

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

GABRIELA PEREIRA DOS SANTOS

**Colocações especializadas de Harmonia Musical – um glossário  
bidirecional português ↔ inglês baseado em *corpus***

Versão corrigida

São Paulo

2022

GABRIELA PEREIRA DOS SANTOS

**Colocações especializadas de Harmonia Musical – um glossário  
bidirecional português ⇔ inglês baseado em *corpus***

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Stella E. O. Tagnin

De acordo.



São Paulo, 5 de dezembro de 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237c Santos, Gabriela Pereira dos  
Colocações especializadas de Harmonia Musical - um glossário bidirecional português inglês baseado em corpus / Gabriela Pereira dos Santos; orientador Stella Esther Ortweiler Tagnin - São Paulo, 2022. 1002 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Colocações especializadas. 2. Harmonia musical. 3. Linguística de corpus. 4. Terminologia. 5. Tradução. I. Tagnin, Stella Esther Ortweiler, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): \_GABRIELA PEREIRA DOS SANTOS**

**Data da defesa: \_\_\_22\_\_\_/\_\_\_09\_\_\_/\_\_\_2022\_\_\_**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Stella Esther Ortweiler Tagnin**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, \_05\_\_\_/\_\_\_12\_\_\_/\_\_\_2022\_\_\_



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

## FOLHA DE APROVAÇÃO

SANTOS, G. P. **Colocações especializadas de Harmonia Musical – um glossário bidirecional português ⇔ inglês baseado em *corpus***. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 22 de setembro de 2022.

### Banca Examinadora

Profa. Dra.: IEDA MARIA ALVES Instituição: FFLCH – USP

Julgamento: APROVADA Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES Instituição: ECA – USP

Julgamento: APROVADA Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: RICARDO MAZZINI BORDINI Instituição: UFMA

Julgamento: APROVADA Assinatura: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

*À memória de meus pais, Daniel Pereira dos Santos e Maria das Mercês dos Santos, pelo exemplo de vida e pelo incentivo à minha jornada de pesquisa na pós-graduação.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (*in memoriam*), Daniel e Mercês, por estarem sempre ao meu lado, pelo amor incondicional, pelos valores morais ensinados e pelo incentivo à minha jornada acadêmica.

Aos meus irmãos, Gilberto e Genilson, pela amizade e apoio.

À minha orientadora Prof. Dra. Stella E. O. Tagnin, por compartilhar seu conhecimento, amizade e por depositar confiança em mim neste projeto.

Às professoras Ângela Maria T. Zucchi e Sílvia Bernardini e professores John Blair Corbett e Diósnio Machado Neto (ECA-USP), cujas disciplinas forneceram conhecimentos e referências relevantes para minha pesquisa.

Às professoras e colegas do grupo de pesquisa científica LUPA (Lugar da Palavra e seus contextos), Ângela M. T Zucchi, Karine Marielly Rocha da Cunha, Ana Paula de Souza, Milena Leal, Brígida Menegatti, Bruna Cacique de Araujo, Carolina Morais, Márcio Rivabem Winheski e Isa Santos, pela troca de conhecimento e experiências.

Aos professores da banca de qualificação, Álvaro Silveira Faleiros e Ieda Maria Alves, pelas recomendações e dicas valiosas; e aos da banca examinadora da defesa, Ricardo Mazzini Bordini, Paulo de Tarso Salles e, mais uma vez, Ieda Alves pelas sugestões e correções necessárias.

E, finalmente, aos amigos e amigas, pela torcida e carinho.

*“Não existem sons estranhos à harmonia, pois  
harmonia significa simultaneidade sonora.”*

Arnold Schoenberg



## RESUMO

SANTOS, G. P. **Colocações especializadas de Harmonia Musical – um glossário bidirecional português ⇔ inglês baseado em *corpus***. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

O objetivo desta pesquisa é a compilação de um glossário bilíngue bidirecional (português-inglês) de colocações especializadas da área de Harmonia Musical, baseado em *corpus*. A justificativa para esta pesquisa é a escassez de estudos linguísticos sobre estruturas sintagmáticas convencionais da área musical (como as colocações), que utilizam *corpora* eletrônicos. Os textos que compõem o *corpus* foram publicados originalmente em inglês (americano e britânico) e em português (brasileiro) abrangendo os gêneros: instrucional (livros-textos, apostilas) e acadêmico-científico (artigos científicos, dissertações e teses). Os alicerces teóricos que dão sustentação a essa pesquisa interdisciplinar são: os Estudos da Tradução Baseados em *corpus*, que vincula a metodologia da Linguística de *Corpus* (LC) aos Estudos Descritivos da Tradução; a Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT) que norteia a pesquisa terminológica e a elaboração de glossários especializados; a Socioterminologia, que atenta para o fenômeno da variação linguística no discurso de especialidade e; a Fraseologia, que respalda a análise das colocações. Na metodologia, a manipulação do *corpus* e a análise descritiva das colocações contam com o apoio de dois *softwares* de análise lexical: *Wordsmith Tools*, versão 8.0 (SCOTT, 2020) e *Antconc* versão 3.5.9 (ANTHONY, 2020); sendo as informações registradas em fichas terminológicas. Inicialmente foram selecionadas da lista de palavras-chave as 44 mais recorrentes. Em seguida, realizou-se um levantamento de colocações com essas palavras, o qual direcionou a análise comparativa de contextos de uso e de ocorrências de variantes terminológicas, partindo do português para o inglês. O resultado desse estudo é um glossário destinado a tradutores, estudantes e pesquisadores da área musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colocações especializadas, Harmonia (Música), Linguística de *Corpus*, Terminologia, Tradução.

## ABSTRACT

SANTOS, G. P. **Specialized collocations in Musical Harmony – a bidirectional Portuguese ⇔ English *corpus*-based glossary.** PhD Dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

This research aims to compile a *corpus*-based bidirectional bilingual (Portuguese-English) glossary of specialized collocations in Musical Harmony. The texts from *corpus* were originally published in English (American and British) and in Portuguese (Brazilian) and subdivided into two types: instructional (textbooks) and academic-scientific (scientific articles, dissertations and theses). This study is justified by the scarcity of *corpus*-based linguistic studies on conventional syntagmatic structures in the musical terminology (such as collocations). The theoretical foundations that support this interdisciplinary research are: Translation Studies Based on *Corpus*, which links the methodology of *Corpus* Linguistics (CL) to Descriptive Translation Studies; Communicative Theory of Terminology (CTT) that guides terminological research and the compilation of specialized glossaries; Socioterminology with its attention to the phenomenon of linguistic variation in a specialized discourse; and Phraseology, which supports the analysis of collocations. The investigation of the *corpus* and the descriptive analysis of collocations were carried out with two lexical analysis softwares: Wordsmith Tools, version 8.0 (Scott, 2020) and Antconc version 3.5.9 (ANTHONY, 2020) and all information was recorded on terminology cards. The 44 most recurrent keywords were initially selected from the keywords list. Next, a survey of collocations with these words was carried out for a comparative analysis of contexts of use and occurrences of terminological variants, from Portuguese to English. The result of this study is a glossary for translators, students and researchers in Music theory.

**KEYWORDS:** Specialized collocations, Musical Harmony, *Corpus* Linguistics, Terminology, Translation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa conceitual do <i>corpus</i> de estudo Harmonia.....	42
Figura 2 - Lista (parcial) de palavras do <i>subcorpus</i> português ( <i>WordSmith</i> ).....	62
Figura 3 - Lista (parcial) de palavras do <i>subcorpus</i> português .....	62
Figura 4 - Lista (parcial) de palavras do <i>subcorpus</i> inglês americano .....	63
Figura 5 - Lista (parcial) de palavras do <i>subcorpus</i> inglês britânico ( <i>WordSmith Tools</i> ) .....	64
Figura 6 - Lista (parcial) de palavras-chave do <i>subcorpus</i> português ( <i>WordSmith Tools</i> ).....	65
Figura 7 - Lista (parcial) de palavras-chave do <i>subcorpus</i> inglês americano .....	65
Figura 8 - Lista (parcial) de palavras-chave do <i>subcorpus</i> inglês britânico.....	66
Figura 9 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra <i>cadência</i> ( <i>WordSmith</i> ) .....	67
Figura 10 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra <i>cadência</i> ( <i>Antconc</i> ) .....	67
Figura 11 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra <i>cadence</i> extraída do <i>corpus</i> de inglês americano .....	68
Figura 12 - Lista parcial de colocados para a palavra <i>cadência</i> .....	69
Figura 13 - Lista parcial de <i>clusters</i> (agrupamentos de palavras) para <i>cadência</i> .....	70
Figura 14 - Lista parcial de <i>clusters</i> (agrupamentos de palavras) para <i>cadência</i> .....	70
Figura 15 - <i>Clusters</i> relacionados à colocação <i>cadência autêntica</i> .....	71
Figura 16 - <i>Patterns</i> – Disposição dos colocados entre as posições L5 e R5 .....	72
Figura 17 - <i>Plot</i> – Localização da palavra <i>cadência</i> ao longo dos textos ( <i>Antconc</i> ).....	72
Figura 18 - <i>Plot</i> – Localização da palavra <i>cadência</i> ao longo dos textos ( <i>WordSmith</i> ).....	73
Figura 19 - Nuvem de palavras gerada a partir da lista de palavras-chave do <i>subcorpus</i> português ...	73
Figura 20 - Modelo de ficha terminológica para registro das colocações dos <i>subcorpora</i> português ..	76
Figura 21 - Modelo de ficha terminológica para registro das colocações dos <i>subcorpora</i> inglês .....	77
Figura 22 - Modelo de verbete em inglês.....	79
Figura 23 - Modelo de verbete em português.....	79
Figura 24 - Lista de palavras-chave do <i>subcorpus</i> português – do item 1 ao 35 .....	80
Figura 25 - Lista de palavras-chave do <i>subcorpus</i> português – do item 36 ao 70 .....	81
Figura 26 - Lista de palavras-chave do <i>subcorpus</i> português – do item 71 ao 100 .....	81
Figura 27 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>acorde</i> .....	86
Figura 28 - Lista (parcial) de colocados para a palavra <i>acorde</i> .....	87
Figura 29 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>chord</i> .....	87
Figura 30 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>aumentada</i> .....	174
Figura 31 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>augmented</i> .....	175

Figura 32 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>baixo</i> .....	182
Figura 33 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>bass</i> .....	182
Figura 34 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cadência</i> .....	198
Figura 35 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cadence</i> .....	198
Figura 36 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cadencial</i> .....	221
Figura 37 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cadential</i> .....	221
Figura 38 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cifragem</i> .....	226
Figura 39 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>cifra</i> .....	227
Figura 40 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>compasso</i> .....	233
Figura 41 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>bar</i> .....	234
Figura 42 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>measure</i> .....	234
Figura 43 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>diminuta</i> .....	248
Figura 44 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>diminished</i> .....	248
Figura 45 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>dominante</i> .....	256
Figura 46 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>dominant</i> .....	256
Figura 47 - Linhas de concordâncias (parciais) para a palavra <i>escala</i> .....	281
Figura 48 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>scale</i> .....	281
Figura 49 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>função</i> .....	312
Figura 50 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>function</i> .....	312
Figura 51 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>funcional</i> .....	323
Figura 52 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>functional</i> .....	323
Figura 53 - Linhas de concordância parciais para a palavra <i>fundamental</i> .....	331
Figura 54 - Linhas de concordância parciais para a palavra <i>fundamental</i> em inglês .....	331
Figura 55 - Linhas de concordância parciais para a palavra <i>root</i> .....	332
Figura 56 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>grau</i> .....	337
Figura 57 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>degree</i> .....	337
Figura 58 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>Harmonia</i> .....	346
Figura 59 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>Harmony</i> .....	346
Figura 60 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>harmônica</i> .....	357
Figura 61 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>harmônico</i> .....	357
Figura 62 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>harmonic</i> .....	358
Figura 63 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca <i>intervalo</i> .....	371
Figura 64 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca <i>interval</i> .....	372
Figura 65 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca <i>inversão</i> .....	387
Figura 66 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca <i>inversion</i> .....	387

Figura 67 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>Lídio</i> .....	395
Figura 68 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>Lydian</i> .....	395
Figura 69 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>maior</i> .....	397
Figura 70 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>majior</i> .....	398
Figura 71 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>melodia</i> .....	405
Figura 72 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>melody</i> .....	406
Figura 73 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>melódica</i> .....	407
Figura 74 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>melodic</i> .....	407
Figura 75 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>menor</i> .....	413
Figura 76 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>minor</i> .....	413
Figura 77 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>modal</i> .....	423
Figura 78 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>modal</i> .....	423
Figura 79 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>modo</i> .....	431
Figura 80 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>mode</i> .....	431
Figura 81 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>modulação</i> .....	446
Figura 82 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>modulation</i> .....	447
Figura 83 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>movimento</i> .....	457
Figura 84 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>movement</i> .....	457
Figura 85 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>motion</i> .....	458
Figura 86 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>notas</i> .....	477
Figura 87 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>note</i> .....	478
Figura 88 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tone</i> .....	478
Figura 89 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>progressão</i> .....	519
Figura 90 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>progression</i> .....	519
Figura 91 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>quinta</i> .....	527
Figura 92 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>fifth</i> .....	528
Figura 93 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>resolução</i> .....	539
Figura 94 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>resolution</i> .....	539
Figura 95 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>semitom</i> .....	543
Figura 96 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>half step</i> .....	543
Figura 97 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>semitone</i> .....	544
Figura 98 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>sétima</i> .....	551
Figura 99 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>seventh</i> .....	552
Figura 100 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>sexta</i> .....	563
Figura 101 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>sixth</i> .....	564

Figura 102 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>som</i> .....	583
Figura 103 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>sound</i> .....	583
Figura 104 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>subdominante</i> .....	591
Figura 105 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>subdominant</i> .....	591
Figura 106 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>terça</i> .....	597
Figura 107 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>third</i> .....	597
Figura 108 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tom</i> .....	606
Figura 109 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tonalidade</i> .....	618
Figura 110 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tonality</i> .....	619
Figura 111 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>key</i> .....	619
Figura 112 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tonal</i> .....	637
Figura 113 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tonal</i> , em inglês. ....	637
Figura 114 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tônica</i> .....	643
Figura 115 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tonic</i> .....	644
Figura 116 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tríade</i> .....	650
Figura 117 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>triad</i> .....	650
Figura 118 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>trítone</i> .....	659
Figura 119 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>tritone</i> .....	660
Figura 120 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>vozes</i> .....	663
Figura 121 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra <i>voices</i> .....	664

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Taxionomia de colocações proposta por Tagnin (2005:37-46), exemplos nossos.....	31
Quadro 2 - Tipologia das variantes terminológicas.....	37
Quadro 3 - Composição do <i>corpus</i> de Harmonia Musical .....	48
Quadro 4 - <i>Subcorpus</i> português brasileiro .....	49
Quadro 5 - <i>Subcorpus</i> inglês americano.....	53
Quadro 6 - <i>Subcorpus</i> inglês britânico .....	57
Quadro 7 - <i>Cadência</i> e agrupamentos por semelhança de conceitos/significados .....	202
Quadro 8 - Tipos de notas estranhas e seus correspondentes em inglês (SANTOS, 2017) .....	514

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Ocorrências de nomes de alguns teóricos no <i>corpus</i> de Harmonia.....	45
Tabela 2 - Colocações a partir de <i>acorde</i> .....	89
Tabela 3 - Colocações a partir de <i>chord</i> .....	95
Tabela 4 - Colocações a partir de <i>umentada/o</i> .....	176
Tabela 5 - Colocações a partir de <i>augmented</i> .....	177
Tabela 6 - Colocações a partir de <i>baixo</i> .....	183
Tabela 7 - Colocações a partir de <i>bass</i> .....	184
Tabela 8 - Colocações a partir de <i>cadência</i> .....	199
Tabela 9 - Colocações a partir de <i>cadence</i> .....	200
Tabela 10 - Colocações a partir de <i>cadencial</i> .....	222
Tabela 11 - Colocações a partir de <i>cadential</i> .....	222
Tabela 12 - Colocações a partir de <i>cifra e cifragem</i> .....	227
Tabela 13 - Colocações em inglês relacionadas a <i>cifra e cifragem</i> .....	228
Tabela 14 - Colocações a partir de <i>compasso</i> .....	236
Tabela 15 - Correspondentes em inglês das colocações a partir de <i>compasso</i> .....	237
Tabela 16 - Colocações a partir de <i>diminuta/o</i> .....	249
Tabela 17 - Colocações a partir de <i>diminished</i> .....	250
Tabela 18 - Colocações a partir de <i>dominante</i> .....	257
Tabela 19 - Colocações a partir de <i>dominant</i> .....	259
Tabela 20 - Colocações a partir de <i>escala</i> .....	282
Tabela 21 - Colocações a partir de <i>scale</i> .....	283
Tabela 22 - Colocações a partir de <i>função</i> .....	313
Tabela 23 - Colocações a partir de <i>function</i> .....	314
Tabela 24 - Colocações a partir de <i>funcional</i> .....	324
Tabela 25 - Colocações a partir de <i>functional</i> .....	324
Tabela 26 - Colocações a partir de <i>fundamental</i> .....	332
Tabela 27 - Colocações a partir de <i>fundamental</i> .....	333
Tabela 28 - Colocações a partir de <i>root</i> .....	333
Tabela 29 - Colocações a partir de <i>grau</i> .....	338
Tabela 30 - Colocações a partir de <i>degree</i> .....	339
Tabela 31 - Colocações a partir de <i>Harmonia</i> .....	347
Tabela 32 - Colocações a partir de <i>Harmony</i> .....	348



Tabela 33 – Colocações a partir de <i>harmônica/o</i> .....	359
Tabela 34 - Colocações a partir de <i>harmonic</i> .....	360
Tabela 35 - Colocações a partir de <i>intervalo</i> .....	373
Tabela 36 - Colocações a partir de <i>interval</i> .....	374
Tabela 37 - Colocações a partir de <i>inversão</i> .....	388
Tabela 38 - Colocações a partir de <i>inversion</i> .....	389
Tabela 39 - Colocações a partir de <i>Lídio</i> .....	396
Tabela 40 - Colocações a partir de <i>Lydian</i> .....	396
Tabela 41 - Colocações a partir de <i>maior</i> .....	399
Tabela 42 - Colocações a partir de <i>major</i> .....	400
Tabela 43 - Colocações a partir de <i>melódica/o</i> .....	408
Tabela 44 - Colocações a partir de <i>melodic</i> .....	409
Tabela 45 - Colocações a partir de <i>menor</i> .....	414
Tabela 46 - Colocações a partir de <i>minor</i> .....	415
Tabela 47 - Colocações a partir de <i>modal</i> .....	424
Tabela 48 - Colocações em inglês a partir de <i>modal</i> .....	425
Tabela 49 - Colocações a partir de <i>modo</i> .....	432
Tabela 50 - Colocações a partir de <i>mode</i> .....	433
Tabela 51 - Colocações a partir de <i>modulação</i> .....	448
Tabela 52 - Colocações a partir de <i>modulation</i> .....	449
Tabela 53 - Colocações a partir de <i>movimento</i> .....	459
Tabela 54 - Colocações a partir de <i>movement</i> .....	460
Tabela 55 - Colocações a partir de <i>motion</i> .....	460
Tabela 56 – Correspondentes do termo <i>nota</i> .....	477
Tabela 57 - Colocações a partir de <i>nota</i> .....	479
Tabela 58 - Colocações a partir de <i>note</i> .....	481
Tabela 59 - Colocações a partir de <i>tone</i> .....	483
Tabela 60 - Colocações a partir de <i>progressão</i> .....	520
Tabela 61 - Colocações a partir de <i>progression</i> .....	521
Tabela 62 - Colocações a partir de <i>quinta</i> .....	529
Tabela 63 - Colocações a partir de <i>fifth</i> .....	530
Tabela 64 - Colocações a partir de <i>resolução</i> .....	540
Tabela 65 - Colocações a partir de <i>resolution</i> .....	540
Tabela 66 - Colocações a partir de <i>semitom</i> .....	545
Tabela 67 - Colocações a partir de <i>half step</i> .....	545

Tabela 68 - Colocações a partir de <i>semitone</i> .....	546
Tabela 69 - Colocações a partir de <i>sétima</i> .....	553
Tabela 70 - Colocações a partir de <i>seventh</i> .....	554
Tabela 71 - Colocações a partir de <i>sexta</i> .....	565
Tabela 72 - Colocações a partir de <i>sixth</i> .....	566
Tabela 73 - Colocações a partir de <i>som</i> .....	584
Tabela 74 - Correspondentes das colocações a partir de <i>som</i> .....	585
Tabela 75 - Colocações a partir de <i>subdominante</i> .....	592
Tabela 76 - Colocações a partir de <i>subdominant</i> .....	593
Tabela 77 - Colocações a partir de <i>terça</i> .....	598
Tabela 78 - Colocações a partir de <i>third</i> .....	598
Tabela 79 - Colocações a partir de <i>tom</i> .....	607
Tabela 80 - Correspondentes em inglês para as colocações a partir de <i>tom</i> .....	608
Tabela 81 - Colocações a partir de <i>tonalidade</i> .....	620
Tabela 82 - Colocações a partir de <i>tonality</i> .....	621
Tabela 83 - Colocações a partir de <i>key</i> .....	622
Tabela 84 - Colocações a partir de <i>tonal</i> .....	638
Tabela 85 - Colocações a partir de <i>tonal</i> , em inglês. ....	639
Tabela 86 - Colocações a partir de <i>tônica (o)</i> .....	644
Tabela 87 - Colocações a partir de <i>tonic</i> .....	645
Tabela 88 - Colocações a partir de <i>tríade</i> .....	651
Tabela 89 - Colocações a partir de <i>triad</i> .....	651
Tabela 90 - Colocações a partir de <i>trítono</i> .....	660
Tabela 91 - Colocações a partir de <i>tritone</i> .....	661
Tabela 92 - Colocações a partir de <i>vozes</i> .....	664
Tabela 93 - Colocações a partir de <i>voice</i> .....	665

## LISTA DE ABREVIATURAS

LC	Linguística de <i>Corpus</i>
TGT	Teoria Geral da Terminologia
TCT	Teoria Comunicativa da Terminologia
WST	<i>Wordsmith Tools</i>

## CIFRAS E ABREVIATURAS

Notas e Cifras	
A	Lá
B	Si
C	Dó
D	Ré
E	Mi
F	Fá
G	Sol
Graus	
I, II, III, IV, V, VI e VII	Os algarismos romanos referem-se à cada grau da escala e aos acordes formados a partir desses graus.
Acidentes	
b	Bemol
#	Sustenido
bb	Dobrado bemol
##	Dobrado sustenido
Qualidade dos acordes	
M	Maior
m	menor
dim	diminuto
aum	Aumentado

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	22
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	25
1.1 Estudos da Tradução Baseados em <i>Corpus</i> .....	25
1.2 Linguística de <i>corpus</i> .....	26
1.3 Colocações no âmbito do discurso especializado .....	28
1.4 Terminologia .....	34
1.4.1 Socioterminologia e o estudo da variação .....	36
1.4.2 Teoria Comunicativa da Terminologia .....	40
1.4.3 A Terminologia da Harmonia .....	42
CAPÍTULO 2 – MATERIAIS E MÉTODOS .....	47
2.1 <i>Corpus</i> de Estudo .....	47
2.1.1 <i>Subcorpus</i> Português .....	49
2.1.2 <i>Subcorpus</i> Inglês americano .....	53
2.1.3 <i>Subcorpus</i> Inglês britânico .....	57
2.2 Metodologia .....	61
2.2.1 <i>Wordlist</i> (Lista de palavras) .....	61
2.2.2 <i>Keyword</i> (Lista de palavras-chave) .....	64
2.2.3 <i>Concord</i> (Concordanciador) .....	66
2.2.4 Outros dispositivos .....	68
2.2.5 Procedimentos para a manipulação do <i>corpus</i> .....	74
2.3 Ficha terminológica .....	75
2.4 Modelo de verbete .....	77
CAPÍTULO 3 – RESULTADOS .....	80
3.1 Discussão dos resultados .....	85
3.1.1 Acorde (Revisão) .....	86
3.1.2 Aumentada .....	174

<b>3.1.3</b>	<b>Baixo</b> .....	181
<b>3.1.4</b>	<b>Cadência</b> .....	197
<b>3.1.5</b>	<b>Cadencial</b> .....	221
<b>3.1.6</b>	<b>Cifragem, Cifra</b> .....	225
<b>3.1.7</b>	<b>Compasso, compassos</b> .....	233
<b>3.1.8</b>	<b>Diminuta, diminuto</b> .....	247
<b>3.1.9</b>	<b>Dominante, dominantes</b> .....	255
<b>3.1.10</b>	<b>Escala, Escalas</b> .....	280
<b>3.1.11</b>	<b>Função</b> .....	311
<b>3.1.12</b>	<b>Funcional</b> .....	322
<b>3.1.13</b>	<b>Fundamental</b> .....	330
<b>3.1.14</b>	<b>Grau, Graus</b> .....	336
<b>3.1.15</b>	<b>Harmonia</b> .....	345
<b>3.1.16</b>	<b>Harmônica, harmônicas, harmônico, harmônicos</b> .....	356
<b>3.1.17</b>	<b>Intervalo, Intervalos</b> .....	370
<b>3.1.18</b>	<b>Inversão</b> .....	386
<b>3.1.19</b>	<b>Lídio</b> .....	394
<b>3.1.20</b>	<b>Maior</b> .....	397
<b>3.1.21</b>	<b>Melodia</b> .....	405
<b>3.1.22</b>	<b>Melódica</b> .....	406
<b>3.1.23</b>	<b>Menor</b> .....	412
<b>3.1.24</b>	<b>Modal</b> .....	422
<b>3.1.25</b>	<b>Modo, Modos</b> .....	430
<b>3.1.26</b>	<b>Modulação</b> .....	446
<b>3.1.27</b>	<b>Movimento</b> .....	455
<b>3.1.28</b>	<b>Nota, Notas</b> .....	476
<b>3.1.29</b>	<b>Progressão, Progressões</b> .....	518
<b>3.1.30</b>	<b>Quinta</b> .....	527

<b>3.1.31</b>	<b>Resolução</b> .....	538
<b>3.1.32</b>	<b>Semitom</b> .....	542
<b>3.1.33</b>	<b>Sétima</b> .....	551
<b>3.1.34</b>	<b>Sexta</b> .....	563
<b>3.1.35</b>	<b>Som</b> .....	582
<b>3.1.36</b>	<b>Subdominante</b> .....	590
<b>3.1.37</b>	<b>Terça</b> .....	596
<b>3.1.38</b>	<b>Tom, Tons</b> .....	605
<b>3.1.39</b>	<b>Tonalidade, Tonalidades</b> .....	617
<b>3.1.40</b>	<b>Tonal, tonais</b> .....	636
<b>3.1.41</b>	<b>Tônica</b> .....	642
<b>3.1.42</b>	<b>Tríade, Tríades</b> .....	649
<b>3.1.43</b>	<b>Tritono</b> .....	658
<b>3.1.44</b>	<b>Vozes</b> .....	663
<b>3.2</b>	<b>Análise final dos resultados</b> .....	669
<b>CAPÍTULO 4 – GLOSSÁRIO BIDIRECIONAL BILÍNGUE PORTUGUÊS-INGLÊS DE COLOCAÇÕES ESPECIALIZADAS DE HARMONIA MUSICAL</b> .....		671
<b>4.1</b>	<b>Português ⇔ Inglês</b> .....	672
<b>4.2</b>	<b>Inglês ⇔ Português</b> .....	816
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....		969
<b>REFERÊNCIAS</b> .....		971
<b>APÊNDICE – Lista de colocações pesquisadas em dicionários online (em inglês)</b> .....		991

## INTRODUÇÃO

Graças aos avanços em tecnologia computacional, estudos linguísticos e terminológicos podem hoje usufruir de *softwares* e ferramentas sofisticadas para a compilar *corpora* eletrônicos, realizar a análise lexical, extrair informações relevantes para a pesquisa e, com esses dados, organizar e produzir obras lexicográficas / terminográficas, tais como glossários, dicionários, vocabulários etc.

A análise de textos por meio desses *softwares* vem auxiliando linguistas, tradutores e pesquisadores a observar mais detalhadamente como as palavras se comportam e se agrupam de acordo com os diversos tipos de discurso. As estruturas fraseologias de uso convencional, como as colocações, costumam ser desafiadoras no processo de tradução, uma vez que nem sempre apresentam significados facilmente presumíveis ao olhar de um estrangeiro. O termo colocação vem da palavra *collocation* (colocação), que foi utilizada primeiramente por Firth (1957) para descrever palavras que andam frequentemente juntas no discurso. Dentro do critério da convencionalidade proposto por Tagnin (2013), uma das condições para identificar um agrupamento de palavras como a colocação é verificar se ela tem o uso consagrado, ou seja, uma maior probabilidade de estar presente nos discursos de nativos. Na comunicação oral, isso pode ser percebido quando ela é repetida na fala de várias pessoas. Já na comunicação escrita, ela pode ser identificada e mensurada a partir de sua frequência no *corpus*, ou seja, a quantidade de ocorrências da colocação em textos de diversos autores.

As colocações empregadas no discurso especializado, denominadas colocações especializadas (ORENHA-OTTAIANO,2012), assumem significados específicos dentro de um domínio ou área de conhecimento.

Na área musical, a investigação de colocações a partir de *corpus* eletrônico ainda não é muito explorada. A fim de analisar tais estruturas, foram selecionados textos relacionados à Harmonia Musical para compor o *corpus* desta pesquisa.

O processo de compilação começou em 2015 para o desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado, Glossário bilíngue português-inglês de colocações especializadas de Harmonia Musical, baseado em *corpus* (SANTOS, 2017) que propunha a construção de um modelo de glossário especializado, com colocações formadas a partir da palavra acorde (e seu correspondente em inglês *chord*). Na época, o *corpus* continha textos em inglês estadunidense e português brasileiro, abrangendo os gêneros textuais instrucionais (livros-texto e apostilas) e acadêmico-científicos (artigos científicos, dissertações de mestrado e teses). Durante o

desenvolvimento do glossário citado, observou-se que os dicionários de termos musicais consultados traziam apenas definições, a tradução de alguns termos e alguns casos de variantes denominativas. Essa constatação influenciou a ideia de se construir um glossário (específico para tradutores e músicos) com as seguintes informações nos verbetes: correspondentes na língua de chegada, contextos definitórios e contextos de uso, com a disposição das entradas em ordem alfabética, nas direções português-inglês e inglês-português.

Finalizado o projeto de mestrado, surgiu então a necessidade de prosseguir à análise das colocações e variantes, selecionando outras palavras de busca. Assim, o *corpus* foi ampliado no decorrer do doutorado, com o acréscimo de um *subcorpus* de textos em inglês britânico e adição de novos textos nos demais *subcorpora*. Os textos escritos nas duas variantes geográficas da língua inglesa auxiliaram a identificar diferenças culturais no uso da terminologia e a enriquecer as possibilidades de tradução.

O objetivo principal deste projeto é a elaboração do glossário bidirecional de colocações especializadas da área de Harmonia Musical, tendo como objetivos específicos: ampliação do *corpus* comparável português-inglês de Harmonia Musical, desenvolvido e utilizado por Santos (2017), acrescentando um *subcorpus* de inglês britânico para ser comparado com o de inglês americano; levantamento de palavras-chave; análise de concordâncias, *clusters* e colocados das palavras temáticas mais frequentes e identificação de colocações; levantamento das colocações correspondentes na língua de chegada; análise das variantes linguísticas nos *subcorpora* de inglês americano e britânico; preenchimento das fichas terminográficas; organização da micro e macroestrutura do glossário.

Como mencionado anteriormente, a investigação linguística de colocações a partir de *corpus* eletrônico ainda é pouco explorada na área musical. Assim, o projeto se justifica pela necessidade de: ampliação do estudo sobre essas estruturas, utilizando *corpus* bilíngue (português-inglês) da área de Harmonia, e elaboração de uma obra terminográfica resultante da análise da frequência, dos contextos reais de uso e da convencionalidade das colocações, para que, posteriormente, sirva de apoio à tradução.

O estudo da terminologia bilíngue a partir de *corpora* de especialidade teve como etapas: planejamento, compilação, análise e criação de glossário. Com o intuito de apresentar essa trajetória, esta tese é composta pelas seguintes partes: fundamentação teórica, materiais e métodos resultados, glossário e referências bibliográficas.



O capítulo 1, Fundamentação teórica, apresenta as abordagens que serviram de norte para o desenvolvimento desta pesquisa. Embora a pesquisa apresente um caráter interdisciplinar, as abordagens teóricas escolhidas se complementam e compartilham algo em comum: a análise descritiva de seus objetos *in vivo*. Assim, nos Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*, que vincula a metodologia da Linguística de *Corpus* (LC) aos Estudos Descritivos da Tradução, encontramos respaldo para a análise descritiva lexical e identificação de equivalentes tradutórios a partir de um *corpus* bilíngue comparável. Na Terminologia, especificamente nas abordagens da Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT) e da Socioterminologia, obtivemos as orientações e diretrizes para o estudo bilíngue da terminologia musical, análise das variantes linguísticas e utilização de fichas terminológicas para sistematizar o trabalho. A análise e identificação de colocações especializadas basearam-se nos estudos da Fraseologia. No tocante à terminologia da Harmonia Musical, alguns aspectos peculiares à linguagem de especialidade desse campo são descritos.

O capítulo 2, Materiais e Métodos, traz a descrição da metodologia de Linguística de *Corpus* utilizada e apresenta o *corpus* de estudo de Harmonia Musical. O uso das ferramentas de análise lexical *WordSmith Tools* (WST), versão 8.0 (SCOTT, 2020) e *Antconc 3.5.9* (ANTHONY, 2020) possibilitaram a extração de dados como: listas de palavras (número total de palavras do *corpus* considerando repetições e número de palavras desconsiderando as repetições); palavras-chave, contextos de uso; agrupamentos de palavras (*clusters* e colocados); nuvens de palavras, medidas estatísticas etc. O mesmo capítulo descreve como os dados coletados foram registrados para a elaboração das entradas e verbetes do glossário de termos musicais.

O capítulo 3, Resultados, descreve os critérios utilizados na seleção das palavras-chave analisadas. A partir da lista de palavras-chave, são identificadas as colocações, a tipologia, a frequência, o levantamento de contextos de uso, as variantes linguísticas, as correspondentes tradutórias. Os termos analisados estão dispostos em ordem alfabética para organizar a discussão dos resultados.

O capítulo 4 traz o produto final deste projeto, o glossário. Nele, as colocações estão dispostas em ordem alfabética, nas duas direções: português-inglês e inglês-português. Para finalizar este trabalho, nossas considerações e referências utilizadas.

## CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O caráter descritivo desta pesquisa exigiu que fossem selecionadas abordagens teóricas que mantivessem um elo em comum e, ao mesmo tempo, possibilitassem uma análise interdisciplinar. Sendo assim, a partir da junção entre os Estudos da Tradução Baseados em *Corpus* e a Linguística de *Corpus* (LC), obtivemos respaldo para a análise descritiva das palavras e identificação de equivalentes a partir de um *corpus* bilíngue comparável. Na Fraseologia, encontramos referências para entender o fenômeno das colocações e o comportamento delas no discurso de especialidade, no caso, no da Harmonia musical. A Terminologia, especialmente sob o ponto de vista da Teoria Comunicativa da Terminologia e da Socioterminologia, possibilitou-nos: compreender características do discurso de especialidade, identificar as variantes linguísticas, conduzir o estudo bilíngue da terminologia musical a partir da comparação entre contextos de uso e sistematizar o trabalho a partir do registro das informações em fichas terminológicas. Tais vertentes teóricas serão discutidas a seguir.

### 1.1 Estudos da Tradução Baseados em *Corpus*

Os Estudos Descritivos da Tradução Baseados em *Corpus* foram um dos pilares que Mona Baker (1995) encontrou para fundamentar a criação de uma metodologia de análise linguística baseada em *corpus*. Conforme a autora, a compilação de um *corpus* (ou *corpora*, no plural) - entendido como um conjunto de textos naturais, armazenados em computador, passíveis de serem analisados de forma automática ou semiautomática - teria o propósito de observar fenômenos linguísticos.

Inspirada nas concepções de Gideon Toury, teórico que defendia a importância de um estudo descritivo-comparativo das normas que regiam textos traduzidos e não traduzidos, Baker observava que na tradução eram encontrados registros autênticos de eventos comunicativos. A Tradução trazia elementos da cultura-alvo quando comparada com o texto de partida. Os Estudos Descritivos da Tradução associados à metodologia proposta por John Sinclair (análise linguística de *corpora* extensos a partir da frequência das palavras e de dados probabilísticos) motivaram Baker a criar uma disciplina em que o objeto principal de pesquisa era a Tradução e a metodologia de análise, a Linguística de *Corpus* (CAMARGO e HASMANN, 2013). Dessa maneira, a metodologia baseada em *corpora* proporcionou à disciplina Estudos da Tradução

ferramentas relevantes que serviram de apoio didático na formação e capacitação de tradutores profissionais bem como no aperfeiçoamento da prática tradutória. O armazenamento de *corpora* eletrônicos e a pesquisa assistida por *softwares* de análise lexical ajudam a tomada de decisões tradutórias por viabilizar uma investigação mais detalhada sobre os aspectos discursivo-comunicativos e facilitar, visualmente, a identificação do uso convencional de certas expressões e de características estilísticas textuais (OLOHAN, 2004; DAYRELL, 2005).

O uso das ferramentas de análise lexical, do ponto de vista tecnológico, beneficiou o processo de busca por universais da tradução, proposta por Baker. Berber-Sardinha (2002) explica que os universais são categorias típicas de traduções, como: simplificação lexical (redução de palavras e adoção de uma linguagem mais acessível ao público do texto de chegada), explicitação (tendência a explicar informações que estavam implícitas no texto original), normalização (tendência a adequar a tradução à cultura da língua alvo, a partir da suavização ou apagamento de marcas culturais do texto original) e estabilização (aspectos linguísticos semelhantes verificados nos textos traduzidos).

Essa forma de analisar a tradução como um evento comunicativo autêntico favoreceu o surgimento de uma nova perspectiva nos Estudos da Tradução e o questionamento de posturas como: supremacia do texto fonte sobre o texto de chegada, noção de equivalência relacionada aos aspectos semânticos ou formais e valorização de abordagens anteriores que defendiam um tipo ideal de tradução. Assim, o objetivo principal dos Estudos Descritivos da Tradução era descrever textos traduzidos, considerando a influência dos contextos literários, culturais e históricos sobre tais textos (DAYRELL, 2005).

Embora os Estudos Descritivos da Tradução e a Linguística de *Corpus* sejam disciplinas distintas e com focos de estudo diferentes, ambas compartilham pontos em comum: caráter descritivo de seus objetos de estudo, autenticidade dos resultados obtidos a partir da análise quantitativa e qualitativa dos dados, que se valem da linguagem em contexto real, contida nos textos, e não de fontes oriundas da intuição (DAYRELL, 2005).

## **1.2 Linguística de *corpus***

A Linguística de *corpus* é uma área que vem revolucionando os estudos linguísticos por fornecer novos caminhos de estudo da linguagem a partir da compilação e análise descritiva de *corpora* (HUNSTON, 2002; SZUDARSKI, 2018).

Alguns linguistas defendem que a LC é apenas uma metodologia. Para outros, muito mais do que uma metodologia, é uma abordagem empírica voltada para o estudo linguístico, aplicada à análise do léxico, da sintaxe, do discurso etc. (TAGNIN, 2015). McEnery (2012) explica que essa discussão se desdobrou a partir de dois termos utilizados originalmente por Tognini-Bonelli (2001) para se referir à forma de utilização do *corpus* na pesquisa: *corpus-based* e *corpus-driven*. Pesquisas baseadas em *corpus* (*corpus-based*) usam dados extraídos do *corpus* para confirmar ou refutar uma hipótese ou teoria pré-existente. Nesse caso, a aplicação da LC se restringe à metodologia. Já as pesquisas direcionadas pelo *corpus* (*corpus-driven*) rejeitam a definição de que a LC é apenas um método e postulam que ela deve ser usada como fonte das hipóteses sobre a linguagem. Nessa abordagem, não há hipóteses pré-concebidas, é o *corpus* que vai apresentando o caminho a ser percorrido na pesquisa (BERBER SARDINHA, 2000, 2004; MCENERY, 2012).

Quanto à tipologia, um *corpus* pode ser classificado como monolíngue, bi- ou multilíngue, dependendo da quantidade de línguas a serem estudadas. Desta forma, ele pode ser paralelo e/ou comparável. Paralelos são *corpora* compostos por textos originais em determinada língua e suas respectivas traduções em uma ou mais línguas e geralmente são utilizados para estudos tradutológicos. Comparáveis, no sentido específico, são *corpora* com textos escritos originalmente em dada língua, tratam de determinado tema e contemplam duas ou mais línguas que podem ser comparadas entre si (TAGNIN, 2015).

Os requisitos para a compilação de um *corpus* são: autenticidade (textos autênticos em linguagem natural), representatividade (de uma variedade linguística ou idioma), balanceamento (distribuição equivalente entre textos, gêneros, quantidade de palavras etc.), amostragem (porções de texto para servir de amostra finita da linguagem como um todo), diversidade (variedade de gêneros textuais) e tamanho (variável de acordo com a finalidade da pesquisa) (SINCLAIR, 2005).

Representatividade é um termo que gera muita discussão em Linguística de *corpus*. Brezina (2018) explica que um *corpus* geralmente representa uma amostra da linguagem, ou seja, um subconjunto pequeno de produção linguística de interesse. Em alguns casos pode cobrir toda linguagem de interesse do pesquisador. Dessa forma, a representatividade é um descritor de uma amostra quando tem características semelhantes à população de onde é extraído (BREZINA, 2018, posição 932, Edição Kindle). Por outro lado, uma amostra pode ter suas limitações, já que nem sempre toda linguagem produzida é inteiramente registrada. Dessa

forma, se dada palavra não é encontrada num *corpus*, é preciso cautela na análise. Como Brezina (2018) enfatiza: a menos que a amostra de um *corpus* cubra toda a extensão linguística a ser analisada, a ausência de evidência não é a evidência de ausência (BREZINA, 2018, posição 1048, Edição Kindle).

As três etapas para a construção de um *corpus* de acordo com os pressupostos da LC são: (1) definição do *corpus* de estudo; (2) seleção dos textos que farão parte do *corpus*; (3) pré-processamento dos textos: conversão para o formato compatível com o *software* de análise lexical, limpeza (extração de figuras, gráficos etc.), nomeação, geração de cabeçalhos e definição de padrões de anotação para os textos compilados, conforme propósito da investigação linguística (ALMEIDA, 2006; DI FELIPPO; ALMEIDA, 2010). Após esses procedimentos, o *corpus* estará pronto para o processo de análise e extração de termos.

Programas de análise lexical como *Wordsmith Tools* (SCOTT, 2020) e *Antconc* (ANTHONY, 2014) têm sido bem utilizados para o processamento de *corpora* personalizados. Em geral esses programas contam com as seguintes ferramentas: lista de palavras, lista de palavras-chave e concordanciador. Tais ferramentas auxiliam o analista a identificar colocações e outros agrupamentos de palavras e serão detalhadas no item 4 – Materiais e Métodos.

No subitem a seguir, apresentaremos alguns conceitos sobre colocações e critérios utilizados por teóricos para identificação dessas estruturas.

### **1.3 Colocações no âmbito do discurso especializado**

As colocações são um dos objetos de estudo da Fraseologia, área que foca na descrição e análise das combinações fixas que apresentam significados individuais (CUNHA, 2012).

Embora o termo colocação (*collocation*, em inglês) tenha sido usado pela primeira vez por J. R. Firth em 1957, a discussão sobre esse assunto é anterior a esse período e desde então tem sido abordada por diversos autores, gerando na literatura uma multiplicidade de denominações, caracterizações e perspectivas diferentes para a análise do mesmo fenômeno (BENEDUZI, 2008).

Em termos gerais, as colocações são duas ou mais palavras comumente encontradas juntas. Nos diversos estudos sobre o tema, observamos que não há uma definição que seja de

consenso; contudo, há um ponto de vista compartilhado em muitas definições: são combinações lexicais coesas, recorrentes e arbitrárias, em que o significado de uma das partes é contextualmente restrito àquela combinação específica, não sendo idiomáticas (HEYLEN; MAXWELL, 1994; TAGNIN, 2013; ORENHA-OTTAIANO, 2012, 2013). Dessa forma, as colocações diferem das expressões idiomáticas, já que o significado total destas não se dá pela somatória de cada uma das palavras que a compõem, ele é conotativo (TAGNIN, 2015).

As contribuições de Firth (1957) foram importantes por introduzirem os conceitos de frequência e colocabilidade restrita para se referir aos casos de coocorrência léxico-sintática (que são palavras que frequentemente aparecem juntas) e à possibilidade limitada de combinações (BENEDUZI, 2008). Já Halliday (1961) propôs uma abordagem lexical para a análise das colocações, defendendo uma hierarquia entre os elementos e introduzindo conceitos como item lexical, campo lexical, probabilidade e distância colocacional. No seu ponto de vista, há uma relação sintagmática entre palavras podendo ser analisada por meio de amostras e observação de padrões que se repetem. Como observa Szudarski (2017), isso mostra que já no início dos anos 60, o uso de *corpora* nas pesquisas era visto como uma poderosa ferramenta para a análise da coocorrência de associações lexicais.

Outro conceito-chave para a interpretação do fenômeno das colocações foi o de Sinclair (1991) ao contrastar o princípio da livre escolha com o da idiomaticidade. O primeiro refere-se às escolhas irrestritas dos falantes de uma língua, em que as palavras são selecionadas individualmente para a construção de frases gramaticalmente corretas (modelo *slot and filter*). Já o segundo princípio, ao contrário, afirma que o falante dispõe de um acervo mental de estruturas pré-fabricadas que auxiliam na fluidez da comunicação e que, portanto, as palavras não são selecionadas de forma aleatória em um discurso, pois estão sujeitas a várias restrições. Os conceitos de *node* (palavra de busca) e *collocates* (palavras que estão ao redor da palavra de busca) também foram introduzidos por ele (BENEDUZI, 2008).

As colocações podem ser observadas e analisadas a partir de pontos de vistas distintos. Destacamos três: testes estatísticos que medem a força colocacional, critério da convencionalidade e análise das categorias gramaticais que compõem a combinação.

Brezina (2018) explica que, na pesquisa baseada em *corpus*, as colocações podem ser analisadas observando a frequência ou aplicando medidas estatísticas que calculam a força de associação entre duas palavras com base em diversos aspectos da relação de coocorrência. A

versão do *software Wordsmith Tools 8.0* (SCOTT, 2020) utilizada neste trabalho, traz alguns destes testes estatísticos que podem ser selecionados durante a análise das palavras-chave: *Specific Mutual Information, MI3, Log Likelihood (Log\_L), T score, Z score* e *Dice*. Cada um desses testes traz uma fórmula específica, cujos resultados podem ser comparados em uma análise mais detalhada. De acordo com Brezina, há três opções para se analisar a frequência de uma palavra de busca: 1) sem uma linha de base: as frequências dos colocados são analisadas em ordem decrescente; 2) linha de base de coocorrência aleatória: comparam-se frequências observadas com aquelas esperadas e avalia-se a força da colocação a partir de uma equação matemática que enfatiza um aspecto particular do relacionamento colocacional; e 3) linha de base de competição de palavras: usa-se um tipo distinto de linha de base de coocorrência aleatória, que é incorporada na equação e também destaca um aspecto particular do relacionamento colocacional. O autor destaca que as três opções têm vantagens e desvantagens, sendo o pesquisador o responsável por avaliar e decidir qual aspecto da relação colocacional quer enfatizar na sua investigação.

O critério da convencionalidade defendido por Tagnin (2013) refere-se ao uso consagrado e repetido de determinadas estruturas fraseológicas no discurso de nativos de uma língua. A autora destaca três níveis linguísticos em que pode ser observada a convencionalidade: sintático, semântico e o pragmático. O nível sintático refere-se à formação de combinatórias, à ordem dos elementos na estrutura da colocação e à aceitação de combinatórias que se consagraram mais pelo uso do que em detrimento de sua correção gramatical (ex.: de vez em quando). O nível semântico engloba a relação entre uma combinatória e seu significado, podendo gerar sentido denotativo ou conotativo (como dito anteriormente, a idiomatidade está relacionada com o sentido conotativo). O nível pragmático determina o que dizer e quando dizer, ou seja, a escolha de uma expressão é determinada pela situação.

Na nossa pesquisa, referimo-nos às colocações como especializadas. A expressão *colocações especializadas*, empregada anteriormente por Orenha-Ottaiano (2004) em suas pesquisas, refere-se às colocações utilizadas no discurso de especialidade e distinguem-se das que são usadas na língua geral. A autora explica que, embora ambas sejam analisadas sob os mesmos critérios descritivos, a diferença entre elas é que, no caso das colocações da língua geral, as palavras são consideradas unidades lexicais pertencentes à própria língua geral.

Como estruturas sintagmáticas, as colocações especializadas também podem ser analisadas a partir das classes gramaticais que as compõem. Tagnin (2013) propõe uma taxionomia para a análise, em que as colocações da língua geral podem ser classificadas em: adjetiva, verbal, nominal e adverbial, resumidas no quadro a seguir. Os exemplos foram extraídos da nossa pesquisa.

Quadro 1 - Taxionomia de colocações proposta por Tagnin (2005:37-46), exemplos nossos.

<b>Categoria</b>	<b>Composição (Base + colocado)</b>	<b>Exemplos</b>
Adjetiva	Adjetivo + substantivo	<i>Diatonic Chord/s</i> (Acorde/s diatônico/s)
Verbal	Verbo + substantivo Verbo + preposição + substantivo	<i>To build a chord</i> (formar um acorde)
Nominal	Substantivo + substantivo Substantivo + preposição + substantivo	<i>Chord progression</i> (Progressão de acordes) <i>Chord of resolution</i> (Acorde de resolução)
Adverbial	Advérbio + adjetivo Verbo + advérbio	<i>Half-diminished</i> (Meio-diminuto) <i>To sing beautifully</i>

Fonte: Adaptada a partir de Tagnin (2005)

Uma taxionomia baseada em aspectos morfossintáticos também foi proposta anteriormente por Hausmann (1985). A ele se atribui a introdução dos termos “base” e “colocado” nos estudos sobre as colocações. A base é o elemento autônomo semanticamente e o colocado aquele que acrescenta uma qualidade à base (BENEDUZI, 2008).

Nas investigações sobre colocações da área musical, tivemos que realizar uma adaptação da taxionomia utilizada por Tagnin, acrescentando duas categorias: colocação com numerais e colocação estendida. A teoria musical herda do *quadrivium* conceitos da matemática para entender características musicais, daí o uso de numerais na terminologia. Contudo, os numerais passam a ter significados distintos, próprios da área musical. Como exemplo, podemos citar: acorde de sexta, acorde de sétima etc. As colocações em que o numeral qualifica a combinatória é chamada de colocação com numerais (SANTOS, 2017).



Muitas colocações são compostas por dois itens lexicais contendo ou não eles itens gramaticais, como por exemplo: *chord progression* (dois itens lexicais da classe gramatical substantivo) e progressão de acordes (dois itens lexicais da classe gramatical substantivo, unidos por um item gramatical, preposição). Na nossa pesquisa, observamos o uso de colocações com mais de dois itens lexicais, formando, em alguns casos, estruturas fraseológicas mais complexas. Por conta disso, recorreremos a outro termo utilizado por Orenha-Ottaiano (2013), colocações especializadas estendidas, para especificar tais casos. A análise das colocações estendidas realizada por Orenha-Ottaiano se baseia nos estudos das unidades fraseológicas especializadas (UFES) de Bevilacqua (2001, 2004). Embora utilizem denominações distintas para a análise das combinatórias, ambas defendem que tais estruturas são pré-fabricadas e recorrentes, podendo conter elementos variáveis e invariáveis, com possibilidade de acréscimo ou supressão de um ou mais elementos e alteração na ordem deles.

Após o levantamento das colocações especializadas que compõem este estudo, foi realizada uma adequação na taxionomia de acordo as classes gramaticais que formam tais estruturas. Desse modo, elaboramos uma proposta para a análise de colocações especializadas de de Harmonia Musical:

**Colocação nominal** - composta por dois substantivos, unidos ou não por preposição.

Composição:

- Substantivo, substantivo (ex.: nota guia, acorde pivô)
- Substantivo, preposição, substantivo (ex.: encadeamento de acordes, nota de passagem)

**Colocação adjetiva** - composta por um substantivo ou numeral e um adjetivo, unidos ou não por preposição.

Composição:

- Adjetivo, adjetivo (ex.: dominante relativa)
- Adjetivo, preposição, adjetivo (ex.: dominante da dominante)
- Numeral, adjetivo (ex.: sétima aumentada)
- Substantivo, adjetivo (ex.: acorde consonante)
- Substantivo, preposição, adjetivo (ex.: acorde de dominante)
- Substantivo, preposição + artigo, adjetivo (ex.: movimento das fundamentais)

**Colocação adverbial** – presença do advérbio na estrutura. Geralmente, o advérbio modifica o verbo ou o adjetivo. No *corpus* encontramos estruturas em que o advérbio modifica o substantivo.

- Advérbio, adjetivo (ex.: *half-diminished chord*)
- Verbo, advérbio (ex.: *sing beautifully*)
- Advérbio, substantivo (ex.: meio cadência)
- Substantivo, advérbio (ex.: semitom abaixo)

**Colocação com numeral** – composto por um numeral e substantivo, unidos ou não por preposição. Composição:

- Numeral, preposição, substantivo (ex.: terça de Picardia)
- Numeral, substantivo (ex.: primeira inversão)
- Substantivo, preposição, numeral (ex.: acorde de sétima)

**Colocação estendida** – casos em que há mais de duas palavras pertencentes às classes (substantivo, numeral, adjetivo e verbo).

- Numeral, adjetiva, adjetiva (ex.: sexta aumentada francesa)
- Numeral, substantivo, adjetivo (ex.: II grau cadencial)
- Substantivo, advérbio, adjetivo (ex.: nota mais grave)
- Substantivo, adjetivo, adjetivo (ex.: escala menor harmônica)
- Substantivo, adjetivo, preposição + artigo, adjetivo (ex.: acorde substituto da dominante)
- Substantivo, adjetivo, preposição, substantivo (ex.: nota estranha à harmonia)
- Substantivo, advérbio, preposição, substantivo, adjetivo (ex.: modulação através de acorde comum)
- Substantivo, preposição, adjetivo, adjetivo (ex.: acorde de dominante substituta)
- Substantivo, preposição, adjetivo, preposição + artigo, adjetivo (ex.: acorde de dominante da dominante)
- Substantivo, preposição, adjetivo, preposição, numeral (ex.: acorde de dominante com sétima)
- Substantivo, preposição, numeral, adjetivo (ex.: acorde de quinta aumentada)
- Substantivo, preposição, numeral, adjetivo, adjetivo (ex.: acorde de sexta aumentada italiana)

- Substantivo, preposição, numeral, preposição, adjetivo (ex.: acorde de sétima da dominante)
- Substantivo, preposição, numeral, preposição, numeral (ex.: acorde de quarta e sexta)
- Substantivo, preposição, numeral, preposição, numeral, adjetivo (ex.: acorde de quarta e sexta cadencial)
- Substantivo, preposição, numeral, substantivo (ex.: escrita a quatro vozes)
- Substantivo, preposição, substantivo, adjetivo (ex.: acorde de empréstimo modal)
- Substantivo, preposição, substantivo, preposição + artigo, adjetivo (ex.: acorde de substituição da dominante)
- Substantivo, preposição + artigo, numeral, substantivo (ex.: acorde na primeira inversão)

A taxionomia proposta aqui não abrange todas as colocações do *corpus*, já que foi realizado um recorte na pesquisa, como será detalhado no capítulo 3 – Resultados. Dessa forma, havendo estudos posteriores, poderão surgir outras variações na composição dessas combinatórias.

#### 1.4 Terminologia

A palavra *terminologia*, inicialmente, tem sido aplicada das seguintes formas: a) quando se faz referência à disciplina que estuda os termos técnico-científicos e os conceitos utilizados na linguagem de especialidade, ela é utilizada com inicial maiúscula; b) quando é usada com inicial minúscula, refere-se ao conjunto de termos utilizados em determinado campo do conhecimento (KRIEGER; FINATO, 2004). Para distingui-las, adotamos essa orientação.

A Terminologia como uma disciplina científica foi introduzida pelo engenheiro austríaco Eugen Wüster na Universidade de Viena, nos anos de 1930. Criador da Teoria Geral da Terminologia (TGT), Wüster tinha como objetivo padronizar os termos técnicos-científicos a fim de evitar ruídos na comunicação entre especialistas, principalmente os de nacionalidades diferentes, e também unificar internacionalmente os métodos de trabalho científico. A abordagem prescritiva postulada pela TGT tinha o caráter normalizador, onomasiológico e focado no conceito em detrimento do termo. Embora reconhecesse a existência da polissemia, Wüster defendia que o termo dentro de uma área de especialidade deveria ser monovalente (um

conceito para cada termo); e a terminologia não deveria acolher ambiguidades (homonímia e polissemia) nem denominações múltiplas (sinônimos). Para Wüster, a variação linguística poderia ser eliminada por meio da normalização dos termos, o que evitaria toda perturbação da unidade linguística ocasionada pelo fenômeno da variação (FAUSLTICH, 2001; BARROS, 2004; BEVILACQUA, 2013; KRIEGER; FINATO, 2004).

A partir dos anos 90, esses princípios começaram a ser questionados. Novas abordagens começaram a surgir, abrindo caminho para a análise do termo com base na observação de seu contexto real de uso e levando em consideração as variáveis pragmáticas que influenciam a formação de terminologias. Paradigmas de caráter prescritivo foram cedendo lugar a abordagens terminológicas descritivas que favoreceram dois enfoques de estudo: de um lado, a análise descritiva do objeto e o desenvolvimento teórico; e do outro, as aplicações terminológicas geradoras de produtos como glossários, dicionários técnico-científicos, bancos de dados terminológicos e sistemas de reconhecimento automático de terminologias (KRIEGER; FINATO, 2004). Nesse viés, François Gaudin (1993), em sua tese de doutorado, trouxe questionamentos às políticas normalizadoras instituídas internacionalmente em relação à terminologia e ali já defendia uma socioterminologia, postulando que a prática social deveria ser considerada na análise descritiva da linguagem de especialidade. Gaudin ressaltava a necessidade de obras terminográficas que expressassem a realidade dos usos terminológicos, considerando as variações denominativas e conceituais e a importância de um diálogo interdisciplinar entre as áreas do conhecimento para mapear essas variantes e como são utilizadas de forma a servir, posteriormente, de informação aos usuários (KRIEGER; FINATO, 2004). Contribuindo para essa mudança de perspectiva em relação ao caráter tradicionalmente prescritivo da terminologia de Wüster, destacam-se as publicações de Cabré (1993, 1999), em que a autora defende o caráter comunicativo da terminologia, ressaltando que o conteúdo de um termo não é fixo, estando sujeito ao contexto e situação em que ele é empregado no discurso (KRIEGER; FINATO, 2004). Enilde Faulstich também trouxe contribuições importantes à Socioterminologia descrevendo as variantes terminológicas, como veremos adiante.

Nas próximas seções, são sucintamente descritas as abordagens da Socioterminologia (FAUSLTICH, 1995) e da Teoria Comunicativa da Terminologia (CABRÉ, 1999), adotadas nesta pesquisa para orientar a análise dos termos em seus contextos de uso e das variantes linguísticas presentes nos textos de especialidade do *corpus* de Harmonia Musical.

### 1.4.1 Socioterminologia e o estudo da variação

O termo *socioterminologia*, de acordo com Faulstich (1995), foi empregado pela primeira vez por Jean-Claude Boulanger em um artigo científico publicado em 1981 no Terminogramme do OLF, em Québec. Nesse artigo, o autor defende uma abordagem descritiva que leve em consideração as características socioculturais no uso dos termos. Em 1993, após a publicação da tese de doutorado de François Gaudin, em que o autor aprofunda a discussão sobre aspectos sociais relacionados à terminologia, a Socioterminologia deixou de ser apenas uma metodologia analítica do termo, conquistando assim seu espaço como disciplina dentro da área de Terminologia. Nas palavras de Faulstich (2006):

A Socioterminologia é, portanto, um ramo da terminologia que se propõe a refinar o conhecimento dos discursos especializados, científicos e técnicos, a auxiliar na planificação linguística e a oferecer recursos sobre as circunstâncias da elaboração desses discursos ao explorar as ligações entre terminologia e a sociedade. (FAULSTICH, 2006).

Como disciplina, ela tem como principal objetivo identificar e categorizar as variantes linguísticas dos termos em seus diferentes contextos de uso discursivo (FAUSLTICH, 1995). A pesquisa socioterminológica envolve critérios específicos para a análise dos aspectos etnográficos e da variação terminológica em meio social. Dessa forma, a pesquisa é descritiva e considera as diversas denominações para um conceito e polissemias de um termo no processo de criação e emprego da terminologia nos discursos de especialidade.

Faulstich (1995) explica que a metodologia de análise deve seguir os seguintes critérios:

- identificação do público-alvo para quem será descrita a terminologia;
- pesquisa de cunho descritivo;
- consulta a especialista da área;
- delimitação do *corpus* de estudo;
- descrição dos gêneros textuais para verificar registro formal, informal, destinatário e receptor da mensagem, finalidade do texto, produção oral ou escrita, condicionantes das variações linguísticas;
- análise semântica e sintática;
- seleção bibliográfica pertinente;
- registro dos termos e variantes em fichas terminológicas; e

- definição do repertório linguístico (ex.: dicionário, vocabulário, léxico, glossário, nomenclatura, banco terminológico etc.).

De acordo com a mesma autora, o registro das variantes deve abranger os contextos social, situacional, espacial e linguístico em que os termos ocorrem e também a frequência de uso.

Como variante terminológica, entende-se a unidade terminológica de concorrência, de natureza linguística ou de registro, que corresponde a uma das opções denominativas de um mesmo referente, em determinado contexto. Ela se diferencia do sinônimo terminológico, que é resultante da escolha do autor por outra unidade terminológica de coocorrência textual, com intuito de fazer variar a denominação, mas que pertence a um mesmo contexto (DEMAI, 2006).

As variantes terminológicas linguísticas são classificadas de acordo com o teor semântico do termo e uso em contexto escrito ou oral. A tipologia de variação em terminologia criada e revisada por Faulstich (1995, 2001) fundamenta-se nos seguintes quesitos:

- a) heterogeneidade ordenada;
- b) abandono do isomorfismo ‘termo-conceito-significado’;
- c) aceitação das variantes;
- d) variantes como indício de mudança denominativa em andamento;
- e) análise de co-textos linguísticos e discursivos da língua escrita e oral.

Esses critérios deram origem ao esquema básico da variação em terminologia (FAULSTICH, 2001). As variantes são agrupadas em três categorias: variantes concorrentes (variante formal), coocorrentes (sinônimos) e competitivas (empréstimos linguísticos), conforme Quadro 2 abaixo.

Quadro 2 - Tipologia das variantes terminológicas

<b>Variantes concorrentes</b>	<b>Variantes coocorrentes</b>	<b>Variantes competitivas</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Variantes terminológicas linguísticas: fonológica, morfológica, sintática, lexical e gráfica;</li> <li>• Variantes terminológicas de registro: geográfica, de discurso e temporal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sinonímia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Empréstimo</li> </ul>

Fonte: Faulstich (2001)

As variantes concorrentes são aquelas que concorrem entre si e podem trazer mudança na unidade terminológica complexa (analisadas nesta pesquisa como colocações especializadas estendidas), compreendendo as seguintes subcategorias: variantes terminológicas linguísticas (em que o processo de variação é determinado pelo fenômeno linguístico) e variantes terminológicas de registro (que são influenciadas por aspectos regionais, estilísticos, socioprofissionais e históricos). Embora as transcrições de registro oral não façam parte desta pesquisa, foi possível localizar vários tipos de variantes terminológicas a partir do registro escrito (textos dos *subcorpora* instrucional e acadêmico).

Há cinco tipos de variantes terminológicas linguísticas:

- **Variante terminológica fonológica** – quando a forma escrita é influenciada por formas decalcadas da fala, como no exemplo: portfólio ⇔ porta-fólio;
- **Variante terminológica morfológica** – em que há alternância de estrutura de ordem morfológica. Exemplos: bactéria avirulenta ⇔ bactéria não-virulenta; na área musical: meia cadência ⇔ semicadência
- **Variante terminológica sintática** – quando há substituição de uma parte do item lexical por outro com estrutura semelhante. Exemplo: vetor de clonagem de genes ⇔ vetor de clonagem gênica. Podemos acrescentar a esse item a inversão na ordem dos termos, como em: acorde de quarta e sexta ⇔ acorde de sexta e quarta.
- **Variante terminológica lexical** – em que há apagamento de um dos itens lexicais presente em uma unidade terminológica complexa, sendo um tipo bem recorrente em textos teóricos-musicais, como em: acorde de sexta umentada italiana ⇔ acorde de sexta italiana; acorde de função dominante ⇔ acorde de dominante ⇔ acorde dominante.
- **Variante terminológica gráfica** – apresenta forma gráfica diversificada. Exemplo: pólen ⇔ polem.

As variantes terminológicas de registro resultam do uso de variantes denominativas de acordo com o registro socioprofissional (formal, informal, temporal, oral ou escrito). São elas:

- **Variante terminológica geográfica** – são estruturas linguísticas utilizadas por falantes de um mesmo idioma, características de uma dada região ou localidade geográfica. Exemplo: *tonal center* (inglês americano) e *tonal centre* (inglês britânico);

- **Variante terminológica de discurso** – escolha de termos de acordo com o público-alvo e discurso (formal ou informal). Exemplos: esternutação (discurso médico-científico) e espirro (discurso informal).
- **Variante terminológica temporal** – duas formas concorrem durante um tempo, até que a mais recorrente se fixe. Exemplos: botica/pharmacia (formas em desuso) e farmácia (atual).

Na categoria das variantes coocorrentes (aquelas que apresentam mais de uma denominação para o mesmo referente), temos a sinonímia terminológica. Exemplo: *half close* e *half cadence* (meia cadência).

Na categoria das variantes competitivas (relacionam significados entre itens lexicais de línguas diferentes), há o empréstimo, que pode ser oriundo de estrangeirismo ou de empréstimo propriamente dito. Por exemplo, a colocação *basso ostinato* (oriunda do italiano) ou sua forma híbrida baixo ostinato, ambas utilizadas no discurso musical brasileiro.

Neste estudo, utilizamos a tipologia proposta por Faulstich (2001) para identificar as variantes terminológicas que são comuns no nosso *corpus* de estudo.

Com base nos critérios da LC para compilação de *corpus* e identificação de colocações, somados à análise terminológica norteadas pela TCT e Socioterminologia, o presente estudo levará em consideração:

- Número de ocorrências das colocações em mais de um texto: a frequência aponta para o uso convencional na língua analisada, contudo é preciso analisar se as ocorrências estão distribuídas em mais de um texto ou em apenas um. Para que uma colocação seja qualificada como convencional precisa aparecer em mais de um texto. Se ela tem uma frequência alta num único texto, é necessário pesquisar fontes externas ao *corpus* de estudo para sondar se o uso do termo é convencional na área;
- análise da frequência das colocações equivalentes em inglês nos dois *subcorpora* (americano e britânico), investigando os casos em que a colocação ocorre em apenas um deles;



- análise das classes gramaticais que compõem as colocações, utilizando uma taxionomia baseada nas pesquisas de Tagnin (2013), Orenha Ottaiano (2013) e Santos (2017);
- extensão: será considerado o intervalo de quatro palavras à esquerda do termo e quatro à direita na investigação de agrupamentos de palavras;
- grau de fixação: nível de variação na composição. Composições fixas e semifixas serão analisadas;
- variantes terminológicas analisadas sob o prisma da Socioterminologia; e
- análise das relações semânticas entre os termos de acordo com a TCT e Linguística de *corpus*.

#### 1.4.2 Teoria Comunicativa da Terminologia

A Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT) é uma teoria terminológica que propõe a análise da unidade terminológica em seu contexto de uso, a partir de um olhar descritivo e linguístico. Vinculada aos Estudos do Léxico, a TCT compartilha a ideia de que o termo é um signo linguístico pertencente às línguas naturais que, ao ser integrado na terminologia de uma área de especialidade, adquire significados específicos obedecendo a critérios semânticos, discursivos e pragmáticos (YAMAMOTO, 2015; DOS SANTOS DORNELLES, 2015).

Uma das principais pesquisadora e defensora dessa Teoria é Maria Teresa Cabré da Universidade Pompeu Fabra (Barcelona). Nas publicações da autora, encontra-se o arcabouço teórico e metodológico para o desenvolvimento da pesquisa terminológica.

De acordo com Almeida (2006), os principais pressupostos dessa teoria são:

- a. as unidades terminológicas são o objeto central da análise terminológica e não mais os conceitos; com isso, a pesquisa deve se pautar em aspectos linguísticos e semasiológicos;
- b. *a priori* não há diferença entre termo e palavra. Ambos são signos linguísticos que, dependendo do discurso e da situação comunicativa, podem ser classificados ou como termo ou como palavra;
- c. pelo conhecimento especializado que trazem, os níveis lexical, morfológico, sintático e textual devem ser levados em consideração;

- d. os contextos de uso no discurso especializado são fundamentais para a análise dos termos;
- e. as variantes conceituais e denominativas devem ser descritas e analisadas; e
- f. as unidades terminológicas estão vinculadas a um contexto temático e adquirem um significado específico de acordo com o lugar que ocupam no mapa conceitual.

Como observado por Krieger & Finato (2004), a TCT pressupõe o uso de *corpora* para que seja realizado o estudo dos contextos de uso. Em outras palavras, a identificação e descrição dos termos devem partir dos registros orais e escritos dos discursos de especialidade, pois estes são os ambientes naturais em que são utilizadas as unidades terminológicas.

Ao discursar sobre a importância do texto como habitat natural das terminologias, Krieger e Finato (2004) salientam que aspectos como conteúdo semântico, léxico empregado, formulação discursiva, estruturação textual e fatores pragmáticos são relevantes na caracterização do texto especializado.

O universo discursivo no âmbito da comunicação especializada apresenta especificidades e propósitos que fazem com que uma unidade lexical alcance o estatuto de termo; ou seja, ela adquire um significado diferente do usado na língua comum quando utilizada em um determinado domínio técnico. A palavra nota, por exemplo, pode assumir vários significados dependendo da situação comunicativa em que é aplicada. Utilizada na área musical, ela passa a ser um termo. Embora a descrição da árvore de domínio seja importante no processo de identificação dos termos, de variações e do lugar que elas ocupam dentro do mapa conceitual, a pesquisa deve ir além, considerando também os fatores pragmáticos da comunicação especializada. Krieger e Finato (2004) explicam que cada tipo de comunicação é formulado de acordo com o objetivo do discurso. A escolha dos termos na formulação discursiva definirá a densidade informativa do texto. Dessa forma, os interlocutores envolvidos na comunicação influenciarão o nível de abstração do texto e da densidade terminológica. Assim, a comunicação realizada entre: especialista/especialista; especialista/iniciante; especialista mediano/leigo e professor/aluno apresentará variações, com um uso maior ou menor de terminologias. Sem levar em conta os fatores pragmáticos do texto e sem ser analisada em conjunto com as questões pragmáticas (qual termo, com quem, quando e onde usá-lo) envolvem o universo discursivo, a descrição morfossintática dos sintagmas terminológicos (que aqui chamamos de colocações especializadas) não é suficiente para identificar o uso das variantes linguísticas terminológicas.

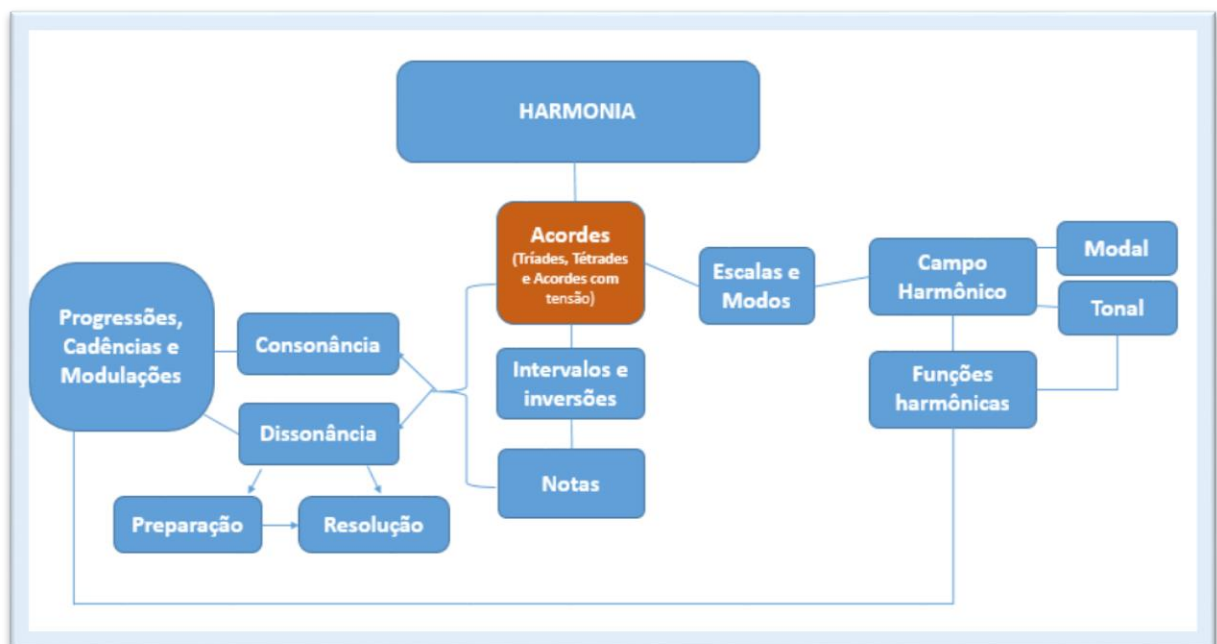
Sendo assim, os termos não estão imunes à polissemia (vários significados para um mesmo referente) tampouco à sinonímia. Alves (2000) explica que, em pesquisas terminológicas, muitos estudiosos têm observado ambos os casos na linguagem de especialidade, embora os de sinonímia sejam mais frequentes. E essa constatação também foi verificada neste estudo, já que observamos um menor número de ocorrências de polissemia em comparação ao das variantes linguísticas.

A próxima seção traz alguns apontamentos sobre a Terminologia da Harmonia, de acordo com o nosso manuseio dos textos do *corpus* de estudo.

### 1.4.3 A Terminologia da Harmonia

Em um sentido amplo, o termo harmonia refere-se à organização e arranjo dos acordes e à relação entre eles. Como disciplina, a Harmonia traz abordagens teóricas e analíticas sobre os acordes e suas interconexões, transitando entre consonância e dissonância, em contextos musicais tonais, modais, pós-tonais, atonais etc. Na definição de Câmara (2008), Harmonia é a disciplina que examina as notas musicais em suas diversas sobreposições, formando os chamados acordes e se aprofunda na relação entre eles.

Figura 1 - Mapa conceitual do *corpus* de estudo Harmonia



Fonte: Elaborada pela autora

A Figura 1 apresenta o mapa conceitual com base na relação entre termos-chave e recorrentes do campo da Harmonia da pesquisa.

Durante o processo de seleção de textos para a composição do *corpus* de estudo, verificamos que há uma extensa literatura sobre o tema, abrangendo desde textos instrucionais até os mais técnicos resultantes de pesquisas acadêmicas.

Os textos que compõem o *corpus* da nossa pesquisa foram organizados e subdivididos em instrucionais e acadêmicos-científicos; englobando os gêneros: apostila, livro-texto, artigos científicos, dissertações e teses. Em relação à formulação discursiva e à densidade terminológica e informativa, há uma variação entre eles de acordo com os interlocutores envolvidos e objetivos da comunicação.

As apostilas e alguns dos livros-textos apresentam um número maior de definições, conceitos, análises comentadas de trechos musicais e exercícios. Comparando os textos em português e em inglês sobre Harmonia, algumas obras instrucionais apresentam uma terminologia um pouco mais avançada, exigindo do leitor familiaridade com os fundamentos básicos da teoria musical. Entretanto, há livros que trazem conceitos básicos nos capítulos iniciais antes de avançar para o tema Harmonia. Os textos da categoria instrucional compartilham o caráter formativo, são elaborados por especialistas e destinados à estudantes (SANTOS, 2017).

Nos textos acadêmicos-científicos (artigo, dissertação e tese), a linguagem é mais técnica e voltada para comunicação entre especialistas. Nela, a terminologia é altamente especializada, utilizando um número maior de expressões convencionais da área com o objetivo de compartilhar resultados de estudos científicos, discutir e defender abordagens teóricas e analíticas da área musical (PAGANO et al, 2000; SANTOS, 2017). Nesses textos, a intertextualidade (verificada no uso de citações e referências) colabora para difundir o vocabulário técnico, mantendo vivas as colocações especializadas e demais expressões convencionais da área (SANTOS, 2017).

Em relação à terminologia formativa, um estudo conduzido por Toledo & Oliveira (2016) apontou que no ensino de Harmonia de cursos de graduação em Música, algumas universidades públicas brasileiras seguem um padrão na escolha das abordagens, pautando-se predominantemente em três pilares teóricos: Baixo cifrado (Séc. XVII), Harmonia tradicional (Séc. XVIII) e Harmonia funcional (Séc. XIX).

O método do baixo cifrado consiste em uma escrita musical praticada desde a época do Barroco, onde a linha do baixo é acompanhada por uma cifra numérica que indica como o músico deve executar os acordes (RAMIRES, 2010; DOURADO, 2004). A Harmonia tradicional, apoiada no baixo cifrado e na teoria dos graus, traz orientações estéticas que indicam como encadear os acordes, de acordo com regras de condução de vozes e a relação dos acordes com a tônica tendo em vista as práticas comuns no Ocidente Europeu, do Barroco ao Romantismo, valorizadas pelo repertório erudito (SANTIAGO, 2013; SANTOS, 2017). A Harmonia Funcional utiliza alguns fundamentos da Harmonia tradicional, porém se foca nas funções dos acordes (subdominante, dominante e tônica) em torno de um centro tonal, tendo como teórico fundador Hugo Riemann (1849-1919). As demais abordagens harmônicas do séc. XX em diante são apresentadas aos estudantes em etapas mais avançadas da formação em música.

A pesquisa de Toledo & Oliveira (2016) realiza um mapeamento da bibliografia utilizada no ensino de harmonia em algumas universidades públicas do centro-oeste do país (Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Universidade Federal do Mato Grosso e Universidade Federal de Brasília). Os autores constataram um ponto comum nas referências de ementas dos programas. Das trinta e quatro referências do levantamento, quatro constavam na maioria das ementas, sendo de autoria de: Schoenberg (1999), Kostka e Payne (2004), Piston (1997) e Hindemith (1998). Isso revela que a terminologia utilizada por esses autores tem um papel fundamental na formação de novos músicos.

A partir de dados da nossa pesquisa, elaboramos a Tabela 1 com alguns dos autores mais mencionados nas referências de textos que fazem parte do nosso *corpus* de estudo:

Tabela 1 - Ocorrências de nomes de alguns teóricos no *corpus* de Harmonia

Autores	<i>Subcorpus</i> Português		<i>Subcorpus</i> Inglês Americano		<i>Subcorpus</i> Inglês Britânico	
	Frequência	Textos	Frequência	Textos	Frequência	Textos
Schoenberg	1239	31	280	21	482	22
Riemann	393	25	824	10	99	13
Piston	654	18	9	4	27	7
Hindemith	65	16	0	0	0	0
Schenker	749	15	524	19	306	19
Kostka & Payne	412	11	13	4	7	3
Koellreuter	54	10	0	0	0	0
Motte	146	12	0	0	1	1
Brisolla	81	12	0	0	0	0
Chediak	139	17	0	0	0	0

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 1 mostra que teóricos como Schoenberg, Riemann, Piston e Schenker são os mais citados/referenciados nos três *subcorpora*, levando em consideração o número de ocorrências e quantidade de textos em que aparecem. Importante mencionar que aspectos culturais relacionados ao idioma e ao público da obra são relevantes. A Harmonia Funcional começou a ser difundida no Brasil pelas obras de Koellreuter e Brisolla. Já a obra de Chediak é uma das referências da harmonia aplicada ao contexto da música popular brasileira. Os livros desses três autores são cânones no Brasil, como pode ser verificado na Tabela 1.

Por outro lado, como observado por Santos (2017), os textos estrangeiros contribuem para o processo de ampliação terminológica por meio de empréstimos linguísticos. Há obras sobre Harmonia escritas em diversos idiomas como inglês, alemão, espanhol, italiano, francês etc.

Nesse sentido, alguns livros traduzidos para o português assumem na nossa sociedade um papel de prestígio, já que são lidos como se fossem textos originais como, por exemplo, as traduções de Schoenberg realizadas por Marden Maluf (Harmonia, Editora Unesp, 1999) e Eduardo Seincman (Fundamentos da Composição Musical, 1991; Funções Estruturais da Harmonia, 2004).

No tocante às unidades terminológicas da área de Harmonia (especificamente às colocações especializadas deste estudo), algumas características observadas condizem com as mencionadas por Alves (2002) e especificadas no estudo das variantes linguísticas de Faulstich: expansão sintagmática, redução de formas, formação com nomes próprios e emprego de estrangeirismo (devido aos empréstimos linguísticos citados anteriormente).

A expansão sintagmática ocorre quando um termo se une a outros, constituindo combinatórias simples a complexas, por exemplo: modulação => modulação por empréstimo modal.

A redução de formas no âmbito do discurso dá origem a variantes terminológicas lexicais e são utilizadas para simplificar estruturas sintagmáticas longas que já foram mencionadas em um texto. Como exemplo podemos citar as formas reduzidas da colocação acorde de sexta aumentada italiana, encontrada nos textos do *corpus* nas variantes: acorde de sexta italiana, sexta aumentada italiana e sexta italiana.

As formações com nomes próprios foram classificadas aqui como colocações nominais. Exemplos: Acordes de Scriabin (referenciando o compositor), acorde de Tristão (encontrado na obra Tristão e Isolda de Wagner) etc.

O emprego de estrangeirismo é muito comum no domínio da Música pela influência de outros idiomas no processo histórico de formação da terminologia musical. Ex.: *Basso ostinato* (do Italiano), Progressão do *Blues* (do Inglês) etc. As listas de entradas dos dicionários de termos musicais monolíngues utilizados na nossa pesquisa trazem vários casos de empréstimos linguísticos, adicionados ao léxico da língua portuguesa e da língua inglesa.

A composição do *corpus* de estudo é um dos assuntos do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 – MATERIAIS E MÉTODOS

Neste capítulo, descreveremos o *corpus* de estudo, a metodologia utilizada para a identificação e extração das colocações especializadas e os critérios para análise dos dados.

### 2.1 *Corpus* de Estudo

Os textos que compõem o *corpus* têm como temática a Harmonia Musical.

Como disciplina, a Harmonia faz parte da Teoria Musical, que por sua vez compõe a área de conhecimento da Música. Esta pertence à grande área de conhecimento Linguística, Letras e Artes e, dentro dos critérios da CAPES, tem como área de avaliação Artes/Música e subárea Artes (SANTOS, 2017).

A compilação do *corpus* de estudo se iniciou em 2015 com textos escritos originalmente em português brasileiro e inglês americano. O objetivo era servir para a construção de um glossário bilíngue de colocações especializadas da Harmonia (SANTOS, 2017). Naquele projeto, foi realizado um levantamento de colocações com o termo acorde e seus equivalentes em língua inglesa.

A fim de analisar as variantes entre inglês americano e britânico, surgiu a necessidade de então ampliar o *corpus* de estudo. Dessa forma, além da revisão e acréscimo de textos, o *corpus* ganhou mais um *subcorpus* que é o de inglês britânico.

É um *corpus* comparável, ou seja, composto por textos escritos originalmente em português, inglês americano e britânico. Os textos estão subdivididos por idiomas nas categorias: instrucionais (livros-texto, apostilas) e acadêmico-científicos (artigos científicos, dissertações e teses). Os materiais foram coletados de meio eletrônico e impresso, extraídos de sites de revistas especializadas, periódicos, congressos, conservatórios e faculdades de Música. O processo de compilação incluiu digitação, digitalização e conversão de arquivos para o formato txt.



Quadro 3 - Composição do *corpus* de Harmonia Musical

<b>COMPOSIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE HARMONIA MUSICAL</b>			
<i>Subcorpus</i>	Português Brasileiro	Inglês Americano	Inglês Britânico
<b>Instrucional</b>	<b>6 Apostilas</b> <b>9 Livros-textos</b>	<b>14 livros-textos</b>	<b>14 livros-textos</b>
Total de Palavras	257.502	634.872	237.046
<b>Acadêmico-Científico</b>	<b>32 Artigos</b> <b>4 Dissertações</b> <b>4 Teses</b>	<b>32 Artigos</b> <b>4 Dissertações</b> <b>4 Teses</b>	<b>32 Artigos</b> <b>8 Teses</b>
Total de Palavras	984.674	562.877	544.921
Total de Palavras do <i>Corpus</i>	1.242.176	1.197.749	781.967
Palavras Distintas	44.017	28.931	23.217

Fonte: Elaborada pela autora

Embora a quantidade de textos e de palavras entre os *corpora* não seja exatamente igual, isso não trouxe prejuízos para a amostra, tampouco para a pesquisa. Para comparar as colocações entre os *corpora*, utilizamos a frequência normalizada por um milhão. Ela é calculada a partir da fórmula: Frequência da colocação dividida pelo total de palavras do *corpus* e multiplicada por 1 milhão.

No tocante ao armazenamento dos textos, foram nomeados de forma a facilitar a identificação durante a manipulação da ferramenta de análise lexical. Separados por idioma, os arquivos em extensão .txt foram nomeados com códigos que trazem as seguintes informações: identificação do idioma do *corpus*, gênero e sua numeração. Nos *subcorpora* de inglês foram acrescentadas as siglas AM e BR para distinguir a variante americana da britânica. Exemplos:

- **PORTMAPO01:** O texto faz parte do *subcorpus* português (POR), de Teoria Musical (TM), é uma apostila (APO) e, nesta categoria, tem número de identificação 01.

- **INGTMLIV01 AM:** O texto faz parte do *subcorpus* inglês (ING), de Teoria Musical (TM), é um livro (LIV) e, nesta categoria, tem número de identificação 01, no *subcorpus* de Inglês Americano (AM).
- **INGTMART01 BR:** O texto faz parte do *subcorpus* inglês (ING), de Teoria Musical (TM), é um artigo (ART) e, nesta categoria, tem número de identificação 01, no *subcorpus* de Inglês Britânico (BR).

### 2.1.1 *Subcorpus* Português

O *subcorpus* de textos em português foi revisado e atualmente tem o tamanho total de 1.242.176 palavras (*tokens* usadas na *wordlist*) e 44.017 palavras distintas (*types*).

Quadro 4 - *Subcorpus* português brasileiro

Código	Tipo	<i>SUBCORPUS</i> INSTRUCIONAL - PORTUGUÊS	Tamanho ( <i>tokens</i> )
PORTMAPO01	Apostila	DUDEQUE, N. Harmonia Tonal I e II. São Paulo: Norton Dudeque, 2003.	19.722
PORTMAPO02	Apostila	LACERDA, H. Fundamentos de harmonia. Apostila para Disciplina Fundamentos de Harmonia I da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.	2.565
PORTMAPO03	Apostila	ALVES, C.G. Curso Básico de Harmonia. São Paulo: ELAM, 2010.	4.691
PORTMAPO04	Apostila	MELLO, M. Harmonia Avançada. I Festival de Música de Ourinhos. Ourinhos, 2001.	11.541
PORTMAPO05	Apostila	GOMES, Alan. Harmonia I e II. Brasília: Alan Gomes, 2013.	95.749
PORTMAPO06	Apostila	PASCOAL, M.L; PASCOAL, A. Estrutura Tonal: Harmonia. São Paulo: Instituto de Artes da UNICAMP, 2000.	16.532
PORTMLIV01	Livro-texto	LIMA, M. R. R. Harmonia- uma abordagem prática. São Paulo: Marisa Ramires Rosa de Lima, 2008.	13.447
PORTMLIV02	Livro-texto	MED, B. Teoria da Música. Brasília,DF: Musimed: 1996.	25.677
PORTMLIV03	Livro-texto	PRIOLLI, M.L.M. Harmonia da Concepção Básica a Expressão Contemporânea. 10ª ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música, 2011	7.983
PORTMLIV04	Livro-texto	ALVES, L. Teoria Musical: Lições essenciais. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.	22.302
PORTMLIV05	Livro-texto	FAGUNDES, M. D. Teoria da Música Vol 1 – São Paulo: Keyboard, 2004.	15.761
PORTMLIV06	Livro-texto	BRISOLLA, C. Princípios de Harmonia Funcional. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.	4.029

PORTMLIV07	Livro-texto	CHEDEIAK, A. Harmonia e Improvisação. Vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.	7.118
PORTMLIV08	Livro-texto	SENNA, C. Curso de Harmonia. Rio de Janeiro: Caio Senna, 2002.	2.243
PORTMLIV09	Livro-texto	ALMADA, C. Harmonia Funcional. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.	8.112
<b>Código</b>	<b>Tipo</b>	<b>SUBCORPUS ACADÊMICO-CIENTÍFICO - PORTUGUÊS</b>	<b>Tamanho (tokens)</b>
PORTMART01	Artigo Científico	FREITAS, S. P. R. Da harmonia pela harmonia - sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. Revista do Conservatório de Música da UFPEL, Pelotas, n.5, p.1-35, 2012.	13.847
PORTMART02	Artigo Científico	REIS, J. T. A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem de acordeon fomentados por dois professores atuantes na região metropolitana de Porto Alegre. ABEM, Londrina, v. 19, n. 26, p. 145- 157, 2011.	6.300
PORTMART03	Artigo Científico	OLIVEIRA, J. Z; OLIVEIRA, M. Noção de tonalidade. In MEDEIROS, B. R (Org.). Cognição Musical: aspectos multidisciplinares. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 42-45.	1.558
PORTMART04	Artigo Científico	ARAUJO, F.; BOREM; A Harmonia tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de <i>lead sheets</i> . Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, pp 35-69, 2013.	17.176
PORTMART05	Artigo Científico	FIGUEIREDO, J. C. O acorde de sexta aumentada: interpretações diferentes para o mesmo fenômeno sonoro. Thesis, São Paulo, ano IV, n. 17, p. 18-19, 1º semestre 2012.	2.526
PORTMART06	Artigo Científico	WILDT, F. K. Condução melódica harmônica das dissonâncias na Harmonia Prática Comum - Definindo parâmetros para uma análise musical. I Encontro Internacional de Artes da FAP, pp73-83, 2009.	4.519
PORTMART07	Artigo Científico	ARAUJO, F; BOREM, F. Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal - análise e realização de duas <i>leadsheets</i> do Calendário do som. Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, p.70-95, julho-dezembro 2003.	9.464
PORTMART08	Artigo Científico	QUEIROZ, F. J. G. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical. Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol.7, p. 113-136, 2006.	7.576
PORTMART09	Artigo Científico	BITTENCOURT, M.A. O arcabouço de uma proposta de metodologia analítica para o tonalismo do século XIX - uma revisão taxonômica da teoria da modulação. Música Hodie, Goiânia, v. 13, n.1, p. 134-154, 2013.	9.114
PORTMART10	Artigo Científico	QUEIROZ, A.A. Uma notação musical para representação de progressões harmônicas utilizando grafos. Música Hodie, v.9, n. 1, 2009.	5.726
PORTMART11	Artigo Científico	ALMEIDA, S. Um modelo de realização de baixo contínuo - 2o movimento da sonata em si	3.108

		menor BWV 1030 para flauta e cravo obbligato de J.S. Bach. Música Hodie, v.6, n. 1, p.23-34, 2006.	
PORTMART12	Artigo Científico	FAGERLANDE, M. Duas cadências para a sonata em Ré Maior para flauta e cravo obbligato, WQ.83, de C.Ph.E. Bach. Música Hodie, v. 8, n.1, p. 27-35, 2008.	1.854
PORTMART13	Artigo Científico	FARIA, A. G. Harmonia Funcional, arranjos e a velha condução de vozes. Em Pauta, Porto Alegre, v. 18, n. 30, p. 81-94, 2007.	4.247
PORTMART14	Artigo Científico	WILDT, F. K. Primeira Lei Tonal - Função Harmônica nas óticas funcional e tradicional - um breve estudo comparativo. In Cantare, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 29-48, julho-dezembro 2015.	5.583
PORTMART15	Artigo Científico	MACHADO, E. L.; WILDT, F.K. Harmonia na Bossa Nova - Um mapeamento da produção científica. Anais VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009. P. 2216-226.	3.239
PORTMART16	Artigo Científico	TADDEI, R. C. A teoria de Hugo Riemann - Além da Harmonia simplificada ou funções tonais dos acordes. Anais do SIMPOM, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1313-1320, 2012.	2.094
PORTMART17	Artigo Científico	COSTA, R.L.M. Apontamentos sobre o estudo da harmonia - por uma abordagem abrangente. ANPPOM – 15º Congresso, p. 318-326, 2005.	2.784
PORTMART18	Artigo Científico	DUDEQUE, N. Schoenberg e a função tonal. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 2.1/Outubro de 1997.	9.059
PORTMART19	Artigo Científico	FARIA, L.C.F. Análise da proposta metodológica das disciplinas Harmonia Musical do Curso Superior de Tecnologia em Produção Fonográfica. TCC apresentado a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNOESTE,	2.551
PORTMART20	Artigo Científico	RAMIRES, M. A análise harmônica e suas questões recorrentes - o legado de Rameau. IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, p. 1-8, Maringá, 2009.	2.772
PORTMART21	Artigo Científico	CASTELÕES, L.E. Propostas de Teoria Musical Comparada. Revista Eletrônica de Musicologia, v. XIV, setembro de 2010.	4.153
PORTMART22	Artigo Científico	FREIRE, R. D; OLIVEIRA; H.M. O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim. ANPPOM, 15º Congresso, 2005.	2.486
PORTMART23	Artigo Científico	BITTENCOURT, M. A. Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal. XIX Congresso da ANPPOM Curitiba, agosto e 2009, Departamento de Artes, UFPR.	5.178

PORTMART24	Artigo Científico	TINÉ, P.J.S. A harmonia no contexto da música popular: um paralelo com a harmonia tradicional. Videtur, Letras 6, São Paulo, 2002.	3.438
PORTMART25	Artigo Científico	CHUEKE, Z. Fantasias Opus 116 de Johannes Brahms: análise para intérpretes. Rio Grande do Sul: Em Pauta, V. 20 n. 34/35, 2012	5.731
PORTMART26	Artigo Científico	CORREA, A. F.; KERR, D. M. Função e refuncionalização. Em pauta, v. 15, n. 25, julho a dezembro d3 2004.	10.132
PORTMART27	Artigo Científico	BATALHA, R.S. Composição e pesquisa de música tonal na contemporaneidade. Anais do III SIMPOM, n.3, 2014, Rio de Janeiro	3.515
PORTMART28	Artigo Científico	FREITAS, S.P.R. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N, 59, 2014. São Paulo	8.114
PORTMART29	Artigo Científico	CARVALHO, A. O uso das tétrades na linguagem harmônica de Barry Galbraith.	1.965
PORTMART30	Artigo Científico	MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira de; RAMOS, Marco Antônio da Silva. O uso diversificado do acorde com a quarta suspensa (sus4) no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979. Anais. Campinas: ANPPOM, 2017.	3.230
PORTMART31	Artigo Científico	BOLLOS, L.; COSTA, C. Prática pedagógica no contexto de Piano em Grupo: harmonizando a música Boogie blues. Revista da Tulha, v. 3, n. 1, p. 59-84, 30 out. 2017.	6.522
PORTMART32	Artigo Científico	CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. Per Musi, p. 31-46, 2012.	7.622
PORTMDM01	Dissertação	KOENTOPP, M. Métodos de Ensino de Harmonia nos cursos de graduação musical. Dissertação (Mestrado em Música), Música, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2010.	41.810
PORTMDM02	Dissertação	CAMINHA, A. O. MHITS - Um Sistema Tutor em Harmonia Musical. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação), Ciência da Computação, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2000.	26.608
PORTMDM03	Dissertação	BATISTA, A.C. Tétrades: um estudo de Harmonia aplicado à guitarra elétrica (Mestrado em Música), UNICAMP, Campinas, 2006.	22.103
PORTMDM04	Dissertação	PY, B. M.A. A Harmonia na música popular brasileira: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX. (Mestrado em Música), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.	23.375
PORTMTE01	Tese	CAMARA, F. A. Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.	172.215

PORTMTE02	Tese	FREITAS, S. P.R. Que acorde ponho aqui - Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música), Música, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2010.	405.451
PORTMTE03	Tese	CORDEIRO, DJALMA BIANCO. O que é tonalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker. 2019. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina.	47.989
PORTMTE04	Tese	OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais, 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.	67.940

Fonte: Elaborada pela autora

### 2.1.2 *Subcorpus* Inglês americano

O *subcorpus* de textos em inglês americano também foi revisado e atualmente tem o tamanho total de 1.197.749 palavras (*tokens* usadas na *wordlist*) e 28.931 palavras distintas (*types*).

Quadro 5 - *Subcorpus* inglês americano

<b>Código</b>	<b>Tipo</b>	<b>SUBCORPUS INSTRUCCIONAL – INGLÊS AMERICANO</b>	<b>Tamanho (<i>tokens</i>)</b>
INGTMLIV01 AM	Livro-texto	SCHMIDT-JONES, C. The Basic Elements of Music. Texas: Rice University, 2008.	38.505
INGTMLIV02 AM	Livro-texto	BENWARD, B.; SAKER, M. Music in Theory and Practice. USA: Mc Graw-Hill, 2008.	72.837
INGTMLIV03 AM	Livro-texto	SCHMIDT-JONES, C. Understanding Basic Music Theory. Texas: Rice University, 2007.	69.502
INGTMLIV04 AM	Livro-texto	HEWITT, Michael. Music Theory for Computer Musicians. USA: Cengage Learning, 2008.	59.858
INGTMLIV05 AM	Livro-texto	FUENTES, David. Figuring out Melody. USA: Calvin University, 2010.	64.122
INGTMLIV06 AM	Livro-texto	TAYLOR, Mary Su; STOUFFER, Tere. Teach Yourself Visually Piano. New Jersey: Wiley, 2006.	29.668
INGTMLIV07 AM	Livro-texto	SMITH, Stuart. Jazz Theory. USA: UMass Lowell, 2008	23.596

INGTMLIV08 AM	Livro-texto	FEEZELL, Mark. Music Theory Fundamentals: High-Yield Music Theory, Vol 01.USA: Mark Feezell 2011.	8.627
INGTMLIV09 AM	Livro-texto	WYATT, Keith; SCHROEDER, Carl. Harmony and Theory. USA: Hal Leonard Online, 1998.	6.401
INGTMLIV10 AM	Livro-texto	KOPP, David. Chromatic Transformations in Nineteenth-century music. USA: Cambridge, 2002.	119.131
INGTMLIV11 AM	Livro-texto	PISTON, Walter. Harmony. USA: W. W. Norton & Company, 1987.	15.154
INGTMLIV12 AM	Livro-texto	KOSTKA, S; PAYNE, D.; ALMÉN, B. Tonal Harmony: with an introduction to twentieth –century music. New York: McGraw Hill, 2013.	7.943
INGTMLIV13 AM	Livro-texto	LAITZ, S. G. The complete musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening. New York: OUP, 2008.	8.291
INGTMLIV14 AM	Livro-texto	DAMSCHRODER, David. Thinking about harmony: historical perspectives on analysis. Cambridge University Press, 2008.	111.237
<b>Código</b>	<b>Tipo</b>	<b>SUBCORPUS ACADÊMICO-CIENTÍFICO - AMERICANO</b>	<b>Tamanho (tokens)</b>
INGTMART01 AM	Artigo Científico	TAUBE, H; BURNSON. W.A. Software for teaching Music Theory. USA: University of Illinois at Champaign-Urbana, 2009.	2.591
INGTMART02 AM	Artigo Científico	TEMPERLEY, David. Composition perception and schenkerian Theory. Music Theory Spectrum, v.33, n 2, pp. 146-168, 2011.	17.299
INGTMART03 AM	Artigo Científico	JOHNSTON, B. Modal Idioms and Their Rhetorical Associations in Rachmaninoff's Works. Music Theory Online, v. 20, n. 4, dezembro 2014.	12.479
INGTMART04 AM	Artigo Científico	CLEMENT, Brett G. Scale systems and large-scale form in the music of yes. Music Theory Online, v. 21, n.1, Mar 2015.	11.393
INGTMART05 AM	Artigo Científico	HORN, K; HURON, D. On the changing use of the major and minor modes 1750-1900. Music Theory Online , V. 21, N. 1, Mar 2015	6.751
INGTMART06 AM	Artigo Científico	STRAUS, J. Total voice leading. Music Theory Online, V. 20, N. 2, Jun. 2014.	7.044
INGTMART07 AM	Artigo Científico	LEHMAN, F. Hollywood cadences – music and the structure of cinematic expectation. Music Theory Online, V. 19, N. 4, dec, 2013.	18.154
INGTMART08 AM	Artigo Científico	LOVE, S. C. Possible Paths - Schemata of Phrasing and Melody in Charlie Parker's Blues. Music Theory Online, v. 18, n. 3, sep, 2012.	8.593
INGTMART09 AM	Artigo Científico	BAROLSKY, D; MARTENS, P. Rendering the Prosaic Persuasive - Gould and the	4.247

		Performance of Bach's C-minor Prelude (WTC1). Music Theory Online, v. 18, n. 1, apr ,2012.	
INGTMART10 AM	Artigo Científico	NOBILE, D. F. Form and Voice Leading in Early Beatles Song. Music Theory Online, v. 17, n. 3, oct, 2011.	7.512
INGTMART11 AM	Artigo Científico	HEETDERKS, D. J. A tonal revolution in Fifths and Semitones - Aaro Copland's: Quiet City. Music Theory Online, v. 17, n. 2, july 2011.	8.369
INGTMART12 AM	Artigo Científico	TEMPERLEY, D. The Cadential IV in Rock. Music Theory Online , v. 17, n. 1, apr 2011.	12.322
INGTMART13 AM	Artigo Científico	STOIA, N. Mode, Harmony, and Dissonance Treatment in American Folk and Popular Music, c. 1920 – 1945. Music Theory Online, v. 16, n. 3, Agosto 2010.	7.482
INGTMART14 AM	Artigo Científico	BRASKY, J. T. Extraordinary Function and the Half-Diminished Seventh in the song of the Wood Dove. Music Theory Online, v. 16, n. 1, fevereiro 2010.	14.255
INGTMART15 AM	Artigo Científico	MALAWEY, V. Harmonic Stasis and Oscillation in Björk's Medúlla. Music Theory Online, v. 16, n. 1, janeiro 2010.	9.048
INGTMART16 AM	Artigo Científico	BROWN, S. C. Axis tonality and submediant in the music of Shostakovich. Music Theory Online, v. 15, n. 2, junho 2009.	5.920
INGTMART17 AM	Artigo Científico	SAMAROTTO, F. Plays of Opposing motion: Contra-structural melodic impulses in voice-leading analysis. Music Theory Online, v. 15, n. 2, junho 2009.	4.871
INGTMART18 AM	Artigo Científico	BIAMONTE, N. Augmented-Sixth Chords vs Tritone Substitutes. Music Theory Online, v. 14, n. 2, junho 2008.	4.123
INGTMART19 AM	Artigo Científico	TEREFENKO, D. Jazz Transformations of the ii7–V7–I Progression. Current Research in Jazz, v. 1, 2009.	3.335
INGTMART20 AM	Artigo Científico	FRANKLIN, Judy A. Improvisation and learning. In: Advances in Neural Information Processing Systems. 2002. p. 1377-1384.	3160
INGTMART21 AM	Artigo Científico	ROTHGEB, J. Re- Eytan Agmon on Functional Theory. Music Theory Online, v.2, n. 1, janeiro 1996.	2.372
INGTMART22 AM	Artigo Científico	YUST, J. Voice-Leading Transformation and Generative Theories of Tonal Structure. Music Theory Online, v. 21, n. 4, dezembro 2015.	12.945
INGTMART23 AM	Artigo Científico	HEETDERKS, D. J. Hipster Harmony - The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock. Music Theory Online, v. 21, n. 2, junho 2015.	8.778



INGTMART24 AM	Artigo Científico	EVERETT, W. Making Sense of Rock's Tonal Systems. Society for Music Theory. Volume 10, Number 4, December 2004.	11.453
INGTMART25 AM	Artigo Científico	DOLL, C. Definitions of 'Chord' in the Teaching of Tonal Harmony. Dutch Journal of Music Theory, Volume 18, Number 2, 2013.	7.812
INGTMART26 AM	Artigo Científico	DOLL, C. Transformation in Rock Harmony: an explanatory strategy. USA: GAMUT, 2009	7.831
INGTMART27 AM	Artigo Científico	CRATTY, W. S. The Role of Vagrant Harmonies in Selected Lieder by Wolf, Strauss and Schoenberg. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music. Vol. IV/2 (1988).	4.030
INGTMART28 AM	Artigo Científico	WILKERSON, D. S. Harmony Explained: Progress Towards A Scientific Theory of Music. USA: Cornell University: 2014	38.595
INGTMART29 AM	Artigo Científico	PERRY, L. From Modality to Tonality: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music. USA: University of Puget Sound, 2011.	10.686
INGTMART30 AM	Artigo Científico	ROTHGEB, John. The Tristan chord: Identity and origin. Music Theory Online, v. 1, n. 1, 1995.	3.441
INGTMART31 AM	Artigo Científico	RICHARDS, Mark. Tonal ambiguity in popular music's axis progressions. Music Theory Online, v. 23, n. 3, 2017.	12.795
INGTMART32 AM	Artigo Científico	TERRIGNO, Loretta. Emergent Modality: Minor-to-Major Progressions as Tragic-to-Transcendent Narratives in Brahms's Solo Songs. Music Theory Online, v. 27, n. 3, 2021.	14.749
INGTMDM01 AM	Dissertação	PARTRIDGE, D. J. Harmony Form and voice leading in the mature works of Antonin Dvorak. Dissertation (PhD in Music). The City University of New York, New York, 2012.	83.061
INGTMDM02 AM	Dissertação	LOVELL, J. An exploration of melody harmony and improvisation in the Music of Stevie Wonder. Dissertation (PhD). School of Music and Dance and Graduate School of the University of Oregon, Oregon, 2012.	49.162
INGTMDM03 AM	Dissertação	KIM, S H. An Analytical study: applying Hindemith's tonal theory to Niels Viggo Bentzon's third piano sonata, 0. 44. Dissertation (PhD). University of North Texas, Texas, 2009.	9.376
INGTMDM04 AM	Dissertação	ROGERS, M. A. Tonality and the extended common practice in the music of Thad Jones	66.023

		(PhD). University of North Texas. Texas, 2015.	
INGTMTE01 AM	Tese	TACHOVSKY, T. Hugo Riemann's concept of tonality. Thesis (Master in Arts) Department of Music of the University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2007.	7.989
INGTMTE02 AM	Tese	BILLS, D. C. Harmony and structure in Richard Strauss's Macbeth. Thesis (Master in Music). Graduate Council of the University of North Texas, Texas, 1996.	10.663
INGTMTE03 AM	Tese	WEESNER, Seth, Tonal Expectations Defining Narrative Archetypes (2020). Master's Theses. 745. <a href="https://aquila.usm.edu/masters_theses/745">https://aquila.usm.edu/masters_theses/745</a>	12.620
INGTMTE04 AM	Tese	EASLEY, David Bradley. Tonality and drama in Verdi's La Traviata. 2005.	19.548

Fonte: Elaborada pela autora

### 2.1.3 Subcorpus Inglês britânico

O *subcorpus* de textos em inglês britânico tem o tamanho total de 781.967 palavras (*tokens* usadas na *wordlist*) e 23.217 palavras distintas (*types*).

Quadro 6 - *Subcorpus* inglês britânico

Código	Tipo	SUBCORPUS INSTRUCIONAL – INGLÊS BRITÂNICO	Tamanho ( <i>tokens</i> )
INGTMLIV01 BR	Livro-texto	RICHER, Margaret. Understand music theory. Teach Yourself. London: Hodder Education, 2002	18.741
INGTMLIV02 BR	Livro-texto	WINTERSON, Julia; HARRIS, Paul. Music Theory: The essential guide. London: Faber Music, 2014	8.737
INGTMLIV03 BR	Livro-texto	BUTTERWORTH, Anna: Harmony in Practice. London 1999.	21.528
INGTMLIV04 BR	Livro-texto	TAYLOR Eric. First Step in Music Theory: Grades 1-5, ABRSM, London, 1999.	17.198
INGTMLIV05 BR	Livro-texto	ASTON, Peter; WEBB, Julian: Music Theory in Practice, London 1993.	27.079
INGTMLIV06 BR	Livro-texto	An introduction to music theory. Open University, 2016.	13.213
INGTMLIV07 BR	Livro-texto	BENETT, R. General Musicianship. Cambridge, 2015.	9.910
INGTMLIV08 BR	Livro-texto	DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. Music analysis in theory and practice. London: Faber, 1988.	29.004
INGTMLIV09 BR	Livro-texto	Studies in music 1750–2000: Interpretation and analysis` Voice-leading analysis of music 1: the foreground. Open University, 2016.	11.728

INGTMLIV10 BR	Livro-texto	Studies in music 1750–2000: interpretation and analysis Voice-leading analysis of music 2: the middleground. Open University, 2016.	13.273
INGTMLIV11 BR	Livro-texto	Studies in music 1750-2000: Interpretation and Analysis Voice-leading analysis of music 3: the background. Open University, 2016.	10.676
INGTMLIV12 BR	Livro-texto	KAY, Robert. Music Theory Practice – A complete course. Independently published. London, 2019	9.824
INGTMLIV13 BR	Livro-texto	BENHAM, Hugh. Harmony workbook 1 – A level Music. United Kingdom: Rhinegold Education, 2010.	36.815
INGTMLIV14 BR	Livro-texto	GILL, Chris. Harmonising Bach’s Chorales: a guide for students and teachers. UK: Createspace I. P. P., 2015.	9.320
<b>Código</b>	<b>Tipo</b>	<b><i>SUBCORPUS ACADÊMICO-CIENTÍFICO – INGLÊS BRITÂNICO</i></b>	<b>Tamanho (tokens)</b>
INGTMART01 BR	Artigo Científico	HERBST, Jan-Peter. Distortion and Rock Guitar Harmony: The Influence of Distortion Level and Structural Complexity on Acoustic Features and Perceived Pleasantness of Guitar Chords. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, v. 36, n. 4, p. 335-352, 2019.	9.466
INGTMART02 BR	Artigo Científico	ROHRMEIER, Martin; CROSS, Ian. Statistical properties of tonal harmony in Bach’s chorales. In: Proceedings of the 10th international conference on music perception and cognition. Hokkaido University Sapporo, Japan, 2008. p. 619-627.	4.522
INGTMART03 BR	Artigo Científico	MARSDEN, Alan. Generative structural representation of tonal music. Journal of New Music Research, v. 34, n. 4, p. 409-428, 2005.	13.292
INGTMART04 BR	Artigo Científico	ROHRMEIER, M. Towards a generative syntax of tonal harmony. Journal of Mathematics and Music, v. 5, n.1, p. 35-53, março 2011.	6.328
INGTMART05 BR	Artigo Científico	BURTON, Owen. Beyond Tonal Centricity: Residual Diatonicism in Carl Nielsen’s Fifth Symphony. Editorial Board, p. 37, 2017.	4.206
INGTMART06 BR	Artigo Científico	GAGATSI, Alexander, Speaking the Sound: Schema Theory and Jazz Improvisation Explored in the Music of Milt Jackson. Musicology Research. v. 1, Autumn 2016.	6.133
INGTMART07 BR	Artigo Científico	JAN, Steven. Memetic perspectives on the Evolution of Tonal Systems in Music. Interdisciplinary Science Reviews, v. 40, n. 2, p. 145-167, 2015.	7.882
INGTMART08 BR	Artigo Científico	CURRY, Ben. Blues music theory and the songs of Robert Johnson: ladder, level and chromatic cycle. Popular Music, v. 34, n. 2, p. 245-273, 2015.	11.020
INGTMART09 BR	Artigo Científico	HAIR, Graham. What is Referential (‘Motivic’) Tonality, and How Does It Differ from	3.240

		Functional Tonality? Network for Interdisciplinary Studies in Science, Technology, and Music, 2005.	
INGTMART10 BR	Artigo Científico	BROADHURST, Susan. Hybridised Performance: Disruption and Deferment in Wagner's Tristan and Isolde. 2018.	7.487
INGTMART11 BR	Artigo Científico	BARTHET, M. et al. Big Chord Data Extraction and Mining. Paper presented at the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14, 03-12-2014 - 06-12-2014, Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin, Germany.	4.780
INGTMART12 BR	Artigo Científico	STEEDMAN, Mark. Helmholtz'and Longuet-Higgins' Theories of Consonance and Harmony. Unpublished Tutorial Paper, 2002.	2.354
INGTMART13 BR	Artigo Científico	MILNE, Andrew J.; HOLLAND, Simon. Empirically testing Tonnetz, voice-leading, and spectral models of perceived triadic distance. Journal of Mathematics and Music, v. 10, n. 1, p. 59-85, 2016.	12.617
INGTMART14 BR	Artigo Científico	HORTON, Julian. Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony. Music Analysis, v. 37, n. 3, p. 271-309, 2018.	11.124
INGTMART15 BR	Artigo Científico	MOSELEY, Rowland. The Last Act of Brahms's Late Turn to F Major. Music Analysis, v. 37, n. 3, p. 375-414, 2018.	10.873
INGTMART16 BR	Artigo Científico	RILEY, Matthew. The'Harmonic Major'Mode in Nineteenth-Century Theory and Practice. Music analysis, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2004.	6.465
INGTMART17 BR	Artigo Científico	POPLE, Anthony. Using Complex Set Theory for Tonal Analysis: An Introduction to the'Tonalities' Project. Music Analysis, v. 23, n. 2/3, p. 153-194, 2004.	15.855
INGTMART18 BR	Artigo Científico	HOOD, Alison. Ambiguity of Tonal Meaning in Chopin's Prelude op. 28, no. 22. Music Theory Online, v. 18, n. 3.8, p. 1-9, 2012.	4.868
INGTMART19 BR	Artigo Científico	WIBBERLEY, Roger . J. S. Bach's Prelude and Fugue in E Flat (BWV 552,1/2): An Inspiration of the Heart? Society for Music Theory, v.4, n.5, 1998.	4.015
INGTMART20 BR	Artigo Científico	WIBBERLEY, Roger. Josquin's Ave Maria: Musica Ficta versus Mode. Society for Music Theory. V 2, N 5, 1996	5.501
INGTMART21 BR	Artigo Científico	LOYA, S. Neither major, nor minor: The Affective Fluctuating Third in Central-European Art Music ca. 1840–1940. 2015.	9.044
INGTMART22 BR	Artigo Científico	WEYDE, Tillman. Automatic semantic annotation of music with harmonic structure. 2007.	3.571
INGTMART23 BR	Artigo Científico	RILEY, Matthew. Functional Analysis at the Fin de Siècle: Genre, Compositional Process and the Demonic in the Rondo of Elgar's Second Symphony. Music Analysis, v. 37, n. 3, p. 310-338, 2018.	8.551

INGTMART24 BR	Artigo Científico	RILEY, Matthew. Haydn's Missing Middles. <i>Music Analysis</i> , v. 30, n. 1, p. 37-57, 2011.	7.613
INGTMART25 BR	Artigo Científico	SMITH, Kenneth M. The Transformational Energetics of the Tonal Universe: Cohn, Rings and Tymoczko. 2014.	12.613
INGTMART26 BR	Artigo Científico	LEACH, Elizabeth Eva. Tonal Structures in Early Music. <i>Music Analysis</i> . Vol. 20, No. 2 (Jul., 2001), pp. 269-282.	5.802
INGTMART27 BR	Artigo Científico	BEHRINGER, Reinhold; ELLIOTT, John. A Concept for Exploring Western Music Tonality in Physical Space. 2009.	3.903
INGTMART28 BR	Artigo Científico	HERREMANS, Dorien et al. Tension ribbons: Quantifying and visualising tonal tension. 2016.	4.117
INGTMART29 BR	Artigo Científico	LAYCOCK, Kevin. Uncertain harmonies (or fall)–Colour scales and cadences. <i>Journal of the International Colour Association</i> , v. 15, n. 15, p. 31-41, 2016.	4.411
INGTMART30 BR	Artigo Científico	HEDGES, T.; ROHRMEIER, M. Exploring Rameau and beyond: a <i>corpus</i> study of root progression theories. In: <i>International Conference on Mathematics and Computation in Music</i> . Springer, Berlin, Heidelberg, 2011. p. 334-337.	1.454
INGTMART31 BR	Artigo científico	TAGG, Philip. Trouble with tonal terminology. <i>Festschrift for Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaidis</i> , v. 32, 2011.	7.648
INGTMART32 BR	Artigo científico	HOFMANN-ENGL, Ludger. The Tristan chord in context. <i>Chameleongroup–Online Publication</i> , 2008.	4.452
INGTMTE01 BR	Tese	MEARNS, Lesley. The Computational Analysis of Harmony in Western Art Music. 2013. Tese de Doutorado. Queen Mary University of London.	18.845
INGTMTE02 BR	Tese	HARTE, Christopher. Towards automatic extraction of harmony information from music signals. 2010. Tese de Doutorado.	24.489
INGTMTE03 BR	Tese	MILNE, Andrew J. A computational model of the cognition of tonality. 2013. Tese de Doutorado. The Open University.	21.791
INGTMTE04 BR	Tese	CONG, Ning. A Multi-Dimensional Analytical Model for Musical Harmony Perception. 2016. Tese de Doutorado. University of York.	45.268
INGTMTE05 BR	Tese	WILDING, Mark. Automatic Harmonic Analysis of Jazz Chord Progressions Using a Musical Categorical Grammar. 2008. Tese de Doutorado. M. Sc. thesis, University of Edinburgh, School of Informatics.	27.845
INGTMTE06 BR	Tese	PICK, Edward. Tonality in Schoenberg's music with particular reference to the Piano Concerto. 2013. Tese de Doutorado. City University London.	23.504
INGTMTE07 BR	Tese	NIXON, Mark. The Construction of Closure and Cadence in Gustav Mahler's Ninth Symphony	96.749

		and Das Lied von der Erde. 2008. Tese de Doutorado. The Open University.	
INGTMTE08 BR	Tese	MANNING, David. Harmony, tonality and structure in Vaughan Williams's music. 2003. Tese de Doutorado. Cardiff University.	61.193

Fonte: Elaborada pela autora

## 2.2 Metodologia

O levantamento de dados para análise foi realizado com o apoio de dois programas de análise lexical *Wordsmith Tools* 8.0 (SCOTT, 2020) e *Antconc* 3.5.9 (ANTHONY, 2020).

O *Wordsmith Tools* 8.0 é um *software* cuja licença individual paga dá direito à instalação do programa em um computador. Já o *Antconc* 3.5.9 é um *software* livre que pode ser baixado como um arquivo executável em qualquer computador cujo sistema operacional seja Windows, Mac e Linux. As duas ferramentas oferecem recursos básicos para análise de *corpus* eletrônico como: *wordlist* (lista de palavras), *keywords* (lista de palavras-chave), *concord* (linhas de concordância), *clusters* (agrupamentos de palavras), *collocates* (listas de palavras que aparecem ao lado de uma palavra de busca), *concordance plot* (gráfico com a distribuição da palavra de busca ao longo do texto). A diferença entre os dois *softwares* é que o *Wordsmith* oferece várias opções de testes estatísticos, nuvem de palavras, alinhadores etc.

Para não ocorrer inconsistência nos resultados da pesquisa, todos os cálculos obtidos foram extraídos do *Wordsmith Tools*, porém a tarefa de pesquisar palavras de busca, contextos de uso foram realizadas a partir de ambos. Por oferecer a vantagem de ser utilizado em qualquer computador, o *Antconc* se tornou um *software* complementar na nossa pesquisa.

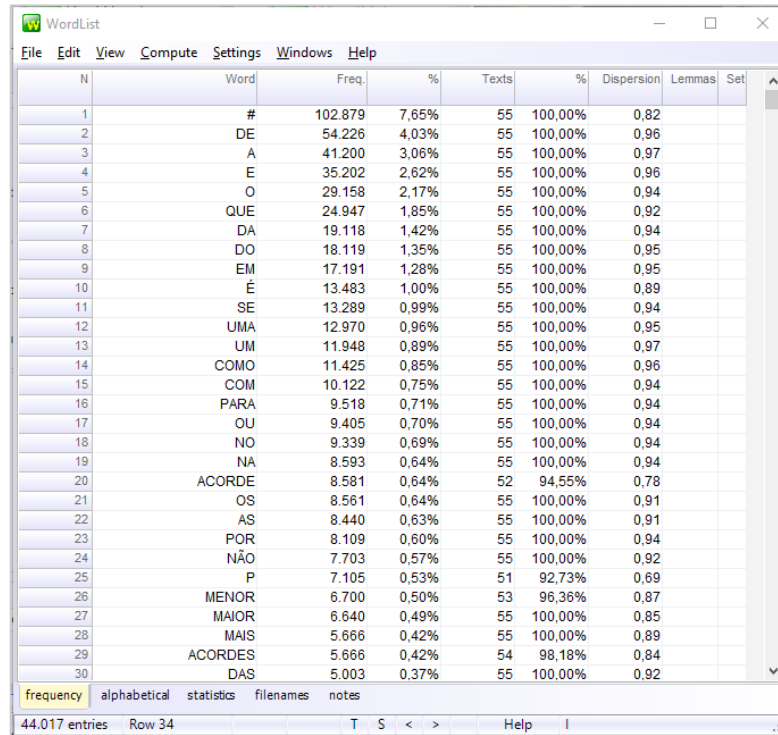
Os recursos básicos dos *softwares* são explicados nos próximos subitens.

### 2.2.1 *Wordlist* (Lista de palavras)

Esse recurso possibilita a criação de listas de palavras. A partir dele é gerada uma lista com o número de ocorrências (frequência) de cada palavra, quantidade de textos em que elas ocorrem, número total de palavras no *corpus* (*token*) e de palavras sem repetição (*types*), além

de outras informações (SCOTT, 2020; ANTHONY, 2020). Apresentamos a seguir telas dos dois *softwares* utilizando nosso *corpus* de estudo.

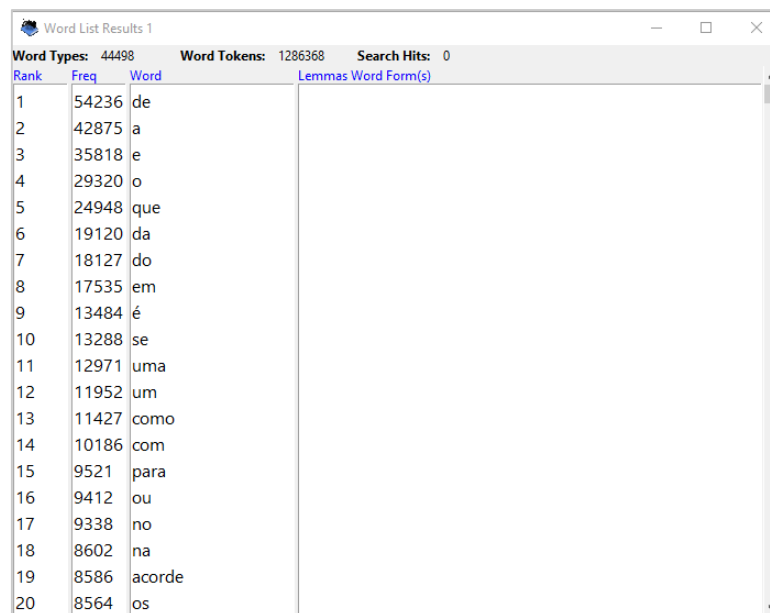
Figura 2 - Lista (parcial) de palavras do *subcorpus* português (*WordSmith*)



N	Word	Freq.	%	Texts	%	Dispersion	Lemmas	Set
1	#	102.879	7,65%	55	100,00%	0,82		
2	DE	54.226	4,03%	55	100,00%	0,96		
3	A	41.200	3,06%	55	100,00%	0,97		
4	E	35.202	2,62%	55	100,00%	0,96		
5	O	29.158	2,17%	55	100,00%	0,94		
6	QUE	24.947	1,85%	55	100,00%	0,92		
7	DA	19.118	1,42%	55	100,00%	0,94		
8	DO	18.119	1,35%	55	100,00%	0,95		
9	EM	17.191	1,28%	55	100,00%	0,95		
10	É	13.483	1,00%	55	100,00%	0,89		
11	SE	13.289	0,99%	55	100,00%	0,94		
12	UMA	12.970	0,96%	55	100,00%	0,95		
13	UM	11.948	0,89%	55	100,00%	0,97		
14	COMO	11.425	0,85%	55	100,00%	0,96		
15	COM	10.122	0,75%	55	100,00%	0,94		
16	PARA	9.518	0,71%	55	100,00%	0,94		
17	OU	9.405	0,70%	55	100,00%	0,94		
18	NO	9.339	0,69%	55	100,00%	0,94		
19	NA	8.593	0,64%	55	100,00%	0,94		
20	ACORDE	8.581	0,64%	52	94,55%	0,78		
21	OS	8.561	0,64%	55	100,00%	0,91		
22	AS	8.440	0,63%	55	100,00%	0,91		
23	POR	8.109	0,60%	55	100,00%	0,94		
24	NÃO	7.703	0,57%	55	100,00%	0,92		
25	P	7.105	0,53%	51	92,73%	0,69		
26	MENOR	6.700	0,50%	53	96,36%	0,87		
27	MAIOR	6.640	0,49%	55	100,00%	0,85		
28	MAIS	5.666	0,42%	55	100,00%	0,89		
29	ACORDES	5.666	0,42%	54	98,18%	0,84		
30	DAS	5.003	0,37%	55	100,00%	0,92		

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 3 - Lista (parcial) de palavras do *subcorpus* português



Rank	Freq	Word	Lemmas	Word Form(s)
1	54236	de		
2	42875	a		
3	35818	e		
4	29320	o		
5	24948	que		
6	19120	da		
7	18127	do		
8	17535	em		
9	13484	é		
10	13288	se		
11	12971	uma		
12	11952	um		
13	11427	como		
14	10186	com		
15	9521	para		
16	9412	ou		
17	9338	no		
18	8602	na		
19	8586	acorde		
20	8564	os		

Fonte: Dados extraídos do *software Antconc*

Nas Figuras 2 e 3, observa-se a ocorrência de palavras gramaticais (artigos, preposições, conjunções etc.) nas primeiras posições. Geralmente, elas têm um número elevado de ocorrências nos *corpora*, por se repetirem muito mais do que as palavras lexicais (substantivos, adjetivos, verbos, advérbio). Entretanto, há uma peculiaridade no *corpus* de Harmonia Musical. Palavras A, E, DO, EM, no *subcorpus* de textos em português, nem sempre se referem a palavras gramaticais, mas podem ser cifras que representam as notas musicais. A distinção delas é realizada a partir do contexto de uso. Também é possível notar que há uma diferença no número de ocorrências ao comparar as listas produzidas pelos dois *softwares*. Se a pesquisa não tiver o objetivo de comparar os resultados obtidos a partir dos dois *softwares*, é aconselhável que sejam considerados apenas os cálculos de um deles, evitando assim, inconsistência na análise.

Figura 4 - Lista (parcial) de palavras do *subcorpus* inglês americano

N	Word	Freq.	%	Texts	%	Dispersion	Lemmas	Set
1	THE	84.680	6,63%	54	100,00%	0,96		
2	#	78.874	6,18%	54	100,00%	0,93		
3	OF	42.668	3,34%	54	100,00%	0,94		
4	A	32.599	2,55%	54	100,00%	0,97		
5	IN	31.606	2,48%	54	100,00%	0,94		
6	AND	27.305	2,14%	54	100,00%	0,96		
7	TO	25.255	1,98%	54	100,00%	0,96		
8	IS	17.314	1,36%	54	100,00%	0,95		
9	AS	11.826	0,93%	54	100,00%	0,92		
10	THAT	11.580	0,91%	54	100,00%	0,93		
11	S	8.303	0,65%	52	96,30%	0,77		
12	THIS	8.235	0,65%	54	100,00%	0,93		
13	FOR	8.148	0,64%	54	100,00%	0,93		
14	ARE	7.579	0,59%	54	100,00%	0,88		
15	WITH	7.528	0,59%	54	100,00%	0,94		
16	CHORD	7.394	0,58%	52	96,30%	0,84		
17	MAJOR	7.218	0,57%	53	98,15%	0,83		
18	MUSIC	6.755	0,53%	54	100,00%	0,87		
19	OR	6.708	0,53%	54	100,00%	0,87		
20	BY	6.637	0,52%	54	100,00%	0,93		
21	IT	6.593	0,52%	54	100,00%	0,92		
22	ON	6.292	0,49%	54	100,00%	0,93		
23	FROM	6.022	0,47%	54	100,00%	0,93		
24	MINOR	5.363	0,42%	54	100,00%	0,90		
25	BE	5.235	0,41%	54	100,00%	0,93		
26	I	5.152	0,40%	54	100,00%	0,90		
27	AN	5.152	0,40%	54	100,00%	0,95		
28	EXAMPLE	4.883	0,38%	54	100,00%	0,81		
29	C	4.767	0,37%	53	98,15%	0,85		
30	WHICH	4.282	0,34%	53	98,15%	0,87		

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*



Figura 5 - Lista (parcial) de palavras do *subcorpus* inglês britânico (*Wordsmith Tools*)

N	Word	Freq.	%	Texts	%	Dispersion	Lemmas	Set
1	THE	58.464	7,17%	54	100,00%	0,97		
2	OF	31.167	3,82%	54	100,00%	0,97		
3	A	22.282	2,73%	54	100,00%	0,97		
4	IN	20.899	2,56%	54	100,00%	0,95		
5	AND	18.431	2,26%	54	100,00%	0,97		
6	TO	17.786	2,18%	54	100,00%	0,96		
7	IS	15.030	1,84%	54	100,00%	0,94		
8	AS	7.977	0,98%	54	100,00%	0,97		
9	THAT	7.667	0,94%	54	100,00%	0,96		
10	THIS	7.530	0,92%	54	100,00%	0,92		
11	ARE	6.097	0,75%	54	100,00%	0,90		
12	BE	5.833	0,72%	54	100,00%	0,93		
13	FOR	5.609	0,69%	54	100,00%	0,92		
14	IT	5.177	0,63%	54	100,00%	0,93		
15	BY	4.831	0,59%	54	100,00%	0,98		
16	WITH	4.754	0,58%	54	100,00%	0,97		
17	CHORD	4.538	0,56%	52	96,30%	0,77		
18	WHICH	4.462	0,55%	54	100,00%	0,91		
19	OR	4.124	0,51%	54	100,00%	0,86		
20	ON	4.077	0,50%	54	100,00%	0,93		
21	MUSIC	4.046	0,50%	53	98,15%	0,91		
22	FROM	3.748	0,46%	54	100,00%	0,96		
23	AN	3.525	0,43%	54	100,00%	0,96		
24	MAJOR	3.503	0,43%	53	98,15%	0,84		
25	NOT	3.387	0,42%	54	100,00%	0,92		
26	AT	2.993	0,37%	54	100,00%	0,92		
27	S	2.861	0,35%	52	96,30%	0,67		
28	MINOR	2.825	0,35%	54	100,00%	0,84		
29	I	2.700	0,33%	54	100,00%	0,89		
30	NOTE	2.668	0,33%	54	100,00%	0,72		

Fonte: Dados extraídos do software *Wordsmith Tools*

## 2.2.2 *Keyword* (Lista de palavras-chave)

*Keyword* (lista de palavras-chave) é uma ferramenta que mostra quais palavras apresentam uma frequência elevada em um dado *corpus* ao serem comparadas com outras que são comuns num *corpus* de língua geral. Ela é gerada a partir da comparação entre a lista de palavras do *corpus* de estudo e a lista de palavras do *corpus* de referência. Recomenda-se que o *corpus* de referência seja 3 a 5 vezes maior que o *corpus* de estudo (TAGNIN, 2013). Como *corpora* de referência, escolhemos três de referências gerais, compostos por vários gêneros textuais para contrastar com os *subcorpora* de estudo. Lácio-Ref para comparar com o *corpus* de estudo de português, COCA (*Corpus of Contemporary American English*) para contrastar com o de inglês americano e BNC (*British National Corpus*) para comparar com o *subcorpus* de inglês britânico.

O *Wordsmith Tools* produz uma lista com 500 palavras-chave (número de corte). Ao gerarmos as listas de palavras para cada um dos *subcorpora*, tivemos os seguintes resultados:

- Português: 500 palavras do total de 6.354 palavras-chave;

- Inglês Americano: 500 palavras do total de 5.624 palavras-chave; e
- Inglês Britânico: 500 palavras do total de 4.680 palavras-chave.

Figura 6 - Lista (parcial) de palavras-chave do *subcorpus* português (*WordSmith Tools*)

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R
1	#	102.879	7,65%	55	0		307.605,75	307.621,34	145,29
2	ACORDE	8.581	0,64%	52	13		25.454,46	25.470,07	11,16
3	ACORDES	5.666	0,42%	54	15		16.726,01	16.741,62	10,35
4	MENOR	6.700	0,50%	53	843	0,02%	15.163,55	15.179,16	4,78
5	P	7.105	0,53%	51	2.491	0,05%	11.504,39	11.520,00	3,30
6	HARMONIA	4.065	0,30%	54	95		11.281,61	11.297,21	7,21
7	DOMINANTE	3.810	0,28%	52	165		10.087,51	10.103,12	6,32
8	DÓ	3.238	0,24%	47	17		9.462,49	9.478,09	9,36
9	MAIOR	6.640	0,49%	55	3.406	0,07%	8.701,58	8.717,19	2,75
10	NOTAS	3.447	0,26%	53	362		8.082,82	8.098,43	5,04
11	ESCALA	3.439	0,26%	47	408		7.872,59	7.888,20	4,87
12	TONALIDADE	2.661	0,20%	50	8		7.836,25	7.851,86	10,17
13	I	4.483	0,33%	52	1.414	0,03%	7.610,69	7.626,30	3,46
14	NOTA	3.163	0,24%	50	403		7.130,89	7.146,49	4,76
15	GRAU	3.432	0,26%	48	733	0,02%	6.743,13	6.758,74	4,02
16	FÁ	2.118	0,16%	38	3		6.273,65	6.289,25	11,25
17	V	3.275	0,24%	50	853	0,02%	6.004,06	6.019,67	3,73
18	MÚSICA	3.597	0,27%	55	1.204	0,03%	5.943,52	5.959,13	3,37
19	TONAL	1.993	0,15%	48	4		5.888,05	5.903,66	10,75
20	TÔNICA	2.033	0,15%	51	27		5.789,32	5.804,93	8,03
21	MUSICAL	2.256	0,17%	54	261		5.185,70	5.201,31	4,90
22	HARMÔNICA	1.714	0,13%	53	19		4.909,83	4.925,44	8,29
23	C	3.136	0,23%	51	1.347	0,03%	4.564,89	4.580,50	3,01
24	RÉ	1.583	0,12%	39	27		4.457,17	4.472,78	7,66
25	F	2.299	0,17%	40	542	0,01%	4.364,81	4.380,42	3,88
26	FIG	1.512	0,11%	7	18		4.318,88	4.334,49	8,18
27	SOL	1.998	0,15%	43	375		4.078,01	4.093,62	4,20
28	SÉTIMA	1.428	0,11%	42	18		4.069,76	4.085,37	8,10
29	TOM	1.696	0,13%	39	169		4.007,69	4.023,30	5,12
30	MI	1.402	0,10%	42	33		3.879,10	3.894,70	7,20

Fonte: Dados extraídos do *software* WordSmith Tools

Figura 7 - Lista (parcial) de palavras-chave do *subcorpus* inglês americano

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R
1	#	78.874	6,18%	54	0		217.397,09	217.412,53	144,98
2	CHORD	7.394	0,58%	52	15		20.158,45	20.173,89	10,51
3	MAJOR	7.218	0,57%	53	714	0,02%	15.495,30	15.510,74	4,91
4	MUSIC	6.755	0,53%	54	639	0,02%	14.625,20	14.640,64	4,97
5	MINOR	5.363	0,42%	54	154		13.450,98	13.466,42	6,69
6	CHORDS	4.055	0,32%	50	16		10.962,09	10.977,53	9,55
7	HARMONIC	3.482	0,27%	52	6		9.497,65	9.513,08	10,75
8	SCALE	3.749	0,29%	52	199		8.857,20	8.872,63	5,81
9	TONIC	2.999	0,23%	52	6		8.168,07	8.183,51	10,53
10	EXAMPLE	4.883	0,38%	54	1.314	0,03%	7.804,17	7.819,61	3,46
11	DOMINANT	2.818	0,22%	52	64		7.175,51	7.190,95	7,03
12	HARMONY	2.428	0,19%	53	36		6.322,39	6.337,83	7,65
13	NOTE	3.327	0,26%	53	596	0,02%	6.158,77	6.174,21	4,05
14	NOTES	2.833	0,22%	53	295		6.010,57	6.026,01	4,83
15	PROGRESSION	2.223	0,17%	48	17		5.922,21	5.937,64	8,60
16	C	4.767	0,37%	53	2.311	0,06%	5.524,74	5.540,18	2,61
17	KEY	2.928	0,23%	50	494	0,01%	5.517,16	5.532,59	4,14
18	CHROMATIC	1.990	0,16%	43	3		5.426,66	5.442,10	10,94
19	SEVENTH	2.185	0,17%	44	88		5.313,71	5.329,14	6,20
20	TONAL	1.894	0,15%	50	17		5.020,76	5.036,19	8,37
21	FIGURE	2.613	0,20%	43	432	0,01%	4.951,24	4.966,67	4,17
22	tone	2.156	0,17%	54	177		4.777,17	4.792,61	5,18
23	TRIAD	1.665	0,13%	47	0		4.574,06	4.589,50	139,42
24	MELODY	1.671	0,13%	48	13		4.445,78	4.461,22	8,58
25	MUSICAL	1.892	0,15%	54	108		4.421,98	4.437,42	5,70
26	THEORY	2.293	0,18%	52	359		4.410,74	4.426,18	4,24
27	SECTION	2.399	0,19%	44	443	0,01%	4.394,72	4.410,16	4,01
28	THIRD	2.774	0,22%	51	762	0,02%	4.387,94	4.403,38	3,43
29	MELODIC	1.594	0,12%	51	9		4.272,34	4.287,78	9,04
30	MEASURE	1.943	0,15%	49	173		4.242,99	4.258,43	5,06

Fonte: Dados extraídos do *software* WordSmith Tools

Figura 8 - Lista (parcial) de palavras-chave do *subcorpus* inglês britânico

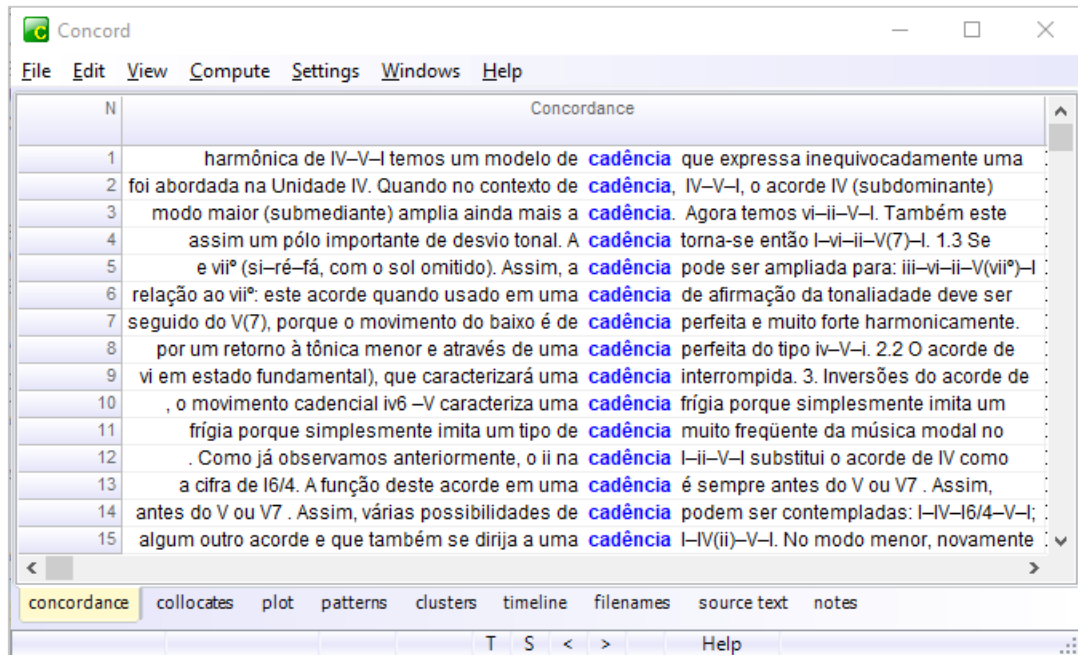
N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R
1	CHORD	4.538	0,56%	52	8		15.970,38	15.985,76	11,44
2	MUSIC	4.046	0,50%	53	433	0,01%	11.654,26	11.669,65	5,52
3	MINOR	2.825	0,35%	54	146		8.897,13	8.912,52	6,57
4	MAJOR	3.503	0,43%	53	887	0,02%	8.324,28	8.339,66	4,27
5	TONAL	2.122	0,26%	46	0		7.513,20	7.528,59	140,41
6	CHORDS	2.132	0,26%	47	9		7.435,57	7.450,96	10,18
7	NOTE	2.668	0,33%	54	345		7.434,40	7.449,79	5,24
8	NOTES	2.345	0,29%	51	189		7.029,90	7.045,29	5,92
9	CADENCE	1.651	0,20%	39	0		5.842,15	5.857,54	140,05
10	S	2.861	0,35%	52	1.261	0,03%	5.527,36	5.542,74	3,47
11	HARMONIC	1.574	0,19%	54	5		5.503,29	5.518,68	10,59
12	MUSICAL	1.738	0,21%	51	89		5.472,44	5.487,83	6,58
13	BAR	2.006	0,25%	44	347		5.262,17	5.277,56	4,82
14	PITCH	1.551	0,19%	48	90		4.823,28	4.838,66	6,40
15	TONIC	1.406	0,17%	44	16		4.803,46	4.818,85	8,75
16	BARS	1.472	0,18%	43	70		4.663,41	4.678,80	6,69
17	C	2.528	0,31%	53	1.300	0,03%	4.531,29	4.546,68	3,25
18	KEY	1.750	0,21%	52	530	0,01%	3.917,92	3.933,30	4,01
19	DOMINANT	1.262	0,15%	49	78		3.896,05	3.911,43	6,31
20	F	1.511	0,19%	50	305		3.814,94	3.830,32	4,60
21	SCALE	1.429	0,18%	49	234		3.790,35	3.805,74	4,90
22	HARMONY	1.110	0,14%	48	30		3.656,45	3.671,84	7,50
23	EXAMPLE	2.233	0,27%	49	1.387	0,03%	3.603,94	3.619,32	2,98
24	E	2.034	0,25%	52	1.106	0,03%	3.537,69	3.553,08	3,17
25	G	1.710	0,21%	53	672	0,02%	3.467,06	3.482,45	3,64
26	MOVEMENT	1.399	0,17%	39	329		3.388,07	3.403,46	4,38
27	D	1.559	0,19%	52	643	0,02%	3.095,10	3.110,49	3,57
28	DISSONANCE	876	0,11%	34	0		3.092,55	3.107,94	139,14
29	BASS	950	0,12%	45	43		3.016,97	3.032,36	6,76
30	MAHLER	851	0,10%	12	3		2.965,07	2.980,46	10,44

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

### 2.2.3 *Concord* (Concordanciador)

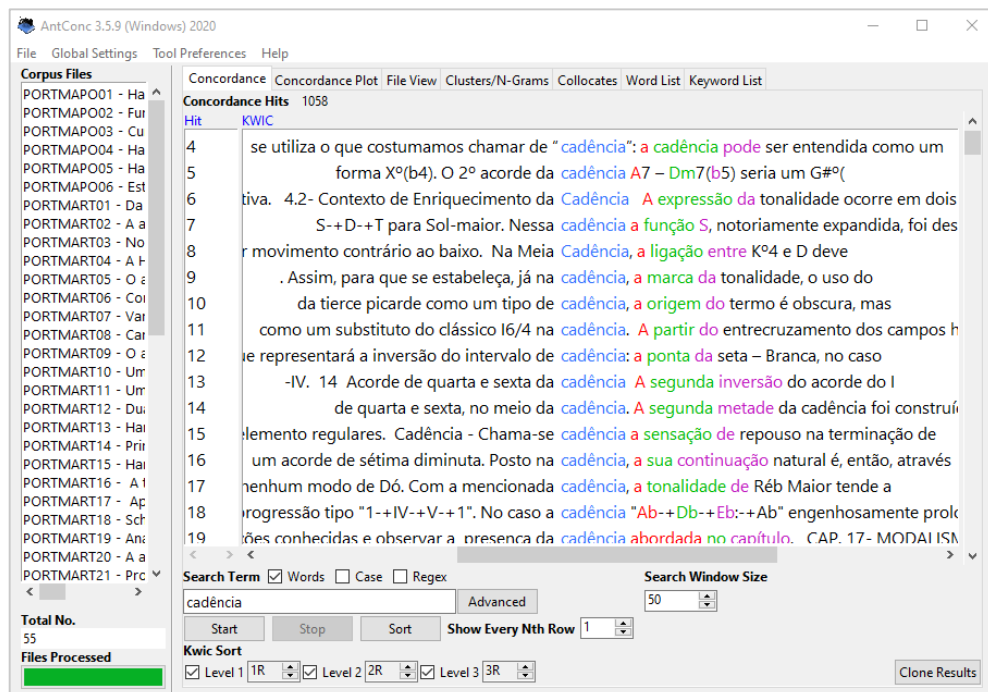
Essa ferramenta apresenta as linhas de concordância para determinada palavra de busca. A partir dessas linhas, é possível observar palavras que coocorrem com a palavra de busca, ou seja, que aparecem com frequência em torno da palavra pesquisada.

Suponhamos que a nossa busca em português fosse o termo *cadência*. As linhas parciais de concordâncias geradas seriam as apresentadas na Figura 9 a seguir.

Figura 9 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra *cadência* (WordSmith)

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

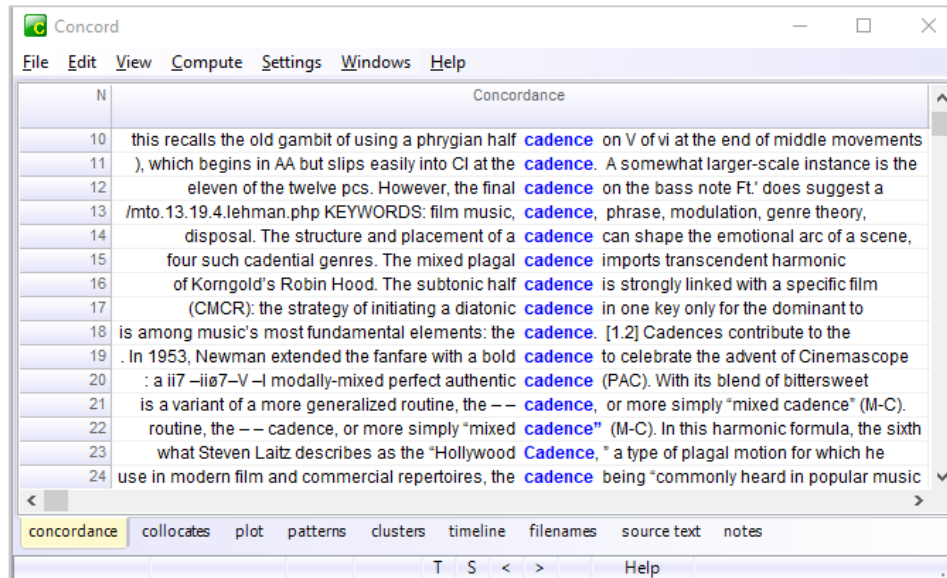
O concordanciador do *Antconc* (Figura 10) destaca as palavras que estão à direita ou à esquerda da palavra de busca utilizando cores diferentes, o que visualmente auxilia no reconhecimento de padrões. O *Wordsmith* também oferece essa possibilidade, mas precisa ser configurada previamente pelo usuário.

Figura 10 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra *cadência* (*Antconc*)

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Da mesma forma em inglês, teríamos as seguintes linhas de concordância para o termo equivalente de cadência:

Figura 11 - Linhas de concordância (parciais) a partir da palavra *cadence* extraída do *corpus* de inglês americano



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

## 2.2.4 Outros dispositivos

O recurso *Concord* do *WordSmith Tools* apresenta alguns dispositivos na parte inferior da tela, que auxiliam a investigação das colocações, por listar agrupamentos em torno da palavra pesquisada. São eles:

**Collocates** - traz informações sobre a posição que ocupam os colocados em torno da palavra de busca. Na posição central (*centre*) fica a palavra de busca; dessa forma, ao selecionar as colunas da direita (R1, R2, R3, R4 e R5) observamos com que frequência os colocados aparecem em tais posições e o mesmo ocorre ao selecionarmos as posições à esquerda (L1, L2, L3, L4, L5).

Figura 12 - Lista parcial de colocados para a palavra *cadência*

The screenshot shows the 'Collocate List' window in WordSmith Tools. The window title is 'Collocate List (unsaved)'. The menu bar includes 'File', 'Edit', 'View', 'Compute', 'Settings', 'Windows', and 'Help'. The main area is a table with the following columns: N, Word, Set, Texts, Total, Total Left, Total Right, L5, L4, L3, L2, L1, Centre, R1, R2, R3, R4, R5. The table lists 22 words and their associated counts. The 'collocates' tab is selected at the bottom.

N	Word	Set	Texts	Total	Total Left	Total Right	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	PERFEITA		14	83	8	75	1	1	4	2			60	10	3		2
2	INTERROMPIDA		11	68	6	62	2	2	1	1			59	1		2	
3	PLAGAL		14	73	11	62	1	1	7	2			53	2	1	2	4
4	AUTÊNTICA		12	68	12	56	2	5	3	2			47	1	1	2	5
5	PARA		22	102	32	70	11	4	10	7			32	8	13	8	9
6	FINAL		13	38	5	33	2		1	2			26	3	1	1	2
7	HISTÓRICA		1	24	0	24							24				
8	FRÍGIA		7	31	5	26		3	2				23				1
9	QUE		31	164	78	86	20	17	23	18			22	16	20	16	12
10	DECEPTIVA		7	23	3	20	1				2		18		2		
11	COM		22	94	45	49	10	5	4	19	7		13	2	9	13	12
12	COMPLETA		7	21	4	17	2			2			11	5	1		
13	IMPERFEITA		8	29	5	24			2	3			10	12		1	1
14	IIM7		4	10	0	10							9				1
15	NAPOLITANA		6	12	1	11			1				9			1	1
16	SOBRE		8	43	14	29	5		1	8			8	5	3	6	7
17	SUSPENSIVA		4	11	3	8		1	2				8				
18	TEM		9	17	1	16	1						8	3	3	2	
19	PODE		12	26	4	22	2	1	1				7	6	3	1	5
20	CONCLUSIVA		6	7	1	6	1						6				
21	AUTENTICA		1	7	1	6		1					5			1	
22	COMO		22	94	62	32	9	13	12	12	16		5	4	9	8	6

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Como mostra a Figura 12, esse dispositivo lista palavras que aparecem em até 5 posições à direita e à esquerda da palavra de busca. Ao selecionarmos a coluna R1 (primeira posição à direita da palavra pesquisada), são apresentadas as palavras que coocorrem nessa posição. Por exemplo, as palavras *perfeita*, *interrompida*, *plagal*, *autêntica*, *final*, *deceptiva*, *completa*, *imperfeita*, *suspensiva*, *conclusiva* formam as colocações: *cadência perfeita*, *cadência interrompida*, *cadência plagal*, *cadência autêntica*, *cadência final*, *cadência deceptiva*, *cadência completa*, *cadência imperfeita*, *cadência suspensiva* e *cadência conclusiva*.

Outro ponto importante na análise é verificar a quantidade de textos em que a colocação aparece. Se a ocorrência é alta em um só texto, é preciso consultar outras fontes para confirmar se aquela estrutura é, de fato, utilizada convencionalmente na área de especialidade.

**Clusters** – apresenta uma lista de agrupamentos relacionados à palavra pesquisada e a frequência de tais agrupamentos. Contudo, como alerta Matuda (2011), nem todos os agrupamentos que aparecem na lista são colocações. A função do *software* é facilitar a manipulação e pesquisa no *corpus* com base em dados estatísticos, mas a tarefa de análise ainda é humana. Portanto, cabe ao analista examinar e identificar os agrupamentos que podem ser, de fato, colocações.

Figura 13 - Lista parcial de *clusters* (agrupamentos de palavras) para *cadência*

The screenshot shows the AntConc 3.5.9 (Windows) 2020 interface. The search term is 'cadência'. The results are displayed in a table with columns: Rank, Freq, Range, and Cluster. The clusters listed are:

Rank	Freq	Range	Cluster
1	73	14	cadência de
2	59	14	cadência perfeita
3	55	10	cadência interrompida
4	48	13	cadência plagal
5	45	10	cadência autêntica
6	29	7	cadência para
7	26	9	cadência final
8	25	16	cadência é
9	24	1	cadência histórica
10	23	7	cadência frígia
11	22	7	cadência ii
12	20	9	cadência em
13	20	12	cadência que
14	16	4	cadência deceptiva
15	12	7	cadência com

Additional interface details: Total No. of Cluster Types: 334, Total No. of Cluster Tokens: 1058. Search Term: cadência. Search Term Position: On Left. Cluster Size: Min. 2, Max. 2. Min. Freq.: 1, Min. Range: 1.

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As posições à direita e a esquerda da palavra de busca podem ser ajustadas na tela de *cluster* do *Antconc* (Figura 13). A tela mostra agrupamentos com duas palavras estando o colocado à direita da palavra de busca.

Figura 14 - Lista parcial de *clusters* (agrupamentos de palavras) para *cadência*

The screenshot shows the Concordance Cluster List (unsaved) window. The search term is 'CADÊNCIA DE ENGANO'. The results are displayed in a table with columns: N, Cluster, Freq., Set, Length, and Related. The clusters listed are:

N	Cluster	Freq.	Set	Length	Related
1	CADÊNCIA DE ENGANO	57		3	A CADÊNCIA DE ENGANO (12),NA CADÊNCIA DE ENGANO (8),
2	DE UMA CADÊNCIA	26		3	GRAU DE UMA CADÊNCIA (5)
3	CADÊNCIA II V	23		3	CADÊNCIA II V I (14),UMA CADÊNCIA II V (10),UMA CADÊNCIA II
4	CADÊNCIA HISTÓRICA DA	22		3	CADÊNCIA HISTÓRICA DA MÚSICA (21),CADÊNCIA HISTÓRICA
5	HISTÓRICA DA MÚSICA	21		3	CADÊNCIA HISTÓRICA DA MÚSICA (21),HISTÓRICA DA MÚSICA
6	CADÊNCIA HISTÓRICA DA	21		4	CADÊNCIA HISTÓRICA DA (22),HISTÓRICA DA MÚSICA (21),
7	HISTÓRICA DA MÚSICA POPULAR	20		4	HISTÓRICA DA MÚSICA (21),CADÊNCIA HISTÓRICA DA MÚSICA
8	CADÊNCIA HISTÓRICA DA	20		5	CADÊNCIA HISTÓRICA DA (22),HISTÓRICA DA MÚSICA (21),
9	DA MÚSICA POPULAR	20		3	HISTÓRICA DA MÚSICA POPULAR (20),CADÊNCIA HISTÓRICA
10	A CADÊNCIA PERFEITA	19		3	
11	A CADÊNCIA DE	17		3	A CADÊNCIA DE ENGANO (12),NA CADÊNCIA DE ENGANO (8),
12	II V I	17		3	CADÊNCIA II V I (14),UMA CADÊNCIA II V I (6)
13	UMA CADÊNCIA PERFEITA	17		3	
14	A CADÊNCIA PLAGAL	15		3	
15	COM UMA CADÊNCIA	14		3	
16	CADÊNCIA II V I	14		4	CADÊNCIA II V (23),II V I (17),UMA CADÊNCIA II V I (6)
17	TIPO DE CADÊNCIA	14		3	UM TIPO DE CADÊNCIA (5)
18	DE CADÊNCIA INTERROMPIDA	13		3	
19	CADÊNCIA PARA O	12		3	
20	A CADÊNCIA DE ENGANO	12		4	CADÊNCIA DE ENGANO (57),A CADÊNCIA DE (17)
21	QUE A CADÊNCIA	12		3	
22	UMA CADÊNCIA DE	11		3	UMA CADÊNCIA DE ENGANO (5)

Additional interface details: 121 entries, Row 1, T S < > Help CADÊNCIA DE ENGANO

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No *WordSmith Tools*, esse dispositivo aponta quantas vezes aquela estrutura ocorre (figura 14). O lado direito da tela mostra uma coluna intitulada *Related*, onde são detalhadas as ocorrências relacionadas às extensões do agrupamento, como podemos verificar na Figura 15. No caso de cadência autêntica, a lista mostra duas prováveis colocações relacionadas a ela: cadência autêntica imperfeita e cadência autêntica perfeita.

Figura 15 - *Clusters* relacionados à colocação *cadência autêntica*

The screenshot shows a window titled 'related clusters of CADÊNCIA AUTÊNTICA'. Inside, there is a table with a header 'clusters'. The table lists several clusters with their respective counts:

clusters
A CADÊNCIA AUTÊNTICA (8)
CADÊNCIA AUTÊNTICA IMPERFEITA (11)
CADÊNCIA AUTÊNTICA OU (6)
CADÊNCIA AUTÊNTICA PERFEITA (9)
DE CADÊNCIA AUTÊNTICA (6)
UMA CADÊNCIA AUTÊNTICA (9)

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Os agrupamentos para cadência autêntica podem conter artigos, preposições e adjetivos. Entretanto, nesse caso, nota-se que são os adjetivos que merecem atenção. Eles indicam que há diferenças conceituais nas colocações estendidas cadência autêntica perfeita e cadência autêntica imperfeita.

**Patterns** – mostra a posição à direita e à esquerda da palavra pesquisada em que normalmente os colocados ocorrem. Com base na frequência, ele organiza os colocados em suas posições mais comuns em torno da palavra de busca. Esse efeito visual facilita a análise, conforme mostra a Figura 16.



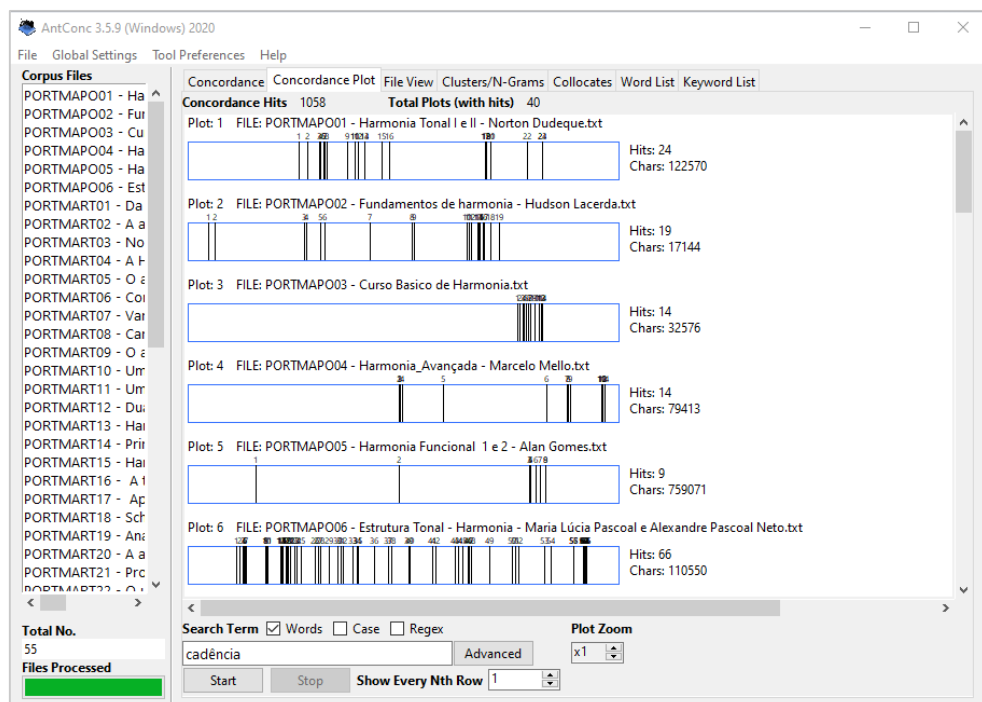
Figura 16 - *Patterns* – Disposição dos colocados entre as posições L5 e R5

N	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	CADÊNCIA	CADÊNCIA	CADÊNCIA	GRAU	ESTA	CADÊNCIA	INTERROMPIDA	ENGANO	MÚSICA	CADÊNCIA	CADÊNCIA
2	COMO	GRAU	GRAU	TIPO	SEMI		PERFEITA	DOMINANTE	MENOR	POPULAR	MENOR
3	PARA	COMO	DOMINANTE	ACORDES	COMO		PLAGAL	PARA	CADÊNCIA	GRAU	COMO
4	GRAU	MAIOR	COMO	COMO	NUMA		AUTÊNTICA	IMPERFEITA	ACORDE	PARA	DOMINANTE
5	ACORDE	MENOR	PARA	MENOR	MEIO		PARA	TAMBÉM	MAIOR	MAIOR	PARA
6	MENOR	PROGRESSÃO	ESTE	FIGURA	MEIA		HISTÓRICA	PERFEITA	PARA	MENOR	GRAU
7	SUBDOMINANTE	RESOLUÇÃO	MENOR	NOME	PELA		FINAL	PODE	TONALIDADE	COMO	ACORDE
8	MAIOR	TÔNICA	MAIOR	APÓS	2.1.1		FRÍGIA	CADÊNCIA	COMO	DOMINANTE	PLAGAL
9	DOMINANTE	PARA	TÔNICA	ASSIM			IIM7	ESTIRADA	TAMBÉM	ACORDE	TÔNICA
10	FRASE	ACORDE	PLAGAL	TONAL			NAPOLITANA	ACORDE	GRAU	MODOS	MAIOR
11	FUNÇÃO	AUTÊNTICA	PELO	PARA			COMPLETA	MENOR	PERFEITA	ENGANO	ACORDES
12		DOMINANTE	FIGURA	CADÊNCIA			SUSPENSIVA	COMPLETA	QUANDO		
13			ESTÁ	FORMA			DECEPTIVA				
14				MAIOR			COMO				
15				SOBRE			IMPERFEITA				
16				CHAMA			CONCLUSIVA				
17				EXEMPLO			HARMÔNICA				
18				RESOLUÇÃO			PODE				
19				SITUAÇÃO			AUTÊNTICA				

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Neste subitem, descrevemos de forma bem resumida as principais ferramentas que o *software* oferece. Tais ferramentas tornam viável a manipulação de vários textos do *corpus* e facilitam a busca e identificação de estruturas fraseológicas recorrentes da linguagem de especialidade, de uma forma precisa, pois trazem dados sobre frequência das palavras na amostra.

**Plot** – é um recurso que mostra como a palavra de busca está distribuída ao longo de um texto. O gráfico se assemelha visualmente a um código de barras. As barras indicam em que parte do texto a palavra de busca aparece.

Figura 17 - *Plot* – Localização da palavra *cadência* ao longo dos textos (*Antconc*)

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*



### 2.2.5 Procedimentos para a manipulação do *corpus*

O critério inicial da pesquisa foi definir de onde partiria a busca das colocações. Foi estabelecido que a direção da busca seria do português para o inglês.

Os procedimentos metodológicos adotados para obter os resultados da pesquisa seguiram as seguintes etapas:

- geração de lista das palavras do *corpus* em português;
- comparação entre a lista de palavras do *corpus* e as do *corpus* de referência Lácio-Ref para a criação de uma lista de palavras-chave;
- análise prévia das palavras-chave que vão até o número 100;
- revisão da lista, eliminando cifras, símbolos, sobrenomes de autores, títulos de obra, abreviações e itens não relevantes para a pesquisa;
- geração de linhas de concordâncias, listas de *clusters*, *patterns* e colocados para análise a partir da lista de palavras-chave revisada;
- levantamento das colocações e eliminação de itens duplicados (por exemplo: a colocação Acorde de sexta aparece na lista de colocações do termo acorde e do termo sexta);
- análise de contextos definitórios (*Subcorpus* Instrucional) para comparar com os de inglês;
- análise de contextos de uso (*Subcorpus* Acadêmico-Científico) e pesquisa redirecionada quando necessária, quando há a identificação de uma colocação com frequência baixa no *corpus* ou ausência de correspondentes no *corpus* de Inglês. Nestes casos, faz-se necessária a busca de conceitos em materiais suplementares: obras referenciais impressas e *online*;
- análise dos tipos de variantes linguísticas que ocorrem entre as colocações levantadas em português e comparar com os resultados obtidos em inglês; e
- preenchimento das informações de cada colocação em ficha terminológica, cuja estrutura será descrita no subitem 4.3 Ficha Terminológica.

Para a identificação de correspondentes das colocações encontradas no *subcorpus* de português, adotamos procedimentos semelhantes na manipulação dos *subcorpora* de inglês americano e britânico, tais como:

- lista palavras dos *subcorpora* inglês americano e inglês britânico;
- lista palavras-chave dos dois *subcorpora*, a partir da comparação com seus respectivos *subcorpora* de referência, COCA (inglês americano) e BNC (inglês britânico);
- identificação de possíveis correspondentes de tradução;
- levantamento e análise das linhas de concordância, colocados, *cluster* e *patterns* das colocações correspondentes nos dois *subcorpora* de inglês para comparar com os resultados obtidos em português e confirmar os equivalentes tradutórios;
- identificação de variantes linguísticas e geográficas para as colocações levantadas em inglês; e
- preenchimento das informações nas fichas terminológicas.

Três dicionários de termos musicais (em português brasileiro, inglês americano e inglês britânico) foram consultados a fim de verificar quais colocações (identificadas na nossa pesquisa) não constavam na lista de entrada. Esse levantamento evidencia que a atualização de obras referenciais é uma tarefa perpétua. Enquanto algumas palavras e expressões caem em desuso, outras nascem e as que persistem ainda podem adquirir novos conceitos e significados. A renovação constante do léxico faz parte do processo dinâmico das línguas.

### 2.3 Ficha terminológica

A ficha terminológica é uma forma de registro das informações obtidas sobre um determinado termo e fundamental para a organização de repertórios de terminologias e compilação de obras referenciais como dicionários, glossários, vocabulários técnicos etc. Não há um modelo padrão de ficha, elas podem variar de acordo com os objetivos da pesquisa e tipos de informações relevantes a serem registrados. Embora as informações contidas numa ficha sejam distintas de uma área para outra, algumas são imprescindíveis na elaboração de uma ficha, como: fonte de coleta, contextos de uso, variantes denominativas, fraseologias típicas do termo, data de registro. O armazenamento dela pode ser feito em papel ou meio eletrônico. (KRIEGER; FINATO, 2004).

A ficha para essa pesquisa baseou-se em exemplos mencionados por Barros (2004, pp. 215-218) sobre fichas terminológicas utilizadas para a recolha, registro e análise de dados.

Optamos por utilizar um modelo para o registro e realizamos uma adaptação para o contexto bilíngue da pesquisa (SANTOS, 2017). Dessa forma, a ficha apresenta os seguintes campos:

- **colocação:** combinatória encontrada no *corpus* de estudo
- **taxionomia:** tipo de colocação (nominal, adjetiva, adverbial, verbal, com numeral ou estendida);
- **correspondente:** termo equivalente na língua de chegada;
- **variantes denominativas:** variantes linguísticas e geográficas;
- **remissiva:** relação semântica com outra colocação (por exemplo: acorde consonante e acorde dissonante, intervalo simples e intervalo composto etc.)
- **frequência:** número de ocorrências no *corpus* de estudo;
- **contexto definitório:** trecho explicativo extraído do *subcorpus* instrucional. Não é um campo obrigatório, pois nem sempre será encontrado um contexto definitório no *corpus* instrucional, conforme verificado por Santos (2017);
- **contexto de uso:** extraído principalmente do *subcorpus* acadêmico-científico; mas também pode ser um excerto do *subcorpus* instrucional;
- **consulta em dicionários:** definições encontradas em dicionários;
- **observação:** algum comentário relevante sobre o item pesquisado;
- **data de registro:** data da criação da ficha; e
- **data de atualização:** data da última alteração.

As Figuras 20 e 21 a seguir apresentam os modelos de ficha utilizados na nossa pesquisa.

Figura 20 - Modelo de ficha terminológica para registro das colocações dos *subcorpora* português

<b>Colocação</b>	
<b>Taxionomia</b>	
<b>Correspondente em inglês americano e britânico</b>	
<b>Variantes denominativas</b>	
<b>Remissiva</b>	
<b>Frequência</b>	
<b>Contexto definitório e fonte</b>	
<b>Contexto de uso e fonte</b>	
<b>Pesquisa em Dicionários</b>	
<b>Observação</b>	
<b>Data de Registro</b>	
<b>Data de Atualização</b>	

Fonte: Adaptada de Barros (2004)

Na ficha terminológica para o registro de informação dos *subcorpora* de inglês foram acrescentados mais campos para distinguir as duas variantes regionais do idioma, conforme mostra a Figura 5.

Figura 21 - Modelo de ficha terminológica para registro das colocações dos *subcorpora* inglês

<b>Colocação</b>	
<b>Taxionomia</b>	
<b>Correspondente em português</b>	
<b>Variante denominativas</b>	
<b>Remissiva</b>	
<b>Inglês Americano</b>	
<b>Frequência</b>	
<b>Contexto definitório e fonte</b>	
<b>Contexto de uso e fonte</b>	
<b>Inglês Britânico</b>	
<b>Frequência</b>	
<b>Contexto definitório e fonte</b>	
<b>Contexto de uso e fonte</b>	
<b>Pesquisa em Dicionários</b>	
<b>Observação</b>	
<b>Data de Registro</b>	
<b>Data de Atualização</b>	

Fonte: Adaptada de Barros (2004)

Todas as informações coletadas sobre as colocações foram sistematicamente organizadas nas fichas com o objetivo de auxiliar na construção dos verbetes, cuja estrutura será explicada no próximo subitem, “Modelo de verbete”.

## 2.4 Modelo de verbete

Na organização da micro e macroestrutura do glossário, adotamos o conceito proposto por Faulstich (1995) que entende como glossário um repertório de termos de uma área científica ou técnica, onde tais termos são dispostos em ordem alfabética, com informação gramatical, contexto de uso e termos correspondentes na língua de chegada. Acrescentamos a esse modelo, as variantes terminológicas e remissivas por serem informações relevantes para o tradutor ou músico. Dessa forma, o modelo de verbete proposto é similar ao adotado por Santos (2017), em que constam: entrada (colocação), correspondente na língua de chegada, variante terminológica (se houver), contexto definitório, contexto de uso e remissiva (se houver). As entradas serão dispostas em ordem alfabética em duas direções português-inglês e inglês-português.

Neste trabalho, os contextos selecionados tiveram como função apresentar ao leitor como a colocação foi empregada no discurso de especialidade, em português e inglês. Em alguns casos, devido à ausência de definição extraída do *corpus*, optamos por adicionar uma breve explicação ao termo por meio de uma nota, com o intuito de tornar mais claro o contexto selecionado. Como se trata de um glossário bilíngue e não de um dicionário, esclarecemos que não fez parte do escopo deste projeto a elaboração (de próprio punho) das definições. Contudo, na escolha dos contextos, levamos em consideração os tipos apontados por Rondeau (1984): definitório, explicativo e associativo. O contexto definitório geralmente introduz o termo dentro de um tópico textual; o explicativo apresenta o objetivo, a finalidade e a constituição; e o associativo retoma o campo de aplicação, relacionando-se com outros termos e dando pistas se ele pertence à área estudada. Essas características são fundamentais na identificação das colocações correspondentes na língua de chegada.

Sobre o sistema de remissivas adotado, empregamos aquele que, segundo Barros (2004), orienta o leitor a consultar um outro verbete que complemente as informações e possibilite a compreensão das relações semânticas que conectam as colocações dentro dos subtemas do domínio. Esse tipo de remissiva corresponde ao que Barros (2004) denomina “queira ver e confronte”.

Salientamos que as colocações presentes no glossário contemplam uma parte da terminologia utilizada na Harmonia, visto que, para respeitar o prazo de entrega da pesquisa, tivemos que optar pela seleção de algumas das palavras-chave com maior frequência no *corpus*.

A Figura 22 apresenta um modelo de verbete em inglês. Nela, consta a entrada para a colocação *abrupt modulation*.

Figura 22 - Modelo de verbete em inglês

**ABRUPT MODULATION**

**Modulação abrupta**

As known also **Direct modulation**

- ❖ *While Marx gives no special name to this particular brand of **abrupt modulation**, he clearly treats it as a distinct class: the direct connection of the tonic of one key to that of another, without the mediation of any other chord. (INGTMLIV10 AM)*
- ❖ *In an **abrupt modulation**, a chord of the destination key's dominant group appears with no intervening pivot. **Abrupt modulations** are frequently made by a note rising by a semitone in the bass, becoming a new leading (...) Chord vi7 is altered into VI7b and can therefore be V7b of the new key of F minor. (INGTMLIV03 BR)*

⇒ See: MODAL BORROWING

Fonte: Elaborada pela autora

A Figura 23 mostra um verbete em português da colocação *modulação abrupta*, que é a correspondente de *abrupt modulation*.

Figura 23 - Modelo de verbete em português

**MODULAÇÃO ABRUPTA**

**Abrupt modulation**

Variante: **Modulação direta**

- ❖ *As modulações que acontecem sem preparação, ou seja, sem o uso de acorde pivô, são chamadas por Piston de **Modulações Abruptas**. Para ele quanto mais distante a relação de afinidade das tonalidades, mais abrupta será a modulação. O mesmo efeito é chamado por Kostka & Payne de Modulação Direta. Este tipo de modulação, segundo estes autores, acontece em mudanças de frases e por este motivo, também são chamadas de Modulação de Frases. (PORTMDM01)*

Fonte: Elaborada pela autora



## CAPÍTULO 3 – RESULTADOS

Neste capítulo, apresentamos o levantamento das colocações em português, a frequência de uso, contextos definitórios e de uso encontrados, os critérios adotados para encontrar as colocações correspondentes em inglês americano e britânico, tendo em vista os procedimentos explicitados no subitem 4.2.4 - Procedimentos para a manipulação do *corpus*, e o status da pesquisa.

Como mencionado anteriormente, o passo inicial da pesquisa foi realizar o levantamento das colocações em português, considerando até o número 100 da lista de palavras-chave, cujas telas são apresentadas a seguir (Figuras 24, 25 e 26).

Figura 24 - Lista de palavras-chave do *subcorpus* português – do item 1 ao 35

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R	Pi	Lemmas	Set
1	#	102.879	7,65%	55	0		307.605,75	307.621,34	145,29	0,0000000000		
2	ACORDE	8.581	0,64%	52	13		25.454,46	25.470,07	11,16	0,0000000000		
3	ACORDES	5.666	0,42%	54	15		16.726,01	16.741,62	10,35	0,0000000000		
4	MENOR	6.700	0,50%	53	843	0,02%	15.163,55	15.179,16	4,78	0,0000000000		
5	P	7.105	0,53%	51	2.491	0,05%	11.504,39	11.520,00	3,30	0,0000000000		
6	HARMONIA	4.065	0,30%	54	95		11.281,61	11.297,21	7,21	0,0000000000		
7	DOMINANTE	3.810	0,28%	52	165		10.087,51	10.103,12	6,32	0,0000000000		
8	DÓ	3.238	0,24%	47	17		9.462,49	9.478,09	9,36	0,0000000000		
9	MAIOR	6.640	0,49%	55	3.406	0,07%	8.701,58	8.717,19	2,75	0,0000000000		
10	NOTAS	3.447	0,26%	53	362		8.082,82	8.098,43	5,04	0,0000000000		
11	ESCALA	3.439	0,26%	47	408		7.872,59	7.888,20	4,87	0,0000000000		
12	TONALIDADE	2.661	0,20%	50	8		7.836,25	7.851,86	10,17	0,0000000000		
13	I	4.483	0,33%	52	1.414	0,03%	7.610,69	7.626,30	3,46	0,0000000000		
14	NOTA	3.163	0,24%	50	403		7.130,89	7.146,49	4,76	0,0000000000		
15	GRAU	3.432	0,26%	48	733	0,02%	6.743,13	6.758,74	4,02	0,0000000000		
16	FÁ	2.118	0,16%	38	3		6.273,65	6.289,25	11,25	0,0000000000		
17	V	3.275	0,24%	50	853	0,02%	6.004,06	6.019,67	3,73	0,0000000000		
18	MÚSICA	3.597	0,27%	55	1.204	0,03%	5.943,52	5.959,13	3,37	0,0000000000		
19	TONAL	1.993	0,15%	48	4		5.888,05	5.903,66	10,75	0,0000000000		
20	TÔNICA	2.033	0,15%	51	27		5.789,32	5.804,93	8,03	0,0000000000		
21	MUSICAL	2.256	0,17%	54	261		5.185,70	5.201,31	4,90	0,0000000000		
22	HARMÔNICA	1.714	0,13%	53	19		4.909,83	4.925,44	8,29	0,0000000000		
23	C	3.136	0,23%	51	1.347	0,03%	4.564,89	4.580,50	3,01	0,0000000000		
24	RÉ	1.583	0,12%	39	27		4.457,17	4.472,78	7,66	0,0000000000		
25	F	2.299	0,17%	40	542	0,01%	4.364,81	4.380,42	3,88	0,0000000000		
26	FIG	1.512	0,11%	7	18		4.318,88	4.334,49	8,18	0,0000000000		
27	SOL	1.998	0,15%	43	375		4.078,01	4.093,62	4,20	0,0000000000		
28	SÉTIMA	1.428	0,11%	42	18		4.069,76	4.085,37	8,10	0,0000000000		
29	TOM	1.696	0,13%	39	169		4.007,69	4.023,30	5,12	0,0000000000		
30	MI	1.402	0,10%	42	33		3.879,10	3.894,70	7,20	0,0000000000		
31	SCHOENBERG	1.239	0,09%	31	11		3.568,72	3.584,33	8,61	0,0000000000		
32	T	1.994	0,15%	41	591	0,01%	3.467,37	3.482,98	3,55	0,0000000000		
33	DIMINUTA	1.128	0,08%	32	4		3.306,14	3.321,75	9,93	0,0000000000		
34	BAIXO	1.723	0,13%	48	397		3.293,32	3.308,93	3,91	0,0000000000		
35	MELÓDICA	1.103	0,08%	41	3		3.242,58	3.258,18	10,31	0,0000000000		

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 25 - Lista de palavras-chave do *subcorpus* português – do item 36 ao 70

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R	Pi	Lemmas	Set
36	HARMÔNICO	1.129	0,08%	51	15		3.208,03	3.223,64	8,02		0,0000000000	
37	ESCALAS	1.151	0,09%	35	35		3.128,24	3.143,84	6,83		0,0000000000	
38	CADÊNCIA	1.058	0,08%	40	6		3.076,89	3.092,50	9,25		0,0000000000	
39	AUMENTADA	1.067	0,08%	31	15		3.024,33	3.039,94	7,94		0,0000000000	
40	OBS	1.035	0,08%	8	5		3.018,36	3.033,97	9,48		0,0000000000	
41	SUBDOMINANTE	965	0,07%	46	0		2.869,87	2.885,47	138,56		0,0000000000	
42	DIMINUTO	958	0,07%	30	2		2.821,26	2.836,87	10,69		0,0000000000	
43	SEXTA	1.359	0,10%	40	246		2.797,92	2.813,53	4,26		0,0000000000	
44	GRAUS	1.213	0,09%	46	149		2.746,61	2.762,21	4,82		0,0000000000	
45	II	1.912	0,14%	46	902	0,02%	2.629,25	2.644,86	2,87		0,0000000000	
46	FUNÇÃO	2.131	0,16%	51	1.201	0,03%	2.610,16	2.625,76	2,62		0,0000000000	
47	INVERSAO	1.032	0,08%	41	65		2.609,77	2.625,38	5,78		0,0000000000	
48	RESOLUÇÃO	1.444	0,11%	43	401		2.573,96	2.589,57	3,64		0,0000000000	
49	MODO	2.426	0,18%	51	1.747	0,04%	2.451,55	2.467,16	2,26		0,0000000000	
50	FUNDAMENTAL	1.871	0,14%	48	990	0,02%	2.391,21	2.406,82	2,71		0,0000000000	
51	FUNCIONAL	1.075	0,08%	41	146		2.378,96	2.394,57	4,67		0,0000000000	
52	G	1.523	0,11%	40	573	0,01%	2.370,35	2.385,96	3,20		0,0000000000	
53	INTERVALOS	912	0,07%	46	47		2.360,12	2.375,73	6,07		0,0000000000	
54	TRIADE	807	0,06%	37	3		2.359,37	2.374,98	9,86		0,0000000000	
55	QUINTA	1.179	0,09%	41	235		2.357,05	2.372,66	4,12		0,0000000000	
56	D	1.925	0,14%	48	1.086	0,02%	2.354,64	2.370,25	2,62		0,0000000000	
57	LÁ	1.694	0,13%	42	837	0,02%	2.281,99	2.277,60	2,81		0,0000000000	
58	IV	1.291	0,10%	44	382		2.240,98	2.256,59	3,55		0,0000000000	
59	SI	1.736	0,13%	50	914	0,02%	2.224,94	2.240,55	2,72		0,0000000000	
60	SCHENKER	749	0,06%	15	0		2.224,00	2.239,61	138,19		0,0000000000	
61	TERÇA	1.046	0,08%	44	171		2.210,97	2.226,58	4,40		0,0000000000	
62	COMPASSO	823	0,06%	35	30		2.200,72	2.216,32	6,57		0,0000000000	
63	B	1.798	0,13%	44	1.032	0,02%	2.171,43	2.187,04	2,59		0,0000000000	
64	INTERVALO	952	0,07%	36	131		2.098,62	2.114,23	4,65		0,0000000000	
65	POPULAR	1.380	0,10%	37	548	0,01%	2.087,38	2.102,99	3,12		0,0000000000	
66	TONAIS	705	0,05%	38	1		2.077,82	2.093,43	11,25		0,0000000000	
67	COMPASSOS	705	0,05%	35	2		2.065,98	2.081,59	10,25		0,0000000000	
68	EX	1.597	0,12%	30	883	0,02%	1.978,51	1.994,12	2,65		0,0000000000	
69	PROGRESSÃO	810	0,06%	33	70		1.953,27	1.968,87	5,32		0,0000000000	
70	PISTON	654	0,05%	18	0		1.939,94	1.955,54	137,99		0,0000000000	

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 26 - Lista de palavras-chave do *subcorpus* português – do item 71 ao 100

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Rc. %	BIC	Log_L	Log_R	Pi	Lemmas	Set
71	BEMOL	662	0,05%	27	2		1.937,66	1.953,27	10,16		0,0000000000	
72	TONALIDADES	659	0,05%	34	4		1.908,06	1.923,67	9,15		0,0000000000	
73	TRIADES	609	0,05%	33	1		1.791,06	1.806,67	11,04		0,0000000000	
74	VII	797	0,06%	34	110		1.753,17	1.768,78	4,65		0,0000000000	
75	MODULAÇÃO	604	0,04%	31	4		1.744,30	1.759,90	9,03		0,0000000000	
76	DOMINANTES	786	0,06%	34	119		1.690,59	1.706,19	4,51		0,0000000000	
77	TRÍTONO	568	0,04%	29	0		1.682,79	1.698,39	137,79		0,0000000000	
78	MUSIC	662	0,05%	37	39		1.682,54	1.698,14	5,88		0,0000000000	
79	MUSICAIS	760	0,06%	45	104		1.674,38	1.689,99	4,66		0,0000000000	
80	HARMÔNICAS	560	0,04%	45	3		1.623,00	1.638,60	9,33		0,0000000000	
81	MODOS	728	0,05%	34	104		1.587,07	1.602,68	4,60		0,0000000000	
82	VOZES	783	0,06%	45	148		1.585,34	1.600,95	4,19		0,0000000000	
83	MELODIA	592	0,04%	44	23		1.569,94	1.585,54	6,48		0,0000000000	
84	SEMITOM	532	0,04%	29	1		1.561,09	1.576,70	10,85		0,0000000000	
85	SONS	794	0,06%	42	168		1.552,74	1.568,35	4,03		0,0000000000	
86	LÁB	524	0,04%	16	0		1.551,22	1.566,83	137,67		0,0000000000	
87	TEORIA	1.336	0,10%	47	872	0,02%	1.459,31	1.474,92	2,41		0,0000000000	
88	HARMÔNICOS	509	0,04%	46	5		1.452,63	1.468,23	8,46		0,0000000000	
89	TONS	642	0,05%	27	87		1.415,17	1.430,78	4,67		0,0000000000	
90	VI	898	0,07%	36	331		1.405,62	1.421,22	3,23		0,0000000000	
91	LÍDIO	492	0,04%	18	8		1.377,56	1.393,17	7,73		0,0000000000	
92	MIB	464	0,03%	20	0		1.371,81	1.387,42	137,50		0,0000000000	
93	SIB	459	0,03%	20	0		1.356,86	1.372,47	137,48		0,0000000000	
94	CADENCIAL	456	0,03%	26	0		1.347,89	1.363,50	137,47		0,0000000000	
95	PROGRESSÕES	464	0,03%	26	4		1.327,78	1.343,39	8,65		0,0000000000	
96	ETC	1.436	0,11%	40	1.139	0,02%	1.321,24	1.336,84	2,12		0,0000000000	
97	MODAL	488	0,04%	28	15		1.316,27	1.331,88	6,81		0,0000000000	
98	CIFRAGEM	443	0,03%	30	0		1.309,02	1.324,63	137,43		0,0000000000	
99	FIGURA	1.463	0,11%	32	1.203	0,03%	1.299,38	1.314,99	2,07		0,0000000000	
100	EB	433	0,03%	13	0		1.279,12	1.294,73	137,40		0,0000000000	

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Com a geração da lista de palavras-chave (*Keyword*), realizamos uma análise dos 100 primeiros itens e fizemos uma triagem, eliminando cifras, símbolos, sobrenomes de compositores e teóricos, títulos de obra, abreviações e termos genéricos dentro do domínio da Música que, embora sejam específicos da área, não são relevantes para o levantamento das colocações. Dessa forma, foram eliminadas da lista: # (sinal de sustenido), P (abreviação de página), Dó (nota), Fá (nota), I (primeiro grau), V (grau), C (nota Dó), Ré (nota) F (nota Fá), FIG (figura), Sol (nota), Mi (nota), Schoenberg (teórico e músico), T (abreviação de tom, tônica), OBS (observação), II (grau), G (nota Sol), D (nota Ré), Lá (nota), IV (grau), SI (nota), Schenker (teórico e músico), B (nota Si), popular, EX (exemplo), Piston (teórico e músico), Bemol (sinal para nota com acidente), VII (grau), Lá (nota), Music (palavra em inglês), musicais, teoria, VII (grau), Mib (nota), Sib (notas), etc. (abreviação), Figura e Eb (nota, mi bemol).

A partir dessa revisão, apenas as palavras-chave abaixo serão analisadas neste estudo são:

TERMOS	FREQ.
ACORDE	8.581
ACORDES	5.666
AUMENTADA	1.067
BAIXO	1.723
CADÊNCIA	1.058
CADENCIAL	456
CIFRAGEM	443
COMPASSO	823
COMPASSOS	705
DIMINUTA	1.128
DIMINUTO	958
DOMINANTE	3.810
DOMINANTES	786
ESCALA	3.439
ESCALAS	1.151
FUNÇÃO	2.131
FUNCIONAL	1.075
FUNDAMENTAL	1.871
GRAU	3.432
GRAUS	1.213
HARMONIA	4.065
HARMÔNICA	1.714
HARMÔNICAS	560
HARMÔNICO	1.129
HARMÔNICOS	509
INTERVALO	952
INTERVALOS	912
INVERSÃO	1.032
LÍDIO	492
MAIOR	6.640
MELODIA	592
MELÓDICA	1.103
MENOR	6.700
MODAL	488
MODO	2.426
MODOS	728

MODULAÇÃO	604
MOVIMENTO	1019
MOVIMENTOS	220
NOTA	3.163
NOTAS	3.447
PROGRESSÃO	810
PROGRESSÕES	464
QUINTA	1.179
RESOLUÇÃO	1.444
SEMITOM	532
SÉTIMA	1.428
SEXTA	1.359
SUBDOMINANTE	965
TERÇA	1.046
TOM	1.696
TONAIS	705
TONAL	1.993
TONALIDADE	2.661
TONALIDADES	659
TÔNICA	2.033
TONS	642
TRÍADE	807
TRÍADES	609
TRÍTONO	568
VOZES	783

O termo *movimento(s)* foi acrescentado à lista por ter sido objeto de estudo em um artigo científico produzido durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Colocações para o termo *acorde(s)* já foram objetos de estudo por Santos (2017). Assim, optamos por apenas complementar o estudo, buscando as colocações que ocorrem em inglês britânico para o termo, suas definições, contexto de uso e variantes geográficas (a partir da comparação entre os *subcorpora* americano e britânico).

Como mencionado na introdução, há uma escassez de dicionários de termos musicais baseados em *corpora* e que apresentem contextos reais de uso. Nas obras consultadas para essa pesquisa, os verbetes apresentam definições, remissivas, variantes e, em alguns casos, tradução do termo. A forma de apresentarem as colocações varia de dicionário para dicionário, já que não é o foco de estudo dessas obras apresentar uma lista de colocações. Para compararmos os resultados da pesquisa com os que encontramos em dicionários de termos musicais, selecionamos apenas três obras impressas, publicadas a partir de 2003, para representar as línguas estudadas no *corpus*:

- **Dicionário em Português (Brasileiro):** DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. Editora 34, 2004. Dicionário de 382 páginas, com mais de dez mil entradas, publicado em português brasileiro.

- **Dicionário em Inglês (Americano):** APEL, Willi. **The Harvard dictionary of music**. Harvard University Press, 2003. Nas fichas terminológicas, ele é mencionado como HARVARD (2003) para facilitar a identificação. Dicionário com 1008 páginas e mais de 6000 entradas, em ordem alfabética, publicado em inglês americano.
- **Dicionário em Inglês (Britânico):** KENNEDY, Michael; KENNEDY, Joyce. **The Oxford dictionary of music**. Oxford University Press, 2013. Nas fichas terminológicas, ele é mencionado como OXFORD (2013) para facilitar a identificação. Dicionário compacto, com 208 páginas, mais de 2500 entradas em ordem alfabética, publicado em inglês britânico.

Para facilitar a identificação, na nossa pesquisa optamos por mencioná-las da seguinte forma: DOURADO (2004), HARVARD (2003) e OXFORD (2013), respectivamente.

Na fase final do projeto, após a defesa da tese, realizamos um levantamento complementar, consultando dois dicionários de termos musicais online, em inglês, para verificar quais colocações da nossa pesquisa constavam neles: Grove (britânico) e On Music (norteamericano). Em português brasileiro, não encontramos nenhum dicionário de termos musicais no formato online. O resultado dessa consulta complementar consta no **Apêndice – Lista de colocações pesquisadas em dicionários online (em inglês)** e foi adicionado à versão corrigida da tese.

- **Grove Music Online** (2022) é uma enciclopédia online da Oxford University Press e abrange vários temas dentro do domínio da Música: dados biográficos de músicos, terminologia musical, produção musical etc. Apresenta cerca de 51.000 verbetes, sendo 33.000 biográficos sobre vida e obra de compositores, músicos e outras personalidades musicais importantes. A versão online do dicionário inclui atualizações das obras impressas anteriormente.
- **On Music Dictionary** (2015) é um dicionário online, sucessor do antigo Virginia Tech Multimedia Music Dictionary. Apresenta mais de 4000 verbetes e conta com recursos de áudio que ajudam o usuário a ouvir a pronúncia do termo e de trechos musicais complementares às definições dos termos. Tem como público-alvo estudantes de música. A última edição é de 2015.

### 3.1 Discussão dos resultados

Nesta seção, apresentamos os resultados obtidos a partir da análise das 44 palavras-chave selecionadas para esse estudo. Optamos por organizá-las de forma alfabética e não por ordem de frequência. Cada uma delas compõe um subitem, em que são apresentadas informações como: número de ocorrências com frequência das colocações (bruta e normalizada), combinatórias encontradas, variantes denominativas observadas, contextos de uso (extraídos dos *subcorpora* instrucional e acadêmico-científico), diferenças no uso da terminologia americana e britânica e levantamento de quais colocações já foram dicionarizadas nas obras terminográficas citadas anteriormente.

Em relação ao número de ocorrências das colocações, a frequência bruta corresponde ao número de ocorrências apresentado no *WordSmith Tools* e a frequência normalizada é o resultado do cálculo: número de ocorrências dividido pelo número de palavras (*tokens*) e multiplicado por 1 milhão. Essa frequência normalizada é utilizada para comparar as ocorrências das colocações dos três *subcorpora* considerando um *corpus* de um milhão de palavras.

As siglas AM (inglês americano) e BR (inglês britânico) constam nos códigos que identificam o texto fonte, assim como em algumas colocações com intuito de identificar a variante geográfica e situações em que o uso é peculiar a uma delas.

Para os casos de não localização de correspondentes em inglês no *corpus* (frequência igual a zero), recorreremos à pesquisa *extracorporis* de estudo, consultando fontes complementares a partir dos mecanismos de busca da Internet como *Google Scholar* e *Google Books*, levando em consideração os critérios de seleção de textos mencionados na metodologia. Essa busca se fez necessária, uma vez que a representatividade plena de um *corpus* nem sempre é possível, a menos que ele contenha todos os gêneros textuais e contemple registros de todas as comunidades discursivas de uma língua. Dessa forma, como adverte Brezina (2018), se um item lexical não é localizado no *corpus*, isso não quer dizer que ele não exista no léxico de uma língua, como veremos no levantamento a seguir.

### 3.1.1 Acorde (Revisão)

O termo acorde foi objeto de pesquisa de mestrado de Santos (2017). Em virtude da ampliação do *corpus* de estudo, foram atualizados alguns dados como: número de ocorrências, acréscimo de colocações nos dois idiomas e de contextos de uso do *subcorpus* inglês britânico (já que na pesquisa anterior, o *corpus* de estudo continha apenas textos em português e inglês americano).

É um dos termos com maior frequência nos *subcorpora* em função de os textos de Harmonia o terem como objeto de estudo e análise (frequência bruta de 8.581 no singular e 5.666 no plural). Consta nos dicionários pesquisados e em português apresenta a seguinte definição: Grupo de três ou quatro notas (e poucas vezes somente duas, a depender do contexto harmônico) executadas de forma simultânea (DOURADO, 2004, p. 18).

Em inglês, o termo correspondente *chord* apresenta as seguintes frequências:

- Inglês Americano: 7.934 ocorrências no singular e 4.055 no plural;
- Inglês Britânico: 4.538 ocorrências no singular e 2.132 no plural.

As Figuras 27, 28 e 29 apresentam linhas de concordâncias geradas para a palavra acorde e seu correspondente *chord* em inglês (americano e britânico):

Figura 27 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *acorde*

N	Concordance
1	intervalo simples, mesmo que em um determinado acorde esteja grafado um intervalo composto. 3.
2	os sons que formarão a tríade maior, a acorde mais estável do sistema tonal. Ademais, a
3	a uma 4a justa. 16 2. Acordes. Entende-se por acorde uma combinação de três ou mais sons
4	chame estes intervalos de bicordes, isto é um acorde de dois sons. Na teoria tradicional
5	parte-se de uma nota principal e geradora do acorde, esta nota é chamada de fundamental. A
6	à distância de 5a justa é chamada de quinta do acorde. Esta formação de acorde é derivada dos
7	é chamada de quinta do acorde. Esta formação de acorde é derivada dos primeiros harmônicos da
8	um algarismo maiúsculo, por exemplo, V indica o acorde maior sobre o 5º grau escalar. Para as
9	(º) para indicá-las; por exemplo, viiº, indica que o acorde tem sua 3a menor (vii) e uma 5a diminuta
10	se tivermos a indicação III+ saberemos que o acorde tem sua 3a maior (III) e sua 5a aumentada
11	e inversão de tríades. Quando tocamos um acorde com sua nota fundamental como a nota
12	sua nota fundamental como a nota mais grave do acorde chamamos esta sonoridade como
13	como sua nota mais grave. Nestas situações o acorde terá uma outra nota de sua constituição
14	acordes como estando em inversão. Inverter um acorde significa que teremos um acorde que 20
15	. Inverter um acorde significa que teremos um acorde que 20 tenha uma nota que não a
16	que 20 tenha uma nota que não a fundamental do acorde como seu som mais grave. Para
17	uma tríade, tomamos a fundamental do acorde e a transpomos uma oitava acima, assim
18	e a transpomos uma oitava acima, assim a 3a do acorde tornar-se-á a nota mais grave do acorde.
19	a 3a do acorde tornar-se-á a nota mais grave do acorde. Ainda temos a possibilidade de fazermos
20	tríade, para tal passamos a fundamental e a 3a do acorde uma oitava acima e a 5a torna-se a nota

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

8.581 entries Row 30 T S < > Help o com a tonalidade. Algum... :::

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 28 - Lista (parcial) de colocados para a palavra *acorde*

N	Word	Set	Texts	Total	Total Left	Total Right	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	DIMINUTO		23	547	88	459	31	19	24	9	5		7	87	9	26	20
2	DOMINANTE		43	986	191	795	56	44	48	35	8		210	323	83	111	68
3	MAIOR		44	715	218	497	44	36	57	70	11		209	52	94	75	67
4	MENOR		39	727	205	522	51	47	40	53	14		206	43	87	113	73
5	QUE		48	1.342	746	596	116	159	141	287	43		172	103	98	129	94
6	DIATÔNICO		10	154	9	145	2	4	1	2			135		2	2	6
7	COM		43	1.081	333	748	53	87	64	114	15		126	214	212	125	71
8	NAPOLITANO		13	122	13	109	4		2	4	3		96	2	2	3	6
9	MEIO		16	158	29	129	7	4	12	6			84	9	13	10	13
10	PODE		31	312	93	219	35	32	26				79	54	28	37	21
11	PERFEITO		18	110	17	93	2	4	6	2	3		79	3	2	3	6
12	COMO		44	1.053	598	455	83	110	90	188	127		73	86	107	119	70
13	NÃO		33	477	178	299	77	47	43	11			69	66	52	59	53
14	PIVÔ		8	59	7	52	2	2		3			49	1		1	1
15	ALTERADO		12	74	8	66	1	1	2	3	1		49	2	7	3	5

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 29 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *chord*

N	Concordance
4	part-writing.6 When the algorithm encounters a <b>chord</b> that is not a part of its model, the chord is
5	a chord that is not a part of its model, the <b>chord</b> is skipped. At the time of writing, several
6	until it is no longer possible to account for a <b>chord</b> in the original key.7 Figure 2. An example of
7	sharps) to the key of A major (three sharps). A IV7 <b>chord</b> followed by a ii chord omitting the fifth in B
8	A major (three sharps). A IV7 chord followed by a ii <b>chord</b> omitting the fifth in B minor strongly
9	A major; however, due to the lack of an A in the ii <b>chord</b> , there is no leadingtone resolution to
10	would be perceived in between the IV7 and ii <b>chord</b> . 3.2. Literature Chorale Composer
11	example of an exercise with corrections. For the first <b>chord</b> the user indeed constructs a second
12	the user indeed constructs a second inversion V <b>chord</b> , but forgets to spell the 7th. In this case, the
13	numeral that the quality is incorrect. In the second <b>chord</b> , we see that the user forgets the 5th scale

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

O levantamento realizado no *corpus* de estudo apontou que o termo *acorde* apresenta as seguintes colocações: *acorde alterado*, *acorde alvo*, *acorde ambíguo*, *acorde antirrelativo*, *acorde apoiatura*, *acorde arpejado*, *acorde artificial*, *acorde aumentado*, *acorde bordadura*, *acorde cadencial*, *acorde comum*, *acorde consonante*, *acorde cromático*, *acorde da tônica*, *acorde de bordadura*, *acorde de décima primeira*, *acorde de décima terceira*, *acorde de dominante*, *acorde de dominante alterada*, *acorde de dominante com nona*, *acorde de dominante com sétima*, *acorde de dominante da dominante*, *acorde de dominante secundária*,



*acorde de dominante substituta, acorde de empréstimo modal, acorde de função dominante, acorde de função tônica, acorde de mediantes, acorde de nona, acorde de nona da dominante, acorde de passagem, acorde de Petrushka, acorde de preparação, acorde de primeira inversão, acorde de quarta e sexta, acorde de quarta e sexta cadencial, acorde de quarta e sexta de passagem, acorde de quarta suspensa, acorde de quinta aumentada, acorde de quinta diminuta, acorde de Rameau, acorde de resolução, acorde de Scriabin, acorde de segunda inversão, acorde de sensível, acorde de sétima, acorde de sétima da dominante, acorde de sétima da sensível, acorde de sétima diminuta, acorde de sétima maior, acorde de sétima meio-diminuta, acorde de sétima menor, acorde de sexta, acorde de sexta acrescentada, acorde de sexta alemã, acorde de sexta aumentada, acorde de sexta aumentada alemã, acorde de sexta aumentada francesa, acorde de sexta aumentada italiana, acorde de sexta e quarta, acorde de sexta francesa, acorde de sexta germânica, acorde de sexta italiana, acorde de sexta napolitana, acorde de subdominante, acorde de submediante, Acorde de substituição de dominante, acorde de Petrushka, acorde de terceira inversão, acorde de tônica, acorde de Tristão, acorde diatônico, acorde diminuto, acorde dissonante, acorde dominante, acorde eixo, acorde em estado fundamental, acorde em posição fundamental, acorde em primeira inversão, acorde enarmônico, acorde errante, acorde estático, acorde estranho à harmonia, acorde frígio, acorde fundamental, acorde interpolado, acorde invertido, acorde lídio, acorde maior, acorde meio-diminuto, acorde menor, acorde místico, acorde modal, acorde modulante, acorde na primeira inversão, acorde não-diatônico, acorde napolitano, acorde neutro, acorde no estado fundamental, acorde paralelo, acorde pedal, acorde perfeito, acorde perfeito maior, acorde perfeito menor, acorde pivô, acorde pré-dominante, acorde Prometheus, acorde quartal, acorde quebrado, acorde secundário, acorde subdominante, acorde substituto da dominante, acorde subV7, acorde sus4, acorde suspenso, acorde tetrade, acorde tonal, acorde tonalizado, acorde tonicizado, acorde tônico, acorde vagante, acordes primários, acordes principais, acordes relativos, encadeamento de acordes, modulação através de acorde comum, nota do acorde, nota estranha ao acorde, progressão de acordes, sequência de acordes e sucessão de acordes. Adicionamos à análise, o termo *poliacorde* (embora não seja uma colocação, na sua constituição morfológica apresenta a junção de *poli+acorde*).*

A maioria delas já foi analisada por Santos (2017), com exceção das combinatórias: *acorde da tônica, acorde de dominante da dominante, acorde de segunda inversão, acorde de sensível, acorde de sétima maior, acorde de sétima meio diminuta, acorde de terceira inversão, acorde eixo, acorde em estado fundamental, acorde em posição fundamental, acorde em*

*primeira inversão, acorde enarmônico, acorde estático, acorde estranho à harmonia, acorde frígio, acorde fundamental, acorde lídio, acorde místico, acorde modal, acorde modulante, acorde neutro e acorde substituto da dominante.*

A Tabela 2 a seguir mostra alguns dados sobre as colocações, tais como frequência bruta e normalizada, correspondentes, taxionomia e quais constam em dicionário. De acordo com esses dados, das 136 colocações apenas 10 constam no dicionário consultado. Na análise taxionômica, verificamos que há colocações: nominais, adjetivas, adverbiais, com numeral e estendida. Considerando a frequência normalizada (por um milhão), as colocações que apresentam mais de 100 ocorrências são: *acorde de sexta, acorde de dominante, acorde dominante, acorde de sétima, acorde maior, acorde de sexta aumentada, acorde menor, acorde de resolução, acorde diatônico e acorde de tônica.*

Tabela 2 - Colocações a partir de *acorde*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo de colocação	Dic. Dourado
Acorde alterado	88	71	<i>Altered chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde alvo	20	16	<i>Target chord</i>	Nominal	Não
Acorde ambíguo	3	2	<i>Ambiguous chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde antirrelativo	9	7	<i>Leading-tone change chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde apoiatura	3	2	<i>Appoggiatura chord</i>	Nominal	Não
Acorde arpejado	6	5	<i>Arpeggiated chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde artificial	2	2	<i>Artificial chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde aumentado	26	21	<i>Augmented chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde bordadura	6	5	<i>Neighbor chord Neighbour chord</i>	Nominal	Não
Acorde cadencial	42	34	<i>Cadential chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde com quarta suspensa	4	3	<i>Suspended fourth chord</i>	Estendida	Não
Acorde comum	9	7	<i>Common chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde consonante	21	17	<i>Consonant chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde cromático	9	7	<i>Chromatic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde da dominante	9	7	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde da tônica	12	10	<i>Tonic chord</i>	Nominal	Não
Acorde de bordadura	3	2	<i>Neighbor chord Neighbour chord</i>	Nominal	Não
Acorde de décima primeira	6	5	<i>Eleventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de décima terceira	4	3	<i>Thirteenth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante	357	287	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não

Acorde de dominante alterada	1	1	<i>Altered dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante com nona	17	14	<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante com sétima	51	41	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante da dominante	3	2	<i>Dominant of the dominant</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante secundária	9	7	<i>Secondary dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante substituta	37	30	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não
Acorde de empréstimo modal	60	48	<i>Borrowed chord</i>	Estendida	Não
Acorde de função dominante	14	11	<i>Dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de função subdominante	7	6	<i>Subdominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de função tônica	9	7	<i>Tonic chord</i>	Estendida	Não
Acorde de mediante	7	6	<i>Mediant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de nona	51	41	<i>Ninth chord</i>	Com numeral	Não
Acorde de nona da dominante	6	5	<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de passagem	34	27	<i>Passing chord</i>	Nominal	Não
Acorde de Petrushka	0	0	<i>Petrushka chord</i>	Nominal	Não
Acorde de preparação	13	10	<i>Dominant preparation chord</i>	Nominal	Não
Acorde de primeira inversão	6	5	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde de quarta e sexta	26	21	<i>Six-four chord</i>	Estendida	Sim
Acorde de quarta e sexta cadencial	2	2	<i>Cadential six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de quarta e sexta de passagem	2	2	<i>Passing six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de quarta suspensa	1	1	<i>Suspended fourth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de quinta aumentada	30	24	<i>Augmented triad</i>	Estendida	Não
Acorde de quinta diminuta	21	17	<i>Diminished triad</i>	Estendida	Não
Acorde de Rameau	12	10	<i>Added-sixth chord</i>	Nominal	Não
Acorde de resolução	239	192	<i>Chord of resolution</i> <i>Resolution chord</i>	Nominal	Não
Acorde de Scriabin	27	22	<i>Mystic chord</i>	Nominal	Não
Acorde de segunda inversão	4	3	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não

Acorde de sensível	15	12	<i>Leading-note chord (BR)</i> <i>Leading-tone chord (AM)</i>	Adjetiva	Não
Acorde de sétima	318	256	<i>Seventh chord</i>	Com numeral	Não
Acorde de sétima da dominante	35	28	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima da sensível	5	4	<i>Leading-note seventh chord (BR)</i> <i>Leading-tone seventh chord (AM)</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima diminuta	115	93	<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	Sim
Acorde de sétima maior	3	2	<i>Major seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima meio diminuto	1	1	<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima menor	4	3	<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta	567	456	<i>Sixth chord</i>	Com numeral	Não
Acorde de sexta acrescentada	9	7	<i>Added-sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta alemã	12	10	<i>German sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada	312	251	<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada alemã	9	7	<i>German augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada francesa	7	6	<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada italiana	11	9	<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta e quarta	5	4	<i>Six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta francesa	25	20	<i>French sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta germânica	18	14	<i>German sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta italiana	25	20	<i>Italian sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta napolitana	114	92	<i>Neapolitan sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de subdominante	43	35	<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de submediante	4	3	<i>Submediant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de substituição de dominante	1	1	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não

Acorde de terceira inversão	1	1	<i>Chord in third inversion</i> <i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde de tônica	129	104	<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de Tristão	50	40	<i>Tristan chord</i>	Nominal	Não
Acorde diatônico	221	178	<i>Diatonic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde diminuto	473	381	<i>Diminished chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde dissonante	29	23	<i>Dissonant chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde dominante	337	271	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde eixo	12	10	<i>Pivot chord</i>	Nominal	Não
Acorde em estado fundamental	22	18	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Acorde em posição fundamental	7	6	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Acorde em primeira inversão	3	2	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde em segunda inversão	2	2	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde em terceira inversão	1	1	<i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde enarmônico	3	2	<i>Enharmonic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde errante	40	32	<i>Vagrant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde estático	2	2	<i>Static chord</i> <i>Static harmony</i>	Adjetiva	Não
Acorde estranho à harmonia	2	2	<i>Non-harmonic chord</i>	Estendida	Não
Acorde frígio	8	6	<i>Phrygian chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde fundamental	50	40	<i>Fundamental chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde interpolado	15	12	<i>Interpolated chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde invertido	39	31	<i>Inverted chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde lídio	4	3	<i>Lydian chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde maior	314	253	<i>Major chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde meio diminuto	91	73	<i>Half-diminished seventh chord</i>	Adverbial	Sim
Acorde menor	252	203	<i>Minor chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde místico	7	6	<i>Mystic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde modal	10	8	<i>Modal chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde modulante	7	6	<i>Pivot chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde na primeira inversão	22	18	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde na segunda inversão	3	2	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde na terceira inversão	2	2	<i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde não diatônico	1	1	<i>Non-diatonic chord</i>	Estendida	Não
Acorde napolitano	106	85	<i>Neapolitan chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde neutro	7	6	<i>Pivot chord</i>	Adjetiva	Não

Acorde no estado fundamental	25	20	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Acorde paralelo	4	3	<i>Parallel chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde pedal	5	4	<i>Pedal chord</i>	Nominal	Não
Acorde perfeito	16	13	<i>Triad</i>	Adjetiva	Não
Acorde perfeito maior	43	35	<i>Major triad</i>	Estendida	Não
Acorde perfeito menor	21	17	<i>Minor triad</i>	Estendida	Não
Acorde pivô	33	27	<i>Pivot chord</i>	Nominal	Sim
Acorde pré-dominante	1	1	<i>Pre-dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde Prometheus	2	2	<i>Prometheus chord</i>	Nominal	Não
Acorde quartal	9	7	<i>Quartal chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde quebrado	7	6	<i>Broken chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde secundário	41	33	<i>Secondary chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde subdominante	4	3	<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde substituto da dominante	8	6	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não
Acorde subV7	16	13	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	-	Não
Acorde sus4	11	9	<i>Suspended fourth chord</i> <i>Suspended chord</i> <i>Sus4 chord</i>	-	Não
Acorde suspenso	7	6	<i>Suspended fourth chord</i> <i>Suspended chord</i> <i>Sus4 chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde tétrade	43	35	<i>Seventh chord</i>	Nominal	Não
Acorde tonal	2	2	<i>Tonal chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde tonicalizado	6	5	<i>Tonicized chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde tonicizado	2	2	<i>Tonicized chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde tônico	17	14	<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde Tristão	4	3	<i>Tristan chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde vagante	73	59	<i>Vagrant chord</i>	Adjetiva	Não
Acordes primários	16	13	<i>Primary chords</i>	Adjetiva	Sim

Acordes principais	58	47	<i>Primary chords</i>	Adjetiva	Não
Acordes relativos	38	31	<i>Relative chords</i> <i>Related chords</i>	Adjetiva	Não
Encadeamento de acordes	39	31	<i>Voice leading</i>	Nominal	Não
Inversão dos acordes	5	4	<i>Chord inversion</i>	Nominal	Não
Modulação através de acorde comum	1	1	<i>Common chord modulation</i>	Estendida	Não
Nota do acorde	107	86	<i>Chord tone (Am)</i> <i>Chord note (Br)</i>	Nominal	Não
Nota estranha ao acorde	5	4	<i>Non-chord tone</i> <i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone</i> <i>Embellishing tone</i>	Estendida	Não
Poliacorde	59	47	<i>Polychord</i>	Substantivo	Sim
Progressão de acordes	36	29	<i>Chord progression</i>	Nominal	Não
Sequência de acordes	6	5	<i>Chord sequence</i> <i>Sequence of chords</i>	Nominal	Não
Sucessão de acordes	23	19	<i>Chord succession</i>	Nominal	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Durante o processo de identificação de correspondentes, houve casos em que o correspondente foi identificado numa pesquisa *extracorpore*, referentes às combinações que não apresentam frequência em nenhum dos *subcorpora* inglês. A Tabela 3 apresenta o levantamento das colocações correspondentes, frequência bruta (IA\_FB) e frequência normalizada (IA\_FN) no *corpus* inglês americano, frequência bruta (IB\_FB) e frequência normalizada (IB\_FN) no *corpus* inglês britânico, se foram encontradas ou não nos dicionários pesquisados, e tipologia das colocações. Com base nesses dados, observa-se que dos 117 itens lexicais, 21 constam no dicionário Harvard (2003) e 18 no de Oxford (2013). Na análise taxionômica, verificamos que há colocações: nominais, adjetivas, estendidas e com numeral. Considerando a frequência normalizada, utilizada para comparar os dados dos *subcorpora*, as colocações com frequência acima de 100 são: *seventh chord*, *diminished seventh chord*, *chord tone*, *dominant chord*, *minor chord*, *tonic chord*, *major chord*, *sixth chord*, *dominant seventh chord*, *chord progression*, *augmented sixth chord*, *diminished chord* e *chord symbol*.

Há doze casos em que as colocações não foram localizadas no *subcorpus* americano: *artificial chord*, *nonharmonic chord*, *leading note seventh chord*, *leading note chord*, *modal chord*, *mystic chord*, *neighbor chord*, *nondiatonic chord*, *Petrushka chord*, *Prometheus chord*, *Third inversion chord* e *disguised chord*. Em inglês britânico, são 37 casos: *appoggiatura chord*, *artificial chord*, *cadential six-four chord*, *chord in third inversion*, *chord succession*, *common chord modulation*, *disguised chord*, *dominant preparation chord*, *dominant substitute chord*, *eleventh chord*, *enharmonic chord*, *French augmented sixth chord*, *French sixth chord*, *fully diminished seventh chord*, *Italian augmented sixth chord*, *Italian sixth chord*, *leading tone change chord*, *leading tone chord*, *leading tone seventh chord*, *Lydian chord*, *mediant chord*, *modal chord*, *neighbor chord*, *neighboring chord*, *nonharmonic chord*, *passing six-four chord*, *pedal chord*, *Phrygian chord*, *Prometheus chord*, *relative chords*, *resolution chord*, *sus4 chord*, *suspended fourth chord (sus4)*, *third inversion chord*, *tonicized chord*, *tritone substitute chord* e *tritone substitution chord*.

Algumas colocações são utilizadas em uma das variantes geográficas do inglês por isso não tem ocorrências em um dos *subcorpora*. Mas há casos em que a não ocorrência se deve a outros fatores, como veremos adiante.

Tabela 3 - Colocações a partir de *chord*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Correspondente
<i>Added sixth-chord</i>	Estendida	6	5	Não	5	6	Sim	Acorde de sexta acrescentada
<i>Altered chord</i>	Adjetiva	39	33	Sim	17	22	Sim	Acorde alterado
<i>Altered dominant chord</i>	Estendida	2	2	Não	8	10	Não	Acorde de dominante alterada
<i>Ambiguous chord</i>	Adjetiva	15	13	Não	4	5	Não	Acorde ambíguo
<i>Appoggiatura chord</i>	Adjetiva	7	6	Não	0	0	Não	Acorde apoiatura
<i>Arpeggiated chord</i>	Adjetiva	6	5	Não	1	1	Não	Acorde arpejado
<i>Artificial chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde artificial
<i>Augmented chord</i>	Adjetiva	14	12	Não	25	32	Não	Acorde aumentado
<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	151	126	Sim	9	12	Sim	Acorde de sexta aumentada



<i>Borrowed chord</i>	Adjetiva	16	13	Não	12	15	Não	Acorde de empréstimo modal
<i>Broken chord</i>	Adjetiva	22	18	Sim	28	36	Sim	Acorde quebrado
<i>Cadential chord</i>	Adjetiva	30	25	Não	6	8	Não	Acorde cadencial
<i>Cadential six-four chord</i>	Estendida	8	7	Não	0	0	Não	Acorde de quarta e sexta cadencial
<i>Chord in third inversion</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de terceira inversão
<i>Chord inversion</i>	Nominal	1	1	Não	10	13	Não	Inversão do acorde
<i>Chord note</i>	Nominal	1	1	Não	88	113	Não	Nota do acorde
<i>Chord of resolution</i>	Nominal	9	8	Não	2	3	Não	Acorde de resolução
<i>Chord progression</i>	Nominal	164	137	Não	196	251	Não	Progressão de acordes
<i>Chord sequence</i>	Nominal	7	6	Não	174	223	Não	Sequência de acordes
<i>Chord succession</i>	Nominal	37	31	Não	0	0	Não	Sucessão de acordes
<i>Chord symbol</i>	Nominal	131	109	Não	150	192	Não	Cifra
<i>Chord tone</i>	Nominal	282	235	Não	30	38	Não	Nota do acorde
<i>Chord voicing</i>	Nominal	23	19	Não	2	3	Não	Voicing
<i>Chromatic chord</i>	Adjetiva	70	58	Não	39	50	Não	Acorde cromático
<i>Common chord</i>	Adjetiva	70	58	Sim	12	15	Não	Acorde comum
<i>Common chord modulation</i>	Estendida	8	7	Não	0	0	Não	Modulação através de acorde comum
<i>Consonant chord</i>	Adjetiva	15	13	Não	14	18	Não	Acorde consonante
<i>Diatonic chord</i>	Adjetiva	71	59	Não	22	28	Não	Acorde diatônico
<i>Diminished chord</i>	Adjetiva	140	117	Não	47	60	Não	Acorde diminuto
<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	287	240	Sim	61	78	Sim	Acorde de sétima diminuta
<i>Dissonant chord</i>	Adjetiva	28	23	Não	14	18	Não	Acorde dissonante
<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	247	206	Não	140	179	Não	Acorde de dominante

<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	18	15	Não	4	5	Não	Acorde de dominante com nona
<i>Dominant preparation chord</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Acorde de preparação
<i>Dominant secondary chord</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Acorde de dominante secundária
<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	178	149	Sim	55	70	Sim	Acorde de dominante com sétima
<i>Dominant substitute chord</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de dominante substituta
<i>Eleventh chord</i>	Com numeral	19	16	Sim	0	0	Não	Acorde de décima primeira
<i>Enharmonic chord</i>	Adjetiva	2	2	Não	0	0	Não	Acorde enarmônico
<i>Extended chord</i>	Adjetiva	6	5	Não	25	32	Não	Notas de extensão
<i>First inversion chord</i>	Estendida	3	3	Não	19	24	Não	Acorde de primeira inversão
<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	7	6	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada francesa
<i>French sixth chord</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Sim	Acorde de sexta francesa
<i>Fully diminished seventh chord</i>	Estendida	31	26	Não	0	0	Não	Acorde de sétima diminuta
<i>Fundamental chord</i>	Adjetiva	13	11	Não	1	1	Não	Acorde fundamental
<i>German augmented sixth chord</i>	Com numeral	18	15	Não	1	1	Não	Acorde de sexta aumentada alemã
<i>German sixth chord</i>	Com numeral	4	3	Não	3	4	Sim	Acorde de sexta alemã
<i>Half-diminished chord</i>	Estendida	8	7	Não	3	4	Não	Acorde meio-diminuto
<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	29	24	Sim	4	5	Sim	Acorde de sétima meio-diminuta
<i>Interpolated chord</i>	Adjetiva	4	3	Não	2	3	Não	Acorde interpolado

<i>Inverted chord</i>	Adjetiva	14	12	Não	11	14	Não	Acorde invertido
<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada italiana
<i>Italian sixth chord</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Sim	Acorde de sexta italiana
<i>Leading note seventh chord</i>	Estendida	0	0	Não	2	3	Não	Acorde de sétima da sensível
<i>Leading tone change chord</i>	Estendida	4	3	Não	0	0	Não	Acorde anti-relativo
<i>Leading tone chord</i>	Adjetiva	79	66	Não	0	0	Não	Acorde de sensível
<i>Leading tone seventh chord</i>	Estendida	47	39	Não	0	0	Não	Acorde de sétima da sensível
<i>Leading-note chord</i>	Estendida	0	0	Não	1	1	Não	Acorde de sensível
<i>Lydian chord</i>	Adjetiva	2	2	Não	0	0	Não	Acorde lídio
<i>Major chord</i>	Adjetiva	198	165	Sim	193	247	Não	Acorde maior
<i>Major seventh chord</i>	Estendida	30	25	Não	12	15	Não	Acorde de sétima maior
<i>Mediant chord</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Acorde de mediantes
<i>Minor chord</i>	Adjetiva	240	200	Sim	131	168	Não	Acorde menor
<i>Minor key chord progression</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Campo harmônico menor
<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	54	45	Não	24	31	Não	Acorde de sétima menor
<i>Modal chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde modal
<i>Mystic chord</i>	Adjetiva	0	0	Sim	3	4	Não	Acorde místico
<i>Neapolitan chord</i>	Adjetiva	13	11	Não	4	5	Não	Acorde napolitano
<i>Neapolitan sixth chord</i>	Estendida	3	3	Não	2	3	Sim	Acorde de sexta napolitana
<i>Neighbor chord</i>	Adjetiva	40	33	Não	0	0	Não	Acorde bordadura, Acorde de bordadura
<i>Neighboring chord</i>	Adjetiva	11	9	Não	0	0	Não	Acorde bordadura, Acorde de bordadura

<i>Neighbour chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Acorde bordadura Acorde de bordadura
<i>Neighbouring chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	2	3	Não	Acorde bordadura, Acorde de bordadura
<i>Ninth chord</i>	Com numeral	51	43	Sim	18	23	Sim	Acorde de nona
<i>Non-chord tone</i>	Estendida	27	23	Não	10	13	Não	Nota estranha ao acorde Nota estranha
<i>Nondiatonic chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Acorde não-diatônico
<i>Nonharmonic chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde não-harmônico
<i>Parallel chord</i>	Adjetiva	1	1	Sim	9	12	Não	Acorde paralelo
<i>Passing chord</i>	Adjetiva	90	75	Sim	6	8	Não	Acorde de passagem
<i>Passing six-four chord</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Acorde de quarta e sexta de passagem
<i>Pedal chord</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Acorde pedal
<i>Petrushka chord</i>	Nominal	0	0	Não	2	3	Não	Acorde de Petrushka
<i>Phrygian chord</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Acorde frígio
<i>Pivot chord</i>	Adjetiva	39	33	Sim	42	54	Sim	Acorde pivô
<i>Polychord</i>	Substantivo	74	62	Sim	0	0	Sim	Poliacorde
<i>Pre-dominant chord</i>	Adjetiva	8	7	Não	2	3	Não	Acorde pré-dominante
<i>Primary chords</i>	Adjetiva	35	29	Sim	3	4	Não	Acordes primários
<i>Prometheus chord</i>	Nominal	0	0	Não	0	0	Não	Acorde Prometheus
<i>Quartal chord</i>	Adjetiva	1	1	Não	7	9	Não	Acorde quartal
<i>Relative chords</i>	Adjetiva	24	20	Não	0	0	Não	Acordes relativos
<i>Resolution chord</i>	Nominal	10	8	Não	0	0	Não	Acorde de resolução
<i>Root-position chord</i>	Estendida	11	9	Não	10	13	Não	Acorde em posição fundamental

<i>Second inversion chord</i>	Estendida	3	3	Não	20	26	Não	Acorde de segunda inversão
<i>Secondary chord</i>	Adjetiva	15	13	Não	2	3	Não	Acorde secundário
<i>Secondary dominant chord</i>	Estendida	11	9	Não	10	13	Sim	Acorde de dominante secundária
<i>Sequence of chords</i>	Nominal	8	7	Não	9	12	Não	Sequência de acordes
<i>Seventh chord</i>	Com numeral	1019	851	Sim	243	311	Sim	Acorde de sétima, Acorde Tétrade
<i>Six-four chord</i>	Com numeral	37	31	Sim	1	1	Sim	Acorde de quarta e sexta
<i>Sixth chord</i>	Com numeral	198	165	Não	14	18	Não	Acorde de sexta
<i>Static chord</i>	Adjetiva	3	3	Não	1	1	Não	Acorde estático
<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	15	13	Não	13	17	Não	Acorde de subdominante
<i>Submediant chord</i>	Adjetiva	2	2	Não	1	1	Não	Acorde de submediante
<i>Sus4 chord</i>	-	1	1	Não	0	0	Não	Acorde Sus4
<i>Suspended chord</i>	Adjetiva	10	8	Não	3	4	Não	Acorde suspenso
<i>Suspendend fourth chord (sus4)</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Acorde de quarta suspensa
<i>Target chord</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Acorde alvo
<i>Third inversion chord</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Acorde de terceira inversão
<i>Thirteenth chord</i>	Com numeral	24	20	Sim	4	5	Não	Acorde de décima terceira
<i>Tonal chord</i>	Adjetiva	4	3	Não	1	1	Não	Acorde tonal
<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	205	171	Não	118	151	Não	Acorde de tônica
<i>Tonicized chord</i>	Adjetiva	14	12	Não	0	0	Não	Acorde tonicizado
<i>Tristan chord</i>	Nominal	8	7	Sim	79	101	Sim	Acorde de Tristão

<i>Tritone substitute chord</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Acorde de substituição de dominante
<i>Tritone substitution chord</i>	Estendida	19	16	Não	0	0	Não	Acorde de substituição de dominante
<i>Vagrant chord</i>	Adjetiva	23	19	Não	1	1	Não	Acorde vagante

Fonte: Elaborada pela autora

O processo de localização e comparação de contextos de uso trouxe os seguintes resultados para as colocações e suas correspondentes:

### Acorde alterado

A colocação *acorde alterado* é definida por Dourado (2004, p. 18) como o “acorde em que algumas notas são alteradas ascendente ou descendente, provocando dissonâncias.” Selecionamos do *corpus* os seguintes contextos de uso:

- ⇒ **Acorde alterado** é considerado um acorde estranho à tonalidade principal de um trecho (PORTMAPO01).
- ⇒ **Acordes alterados** são formados por notas pertencentes a uma escala alterada. É construído elevando ou abaixando as notas diatônicas. A característica do **acorde alterado** é o intervalo de terça diminuta entre as notas do acorde (a outra terça é maior ou menor). Na formação da escala alterada não devem ser alterados os graus I-III-V (PORTMLIV02).
- ⇒ (...) na prática da música popular esse modo é denominado Escala Alterada e é associado a um acorde de Sétima Dominante conhecido na teoria da música popular como **acorde alterado** (PORTMART04).

A colocação correspondente em inglês *Altered chord* apresenta as seguintes definições nos dicionários consultados:

*Altered chord* - In tonal harmony, a chord in which one or more pitches has been altered by an accidental and thus not belong to the scale of the operative key, e.g., the Neapolitan and augmented sixth chords (HARVARD, 2003, p. 36).

*Altered chord* – American synonym for ‘Chromatic chord’ (OXFORD, 2013, p. 7).

O dicionário de Oxford menciona que a colocação *chromatic chord* é uma variante de *altered chord*. Os trechos abaixo mostram alguns contextos de uso:

- ⇒ *If a note in the chord is not in the major or minor scale of the root of the chord, it is an altered note and makes the chord an **altered chord** (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *Secondary dominants are called **altered chords** because they contain nondiatonic tones—tones that are not found in the prevailing key (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *(...) the derivation of **altered chords**, such as altered sixth chords, would be located on this level since they constitute derivations of core functional chords (INGMART20 AM).*
- ⇒ *The altered chord will normally occupy the same place in a progression as its diatonic version. The semitone modification in an **altered chord** creates a stronger progression towards the chord that follows (INGTMLIV03 BR).*

### Acorde alvo

A colocação *acorde alvo* não foi localizada no dicionário. Seleccionamos os seguintes contextos de uso:

- ⇒ Na prática, escolhe-se um **acorde alvo** na progressão original (não necessariamente I grau) de forma que se tenha espaço para desenvolver uma sequência estendida (PORTMAPO05).
- ⇒ Sendo tais acordes proximamente relacionados a dominantes mais convencionais (com nona bemol, ou, tal como o acorde de Chopin, com sétima e décima terceira, e. g.), a sequência em questão se assemelha a uma sucessão de dominantes errantes, terminando com o **acorde alvo** do cp. 48 (PORTMTE04).
- ⇒ Stover (2015, p. 161-162), relatando a pedagogização proposta em Mulholland e Hojnacki (2013) a respeito da dominante secundária, chama atenção para diferenças entre dois entendimentos ou ênfases: Uma interpreta a dominante secundária como um recurso de intensificação tonalizante (*tonicizing intensifications*) que prolonga seu correspondente **acorde alvo** (*target chords*) (PORTMTE03).

Para a correspondente em inglês americano e britânico **target chord**, foram localizados os seguintes contextos:

- ⇒ *It is important to remember that when you are trying to change key, the **target chord** is the dominant seventh of the new key, rather than the tonic (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *As previously discussed, authentic cadences are produced by a dominant seventh interpretation of a minor seventh chord and a cadence-raised **target chord** (INGTMTE05 BR).*

### Acorde ambíguo

A colocação *acorde ambíguo* tem poucas ocorrências no *corpus* e tem como correspondente em inglês: **ambiguous chord**. Do *corpus* português, selecionamos os seguintes contextos:

- ⇒ Sechter descreve este acorde (o de sexta aumentada) como um **acorde ambíguo** (Zwitterakkord) que é formado sobre o segundo grau da escala com uma 3ª maior e uma 5ª diminuta. Cf. PHIPPS, Graham (PORTMART18).
- ⇒ A harmonia de Chopin foi nitidamente inovadora. Através de contrastes melódicos, **acordes ambíguos**, cadências retardadas ou surpreendentes, modulações remotas ou oscilantes (às vezes, muitas em rápida sucessão), sétimas dominantes não resolvidas e, ocasionalmente, excursões no cromatismo ou na modalidade, ele levou os procedimentos consagrados de dissonância e tonalidade para territórios até então inexplorados (PORTMART06).

Assim como em português, a correspondente **ambiguous chord** também possui poucas ocorrências, porém foi localizada nas duas variantes do inglês:

- ⇒ *Remote modulation using a pivot chord, a chromatic or tonally **ambiguous chord**, i.e., one that does not belong definitively to a key or 'family' of keys, can be used to move to a remote key (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *Rather, Strauss chooses to use this **ambiguous chord** to express and intensify the word wild (INGTMART27 AM).*

No verbete, utilizaremos remissiva para relacionar a colocação com *acordes vagantes/acordes errantes* (que trazem o conceito de ambiguidade, nas obras de Schoenberg).



### Acorde antirrelativo

A colocação *acorde antirrelativo* é um termo utilizado em textos sobre Harmonia Funcional. Seguem alguns contextos de definitórios e de uso extraídos do *corpus*:

- ⇒ Os **acordes antirrelativos** de uma função maior são menores e sua fundamental encontra-se terça maior acima da fundamental da função que representam; já os **acordes antirrelativos** de uma função menor são maiores e sua fundamental encontra-se terça maior abaixo da fundamental da função que representam (PORTMAPO03).
- ⇒ Os acordes secundários à distância de terça maior – entre outros nomes, são chamados de **antirrelativos**. São os vizinhos de terça maior, em oposição aos relativos (PORTMAPO06).
- ⇒ Fiel à tradição funcional Riemanniana (ver Riemann 1893), continuo a adotar as letras T, S e D, sempre maiúsculas, para designar as funções principais de Tônica, Subdominante e Dominante, respectivamente. Estas letras podem ser utilizadas sozinhas ou combinadas com as letras r (substituto relativo) e a (substituto anti-relativo), sempre minúsculas, que são colocadas à direita inferior das letras maiúsculas das funções principais. Estas letras menores servem para designar os dois tipos básicos de falsa consonância (*Scheinkonzonanz*) que podem servir como harmonias substitutivas às principais (...). Estas são, respectivamente, os substitutos relativos (*Parallelklänge*), (...) Exemplos do uso simbólico de letras e comparação de nomenclaturas históricas comum tanto em Riemann como em Grabner e comuns nos textos brasileiros, e os substitutos de sensível (*Leittonwechselklänge*), notados anteriormente em Riemann com um < (em maior) ou > (em menor) passados através das letras principais. Estes últimos são também conhecidos como substitutos **antirrelativos** ou contra-relativos (*Gegenparallelklänge*) na revisão de Grabner (ver Mickelsen, 1977), e são notados comuns nos textos alemães e com um a nos textos brasileiros (PORTMART23).

A colocação correspondente em inglês *leading-tone change chord* foi identificada no *subcorpus* inglês Americano, como mostram os contextos abaixo (sendo um deles extraído de um livro da pesquisa complementar):

- ⇒ *Riemann defines two principal classes of mixed chord or Nebenklang, both of whose functions are determined by the majority element. These are the Parallelklang, or*

*relative chord*, and the *Leittonwechselklang*, or *leading-tone change chord* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *The L transformation, an abbreviation of Riemann's Leittonwechselklang (leading-tone change chord), converts a triad into another by replacing the root (Riemann's Prim) of a major triad with its leading tone a semitone below or by replacing the fifth of a minor triad (Riemann's dualistic Prim) with its leading tone a semitone above (ROTHFARB, 2009 AM).*

⇒ *If one class of secondary chords—the parallel chords—could be formed by exchanging a primary chord's fifth for the tone above it in major or below it in minor, then a second class of chords could be formed by exchanging a primary chord's root for the tone below it in major or above it in minor. The tone involved in this exchange (Wechsel) is the leading tone (Leitton), either the tone a half step below the root in major or a half step above the root in minor. The result is a tonic Leittonwechselklang, customarily abbreviated Tl in the major mode, tL in the minor mode. As one might expect, there are also subdominant and dominant Leittonwechselklänge. In C major the complete set is Tl = E minor, Sl = A minor, and Dl = B minor. In C minor the inverted set is tL=Ab major, sL=Db major, and dL=Eb major (One will occasionally see the term Gegenklang [lit. contrast chord] in place of Leittonwechselklang. The term Gegenklang emphasizes the contrast of mode and the major-third relationship between a function and its corresponding Leittonwechselklang.) (GJERDINGEN, 1990).*

Como remissiva, relacionamos a colocação *acordes relativos*, cujos exemplos de uso serão apresentados mais adiante neste subitem.

### **Acorde apojatura**

Dentro do contexto de notas estranhas aos acordes (Subitem 3.1.28), o termo *apojatura* apresenta o seguinte contexto definitório extraído do *corpus*:

⇒ *Apojatura é uma dissonância atacada em tempo forte ou parte forte do tempo que se resolve por grau conjunto, em uma consonância (PORTMLIV01).*

Dessa forma, a colocação *acorde apojatura* refere-se ao acorde que tem essa nota, como mostram os contextos de uso a seguir:

- ⇒ Quando um Ab (#6) resolve no G7, o mib desce para o ré. Agora que o Ab (#6) vai para o C/G, podemos simplesmente entender o mi como apojatura deste ré, até porque o I<sup>64</sup> é, no fundo, um **acorde apojatura** (PORTMTE01).
- ⇒ O c.4 é caracterizado pelo **acorde apojatura** de 4<sup>a</sup> (Ré) e 6<sup>a</sup> (Fá#) sobre o acorde de Lá, onde são explorados os harmônicos Fá# e Mi na voz do contrabaixo (RODRIGUES, 2003).

A colocação correspondente é **appoggiatura chord**, como se pode observar nos contextos selecionados:

- ⇒ *In the first phrase, VI is prolonged via a neighboring II, which acts as an **appoggiatura chord** (I give her all my love, that's all I do) (INGTMART10 AM).*
- ⇒ *The second of the three embellishing chords in this example might be referred to as an **appoggiatura chord** (...) (INGTMDM04 AM).*

### **Acorde arpejado, acorde quebrado, arpejo**

As colocações *acorde arpejado* e *acorde quebrado* são variantes denominativas e referem-se à forma como se tocam as notas do acorde, em arpejo:

- ⇒ **Arpejo:** O termo arpejo descreve o emprego de notas do acorde de forma sucessiva em ordem direta ou quebrada. Arpejo em ordem direta e quebrada – Este tipo de figuração é mais comum na música instrumental. Suas principais vantagens são as de oferecer um padrão de acompanhamento, de servir para conectar registros contrastantes em uma melodia, para propiciar uma maior atividade rítmica ou como recurso timbrístico (PORTMLIV01).

Extraímos alguns contextos definitórios e de uso em que as duas colocações e suas correspondentes foram empregadas:

#### **Acorde arpejado**

- ⇒ **Acorde arpejado** – É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente (PORTMLIV07).
- ⇒ A parte B (compassos 9 a 16), inicia-se com o mesmo **acorde arpejado** ascendentemente, agora na dominante, levando à *appoggiatura* (PORTMART11).

Correspondente: *Arpeggiated chord*

- ⇒ *The notes of the chord may be played at the same time (block chords), or may overlap, or may be played separately but in a quick enough succession that they will be heard as a chord (**arpeggiated chords**) (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The first four bars produce a gentle wave of tension and release, most noticeable with the resolution of the chord in the third bar to the chord in the fourth bar (each bar, in this piece, consists of a single **arpeggiated chord**) (INGTMTE03 BR).*

### **Acorde quebrado**

- ⇒ **Acorde quebrado** é a denominação que se dá ao grupo de notas que formam um acordo disposto melodicamente numa ordem que não seja a habitual (isto é, fundamental, terça, quinta e sétima), que é também conhecida como arpejo (PORTMLIV09).
- ⇒ No terceiro elemento temático a melodia fluente é construída por **acordes quebrados**, doce, una corda, com um acompanhamento arpejado na mão esquerda em mi menor (comp. 37-40) - como podemos verificar no exemplo 15 abaixo - indo para lá Maior (comp. 41), e dó# menor (comp.43) (PORTMART25).

A colocação correspondente de acorde quebrado é **Broken chord**:

- ⇒ *When a chord is broken, the notes in the chord are separated. This gives the chord a sense of movement, and allows variety and rhythm in a piece. An arpeggio (discussed in Chapter 3), is essentially a **broken chord**—you’re simply playing one note of the chord at a time (INGTMLIV06 AM).*
- ⇒ *A chord in which the notes are separated. Another name for a **broken chord** is **arpeggio** (INGTMLIV06 AM).*
- ⇒ *A **broken chord**, also known as an arpeggio, is represented by a wavy vertical line. This indicates that the notes in the chord are to be played separately in succession, not simultaneously (INGTMLIV01 BR).*

### **Acorde artificial**

A colocação *acorde artificial* é um dos casos em que a localização por correspondente no *corpus* não teve êxito, demandando uma pesquisa complementar. Em português, selecionamos os seguintes contextos de uso:

- ⇒ (...) Hindemith (1998 [1944]: 84) as chama de dominantes secundárias ou auxiliares; por vezes, Schoenberg (1969 [1954]: 6) as indica sem distinção com relação a seus correspondentes diatônicos (ex.: usa III2 para indicar uma dominante do relativo menor, ou V/vi), embora ele geralmente reserve para estas dominantes a classificação específica de dominantes artificiais (p. 17), no contexto mais amplo dos **acordes artificiais** (PORTMART21).
- ⇒ O acorde de quarta e sexta apogiatura só se pratica sobre a dominante e resolvendo sobre ela mesma. Trata-se de um **acorde artificial**, isto é, ele não é a segunda inversão de um acorde de 3 sons (PORTMLIV03).

Como correspondente, localizamos na pesquisa web (a partir da ferramenta Livros, no mecanismo de busca do Google) a colocação *artificial chord*, extraída de um livro publicado em inglês americano:

- ⇒ *By using some upper neighbor notes and some lower neighbor notes, you can create an **artificial chord** that really has no name* (WEISSMAN; FOX, 2013\_AM).

### **Acorde aumentado, acorde de quinta aumentada**

As colocações *acorde aumentado* e *acorde de quinta aumentada* foram agrupadas nesta subseção por serem variantes. Seguem os trechos selecionados para essas colocações:

#### **Acorde aumentado:**

- ⇒ **Acorde aumentado** é formado por duas terças maiores sobrepostas (ou por uma terça maior e uma quinta aumentada) (PORTMLIV02).
- ⇒ A adoção de **acordes aumentados** e diminutos como representantes de funções secundárias, assim como a não identificação da tonalidade sugerida pelos acordes que representam as funções principais, geram as principais diferenças encontradas nos métodos em uso por Ian Guest e Musiarte em comparação com a Harmonia Funcional (PORTMDM04).

A correspondente de acorde aumentado é **augmented chord**, conforme contextos a seguir:

- ⇒ *An **augmented chord** is built from two major thirds, which adds up to an augmented fifth* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *For example, if, in an augmented G sharp major chord, you rewrite the D double sharp as an E natural, the triad becomes an E **augmented chord** (INGTMTE02 AM).*

### **Acorde de quinta aumentada:**

⇒ **Acorde de quinta aumentada** - É formado pela fundamental, terça maior e quinta aumentada e se caracteriza pela superposição de duas terças maiores (PORTMAPO03).

⇒ Para Schoenberg, o **acorde de quinta aumentada** pode ocorrer em qualquer grau, alterando-se a quinta, e nos acordes menores alterando-se também a terça. Qualquer grau pode preceder um acorde de quinta aumentada. Da mesma forma, pode-se encadear os acordes de quinta aumentada entre si (PORTMDM01).

O correspondente para acorde de quinta aumentada é *augmented triad*.

⇒ *An **augmented triad** consists of a major third and an augmented fifth (INGTMLIV02 AM).*

⇒ *Like the fully diminished-seventh chord, the **augmented triad** has an ambiguous root that is defined by its context (INGTMTE02 AM).*

⇒ ***Augmented triads** are easily made by starting with a major triad in root position and raising the fifth one semitone (INGTMLIV01 BR).*

Como veremos mais adiante, **acorde aumentado**, **acorde de quinta aumentada** são variantes denominativas de **tríade aumentada** (subitem 3.1.42).

### **Acorde bordadura, acorde de bordadura**

*Acorde bordadura e acorde de bordadura* são variantes terminológicas lexicais. É assim chamada por conter notas estranhas ao acorde, denominada bordadura. O conceito de bordadura é descrito no excerto a seguir:

⇒ A **bordadura** apresenta-se como uma dissonância em tempo fraco ou parte fraca do tempo, que parte de uma nota de acorde por movimento de segunda acima (bordadura superior) ou abaixo (bordadura inferior) e retorna obrigatoriamente para a mesma nota de origem (PORTMLIV01).

Selecionamos alguns trechos em que as duas variantes foram empregadas:

**Acorde bordadura:**

⇒ A função deste acorde é puramente ornamental, isto é, o acorde é um **acorde bordadura** ou um acorde de passagem (PORTMAPO01).

**Acorde de bordadura:**

⇒ A bordadura pode ser uma nota acima ou abaixo da nota principal e também pode estar presente em mais de uma voz ao mesmo tempo. Piston chama esta última de **Acorde de bordadura**. As notas repetidas podem, ou não, pertencer ao mesmo acorde (PORTMDM01).

Como correspondentes, localizamos as seguintes variantes *neighbor chord* e *neighboring chord* em inglês americano, e *neighbour chord* e *neighbouring chord* em inglês britânico, conforme mostram os contextos a seguir:

***Neighbor chord (Am):***

⇒ *Chords made up mostly or entirely of **neighbor-** and/or passing-tones are common in jazz (...) **Neighbor chords** - Often, an entire chord is used as if it were a neighbor note (INGTMLIV07 AM).*

⇒ *Traditional music theory gives precise definitions of various embellishing tones — **neighbor**, passing, changing, escaped, anticipation, suspension etc. — and prescribes how they are to be treated. The jazz musician can choose to observe these prescriptions or not (INGTMLIV07 AM).*

***Neighboring chord (Am):***

⇒ *Gottfried Weber explores the **neighboring chord** concept: lower neighbors embellishing the third, fifth, and seventh of a C7 chord (INGTMLIV14 AM).*

⇒ *The chords that represent this harmony are essentially **neighboring chords**, the purpose of which is to elaborate the chord being prolonged - in this case the tonic chord (INGTMDM02 AM).*

***Neighbour chord (Br):***

⇒ *A sketchy account of this process might go as follows: the dominant chord on C (bars 1 and 3), juxtaposed with its upper and lower chromatic **neighbour-chords** on Db and Cb (bars 2 and 4) resolves to F major in bar 5 (INGTMART09 BR).*

***Neighbouring chord (Br):***

⇒ (...) *whereas the first II is a **neighbouring chord** prolonging the tonic, the II is without doubt a passing chord and the third it structural chord* (INGTMLIV08 BR).

**Acorde cadencial**

A colocação *acorde cadencial* se reporta ao termo cadência (SANTOS, 2017), ou seja, uma sequência de acordes que podem ou não ter caráter conclusivo em determinado trecho musical (LIMA, 2008), vide subitem 3.1.4 Cadência. Dessa forma, os acordes cadenciais são aqueles que fazem parte de uma cadência, como mostram os trechos a seguir:

⇒ (...) avaliaremos todas as dissonâncias que os **acordes cadenciais** suportam como notas reais ou de passagem (PORTMTE01).

⇒ Se não fosse essa tensão, os três **acordes cadenciais** poderiam ser analisados como empréstimos de Si Menor Natural (eólio) (PORTMTE01).

A colocação correspondente é **Cadential chord**, de acordo com os contextos de uso:

⇒ *If IV and V are the most common pre-tonic **cadential chords** in rock, one might ask why this is so* (INGTMART12 AM).

⇒ *And in the second movement of the Third String Quartet, a recurring emphasis on pitch class C within an E minor context ultimately leads to a final **cadential chord** that simultaneously suggests E minor, C major, and C minor* (INGMART16 AM).

A colocação tem como remissiva a entrada *acorde de quarta e sexta cadencial*.

**Acorde com quarta suspensa, acorde de quarta suspensa, acorde suspenso e acorde sus4**

As colocações *acorde com quarta suspensa*, *acorde de quarta suspensa*, *acorde suspenso* e *acorde sus4* são variantes terminológicas para o mesmo conceito, sendo a primeira e a segunda variantes sintáticas, a terceira variante lexical e a última, uma variante terminológica dos termos anteriores, caracterizada pelo uso de acrônimo + número.

A escolha das correspondentes levou em consideração a quantidade de componentes na estrutura e similaridades no uso de abreviações e cifras, como mostram os contextos para cada uma delas:



**Acorde com quarta suspensa:**

⇒ O **acorde com quarta suspensa** (sus4) é amplamente empregado no repertório do Clube da Esquina. Ele aparece em contextos estruturais diversos, cumprindo funções tanto no âmbito tonal quanto modal (PORTMART30 AM).

**Acorde de quarta suspensa:**

⇒ A cifra do tipo X (sus4), conhecida no Brasil como **acorde de quarta suspensa** ou acorde suspenso, representa algumas harmonias muito comuns no Jazz, principalmente dominantes sem terça. O sus vem da palavra inglesa suspension – suspensão (PORTMTE01).

A colocação correspondente para *acorde com quarta suspensa* e *acorde de quarta suspensa* é ***suspended fourth chord***, como se pode observar nos contextos a seguir:

⇒ *The **suspended fourth chord** (also called the sus4 chord) gets its name because it takes the third of a chord and suspends it by raising it a half step to a fourth (hence the name of this type of chord), before resolving the chord back to its usual form. So, a Csus4 consists of C, F (instead of E), and G. The fourth (F) then moves back down to the third, which is E, thus resolving the chord back to the major triad (C, E, G) (INGTMLIV06 AM).*

⇒ *In the application of this analysis to musical triads, this work shows that: the secondary chord structures (simultaneous chords containing one or two semitone intervals) have the highest level of sensory dissonance; the **suspended fourth chords** have a higher level of ambiguity dissonance; diminished chords have the highest level of gloom dissonance (followed by minor structures); the augmented chord structures contain the highest level of tension; and, of all chord structures, all the dissonance types are at their lowest level in the major chords (INGTMTE04 BR).*

**Acorde suspenso:**

A colocação *acorde suspenso* tem a correspondente ***suspended chord***, conforme trechos selecionados:

⇒ V7(sus4) significa um acorde Dominante com 7<sup>a</sup> no qual a 3<sup>a</sup> é substituída pela 4<sup>a</sup>, tornando-se um **acorde suspenso**, mas não com a mesma característica do acorde I na 2<sup>a</sup> inversão (PORTMART05).

Correspondente: ***Suspended chord***

- ⇒ *A **suspended chord** is when the third is swapped for a note that lies on either side of it* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *In classical western harmony, **suspended chords** generally resolve the suspended note onto a major or minor third to form a more perceptually 'stable' triad chord* (INGTMTE02 BR).

#### **Acorde Sus4:**

A colocação *acorde sus4* (cujo segundo item da estrutura é um acrônimo + numeral) é correspondente de **Sus4 chord**, conforme se verifica nos contextos a seguir:

- ⇒ O **acorde sus4** é caracterizado pela ausência da terça em detrimento à quarta do acorde. Sua origem, como já foi mencionado anteriormente, se remete a um procedimento cadencial muito utilizado na harmonia tradicional conhecido como cadência I - V - I (PORTMDM03).
- ⇒ É comum uma espécie de generalização acerca da construção do **acorde sus4**, principalmente no que diz respeito às formações do tipo – fundamental – quarta – quinta – sétima e nona. A cifragem deste acorde normalmente é feita por meio da abreviação da palavra suspensa acrescentada à letra básica da cifra – Csus (PORTMDM03).

Correspondente: **Sus4 chord**

- ⇒ *The suspended fourth chord (also called the **sus4 chord**) gets its name because it takes the third of a chord and suspends it by raising it a half step to a fourth (hence the name of this type of chord), before resolving the chord back to its usual form* (INGTMLIV06 AM).
- ⇒ *The first fallback is for certain built-in chord-types to be temporarily replaced by their '**sus4'** (**chord**) equivalents: that is, replacing the third of the chord with a 'suspended' fourth (which may or may not appear as a conventional suspension in the texture)* (INGTMART17 BR).

#### **Acorde comum, acorde eixo, acorde modulante, acorde neutro, acorde pivô**

As colocações *acorde comum, acorde eixo, acorde modulante, acorde neutro, acorde pivô* foram agrupadas nesta seção por serem variantes denominativas (quase sinônimas)

utilizadas em contexto de modulação (vide subitem 3.1.26 Modulação). Todas se referem a um acorde que serve como uma conexão na mudança de uma tonalidade para outra, ou seja, ele faz parte de ambas. Vejamos os contextos selecionados para cada uma dessas colocações:

**Acorde comum:**

- ⇒ A modulação diatônica se processa por um **acorde comum** às duas tonalidades: a original e a nova. Esse acorde é analisado segundo as funções que desempenha em cada uma (PORTMAPO06).
- ⇒ Piston chama de acorde pivô; Kostka & Payne chamam de **acorde comum**. O fato é que a função é a mesma (...) (PORTMTE01).
- ⇒ (...) zona comum a ambas as tonalidades ou zona intermediária (sendo que esta zona pode consistir num só **acorde comum** a ambas, ou num grupo de acordes com significado tonal comum); (PORTMART21).

O correspondente de *acorde comum* é **common chord**, como mostram os contextos abaixo:

- ⇒ *A **common chord**, meaning a chord that is common to each of two keys, offers a smooth introduction to the new key, since it is diatonic to both the old and the new key. This common chord is often called a pivot chord because it becomes a sort of middle ground between the two keys* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *However, Strauss's use of vagrant harmonies enlarges the number of keys related by **common chord*** (INGTMTE02 AM).
- ⇒ *We have also defined a way of representing this model in plain text and introduced a convenient shorthand notation for **common chord** labels to make the representation easier to read and write for musicians* (INGTMTE02 BR).
- ⇒ *In this context, the **common chords** may be said to take their functions from their deployment within the key, rather than the iconic functionality of chords being a determining factor in rapid successive re-tonicisations* (INGTMART17 BR).

Contudo, nos dicionários pesquisados, *common chord* refere-se a uma tríade perfeita. O contexto abaixo tem esse sentido:

- ⇒ *Common triads (**common chords**) are called common for the simple reason that they form the majority of the chords used in music. There are two kinds of common triads – the major triad and the minor triad* (INGTMLIV04 AM).

*Acorde eixo, acorde modulante, acorde neutro e acorde pivô* tem como correspondente *pivot chord*. Vejamos os trechos selecionados:

**Acorde eixo:**

⇒ Chama-se de **acorde eixo**, o acorde que motiva a modulação. Na Modulação por **acorde eixo**, é preciso que: • a tonalidade original esteja estabelecida; • um acorde sirva de eixo da modulação; • a nova tonalidade seja confirmada (PORTMAPO06).

**Acorde modulante:**

⇒ Koellreutter (1978: 37) usa os termos tom original (tom de partida), **acorde modulante** (que corresponde ao acorde-pivô em outros autores, exceto pelo fato de que também inclui a dominante do tom para o qual se modula como possível acorde modulante) e tom de chegada, além de classificar modulações não confirmadas por uma cadência perfeita como modulações passageiras (PORTMART21).

**Acorde neutro:**

⇒ A linha criada faz o movimento de resolução indireta (Motivo E) cromática para o Sol#. Em seguida, esta nota é aproveitada para funcionar como sensível da T, ao seguir para a nota lá, sétima do acorde Bm7, **acorde neutro** às duas regiões (PORTMART07).

**Acorde pivô:**

⇒ (No processo de modulação), os chamados acordes neutros ou **acordes pivôs**, são acordes que pertencem a ambas as tonalidades e vão servir de mediadores entre elas (PORTMTE01).

⇒ O acorde de sexta aumentada pode ser usado numa modulação como **acorde pivô** em substituição ao acorde de sétima da dominante (PORTMDM01).

⇒ Schönberg chama de acorde neutro; Piston chama de **acorde pivô**; Kostka & Payne chamam de acorde comum. O fato é que a função é a mesma para os três (PORTMDM01).

*Acorde pivô* foi localizado no Dicionário Dourado (2004) com a seguinte definição:

Acorde que possui funções diversas em duas tonalidades distintas e serve como ponte modulatória em uma sequência harmônica. (DOURADO, 2004, p. 18).

Para a colocação correspondente *pivot chord*, foram selecionados os seguintes contextos:

- ⇒ *A chord that is common to two keys as a way of leaving the old key and entering the new key in a modulation. The chord that the two keys have in common is called the **pivot chord**, because from it the progression can pivot in either direction (INGTMLIV09 AM).*
- ⇒ *When the modulation is initiated through **pivot chords** in the sequence that may belong to two adjacent keys, the double generation of the **pivot chord** from two different branches of the parse tree constitutes the preferred form of analysis that captures the double role of the pivot (INGTMART20 AM).*
- ⇒ *A chord that exists both in the old key and the new is called a **pivot chord** and it produces a particularly smooth transition to the new key (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *Change of key within a composition is often brought about by a chord which is common to both the initial key and the new key, commonly referred to as a **pivot chord** (INGTMTE01 BR).*

### Acorde consonante

De acordo com Santos (2017) e Dourado (2004), o conceito sobre consonância e dissonância sempre gerou muitas discussões no meio musical em função de pontos de vista distintos ao longo da História da Música ocidental.

Na definição de Dourado (2004):

“**Consonância.** Vibrações sonoras concordantes, portanto, aceitas como mais confortáveis ao ouvido, em oposição às dissonâncias. Em sentido amplo, o termo é subjetivo e envolve aspectos culturais e históricos” (DOURADO, 2004, p.91).

Os trechos abaixo mostram alguns contextos em que a colocação foi utilizada:

- ⇒ Conforme a Teoria Tradicional, os **acordes consonantes** criam a impressão de estabilidade, relaxamento e tranquilidade. Não exigem resolução (PORTMLIV02).
- ⇒ Contando com a intelecção desta transgressão é que este **acorde consonante** (Vm) se fez ouvir como tensão, i.e., um confronto a uma norma habitual que permitiu a consolidação de uma metáfora musical útil para a representação da afronta aos valores impostos como a normalidade (PORTMTE02).

Para a colocação correspondente **consonant chord** foram selecionados os seguintes contextos:

- ⇒ Notes that sound good together when played at the same time are called **consonant**. **Consonant chords** built only of consonances sound pleasant and stable; you can listen to one for a long time without feeling that the music needs to change to a different chord (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ Major and minor triads are **consonant chords** because they contain only consonant intervals (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ Tone scales used in Western music are also based on intervals or frequency ratios of simple integers, such as the octave (2:1), the fifth (3:2), and the major third (5:4). When several instruments play a **consonant chord** such as a major triad (do-mi-sol), harmonics will match so that no beats will occur (INGMART28 AM).
- ⇒ Theorists differentiate between **consonant** (stable) and **dissonant** (unstable) **chords** on the basis of their intervallic content: a **consonant chord** contains consonant intervals (...) (INGTMTE01 BR).

Uma vez que os conceitos que envolvem o acorde consonante e o acorde dissonante estão interligados, no verbete de ambas as colocações haverá remissivas conectando-as.

### Acorde cromático

A colocação *acorde cromático* refere-se aos acordes que possuem notas não pertencentes ao acorde ou à harmonia. Os contextos a seguir mostram alguns usos da colocação:

- ⇒ Focando empregos românticos do acorde napolitano em texto pedagógico, Gauldin observa: A relação de semitom com a tônica (Réb em Dó menor) lhe dá uma qualidade peculiarmente obscura e imponente, única entre os **acordes cromáticos** (PORTMART28).
- ⇒ Antes, porém, de comentar os dados levantados em tal análise, faz-se necessário definir os conceitos relativos a tais **acordes cromáticos** e suas possibilidades de aplicação (PORTMART22).
- ⇒ O **cromatismo** pode ser resumido como ocorrências de notas estranhas aos acordes, ou seja, notas cromáticas que não fazem parte da constituição real de acordes (PORTMAPO01).

A colocação correspondente é **chromatic chord**, conforme mostram os excertos extraídos de textos em inglês americano e britânico do *corpus* de estudo:

- ⇒ *Most chords in tonal music are made up only of notes from the scale on which the passage is based. That is, if a passage is in G major, most of the chords contain only notes found in the G major scale. Chords of this kind are called diatonic chords. All other chords—those using notes not in the scale—are called altered or **chromatic chords** (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *Charles Smith's 1986 article on extravagant function considers chromaticism a combination of harmonic and contrapuntal motion (Smith 1986, 103–105). This perspective justifies a series of alternative dominants that replace the diatonic scale-step with or, and among them are three chromatic half-diminished sevenths, reproduced in Example 2a. To Smith, the **chromatic chords** are self-sufficient; they act as delicate dominants due to their context and the presence of the leading tone (Smith 1986, 126–127) (INGTMART14 AM).*
- ⇒ *A **chromatic chord** is one that contains accidental(s) not in the prevailing key, unlike a diatonic chord that only contains notes in the prevailing key (INGTMLIV14 BR)*
- ⇒ *An alternative method is chromatic modulation, made via the introduction of a **chromatic chord** that is used as a means of establishing a new key area (INGTMTE01 BR).*

### **Acorde da dominante, Acorde de dominante, Acorde de função dominante, Acorde dominante**

As colocações *acorde da dominante, acorde de dominante, acorde de função dominante, acorde dominante* e *dominante* são variantes linguísticas. Serão discutidas no subitem 3.1.9 Dominante, dominantes.

### **Acorde da tônica, acorde de função tônica, acorde de tônica e acorde tônico**

As colocações *acorde da tônica, acorde de função tônica, acorde de tônica* e *acorde tônico* são variantes linguísticas. Serão discutidas no subitem 3.1.41 Tônica.

### **Acorde de décima primeira**

As colocações *acorde de nona, acorde de décima primeira* e *acorde de décima terceira* geralmente são descritas em textos instrucionais como acordes com notas de tensão

adicionadas, comumente usados na harmonia aplicada à música popular. Para a colocação *acorde de décima primeira* foram extraídos do *corpus* de estudo os seguintes contextos:

- ⇒ **Acorde de décima primeira:** É um acorde de seis sons: Consiste num acorde de nona ao qual se acrescenta mais uma terça o intervalo entre as notas extremas é uma décima primeira (PORTMLIV02).
- ⇒ A décima primeira pode aparecer num acorde de dominante ou não. A nona pode ser uma nota melódica ou harmônica, dependendo da situação que se encontra. Esta ambiguidade é ainda mais presente no **acorde de décima primeira** e décima terceira (PORTMDM01).

A colocação correspondente em inglês, *eleventh chord*, foi localizada a partir dos seguintes contextos de uso:

- ⇒ *Eleventh chords are created in theory by adding a perfect eleventh interval to an existing ninth chord* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *Both creative and controversial, his notion of supposition to derive ninth and eleventh chords (or, suspensions of these denominations) engages pitches both above and below the asserted chordal fundamental* (INGTMLIV14 AM).
- ⇒ *Eleventh chords are comparatively rare. When they occur, however, the third of the chord is usually omitted, to avoid the semitone clash with the eleventh, as in the chord marked \* below* (INGTMLIV03 BR).

### **Acorde de décima terceira**

Como mencionado anteriormente, alguns textos instrucionais descrevem o *acorde de décima terceira* como um acorde com notas de tensão adicionadas (comum na harmonia da música popular). Para a essa colocação foram extraídos os seguintes contextos:

- ⇒ **Acorde de décima terceira:** É um acorde de sete sons. Consiste num acorde de décima primeira ao qual se acrescenta mais uma terça. O intervalo entre as notas extremas é uma décima terceira (PORTMLIV02).
- ⇒ Esta ambiguidade é ainda mais presente no **acorde de** décima primeira e **décima terceira** (PORTMDM01).

A colocação correspondente *thirteenth chord* foi localizada no *corpus* a partir dos seguintes excertos:



- ⇒ Complete **thirteenth chords** are built by adding the interval of a major, thirteenth to an existing eleventh chord (...). The most common note to leave out of thirteenth chord is the eleventh. If a **thirteenth chord** does contain a eleventh, and the eleventh is altered, the alteration must be written into the name of the chord, e.g. C13 (#11) (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *How to Play From a Fake Book* [Neely, 1999] says that when playing, say, a **thirteenth chord**, that after the 7th note one should just omit any notes before we get to the thirteenth -- that is, omit the ninth and eleventh (INGTMART28 AM).
- ⇒ Yet even at the last, the dominant features an anticipated mediant producing a dominant **thirteenth chord** where the seventh features alongside the note it should resolve to (bars 139-140) (INGTMTE07 BR).

### **Acorde de dominante alterada**

Vide Subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### **Acorde de dominante com nona e acorde de nona da dominante**

As colocações *acorde de dominante com nona* e *acorde de nona da dominante* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### **Acorde de dominante com sétima e acorde de sétima da dominante**

As colocações *acorde de dominante com sétima* e *acorde de sétima da dominante* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### **Acorde de dominante da dominante**

Vide Subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### **Acorde de dominante secundária**

Vide Subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### Acorde de dominante substituta, acorde de substituição da dominante e acorde substituto da dominante

As colocações *acorde de dominante substituta*, *acorde de substituição da dominante* e *acorde substituto da dominante* são variantes terminológicas sintáticas. Vide Subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### Acorde de empréstimo modal

A colocação *acorde de empréstimo modal* é muito utilizada em textos sobre harmonia aplicada à música popular. Selecionamos alguns excertos que apresentam a descrição e contexto de uso da colocação:

- ⇒ Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados **acordes de empréstimo modal** AEM. Os acordes de empréstimo modal podem ser derivados também de qualquer modo (dórico, lídio, mixolídio etc.) (PORTMLIV07).
- ⇒ O estudo detalhado a partir do conceito de **acorde de empréstimo modal** mostra-se útil para identificar elementos harmônicos que ocorrem de maneira consistente na obra de Jobim. Cromatismos, funções harmônicas e condução melódica estão interligados na abordagem que Jobim utiliza, na qual o uso de diversos **acordes de empréstimo modal** permite uma grande liberdade na composição de melodias simples, que sustentadas por harmonias diversificadas permitem um caráter único para sua obra musical (PORTMART22).

A correspondente em inglês é ***borrowed chord***, como se pode observar nos contextos a seguir:

- ⇒ ***Borrowed Chords:** Chords taken from a different tonality or modality* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *Rarely do **borrowed chords** produce the effect of complete modal change; however, the mode from which certain chromatic chords are borrowed may prove to have motivic relevance within a given song (18)* (INGTMART04 AM).
- ⇒ *Chords which belong to the minor version of the key, but are chromatic when used in the major, are sometimes called **borrowed chords*** (INGTMLIV03 BR).

⇒ *In the next example, the **borrowed chord** is relatively unusual (a minor dominant chord in a major key) (INGTMLIV05 BR).*

As remissivas relacionadas às colocações *acorde de empréstimo modal* e *borrowed chord* são: *Empréstimo modal* e, em inglês, *modal borrowing*, *modal interchange* e *modal mixture*.

### **Acorde de função subdominante, acorde de subdominante e acorde subdominante**

As colocações *acorde de função subdominante*, *acorde de subdominante* e *acorde subdominante* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.36 Subdominante.

### **Acorde de mediante**

No processo de revisão das colocações a partir do termo acorde (SANTOS, 2017), *acorde de mediante* foi uma das colocações adicionadas ao presente estudo. É uma colocação polissêmica, conforme observam-se nos trechos dos dois idiomas. Seguem dois contextos de uso extraídos do *corpus* e da pesquisa *extracorpus*:

- ⇒ Se acrescentarmos mais um acorde em direção ascendente no círculo de quintas, teremos então o **acorde de mediante**, iii (PORTMAPO01).
- ⇒ Como se sabe, o termo mediante permite diferentes entendimentos na teoria musical. Em sentido restrito, neste texto, entende-se “**acorde de mediante**” como um III grau maior em franco uso em tonalidade maior. Os termos “região” ou “área tonal” de mediante também são correntes, indicam que não se trata tão somente de um acorde, senão de um conjunto de notas e acordes funcionalmente relacionados ao **acorde de mediante** (FREITAS, 2017).

A correspondente em inglês, *mediant chord*, foi identificada a partir dos trechos extraídos do *corpus* e da pesquisa complementar:

- ⇒ *Tischler’s classification system (Table 5.3) is predicated on the raw chromatic content of each **mediant chord** (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Whereas these analyses add third-successions when they do not actually sound, Portmann’s functional system tends to delete some third-successions: the distinct tonic and **mediant chords** of the scale-step system both fall within Portmann’s Hauptprimenharmonie category, while the dominant and leading tone chords fall within his Dominantenharmonie category (INGTMLIV14 AM).*

⇒ *Mediant chords* have are rooted a third away from the tonic. In chromatic harmony these are sometimes divided into 3 types: Grade 1 (a.k.a. Diatonic): 2 common tones; mode change (between major and minor); Grade 2 (a.k.a. Chromatic): 1 common tone; mode preserved (e.g., both major); Grade 3 (a.k.a. Disjunct, Doubly-Chromatic): No common tones; mode change (GOTHAM et al, 2021).

### Acorde de nona

A colocação *acorde de nona* é definida por Dourado (2004, p. 226) como “acorde que emprega o intervalo de nona em relação ao baixo (Dó-mi-sol-si bemol – ré)”. Os contextos de uso extraídos do *corpus* complementam essa definição:

- ⇒ **Acorde de nona** é um acorde de cinco sons. Consiste num acorde de sétima ao qual se acrescenta mais uma terça. O intervalo entre as notas extremas é uma nona. Podem ser formados 14 acordes de nona diatônicos no estado fundamental (sete acordes de sétima diatônicos, acrescidos de terça maior e menor) incluindo as inversões, são 54 acordes. O mais usado é o acorde formado sobre a dominante em tons maiores e menores (PORTMLIV02).
- ⇒ Quanto às inversões dos **acordes de nona**, Schönberg afirma que os antigos teóricos afirmavam que os acordes de nona eram ruins e que suas inversões não existiam (PORTMDM01).

A colocação correspondente é *ninth chord* e consta na lista de entrada dos dicionários consultados:

*Ninth*. See *Interval, Chord* (HARVARD, 2003, p. 562).

*Ninth chord* – A triad with a 7th and 9th added (OXFORD, 2004, p. 122).

Os excertos a seguir apresentam o uso da colocação em textos de gênero instrucional e dissertativo, em inglês americano e britânico:

- ⇒ *Ninth chords* are constructed by adding the interval of a major ninth to an existing seventh chord, regardless of its quality (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ The *ninth chord* served as raw material from which Capellen could derive other chords (INGTMTE01 AM).

⇒ *Kept in reserve as the harmonic terminus of the episode, C<sup>♯</sup> is avoided by the medial cadence to E minor and is cut out of the climactic third harmonisation of the E–F head motive, displaced by a tonicization of D minor that commandeers A, E and F in a rousing **ninth chord** (bars 29–30) (INGTMART15 BR).*

### **Acorde de passagem**

A colocação *acorde de passagem* está relacionada à nota de passagem (geralmente dissonante) presente no acorde, usada para conectar dois acordes, conforme descrevem os trechos a seguir:

- ⇒ (...) o acorde assinalado pode ser classificado como um **acorde de passagem** que liga o i grau (ré menor) ao vii<sup>o</sup>6 (dó# diminuto, em primeira inversão). A classificação como um **acorde de passagem** se justifica por seu valor rítmico, pela constatação de que a nota si (do tenor) foi atingida por salto e sua pouca autonomia harmônica. Neste compasso, apenas o i grau (ré m) e o vii<sup>o</sup> têm um significado harmônico relevante (PORTMLIV01).
- ⇒ Todo acorde em segunda inversão deve ser empregado com cuidado. Seu uso mais aconselhável é como **acorde de passagem**, em tempo fraco. É frequente seu uso como **acorde de passagem** na troca de vozes. Neste caso, quase todas as vozes se movem como figuração melódica e, por vezes, a quinta do acorde vem dobrada (PORTMLIV01).
- ⇒ O VII grau invertido é comumente encontrado como um *acorde de passagem* entre I grau na fundamental e o I grau na primeira inversão (PORTMDM01).

A correspondente *passing chord* consta na lista de entradas de um dos dicionários em inglês:

*Passing chord* – A chord occurring within the prolongation of some harmony and introduced over a passing tone [see Counterpoint] in the bass; also any chord whose function is clearly subordinate to those preceding and following and one or more of whose elements is introduced as a passing tone (HARVARD, 2003, p. 636).

A definição do dicionário Harvard (2003) é complementada pelos trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico a seguir:

- ⇒ A **passing chord** is a *nondiatonic chord that connects, or passes between, the notes of two diatonic chords* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ This can be interpreted as a **passing chord** (along with V/ii in measure 8) within a larger motion from IV to ii (INGMART08 AM).
- ⇒ For example, whereas the first II is a neighbouring chord prolonging the tonic, the II is without doubt a **passing chord** and the third it structural chord (INGTMLIV08 BR).

Na descrição do verbete, consideramos como remissivas as colocações *acorde de quarta e sexta de passagem* e *notas estranhas*, por conta da relação semântica entre as três colocações.

### Acorde de Petrushka

A colocação *acorde de Petrushka* geralmente é encontrada em textos sobre Harmonia no contexto pós-tonal. Não foi encontrada nos textos em português e sua busca foi motivada pela colocação correspondente em inglês, *Petrushka chord*. Os contextos de uso foram extraídos da pesquisa complementar, conforme trechos a seguir:

- ⇒ O famoso **acorde de Petrushka** é construído a partir da superposição de dois acordes perfeitos maiores, dó maior e fá sustenido maior, e nos Augúrios primaveris da Sagração da Primavera, o acorde de mi maior aparece sobreposto ao de mi bemol maior acrescido de sétima (NETO, 1998).
- ⇒ (...) a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica a justaposição das escalas diatônica e pentatônica'. Tal posicionamento analítico não cabe somente a este exemplo de Villa-Lobos, mas também a trechos de Stravinsky, como no **acorde de Petrushka** (VIEGAS, 2013).

A colocação correspondente, *Petrushka chord*, apresenta ocorrências no *subcorpus* britânico. Por conta disso, adicionamos um trecho de um texto americano extraído da pesquisa complementar:

- ⇒ There is also a facility to define what, as a concession to familiar office technology, I have called 'custom chords' — which in music theory have been called, for example, 'contextually defined harmonies', such as the **Petrushka chord**, Skryabin's 'Mystic chord' and the 'Elektra chord' (INGTMART16 BR)

⇒ *The **Petrushka chord** is associated with Igor Stravinsky's ballet of the same name, which premiered in 1913. This chord (...) may be described as a polytriad consisting of two triads whose roots are a tritone apart. The chord also appears to have a preferred position with the lower triad in first inversion and the higher triad in root position* (PEARSALL, 2012 AM)

### Acorde de preparação

A colocação *acorde de preparação* está relacionada com o conceito de preparação e resolução dos acordes. Santos (2017) aponta que o uso do binômio *preparação e resolução* é convencional em textos de Harmonia e refere-se ao modo como as dissonâncias em uma progressão ou cadência são tradicionalmente tratadas. Por conta dessa relação semântica, na descrição do verbete, consideramos a colocação *acorde de resolução* como uma remissiva.

Selecionamos alguns excertos em que a colocação é empregada:

- ⇒ Função Dominante: **Acordes de preparação**. Proporcionam tensão, geram instabilidade. São responsáveis pela necessidade de movimento harmônico entre os acordes (PORTMDM03).
- ⇒ Com isso, focando os lugares de chegada (i.e., percebendo os **acordes de preparação** tipo V7 como coadjuvantes) (PORTMTE02).
- ⇒ O princípio de movimento entre os acordes, baseado na relação de **preparação** e resolução, faz com que os acordes de uma tonalidade assumam funções específicas para cada situação. Podemos generalizar que **acordes** com função **de preparação** se caracterizam pela necessidade de proporcionar instabilidade harmônica. São **acordes** cujo potencial harmônico pode ser amplamente de conflito, expectativa (PORTMDM03).

A colocação correspondente, *dominant preparation chord*, foi localizada em textos do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *Three functions — Dominant Preparation, Dominant, and Tonic — are needed to establish a key. A single major or minor chord is undefined. Prefacing it with its own dominant somewhat clarifies its meaning, but the situation is still ambiguous. A third chord is needed to prepare the dominant — that is, to make it sound like the dominant — after which the original major or minor chord will sound*

*unambiguously like the tonic. A **dominant preparation chord** is typically some form of II or IV (INGTMLIV07 AM).*

### **Acorde de primeira inversão, acorde em primeira inversão e acorde na primeira inversão**

As colocações *acorde de primeira inversão*, *acorde em primeira inversão* e *acorde na primeira inversão* são variantes sintáticas. Serão discutidas no item 3.1.18 Inversão.

### **Acorde de quarta e sexta, acorde de sexta e quarta**

As colocações *acorde de quarta e sexta* e *acorde de sexta e quarta* são variantes sintáticas e referem-se ao mesmo conceito. Ambas constam no dicionário pesquisado, com remissiva para *acorde de sexta e quarta*, cuja definição de Dourado (2004) é:

**Acorde de sexta e quarta** – Na harmonia tradicional, a segunda inversão de uma tríade, em que as notas são dispostas uma sexta e uma quarta, respectivamente, acima da mais grave (sol-dó-mi) (DOURADO, 2004, p.18).

Selecionamos alguns contextos de uso em que constam as duas variantes:

- ⇒ **Acorde de quarta e sexta:** Tríade em segunda inversão. A quinta da tríade é a nota mais grave. Intervalos formados a partir do baixo: quarta e sexta (PORTMLIV01).
- ⇒ O modelo harmônico para a segunda cadência foi construído a partir do próprio motivo escolhido, com algumas mudanças de acordes, como por exemplo, a introdução de um arpejo a mais no quarto compasso (acorde de lá maior com sétima) e da pequena fermata no **acorde de quarta e sexta**, no meio da cadência (PORTMART12).

### **Acorde de sexta e quarta**

- ⇒ O baixo cifrado com sexta e quarta obedece a condições especiais que limitam o seu emprego, e, de acordo, com tais condições o **acorde de sexta e quarta** é trabalhado sob uma forma particular (PORTMLIV03).

A colocação correspondente *six-four chord* também consta nas entradas dos dicionários pesquisados, conforme excertos abaixo:

*Six-four chord* – A triad in second inversion (i.e., with the fifth as the lowest-sounding pitch, e.g., g-c-e), so called because the third of the triad then forms a sixth with the lowest-sounding pitch while the root forms a fourth; it is



*notated in thoroughbass notation and in harmonic analysis with the figure  ${}^6_4$ . Because the interval of a fourth sounds above the lowest pitch, such a chord is normally treated in tonal music as a dissonance and must be resolved. It is often introduced as a suspension (...)* (HARVARD, 2003, p. 783).

*Six-Four chord – See Inversion* (OXFORD, 2004, p. 168).

No *subcorpus* inglês, foram localizados contextos de uso nas duas variantes inglesas:

- ⇒ *When the notes of a triad are so arranged that the original fifth becomes the lowest tone, the triad is said to be in the second inversion, and in this position is known as the **six-four chord**, the intervals between the bass and the upper voices being sixth and fourth* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *Schoenberg's example 74 illustrates a downward step progression as a sum of two downward fifths, where the I (**six-four chord**) and V, ordinarily coming between this dominant (V/V) and the closing chord are often left out* (INGTMTE02 AM).
- ⇒ *Open fifths were not normalised and **six-four chords** were labelled in root position after* (INGTMART30 BR).

Na descrição do verbete, além dos contextos de uso, indicamos as colocações acorde de quarta e sexta cadencial e acorde de quarta e sexta de passagem como remissivas.

### **Acorde de quarta e sexta cadencial**

A colocação *acorde de quarta e sexta cadencial* foi localizada em textos instrucionais do *corpus* com as seguintes definições:

- ⇒ **Acorde de quarta e sexta cadencial** - É o acorde de primeiro grau na segunda inversão que precede a dominante nas cadências. Apesar de ser construído com os sons do acorde do I grau, este acorde é instável por causa do intervalo de quarta com o baixo. Portanto, sua função se aproxima da dominante (PORTMLIV08).
- ⇒ O **acorde de quarta e sexta cadencial** funciona como uma preparação forte para o acorde de dominante. Na realidade o acorde de I  $6/4$  (2ª inversão) é considerado como uma apojetura dupla de um acorde de V ou V7 (PORTMAPO01).

A colocação correspondente é *cadencial six-four chord*, conforme contextos de uso, em inglês americano e britânico, selecionados a seguir:

- ⇒ *The **cadential six-four chord** is a tonic six-four that delays the arrival of the V chord that follows it. It totally depends upon the V chord for its meaning, and it should not be thought of as a substitute for a tonic triad in root position or first inversion. The cadential six-four occurs in a metrically stronger position than the V chord that it delays* (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ *Moving up by half steps, the bass finally arrives at a **cadential six-four chord** of A minor in m. 401...* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *(...) but it is worth mentioning the treatment of the **cadential six-four chords** in this example (bars 4 and 7)* (INGTMLIV10 BR).

### Acorde de quarta e sexta de passagem

A colocação *acorde de quarta e sexta de passagem* tem um número baixo de ocorrências no *corpus* e foi localizada em textos do gênero instrucional, como mostra o trecho a seguir:

- ⇒ **O acorde de quarta e sexta de passagem:** As tríades também podem aparecer em segunda inversão e como acordes de passagem. Como tal, o acorde de passagem deve estar em tempo fraco. Qualquer uma das tríades pode ser usada como um acorde de quarta e sexta de passagem, no entanto, as mais comuns são os acordes de V6/4 e I6/4, tanto em maior quanto em menor (PORTMAPO01).

A correspondente, *passing six-four chord*, foi localizada em textos dos *subcorpora* americano e britânico, conforme excertos selecionados abaixo:

- ⇒ *A **passing six-four chord** harmonizes the middle note of a three-note scalar figure in the bass. The most common **passing six-four chords** are the V 6/4 and the I 6/4 chords, and they usually fall on a weak beat* (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ *This is not a cadential or **passing six-four chord**; it does not resolve to a root-position chord and seems a goal in its own right* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *A German-sixth in the key of C minor at the end of measure 15 moves through a **passing six-four chord** at the beginning of measure 16 to what sounds like the same augmented-sixth chord in a different position* (INGTMART18 BR).

### Acorde de quinta diminuta

*Acorde de quinta diminuta* é uma variante denominativa da colocação tríade diminuta (vide subitem 3.1.42 Tríade, tríades). Selecionamos alguns trechos que trazem o uso da colocação:

- ⇒ **Acorde de quinta diminuta.** É formado por duas terças menores (ou por uma terça menor e uma quinta diminuta) (PORTMLIV02).
- ⇒ Para a utilização dos acordes sem a alteração, Schönberg não impõe qualquer restrição aos encadeamentos com estes acordes. Lembrando que estamos tratando até este ponto dos acordes no estado fundamental. Ou seja, para os acordes da chamada escala natural, as instruções de encadeamento continuam as mesmas do modo maior, apenas ressaltando que o **acorde de quinta diminuta** acontece aqui no II grau e vai exigir a preparação da quinta diminuta por ser um intervalo dissonante (PORTMDM01).

A colocação correspondente para ambas as variantes denominativas é *diminished triad*, conforme excertos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *The other triad quality contains a root, minor third, and diminished fifth and is called a **diminished triad*** (INGTMLIV09 AM).
- ⇒ *Regardless of the two different chord symbols which reference a **diminished triad**, because these chords are diminished chords a minor third apart, the seventh chord as well as the chord-scale for each is the same collection of pitches distinguished only by a different root* (INGTMDM04 AM).
- ⇒ *A **diminished triad** is easily made from a minor triad in root position by lowering the fifth one semitone* (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ The C major and minor triads are complements of each other in the space, the **diminished triad** is close to the centre in both circles and the augmented triad is at the centre of the circle of fifths but on the edge of the circle of minor thirds. (INGTMTE02 BR).

## Acorde de Rameau

A colocação *acorde de Rameau* é uma variante denominativa de acorde de sexta acrescentada (de Rameau), cuja discussão será retomada no subitem 3.1.34 Sexta. Combinatórias compostas por nomes próprios de compositores, teóricos, obras ou origem são comuns na terminologia musical em língua portuguesa. A associação do acorde de sexta acrescentada ao teórico francês Jean Philippe Rameau se deve ao fato de o autor ser uma referência histórica na descrição analítica do baixo fundamental e um dos primeiros a apontar que a tétrede do acorde subdominante gera ambiguidade tonal por ter duplo emprego, dependendo de qual nota estiver no baixo - a fundamental ou a terça (FREITAS, 2019).

Os contextos de uso a seguir mostram o emprego dessa colocação no discurso de especialidade:

- ⇒ *A questão da cifragem do **acorde de Rameau** como IVadd6 ou como ii pela harmonia tradicional permanece ainda discutida e sem unanimidade. Autores como Walter Piston e Stefan Kostka concordam e comentam sobre a dificuldade em adotar uma única cifragem como representativa desta sonoridade (PORTMART20).*
- ⇒ *Para Claude Lévi-Strauss, um dos célebres compatriotas de Rameau e representante do pensamento estrutural no século XX: A teoria dos **acordes de Rameau** é precursora da análise estrutural. Ao aplicar, ainda sem formulá-la, a teoria da transformação, Rameau dividiu por três [ ... ] o número de acordes reconhecidos pelos músicos de seu tempo (PORTMTE02).*

A colocação correspondente em inglês é **added-sixth chord**, localizada também nos dicionários com as seguintes descrições:

***Added sixth** – A sixth added above the root of a triad, or the chord thus produced; thus, f-a-c-d. The traditional theory of chord inversion derived from Rameau requires such a structure to be viewed as the first inversion of a seventh chord (the root in this example being d, making the chord a ii7 in the context of C major and implying a resolution to the dominant). But Rameau himself observed that the chord can also function as an embellished triad (usually, as in this example in C major, the subdominant) and thus resolve in different ways. Such chords are often used in jazz and popular music as embellished triads and are specified by the letter indicating the root*

*of the triad followed by the Arabic numeral 6 as distinct from what is termed the minor seventh chord (HARVARD, 2003, p. 13).*

***Added sixth chord** – a triad, usually the subdominant, with an extra note, the 6th (in the key of C major: F-A-C-D); this chord can be thought of as the supertonic 7th chord in first inversion. In strict harmony, the chord should resolve onto the dominant or tonic chord, but many composers have used it purely for effect. It is a popular final in jazz (OXFORD, 2013, p. 3).*

Interessante observar que o dicionário de Harvard (2003) faz uma menção histórica, relacionando a colocação ao teórico. Já no dicionário de Oxford (2013), enfatiza-se o uso atual no contexto popular do Jazz, desvinculando a relação histórica.

No discurso de especialidade, o uso da colocação pode ser observado nos seguintes trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *For example, Lester, Compositional Theory, p. 206, uses the term to apply to Rameau's dissonance-motivated chord types: Rameau had proposed three chordal functions: tonic, dominant, and subdominant. For Rameau, who did not use the term function these are respectively represented as a triad, a seventh chord, and an **added-sixth chord**. Lester is careful to distinguish his use of the term from modern usage (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *In between, the tonic chords of these two keys actually fuse together, first in the form of an F major, **added-sixth chord** (on beat 3 of measure 1), then as a root-position D minor seventh chord (on the following downbeat) (INGMART16 AM).*
- ⇒ *A second result is its strong emphasis of F as the sixth above the bass (notated as a diminished seventh, from B to F), another of the **added sixths** that give both the harmonic and melodic components so much character (INGMART14 AM).*
- ⇒ *In practice, the major **added sixth chord** is the only useful example of this I have come across thus far: in Bach and Mozart this is typically a subdominant chord in the major mode, just as the minor triad with added sixth typically functions as a subdominant in the minor mode (INGTMART17 BR).*

### Acorde de resolução

A colocação *acorde de resolução* está relacionada semanticamente ao conceito de preparação e resolução dos acordes (como mencionado na descrição da colocação acorde de

preparação). Na elaboração do verbete, a colocação *acorde de preparação* será mencionada como remissiva, pela ligação semântica entre as duas. Os excertos a seguir apresentam o uso dessa colocação em alguns textos de Harmonia do *corpus* de estudo:

- ⇒ Todo **acorde de resolução** funciona como tonalidade principal (I grau) ou secundária (demais graus) e, para cada um deles, existe uma tonalidade paralela localizada a uma distância de trítono da sua fundamental. Estes dois acordes estão intrinsecamente ligados por dois acordes dominantes em comum (PORTMAPO05).
- ⇒ Assim como foi visto nos acordes Dominantes Secundários a importância da cadência II – V – I no processo de preparação e resolução harmônica, no caso dos acordes Dominantes Substitutos este recurso também se mostra disponível e aplicável. Dessa forma, além de precedermos o **acorde de resolução** por seu Dominante Substituto, também podemos acrescentar o seu respectivo II grau cadencial – Abm7 – Db7 – Cmaj7 (PORTMDM03).

A pesquisa no *corpus* inglês nos mostrou duas colocações correspondentes e variantes denominativas: *chord of resolution* e *resolution chord*. Seleccionamos dois trechos (em inglês americano e britânico) em que a primeira é utilizada.

***Chord of resolution:***

- ⇒ *In a common-practice deceptive cadence, the chord of resolution is felt as a tonic substitute, and still requires a second attempt at cadencing to capture the proper original key. In a CMCR, by contrast, the **chord of resolution** is a stable tonic, fit for either concluding a cue or initiating a new musical paragraph in its own key (INGTMART07 AM).*
- ⇒ *The dominant effect is clear but the chord of resolution is deliberately unclear (INGTMTE07 BR).*

A correspondente *resolution chord* foi localizada apenas no *subcorpus* americano:

- ⇒ *The 3rd, then, in these jazz progressions often are held as common tones, becoming the seventh of the **resolution chord** (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *When secondary leading-tone chords resolve in a conventional manner, the **resolution chord** is called a tonicized chord (INGTMLIV02 AM).*

## Acorde de Scriabin, acorde místico, acorde Prometheus, acorde sintético, acorde de Pleroma

As colocações *acorde místico*, *acorde Prometheus*, *acorde sintético* e *acorde de Pleroma* são variantes denominativas para o mesmo acorde, como é exposto no contexto definitório extraído do *corpus* de estudo:

- ⇒ Conhecida por alguns termos variantes - acorde de Pleroma, **acorde de Scriabin**, **acorde Místico**, **acorde Prometheus**, acorde de L'Extase, **acorde sintético**, esta singular superposição das diferentes espécies de quartas (quarta aumentada + quarta diminuta + quarta aumentada + quarta justa + quarta justa) é tradicionalmente apresentada na literatura com a nota dó no baixo (dó-fá#-sib-mi-lá-ré), um abundante conjunto com seis notas distintas que pode ser considerado como um tipo específico de escala hexatônica verticalizada e, de fato, tão amplo acorde-escala já foi reconhecido como um acorde-tonalidade, denominação dada pelo próprio Scriabin (TOMÁS, 2001, p. 40) (PORTMTE02).

Das colocações mencionadas no trecho anterior, *acorde místico* e *acorde de Scriabin* são as que possuem mais de duas ocorrências no *corpus*:

### **Acorde de Scriabin:**

- ⇒ Como se observa, os dois primeiros intervalos do acorde de Tristão (trítono+terça maior) se repetem no **acorde de Scriabin** (quarta aumentada + quarta diminuta) (PORTMTE02).

### **Acorde místico:**

- ⇒ (...) o famoso '**acorde místico**' composto por seis notas situadas a intervalos de quarta (PORTMTE02).
- ⇒ Pode-se notar que, se se começar a sobreposição a partir de ré, obter-se-á o **acorde místico** de Scriabin (PORTMART24).

Adicionamos um trecho extraído da pesquisa complementar:

- ⇒ O “**acorde místico**”, também chamado de “acorde de Prometeu”, é sempre mencionado como associado à sua obra orquestral Prometeu: O Poema do Fogo, op.60. Ele pode, contudo, ser identificado em outras obras, muitas vezes em versão incompleta. Hull explicou o acorde como uma invenção baseada na série harmônica

(harmônicos 2, 11, 7, 5, 12, 9), estruturada nos três tipos de intervalos de 4<sup>a</sup>, justa, aumentada e diminuta (MERHY, 2013).

As colocações *acorde de Scriabin* e *acorde Prometheu* são exemplos de combinações que agregam à sua estrutura nomes próprios do compositor ou da obra, veiculando informação histórica, uma característica comum na terminologia musical em língua portuguesa. Acorde de pleroma também associa elementos históricos na nomenclatura, que estão relacionados com a obra do compositor e pianista russo Alexander Mikolaievich Scriabin (1871-1915). De acordo com Merhy (2016), o termo pleroma (ou plenitude divina) está relacionado ao pensamento gnóstico introduzido na cultura russa na segunda metade do séc. XIX e que influenciou a obra de última fase do artista. Nela, Scriabin utiliza predominantemente em sua harmonia, e de maneira muito peculiar, o acorde de dominante e o trítone, e com isso, transcende o tonalismo. Merhy (2016) também explica que a denominação *acorde místico* foi empregada primeiramente pelo crítico musical inglês A. Eaglefield Hull na biografia sobre o músico, intitulada *Scriabin: A great Russian tone poet*, de 1918.

Em inglês, a colocação *mystic chord* consta no dicionário Harvard (2003) com a seguinte descrição:

*“Mystic chord – A chord used by Scriabin consisting of various types of fourths: C-F#-Bb-E-A-D. It occurs prominently in his tone poem Prométhée op. 60 (1098-10) and his Seventh Piano Sonata op. 64 (1911). Other, similar chords are used in his works as well”* (HARVARD, 2003, p. 546).

*Mystic chord* foi localizada apenas no *corpus* inglês britânico, conforme trecho abaixo selecionado:

⇒ *In fact, as analysed by Tonalties, all but one of the harmonies in this short piece turn out to be examples of the 'Mystic chord'* (INGTMART17 BR).

A partir da pesquisa complementar, adicionamos um trecho em inglês americano do livro de Pearsall (2012) em que são mencionadas duas colocações correspondentes: *Mystic chord* e *Prometheus chord*:

⇒ *The mystic chord is the invention of Alexander Scriabin who use it both as a chord and as a scale. Sometimes called the Prometheus chord, owing to its important role in Scriabin symphonic tone poem Prometheus, the mystic chord is traditionally spelled in fourths* (PEARSALL, 2012\_AM).



### **Acorde de segunda inversão, acorde em segunda inversão, acorde na segunda inversão**

As colocações *acorde de segunda inversão*, *acorde em segunda inversão*, *acorde na segunda inversão* foram identificadas no *corpus* de estudo como variantes terminológicas sintáticas, tendo *acorde de quarta e sexta* como variante denominativa (sinônima). Seguem alguns trechos em que as colocações foram empregadas:

#### **Acorde de segunda inversão:**

⇒ Schönberg e os outros autores chamam o **acorde de segunda inversão** de acorde de quarta-e-sexta (PORTMDM01).

#### **Acorde em segunda inversão:**

⇒ Todo **acorde em segunda inversão** deve ser empregado com cuidado. Seu uso mais aconselhável é como acorde de passagem, em tempo fraco. É frequente seu uso como acorde de passagem na troca de vozes. Neste caso, quase todas as vozes se movem como figuração melódica e, por vezes, a quinta do acorde vem dobrada (PORTMLIV01).

#### **Acorde na segunda inversão:**

⇒ Na harmonia tradicional, é sempre uma cifragem de **acorde na segunda inversão**, e assim por diante (PORTMAPO05).

⇒ A preparação com a terça de um **acorde na segunda inversão** será feita sem dificuldades (PORTMDM01).

Em inglês, a colocação correspondente é *second-inversion chord*, cujo uso foi verificado no *subcorpus* inglês britânico:

⇒ *Schoenberg lends the chord significance through the crescendo and strong articulation of the pitch immediately before the chord; thus, there is the effect of bouncing onto the second-inversion chord* (INGTMTE06 BR).

### **Acorde de sensível, acorde de sétima da sensível**

As colocações *acorde de sensível* e *acorde de sétima da sensível* são variantes terminológicas lexicais, em que a primeira é a forma reduzida. Seleccionamos alguns excertos, em que essas combinatórias foram utilizadas:

**Acorde de sensível:**

- ⇒ O **acorde de sensível** (vii<sup>o</sup>) apresenta uma função de dominante. Ou seja, ele pode substituir o acorde de V. Lembre-se de que este acorde é formado pela 3ª, 5ª, e 7ª de um acorde de V7(PORTMAPO01).
- ⇒ A tonicalização é a intensificação de uma nota ou harmonia que não seja a tônica por meio de um dispositivo (como uma dominante aplicada ou **acorde de sensível**) que temporariamente a trate como se fosse uma tônica (PORTMTE03).

**Acorde de sétima da sensível:**

- ⇒ **Acorde de sétima da sensível** - É o acorde de quinta diminuta e sétima menor. É encontrado frequentemente no grau VII da escala maior, mas pode aparecer também em outros graus (PORTMLIV02).
- ⇒ (...) no contexto da harmonia funcional, Koellreutter (1978: 21-23) usa a letra D (indicativa da função harmônica de dominante) cortada por uma barra diagonal e com um 7 ao lado para designar tríades diminutas (construídas sobre a sensível da escala maior ou menor harmônica) e a mesma letra D cortada por uma barra diagonal e com um 9 ao lado para designar **acordes de sétima da sensível**, ou de sétima diminuta (a interpretação alegada é que trata-se, na verdade, de um acorde de nona da dominante sem a fundamental, daí a sétima do diminuto ser interpretada como nona da dominante) (PORTMART21).
- ⇒ O **acorde de sétima da sensível** com a terça abaixada resolve na tônica já dentro do diminuendo retornando ao tema principal desta seção, como vemos no exemplo 11 (PORTMART25).

As colocações correspondentes em inglês são: *leading note seventh chord* (em inglês britânico), *leading tone seventh chord* (em inglês americano). O uso das colocações no discurso foi verificado nos trechos a seguir:

***Leading note seventh chord (Br):***

- ⇒ *The diminished seventh chord occurs naturally as the **leading note seventh chord** (vii<sup>o</sup>7) in minor keys, but can be borrowed in major keys* (INGTMLIV14 BR).

***Leading tone seventh chord (Am):***

- ⇒ *Closely related to the dominant seventh chord are **the leading tone seventh chords**. Like their triad counterpart, these **leading tone seventh chords** often function as*

*dominant substitutes but can also appear as harmonic embellishments in linear passages. Diatonic leading-tone seventh chords are built on the seventh scale degree of the major, harmonic minor, and ascending melodic minor scales. In major keys, the quality of the chord is diminished-minor (dm). Diminished-minor is also known as half-diminished. In minor keys, the quality is diminished-diminished (dd), but the name is usually abbreviated to diminished or fully diminished (INGTMLIV02).*

### **Acorde de sétima**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Acorde de sétima da dominante**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Acorde de sétima diminuta**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Acorde de sétima maior**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Acorde de sétima meio diminuta, acorde meio diminuto**

As colocações *acorde de sétima meio-diminuta* e *acorde meio-diminuto* são variantes terminológicas lexicais, sendo a segunda combinatória a forma reduzida. Os contextos extraídos do *corpus* apresentam o uso dessas colocações na linguagem de especialidade:

#### **Acorde de sétima meio diminuta:**

⇒ **Acorde de sétima meio diminuta** é formado por uma terça menor, quinta diminuta e sétima menor (PORTMAPO01).

### **Acorde meio diminuto:**

- ⇒ **Acorde meio-diminuto:** quinta diminuta e sétima menor (4 notas, função subdominante). Este acorde encontra-se no ii (grau) de uma tonalidade menor, cuja base é de quinta diminuta, acrescentado de sétima menor. Aparece geralmente com a terça no baixo, resolve na Dominante e sua função é de Subdominante menor, com quinta e sexta. (PORTMAPO06).
- ⇒ Para a música popular a cadência II-V é fundamental e o VII grau com sétima menor (chamado de meio-diminuto) é entendido antes como um II na cadência II-V de um acorde menor e, neste contexto, tem função de subdominante. Esta ambiguidade faz do **acorde meio-diminuto** com sétima um útil adjunto não-dominante em passagens que modulam rápida e repetitivamente, aonde o compositor deseja evitar temporariamente a estabilização da tonalidade (PORTMART24).

*Acorde meio-diminuto* também foi localizada nas entradas do dicionário pesquisado com a seguinte descrição:

“Comum na bossa nova e no jazz, consiste em um acorde diminuto com uma sétima menor agregada (dó - mi bemol - sol bemol - si bemol)” (DOURADO, 2004, p. 18).

A colocação correspondente é *half-diminished seventh chord*, identificada a partir dos seguintes excertos extraídos de textos em inglês americano e britânico:

- ⇒ *Half-diminished Seventh chord = diminished triad + minor seventh* (INGTMLIV03 AM)
- ⇒ *The use of a half-diminished seventh chord for the beginning of the theme seems patterned after Wagner, as does the appoggiatura in the second measure* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *A half-diminished seventh chord also consists of four notes: the root; and the minor third, diminished fifth and minor seventh above the root* (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *First there is an Ab in the C major statement of the basic idea — the only harmonic alteration relative to the opening of the movement — turning what was formerly a diatonic half-diminished seventh chord into a fully diminished seventh* (INGTMART23 BR).

**Acorde de sétima menor**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

**Acorde de sexta**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

**Acorde de sexta acrescentada**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

**Acorde de sexta alemã, Acorde de sexta aumentada alemã, Acorde de sexta germânica**

As colocações *acorde de sexta alemã*, *acorde de sexta aumentada alemã*, *acorde de sexta germânica*, *sexta germânica* e *sexta alemã* são variantes lexicais e sinônimas (germânica e alemã). Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

**Acorde de sexta aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

**Acorde de sexta aumentada francesa e acorde de sexta francesa**

As colocações *acorde de sexta aumentada francesa*, *acorde de sexta francesa* e *sexta francesa* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

**Acorde de sexta aumentada italiana, Acorde de sexta italiana**

As colocações *acorde de sexta aumentada italiana*, *acorde de sexta italiana* e *sexta italiana* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### Acorde de sexta napolitana, acorde napolitano

Em alguns textos de Harmonia, o *acorde de sexta napolitana* e o *acorde napolitano* são utilizados como variantes do mesmo conceito, e em outros, como acordes diferentes ao levarem em conta a disposição das notas.

No dicionário Dourado (2004), a colocação apresenta na sua estrutura a forma reduzida Sexta napolitana (variante lexical com a omissão de *acorde de*):

“**Sexta napolitana** - Acorde construído sobre a primeira inversão da subdominante, com o terceiro e sexto graus menores lá bemol, na tonalidade de dó maior” (DOURADO, 2004, p. 303).

Dos trechos selecionados abaixo, alguns mencionam a diferença no uso das denominações.

- ⇒ O **acorde de sexta napolitana** é a subdominante menor com sexta menor, a qual é uma nota alterada na escala. Seu uso começa nessa forma, para depois aparecer como um acorde de terça maior e quinta justa, o acorde napolitano. Ambos são mais frequentes nas tonalidades menores e pertencem a região da subdominante. Resolvem em acorde de dominante. As duas formas desse acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música tonal (PORTMAPO01).
- ⇒ **Acorde de Sexta Napolitana** - Acorde frígio na primeira inversão (PORTMLIV02).
- ⇒ Mantendo, com Riemann, a exemplificação na tonalidade de Lá-menor, temos que, no geral, os comentadores distinguem dois principais estados desta harmonia: ré-fá-sib dito **acorde de sexta napolitana** e sib-ré-fá dito **acorde napolitano**. Notando que estas duas disposições das mesmas notas estão presentes em diversos repertórios, grosso modo, considera-se que o acorde de sexta napolitana, o estado ré-fá-sib, e em tonalidade menor, associa-se aos estilos mais antigos, tradicionais ou conservadores. Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm. Tal interpretação persiste e, convivendo com outras, envolve-se em inevitáveis mal-entendidos, pois, eventualmente, o anfibológico estado ré-fá-sib é visto como uma primeira inversão (PORTMART28).
- ⇒ O **acorde de sexta napolitana** ou simplesmente **acorde napolitano** (símbolo: N6) surgiu no início do período Barroco, mais especificamente na ópera napolitana barroca (...). Este **acorde napolitano**, de caráter fortemente subdominante, era

usado geralmente na primeira inversão e resolvendo quase sempre no V, em tonalidade Maior ou menor (PORTMAPO05).

- ⇒ O uso convencional do **acorde Napolitano**: o uso mais frequente deste acorde é no modo menor e na sua 1ª inversão (II6). Este uso é tão comum que o acorde passou a ser conhecido como sexta napolitana (PORTMAPO01).

Em inglês, as colocações correspondentes localizadas nos dicionários foram:

*Neapolitan sixth chord* e *Neapolitan sixth* (na forma reduzida):

*Neapolitan sixth chord* – Name given to one of the chromatic chords – the first inversion (i.e the 6th chord) of the triad built on the flattened supertonic (...) It is often used to replace the subdominant chord in the cadential progression IV-V-I. Although it was already an established feature in music (not only Italian) of the second half of the 17th century, it appears to take its name from its use by composers of the 18th-century 'Neapolitan school', e.g. Alessandro Scarlatti and Pergolesi (OXFORD, 2013, p. 121).

*Neapolitan sixth*. See *Sixth chord* (HARVARD, p. 549).

No *subcorpus* inglês americano e britânico, identificamos o uso das três variantes: *Neapolitan sixth chord*, *Neapolitan sixth* e *Neapolitan chord*. Em um dos contextos também é mencionada a diferença no uso das duas nomenclaturas: *Neapolitan sixth chord* e *Neapolitan chord*:

- ⇒ *Neapolitan chord* - It is a major triad constructed upon the lowered second scale degree. It is usually found in the minor mode and in first inversion and usually moves toward V. In fact, the first inversion is so typical that the Neapolitan triad is often referred to as the *Neapolitan sixth chord*. (INGTMLIV12 AM)
- ⇒ In music theory, harmony is a well-researched area, and there are dozens of taxonomies for tonal harmony phenomena. Most theories concentrate on classifying chord types and deducing complex phenomena from basic (diatonic) chords (such as explaining the predominant *Neapolitan chord* in minor from a minor IV in which the minor sixth replaces the fifth and results in a first inversion chord) (INGTMART20 AM).
- ⇒ This technique, together with the idea of the *Neapolitan sixth* on secondary degrees, produces great enrichment of the tonality (INGTMTE02 AM).

⇒ *Many other chromatic chords are formed by the chromatic alteration of one or more of the notes of a diatonic chord, as was the case with the **Neapolitan chord** (INGTMLIV05 BR).*

⇒ (...) *in this case, it is more economic (saving two rules) and equivalent for the dependency structure to subsume the **Neapolitan chord** under *sp* in the present way (INGTMART04 BR).*

No glossário, relacionamos as colocações correspondentes, de acordo com os itens lexicais presentes nas combinatórias:

- Acorde de sexta napolitana ⇔ *Neapolitan sixth chord*;
- Acorde Napolitano ⇔ *Neapolitan chord*;
- Sexta napolitana ⇔ *Neapolitan sixth*.

### Acorde de submediante

A colocação *acorde de submediante* refere-se ao “acorde construído sobre o sexto grau da escala diatônica” (DOURADO, 2004, p. 319). Possui poucas ocorrências no *corpus* de estudo de ambos os idiomas. O termo *submediante* é uma variante de *superdominante*. Não encontramos a colocação *acorde de superdominante* no *corpus*. Os trechos abaixo mostram o uso da colocação *acorde de submediante* e de sua correspondente em inglês, *submediant chord*:

#### **Acorde de submediante:**

⇒ O **acorde de submediante** com sétima pode se apresentar como: menor com sétima menor no modo maior; maior com sétima maior no modo menor ou ainda neste modo pode aparecer como quinta diminuta com sétima menor (PORTMDM01).

#### ***Submediant chord:***

⇒ *It provides an important late-nineteenth-century admission that a tonic preceded or surrounded only by chromatic mediant or **submediant chords** may still create a coherent tonal structure (INGTMART25 BR).*

### Acorde de Tristão e Acorde Tristão

As colocações *acorde de Tristão* e *acorde Tristão* são variantes terminológicas lexicais. Esse acorde ficou conhecido por esta denominação após ter sido usado na abertura da ópera



Tristão e Isolda. Foram selecionados os seguintes trechos do *corpus* que mostram o uso das duas variantes:

**Acorde de Tristão:**

- ⇒ A configuração arquetípica do **acorde de Tristão** é, como sublinha Menezes (2006, p. 45), trítone + terça maior + quarta (...) (PORTMTE02).
- ⇒ O acorde de Tristão não pertence somente a Wagner, nem tem suas origens na ópera wagneriana (PORTMTE02).
- ⇒ O acorde final, mantido na nova versão quase inteiramente como no original – sendo-lhe apenas subtraído o dó natural –, vem agora a se assemelhar ao **acorde de Tristão** e, como tal, se faz potencialmente sujeito a uma grande variedade de interpretações (PORTMTE04).

**Acorde Tristão:**

- ⇒ Todas estas interpretações levam a concluir que o **acorde Tristão** é um acorde vagante e apresenta função múltipla. (PORTMART18).

Em inglês, a colocação correspondente é *Tristan chord*, localizada nos dicionários consultados com as seguintes definições:

*Tristan chord* – The first chord sounded in Wagner’s *Tristan und Isolde* and prominent elsewhere in the work: *f-b-d#'-g#'*. Although it can be described as a half-diminished seventh chord, its function in terms of harmonic analysis has been a matter of dispute (HARVARD, 2003, p. 911).

*Tristan chord* – The chord *f-b-d#'-g#'*, or an enharmonic spelling of it, so called because it is the first chord heard in Wagner’s opera *Tristan und Isolde* (1859), which it pervades (OXFORD, 2004, p. 194).

Nos *subcorpora* inglês americano e britânico, localizamos alguns contextos de uso da colocação, como mostram os trechos selecionados:

- ⇒ *In the years following the debut of the **Tristan chord**, a number of works have continued the dialogue on how half-diminished sevenths function* (INGTMART14 AM).
- ⇒ *Several recent contributions to the critical and theoretical literature not devoted primarily to Tristan or its chord refer to one or another half-diminished seventh chord as a **Tristan-chord**, while the actual TC as it is presented at the beginning of*

*the opera's Prelude has on the other hand been called a half-diminished seventh chord (INGTMART30 AM).*

⇒ *The **Tristan chord** consists of an augmented fourth, augmented sixth, and augmented ninth above a bass note (INGTMART28 BR).*

⇒ *The chord was given its name because the leitmotif associated with Tristan in Richard Wagner's opera Tristan and Isolde contains this chord (INGTMART28 BR).*

### **Acorde diatônico**

A colocação *acorde diatônico* apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*, embora não conste em dicionário. Os excertos extraídos do *corpus* trazem contexto definitório e de uso da colocação:

⇒ **Acorde diatônico**: acorde formado por notas pertencentes a uma escala diatônica (PORTMLIV02).

⇒ Por fim, temos a possibilidade de um **acorde diatônico** se transformar em tônica com o auxílio de acordes característicos de empréstimo modal, ou seja, com a utilização de acordes de empréstimo modal que não são possíveis na primeira tonalidade ou são mais apropriados à segunda tonalidade (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês, *diatonic chord*, foi identificada nos *subcorpora* americano e britânico, como mostram alguns dos trechos selecionados:

⇒ *Most chords in tonal music are made up only of notes from the scale on which the passage is based (...). Chords of this kind are called **diatonic chords** (INGTMLIV12AM).*

⇒ *In the opening of chapter 3 I refer to this as the first level of variation, i.e., replacing a diatonic **chord** with a secondary dominant built on the same scale degree (INGTMMDM04 AM).*

⇒ *The **diatonic chords** of a key are all indicative of the home key (INGTMTE01 BR)*

⇒ *In classical harmony, a dominant seventh chord is a **diatonic chord** built on the dominant scale degree in a given key context (INGTMTE02 BR).*

## Acorde diminuto

A colocação *acorde diminuto* é polissêmica pois pode se referir à uma tríade diminuta (ou acorde de quinta diminuta) e a uma téttrade diminuta (acorde de sétima diminuta). A desambiguação é realizada a partir da análise do contexto de uso.

O dicionário Dourado (2004) considera apenas o conceito de tríade diminuta:

**Acorde diminuto** - Acorde formado por um intervalo de terça menor e uma quinta diminuta, ambos contados a partir da nota fundamental (dó- mi bemol- sol bemol, por exemplo) (DOURADO, 2004, p. 18).

Selecionamos alguns trechos do *corpus* em que a colocação é utilizada:

- ⇒ **Acorde diminuto** - é o acorde formado pela sobreposição de três terças menores (3<sup>a</sup>m), relativas à fundamental, 3<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>D e 7<sup>a</sup>D (PORTMAPO05).
- ⇒ A utilização do **acorde diminuto** ainda pode ser ampliada ao tomarmos como exemplo um tipo de procedimento cadencial muito utilizado no blues (PORTMDM03).

Assim como em português, a colocação correspondente *diminished chord* pode dar margem a duas interpretações: uma tríade ou uma téttrade diminuta. Geralmente é utilizada em contextos instrucionais como uma tríade, podendo adquirir os dois significados em textos mais técnicos. Seguem alguns contextos extraídos do *corpus*:

- ⇒ *A **diminished chord** is built from two minor thirds, which add up to a diminished fifth* (INGTMLIV03 AM) => (Tríade)
- ⇒ *This harmonic motion of Fm7-F#° in measure 62 mirrors the AbM7-A° in measure 14 in that both have a root movement of an ascending semitone, and a diatonic chord is followed by a **diminished chord*** (INGTMDM04 AM) => (Téttrade)
- ⇒ *A minor third over a minor third produces a **diminished chord*** (INGTMLIV02 BR) => (Tríade)
- ⇒ *A category that interprets the chord thus must therefore have the left-steps. It is conventional to refer in jazz to the diminished seventh chord as the **diminished chord**. However, I will only use the term **diminished chord** to refer to a classical diminished triad (without a diminished seventh tone), since the diminished seventh has its own name and minor, flat five is endlessly cumbersome* (INGTMTE05 BR).

### Acorde dissonante

A colocação *acorde dissonante* consta na lista de entradas do dicionário Dourado (2004) com remissiva para o termo Dissonância. Extraímos do *corpus* de estudo alguns trechos com contextos definitórios e de uso:

- ⇒ Os **acordes dissonantes** criam a impressão de inquietude ou tensão. Soam como se fossem incompletos ou inacabados e sugerem uma resolução num acorde consonante (PORTMLIV02).
- ⇒ Dê acordo com os intervalos que os formam, os acordes podem ser classificados como consonantes ou dissonantes (...) b) **dissonantes** – São acordes que contêm um ou mais intervalos consonantes. Ex.: · Acorde de 5ª diminuta; Acorde de 5ª aumentada; Todos os acordes de 7ª; todos os acordes com 9ª (PORTMAPO03).
- ⇒ O próprio emprego de **acordes dissonantes** torna difícil a observação dos ditames de condução de vozes históricos (PORTMTE02).
- ⇒ O emprego sistemático dos **acordes dissonantes** acabou por demandar, dos autores e professores associados à Zona Popular, todo um novo esforço de teorização (PORTMTE01).

Em inglês, a colocação correspondente é *dissonant chord*, conforme excertos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ *Because of the looser treatment of dissonance in jazz, a **dissonant chord** has no obligation to resolve to a chord predicted by the stylistic conventions of classical music* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *The idea provided by Straus of **dissonant chords** resolving to consonant ones is problematic in this music* (INGTMMDM04 AM).
- ⇒ *Extended, or complex chords, (sevenths, ninths, elevenths, and thirteenth) are all firmly placed in the category of **dissonant chords*** (INGTMTE01 BR).
- ⇒ *A **dissonant chord** contains at least one dissonant interval (e.g. second/seventh/tritone)* (INGTMTE01 BR).

### Acorde em estado fundamental e acorde em posição fundamental

As colocações *acorde em estado fundamental* e *acorde em posição fundamental* são variantes denominativas (sinonímia) e referem-se ao acorde cuja nota fundamental está no baixo (na voz mais grave) e suas terças, sobrepostas. No *corpus* de estudo, a colocação acorde em

estado fundamental apresenta mais ocorrências do que a sua variante. Selecionamos alguns trechos que mostram o uso dessas colocações:

**Acorde em estado fundamental:**

⇒ A noção de acordes derivados - acordes que, coerentemente, se originam do embaralhamento do mesmíssimo material que forma o **acorde em estado fundamental** - normaliza uma prática de combinatórias mecânicas que não era nova e que, desde há muito, vinha gerando muita música (PORTMTE02).

**Acorde em posição fundamental:**

⇒ Somente a partir do Renascimento (século XVI), a harmonia a três sons tornou-se norma, e a tríade passou a ser a principal unidade da harmonia ocidental, estabelecendo as progressões de **acordes em posição fundamental** e invertida, bem como as cadências (PORTMAPO05).

⇒ Da divisão da oitava em quatro partes iguais, isto é, em três terças menores e uma segunda aumentada [ ... ] resulta um acorde diminuto com sétima, que invertido por terças, pode ser convertido em diferentes **acordes em posição fundamental** por meio da transposição [reinterpretação] enarmônica (PORTMTE02).

A correspondente em inglês, **root position chord**, foi identificada em textos de ambas as variantes geográficas, como mostram os contextos de uso a seguir:

⇒ *Any other chord that has the same-named notes as a **root position chord** is considered to be essentially the same chord in a different position* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *The added number in each compartment containing a six-five, four-three, or [four-]two chord indicates the scale degree on which its **root-position chord** is built* (INGTMLIV14 AM).

⇒ ***Root position chords** can also be arranged so that the relative positions of the third and fifth are switched* (INGTMLIV02 BR).

⇒ *The first inversion has a different sound quality to the **root position chord*** (INGTMTE01 BR).

### Acorde enarmônico

A colocação *acorde enarmônico* refere-se aos acordes que recebem nomes diferentes, mas que possuem o mesmo som. No piano, por exemplo, dois acordes enarmônicos são tocados utilizando exatamente as mesmas teclas. Extraímos do corpus uma passagem em que a colocação é empregada:

⇒ Considerando também as escalas relativas menores, concluímos que as seguintes escalas possuem sons iguais: Exemplo de escalas e **acordes enarmônicos**: Fá# Maior e Solb Maior (PORTMLIV04).

A colocação correspondente *enharmonic chord*, foi localizada na pesquisa complementar, pois não foram encontradas ocorrências dela nos textos do *corpus* em inglês.

⇒ ***Enharmonic Chords** Enharmonic means the same pitch but a different symbol, therefore, Gb sounds like F#. Chords that are created from the same pitches, but have different letter and tone symbols, are also enharmonic (...)* (OVERLY, 2002 AM).

### Acorde errante e acorde vagante

As colocações *acorde vagante* e *acorde errante* são variantes denominativas (sinônimas) introduzidas na terminologia brasileira a partir das traduções de obras do teórico Arnold Schoenberg. Os excertos a seguir mostram passagens com o uso dessas colocações:

#### **Acorde errante:**

- ⇒ Schönberg define este tipo de acorde (de quinta aumentada) como um **acorde errante** tal qual ele define os acordes diminutos (PORTMDM01).
- ⇒ Dada a ambiguidade inerente aos **acordes errantes**, mesmo em momentos de aparente estabilidade tonal eles portam potenciais relações com outras tonalidades, podendo ser, assim, agentes de trocas súbitas de centralidade (PORTMTE04).
- ⇒ Os chamados **acordes errantes** (*vagrant chords*) de Schoenberg são, basicamente, aqueles mesmos que, desde os tempos de Vogler, são costumeiramente apontados como os campeões da franca plurissignificância tonal: o acorde de sétima diminuta pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões; cada tríade aumentada pertence (...) a seis tonalidades ou regiões (PORTMTE02).

### **Acorde vagante:**

- ⇒ **Acordes vagantes.** Apresentam funções múltiplas. Atuam como acordes que podem ser introduzidos depois de qualquer acorde. Tais acordes não pertencem somente a uma tonalidade de forma exclusiva; mas sim, podem pertencer a várias, a praticamente todas tonalidades sem mudar sua forma. Ainda estes acordes são derivados das transformações e tem função múltipla por apresentarem uma construção específica. Os casos mais evidentes são os acordes de sétima diminuta, a tríade aumentada e o acorde de sexta aumentada e suas inversões. Estes acordes apresentam uma falta de sentido claro, de definição de sua fundamental, o que torna o seu sentido vago, isto é, sem uma relação definida com a tônica (PORTMART18).
- ⇒ (...) a discussão do acorde Tristão como um **acorde vagante** é definida por Schoenberg quando este propõe várias interpretações para o mesmo acorde (PORTMART18).
- ⇒ Os acordes de sexta aumentada são casos típicos de **acordes vagantes** (PORTMART04).

Em inglês, o termo correspondente é **vagrant chord**, conforme mostram alguns trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ ***Vagrant chords** represent an important step in the development of tonality. Vagrant chords, a term coined by Schoenberg in his book *Theory of Harmony*, are defined as wandering, ambiguous harmonies. Any sonority which wanders away from the central tonality or has multiple meanings within a harmonic context may be considered a vagrant chord. Vagrant harmonies distinguished by their intervallic constitution include the augmented triad, diminished seventh chord, whole-tone chord, and perfect-fourth chord. These four types of chords all share three characteristics: 1) they all have the same interval between adjacent degrees, 2) they do not have, because of their physical nature, a single comprehensible root, and 3) they all are capable of multiple meanings and resolutions (INGTMART27 AM).*
- ⇒ *Schoenberg considers the fully-diminished-seventh to be a **vagrant chord**; Such a chord belongs to no key exclusively; rather, it can belong to many, to practically all keys without changing its shape (INGTMTE02 AM).*
- ⇒ *Schoenberg defines unequivocally the diatonic triads, sevenths, ninths, elevenths, and '**vagrant**' chords per major or minor mode (INGTMTE01 BR).*

### Acorde estático

A colocação *acorde estático* refere-se ao acorde que é repetido várias vezes. Em razão de poucas ocorrências dessa combinação no *corpus*, recorreremos a uma pesquisa *extracorpus* para adicionar mais passagens de uso da colocação:

- ⇒ Vários outros tipos de inversões ocorrem quando há um baixo pedal ou quando há movimentação melódica no baixo sobre um **acorde estático** (PORTMTE01).
- ⇒ O **acorde estático**, que caracteriza a obra de Debussy, traz à sua literatura a experiência da espacialidade. São acordes isolados que se sucedem e soam como pontos de parada no espaço, gerando uma frieza antirromântica (NORONHA, 1998).
- ⇒ Quando tocamos um vamp (**acorde estático** por vários compassos) sobre ele; podemos ir para qualquer acorde ou tonalidade (MATHIAS, 2021).

A colocação correspondente em inglês, *static chord*, foi identificada no *corpus* a partir dos seguintes excertos:

- ⇒ *Long passing notes 'walking through' static chords create dissonance and hence tension in the music* (INGTMLIV03 BR).
- ⇒ *Static chord of C major* (INGTMLIV04 AM).

### Acorde estranho à harmonia

A colocação *acorde estranho à harmonia* refere-se ao acorde que apresenta notas não pertencentes à tonalidade. O subitem 3.1.28 - Nota, Notas traz a discussão sobre notas estranhas. A combinação apresenta poucas ocorrências no *corpus* de estudo. O trecho abaixo traz a colocação em contexto de uso:

- ⇒ Importantes recursos de rearmonização foram empregados, desde a substituição de acordes com o intuito de se alcançar determinadas extensões não encontradas na estrutura básica do acorde, até a utilização de **acordes estranhos à harmonia** original da peça (PORTMART29).

Em inglês, a colocação correspondente *nonharmonic chord* não apresenta ocorrências no *corpus*. A partir da pesquisa complementar, verificamos o uso da colocação utilizada por Temperley (2017):

- ⇒ *The distinction between harmonic and nonharmonic chords is frequently invoked in music theory texts, and seems to be applied fairly consistently (though there may be some differences)* (TEMPERLEY, 2017 AM).



### Acorde frígio

A colocação *acorde frígio* foi localizada no *corpus* com a seguinte definição:

⇒ **Acorde frígio** – é o acorde perfeito maior formado sobre o grau II do modo frígio. Na escala Maior é encontrado a partir do grau II abaixado na escala Maior – forma harmônica (ou escala Cigana Maior) (PORTMLIV02).

A colocação correspondente ***Phrygian chord*** foi localizada em um texto do *corpus* americano e da pesquisa complementar:

⇒ *Interestingly, although the iii chord is used in several iii-VI-ii-V-I turnarounds, the **Phrygian chord**-scale is never applied* (INGTMDM04 AM).

⇒ ***Phrygian chord***: *the chord derived from the Phrygian mode, consisting of a major triad superimposed over a bass note 1/2 step below the root* (JOHNSON, 2009)

### Acorde fundamental

A colocação *acorde fundamental* nos trechos abaixo refere-se ao acorde que nomeia a escala ou tonalidade, construído sobre a nota fundamental ou tônica. Variante denominativa de *acorde de tônica*. Excertos extraídos do *corpus* de estudo:

⇒ A esta relação de dependência (ou vínculo entre os acordes) dá-se o nome de função: a função, portanto é a relação de dependência que os acordes mantêm com o **acorde fundamental** (o construído sobre o primeiro grau da escala) (PORTMART03).

⇒ [ ... ] não considero o que, parece-me, consideram todos os teóricos que me procederam: que a tonalidade seja uma lei eterna, uma regra natural da música, mesmo quando essa lei corresponda às condições mais simples do modelo natural (o som) e do **acorde fundamental** (PORTMTE02).

A colocação correspondente ***fundamental chord*** foi identificada nos *subcorpora* inglês americano e britânico, conforme mostram os trechos a seguir:

⇒ *One recognizes them further by the unnaturalness of their harmonic progression, in which either some dissonance possibly remains unresolved, or, despite appearing to be a conventional **fundamental chord**, it nonetheless would impede the natural progression of the fundamental harmony* (INGTMLIV14 AM).

⇒ *In a discussion of the sublime in tragedy (which Schopenhauer aligns with the dynamic sublime), Schopenhauer associates the ‘terrible side of life’ and the corresponding negative knowledge, effectively objective understanding, of that ‘which does not will life’ with the way that the ‘chord of the seventh demands the **fundamental chord**’ (INGTMTE07 BR).*

### **Acorde interpolado**

A colocação *acorde interpolado* de acordo com Galter (2013) apud Santos (2017) é o acorde que ocorre entre dois pré-definidos que fazem parte de um conjunto (clichê) harmônico. Os trechos abaixo extraídos do *corpus* e de pesquisa complementar mostram o uso dessa colocação:

- ⇒ **Acordes interpolados** são os que estão no meio de uma progressão. Exemplo de acorde interpolado em progressão ii-V-I: Dm-**Bb**-G-C. Exemplo de acorde interpolado em resolução de dominante: G-**Bb**-C (DREHMER, 2014).
- ⇒ Note que nos exemplos acima, o Db7 é um **acorde interpolado**, pois se encontra no meio de um II cadencial primário e de um dominante primário (ex. 4) (PORTMAPO05).
- ⇒ A resolução do dominante estendido é direta quando é feita de maneira imediata, sem **acorde interpolado** (e obviamente a resolução indireta se procede de forma contrária) (PORTMAPO05).

A colocação correspondente, *interpolated chord*, foi localizada em textos de inglês americano e britânico, como os dos trechos a seguir:

- ⇒ *The **interpolated chords** are typically built on raised or lowered steps of the prevailing scale or are borrowed from the parallel key (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *As a rule the resolution of the dominant seventh chord into the subdominant is only apparent, like the succession V–IV in general; that is, it arises from suspension or passing-note structures, in which . . . the subdominant appears between two forms of the same dominant harmony as an **interpolated chord**, as an incidental structure without fundamental. (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *The deceptive perfect cadence is clearly the most common form of a cadence where a chord is interpolated between the tonic and the dominant (...) some of this*

*examples (notably I and XXII) do show evidence of **interpolated chords** between dominant and tonic in his cadences (INGTMTE07 BR).*

### **Acorde invertido**

A colocação *acorde invertido* refere-se ao acorde em que a nota fundamental não se encontra no baixo. Foram seleccionados alguns contextos em que a colocação foi utilizada:

- ⇒ **Acorde invertido** - É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão; quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão; e quando vai a sétima, uma terceira inversão (PORTMLIV07).
- ⇒ Kostka & Payne comentam que o pedal começa como uma nota do acorde, a deixa de ser, e enfim, volta a ser uma nota do acorde. Outro detalhe é que a nota pedal pode ser confundida como uma nota de **acorde invertido** (PORTMDM01).

A colocação correspondente *inverted chord* consta em textos do *subcorpus* americano e britânico, como mostram os trechos seleccionados:

- ⇒ ***Inverted chords** occur when a note other than the root occurs in the bass. There are two kinds of inverted chords: In first inversion chords, the third is in the bass, and in second inversion chords, the fifth is in the bass (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *Most investigations into the harmony of rock treat every chordal root as of equal value, set aside **inverted chords** as rare and thereafter ignore them, rely upon discredited concepts such as retrogression, and leave unconsidered the ramifications of voice leading upon chord identity, function, embellishment and harmonic expansion. I will here cite Stephenson 2002 as perhaps the most developed of all such studies, for all its good points in other domains (INGTMART24 AM).*
- ⇒ *The concept of **inverted chords** is strongly associated with those chord structures with clear tonal centres (e. g. major and minor structures), such that when the chord structures are inverted, the perception of a root pitch class is retained (INGTMTE04 BR).*

A variante conceitual de *acorde invertido* é inversão dos acordes (vide discussão no subitem 3.1.28 – Inversão).

### Acorde lídio

A colocação *acorde lídio* foi localizada no *corpus* com a seguinte definição:

⇒ **Acorde Lídio** – é o acorde perfeito menor formado sobre grau VII do modo lídio. Na escala Maior é encontrado a partir do grau VII da escala maior com grau IV elevado (Modo lídio) (PORTMLIV02).

A colocação correspondente *Lydian chord* foi identificada em textos do *subcorpus* americano como mostra o trecho selecionado abaixo:

⇒ *The alteration of a chord using a note not in the scale—as described in terms of the **Lydian chord** here—is called chromatic alteration, and it is a common practice in all types of modern music that use complex harmonies* (INGTMLIV04 AM).

### Acorde maior

A colocação *acorde maior* apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*. Extraímos dois trechos com contextos definitório e de uso:

⇒ **Acorde Maior** é composto pela fundamental, terça maior e quinta justa (PORTMLIV02).

⇒ É importante lembrar que, caso o acorde da resolução seja um **acorde maior**, a preparação obedece às características do modo maior, ou seja, o II grau se configurará um acorde menor com sétima menor (PORTMDM03).

Em inglês, a correspondente é *major chord* e também tem um número elevado de ocorrências nos dois *subcorpora* de língua inglesa. O uso da colocação pode ser observado a partir dos seguintes contextos:

⇒ *For the **major chord**, you count up four semitones to get the third, and then three semitones to get the fifth* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *The Three Stripped Gears alternate this strain with a contrasting strain using the eight-bar Spoonful scheme, represented harmonically as: VI–VI–II–II–V–V–I–I, all **major chords*** (INGTMART13 AM).

⇒ *A minor third placed over a major third produces a **major chord*** (INGTMLIV02 BR).

⇒ *The second factor was chord structure with four levels of in-creasing harmonic complexity: power chord, minor chord, **major chord** and altered dominant chord* (INGTMART01 BR).

### Acorde menor

Assim como *acorde maior*, a colocação acorde menor também apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus* de Harmonia. Os contextos de uso podem ser observados a partir dos seguintes excertos:

- ⇒ **Acorde Menor** – formado por fundamental, terça menor e quinta justa (PORTMAPO06).
- ⇒ Outras possibilidades poderiam surgir a partir desse mesmo **acorde menor** (PORTMART04).

A colocação correspondente em inglês é *minor chord*. Os trechos abaixo trazem alguns contextos de uso dessa combinação em inglês americano e britânico:

- ⇒ *If the interval between the root and the third of the chord is the minor third (and the major third is between the third and fifth of the chord), then the triad is a **minor chord*** (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *If the ninth of the chord sounds in the second of the two chords, it produces the major third of the previous **minor chord*** (INGTMDM04 AM).
- ⇒ *A major third over a minor third produces a **minor chord*** (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ *These **minor chords** all share two pitch names with the tonic chord* (INGTMTE02 BR).

### Acorde modal

A colocação *acorde modal* apresenta poucas ocorrências no *corpus* de estudo. Foi identificada em alguns textos, como o do trecho que segue:

- ⇒ O modalismo puro será revisitado com ênfase na questão da caracterização dos modos e faremos um levantamento mais completo sobre as funções dos **acordes modais** (PORTMTE01).

Na pesquisa complementar, localizamos o uso da colocação em um artigo sobre jazz modal e música popular brasileira do período pós Bossa Nova de Tiné (2014), conforme abaixo:

- ⇒ (...) a monomodalidade seria formada por uma sequência livre de **acordes modais** (saturados do ponto de vista das extensões), mas que apontam para um centro, centro esse que não é ostentado através de relações tonais (TINÉ, 2014).

A correspondente *modal chord* não apresenta ocorrências no *corpus* de estudo e foi localizada numa pesquisa complementar. Os excertos abaixo foram extraídos de livros publicados em inglês americano, que trazem o tema da Harmonia aplicada à música popular:

- ⇒ *Modal chords are so called because, rather than describing a chord-based sound, they evoke the sound of a specific mode* (CAPONE, 2015 AM).
- ⇒ *Beatles interpolate modal harmonies into standard pop harmony, e.g, under Working like a dog. Mix of tonal pop and modal chords expands rock harmonic vocabulary* (CAMPBELL, 2018 AM).

### Acorde não diatônico

A colocação *acorde não diatônico* tem seu conceito relacionado ao *acorde estranho à harmonia*, mencionado anteriormente. Os trechos a seguir trazem a definição extraída de texto instrucional e o uso da colocação em um texto dissertativo:

- ⇒ **Acordes não diatônicos** são aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra (PORTMLIV07).
- ⇒ Os Capítulos 1 a 6 cuidam da revisão, da contextualização, do levantamento e cruzamento circunstanciado de referências, do repertório e da memória teórica e poética, do questionamento e discussão a respeito de determinadas abordagens interpretativas sobre assuntos como: os fundamentos diatônicos da tonalidade, a atribuição funcional dos acordes e áreas tonais, a inclusão teórico-normativa de **acordes não diatônicos**, os meios de preparação alterados e as vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas (PORTMDM02).

A colocação correspondente em inglês *nondiatonic chord* foi localizada em textos do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *Both A7 and B7 are nondiatonic chords in the key of C major* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *Remember that nondiatonic chords will require a nondiatonic analysis—in this case, secondary dominants* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *In example 4.16 we saw a II-V progression expanded with a mixture of diatonic and nondiatonic chords* (INGTMDM04 AM).

A remissiva para acorde não-diatônico é acorde diatônico, pela relação semântica entre as duas colocações.

### Acorde paralelo

*Acorde paralelo* é uma colocação empregada em teoria funcional e tem como variante acorde relativo. Os trechos selecionados abaixo apresentam contextos de uso da colocação:

- ⇒ (...) segundo a noção de *Parallelklänge* (**acordes paralelos**) da teoria funcional austro-germânica, dado que o VIm é vizinho diatônico de terça inferior do I, e como as tríades desses dois graus possuem duas significativas notas em comum, ambos expressam função tônica (VIm é uma Tp = tônica paralela, ou uma Tr = tônica relativa (PORTMTE02).
- ⇒ Em suas composições (Debussy), as dissonâncias foram levadas ao extremo, com muitos cromatismos, **acordes paralelos** e/ou cromáticos, uso de acordes com sétima, nona e décima primeira separadamente ou em sucessão, acordes quartais, manchas sonoras (chamadas posteriormente de *clusters*), acordes sem resolução e uso da escala de tons inteiros (PORTMAPO05).

A correspondente em inglês é *parallel chord* e foi identificada em contextos similares – em um deles há a menção ao teórico fundador da Harmonia funcional (Riemann):

- ⇒ *Haagmans (1916) introduces parallel chords (based on the less intelligible Riemann (1895) as the functional interpretation of minor chords in major keys and major chords in minor keys (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ *As did the Kinks, Alice breaks away from the parallel chords with some counterpoint in a Day Tripper-like suggestion of a German augmented sixth (INGTMART24 AM).*

### Acorde pedal

A colocação *acorde pedal* refere-se aos acordes que tem nota pedal (vide discussão sobre nota pedal no subitem 3.1.28 Nota, Notas). Alguns trechos com o uso dessa colocação foram identificados no *corpus*, conforme os que seguem:

- ⇒ Nesse sentido, daria certo, por exemplo, a substituição da nota pedal sobre o II grau da Happy Xmas (John Lennon / Yoko Ono) pelo **acorde pedal** no mesmo grau (PORTMDM02).
- ⇒ Schönberg nada fala sobre **Pedal** como nota não pertencente ao acorde. Kostka & Payne comentam que o **pedal** começa como uma nota do acorde, a deixa de ser, e

enfim, volta a ser uma nota do acorde. Outro detalhe é que a nota **pedal** pode ser confundida como uma nota de acorde invertido (PORTMDM01).

Em inglês, a correspondente é *pedal chord*, e foi localizada no *subcorpus* de inglês americano:

⇒ *The **pedal chord** could possibly be interpreted as a V, but given the intense Lydian bent of the E.T. score at large, this cadential chord should count as a subtraction of attribute 5 all the same* (INGTMART07 AM).

### Acorde perfeito

A colocação *acorde perfeito* é uma variante de tríade e acorde de quinta, de acordo com os contextos definitórios abaixo:

- ⇒ **Acorde perfeito** é assim denominado em consequência do intervalo de quinta justa (consonância perfeita) entre a nota mais grave e a nota mais aguda (PORTMLIV02).
- ⇒ Entende-se por **acorde perfeito** a tríade: Acorde de três sons formado por terças sobrepostas (PORTMART19).

Em inglês o termo correspondente é *triad*, localizado nos dicionários consultados com as seguintes definições:

*Triad. A chord consisting of three pitches, the adjacent pitches being separated by a third, and thus the whole capable of notation on three adjacent lines or three adjacent spaces of the staff; also termed common chord* (HARVARD, 2004, p. 906).

*Triad. A chord of three notes, consisting in its most basic form of a root and the notes a third and a fifth above it, forming two superimposed thirds* (OXFORD, 2013, p. 192).

O dicionário americano menciona que o termo *triad* é uma variante *common chord*.

Como foi visto na discussão de *Acorde comum*, *common chord* é uma colocação polissêmica em inglês, tendo o conceito de tríade e de acorde pivô. A desambiguação é realizada a partir da análise contextual.

Alguns contextos de uso do termo *triad* extraído do *subcorpus* inglês:

- ⇒ *To build a **triad**, above the root you place another note from the scale a third higher, and then a final note a fifth higher than the root* (INGTMLIV04 AM).



⇒ A *triad* is usually referred to by its root note and type (INGTMLIV13 BR).

As remissivas para *acorde perfeito* são *acorde perfeito maior* e *acorde perfeito menor*.

### Acorde perfeito maior

A colocação *acorde perfeito maior* tem como variante *tríade maior* (vide subitem 3.1.42). Foram extraídos do *corpus* dois trechos com contextos definitórios e de uso:

- ⇒ **Acorde perfeito maior.** É formado por uma terça maior e uma terça menor sobrepostas (ou por uma terça maior e uma quinta justa) (PORTMLIV02).
- ⇒ Institui então, que as funções de Tônica, Subdominante e Dominante são, respectivamente, os I, IV e V graus da escala, onde a Tônica (ou I grau) é o **acorde perfeito maior** que se localiza no centro dos três únicos acordes perfeitos da escala, separados por intervalos de quinta (PORTMART19).

A colocação correspondente em inglês *major triad*, cujas definições constam nos dicionários:

*The major triad, in which the interval between the lower two pitches is a major third and that between the upper two a minor third, the interval between the lowest and highest pitches thus being a perfect fifth (HARVARD, 2003, p. 906).*

*A triad in which the fifth is perfect, i.e, the major or minor triad. In American usage, only the major triad is so described (OXFORD, 2013, p. 192).*

No *subcorpus* inglês, também foram localizados contextos definitórios e de uso para a colocação:

- ⇒ A *major triad* consists of a major third and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ The minor third in a *major triad* could only be indirectly derived from the major third. For Zarlino, the bottom interval of the major triad was of greater importance, and the minor third above it was merely the residue that filled in the space between the major third and the fifth in a major triad (INGTMTE01 AM).
- ⇒ Every *major triad* has: a perfect 5th between the root and the 5th; a major 3rd between the root and the 3rd (INGTMLIV13 BR).

⇒ *The way that this scale is employed in certain passages of Sancta Civitas emphasises major triads, and rising third progressions on the first and third degrees (INGTMTE08 BR).*

### **Acorde perfeito menor**

A colocação *acorde perfeito menor* tem como variante *tríade menor* (vide subitem 3.1.42). Foram extraídos do *corpus* dois trechos com contextos definitórios e de uso:

- ⇒ **Acorde perfeito menor:** É formado por uma terça menor e uma terça maior sobrepostas (ou por uma terça menor e uma quinta justa) (PORTMLIV02).
- ⇒ Esse acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo. Zarlino chama o **acorde perfeito menor** de ‘affeto tristo-sentimento ‘ruim. (PORTMTE02).

O termo correspondente é *minor triad*. Constam nos dicionários consultados as seguintes definições:

*The minor triad, in which the lower interval is a minor third and the upper a major third, the outer interval being a perfect fifth (HARVARD, 2003, p. 906).*

*A triad in which the fifth is perfect, i.e, the major or minor triad. In American usage, only the major triad is so described (OXFORD, 2013, p. 192).*

No *subcorpus* inglês, foram localizados os seguintes contextos definitórios e de uso para a colocação:

- ⇒ *A minor triad consists of a minor and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *In contrast, the minor third resembled the arithmetic mean, which Zarlino considered to be contrary to nature. He classified the minor triad as less perfect harmony, because unlike in the major triad, the elements are not arranged in their natural locations (INGTMTE01 AM).*
- ⇒ *The minor triad consists of two notes at the intervals of a minor third (3 semitones) and a perfect fifth above the fundamental (INGTMTE01 BR).*
- ⇒ *He maintains that, since ascending relationships yield not only the major triad but also its dominant, and descending relationships not only the minor triad but also its subdominant, all dominant relationships are in some sense 'major' and all subdominant relationships 'minor' (INGTMART16 BR).*

### Acorde pré-dominante

A colocação *acorde pré-dominante* é definida por Laitz (2018) como o acorde que precede a dominante na cadência.

Os trechos extraídos do *corpus* a seguir mostram como a colocação foi empregada:

- ⇒ Em função deste raciocínio de base ramista, alguns autores consideram **os acordes pré-dominantes** como derivados da sous-dominante, i. e., transformações do feixe ré-fá-lá-dó (PORTMTE02).
- ⇒ Hoje podemos dizer que, nestes casos, (SubV7/V7) e S são igualmente "**pré-dominantes**", mas tal expressão técnica-teórica é relativamente recente e não é necessariamente reconhecida por todos (PORTMTE02).

A colocação correspondente *pre-dominant chord* foi localizada no *subcorpus* americano e britânico em alguns textos, como apontam trechos abaixo:

- ⇒ *The D phrase then begins with IV, which functions as the **pre-dominant chord** of the verse* (INGTMART10 AM).
- ⇒ *Construed in this way, the application of the common-practice functional system to rock would seem to fail immediately: the data in Table 2 suggests that the most common chord to precede the tonic is IV, which is normatively a **pre-dominant chord** in the common-practice system* (INGTMART12 AM).
- ⇒ *The progression is minimally V7—I, but in the Classical style usually involves a **pre-dominant chord**, and often an initial tonic as well (typically in a sentence, the cadential progression concludes the continuation, and may occupy its entire second half, or even more* (INGTMART24 BR).

### Acorde quartal

A colocação *acorde quartal* apresenta a seguinte definição extraída do *corpus*:

- ⇒ **Acorde quartal:** construído por diferentes combinações sobrepostas de dois ou mais intervalos de 4ª. Existe um estudo da harmonia especificamente para esta formação, chamado harmonia quartal (PORTMAPO05).

A correspondente em inglês *quartal chord* foi localizada no *corpus* a partir do seguinte contexto de uso:

⇒ *We may also freely label chords which do not fall into the usual triadic harmony categories common in western classical and popular music. Such chords include quartal harmonies quite often found in modern jazz. For example, a **quartal chord** built upon C (made up of the notes C, F, Bb, Eb...) (INGTMTE02 BR).*

### Acorde secundário

A colocação *acorde secundário* refere-se aos acordes que substituem os acordes principais da tonalidade (tônica, subdominante e dominante). Selecionamos alguns trechos em que a colocação é empregada:

⇒ **Acordes secundários** são os que se relacionam por terças menores ou maiores aos acordes principais. A estrutura dos acordes secundários é sempre maior ou menor. Quanto à função, os acordes secundários ampliam a função dos principais e muitas vezes o substituem (PORTMAPO06).

⇒ A tonalidade é Sol M e o **acorde secundário** é o mi menor (PORTMAPO06).

⇒ **Acorde secundário**: entende-se por acorde secundário aquele que contém a nota característica do acorde na sua sétima, nona, ou décima primeira (PORTMAPO04).

A correspondente é *secondary chord*, identificada a partir dos seguintes contextos:

⇒ *By saying this Schenker most likely means that III defines a harmonic area which is more at variance with its harmonic context, and thus freer of it than III #, whose tonic is a **secondary chord** of both tonic and dominant keys (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *In contrast, Smetana's use of iii6 prolongs vi emphasizing the **secondary chords** of the key (INGTMDM01 AM).*

⇒ *Each **secondary chord** shares functions with one or more primary chords' (INGTMART25 BR).*

### Acorde téttrade

Um *acorde téttrade* é composto por quatro notas. Um dos mais mencionados no *corpus* de estudo é o *acorde de sétima*. No *corpus*, o termo variante *téttrade* é mais recorrente do que a combinatória *acorde téttrade*. O excerto a seguir traz a combinatória em contexto de uso:

⇒ Acorde de quatro sons: acorde de sétima ou **acorde téttrade** (PORTMAPO05).

O termo correspondente em inglês é *tetrad*, identificado nos seguintes contextos de uso:

⇒ *This locates the seventh, which is then added to the triad to form a four-note sonority or tetrad* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *A musical tetrad is a four-note musical chord, and one of the most common tetrads seen in music harmony is the seventh chord* (INGTMTE04BR).

### **Acorde tonal**

A colocação *acorde tonal* refere ao acorde pertencente à tonalidade, conforme observamos no trecho a seguir:

⇒ Já a prática e a teoria associadas à Música Popular nos fornecem pelo menos duas interpretações escalares para tal tipo de acorde e esta é sem dúvida uma das maiores contribuições da Zona Popular à Harmonia, pois mesmo o **acorde tonal** mais dissonante ou afastado é vinculado no mínimo uma escala para a realização de melodias (PORTMTE01).

A colocação correspondente é *tonal chord*, de acordo com os contextos de uso selecionados:

⇒ *Notwithstanding historical issues surrounding the term (Dahlhaus 1990: 67), there are two matters pertinent here. The first has to do with how a tonal chord is spelled* (INGTMART25 AM).

⇒ *The functional rules characterize the behaviour of tonal chords in four different sets of rules that are applied recursively: a set of expansion rules, according to which core functional sequences may be expanded; a set of substitution rules modelling how functional elements may be substituted by parallels (relatives) and two modulation rules formalising modulation and change of mode* (INGTMART04 BR).

### **Acorde tonalizado, Acorde tonicizado**

As colocações *acorde tonalizado* e *acorde tonicizado* são variantes sinônimas. O termo *tonikalisierung*, de onde se originam as formas verbais no particípio, foi introduzido pelo teórico austríaco Heinrich Schenker (1868-1935) em seu tratado de Harmonia de 1906, intitulado *Harmonielehre*. O termo foi então integrado, por empréstimo linguístico, ao inglês

como *tonicization* (na variante americana) e *tonicisation* (na variante britânica). Em português, verifica-se o uso dos termos variantes tonicalização e tonicização.

Cordeiro (2019), em sua pesquisa diacrônica, explica que a partir da obra de Schenker, o conceito inicial de tonicalização foi adquirindo aplicações e entendimentos diversos, tanto no âmbito da música popular quanto na de concerto, conforme observado em textos teóricos e analíticos representativos sobre Harmonia.

No verbete de *tonicization* do dicionário HARVARD (2004), há a seguinte definição para o termo:

“ **Tonicization** [Ger. Tonikalisierung]. The momentary treatment of a pitch other than the tonic as if it were the tonic, most often by the introduction of its own leading tone or fourth scale degree or both. The resulting harmony is most likely to be the dominant of the tonicized pitch and is in such a case often termed a secondary or applied dominant. The triad formed on the leading tone of the tonicized pitch may also function in this way. Tonicization, which may be prolonged beyond a single chord or two, is nevertheless a local phenomenon, as distinct from modulation, which implies an actual change in tonic. The boundary between the two, however, is not always easily fixed in practice” (HARVARD, 2004, p. 900).

O emprego das colocações *acorde tonicalizado* e *acorde tonicizado* foi observado em dois textos do gênero acadêmico-científico, localizados a partir da pesquisa *extracorpus*, cujos trechos seguem abaixo:

#### **Acorde tonicalizado:**

⇒ Com relação à tonicalização, para usar a expressão de Schenker, poderíamos oferecer vários exemplos de situações onde o **acorde tonicalizado** se estende por mais tempo numa dada obra através de confirmação cadencial, o que geralmente ocorre na tonicização diatônica, ao contrário do exemplo oferecido por Schoenberg em sua nota, onde cada acorde diatônico é enfatizado por sua dominante, não havendo qualquer diferença de ênfase entre eles (JUNIOR; UBIRAJARA, 2007).

#### **Acorde tonicizado:**

⇒ O acorde de sol menor, enquanto IVm em movimento cadencial do tipo IVm - V7 para ré menor, é tratado com algumas das regalias de um **acorde tonicizado**, como, por exemplo, o emprego de um acorde de preparação (D7b9), a duração temporal distendida e o mesmo embelezamento da linha cromática dispensado aos acordes de tônica e subdominante (REZENDE, 2014).

As colocações correspondentes em inglês são as variantes geográficas: *tonicized chord* (AM) e *tonicised chord* (BR), como mostram os trechos:

- ⇒ *Tonicized chord* - A chord that functions temporarily as a tonic (having been preceded by a secondary dominant.) (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ In circle progression, the chord to which secondary dominants progresses is called a *tonicized chord* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ A focus on the common tone gives the same effect as in progressions between *tonicized chords* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ The ‘Merry Widow’ music is once more introduced by third in bars 260-2 when a C minor chord moves to a *tonicised* A (INGTMTE07 BR).

### Acordes primários, acordes principais

As colocações *acordes primários* e *acordes principais* são variantes denominativas que se referem aos acordes com função: tônica, subdominante e dominante.

No dicionário de Dourado (2004), o verbete da colocação *acordes primários* apresenta a seguinte definição:

“Os acordes principais, que definem a tonalidade: Tônica, subdominante e Dominante (dó, fá e sol, na tonalidade de Dó Maior) “ (DOURADO, 2004, p. 19).

Foram selecionados excertos do *corpus* em que as variantes foram utilizadas:

#### **Acordes primários:**

- ⇒ As harmonias de tônica, dominante e subdominante constituem os três pilares sistema tonal; todas as demais harmonias são derivadas destes três **acordes primários** (PORTMTE02).
- ⇒ Kopp observa ainda que, nas análises de Rameau, não há correspondência unívoca entre os três tipos sous-dominante, dominante-tonique e tonique e os três **acordes primários** do tom (I, IV e V) (PORTMTE02).

#### **Acordes principais:**

- ⇒ Os chamados **acordes principais** possuem três funções: Tônica, Subdominante e Dominante. O relacionamento entre eles e a Tônica se dá pelo intervalo de quinta

Justa e o movimento entre estes três acordes na ordem tônica, subdominante, dominante, tônica, forma a cadência perfeita completa, possível de se encontrar tanto nos inícios e terminações de frases e/ou de trechos, como na base da construção de peças tonais (PORTMAPO06).

- ⇒ Os **acordes principais** serão maiores em uma tonalidade maior e menores em uma tonalidade menor. Somente o acorde de Dominante é sempre Maior. Para entender as funções, é preciso considerar que esses acordes não são isolados, só podem existir um em relação ao outro (PORTMAPO06).
- ⇒ Trata-se, portanto, de um sistema de inter-relações entre os acordes, que opera com base na existência de um centro tonal e três funções principais, atribuídas aos graus I, V e IV. Ainda no capítulo intitulado Teoria das funções, Brisolla recorre a uma análise da formação dos **acordes principais** do campo harmônico da escala maior e de relações entre si e entre eles e a escala (PORTMART14).

Em inglês, localizamos as colocações variantes *primary chords* e *primary triads*, conforme trechos abaixo:

**Primary chords:**

- ⇒ *First, while he does put forward the notion that a key is defined by its tonic, dominant and subdominant chords, Weber in turn describes these three **primary chords** as an outgrowth of the major scale, thus characterizing them as dependent on some other musical element (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *For example, listen to Bob Dylan's *Blowing in the Wind*. This song in its entirety only uses the three **primary chords**—tonic, subdominant, and dominant (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *In **jazz**, they are often voiced in the same octave as the **primary chord** tones (thirds, fifths, sevenths), forming dissonant major and minor second tensions as favorable and expressive clashes against the chord tones (INGTMDM02 AM).*
- ⇒ *The seventh of the chord can now be conceived as part of the basic framework of the blues and not as a colouring or extension of Western **primary chords** (INGTMART08 BR).*



**Primary triads:**

- ⇒ At the next level, that of the **primary triads**, the three components are tonic, subdominant, and dominant; their interrelationship is unmediated by thirds, (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ In the major tonality, the three **primary triads** (I, IV, and V) are all major, while in the minor tonality (i, iv, and v) they are all minor (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ (...) the characterization of individual chords as tonic (T), subdominant (S), or dominant (D) in function; and (2) the notion that the so-called **primary triads**, I, IV, and V somehow embody the essence of each of these functional categories (INGTMART21 AM).
- ⇒ The **primary triads** are I, IV and V, as they are in major key (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ In addition, the role of such chords in the definition of key is considered to be weaker than that of the **primary triads** and sevenths in the context of common practice harmony (INGTMTE01 BR).

**Acordes relativos**

A colocação *acordes relativos* tem maior recorrência em Harmonia Funcional. Os contextos com definição e uso podem ser observados nos trechos que seguem:

- ⇒ Os **acordes relativos** de uma função maior são menores e sua fundamental encontra-se terça menor abaixo da fundamental do acorde da função que representam; já os acordes relativos de uma função menor são maiores e sua fundamental encontra-se terça menor acima da fundamental do acorde da função que representam (PORTMAPO03).
- ⇒ Dó Maior e Lá Menor são tonalidades relativas. C e Am são **acordes relativos** e compartilham duas notas comuns: C contém dó – mi – sol e Am contém lá – dó – mi (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é *relative chords*, mencionada nos excertos selecionados abaixo:

- ⇒ The **relative chord** is a triad which contains the root and third of its functional archetype, but whose other tone is a substitution of the sixth for the fifth (INGTMLIV10 AM).

- ⇒ *For example, a functional C major triad would have as its **relative chord** a triad containing the notes C and E, with A substituting for G. The resulting A minor triad is the tonic of the relative minor – thus *Parallelklang*, or **relative chord** (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Thus, although a-forms always employ the same **relative chords**, they are often tonally individualized, adding an attractive unpredictability within the routine of the root motions (INGTMART31 AM).*
- ⇒ *What is more, for the purposes of recognizing a 12—bar blues sequence, the underspecified semantic expression used will only match sequences which do begin in the key I, since the expression. language does not currently extend to **relative chord** roots (INGTMTE05 BR).*

### **Encadeamento de acordes**

A colocação *encadeamento de acordes*, cuja variante é *condução de vozes* (vide subitem 3.1.44), geralmente está vinculada às recomendações de como movimentar/conduzir as notas dos acordes ou as vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) ao longo de uma progressão harmônica.

O uso da colocação pode ser observado a partir dos seguintes excertos:

- ⇒ **Encadeamento de acordes** – refere-se ao movimento de um acorde para outro, procurando manter as notas comuns na mesma voz e fazer as demais seguirem o caminho mais curto (PORTMAPO06).
- ⇒ Por **encadeamento de acordes** entende-se a melhor maneira de se fazer uma boa condução de vozes (PORTMAPO01).
- ⇒ Segundo Schönberg o aluno deve escrever o **encadeamento de acordes** a quatro vozes como se estas fossem realmente para um quarteto vocal (PORTMDM01).
- ⇒ Uma teoria harmônica, por sua vez, deve dar conta destes dois aspectos, isto é, sistematizar e classificar os aglomerados sonoros (acordes) e as combinações entre eles (**encadeamento de acordes**). E é disso que o sistema harmônico tonal trata (PORTMDM04).

Em inglês, as colocações correspondentes são *voice leading* e *part-writing*, conforme contextos de uso a seguir:

- ⇒ *Voice leading (or part writing) may be defined as the ways in which chords are produced by the motions of individual musical lines (...) For various reasons, many theory texts have based their approach to voice leading upon the style of the four-voice choral harmonizations by J. S. Bach (INGTMLIV12 AM).*
- ⇒ *Beginning with this chapter and continuing through volume 1 and much of volume 2, we will place considerable emphasis on the voice-leading practices of the eighteenth and nineteenth century composers. Four-part writing demonstrates in an uncomplicated fashion the principles that are the basis of compositions from this time period (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *The concept of part-writing historically precedes that of voice-leading, and tends to be the term used most extensively in analysis of early music (e.g. Palestrina and earlier) (INGTMTE01 BR).*
- ⇒ *Voice-leading, derived from the German, 'Stimmführung', has been dismissed by purists as 'German-American musicological jargon' [McL and Dent, 1950], but one wonders whether the ubiquitous adoption of the term reflects the momentous shift in polyphonic compositional thought said to have occurred around the fifteenth century (INGTMTE01 BR)*

### **Modulação através de acorde comum**

Vide discussão no subitem 3.1.26 Modulação.

### **Nota do acorde**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **Nota estranha ao acorde**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **Poliacorde**

O termo *poliacorde* é definido por Dourado (2004, p. 258) como “acorde formado por duas tríades sobrepostas”.

Na pesquisa complementar, encontramos um contexto definatório que ajuda a entender o contexto de uso extraído do *corpus*. Seguem as duas passagens:

- ⇒ Como bem nos orienta Persichetti no Capítulo VII, “*Polychords*”, de seu “*Twentieth Century Harmony*” (1961), quando o **poliacorde** forma uma estrutura de terças sobrepostas, deixa de ser um poliacorde: esse conceito depende de que seus componentes soem de forma independente, o que, em geral, costuma ser empregado como um dos recursos de diluição do tonalismo (PORTMTE01).
- ⇒ **Poliacordes** são acordes gerados a partir da superposição de dois ou mais acordes (tríades ou tétrades) (FARIA, 2009).

O termo correspondente em inglês é *polychord*. Os dicionários em inglês trazem as definições que se complementam:

*“In music of the 20th century, a chord made up of two or more simpler, usually familiar types of chord such as triad, e.g., the so-called Petrushka chord, which consists of a C-major triad and a F#-major triad”* (HARVARD, 2003, p. 669).

*“A chord made up of two or more simpler chords, e.g. triads”* (OXFORD, 2013, p. 142).

A colocação foi localizada no subcorpus inglês americano, conforme podemos observar a partir do contexto de uso a seguir:

- ⇒ *When tensions are treated in this way, they are said to be “upper-structure triads” and the chord as a whole — that is, the lower chord plus the upper structure triad — is a type of polychord* (INGTMLIV07 AM).

### **Progressão de acordes**

Vide discussão no subitem 3.1.29 Progressão, Progressões.

### **Sequência de acordes e sucessão de acordes**

As colocações *sequência de acordes* e *sucessão de acordes* foram identificadas na pesquisa como variantes denominativas (sinônimas).

O uso de *sequência de acordes* foi identificado em textos instrucionais e acadêmico-científicos, como mostram os trechos a seguir:

- ⇒ As cadências são sequências típicas de acordes, que formam a pontuação do trecho musical. Elas são classificadas de acordo com a **sequência de acordes** que as formam e nomeadas de acordo com a sensação tonal (de tensão/relaxamento) que transmitem (...) (PORTMAPO04).
- ⇒ Funcionalmente, cada dominante da passagem forma sozinha a sua própria semifórmula tonal e de certa forma é por isso que, neste caso, a **sequência de acordes** não (...) consegue expressar inequivocamente uma região ou tonalidade (SCHOENBERG, 1969, p. 3) (PORTMART19).

Localizamos duas variantes sintáticas como correspondentes de *sequência de acordes*: ***chord sequence*** e ***sequence of chords***. No *subcorpus* inglês britânico, a primeira é a mais recorrente. Seleccionamos alguns dos excertos em que elas são empregadas:

***Chord sequence:***

- ⇒ *This principle states that each element (chord) in a **chord sequence** is structurally connected to its preceding or succeeding chord or chord group in a dependency relationship* (INGTMART20 AM).
- ⇒ *The horizontal lines at level b indicate the linear intervallic pattern of consecutive tenths that drive the voice-leading of the Pachelbel **chord sequence**, I – V – vi – iii – IV, in mm* (INGTMDM02 AM).
- ⇒ *In his Chaconne with 62 Variations (1733), Handel treats the same **chord sequence** in a number of ways to produce different effects* (INGTMLIV02 BR).

***Sequence of chords:***

- ⇒ *Typically, a jazz soloist wants to know what scale to use to improvise a melody over a particular chord or **sequence of chords*** (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *Any piece of music that you write will no doubt be based on a **sequence of chords*** (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *In contrast to the classical format, where every single note is written out explicitly, in fake book format all that is presented of the music is (1) a **sequence of chords**, and (2) a melody line* (INGTMART28 AM).

- ⇒ *The representation is decomposable vertically into half-phrases, bar, etc., but it is not decomposable horizontally into voice; the music is essentially represented as a **sequence of chords** (INGTMART03 BR).*
- ⇒ *A number of commentators such as Christopher Lewis have claimed that an important role is played by third relations play in the Ninth Symphony and this **sequence of chords** whose roots rise in major thirds could be used as further evidence of these relations (INGTMTE07 BR).*

### **Sucessão de acordes:**

O uso da colocação *sucessão de acordes* foi identificado nas seguintes passagens:

- ⇒ Na teoria schoenberguiana a função tonal depende diretamente do relacionamento entre acordes que expressam uma tonalidade. Assim, não há função tonal em uma **sucessão de acordes** onde não ocorre uma expressão tonal (PORTMART18).
- ⇒ Nesta obra, Rameau aponta um importante conceito chamado Tonart (que poderia ser traduzido para Tonalidade), que seria uma **sucessão de acordes** com dissonâncias encerrando com uma consonância, (PORTMART19).
- ⇒ A Coda (c.16-18,) apresenta uma **sucessão de acordes** que representa as quatro regiões harmônicas da estrutura da peça (Ex.24) (PORTMART07).

A correspondente *chord succession* foi encontrada no *subcorpus* inglês americano, de onde extraímos os seguintes excertos:

- ⇒ *Schoenberg explains that the strongest type of chord succession occurs when the fundamental of a given harmony becomes one of the subordinate pitches of the following harmony (INGTMTE02 AM).*
- ⇒ *This hierarchical system, analogous with the relative positioning of the pitches of the overtone series, provides the basis of chord succession (INGTMTE02 AM).*
- ⇒ *A recognition of the forces of voice leading upon harmony is vital to an interpretation of chord succession here (...) (INGTMART24 AM).*
- ⇒ *In any given chord succession in the above progression there are some voices that hold a common tone, some that move by semitone, and others move by a tone or larger (INGTMDM04 AM).*

### 3.1.2 Aumentada

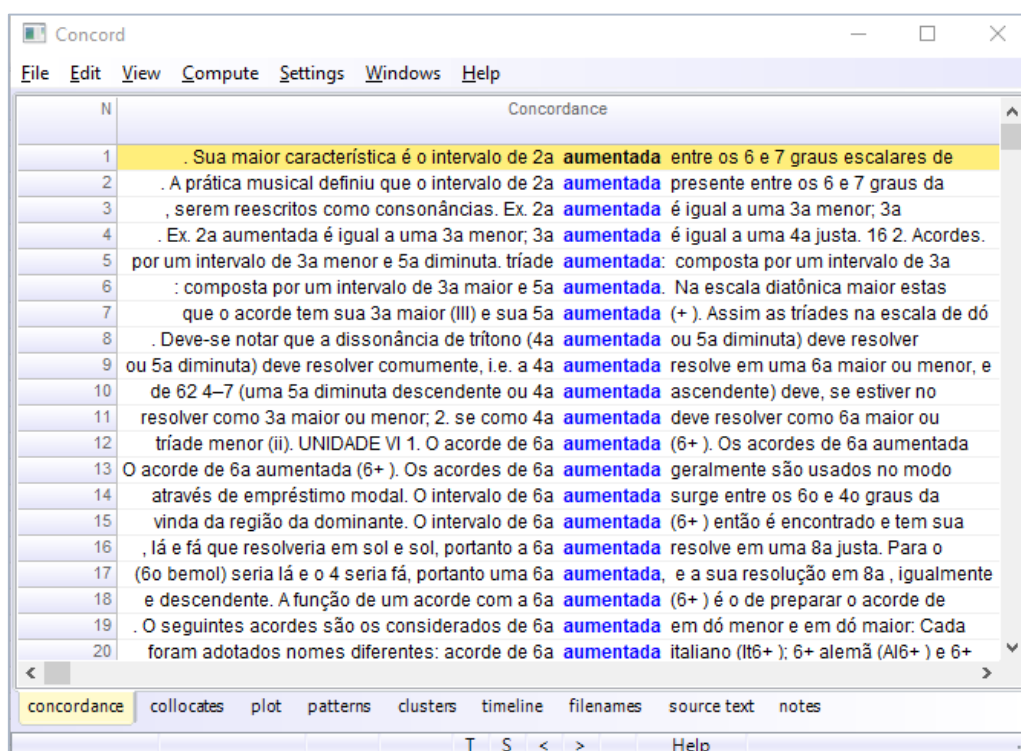
Da classe dos adjetivos, o termo *aumentada* está relacionado à qualidade de um intervalo ou acorde ser maior, menor, aumentado e diminuto. Essa tipologia é determinada pela quantidade de semitons que distanciam as notas que formam o acorde, escala e modo. No *corpus*, o termo apresenta 1.067 ocorrências.

O dicionário de Dourado (2004, p. 34) define aumentado como um: “intervalo maior ou justo ampliado de um semitom ascendentemente”. Em inglês, tem como correspondente *augmented* com 697 ocorrências no *corpus* inglês americano e 299 no de inglês britânico.

Nos dicionários em inglês, o termo consta em algumas entradas sendo parte integrante de uma colocação (exemplos: *augmented fourth*, *augmented interval*, *augmented sixth chord* e *augmented triad*).

As Figuras 30 e 31 mostram algumas linhas de concordância a partir de *aumentada* e *augmented* extraídas do *WordSmith*.

Figura 30 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *aumentada*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 31 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *augmented*

N	Concordance
5	to A2 in measures 17–19. In measure 17 the Flat <b>augmented</b> triad (“III+”, enharmonically equivalent
6	on Fsharp at measure 27—harmonized with an <b>augmented</b> triad and a bass line that combines a
7	of the Hanging Gardens and Pierrot Lunaire, the <b>augmented</b> triad plays a prominent role within a
8	32, 33, and 34). Approaching and leaving an <b>augmented</b> triad from these particular trichords
9	prefer to conclude with the observation that the <b>augmented</b> triad in these passages functions as
10	articulated by Gould in measure 15 resemble an <b>augmented</b> form of the three-note mordent figure
11	, Daniel. 1995. “Supplement to the Theory of <b>Augmented-Sixth</b> Chords.” Music Theory
12	an enharmonic—melodic motion—as in the plagal <b>augmented-sixth</b> chord described by Daniel
13	for our seventh. The first, a half-diminished <b>augmented</b> sixth, notates as and occurs in major,
14	catalogues the same pitch-classes as a part of the <b>augmented-sixth</b> family—a “dual
15	both Harrison and Bass establish its similarity to <b>augmented-sixth</b> chords by placing some
16	a root is bound to be troublesome. Like the family of <b>augmented</b> sixths—chords seldom identified by
17	context, an enharmonically respelled German <b>augmented-sixth</b> chord (the “Swiss” sixth), thus

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

As colocações encontradas no *corpus* de estudo a partir desse termo são: *acorde aumentado*, *acorde de quinta aumentada*, *acorde de sexta aumentada*, *acorde de sexta aumentada alemã*, *acorde de sexta aumentada francesa*, *acorde de sexta aumentada italiana*, *intervalo aumentado*, *quarta aumentada*, *quinta aumentada*, *segunda aumentada*, *sétima aumentada*, *sexta aumentada*, *sexta aumentada alemã*, *sexta aumentada francesa*, *sexta aumentada italiana*, *terça aumentada* e *tríade aumentada*.

A Tabela 4 apresenta alguns dados sobre as colocações, tais como: frequência bruta, frequência normalizada, correspondentes em inglês, taxionomia (tipo) e se constam ou não no dicionário consultado.



Tabela 4 - Colocações a partir de *aumentada/o*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde aumentado	26	21	<i>Augmented chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de quinta aumentada	30	24	<i>Augmented triad</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada	312	251	<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada alemã	9	7	<i>German augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada francesa	7	6	<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada italiana	11	9	<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Intervalo aumentado	21	17	<i>Augmented interval</i>	Adjetiva	Não
Quarta aumentada	38	31	<i>Augmented fourth</i>	Adjetiva	Sim
Quinta aumentada	126	101	<i>Augmented fifth</i>	Adjetiva	Sim
Segunda aumentada	18	14	<i>Augmented second</i>	Adjetiva	Sim
Sétima aumentada	4	3	<i>Augmented seventh</i>	Adjetiva	Não
Sexta aumentada	102	82	<i>Augmented sixth</i>	Adjetiva	Não
Sexta aumentada alemã	17	14	<i>German augmented sixth</i>	Estendida	Não
Sexta aumentada francesa	16	13	<i>French augmented sixth</i>	Estendida	Não
Sexta aumentada italiana	22	18	<i>Italian augmented sixth</i>	Estendida	Não
Terça aumentada	2	2	<i>Augmented third</i>	Adjetiva	Não
Tríade aumentada	99	80	<i>Augmented triad</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 5 é similar à 4, porém com dados extraídos dos *subcorpora* inglês americano (IA) e britânico (IB).

Tabela 5 - Colocações a partir de *augmented*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Augmented chord</i>	Adjetiva	14	12	Não	25	32	Não	Acorde aumentado
<i>Augmented fifth</i>	Adjetiva	17	14	Não	14	18	Não	Quinta aumentada
<i>Augmented fourth</i>	Adjetiva	41	34	Não	16	20	Sim	Quarta aumentada
<i>Augmented interval</i>	Adjetiva	25	21	Sim	11	14	Sim	Intervalo aumentado
<i>Augmented second</i>	Adjetiva	20	17	Não	6	8	Não	Segunda aumentada
<i>Augmented seventh</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Sétima aumentada
<i>Augmented sixth</i>	Adjetiva	253	211	Não	19	24	Não	Sexta aumentada
<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	151	126	Sim	9	12	Sim	Acorde de sexta aumentada
<i>Augmented third</i>	Adjetiva	7	6	Não	0	0	Não	Terça aumentada
<i>Augmented triad</i>	Adjetiva	142	119	Sim	62	79	Sim	Triade aumentada
<i>French augmented sixth</i>	Estendida	12	10	Não	0	0	Não	Sexta aumentada francesa
<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	7	6	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada francesa
<i>German augmented sixth</i>	Com numeral	30	25	Não	0	0	Não	Sexta aumentada alemã
<i>German augmented sixth chord</i>	Com numeral	18	15	Não	1	1	Não	Acorde de sexta aumentada alemã
<i>Italian augmented sixth</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Sexta aumentada italiana
<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada italiana

Fonte: Elaborada pela autora

Comparando as duas tabelas anteriores, verifica-se que *acorde de sexta aumentada*, *sexta aumentada* e as correspondentes *augmented sixth chord* e *augmented sixth* apresentam um número de ocorrências significante em português e inglês americano, mas não tanto no de inglês britânico. Já tríade aumentada e *augmented triad* apresentam frequências normalizadas

entre 79 a 119. Em relação à taxionomia, as colocações a partir de *aumentada/o* e *augmented* são adjetivas ou estendidas.

A Tabela 5 também mostra que algumas colocações não apresentam ocorrências no *subcorpus* inglês britânico, sendo casos específicos de ausência de evidência na amostra. O procedimento adotado para essa lacuna foi recorrer à pesquisa *extracorpus*, utilizando mecanismos de busca na *Internet* para localizar tais colocações em livros, artigos, dissertações e teses disponíveis online.

Nesta seção, apresentamos os resultados da pesquisa sobre os contextos de uso das colocações: *quarta aumentada* e *segunda aumentada*. Os resultados das demais colocações constam nos subitens indicados.

### **Acorde aumentado, acorde de quinta aumentada e tríade aumentada**

As colocações *acorde aumentado*, *acorde de quinta aumentada* e *tríade aumentada* são sinônimas (SANTOS, 2017). Contudo, em relação à colocação *acorde aumentado*, é importante a análise do contexto de uso, pois há casos em que ela se refere à tríade e em outros à tétrede.

**Acorde aumentado e acorde de quinta aumentada:** Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão)

**Tríade aumentada:** vide discussão no subitem 3.1.42 Tríade, Tríades.

### **Acorde de sexta aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### **Acorde de sexta aumentada alemã e sexta aumentada alemã**

As duas colocações são variantes terminológicas lexicais, em que se nota a omissão de dois termos componentes na comparação entre as duas.

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### **Acorde de sexta aumentada francesa e sexta aumentada francesa**

Essas duas colocações também são casos de variantes terminológicas lexicais.

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### Acorde de sexta aumentada italiana e sexta aumentada italiana

As colocações *acorde de sexta aumentada italiana* e *sexta aumentada italiana*, assim como as mencionadas anteriormente, também são variantes terminológicas lexicais.

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### Intervalo aumentado

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, intervalos.

### Quarta aumentada

A colocação *quarta aumentada* é definida no dicionário com “um intervalo de quarta composto de três tons, trítano dó - fá sustenido” (DOURADO, 2004, p. 267).

A passagem abaixo ressalta a questão do trítano presente neste intervalo:

⇒ O trítano, talvez o mais significativo dos intervalos, ao menos no que se refere à evolução técnico-histórica da Harmonia, é outro nome que se dá à **quarta aumentada** e à quinta diminuta (PORTMLIV09).

A correspondente para essa colocação é *augmented fourth*, confirmada pelos seguintes contextos de uso:

⇒ *The most common enharmonic intervals are the **augmented fourth** and the diminished fifth, which divide the octave into two equal parts* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *That results in an interval between C and F# called the **Augmented Fourth** (or Diminished Fifth), as it is the Fourth, F, plus a semitone (or the Fifth, G, minus a semitone)* (INGTMART28 AM).

⇒ *For example, a tritone (six semitones), is both an **augmented fourth** and a diminished fifth, varying to fit with linear or melodic voice-leading context* (INGTMTE01 BR).

Na elaboração do verbete em português, além dos contextos de uso, há uma remissiva para as colocações intervalo de trítano e quinta diminuta (o mesmo será realizado em inglês), em função da relação semântica entre eles.

### Quinta aumentada

Vide discussão no subitem 3.1.30 Quinta.

### **Segunda aumentada**

A colocação *segunda aumentada* é definida no dicionário consultado como “um intervalo de segunda alterado ascendente (Dó-Ré sustenido)” (DOURADO, 2004, p. 299). O contexto de uso selecionado menciona a dissonância presente nesse intervalo:

⇒ Deve-se considerar a noção de dissonância também no movimento melódico como, por exemplo, nos saltos de trítone ou de **segunda aumentada**, proibidos no ensino do contraponto (CARVALHO, 2002, p.23) (PORTMART16).

Para a correspondente *augmented second*, foram selecionados os seguintes contextos de uso:

⇒ *The progression VI—V is even more troublesome. If the doubled tone of VI is the root, no movement is possible except by **augmented second**, by tritone skip, or by forbidden parallel motion* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *Again, the only pitch-class from outside the harmonic major collection is a lowered 7, avoiding an awkward **augmented second*** (INGTMART16 BR).

No segundo excerto, o adjetivo *awkward* é uma menção à dissonância provocada pelo intervalo e que deve ser evitada.

### **Sétima aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima

### **Sexta aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### **Terça aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.37 Terça.

### 3.1.3 Baixo

O termo *baixo* possui vários significados na área musical, que abrange desde à voz, nota ou parte mais grave até instrumentos musicais, apresentando 1.723 ocorrências no *subcorpus* português. O termo correspondente em inglês *bass* apresenta 1.793 ocorrências no *subcorpus* americano e 950 ocorrências no *subcorpus* britânico.

O dicionário Dourado (2004) traz as seguintes definições para o termo:

“1. A voz mais grave do sistema musical, segundo a classificação que surgiu no Renascimento: cantus, altus, tenor e bassus (soprano, contralto, tenor e baixo). Na partitura, é a linha inferior da clave de fá que serve de base à harmonia. 2. Voz humana de registro mais grave que, por sua natureza, passou a ser utilizada nas óperas para representar os vilões do libreto. 3. Qualquer instrumento cujo som é o mais grave de alguma família específica (...) 4. Forma popular para designar o contrabaixo ou baixo elétrico 5. Em composição, designa genericamente a voz mais grave de uma peça ou trecho, que pode ser executada por um cantor, um violoncelo, um contrabaixo” (DOURADO, 2004, p. 38).

O dicionário Harvard (2003) também abarca mais de uma definição, sendo algumas delas equivalentes às que constam no de português:

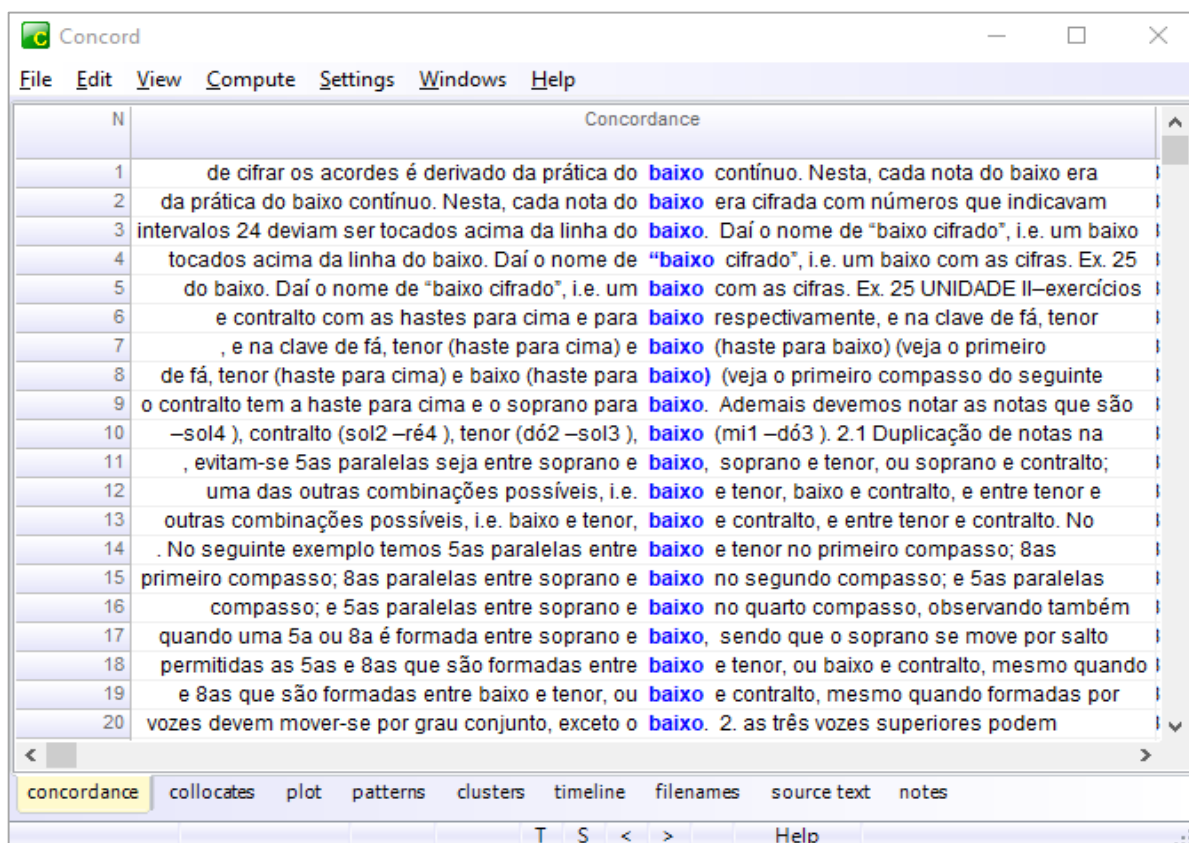
“1. *The lowest sounding male voice* 2. *The double bass* 3. *In the families of instruments such as clarinet or trombone, the lowest sounding member* 4. *The BBI, Tuba*. 5. *From the 15th century (when emerged as the contratenor bassus), the lowest part in a polyphonic composition, by extension, the lowest pitch of any single chord and the succession of such lowest pitches even if produced by different voices or instruments in turn. In music composed in the language of triadic tonality, the bass part (or line, if not confined to a single instrument or voice) is usually regarded as having a primary structural role in determining harmony and harmonic analysis takes it as fundamental, though the bass is subject to the principles of counterpoint as much as any part.* ” (HARVARD, 2003, p. 88).

Observamos que o de Oxford (2013) traz quatro definições similares às encontradas nos outros dicionários da pesquisa:

“1. *The lowest male voice (...)* *The quality of a bass voice can vary widely from the bass buffo or komischer bass, to the majestic. In the 19th century the bass voice was used either for villains or for kings and other figures of authority (...)* 2. *The lowest note in a chord;* 3. *The lowest regions of musical pitch* 4. *A low pitched member of a Family of instruments with a range lower than tenor and higher than contrabass or double bass* (OXFORD, 2013, p. 18).

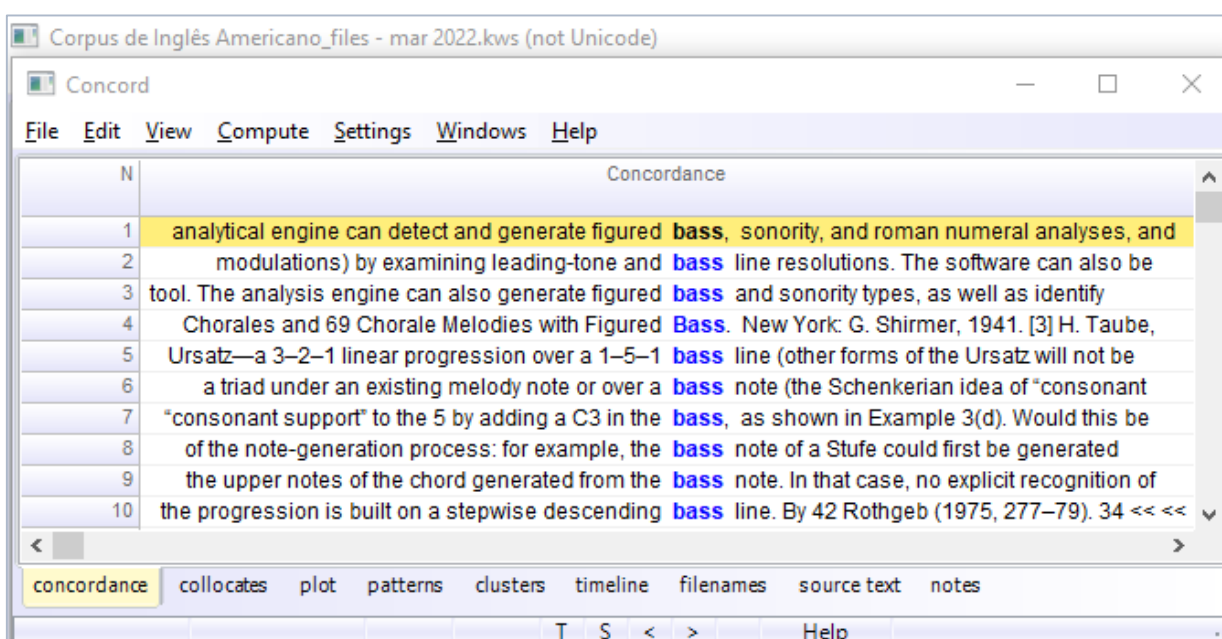
As Figuras 32 e 33 mostram algumas linhas de concordância extraídas do *corpus*, a partir da palavra de busca *baixo* e *bass*.

Figura 32 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *baixo*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 33 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *bass*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações encontradas no *corpus* para a palavra de busca baixo foram: *baixo cifrado*, *baixo contínuo*, *baixo cromático*, *baixo figurado*, *baixo fundamental*, *baixo obstinado*, *baixo pedal*, *linha do baixo*, *movimento do baixo*, *nota do baixo*, *voz do baixo* e *walking bass*.

Embora não seja uma colocação, acrescentamos neste subitem o termo *baixaria*, localizado no *corpus* de estudo, cujo uso é comum em textos sobre música popular, na descrição e análise das práticas harmônicas do Choro.

A Tabela 6 traz algumas informações sobre as colocações a partir do termo *baixo* como: frequência bruta, frequência normalizada, correspondentes em inglês, taxionomia (tipo) e se constam ou não no dicionário consultado.

Tabela 6 - Colocações a partir de *baixo*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Baixaria	5	4	<i>Baixaria</i>	Adjetiva	Sim
Baixo cifrado	134	108	<i>Figured bass</i>	Adjetiva	Sim
Baixo contínuo	56	45	<i>Thoroughbass</i>	Adjetiva	Sim
Baixo cromático	13	10	<i>Chromatic bass</i>	Adjetiva	Não
Baixo figurado	5	4	<i>Figured bass</i>	Adjetiva	Não
Baixo fundamental	97	78	<i>Fundamental bass</i>	Adjetiva	Não
Baixo obstinado	14	11	<i>Groundbass</i>	Adjetiva	Não
Baixo pedal	46	37	<i>Pedal bass</i>	Nominal	Não
Linha do baixo	44	35	<i>Bass line</i>	Nominal	Sim
Movimento do baixo	76	61	<i>Bass motion</i> <i>Bass movement</i>	Nominal	Não
Nota do baixo	82	66	<i>Bass note</i> <i>Bass tone (Am)</i>	Nominal	Não
Voz do baixo	13	10	<i>Bass voice</i>	Nominal	Não
<i>Walking bass</i>	1	2	<i>Walking bass</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com a Tabela 6, *baixo cifrado* apresenta o maior número de ocorrências, seguido por *baixo fundamental*, *nota do baixo* e *movimento do baixo*. Das colocações mencionadas na tabela, três constam nas entradas do dicionário pesquisado: *baixo cifrado*, *baixo contínuo* e *linha de baixo*. Em relação à taxionomia, as colocações foram classificadas como adjetiva ou nominal. E ainda há termos que podem receber duas traduções de acordo com contexto de uso e variante geográfica do inglês (*bass tone*, em inglês americano).

De forma similar, foi construída a Tabela 7 para sintetizar os dados das colocações correspondentes em inglês, conforme a seguir.



Tabela 7 - Colocações a partir de *bass*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. <i>Harvard</i>	IB FB	IB FN	Dic. <i>Oxford</i>	Corresp.
<i>Bass line</i>	Nominal	226	189	Não	92	118	Não	Linha do baixo
<i>Bass motion</i>	Nominal	29	24	Não	9	12	Não	Movimento do baixo
<i>Bass movement</i>	Nominal	3	3	Não	8	10	Não	Movimento do baixo
<i>Bass note</i>	Nominal	159	133	Não	132	169	Não	Nota do baixo
<i>Bass tone</i>	Nominal	14	12	Não	4	5	Não	Nota do baixo
<i>Bass voice</i>	Nominal	29	24	Não	13	17	Não	Voz do baixo
<i>Chromatic bass</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Baixo cromático
<i>Figured bass</i>	Adjetiva	128	107	Sim	58	74	Sim	Baixo cifrado
<i>Fundamental bass</i>	Adjetiva	103	86	Sim	7	9	Sim	Baixo fundamental
<i>Ground bass</i>	Nominal	2	2	Sim	5	6	Sim	Baixo ostinato
<i>Pedal bass</i>	Nominal	4	3	Não	2	3	Não	Baixo pedal
<i>Thoroughbass</i>	Substantivo	61	51	Sim	13	17	Sim	Baixo contínuo
<i>Walking bass</i>	Adjetiva	19	16	Sim	0	0	Sim	<i>Walking bass</i>
Baixaria	-	0	0	Não	0	0	Não	Baixaria

Fonte: Elaborada pela autora

A partir dos dados da Tabela 7, observa-se que as colocações com maior número de ocorrências são: *bass line*, *bass note*, *figured bass* e *fundamental bass*. Constam nos dicionários em inglês: *figured bass*, *fundamental bass* e *ground bass*. Com exceção do substantivo *thoroughbass*, há mais colocações nominais do que adjetivas para as colocações compostas por *bass*.

Na discussão dos resultados dessa seção, iniciamos com o termo *baixaria*, em seguida os casos de sinonímia como *baixo cifrado* e *baixo figurado* e, na sequência, as demais colocações.

### **Baixaria**

Como mencionado anteriormente, embora não seja uma colocação, o termo *baixaria* foi acrescentado a este estudo por estar relacionado ao baixo e ser empregado nas práticas harmônicas do Choro descritas em textos sobre harmonia popular. De acordo com Dourado (2004), o termo apresenta dois conceitos:

1. Na gíria do músico popular, a seção de graves de um conjunto, a linha do contrabaixo ou do baixo elétrico. 2. Passagens executadas pelo dedo polegar nos bordões do violão do choro (DOURADO, 2004, p. 38).

Selecionamos alguns contextos de uso extraídos do corpus e da pesquisa complementar:

- ⇒ Ele argumentou que faz uso da **baixaria** nesse processo, interconectando-o com a montagem de acordes e encadeamentos harmônicos no teclado (PORTMART02)
- ⇒ As **baixarias** são os fraseados melódicos executados na região médio-grave dos violões de seis e de sete cordas, característicos da linguagem brasileira de acompanhamento. Essas frases melódicas, produzidas e tradicionalizadas na música brasileira, são construídas harmonicamente por notas do acorde, de passagem, cromáticas ou de aproximação (BRITO, 2019).
- ⇒ Violão de sete cordas: o contínuo na música popular. A **baixaria** do violão de sete cordas é o elemento dinamizador das partes componentes do conjunto de Choro. É responsável, como na música barroca, pela continuidade na partitura, impulsionando as partes componentes sempre “para a frente”, no tempo de seu transcurso (BRAGA, 2004).

Em inglês, o termo correspondente é **baixaria**, sendo um caso de empréstimo linguístico do português, como podemos observar nos trechos extraídos da pesquisa complementar. Não localizamos nenhuma ocorrência no *subcorpus* de estudo em inglês.

- ⇒ **Baixaria** (from *baixo* = bass): *The active bass line that distinguishes traditional choro* (LIVINGSTON; GARCIA, 2005 AM).
- ⇒ *In the same interview, Vitor also helped to clarify two types of melodic counterpoint often present in choro: **contracantos** and **baixarias**. **Baixarias** are the fast melodic counterpoints associated with the violão de sete cordas [seven-string guitar], while **contracantos** are counter melodies played by melodic instruments when they are not playing the principal melodic line. When describing these two approaches to counterpoint in choro, Vitor reached for examples from the history of the genre, pointing to legendary choro flutist, saxophonist, and composer Pixinguinha, who, later in his 75 career, shifted from performing the melodic role on flute to a*

*contrapuntal role on saxophone, where his countermelodies left a profound and lasting influence on choro's performance practice* (RESTREPO, 2021 AM).

### **Baixo cifrado e baixo figurado**

De acordo com Dourado (2004), *baixo cifrado* é descrito como uma:

Técnica de escrita surgida no início do século XVII, consiste em uma linha de baixo em que, junto a cada nota, cifras indicam os intervalos, acordes e suas inversões, a partir dos quais deve ser elaborado o acompanhamento. (DOURADO, 2004, p. 38).

A partir da análise dos contextos de uso do *corpus* de estudo e definições dos dicionários, verificamos que *baixo cifrado* e *baixo figurado* são variantes coocorrentes do tipo sinonímia. E relacionado ao conceito (por isso, deixamos como remissiva), temos a colocação *baixo contínuo*, conforme Merlino (2008):

⇒ É importante ressaltar a diferença aqui entre o **baixo cifrado** e o **baixo contínuo**. O baixo cifrado é aquele no qual podemos constatar a presença de cifras indicando os acordes que deverão ser formados. O baixo contínuo é uma linha instrumental de um baixo sobre a qual o executante improvisa um acompanhamento harmônico, cifrado ou não. O primeiro se trata de uma técnica notacional, enquanto que o segundo diz respeito a uma prática de improvisação de acordes sobre uma linha de baixo (MERLINO, 2008).

A partir do *corpus* português, localizamos os seguintes contextos definitórios e de uso:

⇒ **Baixo cifrado** é um sistema taquigráfico do período barroco que servia como indicação da harmonia para um acompanhamento. A formação dos acordes é indicada pela cifragem (PORTMLIV02).

⇒ Mais precisamente, o **baixo cifrado** grafa as alterações com relação à armadura de clave (PORTMTE01).

Para a variante *baixo figurado*, foi localizado no *corpus* o seguinte contexto definitório:

⇒ A notação abreviada do acompanhamento, na qual o baixo vinha acompanhado por números e sinais gráficos, era chamada de baixo cifrado ou **baixo figurado**. (PORTMLIV01).

As definições encontradas nos dicionários em inglês, assim como os excertos extraídos do *corpus*, mostram que *figured bass* é a colocação correspondente para *baixo figurado* ou *baixo cifrado* e sua relação semântica com baixo contínuo:

*“Figured Bass - A bass part to which Arabic numbers (figures) have been added to indicate the accompanying harmonies [see Thoroughbass]. The strict realization in four parts of figured basses is a regular feature of instruction in harmony.”* (HARVARD, 2003, p. 312).

*“Figured bass: See basso continuo”* (OXFORD, 2013, p. 69).

Nos *subcorpora* inglês americano e britânico, encontramos os seguintes contextos que confirmam a definição do dicionário *Harvard* (2003):

- ⇒ *Figured bass - A bass melody with numbers and musical symbols beneath it to indicate the chords to be played. Known also as basso continuo and thoroughbass* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *Any figured bass that contains a 6 and a 4 means second inversion* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *Figured bass is the principle of providing musical interval figures indicating the expected or required harmonic configuration of notes above a bass part, or with which to fully harmonise a soprano and a bass line* (INGTMTE01 BR).
- ⇒ *Chord symbols are used by musicians in jazz and pop music, they appear in figured bass in baroque music, and they are used in music theory for all styles* (INGTMART22 BR).

### **Baixo contínuo**

A colocação *baixo contínuo* é definida por Dourado (2004) como:

Parte inferior que era tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período Barroco, e servia de base para condução da Harmonia (DOURADO, 2004, p. 38).

No *corpus*, encontramos alguns contextos de uso, como os que seguem:

- ⇒ O **baixo contínuo** evidencia ao executante a harmonia que deve aparecer no trecho musical (PORTMAPO04).

⇒ **Baixo contínuo** é o baixo sem indicações de acordes através de cifragem (PORTMLIV02).

⇒ Assim, remetendo-nos aos ensinamentos de C. Ph. E. Bach, que recomenda que as regras da boa execução sejam aplicadas também ao acompanhamento, concluimos que devemos buscar uma execução que valorize o toque legato e expressivo e que o **baixo contínuo** seja, aqui, tão cantábil quanto a parte do solista (PORTMART11).

A colocação correspondente em inglês *thoroughbass* é mencionada nos dois dicionários em inglês como variantes de *Figured Bass* e *Basso continuo* (em italiano):

*Thoroughbass: An independent bass line continuing throughout a piece (whence the italian continuo), on the basis of which harmonies are extemporized on keyboard or other chord-played instruments. Individual chords may be specified by figures written above, below, or beside the bass notes (whence figure bass and related terms) (HARVARD, 2003, p. 890).*

*Thoroughbass: see basso continuo. Basso continuo – Figured bass from which in concerned music of the 17th and 18th cents, the cembalist or organist played. (OXFORD, 2013, p. 186).*

Os contextos extraídos do *corpus* apresentam o termo em uso no discurso especializado em inglês:

⇒ *The practice of **thoroughbass** during the peak of the Baroque is well documented in a mammoth work by Heinichen, a composer whose training in Leipzig, extensive sojourn in Venice and Rome, and career in Dresden made him eminently qualified for the task (INGTMLIV14 AM).*

⇒ *In the repertoire of the seventeenth century, harmonic considerations gained precedence through the adoption of **thoroughbass** and a reformulation of harmonic rhythm (INGTMART29 AM).*

⇒ *(...) the age of **thoroughbass** had, nevertheless, been a development of German Baroque and Classical precedents, this was no quixotic Project (INGTMLIV08 BR)*

⇒ *The tradition of harmonic theory that he abhorred had been promoted at large in the first place in response to the weakness of **thoroughbass** and contrapuntal theory (INGTMLIV08 BR).*

Na elaboração do verbete, além dos contextos de uso, utilizaremos uma remissiva para *baixo figurado* e *baixo cifrado*, pela relação semântica e da mesma foram em inglês.

### **Baixo cromático**

A colocação *baixo cromático* e sua correspondente *chromatic bass* não apresentam um número expressivo de ocorrências e também foram localizadas nos dicionários pesquisados. Observamos o seu emprego está relacionado com um movimento (cromático) descendente, conforme mostram os contextos de uso:

- ⇒ Outros **baixos cromáticos** descendentes que se tomaram célebres na música de concerto europeia (Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz etc.), bem como o impacto deste lamentoso emblema na música romântica são elencados e comentados por Ratner (1992, p. 115-116) (PORTMTE02).
- ⇒ (..) os acordes diminutos de passagem descendentes, resolvendo em acorde diatônico no estado fundamental, possuem função cromática, pois não há a resolução de nenhum dos dois trítomos e, portanto, não podem ser substituídos pelo V7 do acorde de resolução. Em outras palavras, não prepara o acorde de resolução, apenas alcança-o por movimento do **baixo cromático** (descendente) (PORTMAPO05).

Em inglês americano, os seguintes excertos indicam que a colocação correspondente, assim como em português, atrai o termo *descent* (descendente) nos contextos analisados.

- ⇒ *Although it is not reached by a traditional modulation, but rather through direct juxtaposition of tonics tempered by a **chromatic bass** descent by major third from one root to the other, we hear a distinct and definitive key change, and are disposed to understand it in direct relation to the key of the previous passage* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *The prolongation pattern connects with the iv chord in m. 4, initiating a falling fifth sequence, altered with a tritone substitution in m. 5 to create a **chromatic bass** descent, before arriving at the cadence in m. 7* (INGTMDM02 AM).

Não foram encontrados contextos de uso para a colocação no *subcorpus* britânico.

### **Baixo fundamental**

A colocação adjetiva *baixo fundamental* apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*, sendo seu conceito difundido a partir do Tratado de Harmonia de Rameau (1722). Não a localizamos nas entradas do dicionário de Dourado (2004).

Os dois excertos a seguir, com contexto de uso, foram extraídos do *corpus* português:

- ⇒ *É neste momento que Rameau faz uma distinção entre os termos: baixo contínuo e **baixo fundamental**. O primeiro é a nota tocada efetivamente pelos instrumentistas enquanto que o baixo fundamental é a nota teórica e virtual, pensada pelo músico, que pode substituir o acorde no seu contexto tonal (PORTMDM01).*
- ⇒ *O **baixo fundamental**, portanto, é para nós, na harmonia, o que no mundo da natureza inorgânica forma a massa mais bruta, em que tudo repousa, e de que tudo se origina e desenvolve (SCHOPENHAUER 1974, p. 80-81) (PORTMTE02).*

Nos dicionários em inglês, foram encontradas as seguintes definições:

*“**Fundamental bass**. In the theory of Jean-Philippe Rameau (*Traité de l’harmonie*, 1722), a bass line consisting of the roots of a succession of chords. Rameau’s formulation of the principles of chord inversion and of harmony as governed by a succession of roots underlies much of modern harmonic analysis.” (HARVARD, 2003, p. 339).*

*“**Fundamental bass** is the imaginary bass of a passage, consisting not of its actual bass notes but of the roots of its chords, i.e, the bass of its chords when in root position.” (OXFORD, 2013, p. 74).*

Os contextos abaixo mostram o uso da colocação correspondente **fundamental bass**:

- ⇒ *The work focuses on the practical aspects of the compositional art, and is noteworthy for its application of Rameau’s theory of **fundamental bass** as a tool for learning how to compose (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *Reicha is stricter: The fundamental bass of a dissonant chord must form a descending fifth with the **fundamental bass** of the following chord (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *His conception of a **fundamental bass** and reconciliation of 9th and 11th chords in terms of 7th chords with additional roots continues to dominate views on music theory today (INGTMTE01 BR).*

### **Baixo ostinato**

A colocação *baixo ostinato* tem como variante denominativa ‘basso ostinato’ que é um empréstimo do Italiano. Daí observamos que a colocação manteve um dos termos em italiano. A colocação correspondente em inglês é **ground bass**, cujo uso também concorre com a variante em italiano.

O dicionário Dourado (2004, p. 239) apresenta o termo ‘ostinato’ como “repetição sucessiva de determinado padrão na partitura, como no baixo ostinato”.

Foram selecionados do *subcorpus* português, os seguintes contextos de uso que reafirmam o conceito de Dourado (2004):

- ⇒ *Alguns padrões de baixo ostinato, ou tipos de tetracórdios descendentes* (PORTMTE04).
- ⇒ Observe-se ainda que a mão esquerda nos dois primeiros compassos, mantendo um caráter de **baixo ostinato**, antecipara, em parte, a ideia geral do tema propriamente dito, doravante iniciado no terceiro compasso, na mão direita (PORTMART27).

Acrescentamos um exemplo extraído de um texto que não faz parte do *corpus*, porém encontrado na busca complementar da pesquisa, realizada a partir do Google Livros:

- ⇒ A partir dessa análise uma nova opção de baixo foi proposta oralmente, o **baixo ostinato**, uma espécie de figuração executada continuamente no estilo *Boogie-woogie* em que a mão esquerda executa de forma constante e ininterrupta o mesmo padrão (BOLLOS; COSTA, 2017).

Em relação à colocação correspondente **ground bass**, foram encontradas as seguintes definições nos dicionários:

*“Ostinato: A repeating melodic phrase set in the bass is called a basso ostinato, or ground bass”* (HARVARD, 2003, p. 624).

*“Ground bass: Short systematic motif in bass that is constantly repeated with changing harmonies while upper parts proceed and vary. It. Term basso ostinato means ‘obstinate bass’* (OXFORD, 2013, p. 81).

*“Basso Ostinato – Obstinate bass, i.e Ground bass”* (OXFORD, 2013, p. 19)

Os contextos de uso extraídos dos *subcorpora* inglês complementam as definições citadas anteriormente e também traz uma menção da técnica sendo utilizada num contexto popular (no *Boogie-woogie*):

- ⇒ *Boogie-woogie is characterized by an adaptation of the ground bass principle—a repetitious bass figure that suggests the blues chord progression* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *This pattern was an ostinato ground bass, which Richard Taruskin asserts carried certain tonal implications and may have contributed to a new way of understanding the notes on the page* (INGTMART29 AM).



- ⇒ *In the Baroque period, a descending chromatic **ground bass** was regarded as particularly effective. The following **ground bass** creates chromatic movement in the other parts, complemented by suspensions (figured) and diminished 7ths (boxed) (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *This is the **ground bass** for the aria 'When I am laid in earth', sung by Dido in the closing section of Purcell's Dido and Aeneas (1689) (INGTMLIV03 BR).*

### **Baixo pedal**

A colocação *baixo pedal* e seu correspondente *pedal bass* tem poucas ocorrências no *corpus*, como mencionado nas Tabelas 5 e 6, e não constam como verbetes nos dicionários pesquisados.

Encontramos os seguintes contextos de uso no *corpus* português:

- ⇒ Geralmente o **baixo pedal** fixa a nota da tônica ou da dominante. Acreditamos que seja a própria repetição que lhes dá força tonal suficiente para que os diversos acordes do agudo não percam suas funções (PORTMTE01).
- ⇒ Vários outros tipos de inversões ocorrem quando há um **baixo pedal** ou quando há movimentação melódica no baixo sobre um acorde estático (PORTMTE01).

O termo correspondente *pedal bass* é mencionado no dicionário britânico na explicação do termo *pedal*:

*“Pedal - In Harmony, a note sustained below changing harmonies and called a pedal-point or **pedal-bass**. If sustained but not in the bass, it is an inverted pedal” (OXFORD, 2013).*

Como contexto de uso, extraímos os seguintes trechos:

- ⇒ ***Pedal Bass** - Also known as stationary bass or neighboring tone chords, the bass note (5th factor) is preceded and followed by the same tone and is placed between two root positions of the same triad (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *A **pedal bass** note on the third degree sounds throughout the passages where this scale is used (such as Ex. 4.5), preventing the tonic from being established firmly (INGTMDM01 BR).*

Os trechos anteriores mencionam variantes terminológicas para *pedal bass*, tais como: *Stationary bass*, *neighboring tone chords* e *pedal point*. No *corpus* de estudo constam ocorrências apenas para *pedal point*, as demais não foram localizadas.

## Linha do baixo

A colocação *linha do baixo* tem como correspondente em inglês *bass line*.

Consta no dicionário de Dourado (2004) como:

“**Linha de baixo** – Parte mais grave de voz, baixo, contrabaixo ou outro instrumento que faz a base de sustentação de uma música. ”  
(DOURADO, 2004, p.186).

A definição pode ser complementada a partir dos seguintes excertos do *corpus*:

- ⇒ O Baixo cifrado possui o seu código, que poderemos resumir nos seguintes pontos principais: -a escrita se refere à **linha do baixo**, composta de notas, números e sinais de alterações (PORTMAPO06).
- ⇒ Inversões podem ser utilizadas para dar dinamismo à progressão harmônica, e, sobretudo para enriquecer a **linha do baixo** (PORTMAPO01).
- ⇒ Nota-se também que a **linha do baixo** se movimenta cromaticamente (PORTMART26).

O correspondente *bass line* não foi encontrado nos dicionários pesquisados, entretanto os contextos de uso selecionados a seguir confirmam o conceito em português:

- ⇒ **Bass line** - *The bass line is the string of notes that are the lowest notes being sung or played* (INGTMLIV01 AM).
- ⇒ *The **bass line** with its accompanying symbols is called a figured bass, and the instruments that play from this part are called the basso continuo* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *The **bass line** can leap more than other parts (particularly by fourths and fifths), as it plays a fundamental role in defining the harmony* (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ (...) *a descending third progression (B-A-G) is a feature of this **bass line*** (INGTMDM01 BR).

## Movimento do baixo

A colocação *movimento do baixo* não foi localizada nas entradas do dicionário pesquisado. Selecionamos do *corpus* dois contextos de uso:

- ⇒ Para tríades com **movimento do baixo** em terças, Piston evidencia o fato destes dois acordes terem duas notas em comum, ou seja, somente uma nota difere entre os acordes (PORTMDM01).
- ⇒ São os Sub V7 dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por **movimento do baixo** que desce meio-tom para alcançar o acorde desejado (PORTMLIV07).

Como correspondente em inglês, foram encontradas duas variantes coocorrentes do tipo sinonímia: *bass movement* e *bass motion*.

*Bass motion* não consta em nenhum dos dicionários (americano e britânico). Os contextos abaixo indicam o uso no discurso especializado:

- ⇒ *The root progression and the **bass motion** also contribute to gradually build up this tension* (INGTMDM03 AM).
- ⇒ *the cadence at the end of the example contains a **bass motion** from 5 to 1* (INGTMDM01 BR).

*Bass movement* também não foi encontrada nos dicionários pesquisados. Entretanto, observa-se pelos contextos a possibilidade de intercambialidade com a variante linguística citada anteriormente.

- ⇒ *Rather than the contrapuntal confluence of two or more lines at the unison or octave, the cadence became a succession in **bass movement** upon which the player furnished harmonies* (INGTMART AM).
- ⇒ ***Bass movement** directly onto the dominant in bar 7 could be accompanied by some richer quaver chords in the right hand* (INGTMLIV05 BR).

### **Nota do baixo**

Vide subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **Voz do baixo**

A colocação *voz do baixo* e sua correspondente *bass voice* apresentam poucas ocorrências no *corpus* e não foram localizadas nas entradas dos dicionários (mas é mencionada como parte do verbete do termo baixo, constante no início deste subitem).

No *corpus* de estudo, identificamos passagens que mostram o uso da colocação no discurso de especialidade:

- ⇒ Piston e Kostka & Payne por sua vez, concordam que os intervalos de oitava e quintas paralelas, por serem mais pobres devem ser evitados, principalmente entre a voz do soprano e a **voz do baixo** (PORTMDM01).
- ⇒ Logo na primeira frase da canção Uma palavra de Chico Buarque, no tom de Dó Maior, encontra-se a sequência C(9) – Ab(#6)/C – C(9), que apesar de não conter o C/G, ainda demonstra preocupação com a condução da **voz do baixo** (PORTMTE01).

Em inglês, selecionamos os seguintes trechos em que a correspondente *bass voice* foi empregada:

- ⇒ *Notice the melodic contour of the **bass voice**. It consists mostly of leaps because the bass voice sings the root factor of each of the chords in the phrase* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *The **bass voice**—and the harmonies that it supports—might be understood as a dependent musical parameter* (INGTMMDM01 AM).
- ⇒ *The fundamental line and the **bass voice** that harmonises it together make a piece of simple two-part counterpoint* (INGTMLIV11 BR).
- ⇒ *Root position, in which the fundamental tone is in the lowest // **bass voice**, is asserted to be the strongest, most stable chord position* (INGTMTE01 BR).

### **Walking bass**

A colocação *walking bass* é um caso de empréstimo linguístico do inglês, herdado das práticas do Jazz. Seu verbete consta no dicionário Dourado (2004) e traz a seguinte definição:

“ *Walking bass*. Na música de *jazz*, e em particular no *swing*, estilo de linha do contrabaixo realizado como acompanhamento, em geral uma ou duas notas por tempo, conduzida normalmente por graus conjuntos” (DOURADO, 2004, p. 365).

No *subcorpus* português, localizamos ao seguinte contexto de uso da colocação:

- ⇒ (...) o uso frequente do II grau na Música Popular é indiscutível. É difícil saber a razão exata dessa tendência, mas podemos arriscar uma hipótese. Na prática do Jazz

conhecida como “*walking bass*” é requerido, ao baixista, que ele improvise linhas para a conexão dos acordes, tocando habitualmente uma nota por pulso (PORTMTE01).

Em inglês, a colocação apresenta as seguintes definições extraídas dos dicionários pesquisados:

*“Walking bass. A type of bass line in which rhythmic motion is predominantly in one note-value, often quarters or eighths when the pulse is equal to the quarter one. Stepwise melodic motion is characteristic and pitch repetition is generally avoided. The term is applied to Baroque music as well as to jazz in which the bass sounds a pitch on each beat in 4/4 (as distinct from two-beat), often with a sustained or legato sound”* (HARVARD, 2003, p. 967).

*“Walking bass. A type of bass line, often found in Baroque compositions, which moves continuously and with purposeful regularity, setting off the more sustained melodic writing above”* (OXFORD, 2013, p. 204).

Do subcorpus inglês americano, selecionamos o seguinte trecho em que a colocação correspondente é utilizada:

⇒ *Brahms’s subsequent depiction of registral descent into the piano’s lower range, accompanied by fragmented rising-fifth motives, derived from the walking bass in mm. 5–7, conveys the protagonist’s rapidly deteriorating emotional strength* (INGTMART32 AM).

### 3.1.4 Cadência

O termo *cadência* refere-se a uma progressão de acordes que encerra uma seção da peça ou música, confirmando ou não a tonalidade. Em sua tipologia, nota-se a existência de múltiplas variantes denominativas para um mesmo conceito, o que pode trazer dúvidas quanto à escolha da colocação correspondente. A esse respeito, Corrêa (2012) aponta divergências observadas na terminologia sobre o tema, ao comparar livros considerados referências canônicas da área de Harmonia. De acordo com o autor, no decorrer da história da música, as cadências clássicas sofreram adaptações por diversos compositores e, conseqüentemente, surgiram novos entendimentos, terminologias e classificações para essas novas fórmulas cadenciais.

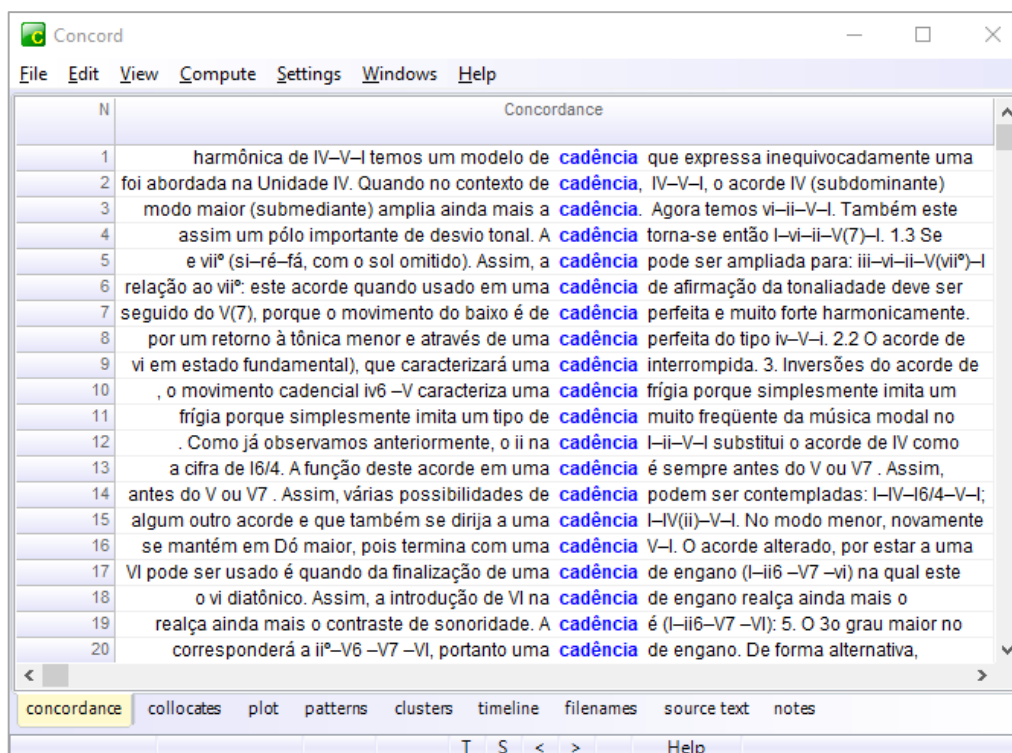
No *subcorpus* português, *cadência* apresenta uma frequência elevada: 1056 ocorrências. O termo correspondente em inglês é *cadence*. No *subcorpus* de inglês americano, há 1303 ocorrências. Já em inglês britânico, são 1651 ocorrências.

O dicionário Dourado (2004) apresenta a seguinte definição:

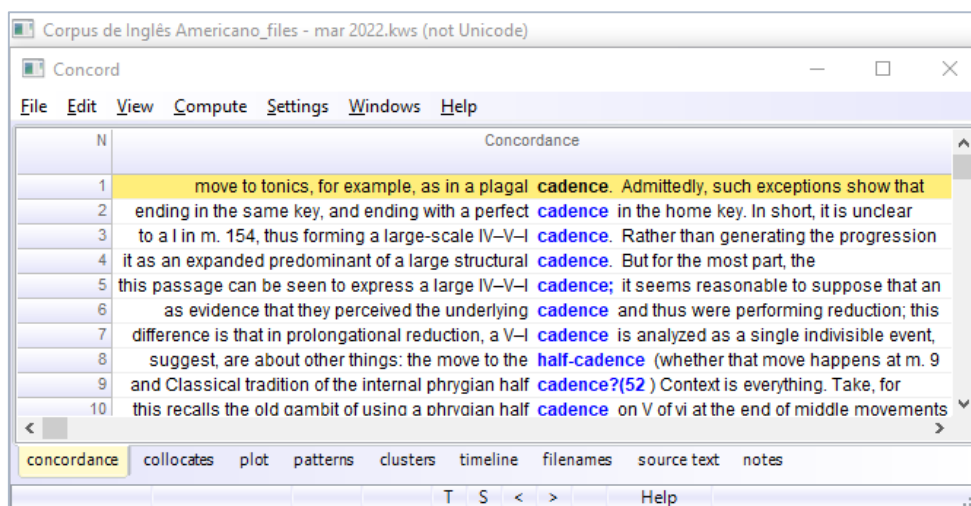
“**Cadência** - Relação harmônica conclusiva de uma frase, que define a tonalidade de um trecho ou aquele que virá a seguir. A cadência perfeita, final ou autêntica consiste na resolução de acorde de dominante para a tônica (V-I). A imperfeita termina no acorde de dominante, a interrompida ou de engano resolve para um grau inesperado da escala (por exemplo, VI), enquanto a plagal termina em um acorde de tônica que é antecedido por uma subdominante” (DOURADO, 2004, p. 62).

O Dicionário Harvard (2003) traz um artigo extenso no verbete de *cadence* (que vai da página 129 a 132), com uma definição introdutória, seguida de tipos de cadência na música tonal e um contexto histórico que vai da música ocidental monofônica até após a música do século XX, terminando no Jazz e na música popular. Já o dicionário britânico (OXFORD, 2013) apresenta um artigo mais conciso mencionando a descrição dos tipos de cadência.

As Figuras 34 e 35 mostram algumas linhas de concordância para o termo *cadência* extraídas dos *subcorpora* português e inglês americano. A partir delas observam-se alguns agrupamentos recorrentes como: *cadência perfeita*, *cadência de engano*, *cadência interrompida*. *Phrygian half cadence*.

Figura 34 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cadência*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 35 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cadence*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Com base na análise de agrupamentos recorrentes, colocados e contextos de uso, foram identificadas no *corpus* português as colocações: *cadência à dominante*, *cadência autêntica*, *cadência autêntica imperfeita*, *cadência autêntica perfeita*, *cadência completa*, *cadência conclusiva*, *cadência de engano*, *cadência deceptiva*, *cadência do amém*, *cadência evitada*, *cadência final*, *cadência frígia*, *cadência harmônica*, *cadência imperfeita*, *cadência*

*interrompida, cadência napolitana, cadência perfeita, cadência suspensiva, meio cadência, meia cadência e semicadência.*

A Tabela 8 apresenta dados sobre a frequência (bruta e normalizada), correspondentes, tipos de colocação e colocações encontradas no dicionário pesquisado.

Tabela 8 - Colocações a partir de *cadência*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Cadência à dominante	8	6	<i>Dominant cadence</i>	Adjetiva	Não
Cadência autêntica	49	39	<i>Authentic cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência autêntica imperfeita	8	6	<i>Imperfect authentic cadence</i>	Estendida	Não
Cadência autêntica perfeita	7	6	<i>Perfect authentic cadence</i>	Estendida	Não
Cadência completa	12	10	<i>Complete cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência conclusiva	9	7	<i>Perfect cadence Full close</i>	Adjetiva	Não
Cadência de engano	63	51	<i>False cadence False close</i>	Nominal	Sim
Cadência deceptiva	21	17	<i>Deceptive cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência do amém	0	0	<i>Amem cadence</i>	Nominal	Sim
Cadência evitada	3	2	<i>Avoided cadence</i>	Adjetiva	Não
Cadência final	29	23	<i>Final cadence</i>	Adjetiva	Não
Cadência frígia	24	19	<i>Phrygian cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência harmônica	13	10	<i>Harmonic cadence</i>	Adjetiva	Não
Cadência imperfeita	13	10	<i>Imperfect cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência interrompida	70	56	<i>Interrupted cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência napolitana	11	9	<i>Neapolitan cadence</i>	Adjetiva	Não
Cadência perfeita	68	55	<i>Perfect cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência plagal	57	46	<i>Plagal cadence</i>	Adjetiva	Sim
Cadência suspensiva	12	10	<i>Half cadence / Half close</i>	Adjetiva	Não
Meia cadência	9	7	<i>Half cadence / Half close</i>	Adjetiva	Sim
Meio cadência	12	10	<i>Half cadence / Half close</i>	Adverbial	Não
Semicadência	28	23	<i>Half cadence / Half close</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com a Tabela 8, há um número considerável de denominações para tipos de *cadência*. A coluna correspondente traz quatro vezes *Half cadence (Half close)*, o que indica que há quatro denominações para essa cadência em português. A maioria das colocações tem frequência superior a 2 ocorrências, com exceção da *cadência do amém*, que foi adicionada à



lista por ser variante de *cadência plagal* e por constar no dicionário. Das vinte e duas colocações localizadas no *corpus*, onze constam no dicionário pesquisado.

Os dados sobre as colocações correspondentes são apresentados na Tabela 9.

Tabela 9 - Colocações a partir de *cadence*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Amen cadence</i>	Nominal	3	3	Sim	4	5	Sim	Cadência do amém
<i>Authentic cadence</i>	Adjetiva	105	88	Sim	40	51	Sim	Cadência autêntica
<i>Avoided cadence</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Cadência evitada
<i>Complete cadence</i>	Adjetiva	3	3	Não	9	12	Sim	Cadência completa
<i>Deceptive cadence</i>	Adjetiva	63	53	Sim	120	153	Sim	Cadência deceptiva
<i>Dominant cadence</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Cadência à dominante
<i>False cadence</i>	Adjetiva	2	2	Sim	0	0	Não	Cadência de engano
<i>Final cadence</i>	Adjetiva	34	28	Sim	45	58	Sim	Cadência final
<i>Half cadence</i>	Adjetiva	113	94	Sim	38	49	Não	Meia cadência
<i>Harmonic cadence</i>	Adjetiva	13	11	Não	2	3	Não	Cadência harmônica
<i>Imperfect authentic cadence</i>	Estendida	8	7	Não	0	0	Não	Cadência autêntica imperfeita
<i>Imperfect cadence</i>	Adjetiva	2	2	Sim	97	124	Sim	Cadência imperfeita
<i>Interrupted cadence</i>	Adjetiva	3	3	Sim	47	60	Sim	Cadência interrompida
<i>Neapolitan cadence</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Cadência napolitana
<i>Perfect authentic cadence</i>	Estendida	31	26	Não	6	8	Não	Cadência autêntica perfeita
<i>Perfect cadence</i>	Adjetiva	18	15	Sim	356	455	Sim	Cadência perfeita, cadência conclusiva

<i>Phrygian cadence</i>	Adjetiva	2	2	Sim	11	14	Sim	Cadência frígia
<i>Plagal cadence</i>	Adjetiva	61	51	Sim	92	118	Sim	Cadência plagal
<i>Surprise cadence</i>	Nominal	0	0	Não	2	3	sim	Cadência de engano
<i>Suspended cadence</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Sim	Cadência suspensiva

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 9 traz alguns dados sobre a frequência das colocações correspondentes que chamam um pouco de atenção, tais como: a ausência de ocorrências em ambos os *subcorpora* de inglês (*avoided cadence* e *suspended cadence*); ausência de algumas em um deles (*false cadence*, *imperfect authentic cadence*, *neapolitan cadence*, *surprise cadence*); casos em que a frequência é significativamente maior em uma das variantes (*deceptive cadence*, *imperfect cadence*, *interrupted cadence*, *perfect cadence*). Também podemos observar a partir da mesma tabela que das vinte colocações: onze constam no dicionário *Harvard* (2003) e doze no de *Oxford* (2013).

Após análise dos contextos, organizamos as colocações em grupos relacionados semanticamente, para facilitar a identificação e descrição das variantes terminológicas e seus correspondentes (Quadro 7). A colocação *cadência imperfeita* está incluída em dois grupos pelo seu caráter polissêmico: usada como variante lexical (na forma reduzida) de *cadência autêntica imperfeita* ou variante denominativa (sinonímia) de *cadência à dominante*.

Quadro 7 - *Cadência* e agrupamentos por semelhança de conceitos/significados

Português	Inglês
Cadência Autêntica	<i>Authentic cadence</i>
Cadência autêntica perfeita	<i>Perfect authentic cadence</i>
Cadência perfeita	<i>Perfect cadence</i>
Cadência completa	<i>Complete cadence</i>
Cadência final	<i>Final cadence</i>
Cadência conclusiva	<i>Full close (Perfect cadence)</i>
Cadência autêntica imperfeita	<i>Imperfect authentic cadence</i>
<b>Cadência imperfeita</b>	<b><i>Imperfect cadence</i></b>
Cadência plagal	<i>Plagal cadence</i>
Cadência do amém	<i>Amen cadence</i>
Cadência à dominante	<i>Dominant cadence</i>
<b>Cadência imperfeita</b>	<b><i>Imperfect cadence</i></b>
Semicadência, Meio cadência, Meia cadência	<i>Half cadence, Half close</i>
Cadência suspensiva	<i>Suspended cadence</i>
Cadência evitada	<i>Avoided cadence</i>
Cadência Frígia	<i>Phrygian cadence</i>
Cadência deceptiva	<i>Deceptive cadence</i>
Cadência interrompida	<i>Interrupted cadence</i>
Cadência de engano	<i>Surprise cadence, False close, False cadence</i>
Cadência Napolitana	<i>Neapolitan cadence</i>
Cadência harmônica	<i>Harmonic cadence</i>

Fonte: Elaborado pela autora

O processo de localização e comparação de contextos trouxe os seguintes resultados para as colocações encontradas:

**Cadência autêntica, cadência autêntica perfeita, cadência perfeita, cadência completa, cadência final e cadência conclusiva**

As colocações *cadência autêntica*, *cadência autêntica perfeita*, *cadência perfeita*, *cadência completa*, *cadência final* e *cadência conclusiva* são empregadas para se referir à mesma progressão. A busca por correspondentes levou em consideração além do contexto de uso, a relação de cognatos linguísticos, já que a maioria delas foi incorporada ao léxico da língua portuguesa por meio de traduções de livros canônicos da teoria musical.

No dicionário Dourado (2004), *cadência autêntica* apresenta a seguinte descrição:

**Cadência autêntica** - Cadência cuja resolução se dá do acorde de dominante para o de tônica (DOURADO, 2004, p. 62).

A colocação *cadência autêntica* tem como correspondente *authentic cadence*, confirmados pelos contextos de uso a seguir:

Em português:

- ⇒ A **cadência autêntica** acontece quando o V grau, em situação cadencial, resolve no I grau. Há dois tipos de cadência autêntica: a) Cadência Autêntica Perfeita (CAP) b) Cadência Autêntica Imperfeita (CAI) (PORTMLIV01).
- ⇒ A função tonal dos dois acordes que compõem o cerne da **cadência autêntica** pode ser definida, portanto, da seguinte maneira: dominante – função de tensão; tônica – função de resolução (PORTMART14).

Em inglês britânico e americano:

- ⇒ *The cadence using V moving to I is called a perfect or **authentic cadence** and has a final feeling about it* (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ *An **authentic cadence** closes the section in mm. 15-16, making the verse a complete harmonic structure in and of itself* (INGTMDM02 AM).
- ⇒ *The **authentic cadence** is a sequence of at least one left onto movement, but may also include any number of tritone steps* (INGTMTE05 BR).

A colocação *cadência autêntica perfeita* (um dos dois tipos de cadência autêntica) tem como correspondente *perfect authentic cadence*, conforme contextos em português e inglês:

**Cadência autêntica perfeita:**

- ⇒ **Cadência autêntica perfeita** (CAP) - A cadência é classificada como autêntica perfeita (CAP) quando o V grau – em estado fundamental, com ou sem 7ª – se resolve no I grau, em estado fundamental (PORTMLIV01).
- ⇒ (...) deve-se começar pelo primeiro acorde, definindo a tonalidade e pelos últimos acordes que são definidos por uma cadência forte, geralmente uma **cadência autêntica perfeita** (PORTMDM01).

**Perfect authentic cadence:**

- ⇒ *The **perfect authentic cadence** is a progression from V to I in major keys and V to i in minor keys* (INGTMLIV02 AM).

- ⇒ For example, the **perfect authentic cadence**—the most strongly closural cadence of the style—can be roughly defined as a root position V harmony followed by a root position I, with some kind of underlying motion to the tonic in the melody (INGTMART12 AM).
- ⇒ In functional harmony, a fifth scale degree chord (dominant) usually resolves to the tonic, known as the **perfect authentic cadence** (INGTMTE04 BR).
- ⇒ Caplin's theory allows for multiple subordinate themes in a Classical sonata exposition, each ending with a **perfect authentic cadence** in the subordinate key (INGTMART24 BR).

A colocação *cadência perfeita* tem como correspondente **perfect cadence**, conforme contextos de uso a seguir:

- ⇒ **Cadência perfeita** é o repouso sobre o encadeamento V-I, ambos no estado fundamental (PORTMLIV03).
- ⇒ O clímax é construído pela repetição do mesmo motivo temático em Lá menor e Si menor, e finalmente em Sol# menor retornando a Lá menor num acorde de sétima da dominante (comp. 36), resolvendo num acorde de tônica na recapitulação da primeira frase (comp.37), levando-nos à uma cadência perfeita em Lá menor (PORTMART25).

No dicionário Dourado (2004, p. 63) há a remissiva no verbete: “Cadência perfeita – ver cadência autêntica”. Isso indica que uma formalização da variante reduzida.

A colocação correspondente, **perfect cadence**, apresenta maior número de ocorrências no *subcorpus* de inglês britânico. Nos textos em que ela é usada, a colocação *perfect authentic cadence* não é mencionada antes, como numa relação de seleção de variantes lexicais (em que há redução sintagmática em uma delas). A associação que é feita com a origem modal medieval preservada no termo autêntica se perde na redução, confirmando uma observação realizada por Correa (2013) sobre as adaptações e mudanças no uso das denominações.

- ⇒ *The progression from dominant chord to tonic chord is called a **perfect cadence** because it alone creates a complete sense of closure for the progression* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *At larger levels, too, it is not clear what the *Ursatz* adds, in predictive power, to a more conventional model representing a piece as a series of key areas with a*

*progression of chords in each key, beginning and ending in the same key, and ending with a **perfect cadence** in the home key* (INGTMART02 AM).

⇒ **Perfect cadence** - *the perfect cadence, or full close, is the 'full stop' of music and involves chord V moving to chord I* (INGTMLIV02 BR).

⇒ *The potentially directional effect of chromatic mediants can be compared with the role of the **perfect cadence** in common-practice tonality* (INGTMTE08 BR).

A colocação *cadência completa* tem como correspondente **complete cadence**, de acordo com os contextos de uso selecionados onde são mencionados os graus e símbolos funcionais para se referir ao mesmo tipo de progressão de acordes.

### **Cadência completa:**

⇒ **Cadência completa** ou composta: IV-V-I (IV pode ocorrer invertido) (PORTMAPO02).

⇒ No livro original de Cyro Brisolla não há uma sistematização explícita das progressões cadenciais, estas devem ser deduzidas no decorrer do texto. Ele deixa claro o que chama de **cadência completa** (S - D - T), ou seja, a progressão subdominante - dominante - tônica (PORTMART32).

⇒ A segunda seção está em mi maior, porque os tons mais estreitamente aparentados necessários para a construção modulatória do dó maior - o qual em nenhuma parte da exposição é alcançado com uma **cadência completa** - estão gastos (PORTMTE02).

A colocação *cadência completa* consta na lista de entradas do dicionário Dourado (2004) e traz em seu verbete:

“Cadência completa – cadência que segue a progressão tônica (I) – subdominante (IV) – dominante (V) – tônica (I)” (DOURADO, 2004, p. 62).

### **Complete cadence:**

⇒ **Complete Cadence** - *same as authentic cadence* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Riemann divided the phrase into three sections: mm. 1-5 represent an extended thesis; mm. 5-6 give a **complete cadence** with the stress on IV;* (INGTMTE01 AM).

⇒ *He continues: `to want simply to put the *Gegenklang* for example in the place of the *Gegen-quintklang* in either of the **complete cadences** T—S—D—T* (INGTMART16 BR).

A colocação *cadência final* tem como correspondente *final cadence*, como podemos observar nos contextos selecionados:

### **Cadência final:**

- ⇒ Para variar da **cadência final** V – I, que é a mais aconselhável, o autor sugere a passagem IV – I ou VI – I, principalmente se o aluno quiser encurtar o exercício (PORTMDM01).
- ⇒ Em terceiro lugar, vale destacar que a **cadência final** não precisa ser um simples V – I; a propomos assim apenas para mostrar o retorno da tonalidade principal (PORTMTE01).

### **Final cadence:**

- ⇒ *For these chords to be functional, he says, they must be able to convincingly precede the tonic in a **final cadence*** (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *An important feature of bebop blues is the harmony of the **final cadence**, ii–V–I; traditional styles use V–IV–I* (INGTMART08 AM).
- ⇒ *The **final cadence** would need careful thought because the rhythmic pattern of the given opening would not make an acceptable cadence* (INGTMLIV05 BR).
- ⇒ *Sometimes, the cadence that completes the fundamental structure is the **final cadence** of the piece* (INGTMLIV11 BR).
- ⇒ *The **final cadence** of the work soon follows, returning the work to its opening ostinato figures* (INGTMTE07 BR).

A colocação *cadência conclusiva* é outra denominação que concorre com as mencionadas anteriormente, como observamos nos excertos abaixo:

- ⇒ As **cadências conclusivas** são formadas pelo encadeamento S - D - T. Seu sentido é o mais conclusivo possível. Essa cadência também é chamada de Autêntica, ou ainda, Perfeita (PORTMLIV08).
- ⇒ A terceira frase (quatro compassos) termina com **cadência conclusiva**. Esta última cadência serve também de conclusão de período (PORTMLIV10).

Como correspondente, selecionamos a colocação *full close* (*Perfect cadence*), que serviria para traduzir também as anteriores também, de acordo com os trechos selecionados abaixo:

- ⇒ *Full Close* - Same as authentic cadence (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *The perfect cadence, or full close, is the 'full stop' of music and involves chord V moving to chord I* (INGTMLIV03 BR).

### **Cadência autêntica imperfeita**

A colocação *cadência autêntica imperfeita* é um dos tipos de cadência autêntica, que se diferencia da perfeita por apresentar uma inversão no acorde de dominante ou V grau. A colocação correspondente em inglês é *imperfect authentic cadence*, como podemos observar nos contextos a seguir:

#### **Cadência autêntica imperfeita:**

- ⇒ Será considerada **cadência autêntica imperfeita**, o encadeamento dos graus V– I, porém estando um dos acordes ou ambos no estado de inversão (PORTMDM01).
- ⇒ Há diferentes tipos de **cadência autêntica imperfeita**. A mais importante é aquela na qual o soprano apresenta a terça ou a quinta do I grau (Ex. 4-6). A cadência autêntica imperfeita tem caráter não conclusivo (PORTMLIV01).

#### ***Imperfect authentic cadence:***

- ⇒ *The imperfect authentic cadence is slightly weaker than the perfect authentic cadence* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *In other words, techniques that had been deformational in the eighteenth century, such as the masking of the MC or an imperfect authentic cadence at the EEC-point, had become much more common in the later nineteenth century* (INGTMDM01 AM).

### **Cadência plagal, cadência do amém**

As colocações *cadência plagal* e *cadência do amém* são variantes denominativas (sinônimas) para o mesmo conceito (cadência relacionada à finalização IV–I). Ambas estão na lista de entradas dos dicionários em português e inglês. Entretanto, notamos que a denominação *cadência plagal* e sua correspondente *plagal cadence* são mais recorrentes no *corpus* de estudo.

O dicionário Dourado (2004) define a *cadência plagal* e usa uma remissiva para *cadência do amém*:



“**Cadência plagal** - também chamada de cadência do Amém, devido ao seu emprego frequente nos hinos religiosos, resolve da subdominante (IV) para a tônica (I)” (DOURADO, 2004, p. 63).

“**Cadência do amém** – ver cadência plagal” (DOURADO, 2004, p. 62).

Os trechos a seguir mostram contextos de uso extraídos do *corpus* para as duas denominações e suas correspondentes:

### **Cadência plagal:**

- ⇒ A **Cadência Plagal** é definida como o encadeamento IV – I. Trata-se de uma cadência conclusiva, no entanto com um poder de finalização menor que a cadência autêntica (PORTMDM01).
- ⇒ Uma função compensatória para a qual os músicos desenvolveram diversos recursos representados na simulação sugerida na Figura 5.8 pela poderosa dominante quarta e sexta seguida de uma **cadência plagal** (PORTMTE02).

A correspondente é *plagal cadence*, como mostram os trechos extraídos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ ***Plagal Cadence** - A subdominant (Section 5.5.4) chord followed by a tonic chord (IV-I). For many people, this cadence will be familiar as the Amen chords at the end of many traditional hymns (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The Neapolitan sixth may be used as subdominant harmony in a **plagal cadence**, followed by either major or minor tonic harmony (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *The **plagal cadence** consists of the subdominant chord followed by tonic chord. Similar to the perfect cadence, it gives a sense of completion. Because the **plagal cadence** is often heard at the end of hymns on the word Amen, it is sometimes known as the Amen cadence (INGTMLIV02 BR).*
- ⇒ *At most one plagal cadence returning from the short IV section to I is allowed; (INGTMTE05 BR).*

### **Cadência do amém:**

- ⇒ A Plagal é usada também como confirmação da tonalidade, vindo após uma cadência autêntica. É também conhecida pelo nome de **cadência do Amem** pela sua vasta utilização em hinos religiosos (PORTMDM01).

A colocação correspondente é *Amen cadence*, conforme trecho extraído do *subcorpus* inglês britânico:

⇒ *Because the plagal cadence is often heard at the end of hymns on the word Amen, it is sometimes known as the Amen cadence* (INGTMLIV02 BR).

### Cadência imperfeita

Em português, a colocação *cadência imperfeita* é uma variante lexical de cadência autêntica imperfeita, conforme descrevem os contextos de uso a seguir:

⇒ **Cadência Imperfeita** é quando um ou ambos os acordes da Cadência Perfeita V7 • I estão invertidos ou ainda no caso de VII • I, sendo que o peso desta resolução é bem menor e mais discreto que no caso da Perfeita (PORTMAPO03).

⇒ Se a finalização ocorresse sobre o acorde de tônica invertido ou com qualquer nota na voz superior que não o primeiro grau, dava-se a **cadência imperfeita**, entendida como uma fórmula cadencial menos conclusiva que a perfeita e pressupondo continuação (PORTMART32).

No dicionário de Dourado (2004, p. 62), o verbete dessa colocação apresenta a seguinte descrição: “Diz-se quando a cadência termina em dominante (variante: meia cadência)”.

A correspondente em inglês, *imperfect cadence*, remete a dois tipos de cadência, sendo, portanto, polissêmica. Pode significar: 1) Cadência autêntica imperfeita (entendendo-se que foi utilizada a variante reduzida, com omissão do termo *authentic*); 2) Cadência que termina na dominante (cujas denominações são: cadência à dominante, semicadência, cadência suspensiva, meio-cadência, meia-cadência). Assim, a tradução para o português exige atenção redobrada ao contexto de uso. Selecionamos alguns contextos com os dois significados.

#### **1. Imperfect cadence** como correspondente de **Cadência autêntica imperfeita**:

⇒ *Imperfect Cadence* - *May refer to an authentic (V-I) cadence in which the chord is not in root position, or the melody does not end on the tonic. OR may mean a cadence that ends on the dominant chord (same as one meaning of half-cadence)* (INGTMLIV03 AM).

#### **2. Imperfect cadence** como correspondente de **cadência à dominante, semicadência, cadência suspensiva, meio-cadência, meia-cadência**:

- ⇒ *The **imperfect cadence** always ends on the dominant chord. The dominant can be preceded by any other chord to create an imperfect cadence, but the most common progressions are I-V, II-V and IV-V. Imperfect cadences sound unfinished and give the impression that the music is going to continue. Another name for the imperfect cadence is half close* (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ *An **imperfect cadence** ends on chord V and has an inconclusive effect, rather like a comma* (INGTMART29 BR).

### **Cadência à dominante, semicadência, cadência suspensiva, meio-cadência, meia-cadência e cadência frígia**

As colocações *cadência à dominante, cadência imperfeita, semicadência, cadência suspensiva, meio-cadência e meia-cadência* são variantes denominativas.

#### **Cadência à dominante:**

- ⇒ **Cadência à dominante** - a que termina em um acorde de Dominante (PORTMAPO06).
- ⇒ **Cadência à dominante** - É o apoio sobre o V grau no estado fundamental. Qualquer outro grau que faça com o V grau bom encadeamento, poderá precedê-lo nesta cadência (PORTMLIV03).
- ⇒ Ele [Piston] também explanou sobre as **cadências à dominante**, sendo essas: semicadência (por exemplo: V/V - V) e a cadência frígia (IV6 - V no modo menor) (PORTMART32).

A colocação correspondente *dominant cadence*, embora tenha uma frequência baixa no *corpus*, foi encontrada na entrada do dicionário britânico, como variante de *imperfect cadence* e *half close*:

“*Dominant cadence* – same as *imperfect cadence*, or *half close*” (OXFORD, 2013).

O trecho abaixo extraído do *subcorpus* inglês americano apresenta o contexto:

- ⇒ *In compositions he wrote from scratch, Bach used tonic and **dominant cadences** exclusively* (INGTMLIV05 AM).

### **Cadência suspensiva:**

A colocação *cadência suspensiva* foi localizada no *corpus* a partir dos seguintes contextos de uso:

- ⇒ **Cadência Suspensiva** ou Semicadência (SC): I V, ii V, IV V. Com caráter completamente suspensivo, tal cadência marca os finais de frases sob a harmonia da dominante, isto é, a frase termina no V grau (PORTMLIV01).
- ⇒ A segunda frase, que é basicamente a variação da primeira com uma diminuição do motivo temático, também termina com uma **cadência suspensiva** em Lá menor (PORTMART25).

O dicionário Oxford apresenta uma entrada para a colocação *suspended cadence*, correspondente para *cadência suspensiva*:

*A suspended cadence is one involving a delay (often on the second inversion of the tonic chord) before the two main cadential chords, such as may occur no immediately before a soloists cadenza or other elaborative passage* (OXFORD, 2013, p. 179).

No dicionário Harvard não consta essa colocação. Uma consulta ao dicionário americano de língua geral Merriam-Webster online mostrou que *suspended cadence* é uma variante de *deceptive cadence*.

Não localizamos essa colocação no *corpus* em inglês. Ao realizarmos uma pesquisa em livros *online*, percebemos que o mecanismo de busca do Google livros apontava para obras terminográficas publicadas no século XIX, indicando que a colocação já foi muito usada no passado, mas pode estar em desuso devido ao surgimento das variantes denominativas.

Para as colocações *semicadência*, *meio cadência* e *meia cadência*, foram extraídos do *corpus* alguns contextos de uso que descrevem esse tipo o mesmo tipo de cadência e mencionam essas variantes:

### **Semicadência:**

- ⇒ Cadência Suspensiva ou **semicadência** (SC): I V, ii V, IV V. Com caráter completamente suspensivo, tal cadência marca os finais de frases sob a harmonia da dominante, isto é, a frase termina no V grau (PORTMLIV01).

⇒ **Semicadência:** é a cadência que pode encerrar uma frase dentro da composição, porém não é conclusiva. Pode tomar várias formas, a mais comum é aquela na qual a progressão acórdica termina no V (PORTMART32).

#### **Meia cadência:**

⇒ **Meia Cadência** se caracteriza quando a resolução é na Dominante (PORTMAPO03).

⇒ Se uma frase termina com o acorde de Dominante temos uma Cadência Suspensiva, devido à sensação de incompletude causado pela omissão da Tônica ao final. Também é chamada **Meia-Cadência** Perfeita, ou ainda, Cadência à Dominante (PORTMLIV08).

#### **Meio-cadência:**

⇒ **Meio-cadência** - É o repouso sobre o V grau invertido, precedido de qualquer acorde que com ele faça bom encadeamento, ou sobre o encadeamento I-IV, ou III-IV (PORTMLIV03).

⇒ **Meio Cadência** - É chamado Meio Cadência quando a frase termina no V grau, podendo ser precedido por qualquer acorde. Este tipo de cadência é bastante usado ao final da primeira de duas frases paralelas onde a segunda acaba com uma cadência autêntica (PORTMDM01).

Em inglês, localizamos duas correspondentes que também são variantes denominativas: **half cadence, half close**. Nos dicionários pesquisados encontramos em partes dos verbetes de *cadence* as seguintes definições:

*“A half cadence (also termed a half close or an imperfect cadence) ends on the dominant” (HARVARD, 2003, p. 130).*

O dicionário OXFORD (2013) aponta uma diferença entre as nomenclaturas empregadas na terminologia americana e na britânica:

*A cadence is normally called plagal if it consists of a tonic chord preceded by a subdominant chord. This is traditionally known as ‘Amen’ (less commonly church or Greek) cadence, from its association with the additional names ‘half’, ‘semi-’, or ‘demi-cadence’, or ‘half-close’. Again, American usage differs, reserving the name ‘imperfect’ for any cadence in which the final chord*

*either does not have the root in the top part (also called 'semi-perfect') or is not in root position (also called 'inverted'), and describing a cadence ending with a dominant chord as a half-cadence or semi-cadence (OXFORD, 2013, p. 25).*

Embora o dicionário Oxford (2013) mencione uma diferença no uso de *half-cadence* e *half-close*, não localizamos nos textos em inglês americano e britânico do *corpus* essa distinção. Contudo, a polissemia recai na colocação Imperfect cadence, como vimos anteriormente (podendo ser: uma *cadência autêntica imperfeita* finalizada com a tônica invertida ou uma *cadência à dominante*). Entretanto, notamos que em contextos onde *imperfect cadence* é mencionada como variante de *Half cadence* ou *half close*, a descrição é de uma cadência que finaliza na dominante. Selecionamos alguns dos trechos em que as duas colocações foram empregadas:

***Half cadence:***

- ⇒ *Frequently, phrases will end with the progression ii—V (**half cadence**), thus leading us to expect that a following phrase will complete the direction toward the tonic (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *The obvious example from common-practice music is the **half cadence**; at the end of a section, a **half cadence**—invariably on V—provides partial, but not complete, closure, at the same time creating anticipation for a move to tonic at the beginning of the following section (INGTMART12 AM).*
- ⇒ *In a perfect cadence this progresses to the 'root-position tonic' whereas in the **half cadence**, 'the dominant becomes the goal harmony (and thus must remain a stable, fully consonant triad) (INGTMART07 BR).*
- ⇒ *This sentence, ending with a **half cadence**, turns out to be the antecedent of a 29-bar period (INGTMART24 BR).*

***Half close:***

- ⇒ ***Half close** - Same as half cadence (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The imperfect cadence, or **half close**, is a temporary resting place in the melody, pausing on chord V. The imperfect cadence sounds less final than the perfect cadence (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The dominant can be preceded by any other chord to create an imperfect cadence, but the most common progressions are I-V, II-V and IV-V. Imperfect cadences sound*

*unfinished and give the impression that the music is going to continue. Another name for the imperfect cadence is **half close** (INGTMLIV02 BR).*

- ⇒ *Imperfect cadence (or **Half-close**) – As its name suggests, an imperfect cadence makes the music at the point where it is used sound unfinished, incomplete. Its effect is that of a musical comma. An imperfect cadence consists of the progression of almost any chord - by frequently the tonic (I), the supertonic (II), or the subdominant (IV) - coming to rest on the dominant chord (V) (INGTMLIV07 BR).*
- ⇒ *As suspected, the link from bar 16 to the return of the opening material begins with a repetition of the half-close cadence of bars 15 and 16, transposed up an octave (INGTMLIV05 BR).*

### **Cadência frígia:**

A colocação *cadência frígia*, também considerada meia cadência, é definida no dicionário Dourado (2004, p. 62) como “cadência cuja resolução se dá por um semitom acima da nota principal (fá, mi)”. No *corpus* de estudo, localizamos alguns contextos que a descrevem:

- ⇒ A **cadência frígia** é uma semicadência, no modo menor, que obedece ao padrão iv6 -V (PORTMLIV01).
- ⇒ Piston define **cadência frígia** como um maneirismo do período Barroco com o encadeamento IV6 – V no modo menor como finalização de movimento lento ou final de uma introdução com o movimento rápido sucedendo sem interrupção na tonalidade relativa maior (PORTMDM01).
- ⇒ A propósito, sobre a **cadência frígia** vale lembrar a herança modal (somando-se ao uso citado a respeito dos termos autêntica e plagal) implícita nessa nomenclatura. [...] Como a sucessão característica do modo frígio é similar ao movimento da subdominante em primeira inversão para a dominante (iv6 - V) nas tonalidades menores (por exemplo: em Am: Dm/F - E7), os autores mantiveram o rótulo original, denominando, então, essa progressão como **cadência frígia** (PORTMART32).

A correspondente *Phrygian cadence* também foi encontrada nos dicionários pesquisados como parte do verbete de cadence, com as seguintes descrições:

*“ In the context of tonal music, a Phrygian cadence is one in which the root of the final chord is approached from a semitone above, most often in the form IV6-V in minor. A*

*Phrygian cadence is a type of half cadence, concluding as it does on the dominant”* (HARVARD, 2003, p.652).

*The Phrygian cadence, common in modal polyphony, has survived in later music in various forms. In a tonal context, however, its Phrygian-mode connotations (corresponding to the scale on the white notes of the piano beginning on E) are less obvious, and in a major key it is often regarded as a variety of imperfect cadence resolving on the dominant of the relative minor* (OXFORD, 2013, p. 139).

Assim como em português, alguns dos contextos de uso selecionados em inglês mencionam que essa cadência é um tipo de *semicadência* / **half-cadence**:

⇒ *A half cadence from iv to V in a minor key is sometimes called a **Phrygian cadence*** (INGTMLIV02 AM).

⇒ *Also, Riemann shows a **Phrygian cadence** type having the formula* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *The **Phrygian cadence** (iv6-V) is a type of imperfect cadence used in minor keys only to harmonise the fourth and fifth degrees of the scale* (INGTMLIV14 BR).

⇒ *The bass briefly rises to B $\flat$  before descending again to G $\flat$ , indicating B $\flat$  major through a **Phrygian cadence** on F7 which signals the recapitulation* (INGTMART25 BR).

Por conta da relação semântica entre a *cadência frígia* e a *cadência à dominante* (e suas variantes denominativas), nos verbetes para essas colocações constará, além dos contextos de uso, remissivas entre elas.

### **Cadência deceptiva, cadência interrompida, cadência evitada, cadência de engano**

As colocações *cadência deceptiva*, *cadência interrompida*, *cadência evitada*, *cadência de engano* são denominações que descrevem o mesmo tipo de cadência, ou seja, são variantes sinônimas. Nesse bloco, as colocações com mais ocorrências no *corpus* são: *a cadência interrompida*, *cadência de engano*, *cadência deceptiva*. *Cadência evitada* tem poucas ocorrências. Os resultados de cada uma são descritos na sequência.

#### **Cadência deceptiva:**

A colocação **cadência deceptiva** é mencionada no Dicionário Dourado (2004, p. 62) como uma variante de cadência interrompida. Selecionamos dois trechos com contextos definitório (em que há menção de outras variantes) e contexto de uso:



⇒ Cadência evitada, de engano, interrompida ou **deceptiva**: V-VI. Tal sucessão evita a conclusão, desviando da dominante para o sexto grau, ao invés de resolvê-la na tônica (PORTMAPO02).

⇒ Nessa **cadência deceptiva**, o acorde G7 é um acorde vagante (acorde de sexta italiana), de função múltipla, correspondente de Db7 (PORTMART07).

A colocação correspondente é *deceptive cadence*, conforme indicam os excertos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico a seguir:

⇒ *Deceptive Cadence* - This refers to any time that the music seems to lead up to a cadence, but then doesn't actually land on the expected tonic, and also often does not bring the expected pause in the music (INGTMLIV03 AM).

⇒ He interpreted some common step progressions as involving different fundamental bass intervals: the *deceptive cadence*, for instance, was at times explained as the arrival to a 6-5 substitution over a tonic bass, and thus as a fifth progression (INGTMLIV10 AM).

⇒ An interrupted or *deceptive cadence* occurs when the expected tonic chord is replaced by another chord, sometimes the VI. It creates an element of surprise because the expected ending did not happen (INGTMLIV01 BR).

⇒ Even in those cases where a cadence effects a move from one key to another there is no necessity that subsequent music will take up this key (see B.1.12 for example) and it is also possible to use a *deceptive cadence*, as will be seen later (INGTMTE07 BR).

### **Cadência interrompida**

O dicionário Dourado (2004) traz a seguinte definição para *cadência interrompida*:

“Cadência em que o acorde de dominante (V), ao invés de resolver no acorde final, da tônica (I), dirige-se para um outro, não-tônico, frequentemente o VI grau (variantes: cadência deceptiva, cadência de engano, cadência incompleta, falsa cadência)”(DOURADO, 2004, p. 62).

Os excertos a seguir mostram a colocação em contexto de uso:

⇒ A **cadência interrompida** pode ser considerada como um modo funcional de resolver, pois se procura detalhar como a interrupção ocorre por meio da

comparação entre a função do acorde esperado com o acorde de engano. Normalmente se espera o acorde de tônica (I grau) após a dominante (PORTMTE02).

⇒ O grande propósito do uso de uma **cadência interrompida**, onde, a confirmação da tonalidade é frustrada com a vinda de um grau que não corresponde ao I grau é que na cadência perfeita que sucede o encadeamento V-I ficará ainda mais reforçado, como se fosse um prolongamento da cadência perfeita (PORTMDM01).

Em inglês, a colocação correspondente *interrupted cadence* foi localizada nos dicionários com as seguintes definições:

*“A deceptive cadence (also termed **interrupted**) is one in which the dominant is followed by a harmony other than the tonic, most often VI, but sometimes IV or some other harmony instead.” (HARVARD, 2003, p. 413).*

*“**Interrupted cadence** - Chord of the dominant followed by that of sub-mediante” (OXFORD, 2013, p. 90).*

Dos *subcorpora* americano e britânico, extraímos os seguintes contextos em que a colocação *interrupted cadence* foi empregada:

⇒ ***Interrupted Cadence** - Same as deceptive cadence (INGTMLIV03 AM).*

⇒ *For its progression to those chords, one degree higher, as in the **interrupted cadence**, is only a contraction of the former progression with a nearly related one (INGTMLIV14 AM).*

⇒ *The use of dominant chord in an **interrupted cadence** leads the listener to expect a perfect cadence; however, instead of being followed by the expected tonic chord, another chord (often the submediante) is used. For this reason, the interrupted cadence is sometimes known as a **false close** or **surprise cadence** (INGTMLIV02 BR).*

⇒ *Again, with the **interrupted cadence** a common sequence of V-vi is used (INGTMART29 BR).*

### **Cadência evitada:**

A colocação *cadência evitada* não foi localizada no dicionário e tem poucas ocorrências no *corpus* de estudo, porém com conceitos conflitantes. O trecho a seguir traz algumas descrições sobre essa colocação:

⇒ **Cadência evitada**, de engano, interrompida ou deceptiva: V-VI. Tal sucessão evita a conclusão, desviando da dominante para o sexto grau, ao invés de resolvê-la na tônica (PORTMAPO02).

⇒ Chama-se **cadência evitada** o repouso sobre um V ou VII grau seguido de outro V ou VII grau de tom diferente (...) assim, a cadência evitada é uma cadência modulante e resulta da resolução excepcional de um acorde do V ou do VII grau (PORTMLIV03).

Em inglês, encontramos a colocação correspondente: *avoided cadence*. Nenhuma ocorrência foi localizada no *subcorpus* de estudo, levando-nos a buscar em outras fontes online. O trecho a seguir indica que a colocação é variante de *suspended cadence*:

⇒ *Avoided cadences weaken the effect of a clausula, giving the expectation that more is to be spoken on the subject, and when this type of stop is set to a note other than the final of the mode, the sense of a sentence is suspended in such a way that what follows ought presently to succeed* (EPP, 2017).

### **Cadência de engano:**

No dicionário Dourado (2004), há uma entrada para a colocação cadência de engano indicando remissiva para cadência interrompida. Os excertos extraídos do *corpus* de estudo trazem algumas definições:

⇒ A **cadência de engano** ocorre quando o V grau cadencial se resolve no vi grau (do modo maior) ou no VI (do modo menor) (PORTMLIV01).

⇒ A Fórmula Tonal de Engano, que é baseada na **cadência de engano** (deceptiva) tradicional: [Tx]-[Sx]-D-surpresa, onde a surpresa pode ser implementada com qualquer estrutura harmônica diversa da principal de tônica, com preferência para estruturas que contenham um razoável número de notas de resolução das tensões da dominante (PORTMART09).

Como correspondentes, identificamos as colocações *false cadence*, *false close* e *surprise cadence*, conforme indicam os contextos extraídos do *subcorpus* inglês:

⇒ *False Cadence (Am) - Same as deceptive cadence* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *For this reason, the interrupted cadence is sometimes known as a false close or surprise cadence* (INGTMLIV02 BR).

### Cadência napolitana

A colocação *cadência napolitana* não consta em dicionário, mas foi localizada no *corpus* de estudo a partir dos seguintes contextos de uso:

- ⇒ Ao uso típico do acorde napolitano denominamos **cadência napolitana**, que segue dois modelos: (b) II7M – V7 – I e (b) II7M – I. É possível, portanto, a imitação dos modelos da cadência Napolitana, descendo por semitom em direção aos graus diatônicos (PORTMART04).
- ⇒ O último trecho, na T, apresenta o IV7M em um par de acordes do mesmo tipo com o da última região e segue com o contraste provido por uma **cadência napolitana** (PORTMART07).

A colocação correspondente *Neapolitan cadence* também não consta nos dicionários pesquisados, apresenta poucas ocorrências no *corpus* inglês e foi localizada apenas em um texto britânico, conforme segue:

- ⇒ *The most important feature in Mahler's use of Neapolitan cadence preparations is that the II chord frequently appears as a root chord rather than the first inversion found in harmony textbooks* (INGTMTE07 BR).

### Cadência harmônica

A colocação *cadência harmônica*, variante de cadência, é utilizada para se referir à toda a categoria das cadências, como mostram os trechos selecionados:

- ⇒ **Cadência harmônica** - numa progressão harmônica, utilizam-se efeitos que são resultados de combinações funcionais de acordes com sentido conclusivo ou suspensivo. A esse resultado dá-se o nome de Cadência (PORTMAPO03).
- ⇒ A combinação destas três funções, em forma de encadeamento de acordes, originou a principal **cadência harmônica** do Sistema Tonal, a cadência Subdominante – Dominante – Tônica (PORTMDM03).
- ⇒ Fazem isso representando distintamente cada possibilidade de **cadência harmônica** (PORTMART10).

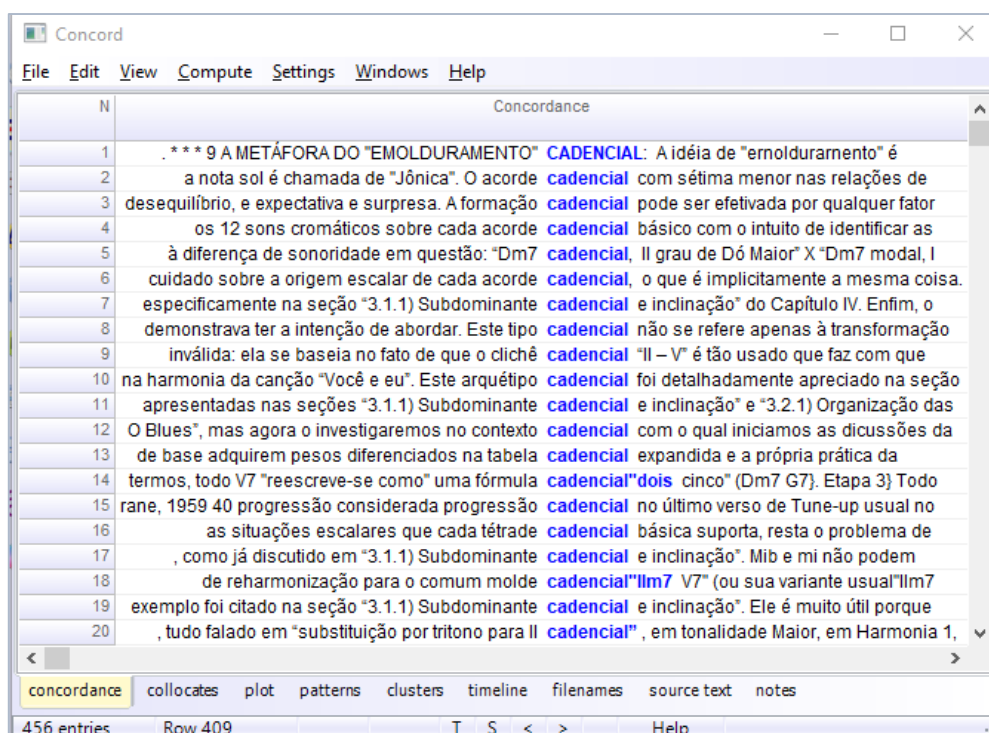
A colocação correspondente em inglês é *harmonic cadence*. Os excertos extraídos do *subcorpus* inglês trazem contextos em que essa colocação é usada:

- ⇒ A **harmonic cadence** is musical punctuation that closes a phrase or section of music (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ Similarly, in jazz, at least through the bebop era, a V-I **harmonic cadence** is customary at the end of sections and pieces (INGTMART12 AM).
- ⇒ Indeed, that the deepest level of melodic fluency emerges as a descending motion is ultimately determined by the **harmonic cadence**, and is a reflection of the root meaning of cadence itself (INGTMART17 AM).
- ⇒ This type of music is called major—minor tonality, harmonic tonality, common practice tonality, or tonal-harmonic music; it makes use of major and minor scales and triads, and cadences such as V7—I, IV—V—I, and II—V—I, to induce a strong and unambiguous tonic pitch and triad on scale degree 1.<sup>3</sup> In major-minor tonality, **harmonic cadences**—such as the above—are a vital structural component because they strongly define the tonic (INGTMTE03 BR).

### 3.1.5 Cadencial

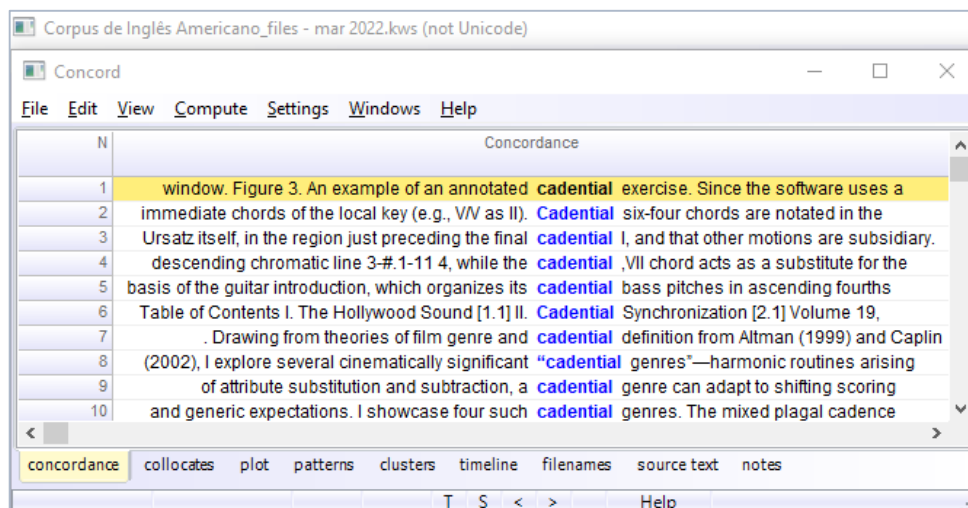
O termo *cadencial* compõe colocações como um adjetivo derivado da palavra *cadência*. Apresenta 456 ocorrências no *subcorpus* português e tem como correspondente em inglês *cadential* (com 636 ocorrências na variante americana e 390 na britânica). As figuras a seguir (36 e 37) mostram linhas de concordâncias nas duas línguas.

Figura 36 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cadencial*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 37 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cadencial*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

A partir da análise de contextos de uso e *clusters*, identificamos as seguintes colocações: *acorde cadencial*, *acorde de quarta e sexta cadencial*, *função cadencial*, *II cadencial*, *II grau cadencial*, *movimento cadencial* e *progressão cadencial*.

Tabela 10 - Colocações a partir de *cadencial*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde cadencial	42	34	<i>Cadential chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de quarta e sexta cadencial	2	2	<i>Cadential six-four chord</i>	Estendida	Não
Função cadencial	8	6	<i>Cadential function</i>	Adjetiva	Não
II cadencial	280	225	<i>II-V-I progression</i>	Adjetiva	Não
II grau cadencial	15	12	<i>II-V-I progression</i>	Adjetiva	Não
Movimento cadencial	18	14	<i>Cadential motion</i>	Adjetiva	Não
Progressão cadencial	17	14	<i>Cadential progression</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Como é observado na Tabela 10, a maioria das colocações em que *cadencial* faz parte é adjetiva, nenhuma consta no dicionário consultado e a mais recorrente deste bloco de análise é *II cadencial*.

Tabela 11 - Colocações a partir de *cadencial*

Colocação	Tipo	IA	IA	Dic. Harvard	IB	IB	Dic Oxford	Corresp.
		FB	FN		FB	FN		
<i>Cadential chord</i>	Adjetiva	30	25	Não	6	8	Não	Acorde cadencial
<i>Cadential function</i>	Adjetiva	19	16	Não	18	23	Não	Função cadencial
<i>Cadential motion</i>	Adjetiva	44	37	Não	20	26	Não	Movimento cadencial
<i>Cadential progression</i>	Adjetiva	46	38	Não	43	55	Não	Progressão cadencial
<i>Cadential six-four chord</i>	Estendida	8	7	Não	0	0	Não	Acorde de quarta e sexta cadencial

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, comentaremos apenas as colocações variantes *II cadencial* e *II grau cadencial*, já que as demais constam na análise de outros subitens, conforme remissivas a seguir.

### **Acorde cadencial**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão)

### **Acorde de quarta e sexta cadencial**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão)

### **Função cadencial**

Vide discussão no subitem 3.1.11 Função

### **II cadencial, II grau cadencial**

As colocações *II cadencial* e *II grau cadencial* são variantes terminológicas lexicais, cujo uso foi divulgado nas obras de Chediak, relacionadas à Harmonia aplicada à música popular. Essas colocações fazem referência à cadência ii-V-I, muito utilizada no Jazz e em vários estilos musicais, baseada na cadência autêntica, como explica Serafini (2021):

“O **segundo cadencial** é uma sequência específica, e é muito comum, vista em várias músicas, e em vários estilos, e tomada como base de muitas ideias harmônicas e melódicas, e usa os seguintes graus: II-V-I” (SERAFINI, 2021).

No *corpus* de estudo, o número romano é mais frequentemente utilizado nas duas colocações, por esta razão mantivemos assim. A variante lexical reduzida (II cadencial) é a que apresenta maior número de ocorrências (Tabela 9). Seguem alguns trechos extraídos do *corpus*:

#### **II cadencial:**

- ⇒ A cadência harmônica autêntica é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica IV V7 I ou IIm V7 I. Nesta última o IIm é parte da cadência, daí o nome **II cadencial**. IIm V7 I é de uso constante em música popular (PORTMLIV07).
- ⇒ Com isso, têm-se uma progressão típica da música popular, com baixo andando em 5ªJ descendente, II-V7-I, chamada também de **segundo cadencial** e, assim como na progressão IV-V-I, também define a tonalidade da música (PORTMAPO05).



## **II grau cadencial:**

⇒ (...) as escalas natural e harmônica são mais menores, ou melhor, mais bemolizadas que a melódica e, portanto, determinam que o **II grau cadencial** básico seja do tipo  $Xm7(b5)$  (PORTMTE01).

Como correspondente, encontramos a colocação ***ii-V-I Progression*** (também conhecido com ***ii-V-I Turnaround progression***). Na cifra de Chediak, **II<sub>m</sub>** equivale à cifra americana **ii** em inglês (indica que o segundo grau é um acorde menor). Extraímos alguns contextos de uso dos *subcorpora* inglês americano e britânico em que a colocação é mencionada:

⇒ *Perhaps the most common jazz harmonic prototype is the **ii-V7-I progression** (INGTMMDM04 AM).*

⇒ *The **ii-V-I progression** is prevalent in jazz [9], and for F it is  $Gm7-C7-Fmaj7$ . The minor **ii-V-i progression** is obtained using diminished and augmented triads, their seventh chords, and the aeolian mode (INGTMART20 AM).*

⇒ *(...) in American popular music and jazz, where the replacement of VII or VII7 for V came to be known as a backdoor dominant substitution in a **ii-V-I turnaround progression** (INGTMMDM01 AM).*

⇒ *Following this the **II-V-I progression** (bars 273-5, 289-90 and 304-5) returns, though now the tonality is more unstable (INGTMTE07 BR).*

## **Movimento cadencial**

Vide discussão no subitem 3.1.27 Movimento

## **Progressão cadencial**

Vide discussão no subitem 3.1.29 Progressão

### 3.1.6 Cifragem, Cifra

O termo *cifragem* apresenta 443 ocorrências no *corpus* de estudo. No dicionário (DOURADO,2004, p. 81), o termo é definido como “sequência de cifras”. Há sistemas de cifragens distintos utilizados em Harmonia Tradicional, Funcional e na Música Popular criadas ao longo da história. Na investigação contextual desse termo, percebemos que há poucas colocações e, em alguns contextos, ele concorre com cifra. Por conta disso, incluímos aqui um levantamento das colocações a partir de cifra.

No *corpus*, localizamos os seguintes contextos definitórios para o termo *cifragem*:

- ⇒ **Cifragem** – compreende um código de classificação e leitura dos acordes, composto por cifras de algarismos, letras e números. Há vários tipos de cifragens (PORTMAPO04).
- ⇒ **Cifragem**: Em um conjunto harmônico vocal, ou seja, em um coro, a voz mais grave (seja ela qual for) toma o nome de baixo. Para designar a disposição das notas dos acordes (ora no estado fundamental, ora no estado invertido) segundo se apresentam no conjunto harmônico, são colocados algarismos acima ou abaixo das notas do baixo (PORTMLIV03).
- ⇒ A **cifragem** é uma maneira de facilitar a escrita da Harmonia Musical, mas para isso é necessário conhecer alguns requisitos básicos de sua construção que pode variar de país para país (PORTMAPO04).
- ⇒ **Cifragem** é um sistema de notação musical (letras, números e sinais) usado para representar os acordes (FERREIRA, 2020).

Dourado (2004) também traz uma definição para o termo *cifra*, citando dois tipos:

“1. Na partitura barroca, números e sinais que, dispostos junto às notas da linha do baixo, indicavam a ordenação dos sons dos acordes. 2. Na música jazzística e na teoria aplicada à música popular, símbolos que, representados por letras de A a G, acidentes e algarismos junto às palavras ou notas escritas, definem os acordes” (DOURADO, 2004, p. 81).

No *corpus*, os contextos definitórios encontrados relacionam o termo *cifra* ao seu uso na música popular:

- ⇒ **Cifras** são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra é composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento (PORTMAPO03).
- ⇒ As **cifras** são um tipo de representação de acordes muito difundido no universo popular. Mesmo aqueles que evidenciam o domínio de saberes predominantemente fundados em aspectos auditivos e instrumentais, fazem uso das cifras. O grau de entendimento da parte teórica que rege esse tipo de grafia, entretanto, é variável (PORTMTE01).

A Figura 38 mostra algumas linhas de concordância a partir de cifragem e cifra.

Figura 38 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cifragem*

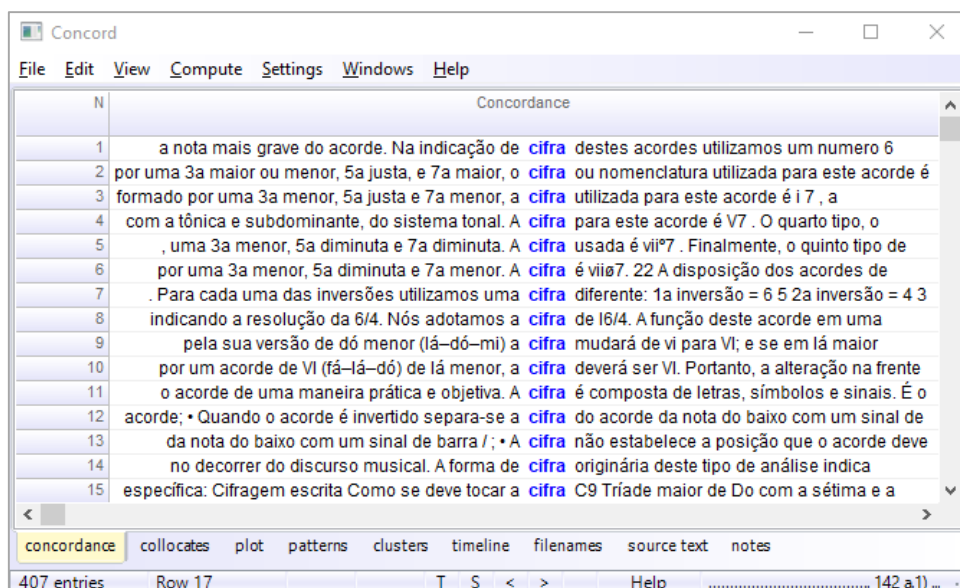
The screenshot shows the Concord software window with a concordance search for the word 'cifragem'. The results are displayed in a table with two columns: 'N' (line number) and 'Concordance' (text snippet). The word 'cifragem' is highlighted in blue in the original image. Below the table, there are navigation buttons and a status bar.

N	Concordance
1	Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a <b>cifragem</b> dos acordes do Largo e Dolce da sonata
2	questões referentes ao processo de identificação e <b>cifragem</b> dos acordes e relacioná-las a sua
3	séculos XVIII e XIX), até o século XX. O método de <b>cifragem</b> utilizado para a Harmonia do Período da
4	de harmonia. Palavras-Chave: Análise harmônica, <b>cifragem</b> , Rameau, melodia, harmonia,
5	ao modo maior como tríade diatônica. Sobre a <b>cifragem</b> Cada tríade obtida é chamada de Grau e
6	Cada tríade obtida é chamada de Grau e sua <b>cifragem</b> , na harmonia tradicional emprega
7	de música, o estudo individual dos acordes e sua <b>cifragem</b> . Esta visão tradicional, com clara ênfase
8	pode gerar uma contradição entre a <b>cifragem</b> harmônica e sua relação com a melodia.
9	. O perigo desta conduta é o de produzir uma <b>cifragem</b> e análise "no papel" desvinculada do
10	questões referentes ao processo de identificação e <b>cifragem</b> dos acordes e das progressões
11	tipo de tríade. Em seguida, o exemplo 1-3 aplica a <b>cifragem</b> nas tríades diatônicas em Dó Maior.
12	diatônicas de Dó Maior, sua classificação, nome e <b>cifragem</b> Tríade construída sobre a Tipo de Tríade
13	Tríade construída sobre a Tipo de Tríade Nome <b>Cifragem</b> Primeira nota da escala Maior Dó Maior I
14	de Rameau interferem no reconhecimento e na <b>cifragem</b> dos acordes e encontram-se, ainda hoje
15	as teorias de Riemann, e expõe seu sistema de <b>cifragem</b> composto de letras, números e
16	de Uma Tétrade.....22 Quadro 2. Nomenclatura e <b>Cifragem</b> das Principais Possibilidades de
17	baixo fundamental foi substituído e deu origem a <b>cifragem</b> por numerais romanos, introduzida por
18	Dó Maior, acompanhados por sua classificação e <b>cifragem</b> . Exemplo 1-6 – Os acordes com sétima
19	com sétima de Dó Maior, sua classificação e <b>cifragem</b> : Acordes sobre a: Classificação Nome
20	e cifragem: Acordes sobre a: Classificação Nome <b>Cifragem</b> Primeira nota da escala Maior com 7M

Navigation: concordance | collocates | plot | patterns | clusters | timeline | filenames | source text | notes

Status: 443 entries | Row 210 | T S < > | Help

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 39 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *cifra*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

As colocações encontradas a partir de cifragem e cifra foram: *cifra alfabética*, *cifra americana*, *cifra aparente*, *cifra cordal*, *cifra funcional*, *cifra graduada*, *cifra gradual*, *cifragem americana*, *cifragem aparente*.

As colocações *cifra gradual* e *cifra cordal* não foram localizadas no *corpus*, mas na pesquisa *extracorpus*, por conta disso, apresentam frequência 0 na Tabela 12.

Tabela 12 - Colocações a partir de *cifra* e *cifragem*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Cifra alfabética	4	3	<i>Chord Symbol</i>	Adjetiva	Não
Cifra americana	4	3	<i>Chord Symbol</i>	Adjetiva	Não
Cifra aparente	15	12	<i>Disguised chord</i>	Adjetiva	Não
Cifra cordal	0	0	<i>Chord Symbol</i>	Adjetiva	Não
Cifra funcional	6	5	<i>Functional notation</i>	Adjetiva	Não
Cifra graduada	3	2	<i>Roman numeral</i>	Adjetiva	Não
Cifra gradual	0	0	<i>Roman numeral</i>	Adjetiva	Não
Cifragem americana	5	4	<i>Chord Symbol</i>	Adjetiva	Não
Cifragem aparente	7	6	<i>Disguised chord</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A partir dos dados da Tabela 12, é possível observar que há poucas ocorrências para as colocações com *cifra* e *cifragem*, além de não constarem em dicionário. Em relação à taxionomia, todas são colocações adjetivas e há variantes denominativas entre elas, como veremos a seguir.

Já em inglês, as colocações *chord symbol* e *Roman numeral* apresentam ocorrências significativas nos dois *subcorpora* de inglês, conforme mostra a Tabela 13.

Tabela 13 - Colocações em inglês relacionadas a *cifra* e *cifragem*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic Oxford	Corresp.
<i>Chord Symbol</i>	Nominal	131	109	Não	70	90	Não	Cifra
<i>Disguised chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Cifra aparente/ Cifragem aparente
<i>Functional notation</i>	Adjetiva	3	3	Não	3	4	Não	Cifra funcional
<i>Roman numeral</i>	Adjetiva	361	301		87	111		Cifra graduada/ Cifra gradual

Fonte: Elaborada pela autora

O processo de localização e comparação de contextos (no *corpus* e na pesquisa complementar) possibilitou os seguintes resultados:

### **Cifragem americana, cifra americana, cifra alfabética, cifra cordal**

As colocações *cifragem americana*, *cifra americana*, *cifra alfabética* e *cifra cordal* são variantes denominativas para se referir às cifras do *Jazz* e *pop music* norte-americana que foram trazidas para o Brasil e são amplamente utilizadas aqui no contexto da música popular, tendo como correspondente em inglês *chord symbol*. As cifras utilizam letras para se referir às notas (exemplo: A = Lá; B = Si; C = Dó; D = Ré; E = Mi; F = Fá; G = Sol) e outros símbolos variáveis para indicar a qualidade do acorde, inversão, notas de tensão adicionada, suspensão de nota etc. Selecionamos alguns contextos de uso, extraídos do *subcorpus* português, para cada uma delas:

#### **Cifragem americana:**

- ⇒ A disposição da tensão de número mais alto em cima da de número mais baixo também não é casual e reflete a influência de certas simbologias de análise da Zona Clássica, bem como da **cifragem americana**, onde, em muitos casos, apenas a última tensão é indicada (PORTMTE01).
- ⇒ Mesmo para o velho piano, atualmente substituído pelos teclados e atrelado à seção rítmica, qualquer processo de condução de vozes é substituído pela **cifragem americana** realizada em blocos (PORTMART13).

**Cifra americana:**

- ⇒ (...) o ensino da música que conceitua a harmonia como uma organização de blocos verticais, utilizando **cifra americana** criada por motivos de ordem meramente prática, não permite que se estabeleça uma trama horizontal entre as linhas que compõem os acordes (PORTMART13).
- ⇒ Segundo depoimento informal de Guerra-Peixe, os arranjos entregues pelos arranjadores das emissoras de rádio durante a era do rádio eram copiados no mesmo dia, e levados ao ar horas depois pelas orquestras, ao vivo e sem ensaio. Dessa forma, o tempo empregado para copiar as partes à mão era sensivelmente reduzido quando a **cifra americana** era usada (PORTMART13).

**Cifra alfabética:**

- ⇒ Quanto à **cifra alfabética** usada como representação do acorde, pode-se ainda pensar que seu uso pelos americanos foi gerado por estruturas socioculturais absolutamente locais, e que esse uso se organizou em esquemas teóricos que satisfazem plenamente às razões estéticas também locais. (PORTMART13).

**Cifra cordal:**

- ⇒ **Cifra cordal** - apresenta os sons que constituem o acorde. Esta cifra, porém, não diz a que escala o acorde pertence nem sua função no contexto harmônico (FERREIRA, 2020).
- ⇒ Com o progressivo enriquecimento da harmonia da música popular durante o século XX, especialmente no *Jazz*, os músicos sentiram necessidade cada vez maior de desenvolver um sistema lógico e completo de grafar os acordes da maneira mais eficaz possível. Isto levou à **cifra cordal** da música popular tal com a entendemos hoje (MATTOS, 2009).

Para o correspondente *chord symbols*, selecionamos os seguintes contextos de uso do *corpus*:

- ⇒ *Chord symbols are used by musicians in jazz and pop music, they appear in figured bass in baroque music, and they are used in music theory for all styles* (INGTMART22 BR).
- ⇒ *Chords symbols describe the root and type (or mode) of chords and alterations or extensions of the basic structure of these types* (INGTMART22 BR).

- ⇒ **Chord symbol** - A note name written above the treble clef on a lead sheet that tells you which notes to play in the left-hand chord (INGTMLIV06 AM).
- ⇒ Because **chord symbols** are abbreviated icons suggesting full chord-scales, if a composer is constrained to diatonic choices and applies a full scale to each symbol, a potential for static voice leading emerges as a result (INGTMDM04 AM).

### Cifra graduada ou Cifra gradual

As colocações *cifra graduada* ou *cifra gradual* são variantes denominativas e referem-se ao uso de numerais romanos na análise harmônica, identificando o acorde pelo grau da escala (método oriundo do Baixo cifrado e Teoria dos Graus, empregados na Harmonia Tradicional e também em algumas abordagens analíticas da Harmonia aplicada à música popular). Os contextos de uso extraídos do *corpus* e da Internet para essas colocações são:

#### ***Cifra graduada:***

- ⇒ Por outro lado, alguns manuais voltados para a música popular, ao apresentar a teoria das funções harmônicas, acabam analisando os acordes que acompanham uma canção, com a **cifra graduada** empregada pela harmonia tradicional, tal como fez Almir Chediak no Dicionário de acordes cifrados (PORTMART13).

#### ***Cifra gradual:***

- ⇒ **Cifra gradual** - mostra em que grau da escala o acorde é formado, mas não sabemos de que acorde se trata, a que escala pertence e nem a sua função (FERREIRA, 2020).

O correspondente em inglês é **Roman numeral**. O uso da colocação pode ser observado a partir dos contextos extraídos de textos nas duas variantes da língua inglesa:

- ⇒ In analysis, **Roman numerals** are used to distinguish triads based on scale degrees (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ A late section of the 1890 *Katechismus* contains an important evaluation of Weber's **Roman numeral** (and by implication the scale-degree) notion of harmony (INGTMLIV10 AM).

⇒ *The roman numerals represent scale degrees in the piece's initial key* (INGTMTE05 BR).

### **Cifra funcional**

A colocação *cifra funcional* está relacionada à simbologia empregada na análise da Harmonia Funcional, para identificar os acordes pelas suas funções (exemplo: T= tônica, D= dominante, S=Subdominante etc.).

- ⇒ **Cifra funcional** - esclarece qual é a função do acorde, mas não esclarece qual é o acorde, nem a sua origem escalar (FERREIRA, 2020).
- ⇒ As **cifras funcionais** também auxiliam a identificar essas relações, como fica sempre evidente com os acordes do tipo X7 (PORTMTE01).
- ⇒ (...) observa-se que os termos e **cifras funcionais** são proximamente anteriores àqueles que encontramos nas Novas Teorias e Fantasias Musicais que Schenker publica a partir de 1906 (PORTMTE03).

A colocação correspondente é *functional notation*. Seguem alguns contextos de uso:

- ⇒ *Lewin argues that the desire to promote **functional notation** as a substitute for roman numerals prevented Riemann from working out the transformational potential of his harmonic theories* (INGTMART25 BR).
- ⇒ *It seems appropriate to use **functional notation**, as most songs have a clear tonal center* (9INGTMART12 AM).

### **Cifragem aparente e cifra aparente**

As colocações *cifragem aparente* e *cifra aparente* são variantes denominativas (sinonímia) utilizadas para se referir ao emprego de uma cifra que esconde a função de um acorde numa progressão harmônica.

#### **Cifragem aparente:**

- ⇒ **Cifragem aparente** - São acordes que, funcionalmente, dentro do contexto harmônico, representam um outro acorde disfarçado, geralmente dominante (PORTMAPO05).



**Cifra aparente:**

⇒ O caso mais comum de **cifra aparente** trata-se do Xm6 como dominante disfarçado (PORTMAPO05).

Remissiva: **Dominante disfarçada**

Os contextos de uso apontam que geralmente ocorre com acorde de dominante. Por essa razão, utilizamos a remissiva para *dominante disfarçada* no verbete destas colocações.

A colocação correspondente não foi localizada no *corpus* de estudo. A partir de uma pesquisa em livros disponíveis na Internet (pesquisa complementar), encontramos as colocações *Disguised chord* e *Chord in disguise*, utilizadas em páginas da Internet e livros sobre harmonia aplicada ao *Jazz* e à música popular.

⇒ *You can connect major sixth chords by two different diminished chords: one a **disguised V7b9 chord**, the other a disguised V7b9 of V* (LEVINE, 2011).

⇒ *As you learned in Chapter Nine, diminished seventh chords are often **dominant seventh b9 chords in disguise*** (LEVINE, 2011 AM).

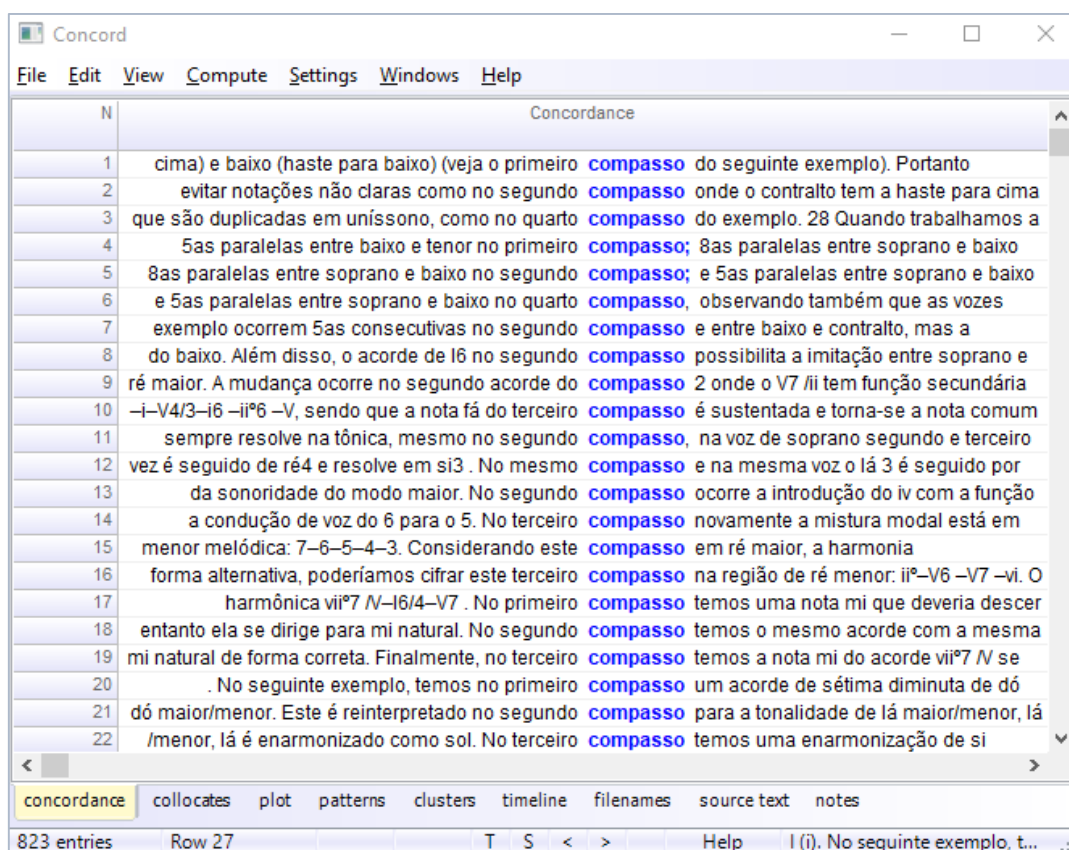
⇒ *DOMINANT - SEVENTH CHORDS Like major - seventh chords, dominant - seventh chords can be considered major **chords in disguise*** (KOLB, 2006).

### 3.1.7 Compasso, compassos

O termo *compasso* apresenta 823 ocorrências na forma singular e 705 no plural. Ele consta na lista de verbetes do dicionário de Dourado (2004, p. 88), definido como “uma unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais” Embora a parte conceitual dele seja apresentada em textos instrucionais da teoria básica (que antecede os estudos sobre Harmonia), uma das razões para o significativo número de ocorrências se deve ao fato de ser mencionada nas análises musicais. Nesse caso, a palavra *compasso* geralmente está acompanhado por um numeral.

A Figura 40 apresenta linhas parciais de concordância a partir da palavra de busca *compasso*, onde se observa numerais em torno dela.

Figura 40 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *compasso*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Em inglês, há dois termos correspondentes: *bar e measure*.

**Bar:** com 593 ocorrências no singular e 506 no plural em inglês americano; e 2006 no singular e 1472 no plural em inglês britânico.

**Measure:** com 1943 ocorrências no singular e 1.269 no plural em inglês americano; e 155 no singular e 62 no plural em inglês britânico. Esse termo não aparece na lista de palavras-chave do *subcorpus* inglês britânico.

As Figuras 41 e 42 mostram algumas linhas de concordância para os termos *bar* e *measure*.

Figura 41 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *bar*

N	Concordance
24	a properly established tonality of G major at <b>bar</b> 377 — a momentous musical event, as this
25	of aggression just before the tonal resolution at <b>bar</b> 377. The melody from bar 361 in the horns
26	the tonal resolution at bar 377. The melody from <b>bar</b> 361 in the horns and first and second
27	six bars unambiguously express B major. Then, in <b>bar</b> seven, the C sharp steps up to the borrowe
28	the B minor mode, and continues in B minor until <b>bar</b> 14 — although, from bars 10 to 14 the third
29	used in the second movement opening, bb. 1-18. At <b>bar</b> 15 in Ex. 4, the major sixth, G sharp, appea
30	natural), as the A resolves onto it for the first beat of <b>bar</b> 15. When it comes to achieving melodic an
31	melody a descends to the third of the A7b9 chord in <b>bar</b> 7, the motion is from C sharp to D natural.
32	material that is available online (e.g. YouTube). The <b>bar</b> numbers refer to Jackson's solo and not th
33	the entire documented performance. For example, <b>bar</b> 1 of any transcription refers to the beginnin
34	melody a descends to the third of the A7b9 chord in <b>bar</b> 2. The line ß shows how Jackson is being
35	same generative procedure to create movement in <b>bar</b> eight of the blues 'Opus and Interlude', whic
36	argue, are not personified. Such is the pattern in <b>bar</b> 29 of example 2 (that I single out below in
37	but this time it is generated over three beats in a <b>bar</b> . Example 17. Excerpt, 'Soul in 3/4' The spee
38	contains similar figures in the second halves of the <b>bar</b> — and so there are inevitably intraopus
39	links the (unlabelled) musemes in the following <b>bar</b> , together with the figures constituting the up
40	across the barline and across the middle of the <b>bar</b> typical of this passage demarcate a series
41	two other diminished chords to C-E-G in the last <b>bar</b> of Example 2 can be diagrammed on the
42	it exhibits is precisely that already cited in the last <b>bar</b> of Example 2 ('Ain't You Coming Back to Ol

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 42 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *measure*

N	Concordance
1	. The problem is what to do with mm. 9–13. <b>Measure</b> 9 presents a V7 chord with a very
2	. In both, noisier, dissonant chromaticism follows in <b>measure</b> 6 as the action gets underway. In both,
3	further motion in the flat direction in the form of flat ( <b>measure</b> 8 in both instances)—a hint of locrian,
4	. And the intense chord on the second beat of <b>measure</b> 8 has some equal-interval aspects: it
5	Example 7b. Piano Concerto no. 3, i, climax at <b>measure</b> 235 Example 7b thumbnail (click to
6	[3.5] As shown in Example 7a, the climax at <b>measure</b> 235 in the first movement of the Third
7	events like the one in Example 8a. The climax at <b>measure</b> 97 features motive d at the same pitch
8	. In the wake of this, the third octatonic passage (at <b>measure</b> 111) returns to the OCT2,3 collection of
9	Variation XIII in the Rhapsody, is a case in point. At <b>measure</b> 447, the dynamic rises suddenly to ff and
10	the diatonic theme. Although the music that follows <b>measure</b> 455 is not at all hexatonic, the tension
11	, even, into the dissonant predominant chord at <b>measure</b> 469. Example 11b, from the end of the
12	. (Resolution to Eflat minor for the reprise at <b>measure</b> 53 is not shown; the entire reprise
13	from chromatic inflection of motive x. Diatonic x in <b>measure</b> 139 spans a perfect fourth from primary
14	. The entire Eflat natural minor scale is heard from <b>measure</b> 79 into measure 80 (Example 15 shows

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Ao analisarmos os contextos de uso, verificamos *bar* e *measure*, embora presentes em textos americanos e britânicos, são variantes geográficas quando os contextos de uso se referem à localização de um trecho da peça musical na análise, no caso o *compasso*, e nesse caso, também vem acompanhadas por um numeral, pronome demonstrativo ou adjetivo. Assim, *bar* é mais utilizado em inglês britânico e *measure* em inglês americano, como mostram as figuras 41 e 42. Essa informação é confirmada nos dicionários pesquisados.

No Oxford (2013) há uma explicação sobre a diferença no uso de Bar e Measure:

*“Bar – A line drawn vertically through a staff or staves of musical notation, normally indicating division into metrical units (of two, three, four beats etc); now also the name for the metrical unit itself, the line being commonly called a bar-line. American usage, however, normally reserves the term ‘bar’ for the line itself, describing the metrical unit as a measure”* (OXFORD, 2013, p. 17).

*“Measure – In American usage, a term equivalent to the British ‘bar’ when to refer to a metrical unit in notation, the American term of ‘bar-line is ‘bar’”(OXFORD, 2013, p. 107).*

Esses termos também são encontrados no Dicionário Harvard (2013) com as seguintes definições:

*“Bar: (1) Measure, (2) Bar line (3) Bar form”* (HARVARD, 2003, p. 83).

*“Measure – A unit of musical time consisting of a fixed number of note-values of a given type, as determined by the prevailing meter, and delimited in musical notation by two bar lines; also (especially in British usage) bar”* (HARVARD, 2003, p.496).

Na busca por colocações a partir do termo *compasso*, encontramos as seguintes combinatórias no *corpus*: *barra de compasso*, *compasso binário*, *compasso composto*, *compasso quaternário*, *compasso simples*, *compasso ternário*, *fórmula de compasso*, *tempos do compasso e unidade de compasso*.

Destas, apenas duas não constam no dicionário pesquisado: *fórmula de compasso e unidade de compasso*.

Tabela 14 - Colocações a partir de *compasso*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Barra de compasso	15	12	<i>Bar line</i>	Nominal	Sim
Blues de 12 compassos	3	2	<i>12-Bar Blues</i>	Estendida	Sim
Compasso binário	22	18	<i>Duple meter (AM)</i>	Adjetiva	Sim
Compasso composto	35	28	<i>Compound meter (AM)</i>	Adjetiva	Sim
Compasso quaternário	9	7	<i>Quadruple meter (AM)</i>	Adjetiva	Sim
Compasso simples	33	27	<i>Simple meter</i>	Adjetiva	Sim
Compasso ternário	8	6	<i>Triple meter</i>	Adjetiva	Sim
Fórmula de compasso	36	29	<i>Time signature</i>	Nominal	Não
Tempos do compasso	28	23	<i>Beats</i>	Nominal	Sim
Unidade de compasso	16	13	<i>Note value</i>	Nominal	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Como se observa na Tabela 14, *measure* e *bar* não aparecem nas estruturas das colocações correspondentes, levando-nos a pesquisar no *corpus* contextos de uso instrucionais, que fazem parte da parte teórica básica musical.

A Tabela 15 traz as frequências brutas e normalizadas nas duas variantes do inglês e as colocações que foram localizadas nos dicionários consultados.

Tabela 15 - Correspondentes em inglês das colocações a partir de *compasso*

Colocação	Tipo de colocação	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>12-Bar Blues</i>	Com numeral	18	15	Sim	43	55	Não	Blues de 12 compassos
<i>Bar line</i>	Nominal	17	14	Sim	28	36	Sim	Barra de compasso
<i>Beats</i>	-	515	430	Sim	499	638	Sim	Tempos do compasso
<i>Compound meter</i>	Adjetiva	21	18	Sim	0	0	Não	Compasso composto
<i>Compound time</i>	Adjetiva	33	28	Sim	70	90	Sim	Compasso composto
<i>Duple meter</i>	Adjetiva	23	19	Sim	0	0	Não	Compasso binário
<i>Duple time</i>	Adjetiva	9	8	Não	17	22	Sim	Compasso binário
<i>Note value</i>	Nominal	47	39	Não	28	36	Não	Unidade de compasso
<i>Quadruple meter</i>	Adjetiva	18	15	Sim	0	0	Não	Compasso quaternário
<i>Quadruple time</i>	Adjetiva	12	10	Sim	17	22	Sim	Compasso quaternário
<i>Simple meter</i>	Adjetiva	27	23	Não	0	0	Não	Compasso simples
<i>Simple time</i>	Adjetiva	21	18	Não	37	47	Sim	Compasso simples
<i>Time signature</i>	Nominal	159	133	Sim	184	235	Sim	Fórmula de compasso
<i>Triple meter</i>	Adjetiva	26	22	Sim	0	0	Não	Compasso ternário
<i>Triple time</i>	Adjetiva	8	7	Sim	21	27	Sim	Compasso ternário
<i>Common time</i>	Adjetiva	21	18	Sim	13	17	Sim	Compasso quaternário

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com o observado na Tabela 15, algumas combinatórias em inglês são peculiares da variante geográfica americana, conforme veremos na descrição das colocações e suas correspondentes, por apresentarem na sua estrutura a palavra *meter*: *simple meter*, *compound meter*, *duple meter*, *triple meter*, *quadruple meter*. Essas não constam no dicionário *Oxford* e não apresentam ocorrências no *subcorpus* inglês britânico.

O processo de localização e comparação de contextos de uso trouxe os seguintes resultados para as colocações encontradas:

### Barra de compasso

A colocação *barra de compasso* é definida por Dourado (2004, p. 43) como “linha divisória que delimita compassos”. Os contextos de uso (instrucionais) a seguir contemplam essa definição:

- ⇒ Os compassos são separados por uma linha vertical, chamada **barra de compasso** ou travessão (PORTMLIV02).
- ⇒ Além da **barra de compasso** há ainda a barra dupla que é usada para separar trechos musicais (PORTMLIV04).

A colocação correspondente *bar line* apresenta contextos de uso similares em inglês britânico e americano:

- ⇒ *The **bar lines** separate one measure from another* (INGTMLIV06 AM).
- ⇒ *A measure is indicated in music notation by **bar lines*** (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ ***Bar lines** – The bars are separated by bar-lines* (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ *A piece of music may begin with a note or a group of notes before the first **bar line*** (INGTMLIV04 BR)

### Blues de 12 compassos

A colocação *Blues de 12 compassos* é definida no dicionário Dourado (2004) como:

“Forma do Blues norte americano que emprega uma estrutura harmônica de doze compassos baseada nos acordes de tônica, subdominante e dominante, sequência que serve de base para improvisação ou interpretação do caráter provisório e constitui a base harmônica do rock’n’roll (...) Uma forma mais complexa de blues de doze compassos, na cifração do jazz e na tonalidade de dó maior seria *C/F7/C/C7 F/F7/C/C7 Dm/G7/C/C*” (DOURADO, 2004, p. 52).

A colocação tem sua origem na correspondente americana *12-Bar blues* e conservou a forma híbrida em português. Representa a influência da música norte-americana no contexto musical brasileiro. Os trechos a seguir foram extraídos do *corpus* de estudo e trazem a colocação em contexto de uso:

- ⇒ Outra forma definida no livro (Kostka & Payne) é a **Blues de 12 Compassos**. Muito usada no jazz, rock e outros estilos relacionados, é composta de 12 compassos que podem estar distribuídos no padrão: aab ou abc (PORTMDM01).

⇒ (...) alinhamos a progressão básica do **Blues de 12 compassos**, no tom de Fá, com uma de suas variantes mais corriqueiras. Mesmo com vários acordes de conexão diferentes, ainda fica permitida a realização de melodias e improvisações ancoradas apenas nas pentatônicas maior e menor da tônica (PORTMTE01).

A definição da colocação **12-Bar Blues** é descrita no verbete de Blues do dicionário Harvard (2003):

*“A standard rhythmic-harmonic structure in which the **12-bar progression** I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I is tied to the AAB couplet in three 4-bar phrases”* (HARVARD, 2003, p. 104).

⇒ *Most jazz and popular music is structured around standard harmonic progressions (Which jazz musicians refer to as changes). The most common of these progressions is the **12-bar blues progression** (INGTMLIV12 AM).*

⇒ *The **12-bar blues**, also known as Blues Changes, is the most common form of chord progression used for jazz improvisation and underlies a staggeringly large proportion of pieces in jazz and many of its derivative genres (such as rock and roll) (INGTMTE05 BR).*

⇒ *Coker (1964) breaks the **12-bar blues** form down into harmonic sections as follows: the progression begins in the tonic key (I), then moves to a section in the subdominant key (IV) beginning at the fifth bar, then returns to the tonic key for the final six bars (INGTMTE05 BR).*

### Compasso binário

Na definição de Dourado (2004, p. 88), *compasso binário* é “um compasso de dois tempos”, como compartilhado e complementado nos contextos:

⇒ No compasso binário, os tempos são agrupados de dois em dois, ou seja, em cada compasso existem dois tempos (PORTMLIV04).

⇒ No compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco (PORTMLIV07).

Como correspondentes, encontramos as colocações **duple meter**, utilizada em inglês americano, e **duple time** nas duas variantes do inglês.

#### **Duple meter:**



No dicionário Harvard (2003), há entrada para a colocação, com remissiva para *meter*:

“Meters in Western music are of two principal kinds: *duple* or *triple*, depending on whether the basic unit of pulse recurs in groups of two or three” (HARVARD, 2003, p. 506).

Os dois trechos a seguir mostram contextos de uso extraídos do *corpus* inglês americano:

⇒ **Duple meter**: a meter that consists of two beats (INGTMLIV02 AM).

⇒ The second half of refrain 4 (m.1062ff.) returns to the compound **duple meter** found throughout the first part of the piece (INGTMART14 AM).

### **Duple time:**

A colocação **duple time** foi localizada no dicionário de Oxford (2013), com remissiva para Time signature. Não consta como entrada no de Harvard (2003), mas ela é explicada no verbete de meter.

Os trechos abaixo mostram contextos de uso retirados dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

⇒ **Duple time**: Two beats to each beat of the click track (INGTMLIV04 AM).

⇒ To make figures in **duple time**, you can start the auxiliary on different parts of the beat, for a total of three possible rhythmic effects (INGTMLIV05 AM).

⇒ **Duple time**: (2 beats to a bar) (INGTMLIV07 BR).

⇒ 2/4 and 2/2 are called simple **duple time** since there are two beats to each bar (INGTMLIV06 BR).

## **Compasso composto**

A colocação *compasso composto* apresenta a seguinte definição no dicionário Dourado (2004):

“Compasso cuja unidade de tempo é uma figura composta, divisível por três (6/8, 9/4, 12/8)” (DOURADO, 2004, p. 88).

No *subcorpus* português, encontramos o seguinte contexto definitório:

⇒ **Compasso composto** - é quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada. No **compasso composto** o denominador

indica a figura da pulsação básica do compasso, e essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo, e o numerador o total das pulsações básicas (PORTMLIV07).

Como correspondentes, localizamos as seguintes colocações: *compound meter*, utilizada em inglês americano (portanto uma variante terminológica geográfica), e *compound time*, encontrada nos dois *subcorpora* de inglês.

*Compound time* foi localizada em ambos os dicionários. No de *Harvard* (2003) apresenta remissiva para *meter* indicando que é uma variante de *compound meter*. Já no dicionário de Oxford (2013), a remissiva é para a entrada *Time signature*.

Os contextos definitórios abaixo descrevem as duas colocações (variantes denominativas):

***Compound meter:***

⇒ ***Compound meter:*** *a meter in which the beats have a compound division* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The implied **compound 6/8 meter** in the first half of the measure elides with an implied 5/8 meter that begins surprisingly on the and of beat two* (INGTMDM02 AM).

***Compound time:***

⇒ *In compound time, as in simple time, every new beat in a silence needs a new rest, except in the first or second half of a four-beat bar* (INGTMLIV04 BR).

**Compasso quaternário**

Na definição de Dourado (2004, p. 88), “*compasso quaternário* é um compasso de dois tempos”.

Os seguintes contextos definitórios extraídos do *corpus* confirmam e detalham o mesmo conceito:

⇒ **O compasso quaternário** é formado por um tempo forte seguido de três mais fracos. Neste compasso, eventualmente, o terceiro tempo é um pouco mais forte que o segundo e o quarto. Por isso o terceiro tempo é considerado meio forte por alguns teóricos (PORTMLIV04).

⇒ No **compasso quaternário**, o primeiro tempo é Forte, o terceiro tempo é meio Forte e o segundo e o quarto são fracos (PORTMLIV02).

Como correspondentes, localizamos as colocações **quadruple meter**, utilizada em inglês americano; **quadruple time** e **commom time**, nas duas variantes do inglês.

A colocação **quadruple time** foi localizada em ambos os dicionários pesquisados. No de *Harvard* (2003) apresenta remissiva para *meter* indicando que é uma variante de *quadruple meter*. No de *Oxford* (2013), a remissiva é para *Time signature*.

Seguem os trechos com contextos de uso em inglês (similares aos de português):

**Quadruple meter:**

⇒ **Quadruple meter** - A meter consisting of four beats (INGTMLIV02 AM).

⇒ Here, the music returns to a notated simple **quadruple meter** found in the two previous episodes (INGTMART14 AM).

**Quadruple time:**

⇒ **Quadruple time** (4 beats to a bar) (INGTMLIV07 BR).

⇒ Music with three beats in a bar is in triple time, and music with four beats is in **quadruple time** (INGTMLIV04 BR).

⇒ **Quadruple time:** Four beats to each beat of the click track (INGTMLIV04 AM).

**Common time:**

⇒ Although 4/4 is the most common (for this reason, it is sometimes represented by a big C, standing for **common time**), many other time signatures are used (INGTMLIV06 AM).

⇒ 4/4 is often called '**common time**', and instead of 4/4 the sign C may be used (INGTMLIV04 BR).

**Compasso simples**

A colocação *compasso simples* também consta no dicionário pesquisado e apresenta a seguinte definição:

“**Compasso simples** – compasso cuja unidade de tempo é uma figura simples, divisível por dois, como em 2/4 ou 4/4” (DOURADO, 2004, p. 88).

No *corpus* de estudo, localizamos os seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Compasso Simples** é aquele que tem por unidade de tempo uma figura simples (não pontuada). Apresenta como característica principal uma subdivisão binária ou quaternária dos seus tempos (PORTMLIV02).
- ⇒ No **compasso simples** nem sempre a fórmula de compasso indica o número e a qualidade de tempos (PORTMLIV02).

Como correspondentes, localizamos as colocações *simple meter*, em inglês americano, e *simple time*, cujo uso foi verificado em ambos os *subcorpora* em inglês americano e britânico, conforme mostram os trechos selecionados:

***Simple meter:***

- ⇒ ***Simple meter*** *A meter that has a simple division of the beat* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *For instance, in looking just at one of the above-cited textbooks, Clendinning and Marvin (2011), we find U2’s ‘Miracle Drug’ demonstrating **simple meter** (30) and Dolly Parton’s ‘I Will Always Love You’ introducing key signatures (55); these songs prepare the way for later harmonic examples, such as Elvis Presley’s ‘Love Me Tender’ and its major II triad (at ‘love me sweet’) functioning as a secondary dominant to V (408) (INGTMART25 AM).*

***Simple time:***

- ⇒ ***Simple time*** *signatures are simple: the top number is the number of beats, and the bottom is the beat unit* (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ *In **simple time**, each beat can always be divided into twos, or multiples of two* (INGTMLIV06 BR).
- ⇒ *And **simple time** signatures are described fully according to how many beats in a bar there are as follows: 2/4 and 2/2 are called simple duple time since there are two beats to each bar; 3/8, 3/4 and 3/2 are called simple triple time since there are three beats to each bar, and 4/4 is called simple quadruple time since there are four beats to each bar* (INGTMLIV06 BR).

### Compasso ternário

*Compasso ternário* é definido como “compasso de três tempos” no dicionário Dourado (2004, p. 88).

Os trechos abaixo extraídos do *corpus* reforçam essa definição:

⇒ **Compasso Ternário** - O compasso de três tempos (ternário) é formado por um tempo forte seguido de dois fracos, como em uma valsa, por exemplo (PORTMLIV04).

⇒ Considera-se o ritmo acéfalo, quando as primeiras notas abrangem mais da metade de um compasso binário ou quaternário, ou mais de dois terços de um **compasso ternário** (PORTMLIV02).

As correspondentes de *compasso ternário* são: *triple meter*, utilizada em inglês americano é *triple time*, presente em ambos os *subcorpora* (americano e britânico). A primeira apresenta entrada no dicionário *Harvard* (2003) com remissiva para *meter*. Já a segunda consta nos dois dicionários com remissiva para ‘meter’ (no de HARVARD, 2003) e ‘time signature’ (no de OXFORD, 2013).

Contextos de uso extraídos do *corpus* inglês:

#### ***Triple meter:***

⇒ *Sing through Amazing Grace, which is in **triple meter**, and notice how the measures form groups of four, creating a quadruple hypermeter* (INGTMLIV12 AM).

#### ***Triple time:***

⇒ ***Triple time** means 3 beats in a bar* (INGTMLIV12 BR).

⇒ *If you’re ready for something a little more advanced, experiment with segment length contrary to the meter, for example, a 4-note segment in **triple time*** (INGTMLIV05 AM).

⇒ *There is, however, some ambiguity between simple **triple time** and compound duple time (A) because the fourth semiquaver in each bar is a semitone or tone higher than the preceding note* (INGTMLIV05 BR).

### Fórmula de compasso

A colocação *fórmula de compasso* não consta no dicionário pesquisado. Mas no *corpus* localizamos contextos definitórios e de uso, conforme abaixo:

- ⇒ **Fórmula de compasso** - na escrita musical, é necessário indicar quantos tempos existem em um compasso e qual é a figura rítmica que representa a pulsação de um tempo. Por isso, no início de toda música escrita, aparece a fórmula de compasso que é formada por dois números sobrepostos, escritos à direita da clave (PORTMLIV04).
- ⇒ Logo na entrada do trecho de Acordes Vagantes da diminuta (c.30), a **fórmula de compasso** retorna para 3/4 por apenas um compasso para voltar a 4/8 do c.31 ao 37 (PORTMART27).

O correspondente em inglês é *time signature*, encontrado nas entradas de ambos os dicionários pesquisados, com descrições longas e detalhadas que englobam conceitos e tipologia dos compassos.

Selecionamos alguns contextos definitórios e de uso extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *The **time signature** is always at the beginning of the staff just after the key signature. It's usually two numbers, one over the other* (INGTMLIV06 AM).
- ⇒ *The **time signature** of 4/4, in fact, is so common that it is also known as common time, symbolized by the letter C on the staff in place of the usual time signature* (INGTMLIV09 AM).
- ⇒ *A **time signature** consists of two figures written one above the other at the beginning of a piece of music. This 'signifies' the time (the number of beats to each bar) which the composer is using* (INGTMLIV07 BR).

### Tempos do compasso

A colocação *tempos do compasso* está relacionado com a pulsação musical ou unidade de tempo, conforme excertos selecionados do *corpus*:

- ⇒ Na música com mais e um pentagrama, as notas se alinham de acordo com os **tempos do compasso** (PORTMLIV02).
- ⇒ Através do crescendo sobre um pedal de dominante, chega-se ao Fá com um acorde de tônica em 2ª inversão, no terceiro **tempo do compasso** 60 (PORTMART25).
- ⇒ **Unidade de tempo** (U.T.) ou tempo é o valor que se toma por unidade de movimento. Tempo é o elemento unitário em que se decompõe o compasso (PORTMLIV02).

O termo correspondente em inglês é *beats*, como explicam os dicionários pesquisados:

*Beat* – A metrical pulse; also the marking of such a pulse by movements of the hand in conducting (HARVARD, 2003, p. 92).

*Beat* – 1. The basic unit of time in mensural music, i.e., that chosen by the conductor when he or she beats time (OXFORD, 2013, p. 19).

Nos contextos de uso extraídos do *corpus*, podemos observar como o termo foi utilizado:

- ⇒ *Also, pitches that occur on beats are generally more accented than those that occur between beats, just as pitches that occur on a strong beat (**beat 1** in a measure of are more accented than those that occur on weaker beats (**beats 2 and 3**) (INGTMLIV13 AM).*
- ⇒ *In the time signature of 3/4, there are three **beats** in each bar (INGTMLIV01 BR).*

### Unidade de compasso

A colocação *unidade de compasso* não consta no dicionário pesquisado. O contexto extraído do *corpus* abaixo apresenta a definição:

- ⇒ **Unidade de compasso** (U.C.) é o valor que preenche, se possível sozinho, um compasso inteiro. Para encontrar a unidade de compasso soma-se o número de figuras indicadas pelo denominador reduzindo-as a uma só ou ao menor número possível de figuras (PORTMLIV02).

O termo correspondente em inglês é *note value*, conforme podemos constatar ao comparar os contextos em ambos os idiomas:

- ⇒ A **note value** may be divided or subdivided into any number of equal parts, (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ However, to know what the bottom number of the time signature is, you have to look at the music because any number representing a **note value** can be used for any meter (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ As well as a pitch name, each note has a rhythmic value, called a time value, **note value** or duration (INGTMLIV06 BR).
- ⇒ The time signature is found at the beginning of a piece of music immediately after the key signature. It tells you: the number of beats in each bar; the **note-value** of the beat (INGTMLIV02 BR).

### 3.1.8 Diminuta, diminuto

Os termos *diminuta* (1.128 ocorrências) e *diminuto* (958 ocorrências), pertencentes à classe dos adjetivos, estão relacionados com a qualidade de um intervalo ou acorde em ser maior, menor, aumentado ou diminuto (como mencionado no subitem 3.1.2 Aumentada). Essa tipologia é determinada pela quantidade de semitons que distanciam as notas presentes no acorde, escala e modo.

A definição para o termo diminuto encontrada no dicionário de Dourado (2004) traz as seguintes informações:

“**Diminuto:** Diz-se do intervalo menor ou justo (terça menor, quinta justa ou sétima menor, por exemplo), alterado um semitom descendentemente” (DOURADO, 2004, p. 108).

Em inglês, o termo correspondente é ***diminished***, com 1.277 em inglês americano e 532 em inglês britânico.



Figura 43 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *diminuta*

N	Concordance
1	caso. Obs.4: outros nomes para esta escala: <b>diminuta</b> tom-inteiro – muito usado nos E.U.A.
2	ao fato desta escala começar como uma escala <b>diminuta</b> (dim-dom) e terminar como uma escala
3	harmônico menor por causa de sua estrutura <b>meio-diminuta</b> localizada no VI grau.
4	mais se aproxima da realidade. A blue note da "5ª <b>diminuta</b> " geralmente aparece nas figurações
5	74 Alan Gomes Harmonia 2 Xº <b>Diminuta</b> ---- Usada em diminutos com função
6	forneem outras, como, por exemplo, a escala <b>diminuta</b> sobre os diminutos. Essa escala,
7	no âmbito teórico musical, sobre a téttrade <b>diminuta</b> e tipo X7M(#5). A última discussão, por
8	11, b13 9, 11, b13 não têm não têm Tb9 não têm Xº <b>diminuta</b> 1, b3, b5, bb7 7M, 9, 11, b13 não têm
9	pelas dissonâncias da célebre escala "dominante <b>diminuta</b> ". Neste caso (FIG. 6. 34), os dominantes
10	seria ouvido como tônica devido a sua quinta <b>diminuta</b> . Na fronteira entre a função de tônica e a
11	EV: Tb9 (mib) Obs.1: também chamado de escala <b>meio-diminuta</b> . Obs.2: mesmo modo construído
12	estrutura (ou tipo -Maior, menor, dominante, <b>meio-diminuta</b> ou diminuta), a formação da escala
13	tipo -Maior, menor, dominante, meio-diminuta ou <b>diminuta</b> ), a formação da escala de um pode ser
14	"c" pudesse assumir a forma de uma tríade <b>diminuta</b> com duas de suas notas introduzidas
15	tratam essa possibilidade mais como uma 5ª <b>diminuta</b> (ver exemplos adiante). Parece, contudo,
16	e escalas ("alterada" "mixolídio b9 b13" "dominante <b>diminuta</b> " "mixolídio" "mixolídio #11" "escala de
17	de modo semelhante ao acorde de sétima <b>diminuta</b> . Também em sua configuração existe
18	. Assim, a indicação e o emprego da escala <b>diminuta</b> sem essa ressalva configuram um
19	espécies de quartas (quarta aumentada + quarta <b>diminuta</b> + quarta aumentada + quarta justa+
20	. Estes dois acordes de configuração meio <b>diminuta</b> são empregados aqui como "disfarces"

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 44 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *diminished*

N	Concordance
167	degrees of the diatonic scale (the seventh, being <b>diminished</b> , is excluded); the five keys are those
168	were other views not now so entrenched. Marx on <b>diminished</b> thirds (augmented sixths) The
169	chordal spacing, 150 compound intervals, 66–68 <b>diminished</b> intervals, 145–150 firsts, 64–65
170	7.9. This example explores the hypothesis that the <b>diminished</b> seventh chord of measure 134 does
171	progressions in, 132–133 chords in, 133–135 <b>diminished</b> triads in, 193 four-chord progressions
172	Largo results in an extended prolongation of a <b>diminished</b> seventh chord [7.16]. (Enharmonic
173	fourth intervals, 146–147 devil's fourth, 90 <b>diminished</b> fourths, 149 inversions of, 150 perfect
174	in the progression of four chromatically ascending <b>diminished</b> sevenths play a role in the larger
175	positions fundamental bass pitch E below the first <b>diminished</b> seventh chord and draws a horizontal
176	146–147 chord strength and, 158 cycle of, 205–212 <b>diminished</b> fifths, 89–90, 148–149 interval of, 63

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No *corpus*, foram encontradas as seguintes colocações para o termo *diminuta* (considerando, na busca, as suas formas flexionadas em gênero e número): *acorde de quinta diminuta*, *acorde de sétima diminuta*, *acorde de sétima meio-diminuta*, *acorde diminuto*, *acorde*

*meio-diminuto, escala diminuta, escala dominante diminuta, intervalo diminuto, quarta diminuta, quinta diminuta, sétima diminuta, sexta diminuta, terça diminuta, tétrade diminuta, tétrade meio-diminuta e tríade diminuta.*

A Tabela 16 apresenta dados sobre as colocações, tais como: frequência bruta e normalizada, taxionomia e quantas constam no dicionário de termos musicais pesquisado.

Tabela 16 - Colocações a partir de *diminuta/o*

<b>Colocação</b>	<b>FB</b>	<b>FN</b>	<b>Correspondente</b>	<b>Tipo</b>	<b>Dic. Dourado</b>
Acorde de quinta diminuta	21	17	<i>Diminished triad</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima diminuta	115	93	<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	Sim
Acorde de sétima meio-diminuta	1	1	<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde diminuto	473	381	<i>Diminished chord</i>	Adjetiva	Sim
Acorde meio-diminuto	91	73	<i>Half-diminished chord</i>	Estendida	Sim
Escala diminuta	85	68	<i>Diminished scale</i>	Adjetiva	Não
Escala dominante diminuta	12	10	<i>Dominant diminished scale</i>	Estendida	Não
Intervalo diminuto	14	11	<i>Diminished interval</i>	Adjetiva	Não
Quarta diminuta	10	8	<i>Diminished fourth</i>	Adjetiva	Sim
Quinta diminuta	206	166	<i>Diminished fifth</i>	Adjetiva	Sim
Sétima diminuta	167	134	<i>Diminished seventh</i>	Adjetiva	Sim
Sexta diminuta	1	1	<i>Diminished sixth</i>	Adjetiva	Não
Terça diminuta	14	11	<i>Diminished third</i>	Adjetiva	Sim
Tétrade diminuta	61	49	<i>Diminished seventh chord</i>	Adjetiva	Não
Tétrade meio-diminuta	10	8	<i>Half-diminished chord</i>	Estendida	Não
Tríade diminuta	91	73	<i>Diminished triad</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 16 mostra que *diminuta/o* acompanha como qualificador/a dos termos: *acorde* (e seus tipos: *tríade* e *tétrade*), *escala*, *intervalo* (*terça*, *quarta*, *quinta*, *sexta* e *sétima*). As colocações com esse termo são adjetivas ou estendidas. Das dezesseis, sete delas constam em dicionário. As colocações correspondentes (repetidas) indicam que há casos de variantes denominativas do tipo sinonímia, como veremos adiante.

A Tabela 17 traz dados sobre as frequências bruta e normalizada das colocações, bem como taxionomia, e se constam no dicionário americano e britânico.

Tabela 17 - Colocações a partir de *diminished*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic.Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Diminished chord</i>	Adjetiva	140	117	Não	47	60	Não	Acorde diminuto
<i>Diminished fifth</i>	Adjetiva	55	46	Não	47	60	Não	Quinta diminuta
<i>Diminished fourth</i>	Adjetiva	13	11	Não	4	5	Não	Quarta diminuta
<i>Diminished interval</i>	Adjetiva	43	36	Sim	7	9	Sim	Intervalo diminuto
<i>Diminished scale</i>	Adjetiva	19	16	Não	2	3	Não	Escala diminuta
<i>Diminished seventh</i>	Estendida	460	384	Não	138	176	Não	Sétima diminuta
<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	287	240	Sim	61	78	Sim	Acorde de sétima diminuta
<i>Diminished sixth</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Sexta diminuta
<i>Diminished third</i>	Adjetiva	19	16	Não	2	3	Não	Terça diminuta
<i>Diminished triad</i>	Adjetiva	108	90	Sim	67	86	Sim	Tríade diminuta
<i>Dominant diminished scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala dominante diminuta
<i>Fully diminished seventh chord</i>	Estendida	31	26	Não	0	0	Não	Acorde de sétima diminuta
<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	29	24	Sim	4	5	Sim	Acorde de sétima meio-diminuta
<i>Half-diminished chord</i>	Estendida	8	7	Não	3	4	Não	Acorde meio-diminuto

Fonte: Elaborada pela autora

Em relação à frequência, a Tabela 17 aponta dois três situações sobre a ausência de algumas colocações no *corpus* inglês. *Diminished seventh* e *Fully diminished seventh chord* não foram localizadas no *subcorpus* britânico e *Dominant diminished scale* em nenhum dos dois. Tais colocações demandaram a pesquisa *extracorporis*. Assim como em português, as colocações com o termo *diminished* são adjetivas ou estendidas. Das catorze, quatro delas constam como entradas nos dicionários pesquisados.

Nesse subitem, apenas as colocações *quarta diminuta*, *tétrade diminuta* e *tétrade meio diminuta* serão discutidas. As demais fazem parte de outros subitens, que são indicados a seguir.

### **Acorde de quinta diminuta e Tríade diminuta**

*Acorde de quinta diminuta e tríade diminuta* são variantes denominativas do tipo sinonímia. As análises dessas colocações constam em:

*Acorde de quinta diminuta*: vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão);

*Tríade diminuta*: vide discussão no subitem 3.1.42 Tríade, Tríades.

### **Acorde de sétima diminuta e Tétrade diminuta**

As colocações *acorde de sétima diminuta* (vide discussão no subitem 3.1.33- Sétima) e *tétrade diminuta* são variantes denominativas e descrevem o mesmo tipo de acorde.

No *corpus*, encontramos os seguintes contextos definitórios para *tétrade diminuta*:

⇒ **Tétrade diminuta**: Formada por dois trítonos sobrepostos (PORTMAPO04).

⇒ A **tétrade diminuta** foi historicamente gerada pelo VII grau da Escala Menor Harmônica e costuma ser compreendida como uma dominante com nona menor e sem fundamental. Mas o diminuto em questão não é, nem enarmonicamente, VII grau de Dó Maior ou Menor, sendo, portanto, dominante de outro tom: ou seja, é um acorde modulante. (PORTMTE01).

Em inglês, o correspondente é *diminished seventh chord* (ou *fully-diminished seventh chord*). A definição consta nos dicionários pesquisados:

*Diminished seventh chord* – *The See Seventh chord* (HARVARD, 2003, p. 242).

*Diminished seventh chord* – *The chord of the diminished 7th usually appears on the seventh degree of the scale. It spans the interval of a diminished 7th and its made up of a succession of minor thirds (thus in C major the chord is B-D-F-Ab). The diminished 7th usually resolves onto the tonic chord (Ex. 1<sup>a</sup>), but because the intervals of the chord are all the same, any one of its notes may be treated as the root, and the modulation to other Keys is easily effected (Ex. 1b; the modulation can be to either major or minor). The chord of the diminished 7th is often thought of as a dominant 9th chord with its root missing* (OXFORD, 2013, p. 53).

A descrição do dicionário britânico reforça o contexto de uso em português (sobre a localização do acorde no sétimo grau do modo maior).

***Diminished seventh chord:***

⇒ *There are, then, as far as the sonority and the components are concerned, only three diminished seventh chords. Since, however, there are twelve minor keys, every diminished seventh chord must belong to at least four minor keys (INGTMTE02 AM)*

***Fully-diminished seventh chord:***

⇒ *Fully-diminished chords are usually referred to as, simply, diminished (INGTMLIV08 AM).*

⇒ *Salient Features include a sequence of fully-diminished seventh chords, upward resolutions of chordal sevenths, and common-tone augmented-sixth chords (INGTMDM01 AM).*

Embora exista o termo *tetrad*, não localizamos a sua combinação com o termo *diminished* no corpus.

**Acorde de sétima meio-diminuta e téttrade meio diminuta**

As colocações *acorde de sétima meio-diminuta* (vide discussão no subitem 3.1.33 - Sétima) e *téttrade meio-diminuta* são variantes denominativas e descrevem o mesmo tipo de acorde.

Os contextos abaixo trazem a descrição de uma *téttrade meio diminuta*:

⇒ No modo menor o lugar natural da **téttrade meio diminuta** é o II grau (notas ré-fá-láb-dó em Cm:), usualmente tratado como um acorde da função subdominante que, dependendo da posição e da inversão, como já vimos, será cifrado como IIm7(b5) ou IVm6 (o acorde de sexta acrescentada, ou acorde de Rameau no modo menor). Nesse contexto, o acorde meio-diminuto tem função pré-dominante (PORTMTE02).

⇒ No modo maior o lugar natural (diatônico) da **téttrade meio diminuta** é o VII grau (notas si-ré-fá-lá em C:), usualmente tratado como um grau da função dominante (PORTMTE02).

Em inglês, a correspondente é ***half-diminished seventh chord***, cuja definição consta nos dicionários pesquisados:

*“Half-diminished seventh chord – The See Seventh chord” (HARVARD, 2003, p. 375).*

*“Half-diminished seventh chord. The diminished seventh chord is a full diminished chord, comprising three minor thirds which together span a diminished seventh interval (e.g. D-F-Ab-Cb). A half-diminished chord spans a minor seventh, and is built from two minor thirds and a major third, as in D-F-Ab-C. The Tristan chord is half-diminished, and may also be termed a secondary seventh, i.e. a seventh chord on a degree of the scale other than the dominant” (OXFORD, 2013, p. 82).*

Os trechos abaixo foram selecionados dos *subcorpora* americano e britânico em que a colocação correspondente, **half-diminished seventh chord**, é empregada. Assim como na descrição do verbete de Oxford (2013), uma das passagens extraídas do *corpus* menciona o acorde Tristão e uma outra cita o compositor alemão Richard Wagner (criador da Ópera Tristão e Isolda, de onde surgiu o nome do acorde), exemplificando-o como um acorde de sétima meio-diminuta, conforme podemos observar:

- ⇒ *Several recent contributions to the critical and theoretical literature not devoted primarily to Tristan or its chord refer to one or another **half-diminished seventh chord** as a Tristan-chord, (1) while the actual TC as it is presented at the beginning of the opera’s Prelude has on the other hand been called a half-diminished seventh chord (INGTMART30 AM).*
- ⇒ *The use of a **half-diminished seventh chord** for the beginning of the theme seems patterned after Wagner, as does the appoggiatura in the second measure (INGTMDM01 AM).*
- ⇒ *A **half-diminished seventh chord** also consists of four notes: the root; and the minor 3, diminished 5. and minor 7th above the root (INGTMLIV14 BR).*
- ⇒ *First there is an Ab in the C major statement of the basic idea — the only harmonic alteration relative to the opening of the movement — turning what was formerly a diatonic **half-diminished seventh chord** into a fully diminished seventh (INGTMART23 BR).*

### **Acorde diminuto**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Escala diminuta**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### Escala dominante diminuta

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### Intervalo diminuto

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, Intervalos.

### Quarta diminuta

A colocação *quarta diminuta* é definida no dicionário Dourado (2004, p. 267) como: “Intervalo de quarta composto de dois tons (Dó-Fá bemol)”.

No *corpus*, encontramos o seguinte contexto de uso em português:

⇒ Este intervalo - a **quarta diminuta** - só possui aplicação prática nas situações em que a quinta aumentada é invertida: por exemplo, em músicas escritas nas escalas menor harmônica ou menor melódica (PORTMLIV09).

Em inglês, a colocação correspondente é *diminished fourth*, cujos contextos de uso extraídos dos *subcorpora* americano e britânico são apresentados a seguir:

⇒ *And an interval of a **diminished fourth** means something different than an interval of a major third, even though they would be played using the same keys on a piano* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Moreover, in a piece that mostly confines itself to diatonic collections, a scale segment spanning a diminished fourth conveys a distinctly marked quality;* (INGTMART 16 AM).

⇒ ***Diminished fourth** = 4 semitones* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *He correctly observes that one of the equally-tempered major thirds in the augmented triad is always heard as the harmonically remote **diminished fourth**, and observes that this chord is well adapted for showing that the original meaning of the intervals asserts itself even with the imperfect tuning of the piano, and determines the judgement of the ear* (INGTMART12 BR).

### Quinta diminuta

Vide discussão no subitem 3.1.30 Quinta.

### Sétima diminuta

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### Sexta diminuta

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### Terça diminuta

Vide discussão no subitem 3.1.37 Terça.

## 3.1.9 Dominante, dominantes

O termo *dominante* apresenta um número de frequência significativo no *corpus*: 3810 ocorrências no singular e 786 no plural. Embora pertença a classe dos adjetivos, é comumente utilizado sem o termo substantivo que o precede (*acorde* e *função*), como veremos nos exemplos de uso extraídos do *corpus*. Isso ocorre também com os termos *tônica* e *subdominante*, que formam com o termo dominante uma relação semântica oriunda do contexto da Harmonia Funcional. Nesse contexto, os acordes são mencionados pelos nomes de suas funções.

A definição encontrada no dicionário de Dourado (2004) para *dominante* é:

Acorde que no sistema tonal é construído sobre o quinto grau das escalas maiores e menores. Constitui o momento de tensão que tende a se resolver no acorde de tônica ou principal (ex.: sol, dominante na tonalidade de dó maior ou menor) (DOURADO, 2004, p. 112).

Em inglês, o termo correspondente é *dominant*, com 2.818 em inglês americano e 1.262 em inglês britânico. Ele consta nos dicionários pesquisados com as seguintes definições:

“*Dominant* (1) The fifth scale degree of the major or minor scale. The triad and the seventh chord built on this degree as root are the dominant triad and dominant seventh, respectively. As part of a cadence, both of these chords are most often resolved to the tonic triad because of the presence in both of the leading tone and the supertonic (...) (HARVARD, 2004, p.247).



“*Dominant. The fifth degree of the major or minor scale*” (OXFORD, 2013, p. 55)

As Figuras 45 e 46 apresentam algumas linhas de concordância para *dominante* e *dominant*.

Figura 45 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *dominante*

The screenshot shows the Concord software window titled 'Concord'. The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The main window displays a concordance table with the following content:

N	Concordance
1	, o étnico, o resgate da cor local, etc.) associado ao "dominante menor" é uma combinação apenas
2	e fora correspondentemente anotado – como um fá dominante, com nona e sexta bemóis, abrindo
3	registro a magnanimidade selvagem da "dominante menor" é um componente que -
4	interpretações possíveis, como uma espécie de dominante (com nona bemol e quinta aumentada)
5	essa espécie de dó menor como um si dominante com alterações, ou, mais
6	com a canônica dominante maior (o V7, a dominante normal). Entretanto, no momento em
7	e é regularmente harmonizado com a canônica dominante maior (o V7, a dominante normal).
8	processo de saturação da tonalidade, à arquetípica Dominante menor da modalidade. Ou seja, um
9	sendo arma fundamental do sistema tonal, a Dominante Maior cede lugar, no processo de
10	. Menezes defende então o argumento de que a "dominante menor" é mais um dentre os tantos
11	harmônico (MENEZES, 2002, p. 61). [O emprego da "Dominante Menor", modal, com Sétima] no 11º
12	majestosamente ao incluir [...] uma passagem à dominante menor (SILVA, 2005, p. 34 e 36). Tão
13	e sentidos associados aos sons da nonsense "dominante menor" -desse "idiomatismo
14	o que encampa a possibilidade de uma "dominante menor": Neomodoalidade, que
15	de um modal "Vm" no papel de uma anti-funcional "dominante menor" (mas, sabemos que os
16	graus, até porque é ela que introduz a sensível na dominante. Em contraste vale lembrar que, na
17	pouco acima) – contém em si, integralmente, um si dominante com sétima, ademais acrescido de
18	nas cadências: I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante). Para o tom menor, geralmente se
19	função adicional com a proposição da idéia de dominante 188 modal para os acordes com o 7º
20	feitas as devidas enarmonizações, à dominante da dominante da mesma tonalidade e; ? ainda antes

At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar shows '3.810 entries' and 'Row 2.470'.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 46 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *dominant*

The screenshot shows the Concord software window titled 'Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)'. The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The main window displays a concordance table with the following content:

N	Concordance
1.777	a distinctive sound that is uni-versally linked to the dominant function. All seventh chords have a
1.778	the root to the seventh (m7, M7, or d7). Since the dominant seventh chord consists of a major triad
1.779	throughout this text. In the macro analysis system, dominant seventh chords are handled in the same
1.780	chords are handled in the same manner as dominant triads. When labeling dominant seventh
1.781	same manner as dominant triads. When labeling dominant seventh chords, include a superscript 7
1.782	functionally to continue the extension of the Eb dominant sound that has been prolonged from the
1.783	. Do not include inversion indica- tions With your dominant seventh chord labels. One of the most
1.784	One of the most common circle progressions is the dominant to tonic resolution. The macro analysis
1.785	symbol to indicate the circle progres- sion When a dominant seventh chord is followed by the tonic
1.786	below. In music of the Renaissance period, the dominant seventh chord was foreign to the style.
1.787	189 (as was the case in the solo section) is that the dominant quality F7 is replaced with a minor

At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar shows '2.818 entries' and 'Row 78'.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

No *corpus* português, foram encontradas as seguintes colocações para o termo *dominante*: *acorde da dominante, acorde de dominante, acorde de dominante alterada, acorde de dominante com nona, acorde de dominante com sétima, acorde de dominante da dominante, acorde de dominante secundária, acorde de dominante substituta, acorde de função dominante, acorde de nona da dominante, acorde de sétima da dominante, acorde de substituição de dominante, acorde dominante, acorde substituto da dominante, cadência à dominante, dominante, dominante alterada, dominante artificial, dominante auxiliar, dominante da dominante, dominante disfarçada, dominante individual, dominante maior, dominante menor, dominante modal, dominante primário, dominante principal, dominante relativa, dominante secundária, dominante substituta, escala dominante diminuta, função de dominante, função dominante, harmonia de dominante, pedal de dominante e região da dominante.*

A Tabela 18 apresenta a frequência bruta e normalizada das colocações, correspondentes em inglês e tipologia. Nenhuma delas foi encontrada nas entradas do dicionário pesquisado.

Tabela 18 - Colocações a partir de *dominante*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde da dominante	9	7	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de dominante	357	287	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde de dominante alterada	1	1	<i>Altered dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante com nona	17	14	<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante com sétima	51	41	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante da dominante	3	2	<i>Dominant of the dominant</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante secundária	9	7	<i>Secondary dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de dominante substituta	37	30	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não
Acorde de função dominante	14	11	<i>Dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de nona da dominante	6	5	<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima da dominante	35	28	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de subdominante	43	35	<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	Não

Acorde de substituição de dominante	1	1	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não
Acorde dominante	337	271	<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde substituto da dominante	8	6	<i>Dominant substitute chord</i> <i>Tritone substitution chord</i> <i>Tritone substitute chord</i> <i>Tritone substitutes</i>	Estendida	Não
Cadência à dominante	8	6	<i>Dominant cadence</i>	Adjetiva	Não
Dominante alterada	31	25	<i>Altered dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante artificial	13	10	<i>Artificial dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante auxiliar	6	5	<i>Auxiliary dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante da dominante	115	93	<i>Dominant of the dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante disfarçada	24	19	<i>Disguised chord</i>	Adjetiva	Não
Dominante individual	64	52	<i>its own dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante maior	36	29	<i>Dominant major</i>	Adjetiva	Não
Dominante menor	106	85	<i>Dominant minor</i>	Adjetiva	Não
Dominante modal	12	10	<i>Modal dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante primário	24	19	<i>Primary dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante principal	32	26	<i>Primary dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante relativa	6	5	<i>Relative dominant</i>	Adjetiva	Não
Dominante secundária	219	176	<i>Dominant secondary</i>	Adjetiva	Sim
Dominante substituta	71	57	<i>Dominant substitute</i>	Adjetiva	Não
Escala dominante diminuta	12	10	<i>Dominant diminished scale</i>	Estendida	Não
Função de dominante	132	106	<i>Dominant function</i>	Adjetiva	Não
Função dominante	125	101	<i>Dominant function</i>	Adjetiva	Não
Harmonia de dominante	7	6	<i>Dominant harmony</i>	Adjetiva	Não
Pedal de dominante	12	10	<i>Dominant pedal</i>	Adjetiva	Não
Região da dominante	30	24	<i>Dominant region</i> <i>Dominant area</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 18 mostra que o termo *dominante* está presente em várias colocações. Observam-se também casos de variantes terminológicas (que serão analisadas adiante). Em relação à tipologia, a maioria das colocações deste subitem é classificada como adjetiva (por conta da presença do adjetivo *dominante* na estrutura) ou estendida. Grande parte dessas

colocações é empregada em textos que abordam a análise harmônica funcional e também à Harmonia aplicada ao contexto da música popular. A maioria delas não consta no dicionário de termos musicais mencionado.

A Tabela 19 apresenta uma síntese com os dados das colocações em inglês, referentes à frequência, tipologia e quantas constam nos dicionários.

Tabela 19 - Colocações a partir de *dominant*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Altered dominant</i>	Adjetiva	3	3	Não	4	5	Não	Dominante alterada
<i>Altered dominant chord</i>	Estendida	2	2	Não	8	10	Não	Acorde de dominante alterada
<i>Artificial dominant</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Dominante artificial
<i>Auxiliary dominant</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Dominante auxiliar
<i>Disguised chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Dominante disfarçada
<i>Dominant area</i>	Adjetiva	2	2	Não	2	3	Não	Região da dominante
<i>Dominant cadence</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Cadência à dominante
<i>Dominant chord</i>	Adjetiva	247	206	Não	140	179	Não	Acorde de dominante
<i>Dominant diminished scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala dominante diminuta
<i>Dominant function</i>	Adjetiva	86	72	Não	42	54	Não	Função dominante
<i>Dominant harmony</i>	Adjetiva	58	48	Não	18	23	Não	Harmonia de dominante
<i>Dominant minor</i>	Adjetiva	9	8	Não	36	46	Não	Dominante menor
<i>Dominant ninth chord</i>	Estendida	18	15	Não	4	5	Não	Acorde de dominante com nona
<i>Dominant of the dominant</i>	Adjetiva	2	2	Não	4	5	Não	Dominante da dominante
<i>Dominant pedal</i>	Adjetiva	26	22	Não	17	22	Não	Pedal de dominante

<i>Dominant preparation chord</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Acorde de preparação
<i>Dominant region</i>	Adjetiva	2	2	Não	1	1	Não	Região da dominante
<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	178	149	Sim	55	70	Sim	Acorde de dominante com sétima
<i>Dominant substitute</i>	Adjetiva	23	19	Não	1	1	Não	Dominante substituta
<i>Dominant substitute chord</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de dominante substituta
<i>Its (own) dominant</i>	Adjetiva	10	8	Não	5	6	Não	Dominante individual
<i>Modal dominant</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Dominante modal
<i>Pre-dominant chord</i>	Adjetiva	8	7	Não	2	3	Não	Acorde pré-dominante
<i>Primary dominant</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Dominante primário, Dominante principal
<i>Relative dominant</i>	Adjetiva	0	0	Não	6	8	Não	Dominante relativa
<i>Secondary dominant</i>	Adjetiva	39	33	Sim	58	74	Não	Dominante secundária
<i>Secondary dominant chord</i>	Estendida	11	9	Não	10	13	Sim	Acorde de dominante secundária
<i>Substitute dominant</i>	Adjetiva	4	3	Não	2	3	Não	Dominante substituta

Fonte: Elaborada pela autora

A partir dos dados da Tabela 19, notam-se vários casos de colocações cuja frequência é baixa no *corpus* de estudo ou nula, exigindo uma pesquisa redirecionada, *extracorpus*, para localização dos correspondentes. Também se observa que são poucas as colocações encontradas nas entradas dos dicionários. Um olhar mais atento também aponta casos de variantes lexicais em que há omissão da palavra *chord*, como em *altered dominant / altered dominant chord* e *secondary dominant/secondary dominant chord*, por exemplo. Essas e outras discussões serão apresentadas a seguir.

### **Acorde da dominante, Acorde de dominante, Acorde de função dominante, Acorde dominante**

As colocações *acorde da dominante*, *acorde de dominante*, *acorde de função dominante* e *acorde dominante* são variantes lexicais, em que partes da combinatória mais complexa são omitidas. Conceitualmente, como vimos no início deste subitem, é o acorde construído a partir do V grau do modo maior ou menor. A frequência dessas colocações na Tabela 19 revela uma tendência ao uso da forma reduzida Dominante, principalmente se ela já foi citada anteriormente em um mesmo texto. Selecionamos alguns trechos do *corpus* em que cada uma delas e suas correspondentes aparecem:

#### **Acorde da dominante:**

⇒ Hindemith não usa a denominação autêntica, perfeita ou imperfeita, mas considera as cadências de acordo com sua propriedade decisiva, assim, cadências mais decisivas são aquelas em que o **acorde da dominante** precede ao da tônica (PORTMART32).

#### **Acorde de dominante:**

⇒ **Acorde de dominante:** acorde formado pelo V grau no modo Maior e menor (PORTMLIV02).

⇒ Considerando-se um acorde como tônica, ou ponto de partida, o **acorde de Dominante** encontra-se à distância de uma quinta justa acima. A característica do **acorde de Dominante** é o movimento que realiza para o de Tônica. Este movimento se dá através da nota chamada sensível, ou a terça do **acorde de dominante**, que se movimenta meio-tom acima para a nota fundamental do acorde de tônica. Todos os acordes podem ser usados com a fundamental no baixo e na primeira inversão, com a terça no baixo (PORTMAPO06).

⇒ Voltando ao assunto das progressões harmônicas em tons menores, nossa atenção se centrará sobre o **acorde de dominante** como o fator harmônico mais poderoso (PORTMTE02)

#### **Acorde de função dominante:**

⇒ **Acordes de função dominante** possuem os IV e VII graus da escala na sua formação os quais são as sensíveis da tonalidade (PORTMDM03).

### **Acorde dominante:**

⇒ Assim, serão considerados **acordes dominantes**, somente os acordes construídos sobre o V grau das escalas menores - harmônica e melódica (PORTMDM03).

Em inglês, a correspondente não tem tantas variantes como em português. Contudo o fenômeno da redução (variante lexical) entre *dominant chord* e *dominant* também é observado. Na sequência, apresentamos alguns excertos de textos do *corpus*, em inglês americano e britânico.

⇒ *The **dominant chord** always occurs on degree five of the scale. Therefore, in the scale of C major, the dominant chord is a G major triad* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *If, for example, Jones had followed Eb diminished whole tone with A Lydian dominant, he would have recycled the same pitch collection and therefore created a potentially static contrapuntal situation in which both **dominant chords** are essentially the same save for the bass note* (INGTMDM04 AM).

⇒ *In this progression it is clear that the IV chord fulfills the function of the absent **dominant chord**, occurring after the pre-dominant II sharp and leading back to I* (INGTMART10 AM).

⇒ *The **dominant chord** is also very important in establishing the home key. The dominant chord leads strongly to the tonic, as we have seen, and the W-I perfect cadence is one of the most important progressions in the whole of tonal music* (INGTMLIV03 BR).

⇒ *A **dominant chord** is rooted a perfect fifth above the tonic and has the effect of driving towards the tonic* (INGTMTE05 BR).

### **Acorde de dominante alterada e dominante alterada**

As colocações *acorde de dominante alterada* e *dominante alterada* são variantes lexicais, em que se observa a redução da estrutura sintagmática a partir da comparação entre as duas. A variante reduzida é a mais recorrente no *corpus*. Selecionamos do *corpus* alguns excertos em que essas variantes e suas correspondentes foram empregadas:

#### **Acorde de dominante alterada:**

⇒ Adotando um viés que, por um lado, atenua os valores de reafirmação tonal evidenciados nas normalizações mais tradicionais deste **acorde de dominante**

**alterada** e, por outro lado, realça a complexidade cromática desta sonoridade como um dos fatores que, pouco a pouco, contribuíram para o surgimento de uma nova música (a pós-tonal), Kostka e Payne optam por expressões levemente matizadas pelo modo de dizer da chamada *set theory* (PORTMTE02).

A colocação correspondente de acorde de dominante alterada é ***altered dominant chord***, conforme contextos de uso abaixo:

- ⇒ *The conception of an **altered dominant chord** as a dual-root dominant, with two possible roots a tritone apart, is strikingly similar* (INGTMART18 AM).
- ⇒ *The **altered dominant chord**, containing both a major third and a minor third in disguise (augmented ninth) as well as the dissonant tritone interval, was perceived as the most unpleasant chord* (INGTMART01 BR).

#### **Dominante alterada:**

- ⇒ **Dominantes alteradas** - são dominantes resultantes de alterações ascendentes e descendentes da quinta e/ou da nona. Estão associadas as seguintes escalas hexatônica (ou escala de tons inteiros), diminuta (ou escala de semitom/tom) e alterada (PORTMAPO03).
- ⇒ Schenker se ocupa do recurso de tonicalização que, nos atuais termos da *Jazz theory*, passamos a chamar de **dominante alterada** (um meio de preparação que inclui o chamado SubV7 e suas inversões) (PORTMTE02).

O mesmo fenômeno de redução lexical se verifica com a *correspondente **altered dominant***:

- ⇒ *Taking another tack, we could define the B major chord itself as a version of a more acceptable chord, say some sort of **altered dominant*** (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *First, it investigates the influence of different guitar tones (clean, overdrive, distortion) on the acoustic properties of chord structures by extracting five acoustic features with Music Information Retrieval (MIR) technology from four guitar chords: power, major, minor and **altered dominant**, played on three guitars and with five amplifiers (180 recordings, 900 test values)* (INGTMART01 BR).



### Acorde de dominante com nona e acorde de nona da dominante

As colocações *acorde de dominante com nona* e *acorde de nona da dominante* são variantes sintáticas que se referem ao mesmo conceito (acorde construído sobre o V grau com sétima e nona adicionadas), conforme contextos de uso selecionados para as duas colocações:

#### **Acorde de dominante com nona:**

- ⇒ O acorde de sétima diminuta pode ser considerado como um **acorde de dominante com nona**, cuja fundamental está omitida, apesar de implícita (PORTMAPO06).
- ⇒ A base do **acorde de Dominante com nona menor** é o acorde de Dominante com sétima, ao qual se acrescenta mais uma terça menor. É a nona menor em relação à fundamental. Como é formado por cinco notas, na escrita a quatro vezes omite-se a quinta (PORTMAPO06).
- ⇒ Para o **acorde de Dominante com nona Maior** aplica-se o que foi dito para o de nona menor, com a diferença de intervalos na resolução, a sétima para baixo (2m) e a nona para baixo (2M). Recomenda-se observar seu uso no repertório (PORTMAPO06).

#### **Acorde de nona da dominante:**

- ⇒ O **acorde de nona de dominante** é encontrado quando se acrescenta uma terça maior ou menor à sétima de um acorde de sétima de dominante. O símbolo para este acorde é V9 (PORTMAPO01).
- ⇒ Na seção d, transforma-se o acorde de II grau em um **acorde de nona de dominante** com a fundamental omitida (PORTMART18).
- ⇒ Acorde de nona **da dominante maior**: formado sobre o V grau das escalas maiores. Para formar esse acorde acrescenta-se uma terça maior ao acorde de sétima da dominante (PORTMLIV02).
- ⇒ **Acorde de nona da dominante menor**: formado sobre o V grau das escalas menores. Para formá-lo acrescenta-se uma terça menor ao acorde de sétima da dominante (PORTMLIV02).

A colocação correspondente é *dominant ninth chord*, conforme se observa nos contextos definitórios e de uso abaixo:

- ⇒ *One of the most commonly used ninth chords is the **dominant ninth chord**, which is built on the fifth degree of the scale. Generally, the dominant ninth is used to enhance the resolution of dominant seventh chord to the tonic (INGTMLIV02 AM)*
- ⇒ *As it is in a **dominant-ninth chord**, where it functions as an upper neighbor to the dominant (INGTMDM01 AM).*
- ⇒ *The fully-diminished-seventh chord B-D-F-Ab has four pitches in common with the **dominant ninth chord** G-B-D-F-Ab (INGTMTE02 AM).*
- ⇒ *Bar 185 has a **dominant ninth chord** whilst bar 187 has the tonic chord in root position but in bar 186 it is unclear whether the tonic or the dominant is in play (INGTMTE07 BR).*

### **Acorde de dominante com sétima e acorde de sétima da dominante**

As colocações *acorde de dominante com sétima e acorde de sétima da dominante* também são variantes sintáticas e se referem um mesmo conceito (acorde construído sobre o V grau com sétima). Os trechos selecionados para as duas variantes e suas correspondentes apresentam contextos definitórios e de uso relacionados ao mesmo conceito e destacando a presença do trítano no acorde.

#### **Acorde de dominante com sétima:**

- ⇒ A característica do **acorde de dominante com sétima** é conter o trítano (5dim) entre suas vozes (PORTMAPO06).
- ⇒ Partindo de um acorde maior, é possível acrescentar-se a ele uma sétima menor, o que o transformará em um **acorde de dominante com sétima** (PORTMAPO06).
- ⇒ Sechter mostra a equivalência enarmônica numa sequência que nos permite ouvir os mesmos sons como um **acorde de dominante com sétima** cuja fundamental é F e, concomitantemente, como acorde de sexta aumentada alemã em Lá menor cuja fundamental é B (PORTMTE02).

#### **Acorde de sétima da dominante:**

- ⇒ Os **acordes de sétima da dominante** se caracterizam pelo trítano entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante (PORTMLIV07).
- ⇒ De todos os acordes dissonantes naturais é o **acorde de sétima da dominante** o que se usa com mais frequência. Tem este acorde duas notas atrativas: 1) sensível (terça

do acorde) que resolve subindo tônica. 2) a sétima do acorde que resolve descendo por grau conjunto. Há neste acorde três notas que não devem ser suprimidas: a fundamental, a terça (sensível) e a sétima. Assim sendo, a nota que se suprime neste acorde é a quinta (PORTMLIV10).

⇒ Para Schoenberg: O fato de que o som do acorde de  $6/5$  ( $4/3$ , 2 ou 6) aumentada ser idêntico ao som de um **acorde de sétima de dominante** pode, agora, ser facilmente explorado por tratar (introduzindo e continuando) este como se fosse o outro [V7](47) (PORTMART18).

A colocação correspondente é ***dominant seventh chord***. Assim como em português, os trechos selecionados apresentam o conceito e a questão da dissonância (relacionada à presença do trítono):

⇒ *The **dominant seventh chord** is a diatonic seventh chord built on the fifth scale degree of the major, harmonic minor, and ascending melodic minor scales. The major triad (root, third, fifth) and minor seventh (from root to seventh) create a distinctive sound that is universal linked to the dominant function (INGTMLIV02 AM).*

⇒ *Unlike the dominant triad, the **dominant seventh chord** contains a dissonance – the seventh factor (INGTMLIV02 AM).*

⇒ *As can be seen from the set-class forms of the example, the three tetrachords of mm. 106–14 are related by parsimonious voice leading; this is not entirely surprising, since any **dominant-seventh chord** is only one semitone removed from either a French augmented-sixth chord or a fully-diminished seventh chord (INGTMDM01 AM).*

⇒ *The **dominant seventh chord**, chord V with a seventh added to it, is one of the most important chords in tonal music as it leads strongly to the tonic chord, and so is often used at significant cadence points. It plays an important part in establishing new keys in modulation (INGTMLIV03 BR).*

⇒ *For instance, we might class the **dominant seventh chord** V7 as unpleasurable, and the tonic chord I as pleasurable; hence we hear the former as attracted to the latter (INGTMTE03 BR).*

### Acorde de dominante da dominante e Dominante da dominante

As colocações *acorde de dominante da dominante e dominante da dominante* são variantes lexicais, em que ocorre a redução sintagmática em uma delas. A variante reduzida tem uma frequência maior no *corpus*, enquanto a complexa é mencionada apenas como subtítulo de dois textos. Dessa forma, selecionamos apenas os contextos de uso para a forma reduzida:

#### **Dominante da dominante:**

⇒ (...) os acordes de 6a Germânica, 6a Francesa, 6a Italiana (...) são usados com função de **dominante da dominante**, com a 6a aumentada sendo resolvida por movimento contrário (PORTMAPO04).

⇒ Devido a este quarto grau elevado, três das quatro opções do acorde de sexta aumentada terão função de dominante secundária, mais especificamente, **dominante da dominante** (PORTMDM01).

⇒ Mas os exemplos de Mancini e Sabatella não se referem à resolução alternativa da **dominante da dominante** (PORTMDM01).

Em inglês, localizamos a correspondente *dominant of the dominant*, porém não encontramos nenhuma ocorrência com o acréscimo de *chord* na estrutura. Trechos selecionados:

⇒ *The problems of voice leading vary; if the chord is **dominant of the dominant**, there will be several chromatic progressions in the voices* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *Both extracts show how the chromatic supertonic chord can function as the '**dominant of the dominant**' and help strengthen cadences, particularly final cadences, through the resolution of the dissonances* (INGTMLIV05 BR).

Uma *dominante da dominante* é um caso de *acorde de dominante secundária e de dominante individual*, por essa razão, no verbete haverá uma remissiva relacionando as duas colocações.

### Acorde de dominante secundária, dominante secundária e Dominante individual

As colocações *acorde de dominante secundária, dominante secundária e dominante individual* são variantes terminológicas, sendo: acorde de dominante secundária e dominante secundária, variantes lexicais; e *dominante individual*, variante denominativa (sinonímia) para

as duas anteriores. Elas se referem a um acorde de dominante de um dos acordes da tonalidade principal. Das três, a colocação com mais ocorrências é a Dominante secundária, seguida da dominante individual. Extraímos do *corpus* alguns trechos em que essas colocações e suas correspondentes são empregadas.

**Acorde de dominante secundária:**

- ⇒ Um **acorde de dominante secundária** deve ser uma tríade maior ou um acorde maior com sétima menor. Se não o for, não é uma dominante secundária (PORTMAPO01).
- ⇒ A versão completa do acorde de tonicalização é o **acorde de dominante secundária** com sétima, V7/x (PORTMTE03).
- ⇒ No Ex.34, o acorde de sétima diminuta C#°, estranho à tonalidade de Dó maior, situado uma segunda menor abaixo do IIm7 (Dm7), corresponde ao **acorde de dominante secundária** com nona abaixada situado uma quarta abaixo do IIm, ou seja, VI7(b9) (A7(b9)) (PORTMART04).

A colocação correspondente de acorde de dominante secundária é *secondary dominant chord*, conforme contextos abaixo:

- ⇒ *Riemann's only justification in bringing the F# into his arguments is to make the relationship between G and D stronger by implying a **secondary dominant chord** based on D to elevate the status of G (INGTMTE01 AM).*
- ⇒ *The voice leading of **secondary dominant chords** is the same as for primary dominant chords. Secondary dominant triads require that you carefully maintain recommended doublings because the third of the chord has the function of a leading tone and should not be doubled (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *And just as **secondary dominant chords** often replace their diatonic counterparts in the cycle, tritone substitution chords may replace these secondary dominants as well, as a second level of alteration to the original diatonic descending fifth paradigm (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *A **secondary dominant chord** is the major chord (often with a minor seventh above the root) based on the perfect 5th above (or perfect 4th below) any major or minor chord in the prevailing key. The secondary dominant is a chromatic chord borrowed from the key where the chord it leads to is the tonic (INGTMLIV14 BR).*

### **Dominante secundária:**

A colocação *dominante secundária*, no dicionário Dourado (2004), apresenta duas definições:

“1. Literalmente dominante da dominante; 2. Acorde de dominante construído sobre qualquer grau que não o tônico (primeiro) de uma tonalidade. Por exemplo, B7, dominante de mi menor, na tonalidade de dó maior” (DOURADO, 2004, p. 112).

- ⇒ **Dominante secundária:** acorde com todas as características de um dominante, porém posicionado sobre um grau distinto ao V, de modo que sua resolução cause o efeito próximo ao de uma tônica (PORTMTE03).
- ⇒ Schoenberg inicia sua explicação com uma tríade diminuta sobre o II de dó menor. Este acorde é transformado para uma **dominante secundária**, depois para uma dominante secundária com sétima e ainda para uma dominante secundária com nona menor (PORTMART18).

A colocação correspondente de *dominante secundária* é *secondary dominant*. O dicionário Harvard (2003), no verbete desse termo, indica remissiva relacionando as entradas de *Dominant* e *Tonicization*. Extraímos alguns trechos com contextos de uso da combinatória:

- ⇒ *A secondary dominant is the major chord whose root is a perfect 5th above any note of the scale except the tonic (because that would be the normal dominant chord) -although secondary dominants above the leading note are not used since they would be too remote from the current* (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ *The primary function of the secondary dominant, as detailed in [Piston, 1983] pages 282 to 284, is that the purpose of a new key is to emphasise the strength of the tonic key via tonicisation of dominant or subdominant harmony* (INGTMTE01 BR).

### **Dominante individual:**

O uso da colocação *dominante individual* foi identificado em textos instrucionais e acadêmico-científicos, como mostram os excertos abaixo

- ⇒ Qualquer acorde do campo harmônico possui a sua **dominante individual**. São chamados de Dominantes individuais os acordes Maiores que se relacionam por quinta Justa descendente às suas tônicas particulares (PORTMAPO06).

⇒ Em Riemann, Grabner, Mäler e nos demais textos brasileiros aqui referenciados, relações como as de **dominantes individuais** (ou secundárias) são tradicionalmente indicadas circundando-se a nomenclatura da harmonia com parênteses, ex.: (D), isso se a dominante secundária for imediatamente seguida pela harmonia-alvo a que se refere (PORTMART23).

Como correspondente para dominante individual, temos *its own dominant*, conforme se observa nos trechos a seguir:

⇒ *This evasion of E-flat major renders it an implicit key, made palpable by the strong presence of its own dominant* (INGTMART32 AM).

⇒ *If a voice leading chord is preceded by its own dominant, supertonic, or subdominant, or a combination of these, the result is a more elaborate structure called an interpolation* (INGTMLIV07 AM).

### **Acorde de dominante substituta, acorde de substituição de dominante, acorde substituto da dominante, acorde SubV7 e dominante substituta**

As colocações *acorde de dominante substituta*, *acorde de substituição de dominante*, *acorde substituto da dominante* e *dominante substituta* são variantes terminológicas, sendo: *Acorde de dominante substituta* e *dominante substituta*, variantes lexicais; *acorde de substituição de dominante* e *acorde substituto da dominante*, variantes sintáticas. Em textos de Harmonia popular, a construção com acrônimo é observada na variante *acorde subV7*. Essas colocações referem-se ao acorde que substitui a dominante por ter o trítono e a mesma função.

Os contextos de uso de cada uma das variantes são apresentados a seguir:

#### **Acorde de dominante substituta:**

⇒ Dentre outros fatores (questões de gênero e estilo, de defesa de campo, de autoimagem, das demandas comerciais do ensino da teoria musical etc.), o prestígio técnico-teórico desta nomenclatura e conceituação - tratada aqui como estratégia menor melódica - está associado (emblematicamente, mas não exclusivamente) ao prestígio do chamado **acorde de dominante substituta** (Sub V7), o acorde que é conhecido na teoria tradicional como acorde de sexta aumentada (PORTMTE02).

**Acorde de substituição de dominante:**

⇒ Na teoria da música popular, os acordes vagantes correspondem aos **acordes de substituição de dominantes** (PORTMART04).

**Acorde substituto da dominante:**

⇒ Algumas referências da *Jazz theory* e/ou da teoria da música popular sobre o chamado acorde de dominante substituta ou **acorde substituto da dominante** são (...) (PORTMTE02).

**Acorde SubV7:**

⇒ Os objetivos mais comuns ao uso de um **acorde SubV7** são a criação de uma linha melódica cromática no baixo (Dm7 – Db7 – Cmaj7) e a possibilidade de encararmos este acorde, também, como uma extensão do próprio dominante, onde a fundamental do acorde SubV7, sua 3ª, 5ª e 7ª representariam, respectivamente, a 4ª aumentada ou 5ª diminuta, 7ª, 9ª menor e 3ª maior (enarmonizada) do acorde dominante (PORTMDM03).

**Dominante substituta:**

⇒ Outro recurso importante de inserção de novos acordes à progressão original é o uso dos chamados **dominantes substitutos** (SubV7). Tais acordes podem ser intercambiáveis aos acordes dominantes por possuírem em sua estrutura, o mesmo trítone, intervalo este responsável pela tensão harmônica do acorde, resolvida no acorde de resolução (PORTMDM03).

⇒ Quando a sétima diminuta for a nota do baixo, a sua resolução natural será ir para o acorde de I grau na segunda inversão, significando uma progressão em tempo fraco de dominante seguida por **dominante substituta** (PORTMDM01).

Em inglês, localizamos algumas correspondentes que também são variantes entre si: *Dominant substitute chord*, *Dominant substitute*, *Substitute dominant*, *tritone substitution chord*, *tritone substitute chord* e *tritone substitutes*. Observa-se que em inglês o trítone é mencionado na estrutura de algumas das colocações (não ficando implícito como em português). As colocações *Dominant substitute chord* e *dominant substitute* são variantes lexicais e *Substitute dominant* é uma variante sintática de *Dominan substitute*; *tritone substitution chord* e *tritone substitute chord* são variantes sintáticas e *tritone substitutes* é variante lexical de *tritone substitute chord*.



Seguem alguns excertos em que as colocações são utilizadas:

***Dominant substitute chord:***

⇒ *Moving directly from the **dominant substitute chord** in the top line to the tritone substitute of the following chord in the succession essentially traverses the same pitch space as if all three chords were included, and results in a semitone descent* (INGTMDM04 AM).

***Dominant substitute:***

⇒ *These ideas are used to good effect in Paul S. Carter's discussion of the role of VII as a **dominant substitute** in rock music in his *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music* (INGTMDM01 AM).*

⇒ In this form, harmonic configurations, primarily dominant or **dominant substitute** harmonies, appear to be initiating 'cadential content' but either fail to reach their tonic or reach a tonic which is compromised in some fashion (INGTMTE07 BR).

***Substitute Dominant:***

⇒ *He also argues that this chord is more than merely a **substitute dominant**, noting its root motion and the stability of its chromatic pitch* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *The **substitute dominant** in this cadence may also be a whole-tone chord* (INGTMTE07 BR).

***Tritone substitution chord:***

⇒ *One of the most common chord substitutions, mentioned in nearly every jazz theory book that mentions chord substitutions, is the **tritone substitution chord**, which is a variation of the ii-V7-I prototype. The substitution itself consists of inserting a dominant chord a tritone away from V in the place of V. This results in a descending chromatic bass line and a ii-bII7-I progression* (INGTMDM04 AM).

***Tritone substitute chord:***

⇒ *The **tritone substitute chords** seen thus far have been used as replacement chords, i.e., they are used in the progression instead of the dominant chord a tritone away* (INGTMDM04 AM).

***Tritone substitutes:***

⇒ *Augmented-sixth chords and **tritone substitutes** have long been recognized as enharmonic equivalents* (INGTMART18 AM).

⇒ *Their relationship is generally described as **two different perspectives on the same syntactic structure**: in classical terminology, an augmented-sixth chord; in jazz, a **tritone substitute*** (INGTMART18 AM).

O acorde de dominante substituta (e as variantes deste bloco) é um acorde de dominante secundária, dominante da dominante e dominante individual. Verifica-se que há uma multiplicidade de denominações para descrever o mesmo acorde, ou o mesmo fenômeno harmônico.

**Cadência à dominante**

Vide discussão no subitem 3.1.4 Cadência.

**Dominante artificial**

A colocação *dominante artificial* é um caso com poucas ocorrências. Na análise, observamos que o trecho cita Schoenberg, e buscamos o uso da colocação correspondente no texto do mesmo autor, em inglês.

⇒ ***Dominantes artificiais***: Ao alterarem a terça das tríades menores, eles [os modos e suas alterações] produzem tríades maiores artificiais e acordes de sétima de dominante artificiais [...] As ***Dominantes artificiais***, acordes de sétima de dominante artificiais e acordes de sétima diminuta artificiais são normalmente utilizados em progressões que seguem os padrões V–I, V–VI e V–IV (SCHOENBERG, 2004, p. 33) (PORTMTE03).

A colocação correspondente localizada no livro “*Structural function of Harmony* (SCHOENBERG, 1969) é ***artificial dominant***. Segue o trecho extraído do livro:

⇒ *By substituting for [altering] the third in minor triads, they produce artificial major triads and artificial dominant seventh chords. [...] **artificial dominants**, artificial dominant seventh chords, and artificial diminished seventh chords are normally used in progressions according to the models V-I, V-VI and V-IV, (SCHOENBERG, p. 16, 1969).*

Neste contexto, observa-se que a colocação *dominante artificial* é empregada como uma *dominante secundária* (colocação analisada anteriormente).

### **Dominante auxiliar**

A colocação *dominante auxiliar* também apresenta poucas ocorrências. No *corpus*, localizamos um contexto definitório em português e, no processo de identificação da correspondente (*auxiliary dominant*), encontramos apenas contexto de uso em inglês americano.

⇒ **Dominante auxiliar** - são os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (PORTMLIV07).

A colocação correspondente é *auxiliary dominant*.

⇒ *Thus, although some of the Terzschritte in this section are progressions in which the second chord is nothing more than an **auxiliary dominant** of the chord that follows, other Terzschritte lead elsewhere; their constituent chords are less clearly subsidiary members of higher-level progressions* (INGTMLIV10 AM).

Neste contexto também se observa que a colocação *dominante auxiliar* é utilizada como uma *dominante secundária* (colocação analisada anteriormente).

### **Dominante disfarçada**

A colocação *dominante disfarçada* está relacionada semanticamente com o conceito de cifragem aparente (subitem 3.1.6) e geralmente é empregada em textos sobre harmonia da música popular. O contexto definitório extraído do *corpus* descreve algumas características desse acorde:

⇒ São acordes que, funcionalmente, dentro do contexto harmônico, representam um outro acorde disfarçado, geralmente dominante. O caso mais comum de cifra aparente trata-se do  $Xm6$  como *dominante disfarçado* (PORTMAPO05).

A correspondente *Dominant in disguise* não foi localizada no *corpus*. Nesse caso foi realizada uma pesquisa *extracorpus*, em textos relacionados à Harmonia do Jazz:

⇒ *As you learned in Chapter Nine, diminished seventh chords are often **dominant seventh b9 chords in disguise*** (LEVINE, 2011 AM).

⇒ *Dominant seventh chords: Like major - seventh chords, dominant - seventh chords can be considered major chords in disguise* (KOLB, 2006).

Neste contexto também se observa que a colocação *dominante disfarçada* é utilizada em Harmonia aplicada ao contexto popular e também está relacionada ao conceito de *dominante secundária* (colocação analisada anteriormente).

### Dominante maior

A colocação *dominante maior* refere-se ao acorde de dominante (V grau da tonalidade):

⇒ É extremamente interessante [ ... ] o fato de que, mesmo sendo arma fundamental do sistema tonal, a **Dominante Maior** cede lugar, no processo de saturação da tonalidade, à arquetípica Dominante menor da modalidade (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *major dominant*, conforme contexto de uso:

⇒ *These are the fifth relations involving mode change, the most common of which occurs between major dominant and minor tonic* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *Schröder knew well that music in the minor mode with major dominant, when inverted around the dominant note, would produce Hauptmann's minor-major* (INGTMART16 BR).

### Dominante menor

A colocação *dominante menor* refere-se ao acorde menor encontrado no V grau da escala menor natural, que por não possuir trítono nem nota sensível tem seu papel questionado na Harmonia Tonal. Seu uso na música tonal foi e tem sido motivo para discussões entre teóricos pelo fato de esse acorde não ter as características esperadas de uma dominante tradicional (acorde maior). Selecionamos alguns trechos em que a colocação é utilizada:

⇒ Desta forma, este acorde Vm7 não possui função tonal e sim modal. Também é chamado de **dominante menor** (PORTMAPO05).

⇒ E neste viés o desacertado rótulo **dominante menor** assinala adequadamente a desejada tensão de paradoxo irresoluto que está associada a esta função: o substantivo dominante reafirma as bases do sistema tonal, mas a sua contaminação

com essa espécie de sufixo impróprio menor (algo também legítimo ao sistema tonal) renega ou falseia o sistema (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é *dominant minor*:

⇒ *In the minor mode, the second Episode ends in the **dominant minor** (v). (INGTMLIV05 AM).*

### **Dominante modal**

A colocação *dominante modal* foi localizada no *corpus* descrita nos seguintes contextos:

⇒ Em primeiro lugar há o fato de que a maior melódica contém o sétimo grau menor, o que revela novos contextos para a **dominante modal** (PORTMTE01).

⇒ Consideramos ambíguos, entretanto, os acordes que possuem a sétima menor do tom – que classificamos como **dominantes modais** – simultaneamente com a 2ª menor, a forte nota característica do modo frígio (PORTMTE01).

A correspondente em inglês, *modal dominant*, foi identificada no *corpus* inglês americano e na pesquisa complementar, conforme abaixo:

⇒ *That is to say, the dominant of G major is used directly as the **modal dominant** (flatVII) of E minor (INGTMART03 AM).*

⇒ *The **modal dominant**. Quite often, the major chord based on the minor-7th tone (F-natural in the key of D; G-natural in the key of A) serves as an alternative dominant chord for modal fiddle tunes (PERLMAN, 2020).*

### **Dominante primário e Dominante principal**

As colocações *dominante primário* e *dominante principal* são variantes denominativas sinônimas. A primeira foi localizada em textos instrucionais e a segunda em textos acadêmico-científicos, conforme excertos selecionados para cada uma delas:

#### **Dominante Primário:**

⇒ **Dominante Primário** - É o acorde formado sobre o V grau da escala Maior. A principal característica deste acorde está no fato de possuir um trítone em sua estrutura. Este trítone gera uma tensão que pede resolução (repouso) (PORTMAPO05).

### **Dominante principal:**

⇒ (...)o acorde encontrado sobre o V grau é chamado de **Dominante Principal** (PORTMDM03).

⇒ As diversas tônicas são esperadas após a **dominante principal**, configurando uma ampliação teórica do campo possível de cadências interrompidas para essa função (PORTMTE01).

A colocação correspondente, *primary dominant*, foi localizada no *subcorpus* americano, a partir dos seguintes contextos de uso:

⇒ *Secondary dominants, because they are temporarily raised to the status of dominant naturally resolve to their temporary tonic, just as primary dominants (V) resolve to tonic (I)* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The V7 of the key is the primary dominant* (INGTMDM04 AM).

As colocações *dominantes primárias* e *dominantes principais* são tipologias usadas para distingui-las das dominantes secundárias. No contexto tonal, a dominante principal faz parte da tonalidade principal e a dominante secundária pertence a uma outra tonalidade.

### **Dominante relativa**

A colocação *dominante relativa* (ou *relativa da dominante*) faz parte da terminologia difundida pela teoria funcional, e refere-se ao acorde menor localizado no III grau da tonalidade maior.

⇒ Desta maneira, temos como funções principais a função-tônica, subdominante e dominante e como secundárias as funções tônicas relativa e antirrelativa (Ta/Tr), subdominante relativa e anti-relativa (Sr/Sa) e **dominante relativa** e anti-relativa (Dr/Da) (PORTMDM04).

Em inglês, localizamos as correspondentes (e variantes lexicais) *relative dominant* e *relative dominant chord* no *subcorpus* inglês britânico, conforme excertos a seguir:

⇒ *It is notable that in major, relative dominant chords and II7/VI7 are more frequent than the triad on VII which indicates a certain tendency to avoid an exposed diminished triad* (INGTMART02 BR).

⇒ *Consequent clusters combine **relative dominants** (I7 (major), II7 (major) and VI (natural) half-diminished) (INGTMART02 BR).*

### **Escala dominante diminuta**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### **Função de dominante e Função dominante**

Vide discussão no subitem 3.1.11 Função.

### **Harmonia de dominante**

A colocação *harmonia de dominante* está relacionada à função desse acorde maior construído sobre o V grau, que atrai e confirma a tonalidade. A colocação foi localizada no *corpus* a partir dos seguintes contextos de uso:

- ⇒ A **harmonia de dominante** é segurada até o último momento, indo para mi maior (comp. 37) e finalmente ouvimos a tônica, primeiro no baixo (comp.38) e depois na voz do meio (comp.39), como uma resolução tanto de fá como de dó suspenso (PORTMART25).
- ⇒ Comentando o enorme prestígio da dominante maior ao longo de toda era tonal, Piston abre uma seção dedicada ao fenômeno que chama justamente de a decadência da **harmonia de dominante** (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é **dominant harmony**, empregada em textos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ **Dominant Harmony** - *The strongest harmonic element in tonal music is the dominant function. The dominant-to-tonic succession determines the key much more decisively than the tonic chord alone. This fact is perhaps not apparent with simple triads, but should be borne in mind throughout the study of harmony. Establishment of a key or confirmation of it, reinforcing the tonic by means of dominant harmony, is an everyday occurrence (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *This again is a suspension, and serves to prolong the **dominant harmony**. (INGTMLIV10 BR).*

### Pedal de dominante

A colocação *pedal de dominante* foi identificada em textos instrucionais e acadêmico-científicos do *corpus* de estudo, como se observa nos fragmentos abaixo:

- ⇒ O **pedal de dominante** ocorre com frequência: 1. No final do desenvolvimento na forma sonata, ou antes, da reexposição de um tema. 2.No final da música, antes da tônica final (PORTMLIV01).
- ⇒ O **pedal de dominante** aqui é empregado justamente para estabilizar o tom final, Lá Menor (PORTMTE01).
- ⇒ O uso mais comum do **pedal de dominante** é na preparação da re-exposição na forma sonata, ou em introduções lentas antes da exposição (PORTMDM01).

A colocação correspondente, *dominant pedal*, foi localizada em textos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, como mostra os trechos a seguir:

- ⇒ *The long **dominant pedal** is a common idea in Retransitions. Stopping the pedal is a signal that something new is about to start* (INGTMLIV05 AM).
- ⇒ *The **dominant pedal** on F beginning at m. 121 reorients the ear back toward B minor* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *When composers want to emphasise the tonic or the dominant while creating additional harmonic interest and variety. They often use a pedal. This is a long sustained note (or successive repetitions of the same note) with change harmonies going on around it. The most common one is a **dominant pedal*** (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ *Lastly, the Quintet's recapitulation is prepared by a long **dominant pedal**, but in the Symphony the retransition is short and harmonically oblique* (INGTMART15 BR).

### Região da dominante

A colocação *região da dominante* foi identificada em textos instrucionais e acadêmico-científicos do *corpus* de estudo, conforme trechos selecionados a seguir:

- ⇒ Os acordes que ficaram conhecidos pelos nomes de Sexta Francesa, Italiana e Germânica, pertencem à **região da Dominante** de uma tonalidade (PORTMAPO06).



⇒ A vizinhança de quinta, a **região da dominante**, possui enorme tradição na cultura tonal, possivelmente esta é a mais previsível de todas as vizinhanças da tonalidade maior, e por isso é dada como vizinhança reconhecida tanto no repertório quanto na teoria (PORTMTE02).

Observamos o uso de duas correspondentes em inglês: *dominant region* e *dominant area*, duas variantes denominativas.

***Dominant region:***

⇒ *The C chord of measure 1, analyzed in C Major (Ut), lies outside the domain of the following **dominant region** (Sol), while the G chord of measure 2 plays no role in the restored tonic region that follows (INGTMLIV14 AM).*

***Dominant area:***

⇒ *The fourth phrase (mm. 29-34) functions as the dominant of the third phrase: this phrase implies B, the **dominant area** of the third phrase (V of E) (INGTMDM03 AM).*

No glossário, as colocações *região da tônica* (Subitem 3.1.41), *região da subdominante* (Subitem 3.1.26) e *região da dominante* estão relacionadas por remissivas, em função de seus conceitos se complementarem.

### 3.1.10 Escala, Escalas

O termo *escala* apresenta um número de ocorrências considerável no *corpus*, sendo 3.439 na forma singular e 1.151 no plural. O termo correspondente em inglês é *scale*, tendo o número de ocorrências em:

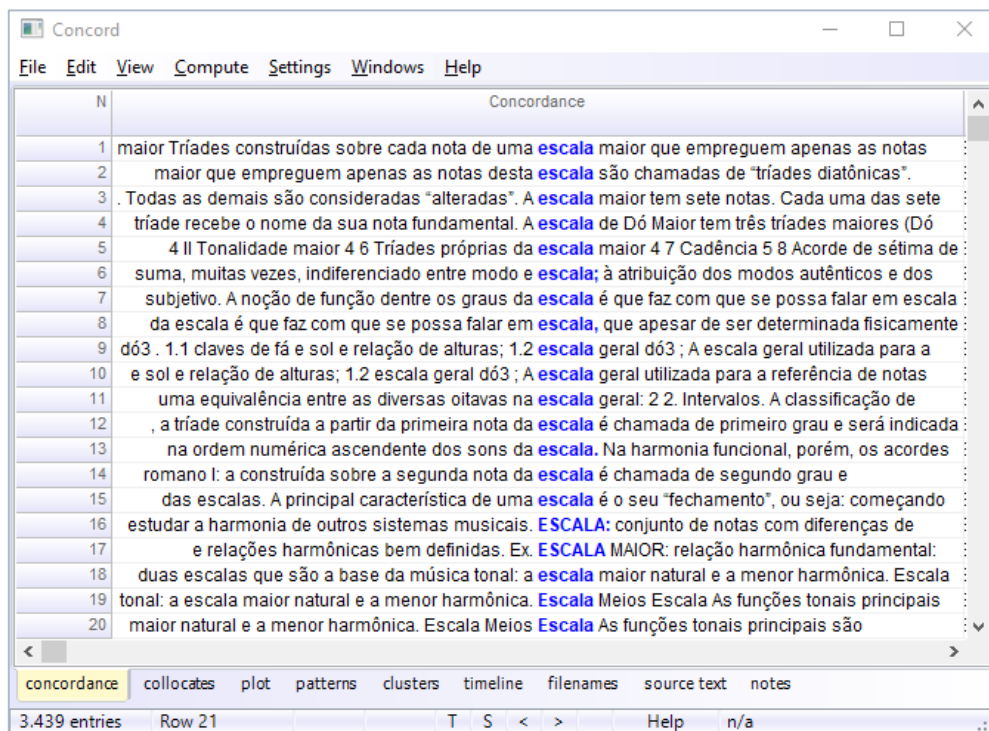
- Inglês americano: 3.749 no singular e 932 no plural; e
- Inglês britânico: 1.429 no singular e 372 no plural.

No dicionário Dourado (2004), o termo recebe a seguinte definição:

“Genericamente, qualquer sequência de notas organizadas ascendente ou descendente por tons, semitons ou mesmo microtons. Ver também escala cigana, escala cromática, escala diatônica, escala hexatônica, escala maior, escala menor, escala pitagórica e escala pentatônica” (DOURADO, 2004, p. 121).

A Figura 47 mostra algumas linhas de concordâncias extraídas do WST a partir da palavra de busca *escala*:

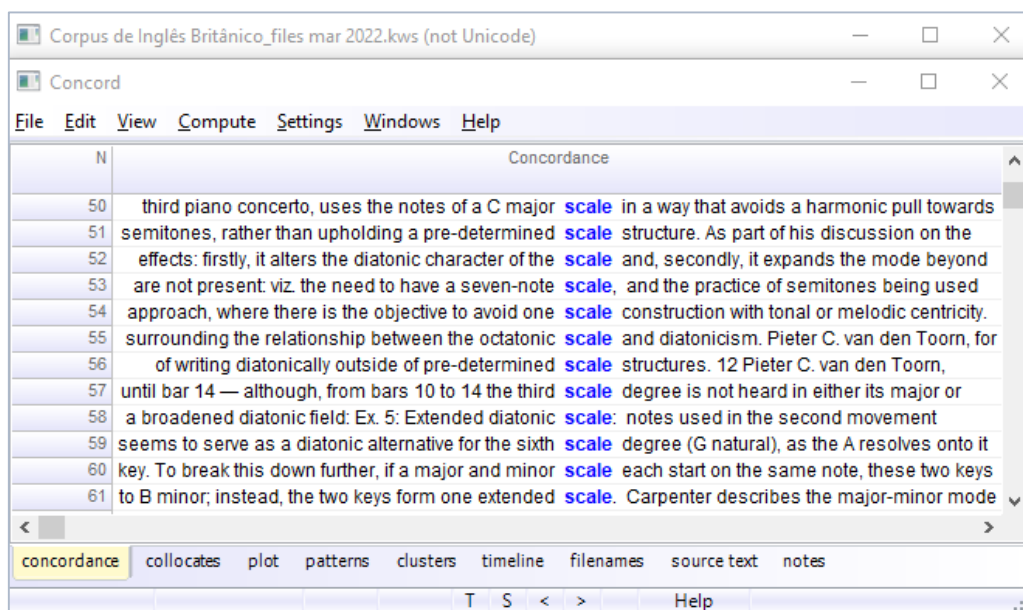
Figura 47 - Linhas de concordâncias (parciais) para a palavra *escala*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Do *subcorpus* inglês, selecionamos algumas linhas de concordância em inglês britânico, conforme ilustra a Figura 48.

Figura 48 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *scale*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

A análise dos *clusters* e colocados nos mostrou a seguintes colocações a partir da palavra de busca *escala*: *escala acústica, escala alterada, escala artificial, escala Blues, escala cigana, escala cigana maior, escala cigana menor, escala cromática, escala de tons inteiros, escala diatônica, escala diminuta, escala dominante diminuta, escala hexacordal, escala hexafônica, escala hexatônica, escala maior, escala menor, escala menor antiga, escala menor bachiana, escala menor harmônica, escala menor melódica, escala menor natural, escala menor primitiva, escala modal, escala octatônica, escala pentatônica, escala relativa, escala simétrica, escala temperada, escalas enarmônicas, escalas exóticas, grau da escala e nota da escala.*

A Tabela 20 a seguir apresenta as frequências bruta e normalizada, classificação taxionômica, correspondentes na língua inglesa e quais colocações foram encontradas no dicionário pesquisado.

Tabela 20 - Colocações a partir de *escala*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Escala acústica	9	7	<i>Acoustic scale</i>	Adjetiva	Não
Escala alterada	85	68	<i>Altered scale</i>	Adjetiva	Não
Escala artificial	8	6	<i>Artificial scale</i>	Adjetiva	Não
Escala Blues	2	2	<i>Blues scale</i>	Nominal	Sim
Escala cigana	12	10	<i>Gypsy scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala cigana maior	6	5	<i>Gypsy major scale</i>	Estendida	Sim
Escala cigana menor	4	3	<i>Gypsy minor scale</i> <i>Hungarian minor scale</i> <i>Hungarian gypsy scale</i> <i>Double harmonic minor scale</i>	Estendida	Não
Escala cromática	60	48	<i>Chromatic scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala de tons inteiros	49	39	<i>Whole tone scale</i>	Estendida	Sim
Escala diatônica	111	89	<i>Diatonic scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala diminuta	85	68	<i>Diminished scale</i>	Adjetiva	Não
Escala dominante diminuta	12	10	<i>Dominant diminished scale</i>	Estendida	Não
Escala hexacordal	5	4	<i>Whole tone scale</i>	Adjetiva	Não
Escala hexafônica	6	5	<i>Whole tone scale</i>	Adjetiva	Não
Escala hexatônica	14	11	<i>Whole tone scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala maior	478	385	<i>Major scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala menor	653	526	<i>Minor scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala menor antiga	4	3	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não

Escala menor bachiana	2	2	<i>Bachian scale</i> <i>Jazz minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor harmônica	116	93	<i>Harmonic minor scale</i>	Estendida	Sim
Escala menor melódica	208	167	<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	Sim
Escala menor natural	40	32	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor primitiva	80	64	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não
Escala modal	29	23	<i>Modal scale</i>	Adjetiva	Não
Escala octatônica	31	25	<i>Octatonic scale</i>	Adjetiva	Não
Escala pentatônica	26	21	<i>Pentatonic scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala relativa	39	31	<i>Relative scale</i>	Adjetiva	Não
Escala simétrica	26	21	<i>Symmetric scale</i>	Adjetiva	Não
Escala temperada	9	7	<i>Equal tempered scale</i>	Adjetiva	Não
Escalas enarmônicas	8	6	<i>Enharmonic scales</i>	Adjetiva	Não
Escalas exóticas	5	4	<i>Exotic scales</i>	Adjetiva	Sim
Grau da escala	377	303	<i>Scale degree</i> <i>Degree of the scale</i>	Nominal	Não
Nota da escala	186	150	<i>Scale note</i> <i>Scale tone (Am)</i>	Nominal	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Entre as três mais recorrentes estão as colocações *escala maior*, *escala menor* e *grau da escala*. O mesmo ocorre com as correspondentes *major scale*, *minor scale* e *scale degree* (Tabela 21). Verificamos que treze delas foram localizadas no dicionário em português e apenas 7 em inglês. Quanto à taxionomia, as colocações dessa seção se distribuem em adjetivas, estendidas e nominais (tanto em português como em inglês).

A Tabela 21 mostra vários casos em que não foram localizadas as correspondentes no *corpus* de estudo, conduzindo-nos à pesquisa complementar. Muitos desses casos foram encontrados em textos de harmonia aplicada ao contexto da música popular.

Tabela 21 - Colocações a partir de *scale*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxfo rd	Corresp.
<i>Acoustic scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala Acústica
<i>Altered scale</i>	Adjetiva	4	3	Não	4	5	Não	Escala alterada
<i>Artificial scale</i>	Adjetiva	7	6	Não	0	0	Não	Escala artificial
<i>Bachian scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala menor bachiana

<i>Blues scale</i>	Nominal	33	28	Não	11	14	Não	Escala Blues
<i>Chromatic scale</i>	Adjetiva	123	103	Não	39	50	Não	Escala cromática
<i>Diatonic scale</i>	Adjetiva	74	62	Sim	44	56	Sim	Escala diatônica
<i>Diminished scale</i>	Adjetiva	19	16	Não	2	3	Não	Escala diminuta
<i>Dominant diminished scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala dominante diminuta
<i>Double harmonic minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Enharmonic scales</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Escalas enarmônicas
<i>Exotic scales</i>	Adjetiva	44	37	Não	0	0	Não	Escalas exóticas
<i>Gypsy major scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana maior
<i>Gypsy minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Gypsy scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana
<i>Harmonic minor scale</i>	Adjetiva	64	53	Sim	23	29	Não	Escala menor harmônica
<i>Hungarian gypsy scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Hungarian minor scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Jazz minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala menor bachiana
<i>Major scale</i>	Adjetiva	365	305	Sim	206	263	Sim	Escala maior
<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	63	53	Não	38	49	Sim	Escala menor melódica
<i>Minor gypsy scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Minor scale</i>	Adjetiva	501	418	Sim	205	262	Sim	Escala menor
<i>Modal scale</i>	Adjetiva	9	8	Não	46	59	Não	Escala modal
<i>Natural minor scale</i>	Estendida	80	67	Não	6	8	Não	Escala menor natural
<i>Octatonic scale</i>	Adjetiva	35	29	Não	6	8	Sim	Escala octatônica
<i>Pentatonic scale</i>	Adjetiva	205	171	Sim	36	46	Sim	Escala pentatônica
<i>Relative scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Escala relativa

<i>Scale degree</i>	Nominal	666	556	Não	280	358	Não	Grau da escala
<i>Scale note</i>	Nominal	18	15	Não	5	6	Não	Nota da escala
<i>Scale tone</i>	Nominal	39	33	Não	3	4	Não	Nota da escala
<i>Symmetric scale</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Escala simétrica
<i>Whole tone scale</i>	Estendida	74	62	Sim	34	43	Sim	Escala de tons inteiros

Fonte: Elaborada pela autora

Em alguns textos do *corpus*, observamos que o termo *coleção* (no sentido de “coleção de notas”) é empregado como uma variante de *escala* e forma colocações como: *coleção hexatônica*, *coleção diatônica*, *coleção octatônica*, *coleção simétrica*. Em inglês, o termo inglês “*collection*” também é empregado como variante de *scale*, observado nas colocações: *diatonic collection*, *hexatonic collection*, *octatonic collection*, *pentatonic collection*.

Nessa seção, elencamos as colocações em ordem alfabética, agrupando aquelas que foram identificadas como variantes. O processo de identificação das colocações e suas variantes é apresentado a seguir.

### Escala acústica

A colocação *escala acústica* foi um dos casos com poucas ocorrências no *subcorpus* português e nenhum nos de inglês, demandando pesquisa complementar ou *extracorpus*.

- ⇒ Lembrada nas argumentações de viés evolutivo-naturalista, uma semelhança notável é a que se observa entre a menor melódica e um segmento médio da chamada **escala acústica**: a supostamente natural, eterna, incontestável, apriorística e universal "série harmônica" dos músicos (i.e., não o entendimento rigorosamente físico ou matematicamente exato da tal série, mas sim a imagem devidamente temperada e de senso comum que os praticantes da cultura harmônico tonal pós-século XVIII guardam deste fenômeno acústico (PORTMTE02).
- ⇒ Há melodias que evitam o uso do sétimo grau, gerando ambiguidade entre maior e mixolídio, como é o caso de *Mineta*, romance de Trás os Montes (1953: 85), ou *Ó da casa cavalheira*, cantiga dos Reis do Douro Litoral (1953: 91), e *Lavra, boi, lavra*, toadilha de aboiar do Minho (1953: 64), em que há ambiguidade entre Dó mixolídio e Lá frígio. Convém lembrar que o modo em questão, que também pode ser entendido

como um lídio com sétima abaixada ou uma mistura das escalas lídia e mixolídia, não é exclusivo destas regiões, estando presente na música de outras culturas, especialmente do leste europeu, tendo sido utilizado em obras de Liszt, Debussy, Prokofiev, Béla Bartók e no jazz. É também conhecido como **escala acústica** (*acoustic scale*), escala lídia de dominante ou escala de sobretons harmônicos (*overtone scale*) (LOPES, 2018)

⇒ Lendvai apresenta um sistema diatônico baseado principalmente na **escala acústica**, descrita por ele como uma inversão sistemática das leis das técnicas cromáticas de Bartok, a saber, as regras da seção áurea (VASCONCELOS, 2013).

A correspondente em inglês é *acoustic scale*, conforme trechos abaixo:

- ⇒ *You may expect to encounter these scale formations occasionally in post-tonal music. The scale in example 2-14<sup>a</sup> (a mode of the melodic minor scale) was used several times by Bartók, and it has acquired the name Lydian-Mixolydian because of its combination of raised 4th and lowered 7th scale degrees (it is also sometimes called the lydian-dominant scale or the **acoustic scale**)* (SANTA; KOSTKA, 2018)
- ⇒ *The **acoustic scale** can be played over a ii<sup>o</sup>7 or I chord, lending a minor coloring to the major mode ii ii-V-I* (TYMOCZKO, 2011).
- ⇒ *Tymoczko's system integrates a variety of **scale** types common in twentieth-century music, including diatonic, **acoustic**, harmonic, whole-tone, and octatonic* (INGTMART04 AM)

### **Escala alterada**

A colocação *escala alterada* é um termo genérico que se refere às escalas com notas alteradas, conforme contextos definitórios e de uso a seguir:

- ⇒ A **escala alterada** surgiu no século XVIII e foi plenamente explorada no século XIX. Apresenta as notas indicadas para formação de acordes alterados (PORTMLIV02).
- ⇒ **Escala alterada** Maior – Dó maior: Alteram-se todos os graus menos os graus I – III – V (PORTMLIV02).
- ⇒ **Escala alterada** menor – lá menor: Alteram-se todos os graus menos os graus I – III – V. O grau IV, além de diatônico, existe também elevado e abaixado (aparece três vezes). Entre os graus VI – VII e VII – I, apesar de existirem teoricamente duas opções para cada nota cromática, conservam-se as notas da escala menor – forma melódica (graus VI e VII elevados) (PORTMLIV02).

- ⇒ A **escala alterada** clássica Maior difere da atual porque no lugar do grau II elevado há o grau III abaixado. Também não existe o grau VI elevado (PORTMLIV02).
- ⇒ Outras diversas equivalências se estabelecem quando se leva em conta os chamados meios de preparação (recursos como os modos da escala menor melódica, da **escala alterada**, da escala dominante diminuta etc.) (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é *altered scale*, e seu uso foi verificado em textos dos *subcorpora* americano e britânico, como mostram os trechos selecionados abaixo:

- ⇒ *The scale associated with the dominant chord a tritone away is the **altered scale**, also known as the Diminished whole tone or superlocrian scale* (INGTMART18 AM).
- ⇒ *A slightly less **altered scale** is also used* (INGTMTE08 BR).

### Escala artificial

A colocação *escala artificial* foi localizada no *corpus* instrucional com a seguinte definição:

- ⇒ **Escala artificial** ou cromática é uma sequência de doze semitons consecutivos (oitava dividida em doze semitons). **Escalas artificiais:** Cromáticas (ex. Escala lá menor cromática clássica) e alteradas (escala lá menor alterada) (PORTMLIV02).

A colocação correspondente *artificial scale* possui poucas ocorrências no *corpus*. Por essa razão, acrescentamos aos contextos de uso um excerto extraído de um texto complementar, publicado em inglês americano:

- ⇒ *In addition to studying and collecting exotic scales—which itself is interesting—you can try to invent your own. Generally, these invented scales are called **artificial scales**, and some really good ones have been invented* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *This [Whole-tone scale] is an **artificial scale**, like the harmonic or melodic minor scale, because the altered notes do not represent a standard key signature and therefore accidentals are required to create the pattern* (SCOGGIN, 2020 AM).



## Escala Blues

A colocação *escala Blues* é um caso de empréstimo linguístico, em que um dos termos foi integrado ao léxico da língua portuguesa (*Blues*). Consta na lista de verbetes do dicionário de Dourado (2004) a variante lexical, apresentando a seguinte definição:

**Escala de Blues** – Variedade de escalas empregadas pelos *Bluesmen*, cuja origem provavelmente finca raízes na África, cuja forma mais comum correspondente à Escala Pentatônica com o terceiro grau alterado ascendentemente: dó-mi bemol-fá sustenido-sol-si bemol (DOURADO, 2004, p. 121).

No trecho abaixo, pode-se observar o uso da colocação em contextos de especialidade, extraídos do *corpus* e da pesquisa complementar:

- ⇒ Tal preocupação, somada ao fato de que Faria, Chediak e a publicação da Berklee já sugerem duas versões, e ao fato de que diversos autores dão indicações de como as notas escalares devem ser melodicamente organizadas, são razões mais do que suficientes para que não acreditemos na existência propriamente de uma **escala Blues**: pensamos que há, na verdade, uma atitude, um modo *Blues* de tratar a melodia (PORTMTE01).
- ⇒ A **escala blues** é obtida a partir do modo menor da escala pentatônica com a blue note acrescentada (GOMES; SANTOS, 2017).

A colocação correspondente é **Blues scale**, cujos contextos de uso são observados nos trechos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ *The so-called **blues scale** is often proposed as the basic melodic material for improvisation on blues chords* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ ***Blues scales** are closely related to pentatonic scales* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *The **blues scale** is a chromatic variant of the major scale with flat third and flat seventh. These notes, alternating with the normal third and seventh scale degrees, create the blues inflection* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *The **blues scale** could be regarded as pentatonic, hexatonic, heptatonic or octatonic depending on what is left in or out in any performance and on how one conceives the tonal areas. This leads Evans to call for a pluralistic understanding, suggesting that ‘there is no single blues scale but many **blues scales**’ (ibid.)* (INGTMART08 BR).

### Escala cigana, Escala cigana menor e Escala cigana maior

As colocações *escala cigana*, *escala cigana menor* e *escala cigana maior* foram agrupadas neste bloco por estarem relacionadas.

A escala cigana consta na obra de Dourado (2004) com a seguinte descrição:

“**Escala cigana** – escala da música tradicional de países como Hungria, corresponde à escala menor harmônica com o quarto grau alterado ascendentemente: dó-ré-mi bemol-fá sustenido-sol-lá bemol -si. Ver também escala cigana maior “(DOURADO, 2004, p. 121)

A partir da definição do dicionário, verificamos que a colocação *escala cigana* é uma variante lexical (reduzida) de *escala cigana menor*.

No *corpus* de estudo, ambas são mencionadas em um texto do gênero instrucional:

⇒ **Escalas Ciganas** – sistematizam as notas encontradas nas melodias folclóricas ciganas (PORTMLIV02).

⇒ **Escala Cigana Menor** - Nessa escala existem quatro semitons (entre os graus II-III, IV-V, V-VI e VII-I) e duas segundas aumentadas (entre os graus III-IV e VI-VIII) (PORTMLIV02).

Como correspondente, localizamos *Gypsy scale* e *Minor Gypsy Scale*, mencionadas em excertos dos *subcorpora* americano e britânico:

#### ***Gypsy scale:***

⇒ [...] *the opening of the second movement of the Drobnosti, op. 75a, in which the Lydian fourth occurs in the minor mode (sometimes referred to as a type of Gypsy scale)* (INGTMDM01 AM).

⇒ Rings explains the progression's modal adjustments by invoking the **Gypsy scale** (broken into two tetrachords which lever each other across a tonic fulcrum) (INGTMART25 BR).

#### ***Gypsy minor scale:***

⇒ *In minor, 4 is emblematic of a species of harmonic minor—sometimes recognized as a type of Hungarian gypsy scale, other times referred to as the so-called double harmonic minor scale, or gypsy minor scale, familiar in Russian pieces such as Tchaikovsky's Marche Slave, op. 31 (1876)* (INGTMDM01 AM).

Foi localizado também um trecho extraído de um texto da pesquisa complementar com a colocação:

⇒ *The Hungarian minor scale is a type of combined musical scale (...) It is the same as the harmonic minor scale except that it has a raised fourth scale degree... Also known as Double Harmonic minor scale, **Gypsy minor scale** or Harmonic minor #4 (TIPPETT, 2020 BR).*

A colocação *escala cigana maior* consta na lista de entradas do dicionário de Dourado (2004), com a seguinte descrição:

**Escala cigana maior** – escala maior com o segundo e sexto graus: do-re bemol-mi-fá-sol-lab-si (DOURADO, 2004, p. 121).

No *corpus* de estudo, localizamos o contexto definatório nessa passagem:

⇒ **Escala Cigana Maior** - Nessa escala existem quatro semitons (entre os graus I-II, III-IV, V-VI e VII – I) e duas segundas aumentadas (entre os graus II-III e VI-VII) (PORTMLIV02).

Não localizamos ocorrências para a correspondente: **Gypsy major scale**. O trecho abaixo traz um contexto definatório, extraído do livro de Brendel (2015), escrito por um austríaco:

*All the same, the so-called **gypsy scale** (minor scale with altered fourth and **major scale** with altered second and sixth, respectively) was probably brought by the gypsies to Hungary from the Orient (BRENDDEL, 2015).*

E um excerto de um texto da pesquisa complementar:

⇒ [...] *And what is either a whole-tone scale on Eb or the “**Gypsy major**” scale Eb-F-G-A-Bb-Cb-D (TYMOCZKO, 2011).*

### **Escala cromática**

A *escala cromática*, como anteriormente mencionado, é um tipo de escala artificial e simétrica, definida por Dourado (2004), na seguinte passagem:

**“Escala cromática** – Escala construída por semitons. Na extensão de uma oitava, compõe-se de 12 sons: dó-do sustenido-ré-ré sustenido-mi-fá-fá sustenido-sol-sol sustenido-lá-lá sustenido-si. Ver cromatismo.” (DOURADO, 2004, p. 121).

No *corpus* de estudo, foram localizados contextos definitórios e de uso para a colocação:

- ⇒ **Escala cromática** - É uma escala que inclui os 12 sons do sistema temperado e é formada por intervalos de semitons sucessivos (PORTMLIV04).
- ⇒ Se esta suposição fosse válida ter-se-ia que aplicar este mesmo princípio para todos os outros graus da escala, o que geraria a **escala cromática** como base dos eventos harmônicos (PORTMART08).

A colocação correspondente em inglês é *chromatic scale*, cujo uso no discurso de especialidade americano e britânico foi identificado nos trechos a seguir:

- ⇒ A *chromatic scale* lists all the notes (white and black keys) in order, usually from C to the next C above or below. Chromatic scales use only half steps (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ Bentzon did not mark any key signature on the score and uses all twelve tones of the *chromatic scale* under the influence of Paul Hindemith (1895-1963) (INGTMDM03 AM).
- ⇒ The word *chromatic* comes from *chroma*, the Greek word for colour. A *chromatic scale* is so named because it is formed from a diatonic scale with added chromatic notes adding colour (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ A scale, a subset of the *chromatic scale*, is characterized by note intervals (INGTMART04 BR).

### **Escala de tons inteiros, Escala hexacordal, Escala hexafônica, Escala hexatônica, Coleção hexafônica, Coleção hexatônica**

As colocações *escala de tons inteiros*, *escala hexacordal*, *escala hexafônica*, e *escala hexatônica* são colocações variantes que se referem a um tipo de escala simétrica, com intervalos de um tom entre as notas.

No dicionário Dourado (2004), há uma entrada para a colocação *escala de tons inteiros*:

**Escala de tons inteiros** – Escala hexatônica construída apenas com tons inteiros, ou seja, sem semitons: dó-ré-mi-fá sustenido-sol sustenido-lá sustenido. Foi bastante empregada na chamada música impressionista, por compositores como Debussy (DOURADO, 2004, p. 121).

Selecionamos para cada uma das variantes alguns trechos com contextos de uso, extraídos do *corpus*:

#### **Escala de tons inteiros:**

- ⇒ A **escala de tons inteiros** possui apenas seis notas (por isso é chamada frequentemente de escala hexafônica – hexa = seis; fônica = sons) separadas por intervalo de tom (PORTMAPO05).
- ⇒ O tempo sem perspectiva resolutiva, e sem centro fixo, gerado por essa **escala de tons inteiros** usada por Debussy, está na entrada da música contemporânea como uma verdadeira alegoria (WISNIK, 1989, p. 79-80) (PORTMDM02).

#### **Escala hexacordal:**

- ⇒ A escala de tons inteiros tem suas notas, sendo, portanto, uma **escala hexacordal** (PORTMLIV02).
- ⇒ Trata-se de uma **escala hexacordal**, que divide a oitava em seis tons iguais .. (PORTMTE02).

#### **Escala hexafônica:**

- ⇒ A escala de tons inteiros possui apenas seis notas (por isso é chamada frequentemente de **escala hexafônica** – hexa = seis; fônica = sons) separadas por intervalo de tom (PORTMAPO05).
- ⇒ TINÉ (2002) sugere a associação desse acorde (de sexta francesa) à **Escala Hexafônica**, também conhecida como Escala de Tons Inteiros (PORTMART04).

#### **Escala hexatônica:**

- ⇒ **Escala Hexatônica**: com 6 tons inteiros (PORTMTE01).
- ⇒ O ciclo de terças maiores assemelha-se a uma tríade aumentada e está correlacionado com a temática da **escala hexatônica** (a escala de seis tons, dita escala de tons inteiros) (PORTMTE02).

No dicionário de Dourado (2004), a colocação traz no verbete:

“**Escala hexatônica** – escala de seis tons, como a escala de tons inteiros”  
(DOURADO, 2004, p. 121).

A colocação correspondente para as colocações desse bloco é **whole-tone scale**, cuja definição consta nos dicionários consultados:

*“Whole-tone scale – a scale of six whole tones”* (OXFORD, 2013, p. 204).

*“Whole-tone scale – A scale consisting only of whole tones. Such a scale includes six pitches in each octave, and only two different examples can be constructed from the twelve pitch classes of Western Music: C D E F# G# A# and C# D# F G A B (or their enharmonic equivalents)* (HARVARD, 2003, p. 969).

Os contextos de uso a seguir complementam as descrições dos dicionários, citadas anteriormente.

- ⇒ **Whole-tone Scale** - *As its name suggests, this scale is built up entirely from whole tones* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *Some, like the whole-tone scale, are invented by composers exploring new ideas* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *The whole-tone scale is made up of six whole tones starting on either C or Db (its only transposition)* (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ *There does not seem to be an all-encompassing alternative mode of coherence to ‘explain’ the chord relationships in this piece, but the whole-tone scale does have some role to play* (INGTMTE08 BR).

As colocações **coleção hexafônica** e **coleção hexatônica** também foram localizadas no corpus e pesquisa complementar, como variantes de *escala hexafônica*, *escala hexatônica* (ou *escala de tons inteiros*), como mostram os trechos abaixo:

- ⇒ O acorde de sexta francesa e a **coleção hexafônica** (ou Escala de Tons Inteiros): Seguindo o mesmo procedimento, temos que todos os acordes aumentados de Sexta Francesa relacionados a uma **coleção hexafônica** podem ser precedidos pelos segundos graus cadenciais m7 ou ø de seus correspondentes (PORTMART04).
- ⇒ Outro conceito desenvolvido na nova edição de Straus é o de coleções referenciais, ou seja, que têm se revelado importantes no repertório de compositores desde o século XX, seja em sua forma integral ou no manejo de seus subconjuntos. Straus destaca as **coleções de tons inteiros** (6-35), **hexatônica** (6-20), **octatônica** (8-28) e **diatônica** (7-35); poder-se-ia adicionar a

coleção pentatônica (5-35), tão importante em Stravinsky e Villa-Lobos, por exemplo (SALLES, 2016).

Em inglês, localizamos a colocação *hexatonic collection*:

⇒ *Many chromatic passages in Rachmaninoff's works, as in a great deal of music composed after 1850, feature equal divisions of the octave in conspicuous ways. Harmonically speaking, in the present context, this more or less means idioms that involve chromatic minor-third relations (referable to the octatonic collection or to certain operations involving diminished seventh chords), chromatic major-third relations (referable to the **hexatonic collection**, to a background whole-tone collection, or to an augmented triad), and tritonal relations of various kinds (INGTMART03 AM).*

### **Escala diatônica, Coleção diatônica**

As colocações *escala diatônica* e *coleção diatônica* são variantes denominativas. A primeira foi localizada no dicionário consultado com a seguinte definição:

“**Escala diatônica** – escala formada por graus conjuntos” (DOURADO, 2004, p. 121).

Os contextos de uso extraídos do *corpus* complementam a descrição do dicionário:

- ⇒ **Escala Diatônica** é o conjunto de 7 notas (heptatônica) consecutivas, sem repetição, começando e terminando na tônica e guardando entre si, geralmente, o intervalo de tom ou semitom (PORTMAPO05).
- ⇒ Em aulas anteriores, professor e alunos haviam debatido sobre as consonâncias e as dissonâncias que resultam da sobreposição das notas de uma **escala diatônica** com os acordes da mesma escala (PORTMDM01).

Em inglês, localizamos a correspondente, *diatonic scale*, nos *subcorpora* americano e britânico, cujos trechos são apresentados a seguir:

- ⇒ *A tonal sequence accommodates the diatonic scale, so that only **diatonic notes** of the scale are used (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *Given that there is a different mode starting on every **diatonic note** of C major, it can be deduced that the seven notes of any modal scale provide the pitch resource for six other scales, one starting on each scale degree (INGTMTE08 BR).*

*Coleção diatônica* e sua correspondente em inglês, *diatonic collection*, aparecem nos seguintes contextos de uso:

**Coleção diatônica:**

- ⇒ Trata-se da mesma **coleção diatônica**: i. e., uma escala de mi a mi com a nota fá#, ou uma escala de sol a sol com a nota fá# (PORTMTE02).
- ⇒ No segundo compasso surge o tema indígena Nozani-Ná (SALLES, 2009: 125-6) em décimas paralelas entre clarinete e violoncelo, construída a partir de uma **coleção diatônica** (Fa# 4). É muito recorrente na obra de Villa-Lobos a distinção entre as notas correspondentes as teclas pretas e brancas do piano (que chamaremos aqui somente de notas “pretas” ou “brancas”). Essa relação entre essas **coleções** – **diatônica** e pentatônica – é uma grande fonte de recursos composicionais envolvendo simetrias (ALBUQUERQUE, 2014).

***Diatonic Collection:***

- ⇒ *According to Lerdahl, the pitches used in a melody can suggest a tonal center, but, in cases where the melody does not include all notes of a **diatonic collection**, more than one tonal interpretation may be possible* (INGTMTE03 AM).
- ⇒ *Surprisingly, in view of its orientation towards common-practice tonality, Lerdahl's notation is independent of note-spelling, though his compound metric of the distance between chords inhabiting the same **diatonic collection** includes, as one component, a cycle-of-fifths distance* (INGTMART17 BR).

**Escala diminuta, escala dominante diminuta e escala octatônica**

As colocações *escala diminuta, escala dominante diminuta e escala octatônica* foram agrupadas neste bloco por apresentarem o mesmo conceito.

A colocação **escala diminuta** é descrita nos seguintes contextos de uso:

- ⇒ (...) a **escala diminuta** (também chamada de diminuta tom-semitom (devido a sua formação em sequências regulares de tom e semitom) (PORTMAPO03).
- ⇒ Autores e professores associados à Zona Popular mencionam essa interpretação escalar, mas também fornecem outras, como, por exemplo, a **escala diminuta** sobre os diminutos (PORTMTE01).



A correspondente em inglês é *diminished scale*. Foram selecionados dois excertos dos *subcorpora* americano e britânico em que a colocação é usada:

- ⇒ *The diminished scale can also be created as the repeating pattern half step-whole step, etc.* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *This device can be heard amongst others in what was Jackson's favourite recorded jazz performance, Parker's solo on 'Oh Lady Be Good' (Gagatsis, 2016), in which Parker 'pivots' on a B diminished scale to anticipate the third of an A dominant scale* (INGTMART06 BR).

A variante *escala dominante diminuta* foi identificada na passagem a seguir:

- ⇒ Na teoria atual, esta **escala dominante diminuta** - ou mais precisamente, esta divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom - é percebida de maneiras diversas (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *diminished dominant scale*, cujo contexto de uso foi extraído de um texto da pesquisa *extracorpus*:

- ⇒ *The half whole diminished scale, also called the diminished dominant scale, is a symmetric scale built upon the following pattern: half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step. The construction of the half-whole diminished scale can be seen as the combination of two fully-diminished seventh chords a half step apart* (MILLER, 2011 AM).

### **Escala octatônica, Coleção octatônica**

As colocações *escala octatônica* e *coleção octatônica* são variantes denominativas. Uma *escala octatônica* é construída com intervalos de semitom e tom sucessivamente. O uso da primeira colocação foi observado em alguns textos do *corpus*, como mostram as passagens abaixo:

- ⇒ A **Escala Octatônica** é uma escala simétrica que promove a correspondência de vários acordes em intervalos de um tom e meio (terça menor ou segunda aumentada) (PORTMART04).
- ⇒ A popularidade da **escala octatônica** pode dever-se ao grande número de elementos tonais e não tonais que contém. Como as escalas tradicionais diatônicas, combina

tons e semitons entre cada um dos sucessivos graus da escala, possibilitando a criação de melodias e arpejo com uma sonoridade tradicional (PORTMTE02).

A correspondente é *octatonic scale*. Selecionamos alguns trechos dos *subcorpora* inglês americano e britânico que apresentam o uso da colocação:

- ⇒ *The diminished (or octatonic) scale is often a colorful alternative to the major or minor scales used in the approach described above. This scale is based on the repeating pattern whole step-half step, whole step-half step, ...etc. (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *An octatonic scale that uses four major triads (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *The octatonic scale is generally called the diminished scale in jazz theory books (INGTMMDM04 AM).*
- ⇒ *The octatonic scale is made up of eight notes alternating between notes and semitones. Stravinsky used the octatonic scale in his ballets Petruska and Rite of Spring (INGTMLIV02 BR).*
- ⇒ *A final comparison can be made to the diatonic practice of Igor Stravinsky (1882-1971), specifically the debate surrounding the relationship between the octatonic scale and diatonicism (INGTMART05 BR).*

A colocação *coleção octatônica* e sua correspondente em inglês, *octatonic collection*, foram observadas nos seguintes contextos de uso, extraídos dos três *subcorpora*:

**Coleção octatônica:**

- ⇒ *A coleção octatônica tem sido outra favorita pós-tonal, particularmente na música de Bartók e Stravinsky. Esta coleção [ ... ] tem muitas características distintivas. Primeira, ela é altamente simétrica, tanto transpositivamente quanto inversivamente. Ela mapeia-se nela mesma em quatro níveis de transposição e quatro níveis de inversão. Como resultado, ela tem somente três formas distintas (assim como o seu complemento, o acorde de sétima diminuta) (PORTMTE02).*

**Octatonic collection:**

- ⇒ *If Jones had written the upper sonority of the polychord as a C minor triad, all of the pitch classes in this chord-scale application (as well as those in the saxophones) would map onto the C octatonic collection. What Jones does here in the brass is use a variation of a common *i*/17 polychordal application of the octatonic collection (INGTMMDM04 AM).*

⇒ *Pieter C. van den Toorn, for example, has remarked on the interpenetration of diatonic and **octatonic collections** in Stravinsky's music, including both the *Firebird* (1910) and *Petrushka* (1911) (INGTMART05 BR).*

### **Escala maior**

A colocação *escala maior*, com número significativo de ocorrências no *corpus*, apresenta a seguinte definição em Dourado (2004):

“**Escala maior** – Escala diatônica em que os intervalos são de um tom do primeiro para o segundo grau, deste para o terceiro, do quarto ao quinto e do sexto ao sétimo graus, e de um semitom entre o terceiro e o quarto, e o sétimo e oitavo graus (mi-fá e si-do).” (DOURADO, 2004, p. 121)

Do *corpus* de estudo, foram selecionados os seguintes contextos definitórios e de uso em que a colocação aparece:

- ⇒ A **escala maior** (ou modo jônio) é formada pelos seguintes intervalos: 2ª maior, 3ª maior, 4ª justa, 5ª justa, 6ª maior e 7ª maior (PORTMAPO01).
- ⇒ **Escala maior** é uma escala diatônica que tem dois semitons, entre os graus III-IV e VII-I. Entre os outros graus há um tom (PORTMLIV02).
- ⇒ Schönberg não faz qualquer alusão ao estudo dos intervalos. Ele começa diretamente na explicação dos acordes e suas disposições na **escala maior** (PORTMDM01).

A colocação correspondente é **major scale**, mencionada nos excertos selecionados abaixo:

- ⇒ *The **major scale** is a scale of seven different pitch classes with whole steps separating adjacent tones, except for half steps between the third and fourth degrees and between the seventh and eighth (or first) degrees (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *A **major scale** consists of a collection of seven different pitch classes with the intervallic order w-w-h-w-w-w-h (INGTMLIV13 AM).*
- ⇒ *A **major scale** is a series of semitones and whole tones arranged in a specific order. It is this arrangement that identifies it as a major in sound. The notes for a C major scale can be found by playing just the white keys from any C to the C an octave higher (INGTMLIV01 BR).*

⇒ *For example, in a **major scale** the tone pattern follows the sequence: tone, tone, semitone, tone, tone, tone, semitone or in Taylor's shorthand'(T TS T TT S, for short) (INGTMART19 BR).*

### **Escala menor**

A colocação *escala menor*, assim como escala maior, apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*. No dicionário consultado, há a seguinte descrição para o termo:

“**Escala menor** – escala diatônica cujo terceiro grau é menor (mi bemol e si natural, em dó menor)” (DOURADO, 2004, p. 121).

Os excertos a seguir apresentam contexto definitório e de uso para a colocação:

⇒ **Escala menor** é uma escala diatônica, cuja principal característica é o intervalo de terça menor entre os graus I e III (PORTMLIV02).

⇒ Schönberg diz que este acorde provém da **escala menor**, mas, qualquer acorde pode ser alterado e receber uma quinta aumentada (PORTMDM01).

A correspondente é *minor scale*. Os trechos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico apresentam o uso da colocação:

⇒ *If you do use the relative major approach, remember that the key signature for any **minor scale** conforms to the natural minor scale and that accidentals must be used to spell the other forms* (INGTMLIV12 AM).

⇒ *While there is only one Major Scale, there are several different scales all called some kind of **Minor Scale*** (INGTMART08 AM).

⇒ *As well as the major scale, the **minor scale** is also commonly used in Western music (...)Whereas the major scale has only one form, the minor has three: natural, harmonic and melodic.* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *To break this down further, if a major and **minor scale** each start on the same note, these two keys will have a chord in common — the dominant chord which pulls back towards the home, tonic, chord* (INGTMART05 BR).

### **Escala menor antiga, Escala menor natural, Escala menor primitiva**

As colocações *escala menor antiga*, *escala menor natural* e *escala menor primitiva* são variantes denominativas e referem-se à escala derivada do modo eólio, construída a partir do

mesmo padrão de intervalo entre as notas. Seleccionamos alguns excertos do *corpus* de estudo, em que essas variantes são utilizadas:

**Escala menor antiga:**

- ⇒ A **escala menor antiga** ou natural tem sete notas e, conseqüentemente, são sete as tríades obtidas (PORTMLIV01).
- ⇒ A seqüência harmônica em quintas descendentes no modo menor apresenta como novidade o emprego de tríades formadas a partir de notas provenientes da **escala menor antiga** e da escala menor harmônica (PORTMLIV01).

**Escala menor natural:**

- ⇒ **Escala menor natural** — Os intervalos que compõem esta escala são: T-St-T-T-St-T-T. As distâncias de cada grau, em relação à tônica são: 2ª Maior, 3ª menor, 4ª Justa, 5ª Justa, 6ª menor, 7ª menor e 8ª Justa (PORTMLIV04).
- ⇒ Como as dominantes dos tons menores são extraídas da harmônica, é bom deixar claro que os vizinhos do tom menor são determinados pelos acordes da **escala menor natural** (...) (PORTMTE01).

**Escala menor primitiva:**

- ⇒ A **escala menor primitiva** também é chamada genericamente de escala menor natural. Porém, por definição, este nome só se aplica à escala modelo de Lá menor, pois é a única composta apenas por notas naturais (PORTMAPO05).
- ⇒ A **escala menor primitiva** é a mais estável, porém falta-lhe a sensível (PORTMAPO05).
- ⇒ **Escala Menor** – forma **primitiva** (ou natural) é a escala formada a partir do modelo lá menor, que é constituído somente por notas naturais (PORTMLIV02).

Em inglês americano e britânico, verificamos que a correspondente *natural minor scale* é mais comumente utilizada para se referir às três variantes em português. Seguem alguns excertos de textos do *corpus*:

- ⇒ *The scale that is created by playing all the notes in a minor key signature is a **natural minor scale**. To create a natural minor scale, start on the tonic note (pg 127) and*

*go up the scale using the interval pattern: whole step, half step, whole step, whole step, half step, whole step, whole step (INGTMLIV03 AM).*

- ⇒ *The most common minor scale, the **natural minor scale**, follows the pattern of half steps and whole steps formed by the white piano keys from A up to the next A: whole, half, whole; then whole; then half, whole, whole (INGTMLIV08 AM).*
- ⇒ *Another form, the **natural minor scale**, is known as the Aeolian mode (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *The pentatonic minor uses the same notes as the **natural minor scale**, but omits the second and sixth degrees (INGTMLIV02 BR).*

### **Escala bachiana**

A *escala bachiana*, cujo nome faz referência ao compositor J. S. Bach, é uma escala menor em que os VI e VII são alterados em um semitom ascendente e descendente. Foi muito utilizada pelo compositor e sua fórmula é aplicada no contexto do Jazz (recebendo outra denominação em inglês), como descrevem os excertos selecionados abaixo:

- ⇒ *Na improvisação jazzística, a menor melódica é executada somente com as notas da ascendente. Nesta forma, a escala é denominada **bachiana**, por ter sido comumente utilizada por Johann Sebastian Bach (PORTMLIV04).*
- ⇒ *A escala menor melódica se diferencia pelo uso no jazz que a chama de *jazz minor*, que é na verdade chamada tradicionalmente de **escala bachiana** (PORTMART24).*

Em inglês, há duas correspondentes: ***Bachian scale*** e ***Jazz minor scale***, como mostram os excertos extraídos do *corpus* e de textos da pesquisa complementar:

- ⇒ *Jazz musicians have made good use of the ascending form—so much that it is sometimes called the **jazz minor scale** (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *Conceived on an almost **Bachian scale**, it also makes an impressive use of the *Violetta* (coro I) and 2 (coro II) for the first time (AQUILINA, 2016).*
- ⇒ *The melodic minor scale, however, differs from the natural minor in two notes: The major seventh (like the harmonic minor) and the major sixth. This scale is also known as **jazz minor** in English music education, and **Bachian** if played equally in ascending and descending modes (IACOVIELLO, 2021).*

### Escala menor harmônica

A colocação *escala menor harmônica* apresenta a seguinte definição no dicionário de Dourado (2004):

“**Escala menor harmônica** – Escala menor cujos sexto e sétimo graus são, respectivamente, menor e maior tanto ascendente quanto descendente (lá bemol e si natural, em dó menor)”.(DOURADO, 2004, p. 121)

A descrição dessa escala também foi localizada alguns textos do *corpus* de estudo, como mostram os excertos a seguir:

- ⇒ **Escala menor harmônica** - Na escala menor harmônica o VII é elevado em um semitom para caracterizar a função de atração de VII (sensível) para o VIII (PORTMLIV04).
- ⇒ **Escala menor harmônica**: com terça menor e com 2ª aumentada entre o 6ª e o 7º graus (PORTMTE01).

Em inglês, a correspondente é *harmonic minor scale*, cujos contextos definitórios e de uso também foram localizados em textos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ *The **harmonic minor scale** includes the major seventh degree, or leading tone* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *The **harmonic minor scale** was formerly considered to be the one scale by which all seven triads of the minor mode were defined* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *In a **harmonic minor scale** the 7th note is raised a semitone in addition to any accidentals you may already have in the key signature* (INGTMLIV12 BR).
- ⇒ *Moreover, as the **harmonic minor scale** creates a ‘gap’ between the sixth scale degree and seventh scale degree (three semitones), the sixth scale degree is therefore also raised by one semitone for melodic motions, forming the so-called melodic minor scale* (INGTMTE04 BR).

### Escala menor melódica

A colocação *escala menor harmônica* é descrita por Dourado (2004) no verbete a seguir:

**Escala menor melódica** – Escala menor em que o sexto e o sétimo graus são maiores em direção ascendente e menores descendente (lá e si naturais,

ascendentemente, e lá e si bemóis, descendentemente, em dó menor)  
(DOURADO, 2004, p. 121).

Em alguns textos do *corpus* de estudo, foram encontrados contextos definitórios e de uso da colocação, como os que seguem:

- ⇒ A **escala menor melódica** é similar a escala menor primitiva, porém com o VI e VII graus elevados em um semitom (PORTMAPO05).
- ⇒ Com uma nova análise do acorde do VII grau da **escala menor melódica**, concluímos que, este acorde não possui função de acorde dominante enquanto acorde meio diminuto por estar prioritariamente vinculado à função de II grau de uma cadência no Modo Menor (PORTMDM03).

A colocação correspondente é *melodic minor scale*, cujo uso foi identificado em textos instrucionais e acadêmico-científicos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, como mostram os excertos a seguir:

- ⇒ *The **melodic minor scale** appears in both ascending and descending form. Besides the half step between the second and third degrees, the ascending form includes raised sixth and seventh scale degrees, producing a half step between the seventh and eighth degrees* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *As the saxophone melody enters at the end of measure 17, the melodic material is used on the G **melodic minor scale*** (INGTMDM04 AM).
- ⇒ *In a **melodic minor scale** the 6th and 7th notes are raised on the way up only and these notes revert back to key signature on the way down* (INGTMLIV12 BR).
- ⇒ *Moreover, as the harmonic minor scale creates a ‘gap’ between the sixth scale degree and seventh scale degree (three semitones), the sixth scale degree is therefore also raised by one semitone for melodic motions, forming the so-called **melodic minor scale*** (INGTMTE04 BR).

### **Escala modal**

A colocação *escala modal* é um termo genérico e refere-se a qualquer escala relacionada ao Modalismo, tendo ao longo da História aplicações distintas na música de acordo com a época e valores estéticos e culturais predominantes na sociedade. Os trechos contextualizam o uso da colocação:



- ⇒ Diversos gêneros e estilos musicais usam **escalas modais**: música flamenca, baião, *blues*, *jazz* etc. Nesse caso, para acentuar o caráter modal inerente à escala (e ao campo harmônico) usada, são recomendadas práticas que evitem as características que marcam a harmonia tonal (PORTMAPO04)
- ⇒ Outro aspecto que nos conduz a verificar uma compreensão musical ainda não plenamente harmônica na música modal anterior à Era Moderna é o fato de o modalismo ser justamente a origem, a pré-história do Sistema Tonal, este sendo o sistema no qual definitivamente se instaura a composição baseada em acordes (...) **As escalas modais** podem ser compreendidas por meio de um mesmo grupo de 7 sons, dispostos do grave para o agudo, e com uma ordem específica de tons (T) e semitons (ST) (PORTMTE01).

O uso da colocação correspondente, *modal scale*, foi localizado em alguns textos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *Since all the notes in the **modal scale** are considered to be consonant with one another, the musician (s) providing the harmonic background can play any chords (triadic, quartal, secundal, etc.) made from the notes of the modal scale* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *It is important to remember when discussing these types of music that it does not matter what specific note the **modal scale** starts on* (INGTMLIV0 AM).
- ⇒ *The concept of a ‘Complete **Modal Scale**’ is proposed as an underpinning element of modalised tonality, before contrasting perspectives from Neo-Riemannian theory and a recent study of chromatic transformations by David Kopp are introduced* (INGTMTE08 BR).

### Escala pentatônica

A colocação *escala pentatônica* consta no Dicionário de Dourado (2004) apresentando a seguinte descrição:

“**Escala pentatônica** – Escala de cinco sons, muito comum na música folclórica de diversas regiões do mundo. A escala pentatônica mais conhecida é a que corresponde às teclas negras do piano. Uma escala pentatônica de do

maior pode ser definida como uma escala diatônica maior sem o quarto e o sétimo graus (dó-ré-mi-sol-fá)” (DOURADO, 2004, p. 122)

Complementando a definição, a escala pentatônica também é muito utilizada no contexto da Harmonia Popular, Jazz, Rock etc. No *corpus* de estudo, foram encontrados contextos definitórios e de uso da colocação, como os que seguem:

- ⇒ **Escala Pentatônica** – é uma escala com cinco notas. Originalmente foi formada por quatro quintas justas sobrepostas começando com a nota Fá (PORTMLIV02).
- ⇒ De fato, em termos de construção, a **escala pentatônica** pode ser compreendida como uma escala maior sem o 4º e o 7º graus (PORTMTE01).

Em inglês, a colocação correspondente é *pentatonic scale*, descrita nos dicionários pesquisados da seguinte forma:

*“Pentatonic. A scale consisting of five pitches or pitch classes; music based on such a scale. Scales of this type, of which there are many, are widely distributed geographically and historically, e.g. in \*American Indian music, European and Anglo-American folk music, the music Finno-Ugric and Altaic people in Eastern Europe and Asia, and in musical cultures of the\*Southeast Asia. Western writers have sometimes given prominence to two types that can be (but, in other cultures, have not necessarily been), derived from the Western diatonic scale: (i) a scale of the form C D E G A or some reordering (or mode, depending on which pitch is taken as central) of this relationship (embodied, e.g., in the black Keys of the piano), which, because it lacks semitones, is sometimes termed anhemitonic and which, because it seems to omit members of the seven-tone (heptatonic) diatonic scale, is sometimes inappropriately termed a gapped scale; (ii) scales that do include semitones in the forms C E F G B or C E F A B. Pentatonic scales, especially of this type, have sometimes been used in 19th- and 20th-century Western art music” (HARVARD, 2003, p. 642).*

*Pentatonic scale* – Scale of five notes (OXFORD, 2013, p. 138).

Dos textos instrucionais e acadêmico-científicos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, foram selecionados os seguintes excertos:

- ⇒ *The pentatonic scale is very good for creating exotic, ethnic-sounding textures, as in this example for blocks, which uses the third pentatonic mode, sometimes known as the minor pentatonic —A C D E G (INGTMLIV04 AM).*

- ⇒ *Wonder's application of the **pentatonic scale**, as the basis for melodic construction, stems from a rich and varied tradition of African-American music making (INGTMDM02 AM).*
- ⇒ ***Pentatonic scales** have five notes. The word pentatonic comes from the Greek word pente, meaning five. They are very common in folk music from around the world and are a useful basis for improvising in jazz, pop, and rock music as they work well over several chords (INGTMLIV02 BR).*
- ⇒ *Wonder's application of the **pentatonic scale**, as the basis for melodic construction, stems from a rich and varied tradition of African-American music making (INGTMDM02 AM).*

Em alguns textos do corpus em inglês, localizamos a variante **pentatonic collection** e, em textos da pesquisa complementar, a sua correspondente em português, **coleção pentatônica**. Seguem os contextos de uso das duas colocações:

***Pentatonic collection:***

- ⇒ *Readers might not deem the **pentatonic collection** a particularly common element in tonal music, but Jeremy Day-O'Connell notes that composers began to use the pentatonic scale in the nineteenth century, and its roots extend back to the eighteenth (INGTMART11 AM).*
- ⇒ *A human observer, by contrast, might invoke an F# pentatonic collection as a more appropriate – certainly a more conservative – theoretical vantage point (INGTMART10 BR).*

***Coleção Pentatônica:***

- ⇒ *A **coleção pentatônica** mais comum usada na música ocidental é a que geralmente denominamos “pentatônica maior”. Ela pode ser vista como uma escala maior sem os graus 4 e 7 – justamente os graus que se situam a um semitom de distância de notas vizinhas e que formam o trítone, e por isso característicos do acorde de dominante e da progressão V-I (DIAS, 2009)*

**Escalas relativas**

A colocação *escalas relativas* relaciona duas escalas de modos diferentes (maior ou menor) que compartilham a mesma armadura. A descrição da colocação foi observada em alguns textos do *corpus*, como mostram as passagens abaixo:

⇒ **Escalas relativas** são duas escalas formadas pelas mesmas notas e com a mesma armadura, porém pertencendo a modos diferentes, uma maior e a outra menor (PORTMLIV02).

⇒ Lá menor harmônica (**escala relativa** de Dó Maior) (PORTMLIV04).

A colocação correspondente *relative scale* não foi localizada no *subcorpus* inglês, mas em nossa pesquisa complementar:

⇒ *The weakness of minor-la is that parallel scales have both crucial structural (i.e., key-defining) pitches and function in common, while **relative scales** have only pitch similarity. While the pitch collections are almost identical with **relative scales**, the matrix of attractions and network of allegiances is realigned all over again by the domination and sway of the different tonic orientation of the relative key, just as a single twist of a kaleidoscope scrambles and regroups the same set of stones into a whole new pattern of relationships. Parallel scales represent a single tonality; **relative scales** represent two* (ROGERS, 2004).

### Escala simétrica

A colocação *escala simétrica* é termo genérico que se refere a qualquer escala com padrões intervalares ascendente e descendente iguais, como é o caso das escalas octatônicas, cromáticas, de tons inteiros etc. O uso da colocação foi observado em alguns textos do *corpus*, como mostram as passagens abaixo:

⇒ **Escalas simétricas** são aquelas formadas por uma sequência de intervalos e quando tocadas tanto de forma ascendente quanto descendente, são iguais (PORTMAPO04).

A colocação correspondente, *symmetric / symmetrical scale*, não foi localizada nos textos do *subcorpus* inglês. Por este motivo, foram selecionados alguns trechos de livros da pesquisa *extracorporis*:

⇒ *A **symmetrical scale** is a scale with a repeating step pattern. The most common symmetrical scales are the chromatic, whole-tone, octatonic, and hexatonic scales* (ARNDT, 2020 AM).

⇒ *The augmented scale is a hexatonic scale comprised of two augmented triads one half step (or a minor third) apart, Since the augmented scale is a **symmetric***

*scale (like the whole-tone scale) different notes could function as the root* (SAUNDERS, 2011 AM).

⇒ *The half whole diminished scale, also called the diminished dominant scale, is a symmetric scale built upon the following pattern: half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step* (MILLER, 2011 AM).

### **Escala temperada**

A colocação *escala temperada* refere-se à escala baseada no temperamento igual, utilizada atualmente na música ocidental. Os excertos apresentam contextos definitórios e de uso dessa colocação:

⇒ A escala temperada consiste na divisão da oitava em doze semitons iguais (PORTMLIV02).

⇒ Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada (Andrade, 1962: 51) (PORTMDM04).

A colocação correspondente *equal tempered scale* não consta nos textos do *subcorpus* inglês. O trecho a seguir faz parte de um livro encontrado na pesquisa complementar:

⇒ *The standard Western scale divides the octave into 12 equal steps (semitones) and selects seven of these for use in the major and the minor scales. Historically, other selections of seven gave the modes of early church music, and selections of all twelve semitones gives the chromatic scale, used in 20th-century 12-tone serialism, for instance. Such a scale, built on equal steps, is referred to as equal tempered scale* (PETOCZ; REID, 2021).

### **Escalas enarmônicas**

A colocação *escalas enarmônicas* está relacionada ao conceito de enarmonia, em que o mesmo som recebe denominações diferentes. Escalas que compartilham a mesma armadura são enarmônicas, como o caso de uma escala maior e sua relativa menor natural. No *corpus* de estudo, a colocação apresenta poucas ocorrências. Seleccionamos uma das passagens com o uso da combinatória:

⇒ **Escalas enarmônicas** (ou sinônimas) são escalas cujas notas se correspondem enarmonicamente. A soma do número de alterações nas armaduras de duas escalas enarmônicas é sempre 12 (PORTMLIV02).

A colocação correspondente *enharmonic scales* não apresenta ocorrências no *corpus* de estudo. O trecho a seguir foi extraído de um dos livros da nossa pesquisa complementar:

⇒ *The notes of two (...) enharmonic scales sound the same. Only the names of the notes are different. B major scale is enharmonic with Cb major scale. A#minor scale is enharmonic with Bb minor scale* (SEMBOS, 2006 BR).

### Escalas exóticas

A colocação *escalas exóticas* é um termo genérico para as escalas distintas das tradicionais Maior e menor utilizadas no contexto tonal. Dourado (2004) apresenta a seguinte definição para o termo:

“**Escalas exóticas.** Escala de blues, escala pentatônica, escala hexafônica, escala cigana maior, escala cigana menor” (DOURADO, 2004, p. 122).

Em alguns textos do *corpus* de estudo, foram encontrados contextos definitórios e de uso da colocação, como os que seguem:

⇒ **Escalas exóticas** - A combinação de até doze semitons permite a formação de um grande número de escalas. Algumas têm a sua origem no folclore de determinados povos, outras são o resultado da concepção pessoal de certos compositores e ainda algumas são simples combinações matemáticas (PORTMLIV02).

⇒ As escolas nacionalistas (com o estudo do folclore musical e a incorporação de suas características modais), as investigações gregorianistas (evidenciando as belezas e variedades de matizes dessa música na qual o sentido tonal é tão amplo precisamente por não se restringir a categóricos limites determinativos), a ânsia de novidade (atraída pelas **escalas exóticas**) e o olhar retrospectivo (um complacente saudosismo dos séculos anteriores ao império da tonalidade clássica) são os fatores mais importantes que, desde os finais do século XIX, [ ... ] vêm abrindo [ ... ] as portas da tonalidade moderna para todos os elementos modais que possam enriquecer nosso maior e menor sem negar o que constitui a sua essência: o acorde de tônica (PORTMTE02).

A colocação correspondente *exotic scales* foi localizada em textos do *subcorpus* inglês americano, como mostram os seguintes excertos:

- ⇒ *Another really great source of inspiration for new musical ideas can come from the so-called **exotic scales**. These scales often are drawn from music outside of our Western traditions* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *There are many other possible scales that are not part of the major-minor system; these are sometimes called **exotic scales**, since they are outside the usual Western system* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *By the time of Jones's mature writing in the 60s and 70s, the **exotic scales** and compositional scale-based procedures of these composers had well infiltrated jazz, and Jones's writing in particular* (INGTMDM04 AM).

### **Grau da escala**

Vide discussão no subitem 3.1.14 Grau, graus.

### **Nota da escala**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### 3.1.11 Função

O termo *função* apresenta 2.131 ocorrências no *corpus* de estudo e seu correspondente em inglês, *function*, 830 na variante americana e 587 na britânica. Ao longo da História da Harmonia, verifica-se que o termo tem sido empregado sob perspectivas harmônicas distintas.

Selecionamos um trecho do *corpus* de estudo em que a tentativa de se definir o termo ‘função traz algumas reflexões sobre a questão terminológica:

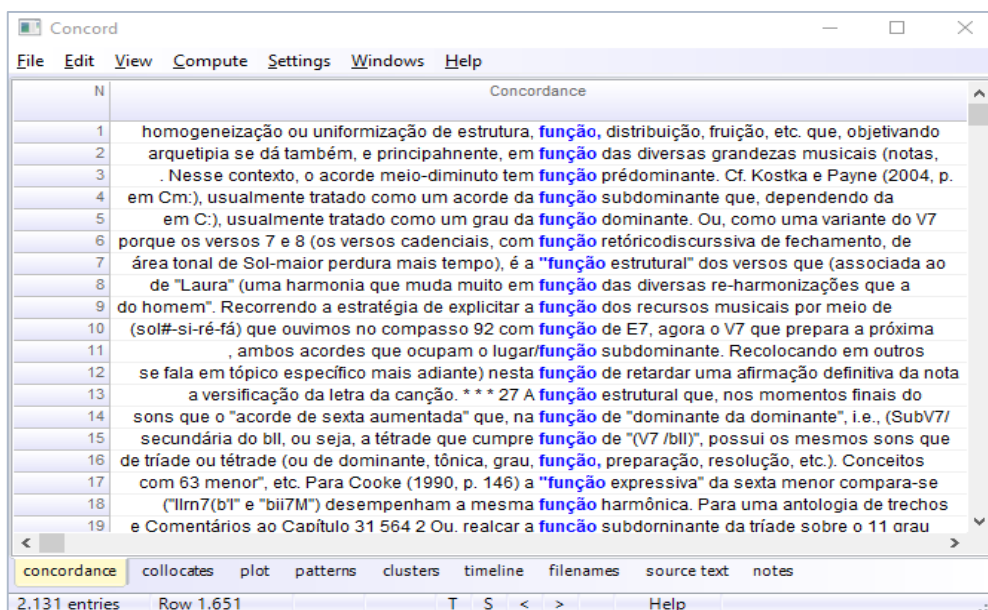
⇒ O termo *função*, aplicado à música, tem sua origem comumente relacionada ao teórico Hugo Riemann, que teria emprestado essa terminologia da matemática (CORRÊA, 2006). Com efeito, a primeira definição de Koellreuter para o termo função vem da matemática: Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra (KOELLREUTER, 1980, p. 13). Porém, enquanto na matemática o termo função tem seu sentido aplicado a uma relação entre duas quantidades ou dois conjuntos de quantidades na qual uma das grandezas irá variar em proporção determinada pela outra, na música o termo implica simplesmente na existência de uma dependência de um termo ou elemento para com outro (WILDT, 2015 - PORTMART14).

Já Dourado (2004) apresenta a seguinte definição para o termo:

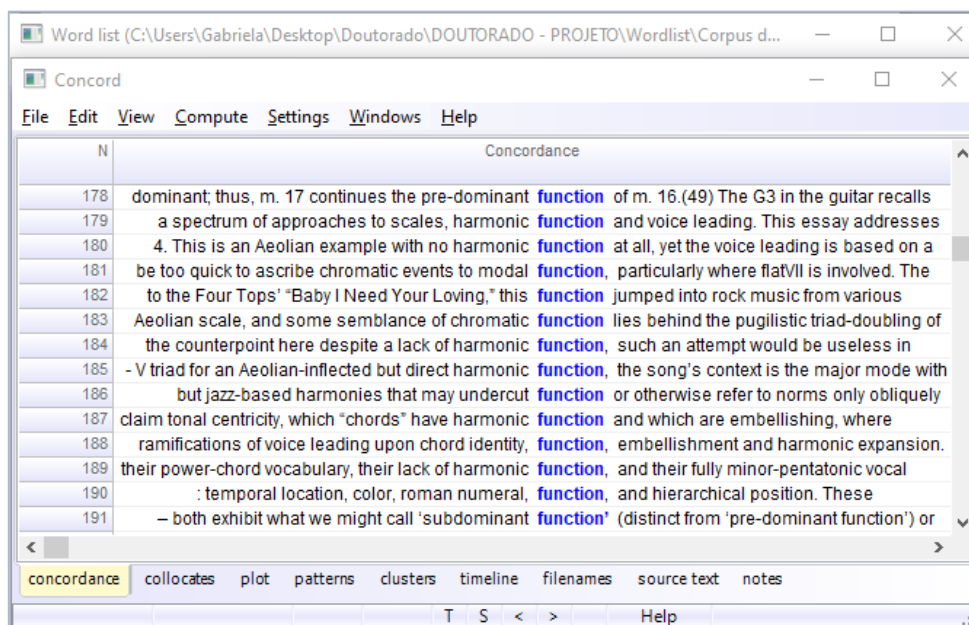
**Função.** Em harmonia, papel desempenhado por um acorde em relação a determinado contexto harmônico, como os de dominante, subdominante e dominante secundária (DOURADO, 2004, p. 141).

No processo de análise, foram geradas linhas de concordância para os termos *função* e *function*, conforme mostram as Figuras 49 e 50.



Figura 49 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *função*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 50 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *function*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No *corpus* português, foram encontradas as seguintes colocações para o termo *função*: *acorde de função dominante*, *acorde de função tônica*, *função cadencial*, *função centrífuga*, *função centrípeta*, *função cromática*, *função de dominante*, *função de tônica*, *função harmônica*, *função subdominante*, *função tonal* e *função tônica*.

A Tabela 22 apresenta dados sobre essas colocações relacionados ao número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quais constam no dicionário consultado.

As colocações mais recorrentes no *corpus* são: *função harmônica*, *função tonal*, *função dominante ou função de dominante*, *função subdominante* e *função tônica*. Em relação à taxionomia, as colocações deste subitem se dividem em estendida e adjetiva. Apesar de recorrentes, não constam na lista de entradas do dicionário pesquisado.

Tabela 22 - Colocações a partir de *função*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de função dominante	14	11	<i>Dominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de função subdominante	7	6	<i>Subdominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de função tônica	9	7	<i>Tonic chord</i>	Estendida	Não
Função cadencial	8	6	<i>Cadential function</i>	Adjetiva	Não
Função centrífuga	7	6	<i>Centrifugal function</i>	Adjetiva	Não
Função centrípeta	10	8	<i>Centripetal function</i>	Adjetiva	Não
Função cromática	47	38	<i>Chromatic function</i>	Adjetiva	Não
Função de dominante	132	106	<i>Dominant function</i>	Adjetiva	Não
Função de subdominante	38	31	<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	Não
Função de tônica	35	28	<i>Tonic function</i>	Adjetiva	Não
Função dominante	125	101	<i>Dominant function</i>	Adjetiva	Não
Função harmônica	204	164	<i>Harmonic function</i>	Adjetiva	Não
Função subdominante	83	67	<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	Não
Função tonal	125	101	<i>Tonal function</i>	Adjetiva	Não
Função tônica	75	60	<i>Tonic function</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 23 apresenta dados das colocações correspondentes, indicando que algumas não foram localizadas no *corpus* de estudo (*centrifugal function* e *centripetal function*, terminologia difundida na obra de Schoenberg). A colocação *functional Harmony* foi a única constante na lista de entradas dos dicionários consultados. E assim como em português, a colocação *Harmonic function* é a que lidera no número de ocorrências nos dois *subcorpora* em inglês.

Tabela 23 - Colocações a partir de *function*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Cadential function</i>	Adjetiva	19	16	Não	18	23	Não	Função cadencial
<i>Centrifugal function</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Função centrífuga
<i>Centripetal function</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Função centrípeta
<i>Chromatic function</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Função cromática
<i>Dominant function</i>	Adjetiva	86	72	Não	42	54	Não	Função dominante
<i>Harmonic function</i>	Adjetiva	131	109	Não	59	75	Não	Função harmônica
<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	13	11	Não	5	6	Não	Função subdominante
<i>Tonal function</i>	Adjetiva	61	51	Não	27	35	Não	Função tonal
<i>Tonic function</i>	Adjetiva	29	24	Não	8	10	Não	Função tônica

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem serão comentados os resultados das colocações iniciadas com o termo *função*. A análise das demais consta em outros subitens, indicados a seguir.

### **Acorde de função dominante**

Vide discussão no item 3.1.9 Dominante, dominantes

### **Acorde de função subdominante**

Vide discussão no item 3.1.36 Subdominante

### **Acorde de função tônica**

Vide discussão no item 3.1.41. Tônica.

### **Função cadencial**

A colocação *função cadencial* é um termo genérico relacionado ao papel das cadências num dado contexto harmônico. Seleccionamos um dos trechos em que a colocação foi empregada:

⇒ (...) constata-se que a música popular aqui estudada pode ser ligada por um lado a uma prática harmônica do século XIX, no que tange às **funções cadenciais** que parecem demonstrar serem inerentes ao tonalismo, nas diferentes formas em que ele se apresenta (PORTMART01).

O uso da colocação correspondente *cadential function* foi observado em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, conforme mostram os excertos abaixo:

⇒ *In order to be an unambiguous marker of genre, the subtonic half cadence works best as a special and narrowly employed routine, a case of an extraordinarily determinate **cadential function*** (INGTMART07 AM).

⇒ *Caplin's separation of the rhetorical and syntactical is exemplified by what he describes as cadential content and **cadential function**. Cadential content can be used anywhere and consists of 'conventionalized harmonic, melodic, and rhythmic gestures'. **Cadential function** however is harmonically defined by the ideal progression I6-II6-V-I* (INGTMTE07 BR).

### **Função centrífuga**

A colocação *função centrífuga* apresenta poucas ocorrências em português, sendo difundida pela obra teórica de Schoenberg (Funções estruturais da Harmonia). Os contextos abaixo apresentam a sua definição:

⇒ Assim, os elementos sempre estarão atuando no sentido de afirmar ou estabelecer uma tonalidade – função centrípeta –, ou, no sentido de contradizer uma tonalidade – **função centrífuga** (PORTMART04).

⇒ Procedimentos evasivos visando indefinição, afastamento ou o desvio de desideratos (**função centrífuga**, no vocabulário schoenberguiano); funções de ornamentação, substituição, expansão e elaboração (normalmente ligadas à função de subdominante ou mesmo de dominantes individuais), também se fazem presentes no repertório contemporâneo (PORTMART26).

A colocação correspondente utilizada em inglês *centrifugal function* não apresenta ocorrências no *subcorpus* inglês. O trecho a seguir foi extraído de um livro consultado na pesquisa complementar:

⇒ *The development of these types draws upon Schoenberg's four **centrifugal functions** listed in the chapter on Modulation in Theory of Harmony, it also draws upon Rosen's characterization of the three main sections of sonata form as opposition, intensification, and resolution* (WHALE, 2019 AM).

### **Função centrípeta**

A colocação *função centrípeta*, também difundida pela obra teórica de Schoenberg (Funções estruturais da Harmonia) foi localizada no *corpus* a partir do seguinte contexto definatório e de uso:

⇒ A função geral refere-se a funções tonais que se utilizam dos elementos específicos para expressar de forma afirmativa ou para contradizer uma determinada tonalidade. Estas são: a função centrípeta, que estabelece uma tonalidade, e a função centrífuga, que contradiz uma tonalidade: A **função centrípeta** de progressões é exercida por anular as tendências centrífugas, isto é, por estabelecer uma tonalidade pela conquista de seus elementos contraditórios (PORTMART18).

A colocação correspondente *centrifugal function* não apresenta ocorrências no *subcorpus* inglês. Seu uso foi observado em um livro consultado na pesquisa *extracorpus*:

⇒ *This can be considered a large-scale **centripetal function**, pointing to yet another simultaneity of centrifugal and centripetal forces at different levels* (WHALE, 2019 AM).

### **Função cromática**

A colocação *função cromática* foi localizada no *corpus* em contextos que descreve uma forma de resolução, dada por um movimento cromático entre notas de acordes de uma progressão:

⇒ Diminuto de aproximação ascendente, resolvendo em acorde diatônico invertido, possui **função cromática**, pois não há a resolução de nenhum dos dois trítomos e, portanto, não pode ser substituído pelo V7 do acorde de resolução (PORTMAPO05).

⇒ Embora haja a permanência do baixo, todo acorde diminuto auxiliar, mesmo resolvendo deceptivamente, é de **função cromática** e sua escala é sempre a diminuta (PORTMAPO05).

O uso da colocação correspondente *chromatic function* foi verificado em textos do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *In many cases this is most certainly true, but in others a notion of **chromatic function** seems appropriate* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *Such doubling rarely occurs in other scales - the deliciously ludicrous chords of I Am the Walrus do result from a major-triad doubling of the Aeolian scale, and some semblance of **chromatic function** lies behind the pugilistic triad-doubling of major-mode scale degrees in Bad, Bad Leroy Brown but the line in that song progresses only from the first to the fifth scale degree* (INGTMART24 AM).

### **Função de dominante e função dominante**

As colocações *função de dominante* e *função dominante* são variantes terminológicas lexicais, cujo conceito está relacionado à função dos V/VII graus da tonalidade. Foram selecionados alguns contextos de ocorrência das duas colocações:

#### **Função de dominante:**

- ⇒ A **função de dominante** – associada a sensações de tensão, necessidade de resolução, movimento em direção à tônica – pode ser enfatizada adicionando-se uma sétima menor à tríade (que se torna uma téttrade) (PORTMAPO02).
- ⇒ Por fim falaremos das modulações mais sofisticadas. A que faz uso de enarmonia não deixa de se valer das cadências, pois geralmente emprega a **função de dominante** (PORTMTE01).

#### **Função dominante:**

- ⇒ **Função Dominante:** Acordes encontrados sobre os graus V e VII (PORTMDM03).
- ⇒ A **função dominante**, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o intervalo de trítone [...] será considerado função dominante (PORTMART01).

A colocação correspondente é *dominant function*. Extraímos alguns contextos de uso dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *The strongest harmonic element in tonal music is the **dominant function**. The dominant-to-tonic succession determines the key much more decisively than the tonic chord alone (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *Riemann observes that each of these characteristic dissonances is a member of the opposite **dominant function**, thus rendering these chords entirely dissonant, although not affecting their primary functional identities (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *A **dominant function** chord may resolve to another dominant function chord, which must then itself resolve (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ *A chord that is extensively used in jazz is the half-diminished chord: a diminished chord with an added minor seventh. This chord always has a **dominant function** (INGTMTE05 BR).*

### **Função de subdominante e Função subdominante**

As colocações *função de subdominante e função subdominante* são variantes terminológicas lexicais, cujo conceito está relacionado à função do IV grau da tonalidade. Foram selecionados alguns contextos de ocorrência das duas colocações:

#### **Função de subdominante:**

- ⇒ De fato, apesar do acorde de sexta napolitana ser derivado da função de subdominante, esta harmonia chamou a atenção de vários compositores que a elevaram a condição de região tonal, negando que este acorde tenha a simples **função de subdominante** (PORTMART18).

#### **Função subdominante:**

- ⇒ A **função subdominante** tem como característica o sentido meio suspensivo e possui uma sensação de afastamento da tônica. O acorde principal desta função é o IV grau.. (Acorde de subdominante) (PORTMLIV03)..
- ⇒ **Função subdominante:** É uma função de sentido suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II (PORTMLIV07).

⇒ A tese da dissonância característica que nos ensina a realçar a **função subdominante** da tríade sobre o IV grau (fá-lá-dó) através do acréscimo da sexta maior (fá-lá-dó-ré) / quando em ambiente menor (...) (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *subdominant function*. Selecionamos alguns trechos dos *subcorpora* inglês americano e britânico que apresentam o uso da colocação:

⇒ *Both chords here relax into tonic – both exhibit what we might call ‘subdominant function’ (distinct from ‘pre-dominant function’) or what others might call ‘plagal neighbor’ function (INGTMART25 AM).*

⇒ *There are several surface features of chords that are distinctive for their function such as a major triad with a minor seventh, which implies a dominant function, a half-diminished seventh chord, which implies a predominant chord on / in minor, or a major chord with a ‘sixte ajoutée’, which implies a subdominant function in common practice music or also a tonic function in Jazz (INGTMART04 BR).*

### **Função de tônica e função tônica**

As colocações *função de tônica* e *função tônica* são variantes terminológicas lexicais, cujo conceito está relacionado à função do I grau da tonalidade. Foram selecionados alguns contextos de ocorrência das duas colocações:

#### **Função de tônica:**

⇒ **Função de tônica:** Associada à sensação de relaxamento. É produzida principalmente pelo grau I, e, em menor quantidade, pelos graus VI e III (PORTMAPO04).

⇒ Assim, a **função de tônica** é geralmente associada à ideia de resolução – polo de atração – ou de relaxamento (PORTMTE01).

#### **Função tônica:**

⇒ **Função tônica:** É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso (PORTMLIV07).

⇒ **Função tônica:** Acordes de resolução, que se relacionam diretamente ao centro tonal da música (PORTMDM03).



A colocação correspondente é *tonic function*, conforme trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico com o uso da colocação:

- ⇒ *The difference between these two readings is subtle but important: in the former reading, the initial VI has **tonic function** even though it is not a literal tonic chord, whereas the latter reading treats it as subsidiary to the final tonic (INGTMART10 AM).*
- ⇒ *Traditionally, the chords could be interpreted as alternating dominant and **tonic function** with C as the tonal center (INGTMART15 AM).*
- ⇒ *A III<sup>m</sup> chord is likely to have a **tonic function** or a dominant function with respect to VI (INGTMTE05 BR).*

### **Função harmônica**

A colocação *função harmônica* é um termo genérico aplicado de forma distinta no discurso musical, dependendo da abordagem harmônica a qual o teórico se refere. Os trechos selecionados apresentam alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ A **função harmônica** acontece quando dois acordes possuem características sonoras semelhantes, então surge a possibilidade de eles serem substituídos entre si (PORTMAPO04).
- ⇒ **Função harmônica** é um termo que, embora pareça expressar um conceito simples e óbvio, ganhou uma imprecisão incomum no uso. [ ... ]. Em nossa época, qualquer busca por uma definição que seja comumente aceita será frustrada, pois o sentido da palavra tem se provado adaptável a uma ampla variedade de afirmações concernentes à harmonia (PORTMTE02).
- ⇒ No trecho a seguir Cassirer fala das matemáticas, mas bem poderia estar comentando a noção moderno-contemporânea de "**função harmônica**: A fórmula da função sob sua forma geral só contém, bem entendido, a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis, mas é sempre possível reportar-se da fórmula geral para uma figura particular qualquer caracterizada, como tal, por grandezas determinadas que são suas constantes individuais (PORTMTE02).

O uso da colocação correspondente *harmonic function* foi verificado em ambos os *subcorpora* de inglês, conforme trechos selecionados abaixo:

- ⇒ Riemann's system involves concepts of **harmonic function** and root relation which pervade nearly every facet of the theory (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ The fifth scale degree has a **harmonic function** to establish the tonic through music progressions (INGTMTE04 BR).
- ⇒ The direct correspondence between the grammar and the theory of **harmonic function** and the use of tonal space movements as a model for analysis allow the chord grammar to be viewed not just as a model of blues chord sequences, but a model for harmonic perception and analysis universal within Western tonal music (INGTMTE05 BR).

### **Função tonal**

A colocação *função tonal*, assim como *função harmônica*, é um termo genérico aplicado de forma distinta no discurso musical, dependendo da abordagem harmônica a qual o teórico se refere. Os trechos selecionados apresentam algumas definições e também uma reflexão sobre o uso da terminologia e a tentativa de definir expressões que se tornaram polissêmicas no discurso musical:

- ⇒ Em Música temos momentos instáveis, estáveis e menos instáveis, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra **função** serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável) (INGTMLIV07).
- ⇒ (...) **função tonal** – diz respeito à posição, identidade e estatuto hierárquico de cada um dos componentes do sistema da tonalidade particular em questão; (PORTMART26).
- ⇒ O termo função **tonal**, normalmente associado com o sentido de função harmônica, está longe de ser definido de forma clara e definitiva. Seu uso tem sido vago a medida que foi ganhando uma maior frequência. Basicamente, função significa sentido harmônico ou ação (1), dois termos que têm apresentado um uso variado (PORTMART18).

A colocação correspondente é *tonal function*. Selecionamos algumas passagens com contextos definitórios e de uso em ambos os *subcorpora* de inglês. Também acrescentamos um trecho de um livro da pesquisa complementar:

- ⇒ *Tonal function refers to the behavior of chords. The function of a chord is the role that it plays in a musical context. There are three tonal functions: Tonic (T), Predominant (PD), and Dominant (D) (SOLOMON, 2019 AM).*
- ⇒ *Each scale degree has its part in the scheme of tonality, its **tonal function** (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *The choruses, in spite of the blurring of **tonal function** on a local level in the oscillating sections, project E major as the governing tonality (INGTMART15 AM).*
- ⇒ *This principle states that chords are organized into functional categories which describe their **tonal function** which may be instantiated or modified by different chords. Following a functional approach [2], the three main tonal functions are tonic, dominant and predominant (INGTMART04 BR).*
- ⇒ *Rings attempts to correct this but preserves Riemann's conflation of transformational function and **tonal function** (INGTMART25 BR).*
- ⇒ *The perfect cadence has a primacy in tonal music theory due to its defining role in **tonal function** (INGTMTE07 BR).*

### 3.1.12 Funcional

O termo *funcional* compõe colocações como um adjetivo, qualificando o termo que o acompanha. Geralmente é empregado para se referir à abordagem teórica funcional. No *corpus* de estudo em português, apresenta 1075 ocorrências. Em inglês, seu correspondente *functional* apresenta 505 ocorrências em inglês americano e 286 em inglês britânico.

As Figuras 51 e 52 apresentam algumas linhas de concordância a partir da palavra de busca funcional e sua correspondente *functional*.

Figura 51 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *funcional*

The screenshot shows a concordance window titled 'Concord' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a list of text lines with the word 'funcional' highlighted in blue. The lines are numbered 37 to 58. Below the list, there are tabs for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '1.075 entries' and 'Row 585'.

N	Concordance
37	analíticas) Contando com a equivalência <b>funcional</b> dos diversos r--- meios de preparação ~
38	supostamente autônomas da chamada "harmonia <b>funcional</b> ". Tais figuras de decepção, engano,
39	um dos acordes escolhidos no mesmo conjunto <b>funcional</b> em que se encontra "X" (FREITAS, 1995,
40	traduzidos como acordes anti-relativos no jargão <b>funcional</b> que se pratica no Brasil), o VIm também é
41	de Parallelklänge (acordes paralelos) da teoria <b>funcional</b> austro-germânica, dado que o VIm é
42	desobriga o teórico de explicar "qual a relação <b>funcional</b> " (ou seja: o princípio de unidade estética;
43	de acordes. A progressão é uma combinação <b>funcional</b> , ordenada para um fim, se equipara a um
44	"todos" (OSBORNE, 1983, p. 256). Esta máxima <b>funcional</b> aristotélica repercute naquela conhecida
45	diversos cultores, tais como Almada (no "Harmonia <b>funcional</b> " de 2009), Ernest Mahle (numa entrevista
46	tomou, grosso modo, conhecida como harmonia <b>funcional</b> . 26 Em sua jazz theory, mostrando
47	- vale insistir- é sempre relacional, comparativo ou <b>funcional</b> (alterado em relação a algo não alterado)
48	em outra coisa, totalmente nova chamada então de <b>funcional</b> . Não é que se esqueceu de súbito o
49	por todos. Como veremos a seguir, a similitude <b>funcional</b> que nos permite pensar o "Sub V" como
50	anos depois de Vogler, para os autores da escola <b>funcional</b> paulistana- Brisolla (1979, p. 83),
51	S e D formam um só pólo, uma mesma unidade <b>funcional</b> que se contrasta com o pólo oposto T.
52	(pelo lado da jazz theory e da chamada harmonia <b>funcional</b> que se pratica no campo da música
53	: todo grau é capaz de um desempenho expressivo <b>funcional</b> circunstancial e eventual, e a ambiência
54	-marcam a passagem do "minuetto" de um registro <b>funcional</b> (baile, ópera, teatro, balé) para outro já
55	as "possibilidades interpretativas do ponto de vista <b>funcional</b> " dessa "enunciação essencialmente
56	de que existe determinado parentesco <b>funcional</b> entre o 11 dia tônico e o b VII
57	por Smith, esta notável estratégia de intersecção <b>funcional</b> vem sendo chamada por alguns autores
58	( 1998) estudou esse tipo de múltipla capacidade <b>funcional</b> do bII e do b VI (FIG. 3.6) no primeiro

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 52 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *funcional*

The screenshot shows a concordance window titled 'Concord' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a list of text lines with the word 'funcional' highlighted in blue. The lines are numbered 1 to 15. Below the list, there are tabs for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '286 entries' and 'Row 25'.

N	Concordance
1	suffices to group chords into meaningful <b>funcional</b> groups solely on intrinsic statistical
2	different structural importance/influence and varying <b>funcional</b> roles of chord elements on an empirical
3	basis. Furthermore, this paper aims to show that <b>funcional</b> categorisations of harmony as known in
4	the music-theoretical notion that these highly <b>funcional</b> chords for a mode indeed fulfil the most
5	minor's slightly greater harmonic flexibility. IV. <b>FUNCTIONAL</b> CATEGORIES The notion that chords
6	The notion that chords are organised into different <b>funcional</b> categories which embody different
7	aims to make is that it is possible to infer different ( <b>funcional</b> ) categories of chords based on purely
8	discovers theoretically and perceptually meaningful <b>funcional</b> patterns. The surprising effect that no
9	most of the musical structure, and play central <b>funcional</b> roles. Transitions are found to be largely
10	(or melody), and one which explicitly relates to its <b>funcional</b> composition. Indeed, for this reason, the
11	progressions with respect to key structure, <b>funcional</b> and scale degree features as well as
12	, recursion and syntactic derivations depending on <b>funcional</b> harmonic categories. The purpose of
13	between chords that are separated by other <b>funcional</b> chords in between, such as C and G in
14	than structurally connected surface chords. 2.2. <b>Functional</b> heads This principle states that chords
15	This principle states that chords are organized into <b>funcional</b> categories which describe their tonal

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

No levantamento de combinatórias a partir da palavra de busca *funcional* foram identificadas as seguintes colocações: *abordagem funcional*, *análise funcional*, *harmonia funcional*, *simbologia funcional* e *teoria funcional*.

As Tabelas 24 e 25 mostram alguns dados relacionados a esse levantamento, tais como: número de ocorrências, correspondentes tradutórias, taxionomia e quais constam no dicionário consultado.

Tabela 24 - Colocações a partir de *funcional*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Abordagem funcional	7	6	<i>Functional approach</i>	Adjetiva	Não
Análise funcional	21	17	<i>Functional analysis</i>	Adjetiva	Não
Harmonia funcional	358	288	<i>Functional harmony</i>	Adjetiva	Sim
Simbologia funcional	13	10	<i>Functional symbols</i>	Adjetiva	Não
Teoria funcional	33	27	<i>Functional Theory</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 25 - Colocações a partir de *funcional*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Correspondente
<i>Functional analysis</i>	Adjetiva	5	4	Não	18	23	Não	Análise funcional
<i>Functional approach</i>	Adjetiva	1	1	Não	3	4	Não	Abordagem funcional
<i>Functional Harmony</i>	Adjetiva	53	44	Sim	26	33	Sim	Harmonia funcional
<i>Functional symbols</i>	Adjetiva	6	5	Não	3	4	Não	Simbologia funcional
<i>Functional theory</i>	Adjetiva	54	45	Não	9	12	Não	Teoria funcional

Fonte: Elaborada pela autora

As tabelas acima mostram que a colocação *Functional Harmony* apresenta mais ocorrências em português do que nos *subcorpora* em inglês, sendo a única do bloco com verbetes nos dicionários pesquisados. As colocações *Abordagem Funcional* e *Teoria Funcional* são empregadas nos textos como menções à *Harmonia Funcional*.

O processo de análise de contextos apresentou os seguintes resultados para cada uma das colocações:

### Abordagem funcional

A colocação *abordagem funcional* é uma variante de teoria funcional e Harmonia funcional. Seu uso foi verificado em textos do *subcorpus* acadêmico-científico, como mostram excertos a seguir:

- ⇒ A influência da **abordagem funcional** da harmonia no repertório das canções populares brasileiras pode ter ocorrido já na primeira metade do século XX. O uso cada vez mais frequente de instrumentos de corda para harmonizar canções pode ter contribuído significativamente para esta aproximação (PORTMDM04).
- ⇒ A **abordagem funcional** para arte da harmonia tonal é uma ampla tendência de pensamento, percepção, produção, apreciação e crítica que atravessa a contemporaneidade, mas não é propriamente uma magna constituição teórica fechada, coesa, unificada, homogênea, atemporal e inalterável por sua suposta estabilidade (PORTMTE02).

O uso da colocação correspondente *functional approach* foi observado nos dois *subcorpora* de inglês, conforme mostram os excertos:

- ⇒ *In the process, the simplicity which characterized the **functional approach** in earlier sections is substantially diminished* ((INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *This **functional approach** entails an important implication for the description of third relationships between chords* (INGTMART04 BR).

### Análise funcional

A colocação *análise funcional* está relacionada à Harmonia funcional. Seu uso foi verificado em textos do *subcorpus* acadêmico-científico, como mostram excertos a seguir:

- ⇒ *A abordagem dos acordes se torna problemática quando se discute a representação dos mesmos, principalmente a que se realiza por meio de cifras e quando a **análise funcional** se torna mais complexa* (PORTMTE01).
- ⇒ *O sistema russo de análise harmônica, influenciado diretamente pelas teorias de Riemann, oferece ainda outro tipo de análise funcional* (PORTMDM04).

A colocação correspondente é *functional analysis*. Seu uso foi observado em textos de dos dois *subcorpora* em inglês, dos quais foram extraídos os seguintes excertos:

- ⇒ *Thus a **functional analysis** of the progression C major–E minor–F major might be T–Dp–S, indicating a significant harmonic change occurring between the first two chords (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ ***Functional analysis** brings different insights, switching the focus to syntax and local formal process. The third movement 'Rondo' from Elgar's Second Symphony (1911) exemplifies the challenges inherent in progressive Romantic repertoire: while **functional analysis** can illuminate the syntax and formal processes of this music, it must be applied with an ear to shifting and overlapping functional meanings (IMGTMART23 BR).*

### **Harmonia Funcional**

A colocação *Harmonia Funcional* é uma abordagem teórica cujo mentor foi Hugo Riemann. Seu tratado influenciou diversos teóricos ao longo da História. Em português e em inglês, observamos uma quantidade expressiva de publicações sobre o tema, destinadas a públicos com objetivos musicais diversos (abrangendo o ensino formal e informal).

Dourado (2004) apresenta a seguinte definição para o termo:

“**Harmonia Funcional** - Sistema que compreende a harmonia por meio das relações de função dos acordes. Ver também Harmonia tradicional.”  
(DOURADO, 2004, p. 156)

Os trechos a seguir apresentam algumas passagens em que essa colocação tão consagrada na área musical é contextualizada:

- ⇒ Os princípios de **harmonia funcional** podem ser rapidamente resumidos: as três funções harmônicas básicas (tônica, dominante, subdominante) regulariam todas as relações harmônicas (1a lei tonal); todos os acordes ocupam, com maior ou menor importância, um das três funções (2a lei tonal); cada acorde pode ter associado a ele outros acordes com funções individuais dele (3a lei tonal); como a função do acorde se torna mais importante do que sua construção em termos de notas, é criada a possibilidade de ambiguidades, onde as funções se confundem entre si ao nível da escala, do modo (4a lei tonal), da tonalidade -- tornando possíveis várias formas de modulação, ou mudança de tonalidade no decorrer do discurso musical (5a lei tonal) (PORTMAPO04).

- ⇒ Muitos modelos de análise de Harmonia vêm recebendo a alcunha de Funcional, mas, normalmente, eles representam epistemologias diferentes e, às vezes, contraditórias. Falta, enfim, uma definição mais exata do que seja **Harmonia Funcional** e do âmbito que ela realmente abarca (PORTMTE01).
- ⇒ Desta maneira, o que se vê, na verdade, são numerosas publicações sobre harmonia e **harmonia funcional** que repetem ou retificam os conteúdos abordados pelos cursos em questão e, à semelhança das apostilas, não trazem qualquer indicação a respeito da origem dos conceitos, elaborações ou análises adotadas (PORTMDM04).

A correspondente é *functional harmony* e apresenta as seguintes definições nos dicionários consultados:

*“Functional harmony - A theory of tonal harmony developed by Hugo Riemann according to which all harmonies can be analyzed as having one of three functions: tonic, dominant, and subdominant (designated T, D, and S, respectively, in analyses of this type). Scale degrees II, III, and VI are often interpreted as the relative minors of IV, V and I, respectively, and thus as having the functions S, D and T. III can also function as the upper relative of V and thus have the function D, as does VII. The letters T, D and S are added to in various ways to indicate chromatic alternation and the addition of dissonant tones. The term functional harmony is sometimes loosely applied to tonal harmony in general as it is understood in prevailing methods of harmonic analysis, which regard each of the seven diatonic scale degrees as having a separate function” (HARVARD, 2003, p. 338).*

*“Functional harmony - A theory of tonal harmony, devised by Hugo Riemann (1849-1919), according to which each chordal identity within a tonality can be reduced to one of three harmonic functions – those of tonic, dominant and subdominant. Thus, for example, a supertonic chord has the function of a subdominant” (OXFORD, 2013, p. 74).*

Selecionamos alguns contextos que trazem descrições conceituais, extraídos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ *In functional harmony each chord plays a specific role within the sequence of chords where it occurs. A chord may be used to establish the tonality at the*



*beginning of a piece, to serve a concluding function at the end, to rove between more stable points, to prolong a preceding chord, etc. (INGTMLIV07 AM).*

- ⇒ **Functional harmony.** *Harmonies generally have the function of a tonic (arrival point), dominant (leading to tonic), or predominant (leading to dominant) (INGTMMDM04 AM).*
- ⇒ **Functional harmony:** *From the late 17th century until well into the 19th century (and in much later music as well) harmony was functional — that is, an important function or purpose of the chord progressions used was to establish and maintain a key (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ **Functional harmony** *was pioneered by the German music theorist Hugo Riemann in the late 19th century. Riemann's initial purpose was to study Why and how certain chords led to other chords. Under functional harmony, there are primarily three types of functions in harmonic chord progressions: tonic, dominant and subdominant (INGTMTE04 BR).*

### **Simbologia funcional**

A colocação *simbologia funcional* verificada nos trechos a seguir estão relacionadas à nomenclatura adotada nas obras sobre Harmonia Funcional. Embora façam parte da mesma vertente, elas não são padronizadas. Isso pode ser constatado em uma análise comparativa das publicações sobre o tema.

Selecionamos alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ Várias fontes bibliográficas podem ser pesquisadas para extrair a **simbologia funcional**. Um livro consagrado pela sua profundidade é o relativamente recente *Manuale di Armonia* de Diether de La Motte (1988) (...) optamos, então, por buscar uma representação funcional baseada na língua portuguesa. As publicações mais difundidas são os citados livros de Koellreutter (1978) e Brisolla (2006) (PORTMTE01).
- ⇒ A revisão de nomenclatura proposta por Mäler, cuja influência pode ser observada em De La Motte (1976), Oliveira (1978) e Menezes (2002), foi rejeitada por completo por não permitir a visualização clara de uma mudança de modalidade como sendo uma mudança de polaridade. A partir deste ponto, o processo de recriação da **simbologia funcional** baseou-se nas leituras de textos teóricos de

autores do século XIX, em especial os trabalhos do próprio Riemann, e em observações analíticas minhas de repertório de época que serviram de campo de experimentação metodológica (PORTMART23).

A correspondente em inglês é *functional symbols*, cujo uso pode ser observado a partir dos seguintes contextos de uso:

- ⇒ *In an alternative notational system that he employs more extensively, Portmann places **functional symbols** above alphabet letters corresponding to the chordal roots* (INGTMLIV14 AM).
- ⇒ *Alterations of the **functional symbols** show how chords which derive from the primary functions are able to express this meaning* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *In this context, tonic/dominant/subdominant categories would constitute **functional symbols** that could be realized by a number of different surface chords* (INGTMART04 BR).

### **Teoria funcional**

A colocação *teoria funcional*, como mencionamos anteriormente, é uma variante de *abordagem funcional*, fazendo menção à *Harmonia funcional*. Selecionamos alguns excertos de textos do *subcorpus* acadêmico-científico, que apresentam o uso da colocação:

- ⇒ (...) a **teoria funcional** de Hugo Riemann (...) tenta reduzir as funções de todos os acordes de uma determinada tonalidade a apenas três principais: Tônica, Subdominante, Dominante (PORTMART18).
- ⇒ Uma das maiores polêmicas em torno da **teoria funcional** é a discussão sobre se as funções servem para indicar acordes ou tonalidades (PORTMTE01).
- ⇒ Segundo Dahlhaus, a ideia fundamental da **teoria funcional** de Riemann é que o ato de ouvir música não é passivo, mas sim implica de forma altamente desenvolvida as funções lógicas do intelecto humano. (PORTMART18).

O uso da colocação correspondente *functional theory* foi observado em textos dos *subcorpora* em inglês americano e britânico, dos quais foram extraídas as seguintes passagens:

- ⇒ *It is a common belief that Riemann's **functional theory** includes the condition that all well-formed functional progressions must take the form T–S–D–T (Tonic-Subdominant-Dominant-Tonic) (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *The proposed formalism is based on **functional theories** of harmony drawing upon the Riemannian tradition (INGTMART04 BR).*

### 3.1.13 Fundamental

O termo *fundamental*, da classe dos adjetivos, apresenta três definições no dicionário de Dourado (2004), como nota, som e acorde:

“1. A nota principal de um acorde. Quando a fundamental de um acorde é sua nota mais grave, diz-se que está em posição fundamental. Quando não, o acorde está invertido.2. O som principal e primeiro de uma série harmônica, dá origem aos sons parciais.3. Acorde básico, principal, de uma progressão harmônica ou trecho musical” (DOURADO, 2004, p. 141).

O número de ocorrências em português é 1871. Em inglês, há duas correspondentes para o termo: *Fundamental* e *Root* e não são intercambiáveis. *Fundamental* apresenta 629 ocorrências em inglês americano e 280 em inglês britânico; e *Root*, 1.637 ocorrências em inglês americano e 751 em inglês britânico.

As figuras a seguir mostram as linhas de concordâncias parciais para *fundamental* e suas correspondentes em inglês, *fundamental* e *root*.

Figura 53 - Linhas de concordância parciais para a palavra *fundamental*

N	Concordance
1	do acorde seja afetada (exceção para a <b>fundamental</b> que, se for deslocada de sua posição
2	os intervalos das escalas, a partir da nota <b>fundamental</b> , em que são formados os acordes. Ex
3	Tonal Específica de um acorde é dada por sua <b>fundamental</b> , que define sua relação com um
4	das funções tonais (Ex.29). O lugar que a <b>fundamental</b> do acorde ocupa, dentro da escala,
5	que tem sua fundamental uma 3ª maior abaixo da <b>fundamental</b> do acorde de sétima diminuta. Ele
6	propriamente nas coisas. Contudo, esse aspecto <b>fundamental</b> da questão funcional não será
7	de um acorde de nona de dominante que tem sua <b>fundamental</b> uma 3ª maior abaixo da fundamental
8	ser localizados (já que agora há dois deles, entre a <b>fundamental</b> e quinta e entre terça e sétima), e sim
9	, sejam eles quais forem os graus (no estado <b>fundamental</b> ou invertido). 2) — aqueles cujos
10	: Ex.: 18) Construa o acorde pedido a partir da <b>fundamental</b> (dobramento de notas fica a escolha):
11	o de sétima (ou de sua inversão, a segunda). A <b>fundamental</b> será sempre a nota mais grave da
12	, mencionar que a configuração até agora vista, de fundamental-terça-quinta-sétima não é a única
13	ascendentes de quarta ascendente, temos uma <b>fundamental</b> de um acorde que se torna uma
14	A cifra simples (letras sem complemento), além da <b>fundamental</b> , já inclui a 3ªM e a 5ªJ. Qualquer
15	"7" significa o intervalo de 7ªm (fá) a partir da <b>fundamental</b> "sol" e o "b9" (láb), o intervalo de nona
16	inversão bastando uma relação imaginária com a <b>fundamental</b> , podem pertencer a muitas
17	seguir um IV, então o 4 (4º grau da escala) será a <b>fundamental</b> (alterada, é claro, para 4#)". Cf.
18	5ª da fundamental (todo acorde têm como base, a <b>fundamental</b> ) e não 3ª da terça, temos: 3ªM+5ªJ,
19	não é originado da subdominante com a <b>fundamental</b> alterada ascendentemente, mas sim
20	. A otimização do tempo era uma condição <b>fundamental</b> para o funcionamento da engrenagem

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

1.871 entries Row 565 T S < > Help

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

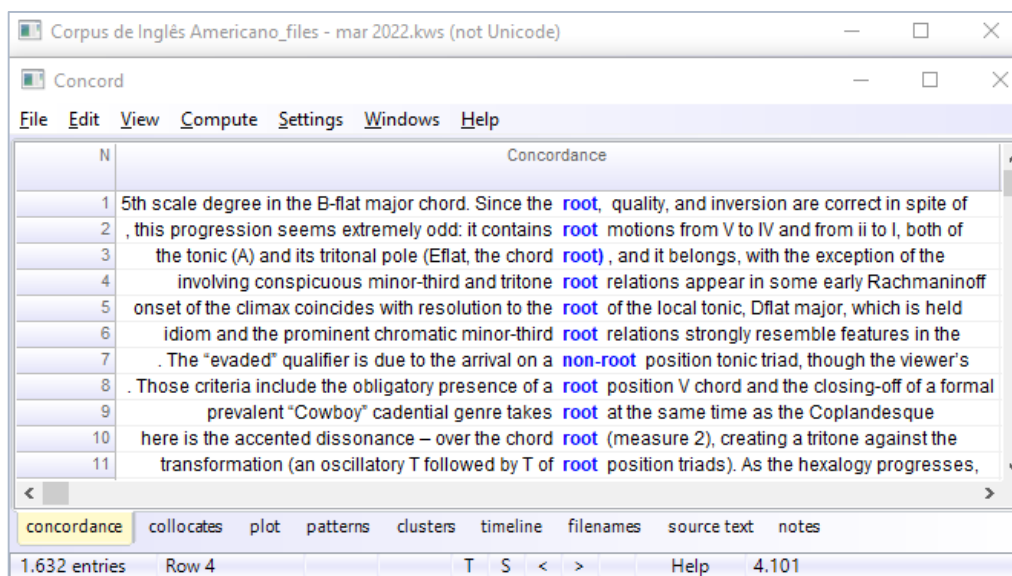
Figura 54 - Linhas de concordância parciais para a palavra *fundamental* em inglês

N	Concordance
30	in 1760 that augmented-sixth chords had no <b>fundamental</b> bass and were uninvertible.(8) The
31	wonder how those particulars might relate to more <b>fundamental</b> aspects of Rachmaninoff's language.
32	it is subject in its underlying structure to the same <b>fundamental</b> harmonic and voice-leading
33	type of chord succession occurs when the <b>fundamental</b> of a given harmony becomes one of
34	itches of the following harmony. In example 1a, the <b>fundamental</b> or root of the first harmony becomes
35	other words it changes its position in relation to the <b>fundamental</b> and can be seen as the pitch second
36	claim in 1760 that augmented-sixth chords had no <b>fundamental</b> bass, in his final music treatise,
37	and can be seen as the pitch second only to the <b>fundamental</b> in contributing to the identity of the
38	the fundamental in contributing to the identity of the <b>fundamental</b> . In following with this logic, example
39	. In following with this logic, example 1b shows the <b>fundamental</b> pitch becoming the third of the
40	presented an example of a French sixth with a <b>fundamental</b> bass a diminished fifth below.(12)
41	ascending direction pulls against the descent of the <b>fundamental</b> line. The D minor subject flaunts its
42	root movements by fifth or third in which the more <b>fundamental</b> notes of the first chord are

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

629 entries Row 150 T S < > Help

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 55 - Linhas de concordância parciais para a palavra *root*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No *corpus* português, foram encontradas as seguintes colocações para a palavra de busca fundamental: *acorde em estado fundamental*, *acorde em posição fundamental*, *acorde fundamental*, *acorde no estado fundamental*, *baixo fundamental*, *estado fundamental*, *frequência fundamental*, *nota fundamental*, *posição fundamental*, *som fundamental e tríade no estado fundamental*, *nota fundamental*, *posição fundamental*, *tríade no estado fundamental e som fundamental*.

Tabela 26 - Colocações a partir de *fundamental*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde em estado fundamental	22	18	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Acorde em posição fundamental	7	6	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Acorde fundamental	50	40	<i>Fundamental chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde no estado fundamental	25	20	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Baixo fundamental	97	78	<i>Fundamental bass</i>	Adjetiva	Não
Estado fundamental	254	204	<i>Root position</i>	Adjetiva	Não
Frequência fundamental	6	5	<i>Fundamental frequency</i>	Adjetiva	Não
Nota fundamental	92	74	<i>Root note</i>	Adjetiva	Não
Posição fundamental	41	33	<i>Root position</i>	Adjetiva	Sim
Som fundamental	47	38	<i>Fundamental tone</i> <i>Fundamental pitch</i>	Adjetiva	Não
Tríade no estado fundamental	9	7	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A partir dos dados da Tabela 26, constata-se o uso de variantes terminológicas em português (em que a tradução compartilha a mesma correspondente). Em relação à taxionomia, há colocações adjetivas e estendidas neste bloco. Embora a colocação *estado fundamental* seja a mais recorrente no *corpus* de estudo, apenas a sua variante *posição fundamental* consta na lista de entradas do dicionário consultado.

Tabela 27 - Colocações a partir de *fundamental*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Fundamental bass</i>	Adjetiva	103	86	Sim	7	9	Sim	Baixo fundamental
<i>Fundamental chord</i>	Adjetiva	13	11	Não	1	1	Não	Acorde fundamental
<i>Fundamental frequency</i>	Adjetiva	16	13	Não	59	75	Não	Frequência fundamental
<i>Fundamental pitch</i>	Adjetiva	15	13	Não	5	6	Não	Som fundamental
<i>Fundamental tone</i>	Adjetiva	16	13	Sim	3	4	Não	Som fundamental

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 28 - Colocações a partir de *root*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Root motion</i>	Colocação nominal	82	68	Não	11	14	Não	Movimento das fundamentais
<i>Root movement</i>	Colocação nominal	127	106	Não	7	9	Não	Movimento das fundamentais
<i>Root note</i>	Colocação nominal	20	17	Não	33	42	Não	Nota fundamental
<i>Root position</i>	Colocação nominal	259	216	Não	201	257	Sim	Posição fundamental
<i>Root-position chord</i>	Colocação estendida	11	9	Não	10	13	Não	Acorde em posição fundamental

Fonte: Elaborada pela autora

Comparando as Tabelas 27 e 28, constata-se que o termo *fundamental* acompanha *bass*, *chord*, *frequency*, *pitch* e *tone*; e *root* integra colocações com os termos *motion*, *movement*, *note* e *position*. Essa observação traz implícito o aspecto de convencionalidade no emprego dessas combinatórias, o qual deve ser considerado nas escolhas tradutórias.

De acordo com as tabelas mencionadas, nos dicionários consultados foram localizadas as colocações: *fundamental bass*, *fundamental tone* e *root position*. A mais recorrente nos dois subcorpora em inglês é *root position*. E em relação à taxionomia, há colocações adjetivas, nominais e estendidas.

Neste subitem serão comentados os resultados das colocações: *estado fundamental*, *posição fundamental* e *frequência fundamental*. A análise das demais consta em outros subitens, indicados a seguir.

### **Acorde em estado fundamental, acorde em posição fundamental, acorde no estado fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Acorde fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Baixo fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.3 Baixo.

### **Estado fundamental e Posição fundamental**

As colocações *estado fundamental* e *posição fundamental* são variantes terminológicas (sinônimas) utilizadas para descrever a disposição intervalar entre as notas do acorde: em terças sobrepostas. Seleccionamos alguns trechos em que as duas variantes foram empregadas:

#### **Estado fundamental:**

- ⇒ **Estado fundamental** (EF) – A nota mais grave (o baixo) é a fundamental do acorde. O estado fundamental é formado por terças sobrepostas (PORTMLIV02).
- ⇒ O que chama a atenção no livro de Kostka& Payne é a utilização do acorde do viiº grau. Os autores afirmam que este acorde é mais usado na primeira inversão do que **no estado fundamental**, porque os primeiros compositores da era do tonalismo

diziam que uma sonoridade somente era aceita se todos os intervalos acima do baixo fossem consonantes (PORTMDM01).

### **Posição fundamental**

⇒ A primeira inversão, tendo a terça no baixo, é ritmicamente mais fraca que a **posição fundamental** e tem como objetivo principal dar mais liberdade ao caminho do baixo tornando-o mais melódico (PORTMDM01).

No dicionário Dourado (2004), a colocação apresenta a seguinte definição:

“Acorde em que as notas são dispostas tendo a fundamental como o som mais grave” (DOURADO, 2004, p. 261).

A colocação correspondente **root position** consta em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, conforme excertos selecionados abaixo:

⇒ *A triad with its root is its lowest tone is said to be in **root position*** (INGTMLIV11 AM).

⇒ *These two issues relating to classical definitions of ‘chord’ – the tertian nature of tonal chords, and the favoring of **root-position** and first-inversion chords – can be thought of as different aspects of the same larger topic of tonal levels* (INGTMART25 AM).

⇒ *The intervals are a 5th and a 3rd above the bottom note, which is known as the root, and an each triad here is said to be in **root position*** (INGTMLIV13 BR).

⇒ *This experiment also studies how gloom and tension dissonance is affected by the positions of pitch shift: at the **root position**, at the major third position and at the perfect fifth position* (INGTMTE04 BR).

### **Nota fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **Som fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.35 Som.



### **Frequência fundamental**

A colocação *frequência fundamental* é emprestada do campo da Física (Acústica) para descrever o fenômeno das ondas sonoras. Em Música, ela está relacionada ao contexto semântico da Série harmônica. Seleccionamos alguns contextos de uso da colocação:

⇒ O 1º harmônico é a **frequência fundamental** (PORTMAPO04).

⇒ Logo, o som é definido como a soma da **frequência fundamental** e seus harmônicos (PORTMLIV04).

A colocação correspondente é *fundamental frequency*. Os trechos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico mostram a colocação em contexto de uso:

⇒ *The fundamental frequency is of vital importance because it determines the pitch of the note that we hear* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *The frequencies of all the harmonics are positive integer multiples of the lowest partial's frequency, called the fundamental frequency; and all the partials excluding fundamental frequency (if any) are also called overtones* (INGTMTE04 BR).

### **Tríade no estado fundamental**

Vide discussão no subitem 3.1.42 Tríade, Tríades.

#### **3.1.14 Grau, Graus**

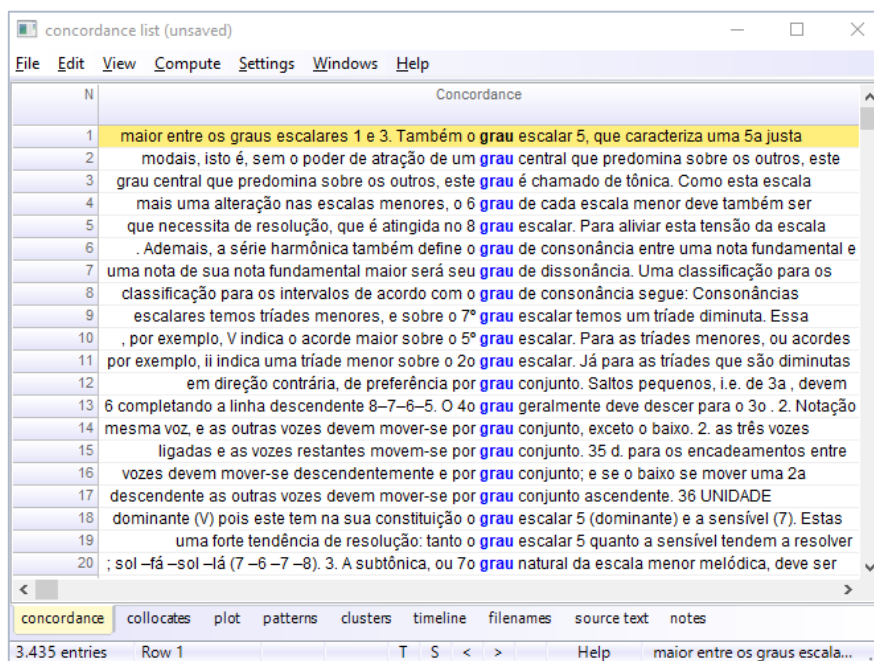
O termo *grau* apresenta 3.432 ocorrências na forma singular e 1.213 no plural. Consta na lista de verbetes do dicionário de Dourado (2004), definido como:

Cada nota da escala diatônica em relação à principal (tônica). Os graus são, do segundo ao sétimo: supertônica (II), medianta (III), subdominante (IV), dominante (V), superdominante (VI) e sensível (VII) (DOURADO, 2004, p. 150).

O termo correspondente em inglês é *degree*, que apresenta 800 ocorrências no singular e 334 no plural em inglês americano, e 453 no singular e 277 no plural em inglês britânico. O termo geralmente é acompanhado por numerais que o identificam na escala ou tonalidade.

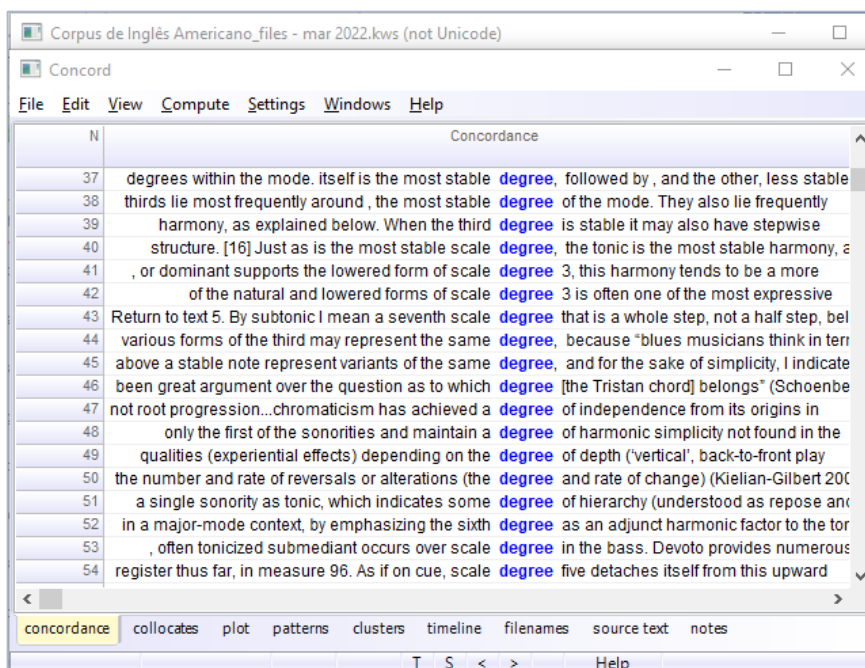
A Figura 56 seguir apresenta linhas parciais de concordância a partir da palavra de busca *compasso*.

Figura 56 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *grau*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 57 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *degree*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

A partir da palavra de busca *grau*, foram identificadas no *subcorpus* as colocações: *grau conjunto*, *grau da escala*, *grau da tonalidade*, *grau diatônico*, *grau disjunto*, *grau modal*, *grau tonal*, *II grau cadencial* e *movimento por grau conjunto*.

As Tabelas 29 e 30 apresentam dados como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, tipologia e quais constam nos dicionários pesquisados, em português e inglês.

Tabela 29 - Colocações a partir de *grau*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Grau conjunto	151	122	<i>Conjunct motion</i>	Adjetiva	Sim
Grau da escala	377	303	<i>Scale degree</i> <i>Degree of the scale</i>	Nominal	Não
Grau da tonalidade	44	35	<i>Degree of the key</i>	Nominal	Não
Grau diatônico	81	65	<i>Diatonic degree</i>	Adjetiva	Não
Grau disjunto	3	2	<i>Disjunct motion</i>	Adjetiva	Sim
Grau modal	18	14	<i>Modal degree</i>	Adjetiva	Não
Grau tonal	27	22	<i>Tonal degree</i>	Adjetiva	Não
II grau cadencial	15	12	<i>II-V-I progression</i>	Adjetiva	Não
Movimento por grau conjunto	2	2	<i>Conjunct motion</i> <i>Conjunct movement</i>	Estendida	Não
Teoria dos graus	4	3	<i>Scale degree theory</i>	Nominal	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 29 mostra que algumas colocações não apresentam o termo *degree* em sua estrutura sintagmática, que são os casos das correspondentes de *grau conjunto*, *grau disjunto* e *II grau cadencial*. Essa constatação se deu durante o processo de análise das linhas de concordância do termo *degree*. A identificação das correspondentes foi analisando contextos subtemáticos equivalentes aos que as colocações em português são utilizadas e também analisando as linhas de concordâncias dos termos *conjunct* e *disjunct*. Em relação ao II grau cadencial, realizamos o mesmo procedimento de comparação entre contextos subtemáticos nos dois idiomas.

Tabela 30 - Colocações a partir de *degree*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Conjunct motion</i>	Adjetiva	8	7	Sim	7	9	Sim	Movimento por grau conjunto
<i>Degree of the key</i>	Nominal	4	3	Não	0	0	Não	Grau da tonalidade
<i>Degree of the scale</i>	Nominal	42	35	Não	101	129	Não	Grau da escala
<i>Diatonic degree</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Grau diatônico
<i>Modal degree</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Grau modal
<i>Scale degree</i>	Nominal	666	556	Não	280	358	Não	Grau da escala
<i>Tonal degree</i>	Adjetiva	11	9	Não	0	0	Não	Grau tonal
<i>Scale degree theory</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Teoria dos graus

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, são apresentados: os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês) e os correspondentes tradutórios das colocações. Quanto à organização, os termos estão listados em ordem alfabética. As colocações discutidas em outros subitens são indicadas com remissivas.

### **Grau conjunto**

A colocação *grau conjunto* é variante de *movimento por grau conjunto* (analisada no subitem 3.1.26). No dicionário de Dourado (2004) há a seguinte definição para o termo:

“**Grau conjunto** - Indica movimentação melódica por tons inteiros e semitons” (DOURADO, 2004, p. 150).

Selecionamos dois contextos de uso do *corpus* em que a colocação foi empregada:

- ⇒ A progressão por segundas - **grau conjunto** - apresenta uma fundamental omitida (*Zwischenfundament*) que a torna uma progressão por terça descendente e por quinta ascendente (PORTMART18).
- ⇒ Nas cláusulas mais antigas (para três vozes) o tenor e o soprano conduzem o fechamento cadencial (e não o baixo). A resolução destas duas vozes principais, obrigatoriamente, se dá por passo de **grau conjunto** em movimento contrário (PORTMTE02).

O uso da colocação correspondente *conjunct (motion)* foi identificada em um texto do *corpus* inglês americano, nesta passagem:

⇒ *A melody that rises and falls slowly, with only small pitch changes between one note and the next, is **conjunct*** (INGTMLIV01 AM).

### Grau da escala

A colocação *grau da escala* é bem recorrente no *corpus* de estudo e geralmente é acompanhada por um numeral que identifica o acorde. Seu uso pode ser observado a partir dos seguintes contextos de uso:

⇒ O seguinte exemplo mostra os **graus da escala** diatônica de Dó Maior. Os nomes dos graus e suas características são: I – Tônica (o principal; dá o nome da escala e seu tom – função estável); II – Supertônica (um grau acima da tônica); III – Mediante (o meio entre tônica e dominante); IV – Subdominante (um grau abaixo da dominante – função semiestável); V- Superdominante ou Submediante (um grau acima da dominante); VII – Sensível (está um semitom abaixo da Tônica e pede resolução na mesma); e VIII – Tônica (repetição) (PORTMLIV04).

⇒ Os modos das escalas são determinados pela distribuição dos intervalos entre os **graus da escala** dentro do módulo (PORTMART03).

Em inglês, há duas variantes correspondentes: *scale degree* e *degree of the scale*. Comparando as duas, a primeira tem um número maior de ocorrências nos dois *subcorpora*. Seleccionamos alguns trechos em que elas ocorrem:

#### *Scale degree:*

⇒ *A Roman numeral's size distinguishes between the major and minor keys on that **scale degree*** (INGTMLIV14 AM).

⇒ *The guitar work in Megadeth's Psychotron features a second **scale degree** a half step above tonic that may be diatonic, rather than a chromatic passing tone, and the guitars in their Ashes In Your Mouth feature second and fifth scale degrees that sound Locrian* (INGTMART24 AM).

⇒ A *scale degree* can be fixed or flexible, in its modal or diatonic version (INGTMTE08 BR).

#### ***Degree of the scale:***

⇒ The cadential phrase must end with a *Kadenz*, defined by Koch as a three-tone succession: the preparation of the cadential tone, the cadential tone itself (usually the second ***degree of the scale***), and the keynote (INGTMDM01 AM).

⇒ Each ***degree of the scale*** may serve as the root of a triad (INGTMLIV11 AM).

⇒ The diminished 7th can in fact be built on any ***degree of the scale*** (INGTMLIV03 BR).

### **Grau da tonalidade**

A colocação *grau da tonalidade* às vezes é empregada como variante de *grau da escala* e geralmente é acompanhada por um numeral que identifica o acorde. Seguem duas passagens de textos do *corpus* de estudo em que ela ocorre:

⇒ Uma harmonia de subdominante (tonicização) nos leva ao acorde de sétima sobre o sétimo ***grau da tonalidade*** da dominante (comp. 58) e finalmente ao acorde (em forma de arpejo) de sétima sobre o sétimo grau de ré menor em terceira inversão (PORTMART25).

⇒ Por exemplo, a tríade construída sobre o quinto ***grau da tonalidade*** de Ab é Eb-G-Bb e sua função é de dominante; modificando-se este centro para Bb, esta mesma tríade terá função de subdominante (PORTMART 26).

Foi localizada a correspondente ***degree of the key*** no *corpus* inglês americano:

⇒ *For example, he would have labeled the dominant chord at the end of measure 6 (in third inversion, on the fourth ***degree of the key***) as IV, in reference to the bass, rather than as V, in reference to the root* (INGTMLIV14 AM).

### **Grau diatônico**

A colocação *grau diatônico* foi localizada nos seguintes contextos de uso:

⇒ A possibilidade de inclusão de todos os tons ou notas do sistema no conceito de Monotonalidade deve-se à visão do acorde como um composto formado por uma fundamental situada em um **grau diatônico**, e pelas notas erguidas sobre esta fundamental (PORTMART04).

⇒ A Transformação de Acorde, produzida pelo processo da Substituição, acarreta uma nova configuração de um dado acorde sobre um **grau diatônico** (PORTMART04).

A colocação correspondente *diatonic degree* foi identificada no *corpus* de inglês americano, como mostra o trecho a seguir:

⇒ *In tonal music, the third and sixth scale degrees are variable; mediant are associated with each variety. We ordinarily call the mediants located on the **diatonic degrees** of the major scale simply mediants, while those with roots a semitone lower are called flat mediants* (INGTMLIV10AM).

### Grau disjunto

A colocação *grau disjunto* é uma variante de *movimento disjunto*. No dicionário de Dourado (2004), o termo traz a seguinte definição:

“**Grau disjunto**. Indica movimentação melódica por intervalos maiores do que tons e semitons ” (DOURADO, 2004, p. 150).

No *corpus* de estudo foram localizados contextos definitórios e de uso, como os selecionados aqui:

⇒ Os graus conjuntos são os graus imediatos consecutivos. Os **graus disjuntos** são os que têm um ou mais graus intermediários (PORTMLIV02).

⇒ Apojatura – quando a sétima vem de um **grau disjunto** abaixo dela (PORTMDM01).

A colocação correspondente *disjunct motion* (Vide discussão no item 3.1.27 Movimento)

⇒ *The terms conjunct and **disjunct motion** are used to describe the movement of a single line by step and by skip respectively* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *The motivic material of the presentation is based largely on arpeggios, not a mixture of conjunct and **disjunct motion** as in both earlier presentations (INGTMART24 BR).*

### Grau modal

A colocação *graus modais* refere-se aos acordes que indicam se a escala ou tonalidade é maior ou menor, conforme explicam os excertos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ **Graus modais** – III e VI. São os que definem se a escala é do modo maior ou menor, principalmente o III (PORTMLIV04).
- ⇒ Os **graus modais** são aqueles que diferem uma tonalidade maior de uma menor. Os III (mediante), VI (submediante) e VII (sensível ou subtônica), são os graus que definem se o modo da tonalidade é maior ou menor (PORTMAPO01).
- ⇒ Esse autor [Piston] categoriza como **graus modais** o III e o VI, por serem essencialmente diferentes nos modos maior e menor, definindo, portanto, o modo (PORTMART06).

A colocação correspondente *modal degree* foi localizada no *subcorpus* inglês americano, com mostra o seguinte excerto e também na pesquisa complementar:

- ⇒ *The power of a **modal degree** to color a harmony is suggested by a tonic chord with any number of doublings of root and fifth, and only a single third degree. Such a distribution of factors is often seen in orchestral music (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *It follows that the tonal structure of music consists mainly of harmonies with tonal degrees as roots (I, IV, V, sometimes II), and **modal degree** chords (III and VI) used for variety (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *The tonal degrees are those that are common to a major scale and its tonic minor (natural form); that is, the tonal degrees are I, II, V and V. The **modal degrees** are those that are different in the two scales, that is, III, VI and VII (ANDREWS; SCLATER, 1997 AM)*

Como remissiva, relacionaremos à colocação *grau tonal* (*tonal degree*, em inglês), cujos contextos de uso são mencionados na sequência.



## Grau tonal

A colocação *grau tonal* refere-se aos acordes principais da tonalidade, conforme excertos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ **Graus tonais** – I, IV e V – com os seus respectivos acordes caracterizam o tom (PORTMLIV02).
- ⇒ Os **graus tonais** de uma escala maior ou menor são aqueles que se referem aos graus que definem uma tonalidade: I (tônica), IV (subdominante), e V (dominante) (PORTMAPO01).
- ⇒ Se imaginarmos um centro tonal, apoiado por subdominantes e dominantes, é fácil perceber que, se esses dois importantes **graus tonais** são, por sua vez, apoiados por seus respectivos dominantes [i.e., V de IV e V de V], todo o edifício tonal se tornará mais forte (PISTON, 1941, p.151 (PORTMTE03)).

A colocação correspondente é *tonal degree*, identificada em textos do *subcorpus* inglês americano e na pesquisa complementar:

- ⇒ *The customary procedure for doubling in triads in the first inversion can be summed up as follows: a. If the bass (not root) of the first-inversion triad is a tonal degree (I, IV, or V; sometimes II), it is doubled. b. If the bass of the triad is not a **tonal degree**, it is not doubled, but a **tonal degree** in the chord is doubled instead* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *The **tonal degrees** are those that are common to a major scale and its tonic minor (natural form); that is, the tonal degrees are I, II, V and V. The modal degrees are those that are different in the two scales, that is, III, VI and VII* (ANDREWS; SCLATER, 1997 AM)

## II grau cadencial

Vide discussão no item 3.1.5 Cadencial

## Movimento por grau conjunto

Vide discussão no item 3.1.27 Movimento.

### **Teoria dos graus**

A colocação *Teoria dos graus* faz menção à abordagem do teórico Jacob Gottfried Weber (1779-1839) e seu sistema de cifragem do baixo contínuo em que os numerais romanos são utilizados para identificar os graus, conforme explica o excerto:

⇒ A (...) **teoria dos graus** surgiu da ideia de sobrepor intervalos de terças sobre cada grau da escala, formando tríades e tétrades (WEBER, 1817). Cada grau é representado por algarismo romano (em maiúsculo quando a tríades é maior, e minúsculo quando a tríade é menor), além de uma indicação particular quando se trata de uma tríade diminuta (PORTMART19).

A correspondente em inglês é *Scale-degree theory*, localizada no *subcorpus* inglês americano e na pesquisa complementar.

⇒ *While this grouping is the most natural from a scale-degree theory point of view, the upper and lower chromatic mediant pairs are least often associated together in music* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *Scale-degree theories, which originate in the teachings of Abbé Vogler as transmitted by Gottfried Weber, enumerate specific laws of progression for individual chords* (REHDING; RINGS, 2019).

A colocação **Roman numeral analysis** é utilizada também, porém para se referir à análise baseada na cifra graduada (que ao longo da História foi adaptada por diversos teóricos e harmonistas).

#### **3.1.15 Harmonia**

O termo *Harmonia* apresenta 4.066 ocorrências em português e seu correspondente em inglês, *Harmony*, 2.428 na variante americana e 1.110 na britânica.

Consta na lista de verbetes do dicionário de Dourado (2004), definido como:

Em termos musicais a harmonia é a combinação de notas musicais soando simultaneamente, para produzir acordes (formados por tríades dó-mi-sol) e, logo, para produzir progressão de acordes. O termo é usado para indicar notas e acordes combinados e, também para determinar um sistema estrutural de princípios que governam suas combinações. A harmonia possui seu próprio

corpo de literatura, sendo que o primeiro tratado foi escrito por Rameau (DOURADO, 2004, p. 156).

As Figuras 58 e 59 mostram algumas linhas de concordância a partir da palavra de busca *harmonia* e sua correspondente *harmony*.

Figura 58 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *Harmonia*

The screenshot shows a window titled 'concordance list (unsaved)' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a concordance list for the word 'Harmonia'. The list consists of 20 numbered lines of text, where the word 'Harmonia' is highlighted in blue. The text discusses musical theory, functional harmony, and its relationship to science and aesthetics. At the bottom, there is a toolbar with various analysis options like 'collocates', 'plot', 'patterns', etc., and a status bar showing '4.066 entries' and 'Row 1.356'.

N	Concordance
1	pelos cursos livres de música e a teoria da <b>Harmonia</b> Funcional. Agora, a função representada
2	, cotidiano? Como os conhecimentos e saberes da <b>harmonia</b> se posicionam em meio aos demais
3	praticamente iguais em ambas teorias, a saber: <b>Harmonia</b> Funcional e apostilas dos cursos. No
4	capacidades e articulações? Como a teoria da <b>harmonia</b> se posiciona nos embates entre o
5	distribuição dos conceitos relativos ao domínio da <b>Harmonia</b> Musical através do mapeamento do
6	relações, de dependência e ou independência, da <b>harmonia</b> com os seus vocabulários de termos e
7	e afastamentos entre variadas abordagens da <b>harmonia</b> , sobretudo entre aquelas utilizadas pelos
8	aos demais campos, conhecimentos e ciências? A <b>harmonia</b> é ciência? A harmonia é ciência pura,
9	INSTRUMENTAÇÃO Elementos de composição : 1- <b>Harmonia</b> : Acompanhamento da composição. 2-
10	primeiro tipo de Acorde Vagante demonstrado em <b>Harmonia</b> . É apresentado como possibilidade de
11	. 3.4. A Representação do Conhecimento em <b>Harmonia</b> Musical A Harmonia é um exemplo típico
12	social da Música ou mesmo a linguagem social da <b>Harmonia</b> musical. Assim os indivíduos aos
13	e ciências? A harmonia é ciência? A <b>harmonia</b> é ciência pura, abstrata, aplicada,
14	experimental, física, natural, humana, normativa? A <b>harmonia</b> é falsa ciência, pretensa ciência, meia
15	. Tomemos como um primeiro exemplo a <b>Harmonia</b> Funcional de Koellreutter: Em dó-maior:
16	na música (2000, p. 34)68 Ao longo do tratado de <b>harmonia</b> de Schenker encontramos que, tanto a
17	16), sempre que falamos em termos de melodia e <b>harmonia</b> , homofonia e polifonia, modal e tonal,
18	transformação nas práticas teóricas da chamada <b>harmonia</b> funcional da música popular. Nesse
19	de análise aponta para um tipo de organização da <b>harmonia</b> que não permite uma associação direta
20	depois do funcionalismo de índole formalista: a <b>harmonia</b> não se basta a si mesma, a função dos

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 59 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *Harmony*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a concordance list for the word 'Harmony'. The list consists of 15 numbered lines of text, where the word 'Harmony' is highlighted in blue. The text discusses music theory, functional harmony, and its relationship to science and aesthetics. At the bottom, there is a toolbar with various analysis options like 'collocates', 'plot', 'patterns', etc., and a status bar showing '2.428 entries' and 'Row 17'.

N	Concordance
1	theory, music perception, music composition, <b>harmony</b> , counterpoint 1. the question of purpose*
2	either focus on the theory directly4 or present basic <b>harmony</b> and counterpoint from a Schenkerian
3	let us consider a simple example from the realm of <b>harmony</b> . A basic principle of common-practice
4	of harmony. A basic principle of common-practice <b>harmony</b> is that harmonies belong to functional
5	example 1. A finite-state model of functional <b>harmony</b> (T=tonic, D=dominant, PD=predominant)
6	to represent a prediction about common-practice <b>harmony</b> ; namely, that only progressions that can
7	harmonic theory is imperfect as a model of tonal <b>harmony</b> ; but they do not show that it is useless. A
8	a powerful and valid generalization about tonal <b>harmony</b> , better than many conceivable
9	I would argue, we are justified in positing functional <b>harmony</b> as part of the knowledge that
10	Stefan Kostka and Dorothy Payne's textbook Tonal <b>Harmony</b> (1995); an instructor's manual16
11	that are uncharacteristic of common-practice <b>harmony</b> (or, at least, rare). Such a model clearly
12	analysis; even under a more conventional view of <b>harmony</b> and counterpoint, the placement of notes
13	could be done with more conventional principles of <b>harmony</b> and voice leading? To answer this
14	on the bass notes. Upon entering a functional <b>harmony</b> node such as T, the machine would have
15	network and generating a Zug based on that <b>harmony</b> . 43 A fragment of such a model—

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações a partir da palavra de busca *harmonia* localizadas no *corpus* de estudo foram: *acorde estranho à harmonia*, *harmonia de dominante*, *harmonia de subdominante*, *harmonia de tônica*, *harmonia funcional*, *harmonia modal*, *harmonia Musical*, *harmonia popular*, *harmonia tonal*, *harmonia tradicional* e *nota estranha à harmonia*.

A Tabela 31 mostra alguns dados sobre as colocações: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quantas constam no dicionário pesquisado.

Tabela 31 - Colocações a partir de *Harmonia*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde estranho à harmonia	2	2	<i>Nonharmonic chord</i>	Estendida	Não
Harmonia de dominante	7	6	<i>Dominant harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia de subdominante	6	5	<i>Subdominant harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia de tônica	3	2	<i>Tonic harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia funcional	358	288	<i>Functional harmony</i>	Adjetiva	Sim
Harmonia modal	11	9	<i>Modal harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia musical	61	49	<i>Musical harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia popular	21	17	<i>Popular harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia tonal	201	162	<i>Tonal Harmony</i>	Adjetiva	Não
Harmonia tradicional	78	63	<i>Traditional harmony</i>	Adjetiva	Sim
Nota estranha à harmonia	13	10	<i>Non-harmonic tone / Non harmonic note</i>	Estendida	Não

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com a Tabela 31, das colocações analisadas neste subitem, as mais recorrentes são: *Harmonia Funcional* e *Harmonia Tonal*. Em relação à taxionomia, há colocações adjetivas e estendidas e duas estão dicionarizadas (*Harmonia funcional* e *Harmonia tradicional*).

Tabela 32 - Colocações a partir de *Harmony*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Dominant harmony</i>	Adjetiva	58	48	Não	18	23	Não	Harmonia de dominante
<i>Functional Harmony</i>	Adjetiva	53	44	Sim	26	33	Sim	Harmonia funcional
<i>Modal harmony</i>	Adjetiva	20	17	Não	0	0	Não	Harmonia modal
<i>Musical harmony</i>	Adjetiva	22	18	Não	10	13	Não	Harmonia Musical
<i>Nonharmonic chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde não-harmônico
<i>Nonharmonic note</i>	Adjetiva	0	0	Não	17	22	Sim	Nota estranha à harmonia Nota não harmônica Nota estranha
<i>Nonharmonic tone</i>	Adjetiva	143	119	Sim	3	4	Não	Nota estranha à harmonia Nota não harmônica Nota estranha
<i>Popular harmony</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Harmonia popular
<i>Subdominant harmony</i>	Adjetiva	13	10	Não	3	4	Não	Harmonia de subdominante
<i>Tonal Harmony</i>	Adjetiva	56	47	Não	46	59	Não	Harmonia tonal
<i>Tonic harmony</i>	Adjetiva	65	54	Não	17	22	Não	Harmonia de tônica
<i>Traditional harmony</i>	Adjetiva	8	7	Não	13	17	Não	Harmonia tradicional

Fonte: Elaborada pela autora

Nesse subitem, apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise dos contextos de uso e identificação das correspondentes em inglês para as colocações: *harmonia de dominante*, *harmonia modal*, *harmonia Musical*, *harmonia popular*, *harmonia tonal* e *harmonia tradicional*. As demais fazem parte de outros subitens, indicados nas remissivas.

### **Acorde estranho à harmonia**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Harmonia de dominante

A colocação *harmonia de dominante* está relacionada à força de atratividade da dominante no contexto tonal, conforme observamos nos trechos abaixo:

- ⇒ A **harmonia de dominante** é segurada até o último momento, indo para mi maior (comp. 37) e finalmente ouvimos a tônica, primeiro no baixo (comp.38) e depois na voz do meio (comp.39), como uma resolução tanto de fá como de dó sustenido (PORTMART25).
- ⇒ Comentando o enorme prestígio da dominante maior ao longo de toda era tonal, Piston abre uma seção dedicada ao fenômeno que chama justamente de a decadência da **harmonia de dominante** (PORTMTE02).

O uso da colocação correspondente *dominant harmony* consta em textos dos dois *subcorpora* inglês americano e britânico. Seleccionamos dois trechos em que há um contexto definitório e outro de uso.

- ⇒ ***Dominant Harmony** - The strongest harmonic element in tonal music is the dominant function. The dominant-to-tonic succession determines the key much more decisively than the tonic chord alone. This fact is perhaps not apparent with simple triads, but should be born in mind throughout the study of harmony. Establishment of a key or confirmation of it, reinforcing the tonic by means of **dominant harmony**, is an everyday occurrence* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *This again is a suspension, and serves to prolong the **dominant harmony**.* (INGTMLIV10 BR)

### Harmonia de subdominante

A colocação *harmonia de subdominante* foi localizada no *subcorpus* de português, conforme os seguintes contextos de uso:

- ⇒ O pedal de lá estabelece a **harmonia de subdominante**, a melodia transposta uma quarta a cima, desta vez num carácter suspensivo aumentado pelas cadências em sol menor (comp.30) e em fá menor (comp.32) (PORTMART25)
- ⇒ Dada “a essência profundamente histórica de todas as categorias musicais”, pode-se dizer que, em suma, uma **harmonia de subdominante** como o acorde napolitano, em suas diferentes fisionomias, é uma figura que permanece e se transforma

acusando, conforme as variáveis artísticas, culturais e sociais, uma trama de interações com outras histórias, domínios e processos (PORTMART28).

A colocação correspondente em inglês é *subdominant harmony* e consta em textos dos dois *subcorpora* inglês americano e britânico, conforme trechos selecionados a seguir:

⇒ *The greatest tonal strength in these harmonic progressions results from contrasting dominant harmony with **subdominant harmony**, with the supertonic considered as having some subdominant qualities* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *In discussing the assimilation of blue notes into the American popular ballad, Allen Forte notes the popularity of the **subdominant harmony** with a minor seventh, correctly pointing out that the dissonant seventh “has no obligation whatsoever to ‘resolve’ down by step, as would the textbook seventh of classical music”* (INGTMART13 AM).

⇒ *In a way this follows Abbate’s conception of narrative, but the descent is not back to where the music was before. The final ‘correct’ dominant note to which this figure descends is dissonant against the **subdominant harmony** supporting it, so that if this is a flight, it is a flight from the final conclusion of the work* (INGTMTE07 BR).

### **Harmonia de tônica**

O uso da colocação *harmonia de tônica* foi identificado no *subcorpus* de português, conforme o seguinte contexto de uso:

⇒ Uma dominante extraordinária é uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a **harmonia da tônica** segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes das cadências de engano mais típicas. Esta coleção de dominantes acessórias, cuja ideia inspira-se em sugestões feitas por Karl Friedrich Weitzmann em seu *Harmoniesystem* de 1860 (ver Rudd 1992), é de grande importância para o estudo do repertório da segunda metade do século XIX (PORTMART23).

Comparados os números de ocorrências entre a colocação em português e sua correspondente em inglês, *tonic harmony*, verificamos que a frequência desta é expressivamente maior nos *subcorpora* em inglês. Extraímos alguns contextos de uso em que *tonic harmony* ocorre:

- ⇒ *We call any pair with no 3rd a “Solid Pair”. The most common use of a Solid Pair is to fortify important structural points – namely, **tonic harmony** at the beginning or ending of a phrase or section (INGTMLIV05 AM).*
- ⇒ *Parker downplays the arrival on continuing directly to in measure 7 and giving a blue color to the **tonic harmony** as well (INGTMART08 AM).*
- ⇒ *Yet, at the same time, because Bflat–A–G sounds as an upbeat (as it did previously) we can also hear it as prolonging **tonic harmony**, so the A is heard as a passing tone that resolves to G. The result is that the motto elides the end of the first phrase with the upbeat to the second; it thus prolongs tonic harmony into what follows (INGTMART18 BR).*
- ⇒ *My analysis claims that, despite the very emphatic arrival of the F and the **tonic harmony** from bar 287 onwards, there is no sense of completion for the movement as a whole here (...) (INGTMLIV11 BR).*

No glossário, as três colocações *harmonia de tônica*, *harmonia de subdominante* e *harmonia de dominante* (e suas correspondentes em inglês) estão relacionadas por remissivas, em função de seus conceitos serem complementares.

### **Harmonia funcional**

Vide discussão no subitem 3.1.13. Funcional.

### **Harmonia modal**

A *Harmonia modal* está relacionada ao conceito de Modalismo. De acordo com Barasnevicius (2009) a diferença entre o tonalismo e o modalismo é que neste não há tensão e relaxamento entre os acordes, já que não há funções harmônicas que demandam a resolução da nota sensível. A Harmonia modal se baseia nos modos medievais, e sua aplicação pode ser observada até hoje no Jazz, na música popular, folclórica etc.

Selecionamos alguns contextos em que a colocação foi empregada:

- ⇒ Esta outra arte de escolher e combinar notas e formar acordes avançou muito e, contando com níveis diversos de organização e credibilidade (como ainda ocorre também com as sistematizações da tradicional harmonia funcional), aprendemos a pertinência de conhecer e dominar processos, procedimentos e planejamentos



composicionais que se identificam como: **harmonia modal** (*modal harmony*), neo-modal, modal progression, fine writing, modal jazz composition, modal pós-tonal etc (PORTMTE02).

⇒ **Harmonia modal** é o estudo da adaptação da harmonia para a música modal (DREHMER, 2012).

⇒ O crescente predomínio desta **harmonia modal** aos finais do século XIX se deve também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência sobre os chamados compositores nacionalistas (PORTMTE02).

A correspondente em inglês é *modal harmony*. Os contextos de uso localizados no *subcorpus* inglês americano e na pesquisa complementar:

⇒ **Modal harmony**: *this category includes the nineteenth-century construct of modal harmony—music placing an emphasis on secondary triads, and in which some traditional harmonic functions are subverted—as well as the large scale use of a modal harmony such as VII or v* (INGTMDM01 AM).

⇒ *This also highlights one of the major problems encountered in **modal harmony**: To achieve success in **modal harmony**, you must avoid at all costs any semblance of a perfect cadence because when it does occur, the ear will automatically focus upon the implied tonic toward which the cadence occurs* (INGTMLIV04 AM).

⇒ **Modal harmony consists** of chords built from modal scales, rather than major and minor scales used in nineteenth- and early- twentieth-century pop (CAMPBELL, 2018 AM).

### **Harmonia Musical**

A colocação *Harmonia Musical* é um termo genérico cujo uso pode se referir a: 1) todo o campo de conhecimento / domínio de Harmonia; 2) Harmonia tonal.

⇒ *A bibliografia que trata do assunto sobre **Harmonia Musical**, hoje pode ser categorizada em suas vertentes de acordo com a teorização ou linguagem que utiliza: tradicional ou funcional. Existem muitos métodos e tratados, alguns de grande relevância histórica, que abordam o estudo de harmonia e guiam os estudos por meios diferentes* (PORTMART19).

Em inglês, a correspondente é *musical harmony*. Extraímos alguns contextos de uso do *corpus* em que ela foi utilizada:

- ⇒ *Study of the theory of musical harmony has developed over several centuries* (INGTMTE05 BR).
- ⇒ *The use of notes constitutes most of musical harmony's related concepts, such as intervals, chords, and tonal system* (INGTMTE04 BR).
- ⇒ *Major and minor triads are the staples of all musical harmony and still provide the basis for the chord progressions of most popular songs* (INGTMLIV04 AM).

### **Harmonia popular**

A colocação *Harmonia popular* é um termo culturalmente marcado e faz referência: 1) à Disciplina que leva seu nome; 2) às práticas harmônicas e métodos de ensino aplicados à música popular. No caso da Harmonia Popular Brasileira, PY (2006) constata que:

“a linguagem harmônica utilizada por músicos e compositores brasileiros tem um vocabulário próprio e heterogêneo, certamente com pontos de intersecção com outras culturas, mas nunca com a mesma trajetória e pluralidade” (PY, 2006, p. 106).

Extraímos alguns contextos de uso do *corpus* em que a colocação foi empregada:

- ⇒ A música de concerto e a música popular existem no mesmo universo mas possuem linguagens distintas. Com base nessa dualidade, houve a necessidade, no ensino de música, de inclusão da disciplina denominada **harmonia popular**. Embora tenha seus fundamentos na harmonia funcional, a harmonia popular faz uso de interpretações diferentes para determinadas sequências harmônicas (PORTMART05).
- ⇒ Atribui-se aos norte-americanos a sistematização de uma **harmonia aplicada à música popular**, assimilando as experimentações e inovações dos compositores e arranjadores do Jazz na primeira metade do século XX (PORTMDM04).
- ⇒ Embora tenha seus fundamentos na harmonia funcional, a **harmonia popular** faz uso de interpretações diferentes para determinadas sequências harmônicas (PORTMART05).

A colocação correspondente *popular harmony* foi localizada no *corpus* inglês britânico:

⇒ *In the nineteenth and early twentieth centuries, at any rate, **popular harmony** is usually an echo of what serious composers had been doing several decades before. The lush Romantic chromaticism of the years between 1830 and 1850 took half a century to reappear in parlour ballads of the 80s and 90s, just as in the next century, Impressionist harmonies turn up a few decades later in jazz (INGTMART18 BR).*

### **Harmonia tonal**

A colocação *Harmonia Tonal* refere-se à Disciplina; à teoria, às práticas harmônicas do período comum baseadas no Tonalismo e à harmonia em que os acordes gravitam em torno de um centro tonal. Selecionamos alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ Há também uma pequena distinção sobre duas correntes de pensamento da **harmonia tonal**, uma que segue os padrões tradicionais de redução de acordes a sua fundamental e a teoria funcional de Riemann (PORTMART18).
- ⇒ O estudo da **harmonia tonal** apresenta como uma de suas características o encadeamento de acordes (PORTMAPO01).
- ⇒ Corrêa (2006), ao resumir alguns dos postulados teóricos que dão as bases para uma teoria harmônica da prática comum, a partir o estudo de autores como Dalhaus, Nattiez, Schoenberg e Rameau colocam a existência de quatro princípios transcendentais que norteiam o estudo da **harmonia tonal**: a série harmônica ou sistema natural de ressonância, a escala, a superposição de intervalos de terças para construção de acordes e o ciclo das quintas (PORTMART06).

A colocação correspondente é **tonal harmony**. Extraímos dos *corpora* inglês americano e britânico alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ *In classical **tonal harmony**, the roman numeral is often times considered to represent the entirety of a chord's identity, but in the current approach it is only one of five possible expressions of identity (INGTMART25 AM).*
- ⇒ *Through all musical styles that involve **tonal harmony**, the shape of a composition is determined to a great extent by chord progressions (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *There are, however, very few inflexible rules in **tonal harmony**, and all of these were broken from time to time by composers (INGTMLIV03 BR).*

⇒ *In the first half of the eighteenth century, Johann Sebastian Bach harmonised many chorales in his cantatas and other vocal works; his style has become a standard method of **tonal harmony** for music students (INGTMLIV14 BR).*

### **Harmonia tradicional**

A colocação *Harmonia Tradicional* apresenta a seguinte definição, de acordo com o dicionário de Dourado (2004):

“**Harmonia tradicional** - Sistema que utiliza algarismos romanos e aborda a Harmonia do ponto de vista da tônica, continuou a ser empregada nos ensinamentos de teóricos mais recentes, como Schönberg e Hindemith” (DOURADO, 2004, p. 156).

Do *corpus*, foram selecionados os seguintes contextos de uso da colocação:

- ⇒ A primeira corrente (mais antiga) é a **harmonia tradicional**, que tem como preocupação os fatores relativos a cada acorde em sua estrutura e em regras de condução de vozes. Diz respeito aos acordes escritos na partitura, e sua base é a escrita coral do período barroco. Por isso é muitas vezes compreendida, erroneamente, como harmonia erudita (PORTMAPO05).
- ⇒ (**A Harmonia tradicional**) (...) refere-se à teoria tradicional, herdada de teóricos do século XVIII e XIX (por exemplo de Gottfried Weber e Georg Joseph Vogler), que diz respeito a redução de acordes a sua posição fundamental, tendo as fundamentais dos acordes assinaladas com algarismos romanos relacionando-os desta maneira com a tônica (PORTMART18).

A colocação correspondente em inglês é **Traditional harmony**. Extraímos dos *corpora* inglês americano e britânico alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ *As can be seen, this version uses borrowed chords, secondary dominants, and linear chords, which should all be familiar to students from the study of **traditional harmony** (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *Vagrant harmonies, based on their equal intervallic contents or their changing and multiple interpretations, generally functioned as subservient chords to conventional harmonic progressions. But as these chords were explored to their utmost potential, as seen in selected lieder of Wolf, Strauss, and Schoenberg, they became an*

*ingredient which undermined the tonal expectations of **traditional harmony** (INGTMART27 AM).*

⇒ *For Wason, '[the] notion of **traditional harmony** [...] is largely a creation of the progressive theorists and pedagogues of Germany and France during the first half of the nineteenth century' (INGTMTE07 BR).*

⇒ *In **traditional harmony** there is a ban on parallel perfect 5ths in any given pair of parts, as well as on parallel octaves and parallel unisons. This is because these particular consecutive intervals rob the parts involved of their individuality (INGTMLIV13 BR).*

### **Nota estranha à harmonia**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **3.1.16 Harmônica, harmônicas, harmônico, harmônicos**

A palavra *harmônica* (e formas flexionadas), da classe dos adjetivos, está relacionada ao termo Harmonia. Entretanto, dentro do domínio da Música, o termo é usado com outros significados, como por exemplo: instrumentos musicais e elementos da série harmônica (como veremos neste subitem).

No dicionário Dourado (2004), constam as entradas: *Harmônica* e *Harmônico*. A primeira faz referência aos instrumentos musicais gaita de boca e sanfona. O segundo aos sons harmônicos gerados na série harmônica, como mostra a passagem:

**Harmônicos** – Sons que compõem as notas musicais, múltiplos da onda básica de um som fundamental – razão pela qual são também chamados sobretons ou parciais (...) (DOURADO, 2004, p. 157).

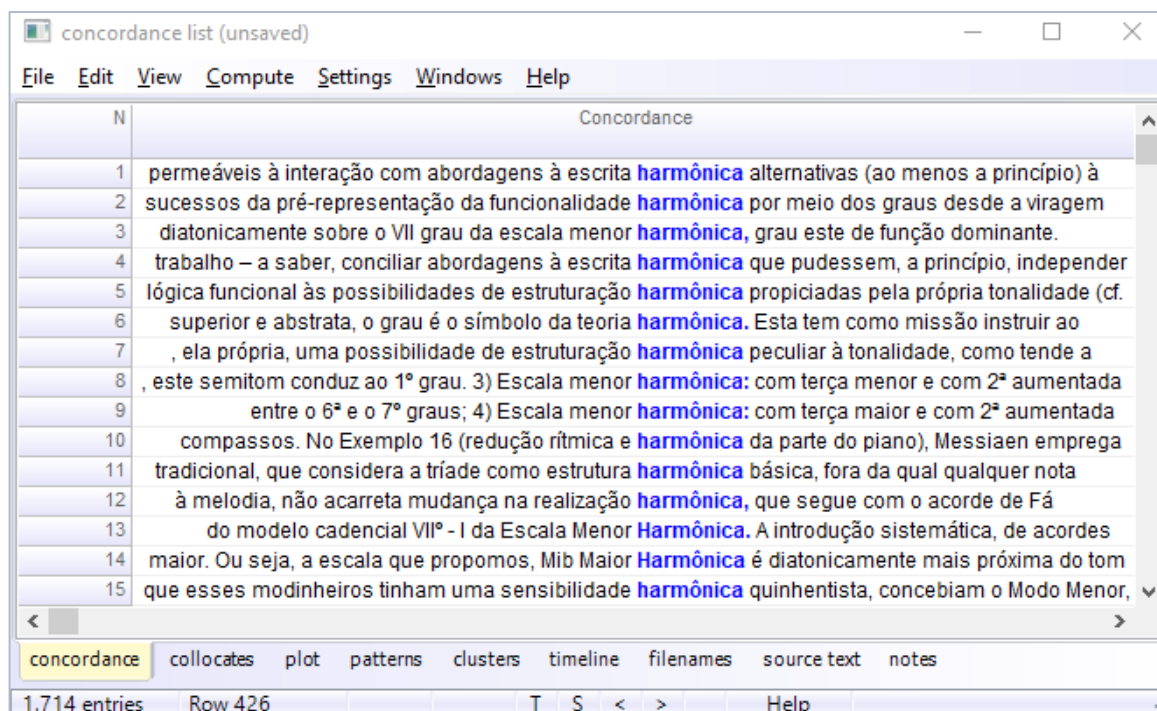
No *subcorpus* português, o termo apresenta as seguintes quantidades de ocorrências:

- *Harmônica*: 1.714;
- *Harmônicas*: 560;
- *Harmônico*: 1.129; e
- *Harmônicos*: 509.

Em inglês, o termo correspondente *harmonic* apresenta 3.482 ocorrências na variante americana e 1574 na britânica.

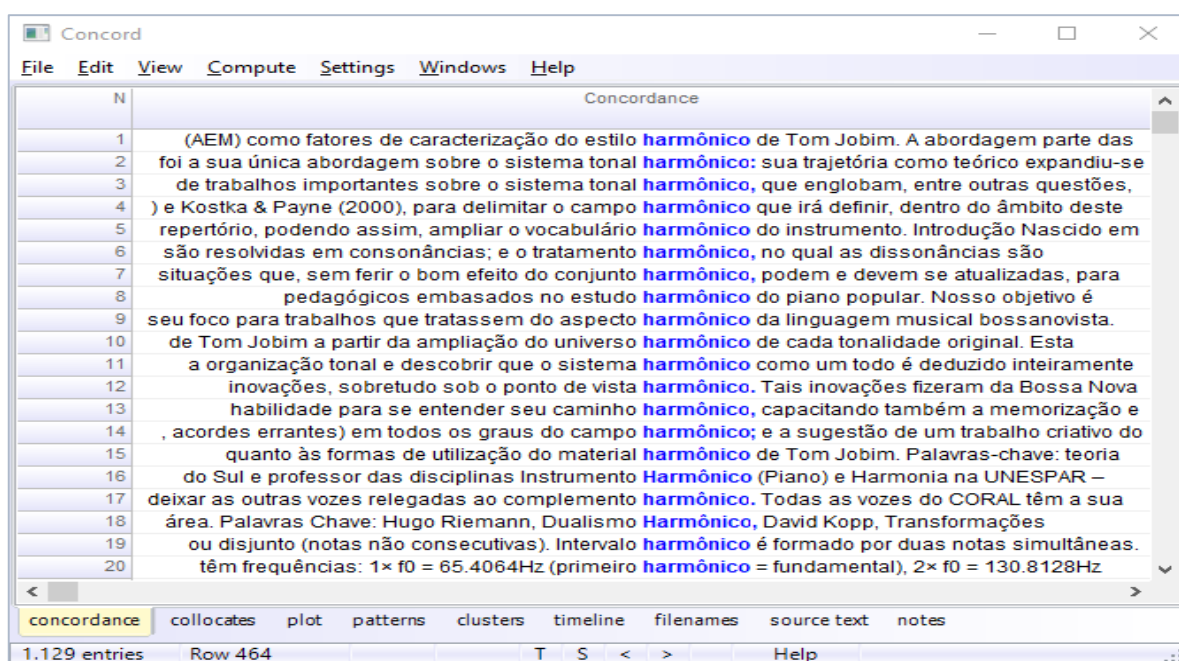
As Figuras 60 e 61 mostram algumas linhas de concordância para as duas formas flexionadas (feminina e masculina no singular), onde são observados agrupamentos recorrentes como: *escala menor harmônica*, *campo harmônico*, *sistema tonal harmônico*.

Figura 60 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *harmônica*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 61 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *harmônico*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

As linhas de concordância extraídas do *subcorpus* inglês americano (Figura 62) também mostram algumas combinatórias que se repetem, como: *functional harmonic theory* e *harmonic progression*.

Figura 62 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *harmonic*

N	Concordance
1	student environment for learning techniques in <b>harmonic</b> analysis and counterpoint. Through the
2	[1] J. M. I. Plcido R. Illescas, David Rizo, " <b>Harmonic</b> , melodic, and functional automatic
3	stepwise melody 3–1, 5–1, or 8–1, over a I–V–I <b>harmonic</b> progression—and ends with the pitch
4	. Admittedly, such exceptions show that functional <b>harmonic</b> theory is imperfect as a model of tonal
5	daily lives. Imperfect though it may be, functional <b>harmonic</b> theory represents a powerful and valid
6	process. I have suggested that the predictions of <b>harmonic</b> theory are true "most of the time." In a
7	in Example 2. The table shows counts of two-chord <b>harmonic</b> progressions in a corpus of forty-six
8	Harmony (1995); an instructor's manual <sup>16</sup> provides <b>harmonic</b> analyses by the textbook authors. While
9	do not adhere completely to traditional principles of <b>harmonic</b> theory, there is clearly a close
10	I–V, II–V, I–IV, and I–II, all normative progressions of <b>harmonic</b> theory; non-normative progressions,
11	to give considerable support to the predictions of <b>harmonic</b> theory. <sup>17</sup> While the choice of harmonic
12	of harmonic theory. <sup>17</sup> While the choice of <b>harmonic</b> progressions clearly was not dictated
13	, perception, and schenkerian theory example 2. <b>Harmonic</b> progressions in the Kostka-Payne
14	analysis was used here. principles of functional <b>harmonic</b> theory, these principles are not held to
15	data in Example 2 give "considerable support" to <b>harmonic</b> theory—but clearly such statements are

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações encontradas a partir do termo harmônica/o foram: *análise harmônica*, *cadência harmônica*, *campo harmônico*, *contexto harmônico*, *escala menor harmônica*, *estrutura harmônica*, *função harmônica*, *intervalo harmônico*, *linguagem harmônica*, *movimento harmônico*, *nota não-harmônica*, *progressão harmônica*, *série harmônica*, *sistema harmônico*, *sons harmônicos*, *tonalidade harmônica* e *vocabulário harmônico*.

A Tabela 33 apresenta algumas informações sobre essas combinatórias. De acordo com esses dados, das 17 colocações, 4 constam no dicionário pesquisado. Na análise taxionômica, verificamos que há colocações: adjetivas e estendidas. Considerando à frequência normalizada, utilizada para comparar os dados dos *subcorpora*, as colocações mais recorrentes da tabela são: *campo harmônico*, *função harmônica*, *série harmônica* e *tonalidade harmônica*. Todas com mais de 100 ocorrências.

Tabela 33 – Colocações a partir de *harmônica/o*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Di. Dourado
Análise harmônica	94	76	<i>Harmonic analysis</i>	Adjetiva	Não
Cadência harmônica	13	10	<i>Harmonic cadence</i>	Adjetiva	Não
Campo harmônico	375	302	<i>Harmonic field</i>	Adjetiva	Não
Contexto harmônico	12	10		Adjetiva	Não
Escala menor harmônica	116	93	<i>Harmonic minor scale</i>	Estendida	Sim
Estrutura harmônica	73	59	<i>Harmonic structure</i>	Adjetiva	Não
Função harmônica	204	164	<i>Harmonic function</i>	Adjetiva	Não
Intervalo harmônico	15	12	<i>Harmonic interval</i>	Adjetiva	Não
Linguagem harmônica	43	35	<i>Harmonic language</i>	Adjetiva	Não
Movimento harmônico	69	56	<i>Harmonic motion</i>	Adjetiva	Não
Nota não harmônica	21	17	<i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone</i> <i>Non-chord tone</i> <i>Embellishing tone</i>	Estendida	Não
Progressão harmônica	114	92	<i>Harmonic progression</i>	Adjetiva	Sim
Série harmônica	200	161	<i>Harmonic series</i>	Adjetiva	Sim
Sistema harmônico	36	29	<i>Harmonic system</i>	Adjetiva	Não
Sons harmônicos	20	16	<i>Harmonics /</i> <i>Overtones</i>	Adjetiva	Sim
Tonalidade harmônica	125	101	<i>Harmonic tonality</i>	Adjetiva	Não
Vocabulário harmônico	43	35	<i>Harmonic vocabulary</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 34 traz algumas informações sobre as colocações a partir do termo correspondente em inglês *modal* como: frequência bruta, frequência normalizada, correspondentes em inglês, taxionomia (tipo) e se constam ou não no dicionário consultado. Nela, podemos observar que das 19 colocações, 5 constam nas entradas do dicionário Harvard (2003) e 3 no de Oxford (2013). Em relação à classificação taxionômica, verifica-se que há colocações: adjetivas e estendidas. Os correspondentes com número acima de 100 ocorrências (de acordo com a frequência normalizada) são: em inglês americano, *harmonic series*, *harmonic progression*, *harmonics*, *nonharmonic tone* e *harmonic function*; e em inglês britânico, *harmonic progression*. Quanto aos casos de não-ocorrência nos *subcorpora*, há dois em inglês



americano (*nonharmonic chord e nonharmonic note*) e dois em inglês britânico (*nonharmonic chord e double harmonic minor scale*).

Tabela 34 - Colocações a partir de *harmonic*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Double harmonic minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Harmonic analysis</i>	Adjetiva	119	99	Sim	66	84	Não	Análise harmônica
<i>Harmonic cadence</i>	Adjetiva	13	11	Não	2	3	Não	Cadência harmônica
<i>Harmonic context</i>	Adjetiva	27	23	Não	27	35	Não	Contexto harmônico
<i>Harmonic field</i>	Adjetiva	14	12	Não	6	8	Não	Campo harmônico
<i>Harmonic function</i>	Adjetiva	131	109	Não	59	75	Não	Função harmônica
<i>Harmonic interval</i>	Adjetiva	33	28	Não	29	37	Não	Intervalo harmônico
<i>Harmonic language</i>	Adjetiva	33	28	Não	25	32	Não	Linguagem harmônica
<i>Harmonic minor scale</i>	Adjetiva	64	53	Sim	23	29	Não	Escala menor harmônica
<i>Harmonic motion</i>	Adjetiva	69	58	Não	11	14	Não	Movimento harmônico
<i>Harmonic progression</i>	Adjetiva	178	149	Não	118	151	não	Progressão harmônica
<i>Harmonic series</i>	Adjetiva	260	217	Sim	34	43	Sim	Série harmônica
<i>Harmonic structure</i>	Adjetiva	58	48	Não	58	74	Não	Estrutura harmônica
<i>Harmonic system</i>	Adjetiva	34	28	Não	3	4	Não	Sistema harmônico
<i>Harmonic tonality</i>	Adjetiva	19	16	Não	5	6	Não	Tonalidade harmônica
<i>Harmonic vocabulary</i>	Adjetiva	28	23	Não	9	12	Não	Vocabulário harmônico
<i>Harmonics</i>	-	157	131	Sim	74	95	Sim	Sons harmônicos
<i>Nonharmonic chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde não harmônico

<i>Nonharmonic note</i>	Adjetiva	0	0	Não	17	22	Sim	Nota estranha à harmonia, Nota não harmônica, Nota estranha
<i>Nonharmonic tone</i>	Adjetiva	143	119	Sim	3	4	Não	Nota estranha à harmonia, Nota não harmônica, Nota estranha

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), mencionando os casos de variantes terminológicas e correspondentes tradutórios das colocações com o termo *harmônica/o*. Como critério de organização, elencamos as colocações em ordem alfabética, com remissivas para aquelas que já foram ou serão analisadas em outros subitens.

### **Análise harmônica**

A colocação *análise harmônica* tem seu significado relacionado ao tipo de abordagem teórica de Harmonia utilizada na análise. Nesse sentido, é um termo complexo pois há várias vertentes teóricas que podem ser empregadas numa análise. Dos três dicionários pesquisados, apenas o de Harvard (2003) apresenta essa colocação na lista de entradas. O verbete traz um artigo extenso (páginas 375 e 376) que descreve inicialmente a análise das funções harmônicas no contexto da Harmonia tonal ocidental (entre os séculos XVIII e XIX). Em seguida, apresenta quatro subtemas relacionados aos tipos de análise: Tipos de acorde, acordes alterados, funções secundárias e tipos harmônicos mais complexos (relacionados às práticas harmônicas do século XX). Selecionamos aqui alguns contextos de uso, observados no *corpus*:

- ⇒ A **análise harmônica** serve para entendermos como foi pensada a composição (PORTMAPO04).
- ⇒ Na **análise harmônica** de um trecho musical, as relações entre os aspectos horizontal e vertical devem ser respeitadas e traduzidas por uma cifragem que esteja de acordo com a escuta e não apenas pela simultaneidade de eventos ou pelo que sua escrita aparentemente propõe (PORTMLIV01).

- ⇒ **Análises harmônicas** que empregam numerais romanos e que traduzem uma interpretação exclusivamente vertical demonstram que a forte influência das ideias de Rameau ainda se faz presente (PORTMART20).
- ⇒ A teoria da Harmonia Funcional, tal como difundida no Brasil, caracteriza-se por uma atitude crítica com relação à **análise harmônica** tradicional moderna, a qual une a identificação das fundamentais dos acordes (seus graus no campo harmônico) à numeração do baixo cifrado para identificar inversões (PORTMART14).

A correspondente em inglês é a colocação *harmonic analysis*. Extraímos do *corpus* alguns contextos de uso em inglês americano e britânico.

- ⇒ *Harmonic analysis is also necessary for anyone who wants to be able to compose reasonable chord progressions or to study and understand the music of the great composers* (INGTMLIV03AM).
- ⇒ *Bass-position symbols are usually used with a roman numeral as part of a harmonic analysis* (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ *The one consistency through all these outcomes is that Neo-Riemannian theory enables consideration of voice leading efficiency, a concept which, regardless of one's approach to root relations, is not raised through conventional tonal or modal harmonic analysis* (INGTMTE08 BR).
- ⇒ *The analysis of harmony in a composition is not an exact science. Non-chord tones, unusual rhythmic emphasis, and chromatic elements, are exploited by composers to create ambiguity and areas of harmonic tension. Harmony analysis is subjective; although analysts will agree for the most part about chord and key designations when the harmony is relatively transparent and clear, opinions diverge in situations of ambiguity about chord function, key, tonal centre, and about which notes are structurally more important than others, and why* (INGTMTE01 BR).

### Cadência harmônica

Vide discussão no subitem 3.1.4 Cadência.

### Campo harmônico

A colocação *campo harmônico* apresenta as seguintes descrições extraídas do *corpus*:

- ⇒ **Campo harmônico** – são todos os acordes com possível relacionamento em uma tonalidade. Uma das características da estrutura tonal é o fato de todos os acordes que formam o campo harmônico possuírem um grau de relacionamento com um dos três acordes principais, Tônica, Subdominante e Dominante (PORTMAPO06).
- ⇒ Cada acorde de um **Campo Harmônico**, além de sua estrutura harmônica básica – tônica – terça – quinta – sétima, possui uma série de outras notas que potencializam sua capacidade harmônica, ou seja, representam um conjunto de notas disponíveis que possibilitam a criação de inúmeras sonoridades a um mesmo acorde dentro de uma mesma função (PORTMDM03).

No *subcorpus* português, a colocação *campo harmônico* traz algumas categorias: maior e menor (relacionado aos acordes de uma tonalidade maior ou menor), modal e tonal.

Nos dois *subcorpora* em inglês, encontramos a correspondente *harmonic field* (no sentido de “Tonalidade de ...”, vide subitem 3.1.39 Tonalidade) nos dois trechos a seguir:

- ⇒ *The first section of the movement, mm. 1–29, establishes tonic C major within a wandering **harmonic field** (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *There are times in the Concerto when the presence of two simultaneous **harmonic fields** is notable. INGTMTTE06 BR).*

### Contexto harmônico

A colocação *contexto harmônico* é um termo genérico, cujo uso pode ser observado nos trechos a seguir:

- ⇒ O **contexto harmônico** é que vai indicar a tonalidade maior ou menor de uma música (PORTMLIV07).
- ⇒ Atualmente é consensual classificar os intervalos de oitava, quinta, terça e sexta como consonantes, os de segunda e sétima (bem como todos os aumentados e diminutos) como dissonantes, restando para a quarta e para o trítono a classificação de intervalos ambíguos, ou seja, eles assumem caráter consonante ou dissonante, dependendo do **contexto harmônico** em que estão inseridos (PORTMLIV09).

A correspondente em inglês é *harmonic context*, cujo uso foi identificado em textos dos *subcorpora* americano e britânico, conforme mostram os excertos abaixo:

- ⇒ *If a non-chord tone and a non-scale tone are equivalent terms, then the process for determining such in any **harmonic context** is to first determine the chord-scale being applied (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *In Example 1—and in others that demonstrate the melodic mode abstractly (Examples 4, 5, 7, and 10) - the open and closed noteheads represent stable and unstable notes, respectively, and this status may change depending on the **harmonic context** (INGTMART13 AM).*
- ⇒ *Much music theory literature is devoted to describing the functions that chords may have, often dependent on their **harmonic context**, and chords that may behave as substitutes with equivalent function for others (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ *More complex operations such as changing from major to minor could not be accommodated, and some operations exhibit changes of intervals according to **harmonic context** (INGTMART03 BR).*

### Escala menor harmônica

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### Estrutura harmônica

Na análise dessa colocação, observamos diferentes significados (exemplos: estrutura do acorde, campo harmônico, tonalidade etc.). Seguem alguns contextos de uso em que a colocação é mencionada:

- ⇒ Uma **Estrutura Harmônica**, de maneira generalizada, é definida nesta proposta teórica como uma coleção específica de notas diferentes à qual é atribuído um significado musical que não se altera por meio de rotações (inversões), oitavamentos e embaralhamentos diferentes de suas notas constituintes, e que serve como elemento contextualizador de tudo que harmonicamente e melodicamente ocorre dentro da específica fatia de tempo na qual esta vive (PORTMART09).

- ⇒ Todos os acordes da **estrutura harmônica** são relacionados àquela tônica, subdominante ou dominante da qual são vizinhos de terça (PORTMTE02).
- ⇒ Na cadência estão sintetizadas as relações mais simples da **estrutura harmônica** (PORTMART14).
- ⇒ Cada acorde de um Campo Harmônico, além de sua **estrutura harmônica** básica – tônica – terça – quinta – sétima, possui uma série de outras notas que potencializam sua capacidade harmônica, ou seja, representam um conjunto de notas disponíveis que possibilitam a criação de inúmeras sonoridades a um mesmo acorde dentro de uma mesma função (PORTMDM03).

O mesmo uso polissêmico é observado com a colocação correspondente em inglês, **harmonic structure**, como mostram os trechos a seguir:

- ⇒ *Triad: the basic **harmonic structure** is a major or minor triad* (INGTMDM04 AM).
- ⇒ *The **harmonic structure** of the excerpt is simple, transposition by one interval, calling different harmonic progressions by the same name, T1, gives the system a semblance of mathematical equality and symmetry which is not reflected in the progressions themselves* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *A great deal of 20th-century music has, or implies, a **harmonic structure** in which the chords do not have their traditional tonal function or relationships, and in which discords are treated as harmonic entities not requiring resolution* (INGTMLIV05 BR).
- ⇒ *One must be clear (at least in one's own mind) about the definition of modulation and chromaticism, and how keys and chords interact to create **harmonic structure*** (INGTMTE01 BR).

### **Função harmônica**

Vide discussão no subitem 3.1.11 Função

### **Intervalo harmônico**

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, Intervalos

## Linguagem harmônica

Observamos que o uso da colocação *linguagem harmônica* apresenta dois significados: 1) terminologia utilizada; 2) quando as técnicas harmônicas apresentam um estilo peculiar.

Selecionamos alguns contextos de uso para as duas colocações e suas correspondentes em inglês:

### **Linguagem harmônica:**

⇒ Dificuldades à parte, a identificação entre a teoria da Harmonia Funcional e a **linguagem harmônica** popular é uma ideia recorrente entre músicos e instituições de ensino voltadas para esta prática musical, sobretudo nos dias de hoje (PORTMDM04).

⇒ (...) a teoria das funções, surgiu em 1887, com o musicólogo alemão Hugo Riemann. Com a intenção de simplificar a **linguagem harmônica**, que estava se tornando mais complexa a cada dia desde o período Clássico, criou essa teoria que interpreta e codifica os acordes segundo sua função, dentro um determinado centro tonal (PORTMART19).

⇒ A interação musical entre Tom Jobim, seus parceiros (Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Chico Buarque), intérpretes (João Gilberto, Frank Sinatra, Elis Regina) e colaboradores (Paulo Jobim, Danilo Caymmi, Jaques Morelembaum), ampliou os horizontes e estabeleceu um padrão no qual muitas vezes se confundem as fronteiras entre música popular e música erudita. Sua obra possui qualidades intrínsecas de elaboração e sofisticação, tendo a **linguagem harmônica** como elemento em destaque (PORTMART22).

A colocação correspondente em inglês é *harmonic language*, como mostram alguns trechos extraídos de ambos os *subcorpora*:

⇒ *The tonal relationships that appear in Wonder's music come from his specific use of the jazz **harmonic language*** (INGTMDM02 AM).

⇒ *Though beyond the scope of the present study, Shostakovich's focus on the submediant in these pieces could be understood as part of a larger aspect of his **harmonic language**: namely, an emphasis on tonal design featuring descent by thirds* (INGTMART16 AM).

⇒ *The **harmonic language** – including the ‘meaning’ of major and minor – also wavers between classical Western traditions, neo-modality, and a particular reference to folk-music traditions (INGTMART21 BR).*

⇒ *Anthony Pople’s term **tonalities** was coined to convey a sense of the multiplicity of practice in **harmonic language** and tonal organization in music of the late-nineteenth and early-subject would require consideration of both memetic realms and their coevolutionary interaction (INGTMART10 BR).*

### **Movimento harmônico**

Vide discussão no subitem 3.1.27 Movimento

### **Nota não-harmônica**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas

### **Progressão harmônica**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Progressão

### **Série harmônica**

A colocação série harmônica apresenta a seguinte definição no dicionário Dourado (2004):

“Sequência de sons cujas alturas tem padrões proporcionalmente definidos e é produzida a partir (e acima) de um som fundamental. Os primeiros doze sons da série harmônica cuja fundamental é dó<sup>1</sup> são: (dó<sup>1</sup>) -dó<sup>2</sup>-sol<sup>2</sup>-dó<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>- sol<sup>3</sup> -si bemol<sup>3</sup> (aprox.) -Dó<sup>4</sup>- ré<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>-fá sustenido<sup>4</sup> (aprox.) -Sol<sup>4</sup>” (DOURADO, 2004, p.301).

No *corpus* de estudo, encontramos alguns contextos com definição e uso da colocação:

⇒ **Série harmônica** é o conjunto de sons que acompanham um som fundamental (som gerador, som principal) (PORTMLIV02).



⇒ A **série harmônica** é considerada como um dos fenômenos acústicos mais importantes e decisivos para o sistema tonal. A partir da derivação de harmônicos de uma nota fundamental encontra-se os sons que formarão a tríade maior, a acorde mais estável do sistema tonal (PORTMAPO01).

⇒ É desta forma que Schönberg descreve as prioridades no dobramento: seguindo o efeito da **série harmônica** (PORTMDM01).

A correspondente em inglês é *harmonic series*, conforme mostram os excertos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico:

⇒ *A **harmonic series** can have any note as its fundamental, so there are many different harmonic series (...) The second harmonic always has exactly half the wavelength (and twice the frequency) of the fundamental; the third harmonic always has exactly a third of the wavelength (and so three times the frequency) of the fundamental, and so on* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Rameau believed that the intervals that appear in the natural **harmonic series** (what he proposed as the *Corps Sonore*) have a strong function to indicate a root at its fundamental frequency (see Fig.6), a mechanism akin to the overtones (partials) suggesting the pitch perception at fundamental frequency* (INGTMTE04 BR).

### Sistema harmônico

A colocação *sistema harmônico* refere-se ao conjunto de concepções e valores estéticos e analíticos em que se fundamentam as composições e práticas musicais (ex. sistema tonal, sistema modal etc.). Os trechos abaixo mostram alguns contextos de uso da colocação:

⇒ O sistema **harmônico** tradicional, como sabemos, é baseado no baixo cifrado (PORTMLIV06).

⇒ (...) o que define um **sistema harmônico** como funcional é a correspondência estabelecida entre os sistemas de análise observados (PORTMDM04).

⇒ São essas propriedades dinâmicas que determinam as funções harmônicas, as quais se orientam em torno da tônica – centro unificador do **sistema harmônico** tonal (a tonalidade) (PORTMART14).

A colocação correspondente em inglês é *harmonic system*, como mostram alguns trechos extraídos de ambos os *subcorpora*:

- ⇒ *The book traces conceptions of **harmonic system** and of chromatic third relations from Rameau through nineteenth-century theorists such as Marx, Hauptmann, and Riemann, to the seminal twentieth-century theorists Schenker and Schoenberg, and on to the present day (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *It should be noted that the extensive use of sus 4 chords found in the playing of some recent pianists implies a **harmonic system** based on chords built in fourths rather than thirds (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *Compared to the overall consonance and dissonance measurement, the distributed **harmonic system** can provide more tonal harmonic details for the understanding of music harmony (INGTMTE04 BR).*

### Sons harmônicos

Vide discussão no subitem 3.1.35 Som

### Vocabulário harmônico

A colocação **vocabulário harmônico** está relacionado às concepções que se tem sobre uma determinada técnica harmônica:

- ⇒ Ao identificarmos um sistema distinto daqueles conhecidos por tratados de harmonia de uso comum na academia, podemos presumir que a linguagem harmônica popular se distancia da erudita – ou acadêmica - uma vez que faz uso de um outro **vocabulário harmônico** (PORTMDM04).
- ⇒ Este artigo discorre sobre a análise harmônica feita sobre a transcrição de um acompanhamento de blues tocado pelo guitarrista americano Barry Galbraith, e a maneira particular do músico em utilizar tétrades na construção de seus encadeamentos de acordes. Mostra os principais procedimentos de rearmonização utilizados pelo guitarrista, e fornece um material técnico, que pode ser transposto para outras situações de repertório, podendo assim, ampliar o **vocabulário harmônico** do instrumento (PORTMART29)

O uso da colocação correspondente *harmonic vocabulary* foi identificado em ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *Of course, the Rule of the Octave could not accommodate every nuance of thoroughbass, but like others that came before it, this rule limited and standardized the **harmonic vocabulary** in a way favorable to tonality (INGTMART29 AM).*
- ⇒ *Any two or more chords heard in succession can be called a harmonic progression, but the term chord progression is often used to describe particular successions of chords that have become regular, even standard, parts of our **harmonic vocabulary** (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *For grade 8, the **harmonic vocabulary** is extended to include all standard diatonic and chromatic chords (INGTMLIV05 BR).*

### **Tonalidade harmônica**

Vide discussão no subitem 3.1.39 Tonalidade

#### **3.1.17 Intervalo, Intervalos**

O termo *intervalo* refere-se à distância entre duas notas. No *corpus* português, apresenta 952 ocorrências no singular e 912 no plural. O correspondente em inglês, *interval*, apresenta 963 no singular e 1036 no plural em inglês americano e 611 no singular e 697 no plural em inglês britânico.

O verbete do dicionário Dourado (2004) traz a definição e a tipologia dos acordes:

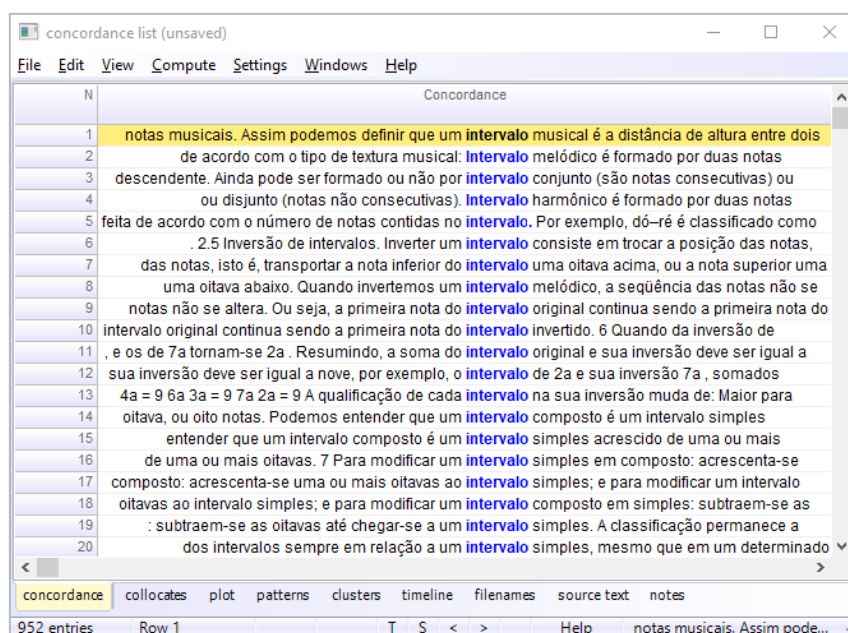
“Intervalo. Basicamente, refere-se à distância por graus entre dois sons. Seguindo a ordem ascendente na escala diatônica, os intervalos são os seguintes: dó-dó, uníssono, dó-ré, segunda maior, dó-mi, terça maior, dó-fá, quarta justa, dó-sol, quinta justa, dó-lá, sexta maior, dó-si, sétima maior, dó-dó<sup>1</sup>, oitava, e os intervalos compostos: dó-re<sup>1</sup>, nona, dó-mi<sup>1</sup>, décima, dó-fá<sup>1</sup>, décima primeira, dó-sol<sup>1</sup>, décima segunda, e assim por diante. Os intervalos maiores podem ser reduzidos se abaixados um semitom, enquanto intervalos como a quarta, a quinta justa e a oitava podem tornar-se aumentadas ou diminutas, se alteradas ascendente ou descendentemente um semitom, respectivamente. Os intervalos menores tornam-se diminutos se alterados

descendentemente (dó-ré dobrado bemol, segunda diminuta, dó-si dobrado bemol, sétima diminuta), e os maiores aumentados, se alterados ascendentemente um semitom” (DOURADO, 2004, p. 170).

Nos dicionários em inglês, o verbete de *interval* apresenta definições, classificação, nomenclatura, panorama histórico. Já o dicionário de Harvard (2003), além dessas informações, traz uma tabela comparativa entre medidas de cálculo de intervalos utilizadas ao longo da História.

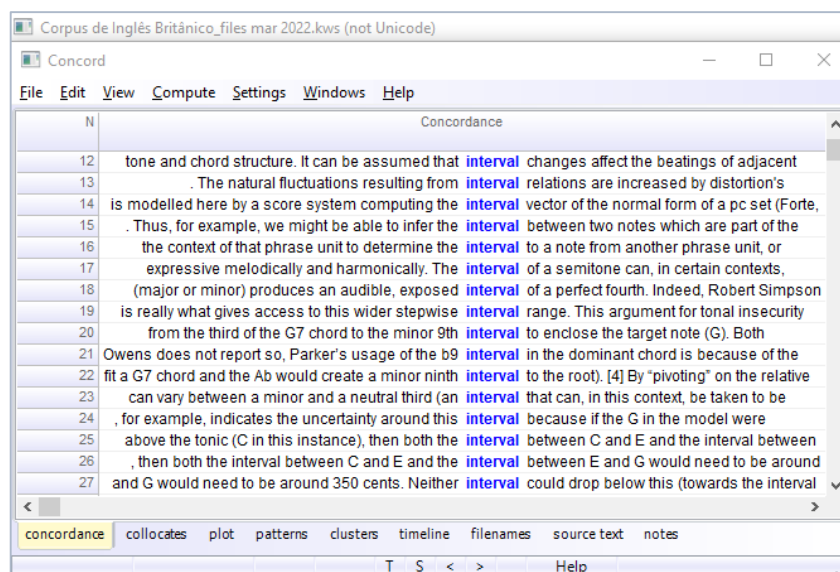
As Figuras 63 e 64 apresentam algumas linhas de concordância geradas para as palavras de busca *intervalo* e *interval*.

Figura 63 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca *intervalo*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Nas linhas em português (Figura 63), à direita do termo *intervalo*, observam-se colocados como *conjunto*, *melódico*, *harmônico*, *invertido*, *simples* e *composto* que são componentes de algumas das colocações analisadas neste subitem. As linhas de concordância em inglês são do *subcorpus* inglês britânico.

Figura 64 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca *interval*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Após análise de colocados, *clusters* e contextos de uso, foram encontradas as seguintes colocações a partir da palavra de busca *intervalo*: *intervalo ascendente*, *intervalo aumentado*, *intervalo composto*, *intervalo consonante*, *intervalo de trítono*, *intervalo descendente*, *intervalo diminuto*, *intervalo dissonante*, *intervalo enarmônico*, *intervalo harmônico*, *intervalo invertido*, *intervalo justo*, *intervalo maior*, *intervalo melódico*, *intervalo menor* e *intervalo simples*.

A Tabela 35 apresenta alguns dados sobre essas colocações, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e frequência normalizada), classificação taxionômica correspondentes na língua inglesa e quantas constam no dicionário pesquisado.

Tabela 35 - Colocações a partir de *intervalo*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Intervalo ascendente	6	5	<i>Ascending interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo aumentado	21	17	<i>Augmented interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo composto	53	43	<i>Compound interval</i>	Adjetiva	Sim
Intervalo consonante	26	21	<i>Consonant interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo de trítone	21	17	<i>Tritone interval</i> <i>Tritone</i>	Nominal	Não
Intervalo descendente	4	3	<i>Descending interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo diminuto	14	11	<i>Diminished interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo dissonante	33	27	<i>Dissonant interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo enarmônico	19	15	<i>Enharmonic interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo harmônico	15	12	<i>Harmonic interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo invertido	11	9	<i>Inverted interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo justo	15	12	<i>Perfect interval</i>	Adjetiva	Sim
Intervalo maior	26	21	<i>Major interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo melódico	18	14	<i>Melodic interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo menor	8	6	<i>Minor interval</i>	Adjetiva	Não
Intervalo simples	46	37	<i>Simple interval</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com as Tabelas 32 e 33, *intervalo* e *interval* formam mais combinatórias do tipo adjetivas. Em português, três constam na entrada do dicionário consultado e em inglês, seis. Algumas das colocações em inglês apresentam poucas ocorrências ou nenhuma em um dos *subcorpora* (*ascending interval*, *inverted interval*).

Tabela 36 - Colocações a partir de *interval*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Ascending interval</i>	Adjetiva	1	1	Não	2	3	Não	Intervalo ascendente
<i>Augmented interval</i>	Adjetiva	25	21	Sim	11	14	Sim	Intervalo aumentado
<i>Compound interval</i>	Adjetiva	30	25	Sim	12	15	Sim	Intervalo composto
<i>Consonant interval</i>	Adjetiva	21	18	Não	20	26	Não	Intervalo consonante
<i>Descending interval</i>	Adjetiva	3	3	Não	2	3	Não	Intervalo descendente
<i>Diminished interval</i>	Adjetiva	43	36	Sim	7	9	Sim	Intervalo diminuto
<i>Dissonant interval</i>	Adjetiva	24	20	Não	15	19	Não	Intervalo dissonante
<i>Enharmonic interval</i>	Adjetiva	2	2	Não	2	3	Não	Intervalo enarmônico
<i>Harmonic interval</i>	Adjetiva	33	28	Não	29	37	Não	Intervalo harmônico
<i>Inverted interval</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Intervalo invertido
<i>Major interval</i>	Adjetiva	16	13	Sim	18	23	Sim	Intervalo maior
<i>Melodic interval</i>	Adjetiva	18	15	Não	19	24	Não	Intervalo melódico
<i>Minor interval</i>	Adjetiva	37	31	Sim	14	18	Sim	Intervalo menor
<i>Perfect interval</i>	Adjetiva	38	32	Sim	20	26	Sim	Intervalo justo
<i>Simple interval</i>	Adjetiva	18	15	Não	2	3	Não	Intervalo simples
<i>Tritone interval</i>	Nominal	11	9	Não	3	4	Não	Intervalo de trítone

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, são apresentados: os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês) e os correspondentes tradutórios das colocações. Quanto à organização, os termos estão listados em ordem alfabética.

### Intervalo ascendente

A colocação *intervalo ascendente* é quando a primeira nota do intervalo melódico é mais grave que a segunda. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ Na inversão, o **intervalo ascendente** se torna intervalo descendente e vice-versa (PORTMLIV02)
- ⇒ Como testamos sempre os dois arranjos, X Y e Y X, não avaliamos as díades cujo **intervalo ascendente** entre as fundamentais das tríades ultrapassa o trítano (PORTMTE01).

A correspondente em inglês é *ascending interval*, cujos contextos de uso selecionados são semelhantes aos de português:

- ⇒ *An **ascending interval** in a melody becomes a descending interval (and vice-versa) of the same size in the inversion of the melody* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *One way of doing this is to employ the three series of notes that can be derived from the original - the inversion (in which **ascending intervals** become descending intervals, and vice-versa), the retrograde (or reversed form) of the original series, and the retrograde of the inversion* (INGTMLIV05 BR).

A colocação tem relação semântica com *intervalo descendente*. Na elaboração do verbete, essa relação é realizada por meio de remissiva.

### Intervalo aumentado

A colocação *intervalo aumentado* é descrita nos seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Intervalos aumentados** são aqueles que têm na sua constituição um semitom a mais que os intervalos justos ou maiores (PORTMAPO01)
- ⇒ Os intervalos maiores ou perfeitos que estiverem com uma alteração de meio-tom ascendente, recebem o nome de **aumentados** (PORTMDM02).

A colocação correspondente é *augmented interval*. Selecionamos dois trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, com definição e contexto de uso:

- ⇒ *A major or perfect interval made a half step larger is an **augmented interval*** (INGTMLIV11 AM).



⇒ *Diminished and augmented intervals should mostly be avoided. In the bass line, although Bach's bass line will often leap by a diminished or augmented interval (or indeed chromatically by a semitone) to the leading note of the following chord* (INGTMLIV14 BR).

Na elaboração do verbete, é mencionada a relação semântica com os outros tipos de intervalo (*maior, menor, justo e diminuto*) por meio de remissiva.

### **Intervalo composto**

A colocação *intervalo composto* consta na lista de entrada do dicionário de Dourado com a seguinte descrição:

“ **Intervalo composto** - Intervalo maior do que uma oitava, como a décima segunda” (DOURADO, 2004, p. 169).

No *corpus* de estudo, encontramos alguns contextos com definição e uso da colocação:

⇒ **Intervalos Compostos** são os que ultrapassam o limite da oitava. **Intervalo composto** é um intervalo simples acrescido de uma ou mais oitavas (PORTMLIV03).

⇒ Se esta for uma terça maior então o **intervalo composto** será de décima maior e assim por diante (PORTMDM01).

A correspondente em inglês *compound interval* apresenta as seguintes descrições nos dicionários consultados:

“*Compound interval* – An interval that exceeds an octave” (HARVARD, 2003, p. 195).

“*Compound interval* – an interval larger than an octave” (OXFORD, 2013, p. 41).

Os trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico mostram a colocação em contexto de uso:

⇒ *Intervals greater than an octave are called **compound intervals*** (INGTMLIV02 AM).

- ⇒ A few **compound intervals**, however, such as the ninth, are characteristic features of harmonic practice and are usually called by the larger number (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ Intervals that are wider than an octave are known as **compound intervals** (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ Most dominant elevenths in 19th-century music resolve within the dominant chord, since the eleventh from the root is a **compound interval** of a fourth (...) (INGTMLIV05 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com intervalo simples é realizada por meio da remissiva.

### **Intervalo consonante**

A colocação *intervalo consonante* (na perspectiva da Harmonia Tonal) em alguns dos seus contextos de uso apresenta as seguintes descrições:

- ⇒ **Intervalo consonante** é aquele cujas notas se completam, dando a impressão de repouso e estabilidade (PORTMAPO05).
- ⇒ O outro lado desta moeda é o fato de que qualquer intervalo dissonante pode ser convertido num **intervalo consonante** por meio do deslocamento conjunto (por segunda maior ou menor) de um de seus componentes (PORTMART06).

A correspondente em inglês é **consonant interval**. Extraímos dos dois *subcorpora* alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ A **consonant interval** sounds stable and complete (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ For this reason the perfect Octave, Twelfth, and Fifth will be called **consonant intervals** in contradistinction to the next adjacent intervals, which are termed *dissonant* (INGTMART28 AM).
- ⇒ **Consonant intervals** feel relatively stable and do not need to resolve to another interval. Major and minor thirds and sixths, perfect fifths and octaves are all **consonant intervals** (INGTMLIV02 BR).

⇒ *Finding a proper equal-temperament system can be viewed as an optimization problem Where those **consonant intervals** should be contained as accurately as possible* (INGTMTE04 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo dissonante* é realizada por meio da remissiva.

### Intervalo de trítono

Vide discussão no subitem 3.1.43

### Intervalo descendente

A colocação *intervalo descendente* é quando a primeira nota do intervalo melódico é mais aguda que a segunda. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ **Intervalo descendente** (ou inferior): A primeira nota é mais aguda do que a segunda (PORTMLIV02).
- ⇒ Na inversão, o intervalo ascendente se torna **intervalo descendente** e vice-versa (PORTMLIV02).

A correspondente em inglês é *descending interval*. Os contextos de uso selecionados abaixo apresentam descrições semelhantes às de português:

- ⇒ *An ascending interval in a melody becomes a **descending interval** (and vice-versa) of the same size in the inversion of the melody* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ ***Descending intervals**, especially large ones, are often easier to spell and identify through the use of interval inversion* (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ *As shown in Ex. 52, Brian Alegant notes a further example: the opening four right-hand pitches of the Concerto, E-flat-B-flat-D-F and the opening four pitches of the uppermost notes of the right hand in the piano cadenza at bar 286 share the same melodic contour (two **descending intervals** followed by one rising)* (INGTMTE06 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo ascendente* é realizada por meio da remissiva.

### Intervalo diminuto

A colocação *intervalo diminuto* é descrita nos seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Intervalos diminutos** são aqueles que têm na sua constituição um semitom a menos que os justos ou menores (PORTMAPO01).
- ⇒ Da mesma maneira, pode-se dizer, com respeito ao número de semitons entre os intervalos, que: intervalos maiores, quando invertidos, transformam-se em menores e vice-versa, **intervalos diminutos** transformam-se em aumentados e vice-versa e intervalos justos continuam justos (PORTMDM02).

A correspondente é *diminished interval*. Selecionamos alguns trechos de ambos os *subcorpora* em que a colocação foi empregada:

- ⇒ A *diminished interval* is a perfect or minor interval that has been shrunk by a semitone (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ Since *diminished intervals* naturally resolve inward by half steps, both the vii and vii°7 allow this resolution when followed by the tonic. Such a resolution also permits the seventh to descend one scale degree (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ Perfect intervals become *diminished (interval)* if made a semitone smaller. They do not become minor (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ The fourth type of dissonance is associated to gloom and sad emotions, conveyed by music structures such as *diminished intervals*, minor mode, or the seventh chords. Some music composers refer to it as the mild dissonance (INGTMTE04 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com as colocações *intervalo aumentado*, *intervalo justo*, *intervalo maior* e *intervalo menor* é realizada por meio da remissiva.

### Intervalo dissonante

A colocação *intervalo dissonante* (na perspectiva da Harmonia Tonal), em alguns dos seus contextos de uso, apresenta as seguintes descrições:

- ⇒ **Intervalo dissonante** é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento (PORTMLIV02).

⇒ Prosseguindo, o primeiro critério para a seleção dessas tensões é a observação do **intervalo dissonante** que cada nota potencial forma com as componentes dos acordes, (PORTMTE01).

A colocação correspondente é *dissonant interval*, cujo uso foi observado em alguns contextos como os apresentados nos trechos a seguir:

⇒ A *dissonant interval sounds unstable, calling for resolution into a consonant interval (...)* *dissonant: augmented and diminished intervals and major and minor seconds, sevenths, and ninths (...)* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *By blending complementary chord-scales into a single application, Jones typically violates the rules given in the jazz theory books regarding simultaneous usages of diatonic and altered fifths and ninths and also creates **dissonant intervals** that are discouraged as well* (INGTMDM04 AM).

⇒ *Dissonant intervals feel somewhat unstable, as though one of the notes needs to move up or down to resolve into a consonance (...)* *Major and minor seconds, perfect fourths, major and minor sevenths and all augmented and diminished intervals are **dissonant*** (INGTMLIV02 BR).

⇒ (...) *a dissonant chord contains at least one **dissonant interval** (e.g. second/seventh/tritone)* (INGTMTE01 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo consonante* é realizada por meio da remissiva.

### **Intervalo enarmônico**

A colocação *intervalo enarmônico* está relacionado ao conceito de enarmonia (aplicado a notas, intervalos, acordes e escalas que soam iguais, mas que recebem nomenclaturas distintas). Ela é descrita nos seguintes trechos:

⇒ **Intervalos enarmônicos** - São intervalos com sons iguais e nomes diferentes (PORTMLIV07).

⇒ Ao final do capítulo, Piston descreve o conceito de **intervalos enarmônicos** que são intervalos que possuem mesmo som, porém são escritos com notas diferentes, como

por exemplo, um intervalo de segunda aumentada entre as notas fá e sol# tem o mesmo som de um intervalo de terça menor entre as notas fá e láb (PORTMDM01).

A colocação correspondente em inglês é *enharmonic interval*, cujo uso foi observado em alguns trechos dos dois *subcorpora* em inglês, como os que seguem abaixo:

⇒ *Enharmonic intervals are intervals with the same sound that are spelled differently* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The augmented fourth and diminished fifth are the same, as are the augmented fifth and minor sixth. These are called **enharmonic intervals*** (INGTMLIV02 BR).

### **Intervalo harmônico**

A colocação *intervalo harmônico* é descrita nos seguintes contextos definitórios:

⇒ **Intervalo harmônico** é formado por duas notas simultâneas (PORTMAPO01).

⇒ No grave, é mais provável que o pedal se limite ao **intervalo harmônico** formado pelos graus 1º e 5º (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *harmonic interval*, cujo uso foi observado em alguns contextos como os dos trechos a seguir:

⇒ *When the tones are sounded simultaneously the distance is a **harmonic interval*** (INGTMLIV11 AM).

⇒ *In it, he states, jazz pianists and arrangers usually avoid the **harmonic interval** of a minor ninth except between the root and the flat nine of a dominant seventh chord* (INGTMDM04 AM).

⇒ If two notes are played together they form a **harmonic interval** (INGTMLIV02 BR).

⇒ Sometimes the notes in an **harmonic interval** are on different staves (INGTMLIV13 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo melódico* é realizada por meio da remissiva.

### **Intervalo invertido**

A descrição dessa combinatória pode ser observada nos seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Intervalo invertido** – é quando se troca a posição das notas. Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos (PORTMLIV07).
- ⇒ O **intervalo invertido** da oitava aumentada seria a primeira aumentada. Daí conclui-se que a oitava aumentada é um intervalo composto (PORTMLIV02).

A correspondente *inverted interval* apresenta poucas ocorrências e foi localizada em um texto em inglês americano:

- ⇒ *Notice that the **inverted interval** has opposite qualities—in other words, when inverted, a major interval gives a minor interval (and vice-versa) (INGTMLIV04 AM).*

### Intervalo justo

A colocação intervalo justo consta no dicionário Dourado (2004) com a seguinte definição:

“**Intervalo justo** - Intervalo diatônico, a exemplo da quarta, da quinta e da oitava, que produz consonância perfeita” (DOURADO, 2004, p. 169).

Extraímos do *corpus* de estudo dois contextos definitórios dessa combinatória:

- ⇒ **Intervalos justos:** Primeira justa (1ªJ) – também chamada de uníssono, compreende dois sons do mesmo nome e de mesma altura. Quarta justa (4ªJ) – formada por dois tons e um semitom. Quinta justa (5ªJ) – formada por três tons e um semitom. Localização das quintas sobre a pauta: ambas as notas são escritas em linhas ou espaços, separadas por uma linha ou um espaço. Oitava justa (8ªJ) – formada por cinco tons e dois semitons (PORTMLIV02).
- ⇒ Número de Semitons: dependendo do grau do intervalo, o número de semitons irá estabelecer o restante do nome do **intervalo** (diminutos, menores, maiores, aumentados e **justos**) (PORTMDM02).

A colocação correspondente é *perfect interval*, cujo uso e definição foram identificados em alguns trechos dos dois *subcorpora* em inglês, como os que seguem:

- ⇒ *The physics of sound waves (acoustics) shows us that the notes of a **perfect interval** are very closely related to each other (...)Because they sound so closely related to each other, they have been given the name **perfect intervals** (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *For example, parallel **perfect intervals** tend to be avoided; chordal sevenths resolve downward by step; the largest interval in a chord tends to be at the bottom; phrases tend to be four or eight measures long; and so forth (INGTMART02 AM).*
- ⇒ ***Perfect intervals** are: unison, 4th, 5th, and octave (INGTMLIV07 BR).*
- ⇒ *These contrast with the scale used in the second subject section, which had **perfect intervals** in the equivalent positions (INGTMTE08 BR).*

Na elaboração do verbete, a relação semântica com as colocações *intervalo aumentado*, *intervalo diminuto*, *intervalo maior* e *intervalo menor* é realizada por meio da remissiva.

### **Intervalo maior**

A colocação *intervalo maior* é descrita nos seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Intervalos maiores** ou menores: 2<sup>a</sup>; 3<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> (PORTMLIV02).
- ⇒ Se, por exemplo, a alegria é sentida como uma expansão dos nossos impulsos vitais, é sensato e natural deduzir que a melhor maneira de expressar este afeto é com os **intervalos maiores** aumentados (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é **major interval**. Selecionamos alguns contextos de ambos os *subcorpora* em que a colocação é descrita:

- ⇒ *The difference between a **major interval** and a minor one with the same general name is one half step. The larger interval is the major, the smaller, the minor (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *The inversion of a **major interval** is minor, and of a minor interval is major (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The second, third, sixth and seventh are **major intervals** with the abbreviation of M.(...)Interval:Major second - 2 semitones;Major third - 4 semitones;Major third - 5 semitones;Major sixth - 9 semitones;Major seventh - 11 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *The **Major (M) intervals** are intervals formed by the tonic and the notes of the major scale other than the fourth and fifth (INGTMTE02 BR).*



A relação semântica com as colocações *intervalo aumentado*, *intervalo diminuto*, *intervalo justo* e *intervalo menor* é mencionada por meio da remissiva na descrição do verbete.

### **Intervalo melódico**

A colocação *intervalo melódico* é descrita nos seguintes contextos definitórios:

⇒ **Intervalo melódico** é formado por duas notas sucessivas e pode ser ascendente ou descendente (PORTMAPO01).

⇒ O **intervalo melódico** utilizado no sexto compasso é o mesmo que aquele utilizado no primeiro compasso (B – D), também imitado pelo baixo (PORTMART26).

A colocação correspondente em inglês é *melodic interval*. Seleccionamos alguns contextos definitórios e de uso:

⇒ *If the two tones are heard consecutively, the distance is a **melodic interval*** (INGTMLIV11 AM).

⇒ *Martin's second tonal cue is the normative dependence of dissonant **melodic intervals** on consonant intervals prolonged at a higher structural level* (INGTMDM04 AM).

⇒ *If the two notes of an interval are played together (as above) it is a 'harmonic interval'. If they are played one after the other, e.g. it is a '**melodic**' interval* (INGTMLIV04 BR).

⇒ ***Melodic intervals**: The interval between 2 notes played one after the other* (INGTMLIV12 BR).

⇒ *For example, the frequency of occurrence of **melodic intervals** for samples of music from ten cultures spanning Africa, Asia, Europe and America show that on a linear level small intervals predominate* (INGTMTE01 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo harmônico* é realizada por meio da remissiva.

### **Intervalo menor**

A colocação *intervalo menor* apresenta as seguintes descrições, de acordo com alguns excertos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ (...) para se obter os **intervalos menores** abaixa-se de um semitom os intervalos maiores (PORTMLIV02).
- ⇒ Os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima (e seus compostos) que possuam uma alteração descendente de meio-tom em relação à escala, recebem o nome de **[intervalo] menor** (PORTMDM02).

A colocação correspondente em inglês é *minor interval*. Seleccionamos alguns contextos dos dois *subcorpora* em que a colocação é descrita:

- ⇒ *The minor interval is always a half step smaller than the major interval (...):*  
*1 half step = minor second (m2)*  
*3 half steps = minor third (m3)*  
*8 half steps = minor sixth (m6)*  
*10 half steps = minor seventh (m7) (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *Although Zarlino limited his comments to the major and **minor intervals**, his emotion-related descriptions of major and minor (1558, Part 3, Ch. 10) nevertheless resonate with the experiences of modern listeners (INGTMART05 AM).*
- ⇒ *When referring to the type of interval it is important to realise that 'major' means greater and 'minor means lesser — a **minor interval** is always a semitone smaller than a major interval (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *From the middle of the nineteenth century onwards, several composers have attempted to capture a phenomenon of unstable major and **minor intervals** in folk music (INGTMART21 BR).*

A relação semântica com as colocações intervalo aumentado, intervalo diminuto, intervalo justo e intervalo maior é mencionada por meio da remissiva na descrição do verbete.

### Intervalo simples

A colocação *intervalo simples* consta na lista de entrada do dicionário de Dourado com a seguinte descrição:

“**Intervalo simples** - Intervalo igual ou menor do que uma oitava. Ver também intervalo composto. “ (DOURADO, 2004, p. 169)

Extraímos do *corpus* de estudo alguns excertos em que a colocação foi descrita:

- ⇒ **Intervalo simples** de: Primeira (1<sup>a</sup>) contém uma nota. Segunda (2<sup>a</sup>) duas notas. Terça (3<sup>a</sup>) três notas. Quarta (4<sup>a</sup>) quatro notas. Quinta (5<sup>a</sup>) cinco notas. Sexta (6<sup>a</sup>) seis notas. Sétima (7<sup>a</sup>) sete notas. Oitava (8<sup>a</sup>) oito notas (PORTMLIV03).
- ⇒ Desta maneira, para um determinado **intervalo simples** existirá um determinado intervalo invertido (PORTMDM02).

A colocação correspondente em inglês é *simple interval*. Seleccionamos alguns contextos definitórios e de uso:

- ⇒ *The simple intervals are one octave or smaller* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *Recall that simple intervals are those that lie within the range of an octave, whereas compound intervals are those that exceed it* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *All of the intervals mentioned so far have been of an octave or less and are sometimes called simple intervals.* (INGTMLIV02 BR).

Na elaboração do verbete, a relação semântica com *intervalo composto* é realizada por meio da remissiva.

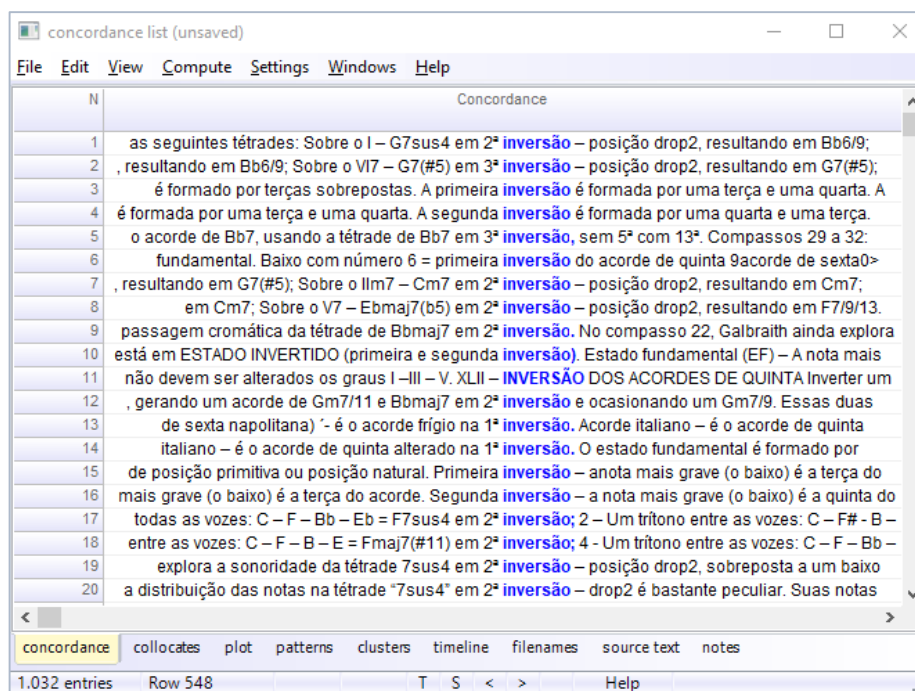
### 3.1.18 Inversão

O termo *inversão* é utilizado para se referir ao acorde cuja nota fundamental não está no baixo. Ele apresenta 1.032 ocorrências no *subcorpus* português, tendo como correspondente *inversion*, com 493 ocorrências em inglês americano e 304 em inglês britânico.

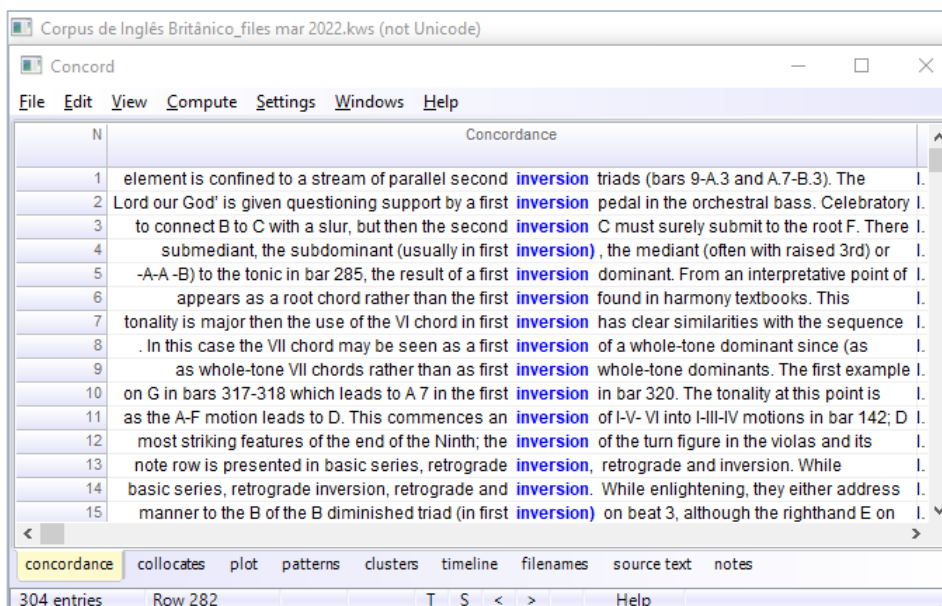
O dicionário de Dourado (2004) traz duas definições no verbete:

“ 1. Alteração da disposição das notas em um acorde. A primeira inversão coloca a terça no baixo (em dó maior, mi-sol-dó), a segunda a quinta no baixo, sol-do-mi) e a terceira inversão, em um acorde de quatro notas, traz a sétima no baixo (fá-sol-si-ré); 2. Na técnica de contraponto, a troca de posição entre as linhas superior e inferior” (DOURADO, 2004, p.170).

As Figuras 65 e 66 apresentam algumas linhas de concordância geradas para *inversão* e *inversion*. Nelas, verifica-se que colocados como *primeira*, *segunda* e *terceira* (em português), *first* e *second*, (em inglês) aparecem à esquerda das palavras de busca, mais de uma vez.

Figura 65 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca *inversão*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 66 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra de busca *inversion*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Após a análise das linhas de concordância e contextos de uso, foram identificadas as colocações: *acorde de primeira inversão*, *acorde de segunda inversão*, *acorde de terceira inversão*, *acorde em primeira inversão*, *acorde em segunda inversão*, *acorde em terceira*

*inversão, acorde na primeira inversão, acorde na segunda inversão, acorde na terceira inversão, inversão dos acordes, primeira inversão, segunda inversão e terceira inversão.*

A Tabela 37 apresenta alguns dados sobre essas colocações, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondente em inglês, taxionomia e quantas contam na entrada do dicionário consultado.

Tabela 37 - Colocações a partir de *inversão*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de primeira inversão	6	5	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde de segunda inversão	4	3	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde de terceira inversão	1	1	<i>Chord in third inversion</i> <i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde em primeira inversão	3	2	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde em segunda inversão	2	2	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde em terceira inversão	1	1	<i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde na primeira inversão	22	18	<i>First inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde na segunda inversão	3	2	<i>Second inversion chord</i>	Estendida	Não
Acorde na terceira inversão	2	2	<i>Third inversion chord</i>	Estendida	Não
Inversão dos acordes	5	4	<i>Chord inversion</i>	Nominal	Não
Primeira inversão	219	176	<i>First inversion</i>	Com numeral	Não
Segunda inversão	133	107	<i>Second inversion</i>	Com numeral	Sim
Terceira inversão	45	36	<i>Third inversion</i>	Com numeral	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 37 mostra que as colocações que têm o termo *acorde* na composição apresentam mais de uma variante sintática por conceito. As colocações *primeira inversão, segunda inversão e terceira inversão* são as com maior número de ocorrências nessa tabela. A classificação taxionômica mostra colocações estendidas, nominais e com numeral neste bloco de análise. E em relação à consulta ao dicionário, localizamos apenas na lista de entradas, sendo as demais mencionadas no verbete do termo *inversão* (apresentando na parte inicial desse subitem).

Tabela 38 - Colocações a partir de *inversion*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Chord in third inversion</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de terceira inversão
<i>Chord inversion</i>	Nominal	1	1	Não	10	13	Não	Inversão do acorde
<i>First inversion</i>	Com numeral	55	46	Não	54	69	Sim	Primeira inversão
<i>First inversion chord</i>	Estendida	3	3	Não	19	24	Não	Acorde de primeira inversão
<i>Second inversion</i>	Com numeral	43	36	Sim	28	36	Sim	Segunda inversão
<i>Second inversion chord</i>	Estendida	3	3	Não	20	26	Não	Acorde de segunda inversão
<i>Third inversion</i>	Com numeral	19	16	Não	10	13	Sim	Terceira inversão
<i>Third inversion chord</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Acorde de terceira inversão

Fonte: Elaborada pela autora

Comparando as Tabelas 37 e 38, observamos aspectos comuns nas duas línguas: as colocações correspondentes *first inversion*, *second inversion* e *third inversion* são mais recorrentes e a classificação taxionômica mostra colocações estendidas, nominais e com numerais. Em relação à consulta aos dicionários, o Harvard (2003) menciona as colocações *first inversion*, *second inversion* e *third inversion* na descrição verbete do termo *inversion*, já o Oxford (2013) as inclui na lista de entradas.

O processo de análise de contextos apresentou os seguintes resultados para cada uma das colocações:

### **Acorde de primeira inversão, acorde em primeira inversão e acorde na primeira inversão**

As colocações *acorde de primeira inversão*, *acorde em primeira inversão* e *acorde na primeira inversão* são variantes sintáticas, que alternam os conectores, cujo significado é o acorde que tem a terça no baixo. Os trechos abaixo mostram o uso dessas variantes em textos do *corpus* de estudo:

**Acorde de primeira inversão:**

⇒ Kostka & Payne sugerem que o aluno execute os exemplos abaixo, e, ao fazê-lo vai concordar que o exemplo c produz o melhor efeito sonoro o qual está com a quinta dobrada num **acorde de primeira inversão** (PORTMDM01).

**Acorde em primeira inversão:**

⇒ Os acordes em estado fundamental encontram-se assinalados por EF; os **acordes em primeira inversão**, por 1<sup>a</sup>; os em segunda inversão, por 2<sup>a</sup> e, os em terceira inversão por 3<sup>a</sup> (PORTMLIV01).

**Acorde na primeira inversão:**

⇒ Quando o baixo permanece o mesmo de um acorde no estado fundamental e a quinta caminha para a sexta, formando um **acorde na primeira inversão** (PORTMDM01).

⇒ Piston mostra o cuidado que se deve ter com o dobramento de notas num **acorde na primeira inversão**. Todas as três notas da tríade devem estar presentes na disposição do acorde em qualquer que seja a inversão (PORTMDM01).

Em inglês, a colocação correspondente é *first inversion chord*. Seleccionamos alguns excertos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, com definição e contexto de uso:

⇒ *In first inversion chords, the third is in the bass (...)* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *Ab Major arrives not as a first inversion chord in mid-progression (measure 83), but only after the root-position dominant and pausa lunga of measure 84* (INGTMLIV14 AM).

⇒ *When using Roman numerals, the letter I is often added to indicate a first-inversion (I) chord* (INGTMLIV13 BR).

**Acorde de segunda inversão, acorde em segunda inversão e acorde na segunda inversão**

As colocações *acorde de segunda inversão*, *acorde em segunda inversão* e *acorde na segunda inversão* também são variantes sintáticas, que alternam os conectores, cujo significado é o acorde que tem a quinta no baixo. Seleccionamos algumas passagens em que essas variantes foram usadas:

**Acorde de segunda inversão:**

⇒ Schönberg e os outros autores chamam o **acorde de segunda inversão** de acorde de quarta-e-sexta (PORTMDM01).

**Acorde em segunda inversão:**

⇒ Todo **acorde em segunda inversão** deve ser empregado com cuidado (PORTMLIV01).

**Acorde na segunda inversão:**

⇒ Na harmonia tradicional, é sempre uma cifragem **de acorde na segunda inversão**, e assim por diante (PORTMAPO05).

Em inglês, a colocação correspondente encontrada no *corpus* é *second inversion chord*, cujo uso foi extraído de um texto em inglês britânico.

⇒ *Schoenberg lends the chord significance through the crescendo and strong articulation of the pitch immediately before the chord; thus, there is the effect of bouncing onto the second inversion chord* (INGTMTE06 BR).

**Acorde de terceira inversão, acorde em terceira inversão e acorde na terceira inversão**

As colocações *acorde de terceira inversão*, *acorde em terceira inversão* e *acorde na terceira inversão* também são variantes sintáticas, que alternam os conectores, cujo significado é o acorde que tem a sétima no baixo. Seleccionamos algumas passagens em que essas variantes foram usadas:

**Acorde de terceira inversão:**

⇒ Os exemplos a seguir mostram as preparações e resoluções do **acorde de terceira inversão** tomando como exemplo o III grau (PORTMDM01).

**Acorde em terceira inversão**

⇒ **Acordes em terceira inversão**, isto é, com sétima no baixo, preveem uma resolução em um acorde em primeira inversão (PORTMLIV01).

**Acorde na terceira inversão**



⇒ Para Piston, o **acorde na terceira inversão**, apesar de ser uma novidade a sétima no baixo, não apresenta grandes dificuldades. Esta inversão é considerada como forte (PORTMDM01).

Em inglês, encontramos apenas uma ocorrência para *chord in third inversion* no *subcorpus* americano. A colocação *third inversion chord* foi encontrada a partir da pesquisa complementar:

#### **Chord in third inversion**

⇒ Rather, it deceptively resolves to an F-sharp minor-seventh **chord in third inversion** (INGTMART27 AM).

#### **Third inversion chord**

⇒ Notice how the *third inversion chords* often sound dissonant, especially when the major seventh interval is in the bass, but don't dismiss them; they are incredibly useful as passing chords and for harmonizing melody notes, chord solo style (CAPONE, 2015).

### **Inversão dos acordes**

A colocação *inversão dos acordes* refere-se aos tipos de inversões como verifica-se no contexto de uso abaixo:

⇒ O autor aponta quatro recursos básicos para se obter uma sonoridade característica da Bossa Nova: o uso de tensões; as substituições harmônicas; a **inversão dos acordes**; e o encadeamento das vozes internas dos mesmos (PORTMART15).

A correspondente em inglês é *chord inversion*, cujo uso foi observado em textos dos *subcorpora* em inglês americano e britânico:

⇒ An alternative way of indicating **chord inversion** is using figured bass, where a bass note is accompanied by a number (or figure) to indicate the required harmony (INGTMLIV02 BR).

⇒ This observation may dampen the ringing endorsement of the Harmonic Series of the above paragraph (puns intended): it seems that even in the absence of the ideal Harmonic Series (due to the **chord inversion**), the brain would still rather hear notes

*played across several Octaves rather than all bunched into one* (INGTMART28 AM).

### **Primeira inversão**

A colocação *primeira inversão* é usada para identificar o tipo de inversão que acontece em um acorde (terça no baixo):

⇒ **Primeira inversão** – a nota mais grave (o baixo) é a terça do acorde (PORTMLIV02).

A correspondente é *first inversion*, como mostram os trechos extraídos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *When you are considering triads, note that any figured bass that contains a 6 but not a 4 means **first inversion*** (INGTMLIV02 AM).

⇒ ***First inversion** is shown by the number 6/3 or the number 6 alone* (INGTMLIV02 BR).

### **Segunda inversão**

A colocação *segunda inversão* é usada para especificar o tipo de inversão que acontece em um acorde (quinta no baixo):

⇒ **Segunda inversão** – a nota mais grave (o baixo) é a quinta do acorde (PORTMLIV02).

O uso da correspondente, *second inversion*, pode ser observado nos seguintes excertos extraídos de ambos os *subcorpora* em inglês.

⇒ *A triad with its fifth as its lowest tone is in **second inversion*** (INGTMLIV11 AM).

⇒ *Second inversion is shown by the number 6/4* (INGTMLIV02 BR).

### **Terceira inversão**

A colocação *terceira inversão* é usada para identificar o tipo de inversão que acontece em um acorde (sétima no baixo):

⇒ A **terceira inversão** acontece quando se coloca uma sétima no baixo (PORTMTE01).

A correspondente *third inversion* apresenta ocorrências nos dois *subcorpora* em inglês, como mostram os trechos a seguir:

⇒ *A seventh chord with the seventh as the lowest tone is in **third inversion*** (INGTMLIV12 AM).

⇒ *Later in the work, the chord of C major seventh (**third inversion**) appears on beat 1 of bar 231 (significantly, a downbeat), which is an important climax in the second movement* (INGTMTE06 BR).

Neste subitem todas as combinatórias se relacionam com o significado do termo inversão e sua tipologia. Essa relação semântica será destacada a partir do uso de remissivas na descrição dos verbetes.

### 3.1.19 Lídio

O termo *lídio* é usado para descrever o modo e também o acorde, como veremos adiante. No dicionário pesquisado (DOURADO, 2004), encontra-se a seguinte definição:

“(...) é construído sobre a nota fá do modo jônico (quarto grau da escala diatônica de dó maior), que corresponde à subdominante” (DOURADO, 2004, p. 184).

O termo apresenta 492 ocorrências no *subcorpus* português e seu correspondente em inglês, *Lydian*, tem 192 ocorrências em inglês americano e 13 em inglês britânico.

As Figuras 67 e 68 mostram as linhas de concordância (parciais) para o termo, em português e inglês, no qual se observam colocados recorrentes: *modo* (em português) e *mode* (em inglês).

Figura 67 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *Lídio*

The screenshot shows a concordance list window titled 'concordance list (unsaved)'. The window has a menu bar with 'File', 'Edit', 'View', 'Compute', 'Settings', 'Windows', and 'Help'. Below the menu bar is a table with two columns: 'N' (line number) and 'Concordance' (text). The text in the concordance column is a paragraph discussing musical modes, specifically mentioning 'modo Lídio' and 'modo lídio' in various contexts and scales. The text is partially obscured by a scrollbar on the right. At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the very bottom indicates '492 entries' and 'Row 179'.

N	Concordance
349	sua teorização começar no fato de que um modo <b>Lídio</b> que se inicia na fundamental de um acorde
350	versões mais ou mesmos alteradas do modo <b>Lídio</b> . Devemos reconhecer que é um dos poucos
351	, verifica-se que todas as características do modo <b>lídio</b> forma conservadas (terça maior entre os graus
352	começa no grau II, o modo frígio no grau III, o modo <b>lídio</b> no grau IV e o modo mixolídio no grau V da
353	do modo transportado: Exemplo: formar o modo <b>lídio</b> com 5# Forma-se a escala Maior com 5# (Si
354	a escala Maior com 5# (Si Maior) Grafa-se o modo <b>lídio</b> a partir do grau IV da escala Si Maior.
355	: (1) aquele sobre o IV grau, conhecido como modo <b>Lídio</b> b7, ou Mixolídio #11; e (2) aquele sobre o VII
356	grau, conhecido como modo Superlórico. No modo <b>Lídio</b> b7, ou Mixolídio #11 (Ex.38), o Acorde Vagante
357	Xm7+ - jônio 3ªm (c.h. m. melódico) X7+ - <b>lídio</b> (c.h. maior) - lídio 9ºaum. (c.h. m. harmônico)
358	Frígio 3#: E F G# A B C D 1 2b 3 4 5 6b 7 Modo <b>Lídio</b> 2#: F G# A B C D E 1 2# 3 4# 5 6 7+ Modo
359	Modo Frígio: E F G A B C D 1 2b 3b 11 5 6b 7 Modo <b>Lídio</b> : F G A B C D E 1 9 3 4# 5 6 7+ Modo Mixolídio:
360	B C 1 2b 3b 4 5 6 7 Modo Frígio 1b: Eb F G A B C D <b>Lídio</b> aumentado 1b 9 3 4# 5# 6 7+ Modo Lídio 7b: F
361	G A B C D Lídio aumentado 1b 9 3 4# 5# 6 7+ Modo <b>Lídio</b> 7b: F G A B C D Eb Mixolídio 4# 1 9 3 4# 5 13 7
362	jônio 3ªm (c.h. m. melódico) X7+ - lídio (c.h. maior) - <b>lídio</b> 9ºaum. (c.h. m. harmônico) X7 - pentatônica -
363	Hexafônicas (Tons inteiros). Ex.38 – Modo <b>Lídio</b> b7 ou Mixolídio #11. Com a inclusão do VII
364	). O Ex.40 ilustra a correspondência entre o modo <b>Lídio</b> b7 e a Escala Alterada advindos de uma
365	dos Aordes Dominantes relacionados ao modo <b>Lídio</b> b7eà Escala Alterada. Com essas
366	#5 (c.h.m.melódico) - jônio #5 (c.h.m.harmônico) - <b>lídio</b> #9 (c.h.m.harmônico) X7 - pentatônica -

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 68 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *Lydian*

The screenshot shows a concordance list window titled 'Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)'. The window has a menu bar with 'File', 'Edit', 'View', 'Compute', 'Settings', 'Windows', and 'Help'. Below the menu bar is a table with two columns: 'N' (line number) and 'Concordance' (text). The text in the concordance column is a paragraph discussing the 'Lydian' mode in music theory, mentioning 'Aflat Lydian', 'Dorian', 'Aeolian', and 'Phrygian' modes. The text is partially obscured by a scrollbar on the right. At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the very bottom indicates '192 entries' and 'Row 21'.

N	Concordance
1	has two effects: it gives the opening material a <b>lydian</b> hue, and it foreshadows D major, the
2	suggests that Aflat major (or more precisely, Aflat <b>lydian</b> ) will be the tonic; this key supplies the
3	. After D major emerges at rehearsal 31, the Aflat <b>lydian</b> opening may retrospectively also be heard
4	possibility suggested by motivic emphasis (Aflat <b>lydian</b> ), another by bass emphasis (D phrygian),
5	named diatonic ("church") modes (dorian, aeolian, <b>lydian</b> , etc.). Phrygian organization, which, as
6	of The Bells, op. 35 (1913), showing use of the <b>lydian</b> mode in the aftermath of a complex but
7	(measures 155ff.) begins with a passage in the <b>lydian</b> mode. The Dnatural from OCT,2,3 is thus
8	the motive labeled d on the example is the same as <b>lydian</b> motive d in my analysis of the second
9	rather than F phrygian—and there is a wisp of <b>lydian</b> inflection at the very end, in the form of
10	most often occurs—may borrow sharpwise from <b>Lydian</b> (II or VII) or flatwise from Mixolydian (WIT or
11	such as the Beatles and the Byrds. Specifically, the <b>Lydian</b> II harmonizes a passing # in the melody's
12	Song 1 Part 2, as shown in Example 20. Here, the <b>Lydian</b> II chord creates a momentary s1 borrowing
13	mode, the subscript "L" will always reference <b>Lydian</b> . Return to text 6. Though pentatonic scales
14	, such as the transformation by si from C <b>Lydian</b> (10) to Cti Locrian (2:2). Return to text 8. For
15	). Return to text 21. This strategy for employing the <b>Lydian</b> II chord has been discussed by Walter

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

A partir do levantamento, foram localizadas duas colocações: *acorde lídio* e *modo lídio*, conforme mostra a Tabela 36 com frequência bruta e normalizada, tipologia e se constam no dicionário pesquisado. De acordo com os dados da tabela, as colocações acordo lídio e modo lídio são classificadas como adjetivas, sendo a segunda mencionada no dicionário pesquisado.

Tabela 39 - Colocações a partir de *Lídio*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde lídio	4	3	<i>Lydian chord</i>	Adjetiva	Não
Modo lídio	62	50	<i>Lydian mode</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

Em inglês (Tabela 40), verifica-se que não há ocorrências no *subcorpus* britânico para a colocação *lydian chord*. Já *Lydian mode* consta nos dicionários e apresenta ocorrências nos dois *subcorpora*.

Tabela 40 - Colocações a partir de *Lydian*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Lydian chord</i>	Adjetiva	2	2	Não	0	0	Não	Acorde lídio
<i>Lydian mode</i>	Adjetiva	27	23	Sim	4	5	Sim	Modo lídio

Fonte: Elaborada pela autora

Os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês) e correspondentes tradutórios dessas duas colocações já foram discutidos em outros subitens, conforme indicam as remissivas abaixo.

### **Acorde lídio**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Modo lídio**

Vide discussão no subitem 3.1.25 Modo, Modos.

### 3.1.20 Maior

O termo *maior*, da classe dos adjetivos, aparece em torno de substantivos, numerais, de acordo com a análise das linhas de concordância. No *subcorpus* português, o termo apresenta 6.640 ocorrências. Em inglês, o correspondente *major* apresenta 7.218 ocorrências na variante americana e 3.503 na britânica.

Dourado (2004) traz dois significados para o termo maior:

“1. Denominação dos intervalos de segundo, terceiro, sexto e sétimo graus de uma escala maior, em relação à tônica (dó-ré, dó-mi, dó-lá e dó-si da escala de dó maior. Ver também tríade maior; 2. Designa uma escala cujo terceiro grau observa um intervalo de terça maior em relação à tônica, como na escala de dó maior. Ver também tríade maior” (DOURADO, 2004, p. 192).

As Figuras 69 e 70 mostram as linhas de concordância (parciais) a partir da palavra de busca *menor* e sua correspondente *minor*. Nelas, notam-se alguns agrupamentos como: *tonalidade maior*, *subdominante maior*, *tom maior*, *major chord*, *major sixth* etc.

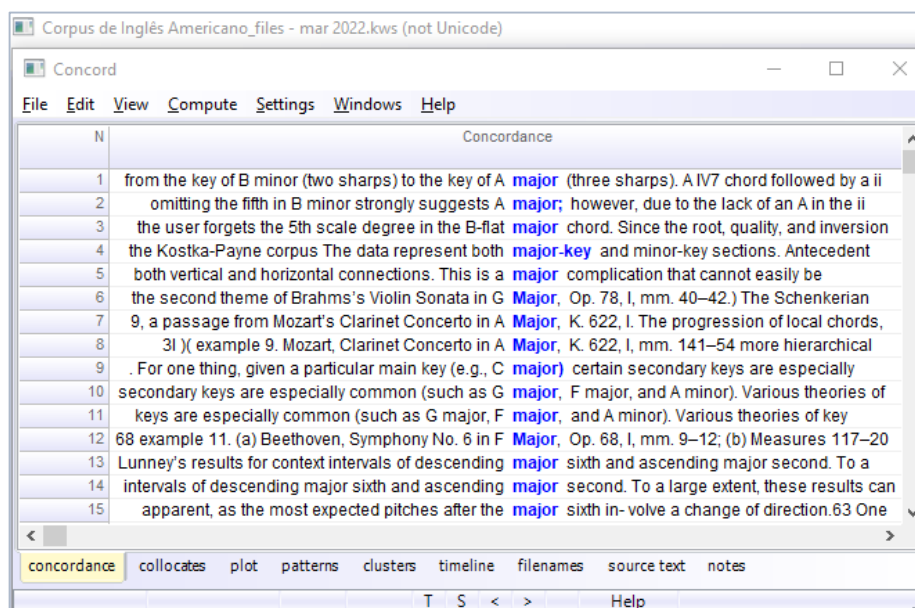
Figura 69 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *maior*

N	Concordance
1	esse mesmo repertório não se limita ao VII do tom maior e ao II do tom menor. Aqui pensamos em
2	Aqui pensamos em três famosas canções, em tom maior, onde acontecem cadências para o III, para o
3	em "II cadencial primário", em tonalidade maior, em Harmonia 1: - O II cadencial primário em
4	do Da (anti-relativo menor da dominante maior) e o Bm7(b5) é um conhecido substituto da
5	funcional o considera como dominante com 9ª maior e sem fundamental, D/9, cuja cifra seria 1
6	dominante da rS (relativo menor da subdominante maior) e o Bm7(b5) é a subdominante cadencial
7	tema é discutível, pois tanto o tom maior, Sib maior, como o seu relativo, Sol Menor, são
8	a dominante do rS (relativo da subdominante maior). A questão reside no entendimento do Xm7(
9	lugar dos III's graus. Sabe-se que o III de um tom maior é um acorde do tipo Xm7. A única forma de
10	) - Dm7(b5) - G7(b9) - Cm7(b5) - F7(b9) em Sib maior ("Stella by starlight"); e G#m7(b5)/D - C#7 -
11	B7 - B7 - Em7(b5) - 4 A7 - A (9) 4 7 - A7(9) em Ré maior ("Sabiá"). 170 O tom desse tema é discutível,
12	O tom desse tema é discutível, pois tanto o tom maior, Sib maior, como o seu relativo, Sol Menor,
13	ao que ocorre com o II cadencial em tonalidade maior, resolvendo em acorde menor, a 7ªm do IIm7
14	(maior com 6º grau abaixado) e a maior melódica (maior com o 6º e o 7º graus abaixados), o VI grau é
15	uma autêntica subdominante, Ab7M(#5) (VI de Dó maior Harmônica ou Dó maior Melódica), inclusive
16	, Ab7M(#5) (VI de Dó maior Harmônica ou Dó maior Melódica), inclusive antecedida pela sua
17	Em duas escalas historicamente mais recentes, a maior harmônica (maior com 6º grau abaixado) e a
18	historicamente mais recentes, a maior harmônica (maior com 6º grau abaixado) e a maior melódica
19	maior harmônica (maior com 6º grau abaixado) e a maior melódica (maior com o 6º e o 7º graus
20	Xm7M. Também significativo é o II grau da maior harmônica e da maior melódica: Xm7(b5).

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

6.640 entries Row 4.369 T S < > Help

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 70 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *major*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Na investigação de colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância, encontramos as seguintes colocações a partir de maior: *acorde de sétima maior, acorde maior, acorde perfeito maior, escala cigana maior, escala maior, homônima maior, intervalo maior, modo maior, segunda maior, sétima maior, sexta maior, terça maior, tom maior, tonalidade maior e tríade maior*.

A Tabela 41 apresenta alguns dados sobre essas colocações, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondente em inglês, taxionomia e quantas contam na entrada do dicionário consultado. Nela, nota-se que das 17 colocações, 8 constam no dicionário Dourado (2004). Na análise taxionômica, constata-se que há colocações: adjetivas e estendidas. De acordo com a frequência normalizada, as que apresentam mais de 100 ocorrências são: *escala maior, modo maior, tonalidade maior, acorde maior, terça maior, tríade maior, sétima maior*.

Tabela 41 - Colocações a partir de *maior*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de sétima maior	3	2	<i>Major seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde maior	314	253	<i>Major chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde perfeito maior	43	35	<i>Major triad</i>	Estendida	Não
Escala cigana maior	6	5	<i>Gypsy major scale</i>	Estendida	Sim
Escala maior	478	385	<i>Major scale</i>	Adjetiva	Sim
Homônima maior	8	6	<i>Parallel major</i>	Adjetiva	Não
Intervalo maior	26	21	<i>Major interval</i>	Adjetiva	Não
Modo maior	352	283	<i>Major mode</i>	Adjetiva	Não
Segunda maior	22	18	<i>Major second</i>	Adjetiva	Sim
Sétima maior	138	111	<i>Major seventh</i>	Adjetiva	Sim
Sexta maior	42	34	<i>Major sixth</i>	Adjetiva	Sim
Terça maior	227	183	<i>Major third</i>	Adjetiva	Sim
Tom maior	103	83	<i>Major</i> <i>key</i> <i>Major tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade maior	322	259	<i>Major tonality</i>	Adjetiva	Não
Tríade maior	157	126	<i>Major triad</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

Em relação à Tabela 42, das 16 colocações correspondentes (com o termo *major* em suas estruturas), 7 constam nas entradas do dicionário Harvard (2003) e 3 no de Oxford (2013). Quanto à taxionomia dessas combinatórias, há colocações adjetivas e estendidas. Nos dois *subcorpora*, as mais recorrentes são: *major triad*, *major scale*, *major third*, *major chord* e *major key*. Já a colocação *gypsy major scale* não apresenta ocorrências em nenhum dos dois *subcorpora* e *major third circle* não ocorre apenas no de inglês britânico.



Tabela 42 - Colocações a partir de *major*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Gypsy major scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana maior
<i>Major chord</i>	Adjetiva	198	165	Sim	193	247	Não	Acorde maior
<i>Major interval</i>	Adjetiva	16	13	Sim	18	23	Sim	Intervalo maior
<i>Major key</i>	Adjetiva	121	101	Sim	153	196	Não	Tonalidade maior
<i>Major mode</i>	Adjetiva	215	180	Sim	47	60	Não	Modo maior
<i>Major scale</i>	Adjetiva	365	305	Sim	206	263	Sim	Escala maior
<i>Major second</i>	Adjetiva	35	29	Não	29	37	Não	Segunda maior
<i>Major seventh</i>	Adjetiva	96	80	Não	63	81	Não	Sétima maior
<i>Major seventh chord</i>	Estendida	30	25	Não	12	15	Não	Acorde de sétima maior
<i>Major sixth</i>	Adjetiva	44	37	Não	18	23	Não	Sexta maior
<i>Major third</i>	Adjetiva	355	296	Não	174	223	Não	Terça maior
<i>Major tonality</i>	Adjetiva	13	11	Sim	15	19	Não	Tonalidade maior
<i>Major triad</i>	Adjetiva	451	377	Sim	214	274	Não	Tríade maior
<i>Major-third circle</i>	Estendida	20	17	Não	0	0	não	Ciclo de terças maiores
<i>Parallel major</i>	Adjetiva	45	38	Não	7	9	Não	Homônima maior
<i>Relative major</i>	Adjetiva	62	52	Não	46	59	Sim	Relativa maior

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, para cada colocação, são apresentados os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), identificando variantes terminológicas (se houver) e correspondentes tradutórios. Quanto à organização, as colocações estão listadas em ordem alfabética, com remissivas para aquelas que foram discutidas em outros subitens.

**Acorde de sétima maior**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

**Acorde maior**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

**Acorde perfeito maior**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

**Ciclo de terças maiores**

Vide discussão no subitem 3.1.37.

**Escala cigana maior**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Escala maior**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Homônima maior**

A colocação *homônima maior* refere-se às escalas ou às tonalidades que têm a mesma nota tônica, mas pertencem a modos diferentes. A homônima maior está relacionada à sua homônima menor, como mostram os excertos:

- ⇒ Evidencia-se assim que, para além de **homônima maior** do III grau de Dó, a tonalidade secundária de Mi maior relaciona-se também à principal enquanto dominante de sua relativa menor e atua em larga-escala, por extensão, como uma dominante de Dó12 (PORTMTE04).
- ⇒ Para estes autores, empréstimo modal significa usar acorde da tonalidade menor na **homônima maior**, com menos frequência o inverso também acontece (PORTMDM01).

A colocação correspondente em inglês é *parallel major*, mencionada em textos dos dois *subcorpora*:

- ⇒ *Parallel major and parallel minor scales and keys are those that share the same tonic but do not share the same key signatures* (INGTMLIV13 AM).
- ⇒ *Clapham, 303. It is unclear whether Dvořák means the alternation of major and its relative minor, or the alternation of **parallel major** and minor modes* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *The assertion by Haagmans (1916) that a minor chord may act as a substitute for its **parallel major** suggests that the minor chord III<sub>m</sub> or III<sub>m</sub>(7) might act as a substitute for V(7), the dominant seventh* (INGTMTE05 BR).

Na descrição do verbete, há uma remissiva indicando estabelecendo a relação semântica com *homônima menor*.

### **Intervalo maior**

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, Intervalos.

### **Modo maior**

Vide discussão no subitem 3.1.25 Modo, Modos.

### **Nona maior**

A colocação Nona maior é definida por Dourado (2004, p. 226) como um “intervalo de nove graus em uma escala diatônica”. Seu uso pode ser verificado no excerto abaixo:

- ⇒ Ao acrescentarmos uma nona maior ao acorde E7, também criamos uma situação de igualdade com sua tonalidade homônima, pois a **nona maior** é uma extensão possível deste acorde na escala maior (PORTMDM03).

A correspondente em inglês *major ninth* é utilizada em textos dos dois *subcorpora* conforme mostram as seguintes passagens:

- ⇒ *The only combinations to be avoided are those that would put together two tensions separated by a half step, such as the minor and **major ninth*** (INGTMLIV07 AM).

⇒ *Compound intervals keep the same qualities as the corresponding simple intervals. So a ninth from C is a **major ninth**, and eleventh from C is a perfect eleventh, and so on* (INGTMLIV02 BR).

### Relativa maior

A colocação *relativa maior*, dependendo do contexto, refere-se às escalas ou às tonalidades que compartilham a mesma armadura de clave mas pertencem a modos diferentes. Seu uso pode ser observado no seguinte contexto:

⇒ (...) Cadência Frígia (...) costuma aparecer nos movimentos lentos seguindo de um rápido na tonalidade da **relativa maior** (PORTMDM01).

Em inglês, a correspondente *relative major* apresenta ocorrência em ambos os *subcorpora*, como mostram os contextos de uso abaixo:

⇒ *Similarly, a major key is the '**relative major**' of the minor key with the same key signature* (INGTMLIV04 BR).

⇒ *A very common and coherent harmonic transition is from a major chord to its relative minor or from a minor chord to its **relative major*** (INGTMTE05 BR).

### Segunda maior

A colocação *segunda maior* é um intervalo cuja descrição e uso constam nos contextos de uso abaixo:

⇒ **Segunda maior** (2ª) – formada por um tom (PORTMLIV02 AM).

⇒ O movimento por grau conjunto implica numa relação dissonante entre tons vizinhos por definição, pois a **segunda maior** e a segunda menor são definidas como dissonâncias (PORTMART06).

Em inglês, a colocação correspondente é *major second*, conforme contextos definitórios extraídos de ambos os *subcorpora*:

⇒ *half steps = **major second*** (INGTMLIV03 AM).

⇒ ***Major second** - 2 semitones* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *You can find any interval above a given note by counting the semitones upwards from this given note. Interval: **Major second** - 2 semitones (INGTMLIV01 BR).*

### **Sétima maior**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima

### **Sexta maior**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta

### **Terça maior**

Vide discussão no subitem 3.1.37 Terça

### **Tom maior**

Vide discussão no subitem 3.1.38 Tom, Tons

### **Tonalidade maior**

Vide discussão no subitem 3.1.39 Tonalidade, Tonalidades

### **Tríade maior**

Vide discussão no subitem 3.1.42 Tríade, Tríades

### 3.1.21 Melodia

O termo *melodia* apresenta 592 ocorrências no *subcorpus* português e seu correspondente *melody* tem 1671 ocorrências em inglês americano e 628 em inglês britânico.

O dicionário Dourado (2004) traz quatro definições para o termo:

“1. De forma genérica, certa sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical (...); 2. No século XIX, certo tipo de obra instrumental de forma variável, como a Melodia em Fá de A. Rubinstein; 3. Registro do órgão de tubos; 4. Na música popular, canção” (DOURADO, 2004, p. 200).

No *corpus*, encontramos as seguintes definições extraídas de textos de gêneros instrucionais:

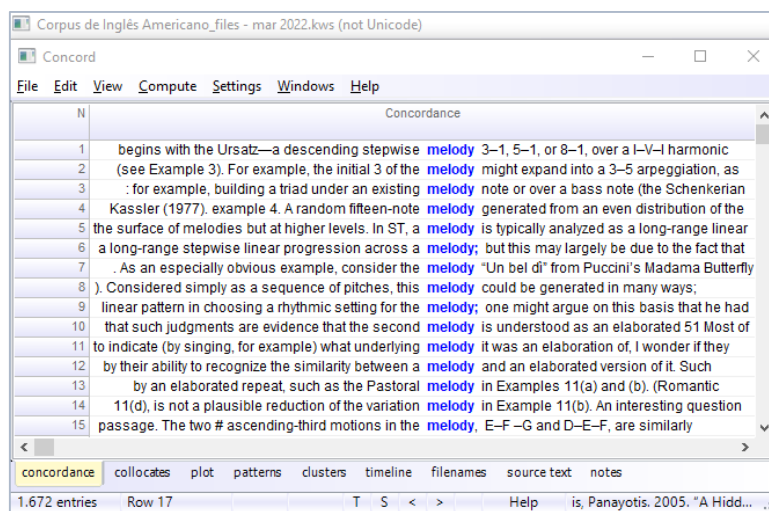
- ⇒ **Melodia** é uma sucessão de sons (de alturas e durações diferentes), que obedece a um sentido lógico musical. (PORTMLIV02).
- ⇒ A **melodia** consiste numa sucessão de movimentos melódicos ajustados ao ritmo. A melodia pode ser vocal ou instrumental (PORTMLIV03).

As Figuras 71 e 72 trazem algumas linhas de concordância a partir da palavra de busca *melodia*:

Figura 71 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *melodia*

N	Concordance
1	também será requisitado a escrever, criar, uma <b>melodia</b> simples. Nesta melodia devemos observar
2	a escrever, criar, uma melodia simples. Nesta <b>melodia</b> devemos observar os seguintes pontos: a.
3	devemos observar os seguintes pontos: a. a <b>melodia</b> deve ter um ritmo simples, cada duração
4	igual ou maior do que um tempo; b. cada nota da <b>melodia</b> deve pertencer a um acorde; c. a melodia
5	nota da melodia deve pertencer a um acorde; c. a <b>melodia</b> deve ser na maioria das vezes por graus
6	um ponto alto (climax), com a nota mais aguda da <b>melodia</b> ; a melodia deve ser simples. 27 1.1.2
7	alto (climax), com a nota mais aguda da melodia; a <b>melodia</b> deve ser simples. 27 1.1.2 Saltos
8	ser simples. 27 1.1.2 Saltos melódicos: Para uma <b>melodia</b> simples e fácil de entoar devemos
9	musical, através de uma frase ou através de uma <b>melodia</b> , quanto para que tenhamos uma maior
10	musical, através de uma frase ou através de uma <b>melodia</b> , quanto para que tenhamos uma maior
11	1969, p.19] EXERCÍCIOS 1. Harmonização de <b>melodia</b> [soprano ou baixo] (a) Acordes possíveis
12	cultura, o "cultivo" de expectativas e resoluções na <b>melodia</b> vem desde a Idade Média. As formas de
13	importante, pois a importância maior estava na <b>melodia</b> solista. Para que estes problemas fossem
14	o continuista deve deduzir a harmonia a partir da <b>melodia</b> e do baixo fornecido. Exercícios: análise do
15	mais que quaisquer outros fatores: notas da <b>melodia</b> X notas do acorde (ex. como no capítulo
16	, os níveis de tensão, encontráveis por "dicas" da <b>melodia</b> e dos acordes, mas de certa maneira
17	, de Caetano Veloso (exemplo 42), uma mesma <b>melodia</b> (usando uma escala pentatônica) é
18	Buarque (exemplo 44); desenvolver uma segunda <b>melodia</b> (contracanto) para Vou vivendo de
19	Tom Jobim (exemplo 46); Exercícios (erudito): criar <b>melodia</b> para a Abegg Variações No 2, de
20	da composição. 2- Fraseologia: A <b>melodia</b> da composição. 3- Ritmo: A pulsação.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 72 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *melody*

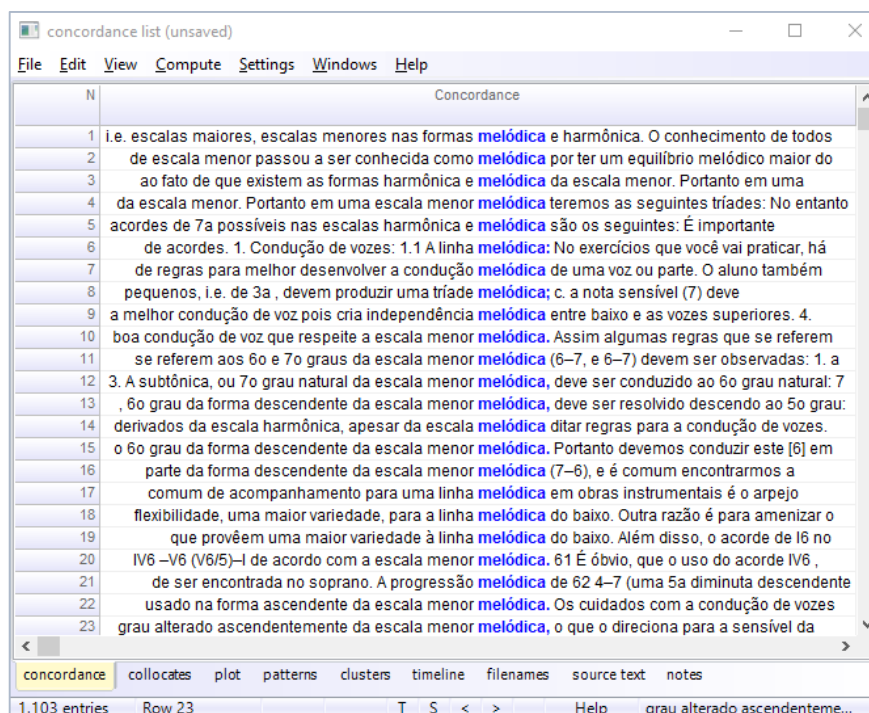
Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Ao investigar os contextos de uso, palavras à direita e à esquerda do termo e frequência, não foram localizadas combinatórias candidatas à colocação. Contudo, é na palavra derivada *melódica* que podemos observar a formação de colocações, como apontará o próximo subitem, 3.1.22. Melódica.

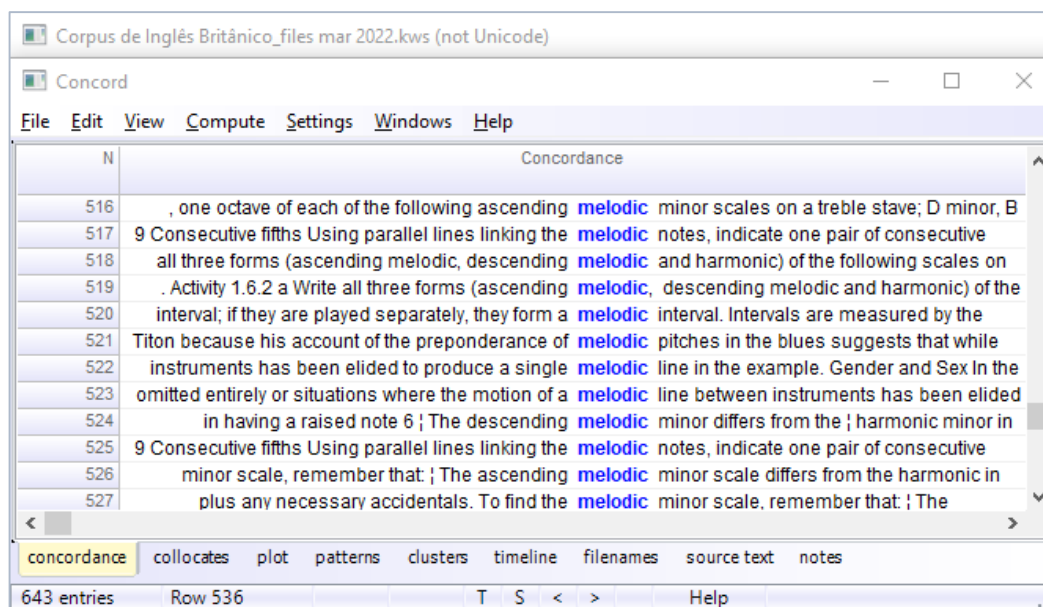
### 3.1.22 Melódica

O termo *melódica* compõe colocações como um adjetivo derivado do termo *melodia* ou, nas palavras de Dourado (2004, p. 200): relativa à melodia. No *corpus* de estudo, apresenta 1.103 ocorrências em português. Em inglês, seu correspondente *melodic* tem a frequência (bruta) de 1.594 em inglês americano e 643 em inglês britânico.

As Figuras 73 e 74 apresentam algumas linhas de concordâncias para essa palavra de busca, onde se observam agrupamentos recorrentes como: *escala menor melódica*, *linha melódica*, *melodic line*, *melodic minor scale*.

Figura 73 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *melódica*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 74 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *melodic*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Na análise de colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância, encontramos as seguintes colocações a partir de *melódica/o*: *condução melódica*, *escala menor*



*melódica, figuração melódica, intervalo melódico, linha melódica, movimento melódico e nota melódica.*

A Tabela 43 apresenta as seguintes informações sobre essas combinatórias: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondente em inglês, taxionomia e quantas contam na entrada do dicionário de Dourado (2004). Com base nesses dados, observa-se que das 7 colocações, apenas 1 consta no dicionário. Em relação à classificação taxionômica, há dois tipos de colocações neste subitem: adjetivas e estendidas. As mais recorrentes da tabela são: *escala menor melódica e linha melódica.*

Tabela 43 - Colocações a partir de *melódica/o*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Condução melódica	29	23	<i>Voice leading</i>	Adjetiva	Não
Escala menor melódica	208	167	<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	Sim
Figuração melódica	16	13	<i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone</i>	Adjetiva	Não
Intervalo melódico	18	14	<i>Melodic interval</i>	Adjetiva	Não
Linha melódica	121	97	<i>Melodic line</i>	Adjetiva	Não
Movimento melódico	50	40	<i>Melodic motion</i>	Adjetiva	Não
Nota melódica	46	37	<i>Melodic tone</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 44 apresenta os dados das colocações correspondentes em inglês. A colocação *melodic minor scale* é mencionada em apenas um dos dicionários, o de Oxford (2013). As demais não foram localizadas nas listas de entradas das duas obras. Quanto à classificação taxionômica, há colocações adjetivas e estendidas nesse grupo. Dentre elas, as mais recorrentes nos dois *subcorpora* são: *melodic line* e *melodic minor scale*.

Tabela 44 - Colocações a partir de *melodic*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Melodic interval</i>	Adjetiva	18	15	Não	19	24	Não	Intervalo melódico
<i>Melodic line</i>	Adjetiva	117	98	Não	79	101	Não	Linha melódica
<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	63	53	Não	38	49	Sim	Escala menor melódica
<i>Melodic motion</i>	Adjetiva	52	43	Não	12	15	Não	Movimento melódico
<i>Melodic tone</i>	Adjetiva	23	19	Não	1	1	Não	Nota melódica

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, são apresentados os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), identificando variantes terminológicas (se houver) e correspondentes tradutórios das colocações a partir de *melódica(o)*. No tocante à organização, as colocações estão listadas em ordem alfabética, com remissivas para aquelas que já foram ou serão analisadas em outros subitens.

### **Condução melódica**

A colocação *condução melódica* é uma variante denominativa (sinônima) de condução de vozes (que será discutida no subitem 3.1.44). Em textos instrucionais do *corpus*, geralmente relacionada às regras de contraponto, encadeamento dos acordes ou condução das vozes.

- ⇒ Este coral, de maneira análoga à primeira análise sintática realizada anteriormente, também pode ser analisado avaliando-se as relações entre seus elementos constitutivos, ou seja, a melodia que é suportada pelos acordes que se conectam de acordo com a **condução melódica** (PORTMART26).
- ⇒ Então, evidenciando a dialética constante entre o harmônico e o contrapontístico (um aspecto fundamental do argumento schenkeriano), a análise das prolongações procura descobrir na harmonia fenômenos de contraponto [ ... ] ou, ao contrário, revelar, na **condução melódica**, fenômenos harmônicos (PORTMTE02).

Em inglês, a colocação correspondente é *voice leading*, como mostram os contextos de uso abaixo:

- ⇒ *Beginning with this chapter and continuing through volume 1 and much of volume 2, we will place considerable emphasis on the **voice-leading** practices of the eighteenth and nineteenth century composers (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *The concept of part-writing historically precedes that of **voice-leading**, and tends to be the term used most extensively in analysis of early music (e.g. Palestrina and earlier) (INGTMTE01 BR).*

### **Escala menor melódica**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### **Figuração melódica**

A colocação *figuração melódica* é um termo usado para se referir às notas que não pertencem à harmonia. No subitem 3.1.28 Nota, Notas são apresentadas diversas denominações para essas notas e suas correspondentes em inglês. Selecionamos aqui alguns contextos de uso dessa variante denominativa:

- ⇒ A **figuração melódica** é um aspecto essencial da composição e da música tonal. Ela compreende a movimentação melódica que emprega consonâncias e dissonâncias, com ou sem deslocamentos rítmicos e que pode ocorrer em qualquer voz ou, até mesmo, em todas. Seu emprego mais comum é na voz mais aguda por tratar-se geralmente da melodia. Notas diatônicas (notas da escala) ou notas cromáticas podem ser empregadas na figuração (PORTMLIV01).

Em inglês, as colocações correspondentes são *Nonharmonic note* (usada em inglês britânico) e *Nonharmonic tone* (em inglês americano), como mostram os excertos a seguir:

#### **Nonharmonic note:**

- ⇒ *The **nonharmonic note** does not belong to the harmony and is leaning into the chord, creating a dissonance which must be resolved (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ ***Nonharmonic notes** are different from ornaments in that they are actually written into a melody to add interest and feeling, but do not belong to the accompanying chord (INGTMLIV01 BR).*

**Nonharmonic tone:**

- ⇒ *Nonharmonic tone* - a tone that does not fit into the surrounding harmony (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ A tonal-harmony teacher would no doubt employ the concept of a **nonharmonic tone** here to explain the G and E, both of which embellish a single DM triad (INGTMART25 AM).

Há outras correspondentes tradutórias mencionadas no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

**Intervalo melódico**

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, Intervalos.

**Linha melódica**

A colocação *linha melódica* está relacionada às linhas individuais de cada nota em uma estrutura harmônica. Selecionamos alguns contextos de uso dessa colocação:

- ⇒ O acorde de tônica de si menor não aparece nunca e o dó# é fortemente presente em toda a **linha melódica** (PORTMART25).
- ⇒ A modulação monofônica é aquela realizada por uma única voz ou **linha melódica**. (PORTMDM01).

A correspondente em inglês é **melodic line** e seu uso foi identificado em textos de ambos os *subcorpora*, conforme mostram os trechos a seguir:

- ⇒ A good **melodic line** contains mostly conjunct motion, with disjunct motion used judiciously for variety. At this stage of our study, augmented and diminished intervals, and any melodic intervals wider than a sixth, are better avoided (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ **Melodic line** - This is just another term for the string of notes that make up the melody (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ A good **melodic line** has a sense of direction called a melodic curve. It should fit the mood of the music and help express the meaning of any words present (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ As most of these cadences are in A minor this produces false relation in the rising **melodic line** F-G -A (INGTMTE07 BR).

### **Movimento melódico**

Vide discussão no subitem 3.1.27 Movimento.

### **Nota melódica**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

### **3.1.23 Menor**

O termo *menor*, da classe dos adjetivos, aparece em torno de substantivos, numerais, de acordo com a análise nas linhas de concordância. No *corpus* português, apresenta 6.700 ocorrências. O termo correspondente em inglês, *minor*, apresenta 5.363 ocorrências na variante americana e 2.825 na britânica.

Dourado (2004) traz três significados para o termo:

“1. Terceiro, sexto e sétimo graus de uma escala diatônica alterado descendentemente um semitom; 2. Designa as escalas menores definidas pelo intervalo de terça menor, como os modos eclesiásticos dórico, frígio, eólio e lícrio, e as escalas menores harmônica, melódica e natural, entre outras. 3. Ver tríade menor” (DOURADO, 2004, p. 202).

As Figuras 75 e 76 mostram algumas linhas de concordância para os termos *menor* e *minor*, nas quais observamos alguns agrupamentos recorrentes como *escala menor*, *minor third*.

Figura 75 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *menor*

The screenshot shows a window titled 'concordance list (unsaved)' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area is a table with two columns: 'N' and 'Concordance'. The text in the 'Concordance' column discusses musical scales, mentioning terms like 'menor', 'maior', 'menor harmônica', and 'menor melódica'. The status bar at the bottom indicates '6.700 entries' and 'Row 20'.

N	Concordance
1	e menores: 2a maior: formada por um tom. 2a menor: formada por um semitom. 3a maior:
2	um semitom. 3a maior: formada por dois tons. 3a menor: formada por um tom e um semitom. 6a
3	maior: formada por quatro tons e um semitom. 6a menor: formada por três tons e dois semitons. 7a
4	maior: formada por cinco tons e um semitom. 7a menor: formada por quatro tons e dois semitons. 5
5	intervalo na sua inversão muda de: Maior para menor Menor para maior Aumentado para diminuto
6	na sua inversão muda de: Maior para menor Menor para maior Aumentado para diminuto
7	tonal, convencionou-se chamá-la de escala menor harmônica. Sua maior característica é o
8	escalas menores. Por exemplo, as escalas de sol menor e de fá menor harmônicas apresentam este
9	. Por exemplo, as escalas de sol menor e de fá menor harmônicas apresentam este mesmo
8	escalas menores. Por exemplo, as escalas de sol menor e de fá menor harmônicas apresentam este
9	. Por exemplo, as escalas de sol menor e de fá menor harmônicas apresentam este mesmo
10	presente entre os 6 e 7 graus da escala menor harmônica era difícil de ser entoada de
11	nas escalas menores, o 6 grau de cada escala menor deve também ser alterado
12	passou-se a usar a forma natural da escala menor, isto é, sem as alterações nos 6 e 7 graus
13	nos 6 e 7 graus escalares. Este tipo de escala menor passou a ser conhecida como melódica por
14	exemplo temos a 3 formas da escala de lá menor: 13 4. Nomenclatura dos graus escalares.
15	armadura de clave. Por exemplo, sol maior e mi menor (ambas têm fá na sua armadura de clave),
16	têm fá na sua armadura de clave), mi maior e dó menor (ambas têm 3 bemóis na armadura de
17	modais. Os graus tonais de uma escala maior ou menor são aqueles que se referem aos graus que
18	e menores. Dissonâncias suaves: 2a maior e 7a menor; Dissonâncias fortes: 2a menor; 7a maior.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 76 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *minor*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Britânico\_files mar 2022.kws (not Unicode)' with a sub-window titled 'Concord'. The menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) is visible. The main area is a table with two columns: 'N' and 'Concordance'. The text in the 'Concordance' column discusses musical intervals and scales, mentioning terms like 'minor', 'major', 'minor third', and 'minor third'. The status bar at the bottom indicates '2.829 entries' and 'Row 20'.

N	Concordance
169	to European equivalents, the pentatonic, major, minor 'gypsy' [harmonic minor with an additional
170	, the pentatonic, major, minor 'gypsy' [harmonic minor with an additional raised fourth] and other
171	understood in these loose terms: Often the major, minor, and neutral third or seventh are all used in
172	would best represent an area between major and minor where notes can be sung, rather than any
173	regularly use pitches between the major sixth and minor seventh and between the major second and
174	seventh and between the major second and the minor third.' (ibid. p. 25).x Similarly, Evans makes a
175	der Merwe first emphasises the importance of the minor third in forming the basis of the blues
176	on to point out that this third can vary between a minor and a neutral third (an interval that can, in
177	half way between an equally-tempered major and minor third). One way to map this out is to assume
178	could drop below this (towards the interval of a minor third) in the manner van der Merwe

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

No processo de levantamento de colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância, foram encontradas as seguintes colocações com o termo *menor*: *acorde de sétima menor*, *acorde menor*, *acorde perfeito menor*, *ciclo de terças menores*, *dominante menor*, *escala cigana menor*, *escala menor*, *escala menor antiga*, *escala menor bachiana*, *escala menor harmônica*, *escala menor melódica*, *escala menor natural*, *escala menor primitiva*, *homônima menor*, *intervalo menor*, *modo menor*, *nona menor*, *segunda menor*,

*sétima menor, sexta menor, subdominante menor, terça menor, téttrade menor, tom menor, tonalidade menor e tríade menor.*

De acordo com a Tabela 45, das 25 colocações, 9 constam na lista de entradas do dicionário consultado. Na análise taxionômica, constam nessa tabela colocações adjetivas e estendidas. Considerando a frequência normalizada (por um milhão), as colocações mais recorrentes (acima de 100 ocorrências) da tabela são: *escala menor, modo menor, acorde menor, terça menor, tonalidade menor, escala menor melódica, sétima menor.*

Tabela 45 - Colocações a partir de *menor*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de sétima menor	4	3	<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde menor	252	203	<i>Minor chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde perfeito menor	21	17	<i>Minor triad</i>	Estendida	Não
Ciclo de terças menores	39	31	<i>Minor-third circle</i>	Estendida	Não
Dominante menor	106	85	<i>Dominant minor</i>	Adjetiva	Não
Escala cigana menor	4	3	<i>Gypsy minor scale</i> <i>Hungarian minor scale</i> <i>Hungarian gypsy scale</i> <i>Double harmonic minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor	653	526	<i>Minor scale</i>	Adjetiva	Sim
Escala menor antiga	4	3	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor bachiana	2	2	<i>Bachian scale</i> <i>Jazz minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor harmônica	116	93	<i>Harmonic minor scale</i>	Estendida	Sim
Escala menor melódica	208	167	<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	Sim
Escala menor natural	40	32	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não
Escala menor primitiva	80	64	<i>Natural minor scale</i>	Estendida	Não
Homônima menor	32	26	<i>Parallel minor</i>	Adjetiva	Não
Intervalo menor	8	6	<i>Minor interval</i>	Adjetiva	Não
Modo menor	446	359	<i>Minor mode</i>	Adjetiva	Não
Nona menor	77	62	<i>Minor ninth</i>	Adjetiva	Sim
Segunda menor	34	27	<i>Minor second</i>	Adjetiva	Sim
Sétima menor	185	149	<i>Minor seventh</i>	Adjetiva	Sim
Sexta menor	46	37	<i>Minor sixth</i>	Adjetiva	Sim
Subdominante menor	93	75	<i>Subdominant minor</i>	Adjetiva	Não
Terça menor	248	200	<i>Minor third</i>	Adjetiva	Sim
Téttrade menor	4	3	<i>Minor seventh chord</i>	Adjetiva	Não
Tom menor	90	72	<i>Minor key</i> <i>Minor tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade menor	245	197	<i>Minor key</i> <i>Minor tonality</i>	Adjetiva	Não
Tríade menor	70	56	<i>Minor triad</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 46 apresenta dados das colocações correspondentes (em que *minor* está nas suas estruturas). Dentre as 27 colocações, 8 constam no dicionário Harvard (2003) e 4 no de Oxford (2013). Em relação à classificação taxionômica, há colocações adjetivas e estendidas. As colocações mais frequentes no *subcorpus* inglês americano são: *minor scale*, *minor triad*, *minor third*, *minor mode*, *minor key*, *minor chord* e *minor seventh*. No britânico, são: *minor key*, *minor scale*, *minor triad*, *minor third* e *minor chord*. A tabela também mostra casos de 0 ocorrências em inglês americano (*subdominant minor*, *Hungarian minor scale* e *Minor gypsy scale*) e em inglês britânico (*Hungarian minor scale*, *Minor gypsy scale*, *Double harmonic minor scale*, *Gypsy minor scale*, *Jazz minor scale* e *Minor-third circle*). A maior parte desses casos são colocações que ocorrem em textos de Harmonia do *Jazz* e aplicada ao contexto popular, como observado na pesquisa complementar ao *corpus*.

Tabela 46 - Colocações a partir de *minor*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Circle of minor thirds</i>	Estendida	8	7	Não	3	4	Não	Ciclo de terças menores
<i>Dominant minor</i>	Adjetiva	9	8	Não	36	46	Não	Dominante menor
<i>Double harmonic minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Gypsy minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Harmonic minor scale</i>	Adjetiva	64	53	Sim	23	29	Não	Escala menor harmônica
<i>Hungarian minor scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Jazz minor scale</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Escala menor bachiana
<i>Melodic minor scale</i>	Estendida	63	53	Não	38	49	Sim	Escala menor melódica
<i>Minor chord</i>	Adjetiva	240	200	Sim	131	168	Não	Acorde menor
<i>Minor gypsy scale</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Escala cigana menor
<i>Minor interval</i>	Adjetiva	37	31	Sim	14	18	Sim	Intervalo menor
<i>Minor key</i>	Adjetiva	256	214	Sim	218	279	Não	Tonalidade menor



<i>Minor mode</i>	Adjetiva	278	232	Sim	54	69	Não	Modo menor
<i>Minor ninth</i>	Adjetiva	34	28	Não	24	31	Não	Nona menor
<i>Minor scale</i>	Adjetiva	501	418	Sim	205	262	Sim	Escala menor
<i>Minor second</i>	Adjetiva	26	22	Não	11	14	Não	Segunda menor
<i>Minor seventh</i>	Adjetiva	147	123	Não	72	92	Não	Sétima menor
<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	54	45	Não	24	31	Não	Acorde de sétima menor
<i>Minor sixth</i>	Adjetiva	38	32	Não	20	26	Não	Sexta menor
<i>Minor third</i>	Adjetiva	316	264	Não	169	216	Não	Terça menor
<i>Minor tonality</i>	Adjetiva	10	8	Sim	29	37	Não	Tonalidade menor
<i>Minor triad</i>	Adjetiva	350	292	sim	180	230	Não	Tríade menor
<i>Minor-third circle</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Ciclo de terças menores
<i>Natural minor scale</i>	Estendida	80	67	Não	6	8	Não	Escala menor natural
<i>Parallel minor</i>	Adjetiva	64	53	Não	6	8	Não	Homônima menor
<i>Relative minor</i>	Adjetiva	86	72	Não	58	74	Sim	Relativa menor
<i>Subdominant minor</i>	Adjetiva	0	0	Não	9	12	Não	Subdominante menor

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, são apresentados os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), identificando variantes terminológicas (se houver) e correspondentes tradutórios. Selecionados trechos dos *subcorpora* em que os termos são mencionados para cada colocação, exceto para aquelas discutidas em outros subitens (indicadas pelas remissivas). As colocações estão listadas em ordem alfabética e os casos de variantes, agrupados.

### **Acorde de sétima menor**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Acorde menor**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

**Acorde perfeito menor**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

**Ciclo de terças menores**

Vide discussão no subitem 3.1.37 Terça.

**Dominante menor**

Vide discussão no subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

**Escala cigana menor**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Escala menor**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Escala menor antiga, Escala menor natural e Escala menor primitiva**

As colocações *escala menor antiga*, *escala menor natural* e *escala menor primitiva* são variantes denominativas (sinônimas).

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Escala menor bachiana**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

**Escala menor harmônica**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### Escala menor melódica

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

### Homônima menor

A colocação *homônima menor*, refere-se às escalas ou às tonalidades que têm a mesma nota tônica, mas pertencem a modos diferentes. A homônima menor está relacionada à sua homônima maior e vice-versa, como mostram os excertos:

- ⇒ (...) usaremos a escala **homônima menor** (mesma tônica e tipo diferente), visto que, no estudo de Harmonia, a relação entre escalas homônimas é mais forte que entre relativas. Obs.2: para transformar uma escala Maior em uma menor homônima, basta abaixar um semitom nos graus III, VI e VII (PORTMAPO05).
- ⇒ Para Kostka & Payne e Piston são considerados acordes de empréstimo modal os acordes provenientes da **homônima menor** (PORTMDM01).
- ⇒ Primeiramente, se notarmos que o acorde de dó maior, mais convencional em uma *Tonart* de Mi menor, assumiria mais comumente uma função (*lato sensu*) de subdominante, haveremos de notar também que, ao atacar, no cp. 22, antes o dó fundamental e retardar em uma colcheia a ocorrência do mi bemol que caracteriza tal acorde como menor, introduz-se na passagem o acorde em questão antes como uma subdominante dó, para que, apenas em seguida, esta se caracterize como sua **homônima menor** (PORTMTE04).

A colocação correspondente em inglês é *parallel minor*. Seu uso pode ser observado nos seguintes trechos extraídos de ambos os *subcorpora*:

- ⇒ *The **parallel minor** of a major key is the minor with the same tonic note e.g. the parallel for C major is C minor* (INGTMTE02 BR).
- ⇒ *Both begin in C major and move to the **parallel minor**: in the cabaletta, the shift to minor is brief, whereas C minor is sustained in the condemnation scene as the crowd reacts to Alfredo's actions* (INGTMTE04 AM).

Na descrição do verbete, há uma remissiva indicando estabelecendo a relação semântica com *homônima maior*.

### Intervalo menor

Vide discussão no subitem 3.1.17 Intervalo, Intervalos.

### Modo menor

Vide discussão no subitem 3.1.25 Modo, Modos.

### Nona menor

A colocação *nona menor* é um caso de intervalo composto, definido Dourado (2004, p. 226) como: “intervalo de nona alterado descendentemente (dó<sup>1</sup>-ré bemol<sup>2</sup>, por exemplo)”. Alguns contextos extraídos do *subcorpus* português mostram o uso dessa combinação:

- ⇒ A explicação desse trecho é ligeiramente diferente da que fornecemos acima: apesar das **nonas menores** ecoarem a 2ª menor que separa o fá da terça do C, o professor preferiu enfatizar outra perspectiva, já que havia justamente passado um exercício de identificação das 9ª's menores nos arpejos (PORTMTE01).
- ⇒ Na música dos compositores do Classicismo e do Romantismo (final do século XVIII e XIX inteiro), os intervalos de **nona menor**, nona Maior e de décima terceira foram sendo acrescentados ao acorde de Dominante, o que trouxe um novo interesse à harmonia (PORTMAPO06).

Em inglês, a colocação correspondente é **minor ninth**. Foram localizados contextos de uso em ambos os *subcorpora*, como mostram os excertos:

- ⇒ *One example of this type of regulation is from Mark Boling in the Jazz Theory Workbook. In it, he states, jazz pianists and arrangers usually avoid the harmonic interval of a **minor ninth** except between the root and the flat nine of a dominant seventh chord. (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *The ninth on the third degree is not used very often because it has a **minor ninth** that gives it an unpleasant sound. (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *In the following example Beethoven increases the dramatic impact by writing a **minor ninth** in a major key (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *Also, in bar 2, over beats 1-2, the C in the left hand, initially dissonant with the D in the right hand (a tone clash), resolves downwards to B, a **minor ninth** below (INGTMTE06 BR).*

### Relativa menor

A colocação *relativa menor*, dependendo do contexto, refere-se às escalas ou às tonalidades que compartilham a mesma armadura de clave mas pertencem a modos diferentes. A relativa menor está relacionada à sua relativa maior. Seu uso pode ser observado no seguinte contexto:

- ⇒ Cada escala maior possui sua relativa menor (e vice-versa) com a mesma armadura de clave. Por exemplo, a escala de Dó Maior que não possui sustenidos ou bemóis gera a de Lá menor (PORTMLIV04).
- ⇒ Como se sabe, ladeando o I grau de uma tonalidade maior temos, na terça menor abaixo, a área tonal da **relativa menor** e, na terça maior acima, a área tonal da anti-relativa menor (PORTMTE02).

Em inglês, a correspondente *relative major* apresenta ocorrência em ambos os *subcorpora*, como mostram os contextos de uso abaixo:

- ⇒ *The **relative minor**, also differing by a single tone, also constitutes a most close relation* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *To find the **relative minor** of any major scale, proceed to the sixth degree of that scale* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *The **relative minor** of a major key is the minor key which shares the same key signature and can be found by dropping three semitones from the major's key note e.g. For C major the relative minor is A minor* (INGTMTE02 BR).

### Segunda menor

A colocação *segunda menor* é o intervalo descrito abaixo:

- ⇒ **Segunda menor** (2<sup>a</sup>m) – formada por um semitom (PORTMLIV02).
- ⇒ Vale comentar que, para as funções de tônica e de subdominante, a presença da **segunda menor** é determinante para a seleção das dissonâncias aceitáveis na prática da improvisação jazzística, ou seja, nessas funções os músicos evitam a formação de **2<sup>as</sup> menores**, aceitam a produção de 2<sup>as</sup> maiores e até valorizam a obtenção de 7<sup>as</sup> maiores com alguma nota do acorde (PORTMTE01).

Em inglês, a colocação correspondente é *minor second*, descrita de forma similar nos trechos a seguir:

- ⇒ A *minor second* is the same interval as a semitone (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ The intervals that are considered to be dissonant are the *minor second*, the *major second*, the *minor seventh*, the *major seventh*, and particularly the *tritone*, which is the interval in between the perfect fourth and perfect fifth (INGTMLIV03 AM).

### **Sétima menor**

Vide discussão no subitem 3.1.33 Sétima.

### **Sexta menor**

Vide discussão no subitem 3.1.34 Sexta.

### **Subdominante menor**

Vide discussão no subitem 3.1.36 Subdominante.

### **Terça menor**

Vide discussão no subitem 3.1.37 Terça.

### **Tétrade menor**

A colocação *tétrade menor* é utilizada para descrever o acorde de sétima menor, sendo a sua variante em alguns textos em português:

- ⇒ Podemos observar que, uma vez construído o Campo Harmônico sobre uma escala qualquer, uma estrutura formal é estabelecida e se repete a cada nova tonalidade. Dessa forma, o Campo Harmônico fica estruturado da seguinte maneira: - Sobre os I e IV graus da escala, obtêm-se tétrades maiores com sétima maior; - Sobre o II, III e VI graus, obtêm-se **tétrades menores** com sétima menor; - Sobre o V grau, obtém-se uma tétrade maior com sétima menor; - Sobre o VII grau, obtém-se uma **tétrade menor** com sétima menor e quinta diminuta (PORTMDM03).

A colocação correspondente em inglês é *minor seventh chord*, com contextos de uso nos *subcorpora* americano e britânico, como mostram os trechos selecionados abaixo:

⇒ *Minor Seventh chord* = *minor triad* + *minor seventh* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Because the model is designed such that all components are relative to the root, it is easy to change this chord to any other minor-seventh chord simply by changing the value of the root pitchname* (INGTMTE02 BR).

Em inglês, não localizamos no *corpus* colocações com *tetrad* e *minor* na mesma combinatória.

### **Tom menor**

Vide discussão no subitem 3.1.38 Tom, tons.

### **Tonalidade menor**

Vide discussão no subitem 3.1.39 Tonalidade, Tonalidades.

### **Tríade menor**

Vide discussão no subitem 3.1.42 Tríade, Tríades.

## **3.1.24 Modal**

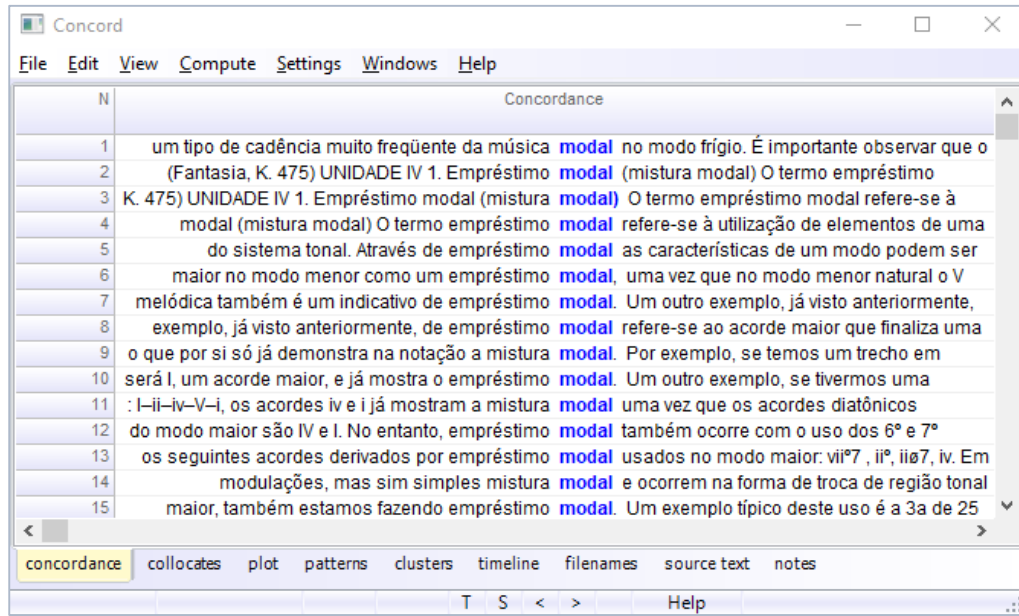
O termo *modal* está relacionado ao conceito de modo (vide Subitem 3.1.25). No dicionário Dourado (2004), há a seguinte descrição: “Modal - diz-se da música construída sobre modos” (DOURADO, 2004, p. 209).

No *corpus* de estudo, o termo apresenta 488 ocorrências. Seu correspondente *modal* tem 510 em inglês americano e 243 em inglês britânico.

As Figuras 77 e 80 mostram de linhas de concordância parciais, geradas para as palavras as duas palavras cognatas. A partir da análise de algumas linhas, observam-se inicialmente

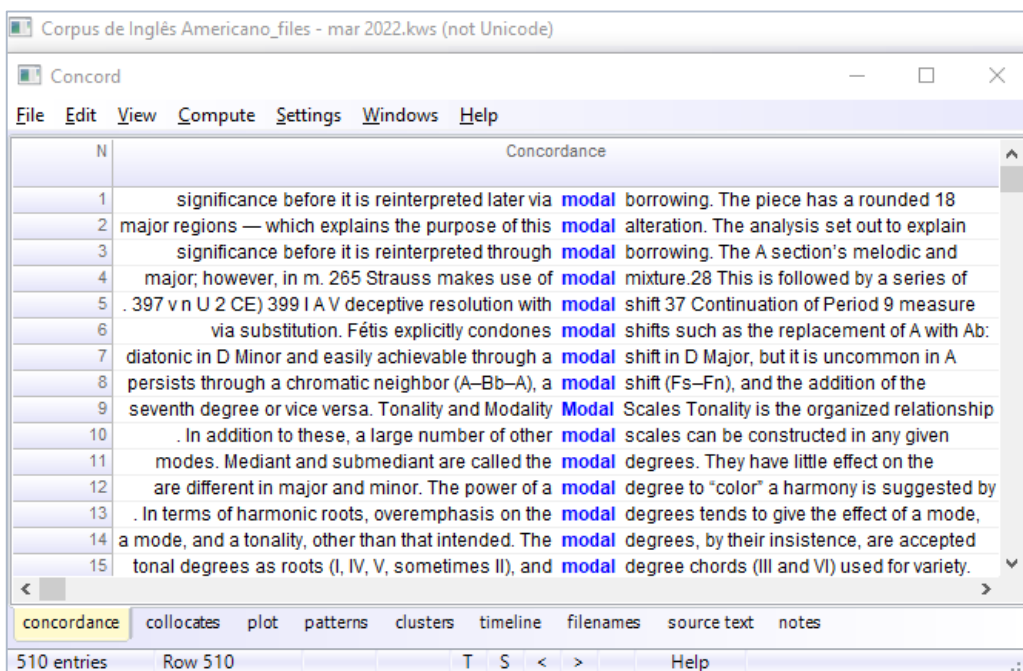
alguns agrupamentos recorrentes como: empréstimo modal, mistura modal, *modal shift*, *modal borrowing*, *modal degree*, *modal scale*.

Figura 77 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *modal*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 78 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *modal*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*



Após uma análise de colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância, as seguintes colocações a partir de modal foram identificadas: *acorde de empréstimo modal*, *acorde modal*, *campo harmônico modal*, *dominante modal*, *empréstimo modal*, *escala modal*, *grau modal*, *harmonia modal*, *intercâmbio modal*, *mistura modal*, *modulação por empréstimo modal*, *música modal* e *sistema modal*.

A Tabela 47 mostra alguns dados sobre essas colocações, como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes tradutórios e se constam ou não no dicionário consultado. O item com maior frequência na tabela é *acorde de empréstimo modal*. Nenhuma das colocações consta no dicionário. Em relação à classificação taxionômica, observa-se que há colocações adjetivas (a maior parte delas) e estendidas.

Tabela 47 - Colocações a partir de *modal*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic Dourado
Acorde de empréstimo modal	60	48	<i>Borrowed chord</i>	Estendida	Não
Acorde modal	10	8	<i>Modal chord</i>	Adjetiva	Não
Dominante modal	12	10	<i>Modal dominant</i>	Adjetiva	Não
Empréstimo modal	19	15	<i>Modal borrowing</i>	Adjetiva	Não
Escala modal	29	23	<i>Modal scale</i>	Adjetiva	Não
Grau modal	18	14	<i>Modal degree</i>	Adjetiva	Não
Harmonia modal	11	9	<i>Modal harmony</i>	Adjetiva	Não
			<i>Modal</i>	Adjetiva	
Intercâmbio modal	6	5	<i>Interchange</i>		Não
Mistura modal	1	1	<i>Modal mixture</i>	Adjetiva	Não
Modulação por empréstimo modal	10	8	<i>Modal borrowing</i>	Estendida	Não
Música modal	24	19	<i>Modal music</i>	Adjetiva	Não
Sistema modal	6	5	<i>Modal system</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 48 também traz dados colocações correspondentes em inglês (a partir do termo *modal*). Em relação à frequência normalizada, no *subcorpus* inglês americano, a mais recorrente é *Modal Harmony* e em inglês britânico, *modal scale*. De acordo com os dados, destaca-se o fato de nenhuma delas constar nos dicionários pesquisados e de sua não-localização no *corpus*, como mostra a quantidade de casos com frequência 0 em inglês americano (*modal chord*) e em inglês britânico (*modal borrowing*, *modal chord*, *modal degree*, *modal dominant*, *modal harmony*, *modal interchange*, *modal system*). Na pesquisa *extracorporis*, observamos que essas colocações são bem utilizadas em materiais sobre *Harmonia e Improvisação* que contextualizam práticas harmônicas da música popular e do *Jazz*.

Em relação à classificação taxionômica, neste subitem há colocações: adjetivas e estendidas.

Tabela 48 - Colocações em inglês a partir de *modal*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Modal borrowing</i>	Adjetiva	10	8	Não	0	0	Não	Empréstimo modal
<i>Modal chord</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Acorde modal
<i>Modal degree</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Grau modal
<i>Modal dominant</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Dominante modal
<i>Modal harmony</i>	Adjetiva	20	17	Não	0	0	Não	Harmonia modal
<i>Modal interchange</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Intercâmbio modal
<i>Modal mixture</i>	Adjetiva	19	16	Não	6	8	Não	Mistura modal
<i>Modal music</i>	Adjetiva	17	14	Não	7	9	Não	Música modal
<i>Modal scale</i>	Adjetiva	9	8	Não	46	59	Não	Escala modal
<i>Modal system</i>	Adjetiva	9	8	Não	0	0	Não	Sistema modal

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), apontando as variantes terminológicas e correspondentes tradutórios. Quanto à organização, as colocações estão listadas em ordem alfabética, com agrupamento das variantes terminológicas e remissivas para as que foram discutidas em outros subitens.

### **Acorde de empréstimo modal**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Acorde modal**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Dominante modal

Vide discussão no subitem 3.1.9 Dominante, dominantes.

### Empréstimo modal, mistura modal e intercâmbio modal

As colocações empréstimo modal, mistura modal, intercâmbio modal são variantes denominativas, conforme observamos na descrição de cada colocação:

#### **Empréstimo modal:**

- ⇒ O termo **empréstimo modal** refere-se à utilização de elementos de uma tonalidade menor em uma maior e vice-versa. O uso da dualidade maior/menor é um dos recursos mais frequentes na música tonal (PORTMAPO01).
- ⇒ Piston considera como acorde de **empréstimo modal** os acordes provenientes das escalas homônimas, por exemplo, dó maior e dó menor (PORTMDM01).

A correspondente em inglês é *modal borrowing*, cujo uso pode ser observado no trecho extraído do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *Of course, modal borrowing is common in tonal music, and its potential is maximized in this literature as chord qualities are frequently altered while retaining the diatonic root* (INGTMDM04 AM).

#### **Mistura modal:**

- ⇒ Quando são utilizados acordes de uma tonalidade maior numa peça que está na homônima menor, ou vice-versa, é considerado **mistura modal** (PORTMDM01).
- ⇒ O tipo mais comum de **mistura modal** envolve a utilização de acordes característicos do modo menor em um trecho musical onde predomina o modo maior (PORTMART22).

A colocação correspondente de *mistura modal* é *modal mixture*, como descrito nos trechos extraídos de ambos os *subcorpora* e pesquisa complementar:

- ⇒ *Hence, major and minor modes are being mixed, which is the application to which the heading modal mixture most commonly applies. Modal mixture has the capacity to produce colorful sonorities within a harmonic sequence through the use of chords*

*that introduce two or more accidentals yet do not interrupt but rather enhance the melodic and harmonic flow* (SARATH, 2013 AM).

⇒ **Modal mixture**—*the simple opposition between parallel major and minor—has often been invoked as a metaphor for dramatic events in music* (INGTMART32 AM).

⇒ *But during the nineteenth century, as a **modal mixture** became more commonplace, and as swifter modulation required the functionality of key-defining chords to be apparent almost iconically from their sound, it seems to me that the minor added sixth chord came to function so often as subdominant preparation for a major-key cadence that the major added sixth was left to find another place in musical language* (INGTMART17 BR).

### **Intercâmbio modal:**

A colocação *intercâmbio modal* apresenta uma diferença conceitual em relação às duas anteriores. Seleccionamos alguns trechos do *corpus*, complementando com uma definição extraída de um livro da pesquisa complementar:

⇒ **Intercâmbio modal** - Trata-se de um empréstimo modal constante de outros modos (PORTMAPO04).

⇒ **Intercâmbio modal** (...) tal situação se caracteriza quando o contexto não se demonstra estático: permanece modal, mas não se encontra parado num único modo, e sim transitando em alguns deles (BARASNEVICIUS, 2007, p. 122).

⇒ Outras poucas informações sobre **intercâmbio modal** são apresentadas no capítulo sobre Tonalismo e Modalismo, e alguns comentários aparecem num capítulo mais ao final do livro sobre o uso de outros tipos de harmonia do século XX (PORTMDM01).

A colocação correspondente de intercâmbio modal é **modal interchange**, encontrada em livros americanos da pesquisa *extracorpus*. Nos trechos abaixo, a variação denominativa é mencionada:

⇒ **Modal interchange** (*sometimes called modal mixture*) *is an important part of the expressive language of jazz.* (MULHOLLAND; HOJNACKI, 2013 AM).

⇒ *Now we consider a second form of non-diatonicism, described variously as modal mixture, **modal interchange**, or borrowed chords. These terms derive from the practice, common in jazz, popular, and European classical music, of temporarily borrowing chords from a mode other than that which prevails in a given piece or section of a piece* (SARATH, 2013 AM).

### **Escala modal**

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas

### **Grau modal**

Vide discussão no subitem 3.1.14 Grau, Graus.

### **Harmonia modal**

Vide discussão no subitem 3.1.15 Harmonia.

### **Modulação por empréstimo modal**

Vide discussão no subitem 3.1.26 Modulação.

### **Música modal**

A colocação *música modal* refere-se à música baseada nos modos (eclesiásticos, medievais, gregos) e que, de acordo com Dourado (2004), influenciou a composição musical do Ocidente por aproximadamente 1100 anos (século IV d.C até o final do século XVI). Nos dias atuais, seu uso é observado em vários estilos musicais (do erudito ao popular). Selecionamos alguns trechos do *corpus* que a descrevem:

⇒ As formas de sequências e modos fixos de notas, herdados dos cantos da liturgia judaica, formavam a base das regras dos modos e das melodias do canto gregoriano, gênero imposto na música sacra até cerca do séc. X. Este tipo de música, baseado principalmente na forma ou modo fixo em que eram feitas as melodias, é chamado de **música modal** (PORTMAPO04).

⇒ Em países ocidentais, mesmo com forte influência do tonalismo, a **música modal** ainda sobrevive não só na música sacra, mas também na profana, principalmente relativa ao folclore específico de cada país (PORTMAPO05).

A colocação correspondente em inglês é *modal music*. Extraímos alguns trechos de ambos os *subcorpora* com contextos de uso:

⇒ *In the **modal music** category, medieval chant and the classical music of India are easiest to find* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Indeed, **modal music** in conventional music theory came to mean music in any other mode than those used in the euroclassical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries* (INGTMART31 BR).

### **Sistema modal**

A colocação *sistema modal*, de acordo com o trecho extraído do *corpus*, apresenta a seguinte definição:

⇒ As escalas utilizadas na Idade Média eram os chamados modos, designação proveniente dos modos de distribuição dos tons e semitons entre as notas da escala, sendo o tom e o semitom as unidades musicais de medida das distâncias entre as notas. O estudo desses modos e dos acordes que eles engendram constituiria o que poderia ser chamado de **Sistema Modal** (PORTMTE01).

A colocação correspondente em inglês é *modal system*. O trecho extraído do *subcorpus* inglês americano mostra o seu uso:

⇒ *Theoretical treatises throughout the seventeenth century observe this selection or consolidation of the **modal system** and impart an understanding of how composers might have conceived their increasingly tonal works* (INGTMART29 AM).

No glossário, relacionamos a relação semântica entre as colocações *sistema modal* e *sistema tonal* por remissivas em seus verbetes.

### 3.1.25 Modo, Modos

O termo “modo”, de acordo com o Dicionário Grove (SADIE,1999, p.612, versão traduzida), oriundo da palavra latina *modus* (medida, padrão, maneira) é empregado na teoria musical de três formas: “relação entre valores de notas na notação antiga; intervalos na antiga teoria medieval; tipo de escala e melodia”. No sentido comum, modo se refere à seleção de notas para uma composição, levando em conta aspectos relacionados à duração da melodia, a sua forma e ao caráter expressivo da peça (GROVE, 1999).

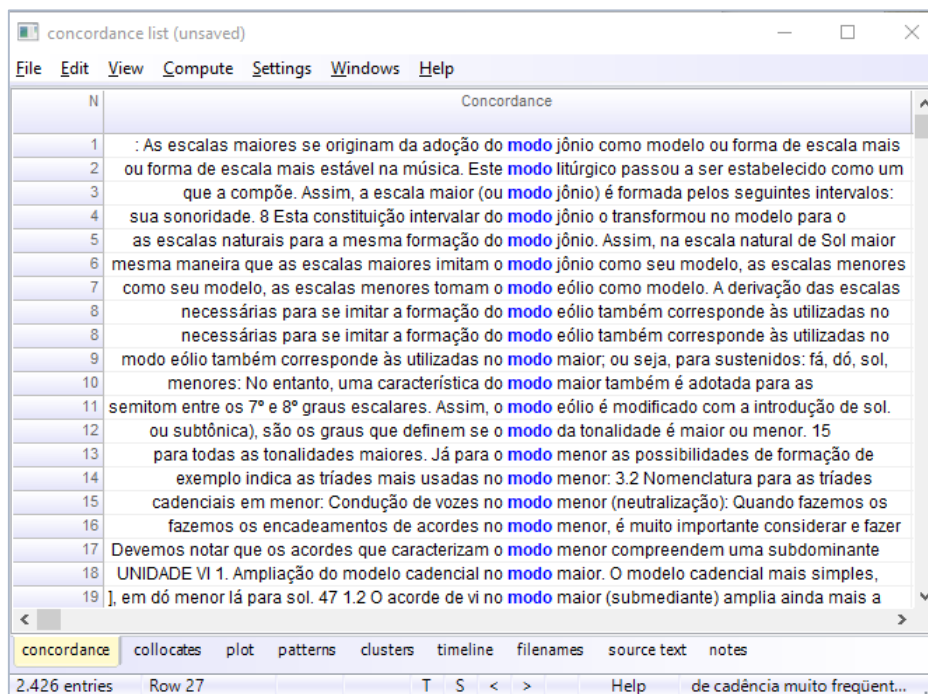
No *subcorpus* português, o termo *modo* apresenta 2.426 ocorrências no singular e 728 no plural. Em inglês, o correspondente *mode* tem 1.139 no singular e 448 no plural, no *subcorpus* inglês americano; e 298 ocorrências no singular e 107 no plural no de inglês britânico.

No dicionário Dourado (2004), o verbete de *modo* é composto por duas partes: a primeira traz uma breve definição e a segunda, um histórico sobre a origem do termo:

“1. Nome usado para ordenar a escala diatônica organizado numa sequência de tons e semitons. 2. Escalas que dominaram a composição musical do Ocidente por aproximadamente 1100 anos (século IV d.C até o final do século XVI). O conceito de modo foi introduzido na Grécia antiga a partir dos estudos de Pitágoras (século IV a.C) e, posteriormente, foi desenvolvido pelo músico grego Aristóxeno em seu *Elementos harmônicos*, no qual agrupou-os em três categorias modais, apresentando os tons em cinco graves, cinco médios e cinco agudos; o primeiro grupo distinguindo-se pelo prefixo HIPO mais grave, e o último pelo prefixo HIPER, mais agudo. A atribuição de nomes étnicos para as espécies de oitava organizadas em tons e semitons é encontrada em escritores da escola de Aristóxeno, porém, posteriores. Com Boécio (teórico romano do século V d. C), em seu *Istitutione musica*, encontramos a seguinte ordem modal: DÓRICO (modo de ré a ré), FRÍGIO (modo de mi a mi), LÍDIO (modo de fá a fá), MIXOLÍDIO (modo de sol a sol) e seus derivados mais graves (hipo ou PLAGAL): HIPODÓRICO, HIPOFRÍGIO, HIPOLÍDIO e HIPOMIXOLÍDIO, que possuíam o mesmo final, mas tinham uma extensão mais grave 4ªJ abaixo. A Igreja utilizou os modos para fins litúrgicos, destacando-se o Papa Ambrósio no século IV e o papa Gregório IX, o Grande, no século VI, ordenador do sistema. No século XVI, Henrique de Glaureanus, em seu *Dodecachordon* (1547) adicionou os modos EÓLIO (de lá) e JÔNICO (de dó) e seus derivados, apesar de já fazerem parte da escala musical (DOURADO, 2004, p. 209)

Nas linhas de concordância parciais para *modo*, apresentadas na Figura 79, observamos alguns agrupamentos recorrentes como: *modo jônio*, *modo eólio*, *modo maior* e *modo menor*.

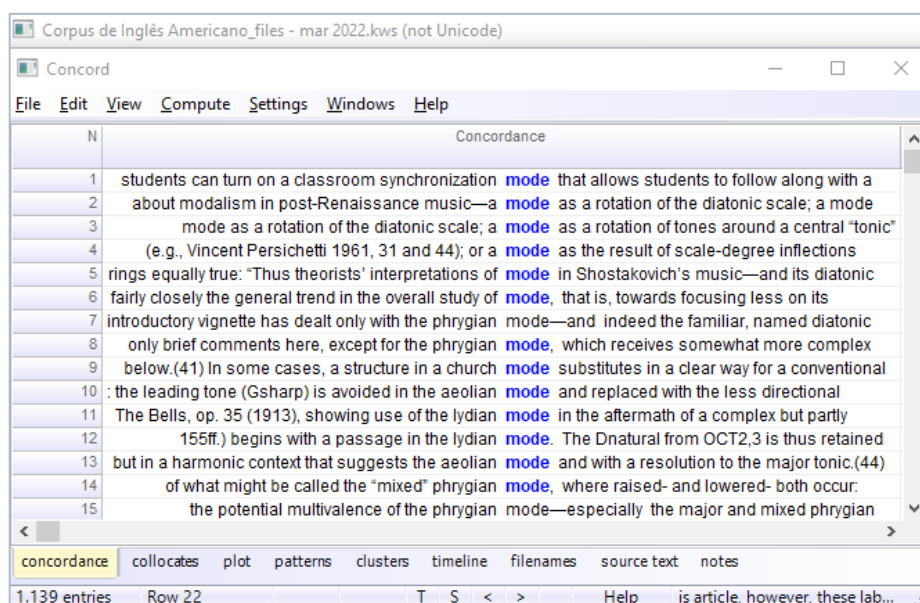
Figura 79 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *modo*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

A figura 80 mostra algumas linhas de concordância geradas para o termo correspondente em inglês *mode*. A partir delas, notam-se agrupamentos de palavras como: *Phrygian mode*, *Lydian mode*, *Aeolian mode*.

Figura 80 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *mode*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*



De acordo com a investigação de agrupamentos de palavras, colocados e linhas de concordância, foram identificadas as seguintes colocações a partir do termo *modo*: *modo dórico*, *modo eólio*, *modo frígio*, *modo jônico*, *modo jônio*, *modo lídio*, *modo lócrio*, *modo maior*, *modo menor*, *modo mixolídio*, *modos autênticos*, *modos diatônicos*, *modos eclesiásticos*, *modos gregorianos*, *modos gregos*, *modos litúrgicos* e *modos plagais*.

Alguns dados coletados sobre essas combinações são apresentados na Tabela 49. De acordo com eles, verifica-se que das 17 colocações apenas 11 constam nas entradas do dicionário pesquisado. As denominações dos modos gregos são mencionadas sem a palavra *modo* no dicionário; por exemplo: *jônio*, *eólio* etc. Em relação à classificação taxionômica das colocações deste subitem, todas são adjetivas. As com maior frequência são: *modo menor* e *modo maior*.

Tabela 49 - Colocações a partir de *modo*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Modo autêntico	21	17	<i>Authentic mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo diatônico	22	18	<i>Diatonic mode</i>	Adjetiva	Não
Modo dórico	100	81	<i>Dorian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo eclesiástico	30	24	<i>Ecclesiastical mode</i> <i>Medieval church mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo eólio	38	31	<i>Aeolian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo frígio	56	45	<i>Phrygian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo grego	10	8	<i>Greek mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo gregoriano	24	19	<i>Gregorian mode</i>	Adjetiva	Não
Modo jônico	15	12	<i>Ionian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo jônio	21	17	<i>Ionian mode</i>	Adjetiva	Não
Modo lídio	62	50	<i>Lydian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo litúrgico	17	14	<i>Medieval church mode</i>	Adjetiva	Não
Modo lócrio	45	36	<i>Locrian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo maior	352	283	<i>Major mode</i>	Adjetiva	Não
Modo menor	446	359	<i>Minor mode</i>	Adjetiva	Não
Modo mixolídio	60	48	<i>Mixolydian mode</i>	Adjetiva	Sim
Modo plagal	10	8	<i>Plagal mode</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 50 apresenta informações coletadas na análise das colocações correspondentes. Conforme esses dados, um número considerável consta nos dicionários da pesquisa. No dicionário Harvard (2003), apenas quatro não foram mencionadas e no de Oxford

(2019), nove. A classificação taxionômica aponta que há colocações adjetivas, nominais e uma estendida. Em relação aos casos de 0 ocorrências, há dois em inglês americano (*Ecclesiastical modes e gregorian modes*) e oito em inglês britânico (*Gregorian modes, Ecclesiastical modes, Authentic modes, Church mode, Greek modes, plagal mode, medieval church modes, Locrian mode*). Analisando os textos do *subcorpus* inglês britânico, constatamos que neles não há uma ênfase ao modalismo como há nos textos em inglês americano.

Tabela 50 - Colocações a partir de *mode*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Aeolian mode</i>	Adjetiva	44	37	Sim	7	9	Sim	Modo éolio
<i>Authentic modes</i>	Adjetiva	3	3	Sim	0	0	Sim	Modos autênticos
<i>Church mode</i>	Nominal	3	3	Sim	0	0	Sim	Modos eclesiásticos
<i>Diatonic modes</i>	Adjetiva	33	28	Não	1	1	Não	Modos diatônicos
<i>Dorian mode</i>	Adjetiva	29	24	Sim	5	6	Sim	Modo dórico
<i>Ecclesiastical modes</i>	Adjetiva	0	0	Sim	0	0	Sim	Modos eclesiásticos
<i>Greek modes</i>	Adjetiva	5	4	Sim	0	0	Não	Modos gregos
<i>Gregorian modes</i>	Adjetiva	0	0	Não	0	0	Não	Modos gregorianos
<i>Ionian mode</i>	Adjetiva	22	18	Sim	10	13	Sim	Modo jônico
<i>Locrian mode</i>	Adjetiva	18	15	Sim	0	0	Não	Modo lócrio
<i>Lydian mode</i>	Adjetiva	27	23	Sim	4	5	Sim	Modo lídio
<i>Major mode</i>	Adjetiva	215	180	Sim	47	60	Não	Modo maior
<i>Medieval church modes</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Modos eclesiásticos
<i>Minor mode</i>	Adjetiva	278	232	Sim	54	69	Não	Modo menor
<i>Mixolydian mode</i>	Adjetiva	25	21	Não	2	3	Não	Modo mixolídio
<i>Phrygian mode</i>	Adjetiva	28	23	Sim	9	12	Sim	Modo frígio
<i>Plagal mode</i>	Adjetiva	5	4	Sim	0	0	Não	Modos plagais

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), mencionando os casos de variantes terminológicas e

correspondentes tradutórios das colocações. Quanto à organização, elas estão listadas em ordem alfabética e com remissivas, se tiverem sido analisadas em outros subitens.

### Modo dórico

A colocação modo dórico, de acordo com o Dicionário Dourado (2004, p.113) é o “segundo modo eclesiástico, derivado dos modos gregos, e corresponde a escala de ré a ré executada nas teclas brancas do piano”. No *corpus* de estudo, foram localizados os seguintes trechos, com definição e contexto de uso:

- ⇒ **Modo dórico** – o modo dórico é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é 6<sup>a</sup>M (PORTMLIV02).
- ⇒ É interessante comparar os segmentos da tabela referentes ao **modo dórico** sobre o I grau menor (Cm) e à escala de Dó Maior sobre o II grau (Dm7) (PORTMTE01).

A correspondente em inglês é *Dorian mode*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *The final of the Dorian mode is always the second degree of a major scale* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *Dorian mode, the interval between the tonic and the sixth is major instead of minor* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *Dorian mode (white notes from D to D or transposed equivalent)* (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *In other words, it is possible to hear the opening statement with its stark open fifth and (until the very last moment) avoidance of a third as a kind of unstable extension of the minor or Dorian mode, one that is then quickly ‘resolved’* (INGTMART21 BR).

### Modo eólio

A colocação *modo eólio* tem sua definição localizada no dicionário Dourado (2004, p. 120) como “modo eclesiástico, derivado do sexto modo grego, corresponde a escala que vai de lá a lá, nas teclas brancas do piano”.

Foram localizados os seguintes excertos do *corpus* de estudo, com definição e contexto de uso:

- ⇒ **Modo Eólio** – O modo eólio é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). Não existe intervalo característico, pois o modo eólio é idêntico à escala lá menor – forma primitiva (PORTMLIV02).
- ⇒ Já o **modo Eólio** equivale justamente à escala menor – a natural – que não possui sensível (PORTMTE01).

A colocação correspondente em inglês é *Aeolian mode*. Seleccionamos dois trechos que também trazem definição e contexto de uso:

- ⇒ *The **Aeolian mode** is identical with the natural minor scale; the older name, like the term Ionian mode for the major scale, was employed until the seventeenth century* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *Moreover, in the years after 2000, modes with a minor tonic (especially the **Aeolian mode**) become much more prevalent in mainstream popular music, to the extent that they even rival the long-held dominance of the major mode* (INGTMART31 AM)
- ⇒ *The minor scale can appear in various forms: harmonic, melodic ascending and melodic descending (Another form, the natural minor scale, is known as the **Aeolian mode**);*(INGTMLIV03 BR).
- ⇒ *A triad on the fifth degree in the **Aeolian mode** will be minor of course, reducing its sense of functionality* (INGTMTE08 BR).

### Modo frígio

O *modo frígio* é definido por Dourado (2004, p. 140) como “terceiro modo autêntico eclesiástico, construído sobre a nota Mi ( $mi^0$  a  $mi^1$ , por exemplo, nas teclas brancas do piano)”. A colocação é descrita e empregada nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Modo frígio** – O modo frígio é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é 2<sup>a</sup>m (PORTMLIV02).
- ⇒ Assim, não indicamos bII para o acorde Napolitano e sim II grau do **modo frígio** (PORTMTE01).

A colocação correspondente em inglês é *Phrygian mode*. Seleccionamos alguns contextos com definição e uso do termo:

- ⇒ *The **Phrygian mode**. This mode is identical to the E natural minor mode, except that the second degree is flat* (INGTMLIV04 AM).

- ⇒ *The church modes require only brief comments here, except for the **phrygian mode**, which receives somewhat more complex treatment in Rachmaninoff's hands and which I therefore treat separately below (INGTMART03 AM).*
- ⇒ ***Phrygian mode** (white notes from E to B or transposed equivalent) (INGTMLIV14 BR).*
- ⇒ *The tonal projection of the minor is tinged with the **Phrygian mode** with frequente appearances of II and it is only through linear motivic presentation of the minor scale that the C minor tonality is never in doubt (INGTMTE07 BR).*

### **Modo jônico ou modo jônio**

Nos textos do *corpus*, foi observado o uso de duas variantes denominativas modo jônico e modo jônio que descrevem um dos modos gregos. O dicionário Dourado (2004, p. 173) traz a seguinte definição: “modo da idade média que deve sua origem aos modos gregos, corresponde às notas da escala de dó maior, ou seja, as teclas brancas de dó 4 é do A5 no piano, por exemplo”. Selecionamos algumas passagens do *corpus* em que as duas variantes são mencionadas:

#### **Modo jônico:**

- ⇒ A escala maior, que é o próprio **modo jônico** (PORTMLIV04).
- ⇒ Desta maneira, a assimilação da submediante como uma tônica nova capaz de nos estranhar decorre de reobservações de valores comuns (terça maior, tríade maior, escala maior, **modo jônico**, correspondências de terceira, notas em comum, cadências e recomeços etc.) (PORTMTE02).

#### **Modo jônio:**

- ⇒ **Modo jônio** – o **modo jônio** é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III. Não existe intervalo característico, pois o modo jônio é idêntico à escala Dó Maior – forma primitiva (PORTMLIV02).
- ⇒ Aliás, este é um caso típico de empréstimo modal, pois grande parte dos exemplos dessa técnica apresenta um tom principal maior (**modo jônio**, mais voltado à direção dos sustenidos em termos de armadura de clave) enriquecido com acordes de regiões modais menores (mais voltadas à direção dos bemóis) (PORTMTE01).

A colocação correspondente em inglês é *Ionian mode*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *The final of the **Ionian mode** is always the first degree of a major scale* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *Since the lyrical content of many of Yes's songs deals with hippie ideals such as spiritual attainment, **Ionian mode** arrivals often factor heavily in matters of large-scale form* (INGTMART04 AM).
- ⇒ *The major scales uses the same pattern of notes as the **Ionian mode*** (INGTMLIV02 BR)

### **Modo lídio**

A colocação *modo lídio* é definida por Dourado (2004, p. 184) como o “quarto modo eclesiástico, construído sobre a nota fá do modo jônico (quarto grau da escola diatônica de dó maior)”. Nos trechos abaixo, encontram-se os seguintes contextos definatório e de uso:

- ⇒ **Modo lídio** – O modo lídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é 4ª Aum (PORTMLIV02).
- ⇒ Por exemplo, o **modo lídio** / mixolídio enarmonizado do substituto de sexta aumentada não é usual nas dominantes dos tons menores no repertório erudito (PORTMTE01).

A colocação correspondente é *Lydian mode*. Os excertos selecionados abaixo mostram o uso do termo em textos de ambos os *corpora* em inglês:

- ⇒ *The **Lydian mode** is virtually the same as the F major mode, except that the fourth degree is sharp* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *By sharp contrast, the coda (measures 155ff.) begins with a passage in the **lydian mode*** (INGTMART03 AM).
- ⇒ *The scale in Ex. 4.2 combines the lower half of the **Lydian mode** with the upper half of the Aeolian mode* (INGTMTE08 BR).

### Modo lócrio

A colocação *modo lócrio*, de acordo com Dourado (2004, p. 187), “designa o sétimo e último modo eclesiástico, de si a si”, apresentando seu uso e definição nos seguintes excertos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ O **modo lócrio** é um modo menor. Existem dois intervalos característicos, segunda menor e quinta diminuta (PORTMLIV02).
- ⇒ LACERDA (1967) [...] lembra que o **modo lócrio** foi introduzido pelos teóricos e parece nunca ter sido usado na prática (p. 102) (PORTMART08).

A colocação correspondente de Modo lócrio é **Locrian mode**, conforme observa-se nas passagens abaixo:

- ⇒ *The **Locrian mode** - This mode is virtually identical to the B natural minor mode, except that the fifth degree is lowered. This gives the mode a diminished fifth with the tonic—its salient characteristics. In terms of chord progressions, the **Locrian mode** is problematic because it doesn't have a proper tonic triad—B D F. (INGTMLIV04 AM)*
- ⇒ *Since the music of Yes does not use the **Locrian mode**, the subscript L will always reference Lydian (INGTMART04 AM)*

### Modo maior

A colocação *modo maior* e *modo menor* são as bases do sistema tonal. A primeira é descrita nos trechos a seguir:

- ⇒ **Modo Maior** – caracteriza a escala maior e possui intervalos de T-T-St-T-T-T-St. Os semitons são do III para o IV e do VII para o VIII (PORTMLIV04).
- ⇒ Gioseffo Zarlino escreve o tratado de harmonia que nos serve de referencial da época, *Institutioni Harmoniche*, onde, fundamentado em uma teoria matemática, o italiano define conceitos importantes como **Modo Maior**, Modo Menor, consonâncias perfeitas e imperfeitas, entre outros (PORTMART19).

Em inglês, a correspondente é **major mode**. Selecionamos alguns contextos extraídos dos dois *subcorpora* que mostram o uso da colocação:

- ⇒ *In the **major mode**, three triads are major—I, IV, and V; three are minor—II, III, and VI; and one is diminished—VII (INGTMLIV11 AM).*

- ⇒ *In the **major mode**, a Roman numeral in the range I to VII identifies the scale degree on which a chord is built, and the other attributes of the chord (third, sixth or seventh, tensions and alterations, bass note) are indicated exactly as with standard jazz chord notation (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *The melody descends in decorated steps from F to the tonic D every four bars (e.g. in bb. 225–28); when it reaches the tonic, D minor suddenly cadences in the **major mode** (INGTMART21 BR).*
- ⇒ *The justification for direct and close relationships (subdominant, dominant, submediant minor and tonic minor, in the **major mode**) is that the regions have either five or six notes in common with the tonic (INGTMLIV08 BR).*

As colocações *modo menor e modo maior* apresentam conceitos que se complementam. Nos verbetes dessas colocações, indicaremos essa relação por meio de remissivas.

### **Modo menor**

A colocação *modo menor* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Modo menor** – caracteriza a escala menor e possui T-St-T-T-St-T-St-St. Os semitons são do II para o III, do V para o VI e do VII para o VIII (PORTMLIV04).
- ⇒ Rameau considera o **modo menor** apenas como um relativo do modo maior e deduz que a dissonância é obtida pela superposição de terceiras ao acorde perfeito (PORTMLIV06).
- ⇒ Este pode ser um bom momento para, no **modo menor**, se fazer uso da escala descendente (PORTMDM01).

A colocação correspondente em inglês é *minor mode*, cujo uso foi identificado em textos de ambos os *subcorpora*, como mostram os excertos abaixo:

- ⇒ *Some elementary observations are: the tonic is the only triad in the **minor mode** that does not contain either the sixth or the seventh degree, and that therefore remains unchanged regardless of the type of minor scale used; (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *The **minor mode** is the other mode used in tonal music, and, like its major counterpart, it comprises a particular sequence of half steps and whole steps. The*



*minor mode is distinguished primarily by its mediant (3), which lies one half step lower than the third scale degree of the major mode (INGTMLIV13 AM).*

⇒ *In a well-cited experiment, Hevner (1935) showed that major- and minor-mode renditions of the same passages lead to different affective associations for Western-enculturated listeners: predictably, the **minor mode** is associated predominantly with sadness, whereas the major mode is associated predominantly with a happy or positive affect (see also Temperley and Tan 2013) (INGTMART05 AM).*

⇒ *Though this opening phrase begins and ends in F major, the dominant and subdominant are in the **minor mode** (INGTMART21 BR).*

As colocações *modo menor* e *modo maior* apresentam conceitos que se complementam. Indicaremos essa relação por meio de remissivas na descrição do verbete.

### **Modo mixolídio**

O *modo mixolídio* é definido por Dourado (2004) como:

“ modo medieval elaborado a partir do quinto grau do modo Jônico, traz a sétima alterada descendente (só-lá-si-dó-ré-mi-fá natural-sol). É comum em manifestações folclóricas de diversos países e regiões, a exemplo do baião nordestino brasileiro” (DOURADO, 2004, p. 208).

A colocação é descrita e empregada nos seguintes contextos extraídos do *corpus* de estudo:

⇒ **Modo mixolídio** – O modo mixolídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é 7<sup>a</sup> m (PORTMLIV02).

⇒ A própria prática da improvisação jazzística evidencia um tratamento muito semelhante dos dois acordes cadenciais do tom maior, II – V, não obstante a teoria da Zona Popular recomendar o modo dórico sobre a fundamental do II e o **modo mixolídio** sobre a fundamental do V (PORTMTE01)

A correspondente em inglês é *Mixolydian mode*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *The **Mixolydian mode** is similar to the G major mode. The difference is that the seventh degree is flat (INGTMLIV04 AM)*

⇒ *Dorian quality onto the pentatonic minor, and even a shade of the **Mixolydian mode** when Wonder inflects the raised 3 over the tonic chord (INGTMDM02 AM)*

⇒ *The seven pitches of the Lydian mode starting on C are the same seven pitches that comprise the diatonic major scale on G, and the **Mixolydian mode** starting on D, for example (INGTMTE08 BR)*

### **Modos diatônicos**

Os *modos diatônicos* referem-se às escalas maiores e menores. Extraímos um trecho em que a colocação é mencionada:

⇒ A interpretação do acorde napolitano – tríade maior construída sobre o segundo grau abaixado, tanto em menor, quanto em maior – como um acorde de empréstimo vinculado ao modo frígio (Aldwell & Schachter, 1989:457) abre um precedente para expansão das possibilidades harmônicas da mistura modal, pela utilização de acordes derivados dos outros **modos diatônicos** (Guest, 1996:33), conforme mencionado acima (PORTMART22).

A correspondente em inglês é *diatonic modes* cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês abaixo:

⇒ *In other words, **diatonic modes** not serving as tonic in the tonal system of the eighteenth and much of the nineteenth centuries now become options for tonic sonorities* (INGTMDM04 AM).

⇒ *When the third phrase returns, we are back to a mixture of **diatonic modes*** (INGTMART21 BR).

### **Modos eclesiásticos, modos litúrgicos, modos gregorianos, modos gregos**

As colocações *modos eclesiásticos, modos litúrgicos, modos gregorianos* e *modos gregos* foram agrupadas neste bloco por estarem historicamente relacionadas, sendo as três primeiras variantes denominativas. De acordo com Dourado (2004), *modo eclesiástico* apresenta a seguinte descrição:

“**Modo eclesiástico.** O conjunto de oito modos formado pelos quatro modos autênticos somados aos quatro modos plagais (ou derivados mais graves).” (DOURADO, 2004, p. 210)

Selecionamos a seguir contextos em que cada uma dessas variantes é mencionada:

### Modos eclesiásticos:

- ⇒ Os **modos eclesiásticos**, portanto, são correspondentes às mesmas notas da escala maior, mas com resolução em outras notas que não o primeiro grau da escala maior, o que confere um colorido especial às melodias com estas escalas (PORTMAPO04).
- ⇒ Os **modos eclesiásticos**, um legado da música pré-tonal, podem ser encontrados [ ... ] como variantes do sistema maior-menor, com diferentes efeitos harmônicos em sua aplicação. [ ... ] (PORTMTE02).

### Modos litúrgicos:

- ⇒ **Modos litúrgicos** (ou escalas antigas ou modos eclesiásticos) são escalas diatônicas (as 7 notas guardam entre si o intervalo de um tom ou de um semitom). Conservam o nome dos modos gregos, mas a sua formação é diferente: começam com outra nota e sua disposição é ascendente. Eram usados na música litúrgica da Idade Média (PORTMLIV02).
- ⇒ Posteriormente, na Idade Média, os modos gregos originais foram organizados e novos modos foram introduzidos pela Igreja, passando a ser denominados **modos litúrgicos** ou eclesiásticos (PORTMLIV04).

As colocações para Modos eclesiásticos e modos litúrgicos são as variantes denominativas *Ecclesiastical modes, medieval church modes e church modes*. Extraímos alguns contextos com uso de cada uma:

#### *Ecclesiastical modes:*

- ⇒ *Modes—church (or medieval or ecclesiastical) Classified at the time of Pope Gregory I (about A.D. 600). The church modes consist of a system of eight scales derived from the codification of liturgical chants. These ecclesiastical scales served as the basis for musical composition until the sixteenth century (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *Without existing manuscripts, scholars worked on the oral tradition to extract guidelines to ensure uniformity and aid learning, in the by going unearthing a structure of eight **ecclesiastical modes** that make for a rich variety of sound and colour (GALBRAITH, 2021).*

**Medieval church modes:**

⇒ *Major and minor scales are traditionally the basis for Western Music (Section 2.8), but jazz theory also recognizes other scales, based on the **medieval church modes** (pg 236), which are very useful for improvisation (INGTMLIV03 AM).*

**Church modes:**

⇒ *In fact, the names of the **church modes** were borrowed from the Greek modes, but the two systems don't really correspond to each other, or use the same name to indicate the same set of intervals (INGTMLIV03 AM).*

⇒ *Many different types of scale have been used in music through the ages, from ancient **church modes**, folk music of different lands to the innovative 12-note row devised in the 20th century (INGTMLIV01 BR).*

**Modos gregorianos:**

⇒ Os modos litúrgicos são também chamados de **modos gregorianos** (PORTMLIV02).

⇒ Obtém-se os 7 **modos gregorianos** quando se transforma cada nota de uma escala maior de base em 1º grau de uma nova escala (PORTMTE02).

Em inglês, a colocação correspondente de *modos gregorianos* é **Gregorian modes**. Foi localizada em um texto da pesquisa complementar:

⇒ *One unexpected example of modal music is the theme song of *The Simpsons*, which is in **Gregorian mode V** (MOLLOY, 2017).*

**Modos gregos:**

De acordo com Dourado (2004), os *modos eclesiásticos* derivam dos *modos gregos*. Os trechos a seguir, extraídos do *corpus*, apresentam alguns contextos explicativos e de uso da colocação:

⇒ Na Grécia Antiga, foi desenvolvido um sistema musical de escalas denominado modos, constituído por uma série de notas em sequência. Posteriormente, na Idade Média, os **modos gregos** originais foram organizados e novos modos foram introduzidos pela Igreja, passando a ser denominados modos litúrgicos ou eclesiásticos. (PORTMLIV04).

⇒ Pesquisas revelaram que os **modos gregos** começavam em notas diferentes das dos homônimos eclesiásticos. Além disso, os gregos consideravam a escala no sentido descendente (PORTMLIV02).

⇒ Entre os modos gregos, o jônico e o eólio são os mais comuns e os que passaram, inclusive, a ser utilizados em composições eruditas, a partir do final da Idade Média, com a denominação de modo maior e menor, respectivamente (PORTMLIV04).

A colocação correspondente de *modos gregos* é **Greek modes** (ocorrências: 5 em inglês americano apenas).

⇒ *In fact, the names of the church modes were borrowed from the **Greek modes**, but the two systems don't really correspond to each other, or use the same name to indicate the same set of intervals* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *One interesting aspect of **Greek modes** is that different modes were considered to have very different effects, not only on a person's mood, but even on character and morality* (INGTMLIV03 AM).

### **Modos autênticos**

A colocação *modos autênticos* consta no dicionário Dourado (2004), apresentando a seguinte descrição:

“**Modo autêntico.** Modo autêntico cada um dos quatro modos básicos (ré-r-e, mi-mi, fá-fá, sol-sol) no sistema estabelecido por Santo Ambrósio (século IV).” (DOURADO, 2004, p. 210)

Observando os contextos de uso, localizamos duas descrições que são conflitantes. Geralmente em textos instrucionais, na descrição desse modo menciona-se a relação com Santo Ambrósio (como consta no dicionário e no primeiro trecho abaixo). O segundo excerto, extraído de um artigo científico, contradiz essa relação histórica:

⇒ No séc. IV, São Ambrósio, bispo de Milão, adaptou os modos Gregos para uso na música sacra. Eram apenas quatro modos, chamados posteriormente, no sistema gregoriano, de **modos autênticos** (PORTMAPO05).

⇒ Ainda com relação aos **modos autênticos** e plagais é preciso libertar o leitor, definitivamente, da lenda que reza que S. Ambrósio introduziu os modos autênticos e S. Gregório, os plagais. Ainda que a S. Ambrósio sejam atribuídos alguns hinos

antiquíssimos, não há evidência histórica alguma de que S. Gregório compôs música em sua vida. Ademais, sabe-se que o gradual e o *tractus* são os tipos de composições mais antigas do repertório gregoriano, alguns remontando aos três primeiros séculos do Cristianismo. Ora, só existem *tractus* no 2o e 8o modos, ambos plagais (APEL, p. 142), compostos séculos antes do nascimento de S. Gregório...que isto baste de uma vez por todas para por fim a esta lenda (PORTMART08).

A colocação correspondente *authentic modes*, apresenta os seguintes contextos de uso:

⇒ *Modes I, III, V, and VII – Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian - are called authentic because the final is at the bottom of the range* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The ambitus of an authentic mode spans the octave from its final, and its reciting tone, often the most prominently occurring note after the final, falls on the fifth of the octave* (INGTMART29 AM).

### Modos plagais

A colocação *modos plagais* é descrita por Dourado (2004) na seguinte passagem:

*Modo plagal.* Cada um dos quatro modos secundários, ou modos derivados *la-lá, si-si, dó-dó, ré-ré, conforme determinados pelo Papa Gregório* (DOURADO, 2004, p. 210).

O termo está relacionado às colocações anteriores, mas a nomenclatura de cada um dos *modos plagais* apresenta diferenças, conforme descreve um dos trechos selecionados abaixo:

⇒ **Modos Plagais** – conservam o mesmo nome dos modos autênticos e acrescentam o prefixo hipo (hipodórico, hipofrígio etc.) que se refere à extensão da linha melódica abaixo da tônica do modo autêntico (PORTMLIV02).

⇒ Formação dos **modos plagais** – transcreve-se o segundo tetracorde do modo autêntico uma oitava abaixo e completam-se mais quatro notas (PORTMLIV02).

A correspondente em inglês é *plagal modes*. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

⇒ *Modes II, IV, VI, and VIII – Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian and Hypomixolydian - are called plagal and contain the same pattern of half and whole steps as the authentic forms, except that their range surrounds the final* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The ambitus of each **plagal mode** falls on the fourth below its authentic counterpart, and incidentally, the reciting tones occur not on the fifth but on the third or fourth (INGTMART29 AM).*

### 3.1.26 Modulação

O termo *modulação* significa mudança de tonalidade, cujos tipos serão mencionados adiante neste subitem.

No dicionário de Dourado (2004), o termo apresenta duas definições:

“1. Processo de modificação harmônica de um trecho em determinada tonalidade próxima (Dó maior para sol maior) ou distante (dó maior para si menor, por exemplo). 2. Alteração de frequências” (DOURADO, 2004, p. 210).

Quanto à frequência no *corpus*, o termo apresenta ocorrências em português e seu correspondente em inglês: 570 na variante americana e 271 na britânica.

As Figuras 81 e 82 apresentam algumas linhas de concordância geradas para modulação e sua correspondente *modulation*. Nesse intervalo de linhas, não há agrupamentos recorrentes (com exceção de *scalar modulation*).

Figura 81 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *modulação*

N	Concordance
2	passagem como estando em outra região tonal. <b>Modulação</b> por outro lado, implica em uma
3	temos uma peça em dó maior, podemos ter uma <b>modulação</b> para outra tônica mas esta deverá ser
4	e desvio(s) para outra região tonal não ocorrerá <b>modulação</b> neste tema. No entanto, podemos
5	do tema definiram um novo centro tonal, uma <b>modulação</b> . É difícil definir-mos quanto tempo é
6	para que se perceba auditivamente uma <b>modulação</b> . De fato, não existe regra para tal, mas
7	necessariamente em mudança de região tonal ou <b>modulação</b> . Portanto, temos três níveis de
8	podemos nos referir a esta passagem como uma <b>modulação</b> porque não houve troca de tônica. De
9	de lá maior para lá menor, não implica em <b>modulação</b> porque não houve mudança de tônica;
10	casos indica-se a mudança de região tonal. <b>Modulação</b> pode ocorrer entre tonalidades que
11	e mi menor, etc. Neste caso é possível falarmos de <b>modulação</b> porque existe uma mudança de tônica.
12	, e I em sol); e lá menor (vi em dó, e ii em sol). 6 3. <b>Modulação</b> através de acordes-comuns Uma das
13	das maneiras mais eficazes de se realizar uma <b>modulação</b> ou troca de região tonal é a utilização
14	ou região. No seguinte exemplo temos uma <b>modulação</b> de si maior para dó menor. A troca de
15	e que através deste último acorde (vi) ocorre uma <b>modulação</b> para a dominante que segue com a
16	de mudança de região tonal quanto na forma de <b>modulação</b> . Como já foi visto anteriormente, os
17	I-ii7 -I6/4-V7 -I. 10 2. Modelo e seqüência e <b>modulação</b> Modelo e seqüência é um dos
18	de tendência tonal que poderá produzir uma <b>modulação</b> ou simplesmente uma troca de região
19	trecho de acordo com as regiões tonais e a <b>modulação</b> realizada. Beethoven, Sonata Op. 53/f

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 82 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *modulation*

The screenshot shows the Concord software window titled 'Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)'. The main window is titled 'Concord' and has a menu bar with 'File', 'Edit', 'View', 'Compute', 'Settings', 'Windows', and 'Help'. Below the menu bar is a table with a column 'N' and a column 'Concordance'. The table contains 15 rows of text, with the word 'modulation' highlighted in blue in several instances. At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '570 entries', 'Row 27', and 'Help : Scarecrow Press.. Buchler, ...'.

N	Concordance
1	when it is difficult to accurately place the moment of <b>modulation</b> . Pivot chords are generally latent in this
2	are generally latent in this model, meaning that a <b>modulation</b> is not confirmed until it is no longer
3	the tonic-dominant relationship. The resulting <b>modulation</b> is delayed until a leading-tone is
4	is detected even though to many ears the <b>modulation</b> would be perceived in between the IV7
5	. ———. 1987. "Analysis by Key: Another Look at <b>Modulation</b> ." Music Analysis 6 (3): 289–318.
6	Yes. Within, I discuss the band's approach to scalar <b>modulation</b> , referencing key signatures and the
7	degree of voice-leading efficiency in a given scalar <b>modulation</b> is determined by the number of pitches
8	added, regardless of the pitch center. Therefore, a <b>modulation</b> from any mode of to any mode of 1: will
9	: Pitch Center and Mode Type [2.1] Given that <b>modulation</b> is a defining feature in the music of
10	models for these tendencies in Yes, including the <b>modulation</b> schemes of classical sonatas (i.e.,
11	the modulation schemes of classical sonatas (i.e., <b>modulation</b> from tonic to dominant keys) and,
12	this approach is used near the song's end, where a <b>modulation</b> from the secondary tonality DI (2#) to
13	the preceding "Relayer" section. Then, an abrupt <b>modulation</b> transposes the "Relayer" theme to AM
14	short guitar solo, then acting as a pivot chord in the <b>modulation</b> back to DI (18:44), where it is returned
15	the two together it doesn't work! There'd be a little <b>modulation</b> , a clever tempo thing, and before you

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

De acordo com a investigação de agrupamentos de palavras, colocados e linhas de concordância, foram identificadas as seguintes colocações: *modulação abrupta*, *modulação através de acorde comum*, *modulação cromática*, *modulação diatônica*, *modulação direta*, *modulação enarmônica*, *modulação passageira*, *modulação por empréstimo modal*, *modulação por enarmonia* e *modulação sequencial*.

A Tabela 51 apresenta algumas informações sobre essas combinatórias, tais como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes em inglês, taxionomia e quais colocações constam no dicionário pesquisado. Considerando a frequência normalizada, a colocação mais recorrente tem 17 ocorrências (*modulação por enarmonia*). Na análise taxionômica, verificamos que há colocações adjetivas, estendidas e uma nominal. Das dez colocações, nenhuma foi localizada no dicionário.



Tabela 51 - Colocações a partir de *modulação*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Doc. Dourado
Modulação abrupta	3	2	<i>Abrupt Modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação através de acorde comum	1	1	<i>Common chord modulation</i>	Estendida	Não
Modulação cromática	9	7	<i>Chromatic modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação diatônica	10	8	<i>Diatonic modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação direta	5	4	<i>Direct modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação enarmônica	14	11	<i>Enharmonic modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação passageira	10	8	<i>Passing modulation</i>	Adjetiva	Não
Modulação por empréstimo modal	10	8	<i>Modal Interchange</i>	Estendida	Não
Modulação por enarmonia	21	17	<i>Enharmonic modulation</i>	Nominal	Não
Modulação sequencial	2	2	<i>Sequential modulation</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Os dados das colocações correspondentes em inglês são apresentados na Tabela 52. As colocações mais recorrentes são *abrupt modulation* e *chromatic modulation*. Das oito colocações, nenhuma foi localizada nos dicionários em inglês. Houve dois casos de frequência 0 nos *subcorpora*: *sequential modulation* em inglês americano e *common chord modulation* em inglês britânico. Os contextos de uso para essas colocações foram extraídos de outras fontes bibliográficas.

Tabela 52 - Colocações a partir de *modulation*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Abrupt Modulation</i>	Adjetiva	17	14	Não	9	12	Não	Modulação Abrupta
<i>Chromatic modulation</i>	Adjetiva	17	14	Não	3	4	Não	Modulação cromática
<i>Common chord modulation</i>	Estendida	8	7	Não	0	0	Não	Modulação através de acorde comum
<i>Diatonic modulation</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Modulação diatônica
<i>Direct modulation</i>	Adjetiva	16	13	Não	1	1	Não	Modulação direta
<i>Enharmonic modulation</i>	Adjetiva	7	6	Não	2	3	Não	Modulação por enarmonia
<i>Passing modulation</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Modulação passageira
<i>Sequential modulation</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Modulação sequencial

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), mencionando as variantes terminológicas e correspondentes tradutórios das colocações em português. As colocações estão organizadas em ordem alfabética, as variantes terminológicas agrupadas e há remissivas para itens discutidos em outros subitens.

### **Modulação abrupta, modulação direta**

Na análise de contextos, observamos que as colocações *modulação abrupta* e *modulação direta* são variantes denominativas que descrevem o mesmo conceito. Extraímos alguns trechos (do *corpus* e da pesquisa complementar) em que as colocações e suas correspondentes em inglês são mencionadas.

#### **Modulação abrupta:**

⇒ As modulações que acontecem sem preparação, ou seja, sem o uso de acorde pivô, são chamadas por Piston de **Modulações Abruptas**. Para ele quanto mais distante a relação de afinidade das tonalidades, mais abrupta será a modulação. O mesmo

efeito é chamado por Kostka & Payne de Modulação Direta. Este tipo de modulação, segundo estes autores, acontece em mudanças de frases (PORTMDM01).

A colocação correspondente de modulação abrupta é ***Abrupt modulation***, utilizada em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, como mostram as seguintes passagens:

⇒ *While Marx gives no special name to this particular brand of **abrupt modulation**, he clearly treats it as a distinct class: the direct connection of the tonic of one key to that of another, without the mediation of any other chord* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *In an **abrupt modulation**, a chord of the destination key's dominant group appears with no intervening pivot. **Abrupt modulations** are frequently made by a note rising by a semitone in the bass, becoming a new leading (...) Chord vi7 is altered into VI7b and can therefore be V7b of the new key of F minor* (INGTMLIV03 BR).

#### **Modulação direta:**

⇒ **Modulação direta.** Diz-se que a modulação é direta quando na passagem dos tons não há acorde comum. A progressão passa de um tom a outro de forma direta (PRINCE, 2010).

⇒ A primeira parte marcadamente em ré menor é seguida por uma **modulação direta** para o relativo maior, onde permanece até o fim, como se não houvesse qualquer mudança de tonalidade (PORTMDM04).

A colocação correspondente de *modulação direta* é ***direct modulation***, cujo uso foi identificado nos dois *subcorpora*:

⇒ ***Direct modulation** has nothing to do with harmony. It sees a new beginning as an opportunity for a new beginning. New city, new job; new phrase, new key* (INGTMLIV05 AM).

⇒ *The repetition of the motive up a half step with no intermediary chords at a sectional division reminds me of the similar effect in many jazz pieces and pop songs, in which the final chorus is harmonically highlighted by **direct modulation** up a semitone* (INGTMDM01 AM).

⇒ *Von der Jugend' is another movement which in its motion through a series of third related keys also features **direct modulation** through third motion* (INGTMTE07 BR).

## **Modulação através de acorde comum e Modulação diatônica**

As colocações *modulação através de acorde comum* e *modulação diatônica* são variantes denominativas.

Selecionamos alguns trechos com contexto de uso dessas variantes e suas correspondentes:

### **Modulação através de acorde comum:**

⇒ Na **modulação através de acorde comum**, um acorde é considerado como pertencente a dois centros tonais distintos e exerce uma função de ligação na troca de tônica ou região tonal (PORTMLIV01).

A correspondente de Modulação através de acorde comum é *common chord modulation*, cujo uso pode ser observado nos trechos a seguir:

⇒ *Common-chord modulation is the name given to a modulation where a common chord (or chords) exists* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *Analysis of mm. 16-18 in the key of C may show a better diatonic fit, but a modulation from C directly to D (via V6/II, m. 18, beat 4) would be unexplainable as a common chord modulation to a closely related key* (INGTMART29 AM).

### **Modulação diatônica:**

⇒ A **modulação diatônica** se processa por um acorde comum às duas tonalidades: a original e a nova. Esse acorde é analisado segundo as funções que desempenha em cada uma (PORTMAPO06).

⇒ Uma modulação efetuada com este tipo de pivô é a mesma conhecida tradicionalmente como **modulação diatônica** (PORTMART09).

A colocação correspondente de *modulação diatônica* (*diatonic modulation*) apresenta os seguintes contextos de uso, extraídos de textos de ambos os *subcorpora*:

⇒ *Such added minor sevenths are assessed in chapter 6, on diatonic modulation* (INGTMLIV14 AM).

⇒ (...) *the ‘transitonique’, which originates with Monteverdi and opens up the possibility of diatonic modulation* (INGTMART14 BR).

### Modulação cromática

A colocação *modulação cromática* apresenta a seguinte definição, de acordo com um texto instrucional do *corpus* de estudo:

- ⇒ Considera-se **modulação cromática** quando um acorde de Dominante pertencente à nova tonalidade é alcançado por meio de movimento cromático. A seguir, a nova tonalidade é confirmada. Neste caso, o acorde eixo é o próprio acorde de Dominante com uma ou mais notas cromatizadas (PORTMAPO06).

A correspondente em inglês é *chromatic modulation*. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ *If it is a **chromatic modulation**, indicate the new key and continue analyzing in the new key* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ (...) *alternative method is **chromatic modulation**, made via the introduction of a chromatic chord that is used as a means of establishing a new key area* (INGTMTE01 BR).

### Modulação enarmônica e Modulação por enarmonia

As colocações *modulação enarmônica* e *modulação por enarmonia* são casos de variantes sintáticas. Seleccionamos alguns trechos em que elas são mencionadas:

#### **Modulação enarmônica:**

- ⇒ A **modulação enarmônica** ocorre quando o acorde de Sétima Diminuta tem pelo menos uma de suas notas enarmonizadas. Como cada uma das notas deste acorde pode ser considerada uma sensível, apresenta maiores possibilidades de modulação (PORTMAPO06).
- ⇒ Note-se ainda que, aquilo que Aldwell e Schacher (1989, p. 560-561) chamam de **modulação enarmônica** baseada no acorde diminuto ocorre entre as vizinhanças desta canção (PORTMTE02).

#### **Modulação por enarmonia:**

- ⇒ Mas como é um caso de **modulação por enarmonia** mesmo, optamos por grafar o acorde segundo a tonalidade geral da música, Sib Maior (PORTMTE01).

Em inglês a colocação correspondente é *enharmonic modulation*, como mostram os contextos de uso extraídos dos dois *subcorpora*:

- ⇒ *He recommends reaching a distant key via a series of less abrupt modulations, though he also explores **enharmonic modulation** (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *Thus we are in good hands if we allow him to guide us through the practice of **enharmonic modulation** involving the diminished seventh chord (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *An **enharmonic modulation** exploits the enharmonic reinterpretation of tones within a chord by resolving the enharmonic interpretation of the notes. This method facilitates key changes between distantly related Keys (INGTMTE01 BR).*

### Modulação passageira

A colocação *modulação passageira* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Modulação passageira** é aquela que tem caráter transitório (PORTMLIV02).
- ⇒ Ele talvez tenha realizado essa separação para distinguir um tipo de modulação muito comum: a **modulação passageira**, na qual surge um novo tom, mas ele não é confirmado e o primeiro tom retorna (PORTMTE01).
- ⇒ Chediak, também é encontrado no campo dos estudos da canção popular produzida no Brasil, como ocorre ao longo do trabalho de Garcia que, a certa altura, assim comenta a efetividade do recurso: sobre a utilização da tonicização (**modulação passageira**), Cláudio Leal afirma que ‘seu efeito mais evidente é o da quebra de previsibilidade de progressões de outra forma diatônicas, associada a ganho de colorido (PORTMTE03).

A correspondente em inglês, *passing modulation*, foi localizada em textos de ambos os *subcorpora*, como mostram os excertos:

- ⇒ *A **passing modulation** from C Major into D Minor (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *The notes of a chromatic scale in the bass can be harmonized in a number of ways, such as: • by changing the harmony from major to minor (in Exercise 173 (a) below); • by introducing a **passing modulation** (...) (INGTMLIV03 BR).*

### **Modulação sequencial**

A colocação *modulação cromática* apresenta a seguinte definição extraída de um texto acadêmico-científico do *corpus*:

⇒ A **modulação sequencial** ocorre quando o compositor repete uma passagem em outro tom, este podendo ser acima ou abaixo do tom original. No exemplo abaixo, a frase inicial é em dó maior e em seguida repetida em si bemol maior (PORTMDM01).

Em inglês, identificamos a correspondente *sequential modulation*. Os trechos abaixo trazem contextos de uso da colocação. O primeiro foi extraído de um texto da pesquisa complementar e o segundo do *subcorpus* inglês britânico:

⇒ *Schubert maintains the key of Cb major at the opening of the B section of the song and in so doing confirms the new key. The words of the first line of the second stanza are repeated, with an undulating I-V, V-I phrase pattern in Cb major. Given the length of the song as a whole, this harmonic stability feels remarkable. However, it is soon interrupted when a **sequential modulation** kicks in. A series of dominant-seventh-to-tonic gestures unfurl in a sequence of thirds G: V7-I, e: V7-i, c: V7-i (REHDING; RINGS, 2019 AM).*

⇒ *(...) modulations can occur in conjunction with sequences and the progression of fifths, and we noted two examples by Bach. These modulations are identified by the new accidentals, as we have seen. **Sequential modulations** may 'lift' or 'point' the phrase with colour and interest (INGTMLIV03 BR).*

### 3.1.27 Movimento

As colocações a partir do termo *movimento* e seus correspondentes já foram objetos de estudo de um artigo de Santos (2019). No artigo, há uma discussão sobre a questão da intercambialidade ou não dos dois termos correspondentes *motion* e *movement* e a importância de conhecer as estruturas convencionais das combinatórias a partir deles. Neste subitem, será realizado uma atualização dos dados publicados no artigo, uma vez que houve a ampliação da quantidade de textos nos *subcorpora* português e inglês americano e o acréscimo de mais um *subcorpus*, o de inglês britânico.

O termo *movimento* apresenta 1.019 ocorrências no singular e 220 no plural. Os correspondentes em inglês são *motion* e *movement*. *Motion* apresenta 1.223 ocorrências em inglês americano e 375 na variante britânica; enquanto *movement* tem 931 em inglês americano e 1.399 em inglês britânico.

Na definição de Dourado (2004), o termo *movimento* é:

“Parte de uma composição musical que encerra em si elementos que a tornam uma entidade musical completa. Concertos, em geral, possuem três movimentos, enquanto sinfonias e sonatas têm geralmente quatro. ” (DOURADO, 2004, p. 213).

Em inglês, os dois termos correspondentes apresentam definições distintas. O dicionário Harvard (2003) os descreve da seguinte forma:

**“Motion.** *Movement from one pitch to another within a single part or simultaneously in two parts. Within a single part, motion is said to be conjunct or by step if it is by an interval not larger than a second; disjunct or by leap if by an interval larger than a second. Motion in two parts simultaneously is parallel if the interval between the two parts remains constant, at least within the general type, e.g., third, sixth, etc. [see also Parallel (consecutive) fifths, octaves]; contrary if one part moves up while the other moves down; similar if both move in the same direction but by different intervals. Motion is oblique if one part remains stationary while the other moves”* (HARVARD, 2003, p. 532).

**“Movement** [Fr. *mouvement*; Ger. *Satz*; It. *Movimento*, *tempo*; Sp. *Movimiento*, *tiempo*]. *Any self-contained and thus at least potentially independent section of a larger work such as a sonata, symphony, concerto, string quartet, suite, cantata, oratorio, or even mass. In performance, successive movements are usually separated by a brief pause (during which*



*the audience customarily does not applaud). Composers occasionally specify, however, that a movement is to succeed another without pause [see Attacca], as in the fourth movement of Beethoven's Fifth Symphony” (HARVARD, 2003, p. 533).*

Da mesma forma, o dicionário Oxford (2013) apresenta definições diferentes para cada um dos termos:

**“Motion.** *The linear pattern of a melody. Progression by step, ascending or descending, is described as conjunct motion, by leap as disjunct motion. In part-writing, simultaneous voice parts moving in the same direction are said to be similar motion; if, in addition, they move by the same intervals they are in parallel motion. If they move in opposite directions the motion is described as contrary. If one part is stationary (on the same pitch) while another moves away from it the motion is oblique” (OXFORD, 2013, p. 118).*

**“Movement.** *Movement, either in the sense of motion, or in the derived sense of a section of a composition. It is often abbreviated to movt. The term is sometimes used to imply a return to the original tempo after some deviation, such as rallentando” (OXFORD, 2013, p. 118).*

Comparando a descrição dos verbetes em português e inglês, verifica-se que a descrição de Dourado (2004) está mais relacionada com às definições do termo correspondente *Movement*.

Como observado por Santos (2017), o termo *motion* é utilizado para detalhar os tipos de movimentação melódica e harmônica das notas musicais/vozes; enquanto *movement*, com algumas exceções, é usado em contextos em que se faz menção às partes de uma composição musical (o que pode ser verificado pelo caráter enumerador dos colocados: *first, second, final, last* etc.).

As Figuras 83, 84 e 85 mostram algumas linhas de concordância a partir da palavra de busca *movimento* e seus correspondentes *motion* e *movement*. Nelas, é possível observar palavras que acompanham (à direita ou à esquerda) os termos analisados.

Figura 83 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *movimento*

The screenshot shows a window titled 'Concord' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a concordance table with 20 rows. The first column is labeled 'N' and the second column is 'Concordance'. The word 'movimento' is highlighted in blue in each row. The text in the concordance column is a continuous paragraph about musical movements and voice compensation.

N	Concordance
1	do que uma 4a justa devem ser compensados por movimento em direção contrária, de preferência
2	paralelos proibidos: Existem 3 tipos de movimento de vozes: a. movimento direto ou
3	: Existem 3 tipos de movimento de vozes: a. movimento direto ou paralelo, ou seja, duas ou
4	ou mais vozes movem-se na mesma direção; b. movimento contrário, i.e. duas vozes movem-se
5	, i.e. duas vozes movem-se em direção contrária; c. movimento oblíquo, quando uma voz permanece
6	, observando também que as vozes movem-se por movimento contrário e que apesar disto são 5as
7	5as e 8as diretas (ou ocultas): Devemos evitar o movimento melódico que surge quando uma 5a
8	para baixo. 3. as vozes superiores movem-se por movimento contrário ao baixo, aliás esta é a
9	pode-se fazer uma das vozes, o soprano, saltar por movimento contrário ao baixo, e manter-se as
10	da tonalidade deve ser seguido do V(7), porque o movimento do baixo é de cadência perfeita e
11	diminuta e a segunda uma 5a justa, portanto é um movimento permitido. 49 2.3 O acorde de quinto
12	que a progressão V-vi6 deve ser evitada pois o movimento melódico do baixo, em dó maior:
13	alternativa: I-IV6 -V-I. Devemos lembrar que o movimento melódico do baixo, nesta alternativa
14	cadencial, é 1-6-5-1. No modo menor, o movimento cadencial iv6 -V caracteriza uma
15	modal no modo trágico. É importante observar que o movimento de 4-5 é realizado de maneira clara. A
16	ser harmonizado com o ii6 ou IV. É importante o movimento no soprano de 2-7, em dó maior:
17	entanto, esta formação não é de uso freqüente. O movimento mais comum para os acordes de ii7
18	que passando pela tônica (1). É importante evitar o movimento cromático de 2-2. Quando for
19	, e a sua resolução em 8a, igualmente por movimento de semitom ascendente e
20	3a em direção à fundamental do acorde de tônica (movimento melódico de 31). 66 O mesmo

At the bottom, there are navigation buttons and a status bar showing '1.019 entries' and 'Row 22'.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 84 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *movement*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Britânico\_files mar 2022.kws (not Unicode)' with a sub-window titled 'Concord'. The menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) is visible. The main area displays a concordance table with 15 rows. The first column is labeled 'N' and the second column is 'Concordance'. The word 'movement' is highlighted in blue in each row. The text in the concordance column is a continuous paragraph about musical movements and tonal relationships.

N	Concordance
4	as well as resulting features of the underlying bass movement need to be modelled independently. As
5	structural relationships of a Baroque suite movement (without employ-ing phrase rules, i.e.
6	, using certain significant passages from the first movement of Nielsen's fifth symphony, to ascertain
7	. Finally, the diatonic approach in the second movement, and its relationship with the first
8	second movement, and its relationship with the first movement, will be discussed. That there is a
9	of keys. Simpson, in describing the whole first movement as being centred on three tonal 'plains'
10	would be the use of primarily step-wise linear movement involving tones and semitones. This
11	which are not. Firstly, the majority of the melodic movement is stepwise, with most of the linear
12	an octave. Ex. 1: Opening of Symphony No. 5, first movement, bb. 1-16.4 5 This passage has much
13	to tonal resolution during the second half of the first movement, the Adagio section. There are a
14	. There are a number of passages in the first movement of Nielsen's fifth symphony that strongly
15	salient section of the Adagio section in the first movement. The Adagio section introduces a new

At the bottom, there are navigation buttons and a status bar showing '1.426 entries' and 'Row 26'.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 85 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *motion*

N	Concordance
1	a central element of directionality, in which tonal <b>motion</b> is goal directed and shapes patterns of
2	with systems of counterpunal structure or bass <b>motion</b> (such as complex cases of sequences
3	(b. 15). It is the emphasis given to parallel vertical <b>motion</b> in thirds between the bassoon lines,
4	or rotations as part of a teleological or goal-directed <b>motion</b> towards a properly established tonality of G
5	in the horns and lower trombones uses stepwise <b>motion</b> almost exclusively, involving both tones and
6	mode shown in Ex. 3 (b) does use step-wise <b>motion</b> combining whole tones and semitones.
7	from C sharp to D sharp, whereas in bar 7, the <b>motion</b> is from C sharp to D natural. Whilst such
8	an enormous amount of data which, if set in <b>motion</b> , can perhaps give us an insight into how
9	: some associative logic is required to set them in <b>motion</b> . Milt Jackson was a prolific recording artist
10	mo-tions 1-8 and 4- and the root/bass <b>motion</b> 1//5-14, all features associated with
11	deeper-level triadic subsets via passing or auxiliary <b>motion</b> . Developing this perspective further,
12	on Db [Db Eb F Ab B / D] ), owing to their root <b>motion</b> by falling minor thirds and chromatic
13	cycle Chromatic, stepwise, descending melodic <b>motion</b> is very common in much blues music. As
14	than other African American idioms a goal directed <b>motion</b> through the cycle of fifths. We will begin by
15	music. EXAMPLE 2 ABOUT HERE The chromatic <b>motion</b> of the chord E-G-Bb moving through two

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Durante o levantamento das combinatórias a partir de *movimento* foram identificadas as seguintes colocações: *movimento ascendente*, *movimento cadencial*, *movimento contrário*, *movimento cromático*, *movimento das fundamentais*, *movimento das vozes*, *movimento de fundamentais*, *movimento descendente*, *movimento direto*, *movimento disjunto*, *movimento do baixo*, *movimento estático*, *movimento harmônico*, *movimento linear*, *movimento melódico*, *movimento oblíquo*, *movimento paralelo*, *movimento por grau conjunto*, *movimento similar* e *movimento tonal*.

A Tabela 53 apresenta alguns dados sobre essas combinatórias, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quais delas constam no dicionário pesquisado. Algumas colocações apresentam um número baixo de ocorrências no *corpus* (*movimento disjunto*, *movimento estático* e *movimento similar*) e constam apenas em textos instrucionais. Em relação aos componentes estruturais, neste subitem há colocações adjetivas, nominais e estendidas. No dicionário da pesquisa constam verbetes para: *movimento contrário*, *movimento direto*, *movimento oblíquo*, *movimento paralelo* e *movimento similar*.

Tabela 53 - Colocações a partir de *movimento*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Movimento ascendente	28	23	<i>Upward motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento cadencial	18	14	<i>Cadential motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento contrário	61	49	<i>Contrary motion</i>	Adjetiva	Sim
Movimento cromático	29	23	<i>Chromatic motion</i> <i>Chromatic movement</i>	Adjetiva	Não
Movimento das fundamentais	10	8	<i>Root motion</i> <i>Root movement</i>	Nominal	Não
Movimento das vozes	13	10	<i>Voice leading</i> <i>Motion of the voices</i>	Nominal	Não
Movimento de fundamentais	11	9	<i>Root motion</i> <i>Root movement</i>	Adjetiva	Não
Movimento descendente	33	27	<i>Downward motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento direto	36	29	<i>Direct motion</i>	Adjetiva	Sim
Movimento disjuncto	1	1	<i>Disjunct motion</i> <i>Skip-wise motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento do baixo	76	61	<i>Bass motion</i> <i>Bass movement</i>	Nominal	Não
Movimento estático	1	1	<i>Static motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento harmônico	69	56	<i>Harmonic motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento linear	5	4	<i>Linear motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento melódico	50	40	<i>Melodic motion</i>	Adjetiva	Não
Movimento oblíquo	8	6	<i>Oblique motion</i>	Adjetiva	Sim
Movimento paralelo	20	16	<i>Parallel motion</i>	Adjetiva	Sim
Movimento por grau conjunto	2	2	<i>Conjunct motion</i> <i>Conjunct movement</i> <i>Stepwise motion</i>	Estendida	Não
Movimento similar	1	1	<i>Similar motion</i>	Adjetiva	Sim
Movimento tonal	3	2	<i>Tonal motion</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com os dados da Tabela 54, as colocações com o termo *movement* não foram localizadas no dicionário. Também se verifica que *chromatic movement* e *conjunct movement* não apresentam ocorrências no *subcorpus* inglês americano. As colocações *root movement* e *root motion* são variantes denominativas sinônimas, havendo neste caso a intercambialidade entre os termos *motion* e *movement*.

Tabela 54 - Colocações a partir de *movement*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Bass movement</i>	Nominal	3	3	Não	8	10	Não	Movimento do baixo
<i>Chromatic movement</i>	Adjetiva	0	0	Não	9	12	Não	Movimento cromático
<i>Conjunct movement</i>	Adjetiva	0	0	Não	5	6	Não	Movimento conjunto
<i>Root movement</i>	Nominal	127	106	Não	7	9	Não	Movimento das fundamentais

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 55 revela que algumas colocações apresentam poucas ocorrências nos dois *subcorpora* (*motion of the voices*, *skip-wise motion*, *static motion*). Constam nos dicionários as colocações: *conjunct motion*, *contrary motion*, *disjunct motion*, *oblique motion*, *parallel motion* e *similar motion*.

Tabela 55 - Colocações a partir de *motion*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Bass motion</i>	Nominal	29	24	Não	9	12	Não	Movimento do baixo
<i>Cadential motion</i>	Adjetiva	44	37	Não	20	26	Não	Movimento cadencial
<i>Chromatic motion</i>	Adjetiva	9	8	Não	14	18	Não	Movimento cromático
<i>Conjunct motion</i>	Adjetiva	8	7	Sim	7	9	Sim	Movimento por grau conjunto
<i>Contrary motion</i>	Adjetiva	81	68	Sim	33	42	Sim	Movimento contrário
<i>Direct motion</i>	Adjetiva	8	7	Não	2	3	Não	Movimento direto
<i>Disjunct motion</i>	Adjetiva	12	10	Sim	1	1	Sim	Movimento disjunto

<i>Downward motion</i>	Adjetiva	4	3	Não	1	1	Não	Movimento descendente
<i>Harmonic motion</i>	Adjetiva	69	58	Não	11	14	Não	Movimento harmônico
<i>Linear motion</i>	Adjetiva	7	6	Não	8	10	Não	Movimento linear
<i>Melodic motion</i>	Adjetiva	52	43	Não	12	15	Não	Movimento melódico
<i>Motion of the voices</i>	Nominal	1	1	Não	0	0	Não	Movimento das vozes
<i>Oblique motion</i>	Adjetiva	11	9	Sim	9	12	Sim	Movimento oblíquo
<i>Parallel motion</i>	Adjetiva	78	65	Sim	11	14	Sim	Movimento paralelo
<i>Root motion</i>	Nominal	82	68	Não	11	14	Não	Movimento das fundamentais
<i>Similar motion</i>	Adjetiva	39	33	Sim	7	9	Sim	Movimento similar
<i>Skip-wise motion</i>	Adjetiva	0	0	Não	2	3	Não	Movimento disjunto
<i>Static motion</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Movimento estático
<i>Stepwise motion</i>	Adjetiva	47	39	Não	9	12	Não	Movimento por grau conjunto
<i>Tonal motion</i>	Adjetiva	17	14	Não	3	4	Não	Movimento tonal
<i>Upward motion</i>	Adjetiva	5	4	Não	0	0	Não	Movimento ascendente

Fonte: Elaborada pela autora

Nessa seção, elencamos as colocações em ordem alfabética, agrupando aquelas que foram identificadas como variantes. O processo de identificação das colocações e suas variantes é apresentado a seguir.

### **Movimento ascendente**

A colocação *movimento ascendente* refere-se a um tipo de movimento direto na direção ascendente e pode ser observada a partir dos seguintes contextos:

- ⇒ No exemplo abaixo, a décima terceira resolve na nona que por sua vez resolve em **movimento ascendente** para a terça (PORTMDM01).
- ⇒ Uma vez mais, tal **movimento ascendente** interage figuralmente com o piano, ao prolongar, ainda que em eventual defasagem, notas já presentes neste (PORTMTE04).

A correspondente *upward motion* foi identificada no *subcorpus* inglês americano, como mostra o trecho a seguir:

- ⇒ *This passage therefore composes out the axis underlying the first phrase, along with suggesting further **upward motion** (beyond the opening E major and C minor harmonies)* (INGTMART16 AM).

### **Movimento cadencial**

A colocação *movimento cadencial* refere-se à movimentação sonora em uma dada cadência, como se subentende nos trechos a seguir:

- ⇒ ... o **movimento cadencial** é entendido como uma tensão que conduz a um fechamento onde essa tensão é desfeita, distendida (PORTMART01).
- ⇒ No modo menor, o movimento cadencial iv6–V caracteriza uma cadência frígia porque simplesmente imita um tipo de cadência muito frequente da música modal no modo frígio (PORTMAPO01)

O uso da colocação correspondente *cadential motion* foi observado nos dois *subcorpora* em inglês, como mostram os excertos a seguir:

- ⇒ *Dvořák uses a series of wedge figures to dramatize the **cadential motion**, immediately preceding the recapitulation, from subdominant to dominant.* (NGTMDM02 AM).
- ⇒ *The first **cadential motion** is plagal (bars C.163-171), providing tonal motion but not the opposition of dominant and tonic found in a perfect cadence* (INGTMTE08 BR).

### Movimento contrário

A colocação *movimento contrário* consta no dicionário pesquisado, cujo verbete traz a seguinte descrição:

“**Movimento contrário.** Na técnica polifônica, a movimentação melódica de duas partes em direções opostas” (DOURADO, 2004, p .213).

Também foram localizados no *corpus* de estudo contextos definitórios e de uso como os selecionados abaixo:

- ⇒ **Movimento Contrário:** é aquele onde uma voz realiza um movimento ascendente e a outra um movimento descendente (PORTMDM01).
- ⇒ O movimento por sétima pode ser considerado como um **movimento contrário** da segunda ascendente (PORTMDM01).
- ⇒ São permitidas duas quintas ou duas oitavas consecutivas: 1) quando a primeira quinta ou a primeira oitava mudar de posição, e a segunda quinta ou a segunda oitava for atingida por **movimento contrário** (PORTMLIV03).

A colocação correspondente é *contrary motion*. Os dicionários consultados a trazem na lista de entradas e em seus verbetes há remissivas para o termo *motion*. Extraímos dos *subcorpora* inglês americano e britânico os seguintes contextos de uso:

- ⇒ *The other option, contrary motion, means that most of the notes in one line go one way, while most of the notes in the other line go the other way* (INGTMLIV05 AM).
- ⇒ *As we saw here, **contrary motion** is preferable between soprano and bass, and makes it much easier to avoid forbidden consecutives between these parts* (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ *In the second progression, the bass voice moves by step in **contrary motion** to the upper voices* (INGTMTE08 BR).

### Movimento cromático

A colocação *movimento cromático* indica que o movimento entre as notas corresponde a um intervalo de um semitom. Seu uso pode ser verificado nos trechos a seguir:

- ⇒ (...) é possível representar este acorde pela cifragem C7(b13), porém o seu uso é mais comumente vinculado a situações cadenciais do tipo: C7(13) – C7(b13)



representando, assim, o **movimento cromático** na condução das vozes do acorde (PORTMTE02).

- ⇒ (...) é possível representar este acorde pela cifragem C7(b13), porém o seu uso é mais comumente vinculado a situações cadenciais do tipo: C7(13) – C7(b13) representando, assim, o **movimento cromático** na condução das vozes do acorde (PORTMTE02).
- ⇒ Considera-se modulação cromática quando um acorde de Dominante pertencente à nova tonalidade é alcançado por meio de **movimento cromático** (PORTMAPO06).
- ⇒ Em vez de ouvir tonalizações de elementos cromáticos apenas como modulações distantes, de alguma maneira expressivas ou programáticas, mas estranhamente destacadas e separadas das sustentações diatônicas de uma peça, Schenker inclui todo **movimento cromático** em uma estrutura diatônica determinante (PORTMTE03).

Em inglês, há duas colocações correspondentes: *chromatic motion* e *chromatic movement* que são variantes denominativas (sinônimas). Extraímos alguns contextos em que as duas foram empregadas:

**Chromatic motion:**

- ⇒ *He admits the sensed cadential power of these progressions, but cannot find a way to reconcile this with the presence of **chromatic motion** (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *The passing chromatic tones suggest a diminished seventh which may be considered an interpolated harmony (of which there will be more later) or else it may not even be considered a cadence as such; the dominant is too weak and the **chromatic motion** too extensive (INGTMTE07 BR).*

**Chromatic movement:**

- ⇒ *The **chromatic movement** may in fact strengthen the progression (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *Besides the **chromatic movement** and smooth voice leading already discussed, pivot notes play a prominent role in the connection of triads, suggesting some form of harmonic coherence (INGTMTE08 BR).*

## Movimento das fundamentais, Movimento de Fundamentais

As colocações *movimento das fundamentais* e *movimento de fundamentais* são variantes sintáticas, em que há o acréscimo do artigo definido em uma delas. As duas apresentam número similar de ocorrências. Seleccionamos alguns trechos com o uso dessas variantes:

### **Movimento das fundamentais**

⇒ Piston diz ainda que estas explicações sobre as qualidades do movimento das fundamentais não deve ser uma prescrição fechada, e nem tampouco que estes saltos considerados mais fracos devam ser indesejáveis, mas eles ajudam como uma forma variação. (PORTMDM01).

### **Movimento de fundamentais**

⇒ Com respeito a essa preponderância, Leon Dallin avalia: O forte senso de tonalidade foi fomentado durante o período tonal pela ênfase no **movimento de fundamentais** acórdicas baseado em quartas e quintas, a relação mais conducente para a tonalidade (Dallin, 1975, p. 104) (PORTMART26).

Em inglês, há duas correspondentes *root motion* e *root movement* que são variantes denominativas (sinônimas). No *corpus* de estudo, o número de ocorrências das duas é bem maior em inglês americano. Extraímos alguns excertos com o uso dessas variantes:

### **Root motion:**

⇒ *The specific voice leading technique chosen for any given situation depends partly on root motion: one technique is used when **root motion** is up or down by fifth, a different technique when **root motion** is up or down by second, and yet another technique when **root motion** is by third* (INGTMLIV07 AM).

⇒ *Stephenson also suggests that **root motion** by ascending fifths (descending fourths) may be normative in rock (this is an aspect of what he calls rock-standard harmony).* (INGTMART15 AM).

⇒ *Tonalities takes the view that there is nothing inherently special about **root motion** by fourth or fifth: its value comes from the connective context* (INGTMART17).

⇒ *Slide 4 describes semitonal **root motion** from minor to major triads* (INGTMART14 BR).

**Root movement:**

- ⇒ *The chorus reveals a new harmonic succession, created by the three-chord ii – V – I cycle arranged in **root movement** by fifths, representative of a tonal process rather than a pentatonic one (INGTMDM02 AM).*
- ⇒ *If the **root movement** is strong, clear, and logical, then so will be the chord progression upon which it is based (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *The **root movement** by fourths could be thought of as an alternative movement by fifths (F-C-G instead of A-D-G) (INGTMTE08 BR).*

**Movimento das vozes**

Vide discussão no subitem 3.1.44 Vozes.

**Movimento descendente**

A colocação *movimento descendente* é um tipo de movimento direto na direção descendente, cujo uso pode ser observado nos trechos seguintes:

- ⇒ *Sua resolução na Tônica é como os anteriores: a terça faz movimento ascendente (2m); a sétima faz **movimento descendente** (2m ou 2M) e a décima terceira resolve na terça abaixo, por movimento direto ou por grau conjunto (PORTMAPO06).*
- ⇒ *Para a terceira inversão é importante que a sétima, por estar no baixo, uma das vozes externas, deve resolver por **movimento descendente** para a nota mais próxima do acorde seguinte (PORTMDM01).*

A correspondente é *downward motion*, cujo uso foi observado nos dois *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *Better to think of two successive mediant progressions, the first from the tonic to the lower flat mediant, and the second to that chord's upper flat mediant (resulting in a net **downward motion** of a semitone), subsequently resolved back up to the tonic by means of a deceptive cadence itself involving displacement by the equivalent of a chromatic mediant (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *This is followed by another departure pattern - like the one at bars 5-6, this traverses the **downward motion** from A to F#, but this time the steps are a semitone apart, rather than a tone (INGTMTE08 BR).*

### **Movimento direto**

A colocação *movimento direto* faz parte da lista de entradas do dicionário Dourado (2004), cujo verbete traz a seguinte descrição:

“**Movimento direto.** Na técnica polifônica, a movimentação melódica de duas partes em direções iguais” (DOURADO, 2004, p. 213).

O *movimento direto* pode ser ascendente ou descendente, como vimos nos contextos de *movimento ascendente* e *movimento descendente*. No verbete, mencionamos a relação semântica entre essas colocações por meio de remissiva.

No *corpus* de estudo, localizamos contextos com definição e uso, como os selecionados abaixo:

- ⇒ **Movimento direto** – as vozes se movimentam na mesma direção (PORTMLIV02).
- ⇒ Quando duas vozes, procedentes de qualquer intervalo (incluindo as oitavas e quintas) formam, por **movimento direto**, uma oitava ou uma quinta, produzem-se então quintas paralelas e oitavas paralelas, descobertas ou ocultas. (PORTMDM01).

A colocação correspondente é *direct motion*, cujo uso consta nas seguintes passagens extraídas dos dois *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *When the **direct motion** proceeds by step in one voice and skip in the other, several combinations are possible (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ ***Direct motion** from F to D-flat juxtaposes the keys which represent the opera's central themes: love and death (INGTMTE04 AM).*
- ⇒ *The final refrain has no introductory cadence (it having appeared many bars earlier) and the **direct motion** into the final refrain cadence at the end of this movement reveals that its equation of the darkness of life with the darkness of death is actually an attempt at consolation (INGTMTE07 BR).*

## Movimento disjunto

A colocação *movimento disjunto* é empregada quando a distância entre as notas é maior do que um intervalo de segunda. A colocação apresenta poucas ocorrências no *subcorpus* português. Extraímos dele um contexto de uso:

⇒ Nos manuais de harmonia ou contraponto com enfoque tradicional, é possível definir que os tipos de movimentos harmônicos – direto, contrário, oblíquo e paralelo – pertencem ao que se convencionou chamar de harmonia ou contraponto. O mesmo pode ser dito para a movimentação de um tecido, geralmente a quatro partes, nas quais os parâmetros de nota comum e grau conjunto, ou **movimentos disjuntos** entre as ligações dos diferentes acordes tornaram-se, ao longo do tempo, técnicas estratificadas para organizar a independência das vozes em um tecido musical (PORTMART13).

Em inglês, há duas correspondentes que são variantes denominativas (sinônimas): *disjunct motion* e *skipwise motion*. A primeira foi localizada nos dicionários consultados, descrita no verbete de motion:

*“disjunct motion proceeds by leap (i.e., by intervals larger than a second). Tetrachords in the music of ancient Greece and the Middle Ages are conjunct if the last pitch of one is the first pitch of the other, and otherwise disjunct”* (HARVARD, 2003, p. 245).

Extraímos alguns trechos do *corpus* de estudo em que as duas variantes são mencionadas e também de um texto da pesquisa complementar:

- ⇒ *Does the melody jump quickly from high to low (**disjunct motion**), or does it move to notes that are not very much higher or lower (conjunct motion)* (INGTMLIV01 AM).
- ⇒ *The motivic material of the presentation is based largely on arpeggios, not a mixture of conjunct and **disjunct motion** as in both earlier presentations* (IMGTMART24 BR).
- ⇒ *Conjunct motions refer to stepwise melodic motions, typically with a step-size of one or two semitones. This term contrasts with **disjunct melodic motions**, also known as **skipwise motions**, with an intervallic jump of more than two semitones* (INGTMTE04 BR).

⇒ *The melody either moves in **disjunct motion** by fourths and fifths combined with conjunct diatonic motion, or it moves in simple conjunct motion in melody and bass* (INGTMART31 BR).

⇒ *An interesting melody with tension and release is created by paying attention to stable and unstable tones of the diatonic scale and by using a mixture of stepwise and **skipwise motion*** (SCOGGIN, 2020 AM).

### Movimento do baixo

Vide discussão no subitem 3.1.3 Baixo.

### Movimento estático

A colocação *movimento estático* apresenta poucas ocorrências no *corpus* de estudo. Extraímos um trecho em que há um contexto definatório da colocação:

⇒ **Movimento Estático**: é aquele onde as duas vozes permanecem nas mesmas vozes nos dois acordes (PORTMDM01).

A correspondente *static motion* foi identificada no *subcorpus* inglês americano, cujo trecho segue abaixo:

⇒ *The empty note heads represent **static motion**, i.e., common tones* (INGTMMDM04 AM).

### Movimento harmônico

*Movimento harmônico* está relacionado ao movimento dos acordes, como se observa nos excertos a seguir:

⇒ Dá-se o nome de **movimento harmônico** à reunião de vários movimentos melódicos praticados simultaneamente. Um conjunto harmônico é, pois, uma série de movimentos harmônicos sucessivos (PORTMLIV03).

⇒ Essa progressão de acordes proporciona um sentido completo de **movimento harmônico**. (PORTMDM03).

Em inglês, observamos o uso de duas correspondentes *harmonic motion* e *harmonic movement*, que são variantes denominativas (sinônimas). Seleccionamos alguns excertos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, em que elas são mencionadas:

**Harmonic motion:**

- ⇒ Like the **harmonic motion** in the individual refrains, the song's harmonic domain becomes less diffuse as it progresses, but even when the path is unclear, the work never seems to lack organization (INGTMART 19 AM).
- ⇒ There is a **harmonic motion** here tonicizing Ab via a II-V-II-V-I progression in which the second V chord is replaced by its tritone substitution (INGTMDM04 AM).
- ⇒ This **harmonic motion** is repeated twice and the final chord is held for the first part of the cadenza (INGTMTE08 BR).
- ⇒ In both these instances the deceptive cadences suggest that a tonality is about to be stabilised and in a way this is in line with Schoenberg since it suggests that the deceptive cadence is a gesture of opening, of the necessity of continued **harmonic motion** (INGTMTE07 BR).

**Harmonic movement:**

- ⇒ **Harmonic movement** outlining triads a major third apart (INGTMDM01 AM).
- ⇒ This attempt to reduce the essence of **harmonic movement** to a few primary progressions is of the greatest importance; without it, an integrated summary of larger musical structures is hardly possible; but on the contrary, a constant [harmonic] swinging back and forth must be allowed (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ This is why Mozart's harmony makes sense – we have analysed the way he was thinking of the **harmonic movement** in these bars (INGTMLIV09 BR).
- ⇒ A chord which fulfills some expectation raised by its preceding chord by completing its **harmonic movement** is referred to as its resolution (INGTMTE05 BR).

**Movimento linear**

*Movimento linear* está relacionado ao movimento melódico de cada voz/nota em sua linha (exemplo: linha do baixo, linha do soprano etc.). Seleccionamos alguns contextos de uso dessa combinação:

- ⇒ Piston explica no seu livro que estes estudos de encadeamento de acordes devem começar com os acordes no estado fundamental e que todas as vozes devem se

mover simultaneamente, com o máximo de suavidade no **movimento linear** das vozes de um acorde para outro (PORTMDM01).

- ⇒ Da escala, obtém-se o **movimento linear** das notas, isto é, o elemento melódico. Nesse movimento linear, temos a condução das vozes, o tratamento melódico individual de cada uma das vozes as quais, verticalmente, compõem os acordes (PORTMART06).

A correspondente em inglês é *linear motion*, cujo uso foi observado nos *corpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ (...) *such theories are more concerned with the classification of vertical sonorities than with **linear motion** and the resolution of dissonance* (INGTMART16 AM).
- ⇒ *These musical lines are sometimes described as a '**linear motion**' of individual parts or 'voices' within the harmony* (INGTMLIV09 BR).
- ⇒ *However, since generative theories attempt to produce a hierarchical structure by analysing music's forward **linear motion**, it clearly has its roots in a combination of linear and organicist thought, particularly the hierarchical* (INGTMTE07 BR).

### Movimento melódico

A colocação *movimento melódico* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Movimento** ou passo **melódico** é o nome que se dá ao movimento de passagem de um som para outro. A melodia consiste numa sucessão de movimentos melódicos ajustados ao ritmo (PORTMLIV03).
- ⇒ No gráfico A da Figura 15, temos indicada a nota Lá bemol como sendo uma blue note, pois se direciona para a nota Lá natural e em seguida para a nota Fá, tônica do acorde, fazendo um **movimento melódico** característico do blues. (PORTMART04).

A correspondente em inglês é *melodic motion*. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ *And the **melodic motion** would reflect that by simply rising and falling along with the natural Ebb and flow of the musical environment* (INGTMART09 AM).



- ⇒ *The melodic motion approaching this chord suggests I-V in D* (INGTMTE08 BR).
- ⇒ *Thus, the Schenkerian sketch of Ex. 4.16 fails to account for the essential harmonic and melodic motion of the phrase* (INGTMTE08 BR).

### **Movimento oblíquo**

A colocação *movimento oblíquo* consta no dicionário Dourado (2004) e apresenta a seguinte definição:

**Movimento oblíquo.** Na técnica polifônica, a duas vozes, a movimentação melódica de uma das vozes, enquanto a outra permanece estável (DOURADO, 2004, p. 213).

Uma descrição semelhante ao do dicionário foi encontrada no *subcorpus* e complementada no trecho posterior:

- ⇒ **Movimento Oblíquo:** é aquele onde uma voz permanece na mesma nota enquanto a outra realiza um movimento ascendente ou descendente;(PORTMDM01).
- ⇒ No encadeamento de dois acordes que contenham notas comuns, usa-se, sempre que possível, conservar na mesma voz as notas comuns (em **movimento oblíquo**) (INGTMLIV03).

A correspondente *oblique motion* apresenta ocorrências em inglês americano e britânico, conforme mostram trechos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ *Oblique Motion is useful to contrast a moving voice with one that is standing still* (INGTMLIV17 AM).
- ⇒ *In oblique motion, one voice remains stationary while the other moves* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *By mm. 119–20, however, the diatonic parallel motion changes to chromatically inflected oblique motion, destroying the sense of functional harmony* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *Oblique motion, in which one part stays on the same pitch while the other part moves up or down, is another good way of achieving independent soprano and bass parts, and of avoiding consecutives* (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ *Oblique motion, where one part moves and the other repeats or sustains the note.* (INGTMLIV14 BR).

## **Movimento paralelo**

A colocação *movimento paralelo* também consta na lista de entradas do dicionário Dourado (2004), cujo verbete traz a seguinte descrição:

“**Movimento paralelo.** Na técnica polifônica, a movimentação melódica de duas partes na mesma direção, observando permanentemente o mesmo intervalo” (DOURADO, 2004, p. 213).

Extraímos alguns contextos definitórios do *corpus*, cujas definições apresentam alguns pontos divergentes:

- ⇒ **Movimento paralelo** é um tipo de movimento direto. As vozes se movimentam na mesma direção conservando o mesmo intervalo entre elas (PORTMLIV08).
- ⇒ **Movimento Paralelo:** Para Schönberg: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente; Para Piston e Kostka & Payne: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente mantendo-se o mesmo intervalo numérico entre elas, ou seja, no primeiro acorde as duas vozes em questão estão num intervalo de terça e no segundo acorde também, mesmo que em um seja terça maior e no outro seja terça menor; (PORTMDM01).

O termo correspondente *parallel motion* consta na lista de entrada dos dicionários consultados e nos dois a explicação ocorre no verbete de *motion* (conforme mencionamos no início deste subitem). Os trechos abaixo trazem alguns contextos de uso da colocação, nas duas variantes da língua inglesa:

- ⇒ *In similar motion, if the two voices remain the same distance apart, they are said to be in **parallel motion**.* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *In Example 3.19, the archetypal pattern this imitates avoids the linear **parallel motion** caused by successive root position chords by inverting the chord built on scale degree 2* (INGTMDM02 AM).
- ⇒ (...) ***parallel motion**, where the parts move in the same direction and by the same interval* (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *The clash of the melody in A minor against the major-mode chords moving in **parallel motion*** (INGTMART21 BR).

### Movimento por grau conjunto

A colocação *movimento por grau conjunto* é uma variante de *grau conjunto* (subitem 3.1.14), tendo poucas ocorrências no *corpus* de estudo.

Selecionamos um excerto em que ela é mencionada:

⇒ Do ponto de vista linear, a resolução da dissonância se dá conforme princípio manifesto no seguinte enunciado: O **movimento por grau conjunto** implica numa relação dissonante entre tons vizinhos por definição, pois a segunda maior e a segunda menor são definidas como dissonâncias (PORTMART10).

Em inglês, há três correspondentes: *conjunct motion*, *conjunct movement* e *stepwise motion*, que são variantes denominativas sinônimas. Nos dicionários consultados, a primeira é descrita no verbete de *motion*, com remissiva nas suas entradas.

“*Conjunct motion* proceeds by step from one scale degree to the next (i.e., by the interval of a second)” (HARVARD,2003, p. 308).

“*Conjunct motion*: See *motion*” (OXFORD, 2013, p. 44).

A colocação *conjunct motion* consta em textos dos dois *subcorpora*; *conjunct movement* em inglês britânico e *stepwise motion* em inglês americano, conforme mostram as passagens abaixo:

#### ***Conjunct motion:***

⇒ *A melody that progresses in half or whole steps what is called **stepwise or conjunct motion*** (INGTMLIV05 AM).

⇒ *An analysis of this fairly typical Thad Jones melody demonstrates a tendency for melodic jaggedness with **conjunct motion** also playing an important role* (INGTMDM04 AM).

⇒ *In discussions of part-writing a distinction is made between linear or **conjunct motion** and movement by leap (i.e., by a 3rd or greater) in a single part, and between various types of relative motion between two or more parts* (INGTMTE01 BR).

#### ***Conjunct movement:***

⇒ *The 5th has been omitted from chord ii7 (and the root of this chord is doubled) again to maximise the amount of **conjunct movement*** (INGTMLIV13 BR).

#### ***Stepwise motion:***

- ⇒ *Descending **stepwise motion** from chord to chord is made more sublime by a suspension* (INGTMLIV05 AM).
- ⇒ *In some cases, an elaboration might be generated from two superordinate events; passing-tones and other linear progressions - where a consonant interval is filled in with **stepwise motion** - could be generated in this way, as shown in Example 3* (INGTMART02 AM).

### Movimento similar

A colocação *movimento similar* consta no dicionário Dourado (2004) com a seguinte definição:

“**Movimento similar**. Na técnica polifônica, a movimentação melódica de duas partes em direção igual, porém sem observar os mesmos intervalos” (DOURADO, 2004, p. 213).

Tal descrição é semelhante a que localizamos no *corpus* de estudo:

- ⇒ **Movimento similar:** é aquele em que duas vozes se movimentam no mesmo sentido, porém, formando um intervalo diferente do intervalo de partida; (PORTMDM01).

Em inglês, a correspondente é *similar motion*. Consta nas entradas dos dicionários consultados, com remissiva para *motion*. No *corpus* de estudo, a colocação é mencionada em textos em inglês americano e britânico, conforme excertos abaixo:

- ⇒ *In **similar motion**, both voices move in the same direction* (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *Here, as the trombone section is moving primarily in **similar motion**, the lower two trombone parts have a number of consecutive parallel fifths* (INGTMDM04 AM).
- ⇒ ***Similar motion**, where the parts move in the same direction, but by different intervals* (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *Once you have chosen your cadences, sketch in their bass notes and label them with their key (s) and chords. If there is **similar motion** between melody and bass, watch out for consecutive 5ths or octaves..* (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ *In fact a **similar motion** is found in bars 59-60 (Ex B.4.9) of this movement when a D dominant rises to F* (INGTMTE07 BR).

### Movimento tonal

A colocação *movimento tonal* é um termo com uso abrangente e refere-se ao movimento de notas e acordes que reforça a tonalidade de uma peça. Selecionamos alguns trechos do *corpus* de estudo em que ela é mencionada:

- ⇒ É nesse sentido que as Regiões Intermediárias devem ser percebidas, podendo ser uma Região que produz uma Sucessão Harmônica, portanto, prolongando uma Região qualquer, ou podem promover **movimento tonal**, produzindo uma Progressão Harmônica, se dirigindo para outra Região tonal (PORTMART06).
- ⇒ Schenker e Schoenberg subscreveram uma teoria sobre monotonalidade segundo a qual qualquer peça ou **movimento tonal** estaria em uma única tonalidade, aquela que começava e terminava (PORTMTE03).

A colocação correspondente *tonal motion* é mencionada em textos dos dois *subcorpora* em inglês. Selecionamos alguns trechos com contextos de uso:

- ⇒ *These two moments in Key Largo provide instances of a category of **tonal motion** that straddles the line between cadence and modulation: the chromatically modulating cadential resolution (CMCR) (INGTMART07 AM).*
- ⇒ *One major aspect of tonality is that it embodies a central element of directionality, in which **tonal motion** is goal directed and shapes patterns of tension and release (INGTMART02 BR).*

#### 3.1.28 Nota, Notas

O termo *nota* apresenta 3.163 ocorrências no singular e 3.447 no plural. Em inglês, dependendo do contexto, o correspondente pode mudar, mas os que mais aparecem nas colocações são *note* e *tone*. Em inglês americano, *tone* muitas vezes substitui o termo *note*, como veremos na formação das colocações.

Em relação à frequência, os dois correspondentes apresentam os seguintes números:

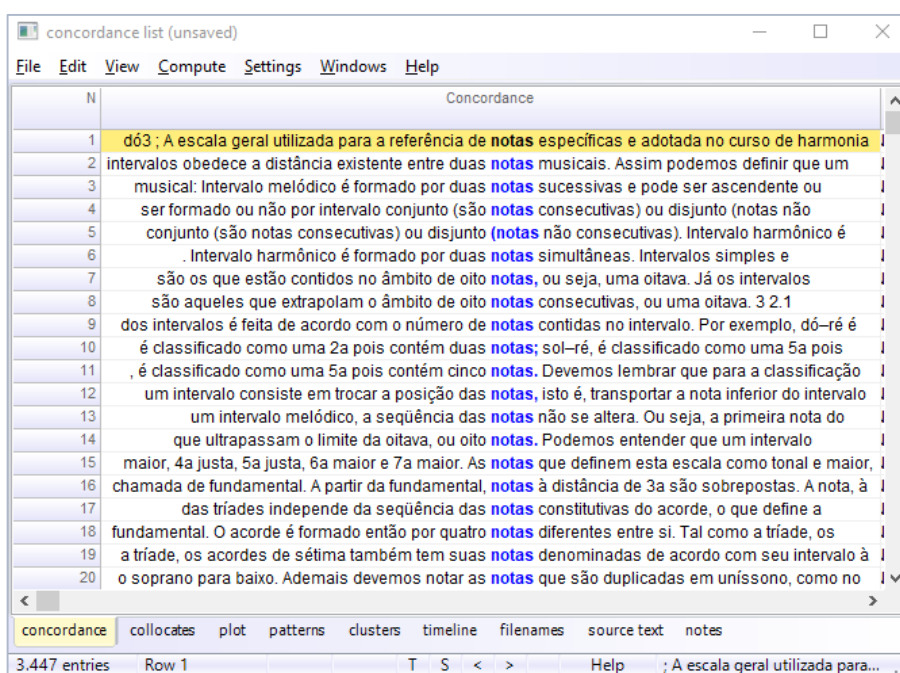
Tabela 56 - Correspondentes do termo *nota*

Termo	Freq. Inglês americano		Freq. Inglês britânico	
	Singular	Plural	Singular	Plural
<i>Note</i>	3.327	2.833	2.668	2.345
<i>Tone</i>	2.156	1.072	906	431

Fonte: Elaborada pela autora

No dicionário Dourado (2004, p. 226), o termo *nota* pode se referir a: “1. Som cuja altura é definida e identificada; 2. Símbolo gráfico do som na notação musical”.

As figuras a seguir mostram algumas linhas de concordância para as três palavras *nota*, *note* e *tone*.

Figura 86 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *notas*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 87 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *note*

The screenshot shows the WordSmith Tools interface with a concordance for the word "note". The window title is "Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)". The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The concordance table has two columns: "N" (line number) and "Concordance" (text snippet). The text snippets show various musical terms and contexts where "note" is used. At the bottom, there are navigation buttons for "concordance", "collocates", "plot", "patterns", "clusters", "timeline", "filenames", "source text", and "notes". The status bar indicates "3.332 entries" and "Row 3.288".

N	Concordance
46	, Andreas: Musikalische 7i:mperatur, 61 Whole <b>note</b> , 9, 180 Whole rest, 9, 19 Whole step, 394
47	tone, 106 Thirteenth chord, 77 Thirty-second <b>note</b> , 9 Thirty-second rest, 9 Three-part form, 337,
48	, 79 Sixteenth note, 9 Sixteenth rest, 9 Sixty-fourth <b>note</b> , 9 Sixty-fourth rest, 9 Slash mark, 82, 287 Slur
49	, 11-12, 13, 391, 393 Simple position, 79 Sixteenth <b>note</b> , 9 Sixteenth rest, 9 Sixty-fourth note, 9
50	7 Cohn, "Neo-Riemannian Operations," pp. 58–59, <b>note</b> 3, considers whether the compound formula
51	meter, 392 Quarternary form, 361 405 Quarter <b>note</b> , 9, 175, 180 Quarter rest, 9, 19, 175 R
52	, 9 Dynamic markings, xiv, 14-15, 20, 390 E Eighth <b>note</b> , 9, 179, 131 Eighth rest, 9 8va/8vb, 6
53	, B major, is related to the first chromatic <b>note</b> of the P-theme, B. 23 Gregory Proctor,
54	, 128-129, 390 Double sharp, 7, 390 Double whole <b>note</b> , 9 Double whole rest, 9 Doubling, 195, 197,
55	to pay close attention to the first nondiatonic <b>note</b> in a piece of tonal music. In this vein, refer to
56	represents a step down to a lower neighbor <b>note</b> at a deeper level (see Example 5–10b).
57	that E itself is only minimally tonicized. The bass <b>note</b> E first arrives as the dominant of A minor just
58	extension, 130 Binary form, 337-344 Blue <b>note</b> , 43 Blues, 238, 381, 389 Blues progression,
59	bass voice is the C2 octave—C2 being the lowest <b>note</b> on the cello—and is established as early as

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 88 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tone*

The screenshot shows the WordSmith Tools interface with a concordance for the word "tone". The window title is "Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)". The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The concordance table has two columns: "N" (line number) and "Concordance" (text snippet). The text snippets show various contexts where "tone" is used, often in relation to music theory. At the bottom, there are navigation buttons for "concordance", "collocates", "plot", "patterns", "clusters", "timeline", "filenames", "source text", and "notes". The status bar indicates "2.156 entries" and "Row 2.154".

N	Concordance
44	series extended downward from the fundamental <b>tone</b> as a mirror image of the overtone series, and
45	that the fibers in our ear vibrate with the musical <b>tone</b> and its overtones. Rather than describing the
46	, despite the commensurability of vibration forms, a <b>tone</b> cannot produce the undertone series by
47	. With this, the question is finally settled. (Each <b>tone</b> necessarily produces the whole series of
48	, which could further be obtained from a single <b>tone</b> and its overtones. For Riemann, the single
49	tone and its overtones. For Riemann, the single <b>tone</b> was the seed that encapsulated the entire
50	that encapsulated the entire tonal system: a single <b>tone</b> "contain[s] the principle of harmony in the
51	used the concept of a Klang, or a fundamental <b>tone</b> plus its overtones or undertones, to define his
52	intervals, etc.). In addition, he believed that a single <b>tone</b> does not satisfy us: we need a second tone to
53	single tone does not satisfy us: we need a second <b>tone</b> to make the first intelligible in a temporal
54	in our desire to place primary emphasis on one <b>tone</b> , hearing all others according to their
55	in our 'memory,' but not as a fundamental <b>tone</b> firmly appearing through a vassal, so to
56	it itself appears as a slave in the retinue of another <b>tone</b> . <sup>8</sup> Riemann's argument can be summarized: C

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Com base na análise das linhas de concordâncias, *clusters* e colocados para o termo *nota*, identificamos as seguintes colocações: *nota acrescentada*, *nota adicionada*, *nota aguda*, *nota alterada*, *nota atrativa*, *nota auxiliar*, *nota comum*, *nota consonante*, *nota cromática*, *nota da escala*, *nota da tônica*, *nota de passagem*, *nota de tensão*, *nota diatônica*, *nota dissonante*, *nota do acorde*, *nota do baixo*, *nota em comum*, *nota enarmônica*, *nota escapada*, *nota estranha*, *nota estranha à harmonia*, *nota estranha ao acorde*, *nota evitada*, *nota fundamental*, *nota grave*, *nota guia*, *nota individual*, *nota mais aguda*, *nota mais grave*, *nota melódica*, *nota*

*não-diatônica, nota não-harmônica, nota natural, nota ornamental, nota pedal, nota pivô, nota sensível, nota substituta, nota tônica e Blue note* (um caso de empréstimo linguístico).

A Tabela 57 apresenta algumas informações sobre essas combinatórias, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondente em inglês, tipo de colocação e quais foram localizadas nas entradas do dicionário pesquisado. Em relação à frequência, as que apresentam mais de cem ocorrências são: *nota de passagem* e *nota de escala*. Das 41 colocações levantadas, apenas seis estão dicionarizadas. A análise taxionômica mostra que há colocações adjetivas, estendidas e nominais neste bloco. Na lista de correspondentes há alguns casos de variantes terminológicas em que a estrutura alterna *note* e *tone*.

Tabela 57 - Colocações a partir de *nota*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
<i>Blue note</i>	8	6	<i>Blue note</i>	Adjetiva	Sim
Nota acrescentada	25	20	<i>Added note</i> <i>Added tone</i>	Adjetiva	Não
Nota adicionada	5	4	<i>Added note</i> <i>Added tone</i>	Adjetiva	Não
Nota aguda	11	9	<i>High note</i>	Adjetiva	Não
Nota alterada	42	34	<i>Altered note</i> <i>Altered tone</i>	Adjetiva	Não
Nota atrativa	18	14	<i>Tendency tone (Am)</i> <i>Tendency note (Br)</i>	Adjetiva	Não
Nota auxiliar	14	11	<i>Auxiliary note</i>	Adjetiva	Sim
Nota comum	113	91	<i>Common note</i> <i>Common tone</i>	Adjetiva	Não
Nota consonante	3	2	<i>Consonant note</i>	Adjetiva	Não
Nota cromática	41	33	<i>Chromatic note</i> <i>Chromatic tone (Am)</i>	Adjetiva	Não
Nota da escala	186	150	<i>Scale note</i> <i>Scale tone (Am)</i>	Nominal	Não
Nota da tônica	28	23	<i>Tonic note</i>	Adjetiva	Não
Nota de passagem	205	165	<i>Passing note</i>	Nominal	Sim
Nota de tensão	25	20	<i>Extended chord</i>	Nominal	Não
Nota diatônica	32	26	<i>Diatonic note</i> <i>Diatonic tone (Am)</i>	Nominal	Não
Nota dissonante	20	16	<i>Dissonant note</i> <i>Dissonant tone (Am)</i>	Adjetiva	Não
Nota do acorde	107	86	<i>Chord tone (Am)</i> <i>Chord note (Br)</i>	Nominal	Não



Nota do baixo	82	66	<i>Bass note</i> <i>Bass tone (Am)</i>	Nominal	Não
Nota em comum	94	76	<i>Common note</i> <i>Common tone</i>	Adjetiva	Não
Nota enarmônica	9	7	<i>Enharmonic note</i>	Adjetiva	Sim
Nota escapada	5	4	<i>Escape note (Br)</i> <i>Escape tone (Am)</i>	Nominal	Não
Nota estranha	60	48	<i>Non-chord tone</i> <i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone (Am)</i>	Adjetiva	Sim
Nota estranha à harmonia	13	10	<i>Non-chord tone</i> <i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone (Am)</i>	Estendida	Não
Nota estranha ao acorde	5	4	<i>Non-chord tone</i> <i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone (Am)</i>	Estendida	Não
Nota evitada	30	24	<i>Avoid note</i>	Adjetiva	Não
Nota fundamental	92	74	<i>Root note</i>	Adjetiva	Não
Nota grave	11	9	<i>Low note</i>	Adjetiva	Não
Nota guia	10	8	<i>Guide tone</i>	Adjetiva	Não
Nota individual	20	16	<i>Individual note</i>	Adjetiva	Não
Nota mais aguda	39	31	<i>Highest note</i>	Estendida	Não
Nota mais grave	92	74	<i>Lowest note</i>	Estendida	Não
Nota melódica	46	37	<i>Melodic tone</i> <i>Embellishing tone</i>	Adjetiva	Não
Nota não diatônica	31	25	<i>Nondiatonic note</i>	Estendida	Não
Nota não harmônica	21	17	<i>Nonharmonic note</i> <i>Nonharmonic tone</i> <i>Non-chord tone</i>	Estendida	Não
Nota natural	54	43	<i>Natural note</i>	Adjetiva	Não
Nota ornamental	26	21	<i>Embellishing tone</i>	Adjetiva	Sim
Nota pedal	38	31	<i>Pedal note</i> <i>Pedal tone</i>	Nominal	Não
Nota pivô	21	17	<i>Pivot note</i>	Nominal	Não
Nota sensível	51	41	<i>Leading note</i> <i>Leading tone</i>	Adjetiva	Não
Nota substituta	30	24	<i>Substitute tone</i>	Adjetiva	Não
Nota tônica	9	7	<i>Tonic note</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 58 mostra as combinatórias formadas com “note” em inglês, somando 37 itens, com colocações adjetivas, nominais e estendidas. A tabela mostra que em inglês americano, nove não foram localizadas no *corpus* (*dissonant note*, *Enharmonic note*, *escape note*, *Leading note chord*, *leading note seventh chord*, *neighbour note*, *nonharmonic note*, *pivot note* e *tendency note*); e em inglês britânico apenas três (*avoid note*, *embellishing note* e *neighbor note*). Alguns desses casos são justificados pelo uso de variantes geográficas, por exemplo, em inglês americano, o termo *tone* é bastante usado no lugar de *note*. Quanto à consulta aos dicionários, cinco dessas colocações constam na lista de verbetes de Harvard (2003) e sete no de Oxford (2013).

Tabela 58 - Colocações a partir de *note*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Added note</i>	Adjetiva	24	20	Não	8	10	Não	Nota adicionada
<i>Altered note</i>	Adjetiva	7	6	Não	7	9	Não	Nota alterada
<i>Auxiliary note</i>	Adjetiva	5	4	Não	41	52	Sim	Nota auxiliar
<i>Avoid note</i>	Adjetiva	13	11	Não	0	0	Não	Nota evitada
<i>Bass note</i>	Nominal	159	133	Não	132	169	Não	Nota do baixo
<i>Blue note</i>	Adjetiva	26	22	Sim	22	28	Não	Blue note
<i>Chord note</i>	Nominal	1	1	Não	88	113	Não	Nota do acorde
<i>Chromatic note</i>	Adjetiva	7	6	Não	24	31	Não	Nota cromática
<i>Common note</i>	Adjetiva	8	7	Não	7	9	Não	Nota comum
<i>Consonant note</i>	Adjetiva	6	5	Não	11	14	Não	Nota consonante
<i>Diatonic note</i>	Adjetiva	7	6	Não	6	8	Não	Nota diatônica
<i>Dissonant note</i>	Adjetiva	0	0	Não	20	26	Não	Nota dissonante
<i>Embellishing note</i>	Adjetiva	6	5	Não	0	0	Não	Nota ornamental
<i>Enharmonic note</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Nota enarmônica
<i>Escape note</i>	Nominal	0	0	Sim	3	4	Não	Nota escapada
<i>High note</i>	Adjetiva	11	9	Não	2	3	Não	Nota aguda
<i>Highest note</i>	Adjetiva	18	15	Não	26	33	Não	Nota mais aguda
<i>Individual note</i>	Adjetiva	14	12	Não	17	22	Não	Nota individual

<i>Key note</i>	Nominal	16	13	Sim	18	23	Sim	Nota tônica
<i>Leading note</i>	Adjetiva	12	10	Sim	223	285	Sim	Nota sensível
<i>Leading note seventh chord</i>	Estendida	0	0	Não	2	3	Não	Acorde de sétima da sensível
<i>Leading-note chord</i>	Estendida	0	0	Não	1	1	Não	Acorde de sensível
<i>Low note</i>	Adjetiva	4	3	Não	3	4	Não	Nota grave
<i>Lowest note</i>	Adjetiva	39	33	Não	54	69	Não	Nota mais grave
<i>Natural note</i>	Adjetiva	31	26	Sim	1	1	Sim	Nota natural
<i>Neighbor note</i>	Adjetiva	29	24	Sim	0	0	não	Bordadura
<i>Neighbour note</i>	Adjetiva	0	0	Não	45	58	Sim	Bordadura
<i>Nondiatonic note</i>	Adjetiva	3	3	Não	1	1	Não	Nota não diatônica
<i>Nonharmonic note</i>	Adjetiva	0	0	Não	17	22	Sim	Nota estranha à harmonia Nota não harmônica Nota estranha
<i>Note value</i>	Nominal	47	39	Não	28	36	Não	Unidade de compasso
<i>Passing note</i>	Adjetiva	77	64	Não	202	258	Sim	Nota de passagem
<i>Pedal note</i>	Adjetiva	4	3	Não	22	28	Sim	Nota pedal
<i>Pivot note</i>	Adjetiva	0	0	Não	7	9	Não	Nota pivô
<i>Root note</i>	Nominal	20	17	Não	33	42	Não	Nota fundamental
<i>Scale note</i>	Nominal	18	15	Não	5	6	Não	Nota da escala
<i>Tendency note</i>	Adjetiva	0	0	Não	9	12	Não	Nota atrativa
<i>Tonic note</i>	Adjetiva	54	45	Não	28	36	Não	Nota tônica Nota da tônica

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 59 apresenta colocações em inglês com o termo “tone” que somam 32 itens. Desses, apenas um caso não apresenta ocorrências em inglês americano, *auxiliary tone* (mas

foi identificada na pesquisa complementar) e doze em inglês britânico (*added tone, altered tone, auxiliary tone, embellishing tone, enharmonic tone, escape tone, guide tone, leading tone change chord, leading tone chord, leading tone seventh chord, neighboring tone, substitute tone*). A maior parte desses casos também é justificado pelo uso de variantes geográficas, com *note*, em inglês britânico. Das 32, nove constam no dicionário americano e duas no dicionário britânico. Quanto à classificação taxionômica, a tabela mostra que há colocações adjetivas, nominais, adverbiais e estendidas.

Tabela 59 - Colocações a partir de *tone*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Added tone</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Nota adicionada
<i>Altered tone</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Nota alterada
<i>Auxiliary tone</i>	Adjetiva	0	0	Sim	0	0	Não	Nota auxiliar
<i>Bass tone</i>	Nominal	14	12	Não	4	5	Não	Nota do baixo
<i>Chord tone</i>	Nominal	282	235	Não	30	38	Não	Nota do acorde
<i>Chromatic tone</i>	Adjetiva	14	12	Não	2	3	Não	Nota cromática
<i>Common tone</i>	Adjetiva	510	426	Não	39	50	Não	Nota comum
<i>Diatonic tone</i>	Adjetiva	3	3	Não	1	1	Não	Nota diatônica
<i>Dissonant tone</i>	Adjetiva	2	2	Não	2	3	Não	Nota dissonante
<i>Embellishing tone</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Nota ornamental
<i>Escape tone</i>	Nominal	17	14	Não	0	0	Não	Nota escapada
<i>Fundamental tone</i>	Adjetiva	16	13	Sim	3	4	Não	Som fundamental
<i>Guide tone</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Nota guia
<i>Leading tone</i>	Adjetiva	474	396	Sim	8	10	Não	Nota sensível
<i>Melodic tone</i>	Adjetiva	23	19	Não	1	1	Não	Nota melódica
<i>Neighboring tone</i>	Adjetiva	22	18	Sim	0	0	Não	Bordadura
<i>Non-chord tone</i>	Estendida	27	23	Não	10	13	Não	Nota estranha ao acorde Nota estranha

<i>Nonharmonic tone</i>	Adjetiva	143	119	Sim	3	4	Não	Nota estranha à harmonia Nota não harmônica Nota estranha
<i>Passing tone</i>	Adjetiva	86	72	Sim	3	4	Não	Nota de passagem
<i>Pedal tone</i>	Adjetiva	22	18	Sim	2	3	Não	Nota pedal
<i>Scale tone</i>	Nominal	39	33	Não	0	0	Não	Nota da escala
<i>Substitute tone</i>	Adjetiva	1	1	Não	0	0	Não	Nota substituta
<i>Tendency tone</i>	Adjetiva	24	20	Não	2	3	Não	Nota atrativa

Fonte: Elaborada pela autora

A discussão dos resultados para as colocações a partir do termo *nota* foi organizada de forma distinta dos demais subitens, não seguindo a ordem alfabética. Na análise, percebemos que há vários casos de variantes denominativas e outros em que o conceito de um termo está relacionado ao outro (e ambos se complementam). Dessa forma, para facilitar a leitura e transição entre os itens, as colocações serão discutidas na seguinte ordem:

- a) Nota aguda, nota mais aguda, nota grave, nota mais grave
- b) Nota consonante e Nota dissonante
- c) Nota diatônica e Nota não-diatônica
- d) Nota natural
- e) Nota alterada
- f) Nota cromática
- g) Nota acrescentada, Nota adicionada e Notas de tensão
- h) Nota atrativa, Nota sensível
- i) Nota comum, nota em comum e nota pivô
- j) Nota individual
- k) Nota fundamental
- l) Nota da tônica, Nota tônica
- m) Nota do baixo
- n) Nota enarmônica

- o) Nota evitada
- p) Nota guia
- q) *Blue note*
- r) Nota substituta
- s) Nota do acorde, Nota da escala
- t) Nota estranha, nota estranha à harmonia, nota não-harmônica, notas estranhas ao acorde, notas melódicas, Nota auxiliar, nota ornamental
- (\*) nota escapada
- (\*\*) nota pedal
- (\*\*\*) nota de passagem

a) **Nota aguda, nota mais aguda, nota grave, nota mais grave**

As colocações *nota aguda*, *nota mais aguda*, *nota grave*, *nota mais grave* não são variantes denominativas, mas foram agrupadas aqui por estarem relacionados ao conceito de altura. Seleccionamos alguns trechos em que cada colocação e sua correspondente em inglês ocorrem:

**Nota aguda:**

- ⇒ Quando um intérprete necessita forçar para executar **notas agudas** ou graves é um indício de que o tom da música deve ser modificado (PORTMLIV04).
- ⇒ Quando se inverte o acorde, a nota do baixo vai produzir os harmônicos e algumas **notas agudas**, não vão coincidir com os sons vindos do baixo (PORTMDM01).

A correspondente de nota aguda é **high note**, cujo uso foi observado nos seguintes contextos dos dois *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *It can suddenly be made important by a long or **high note** in the melody, a change in direction of the melody, a chord change, or a written accent* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *The arrival at G# is emphasized by the piano's crescendo, extended an extra measure here in comparison with the first stanza in order to peak at the high note* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *The stems of **high notes** (above the middle line) go down on the left* (INGTMLIV12 BR).

**Nota mais aguda** (uso comparativo):

⇒ Arpejo descendente começa com a **nota mais aguda** (PORTMLIV02).

⇒ Nestes três acordes, a **nota mais aguda** sempre foi a nota lá bemol, 11<sup>a</sup> aumentada, 9<sup>a</sup> menor e 5<sup>a</sup> aumentada respectivamente (PORTMART29).

A colocação correspondente de nota mais aguda é *(the) **highest note/s***, como mostram os excertos extraídos de textos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *On the one hand, D receives rhetorical emphasis as it is **the highest note** in the progression and has relatively long durations, and temporal emphasis by appearing on the first four accented syllables* (INGTMART31 AM).

⇒ *In these **the highest notes** may come near the start (as in Moon River), in the middle or near (but not at) the end* (INGTMLIV13 BR).

**Nota grave:**

⇒ Já em um piano, ao se executar uma **nota grave**, como por exemplo o Dó<sub>1</sub>, ouve-se o som fundamental (Dó<sub>1</sub>) e, com volumes reduzidos, os quatro primeiros harmônicos que o acompanham. (PORTMLIV01).

⇒ Todos os tons mais agudos, de grande mobilidade e rápido ocaso, como é sabido, devem ser considerados como originados por vibrações concomitantes do baixo fundamental, cuja emissão acompanham suavemente, e constitui lei da harmonia, que devem acompanhar uma **nota grave** somente aqueles tons agudos que efetivamente ressoam simultaneamente com aquela (seus sons harmônicos) por meio de vibrações concomitantes (PORTMTE02).

A colocação correspondente de nota grave é ***low note***, conforme mostram os contextos extraídos de textos dos dois *subcorpora* em inglês:

⇒ *The relative strength of the harmonics changes from note to note on the same instrument, too; this is the difference you hear between the sound of a clarinet playing **low notes** and the same clarinet playing high notes* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *The stems of **low notes** (below the middle line) go up on the right* (INGTMLIV12 BR).

**Nota mais grave** (uso comparativo):

⇒ A **nota mais grave** do acorde em posição original (terças sobrepostas) se chama fundamental (PORTMLIV02).

⇒ O propósito da nota mais aguda sol# (claramente uma nota sensível) aliado a **nota mais grave** sib é o mesmo, preparar a dominante: lá (PORTMTE02).

A colocação correspondente de nota mais grave é (*the*) **lowest note**, conforme mostram os trechos extraídos de textos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *Root position means the root is **the lowest note*** (INGTMLIV08 AM).

⇒ *People tend to treat **the lowest note** as the root as compared to the higher notes in a chord* (INGTMTE04 BR).

**b) Nota consonante e Nota dissonante**

As colocações *nota consonante* e *nota dissonante* estão relacionadas aos conceitos de consonância e dissonância, que variam de acordo com a análise harmônica adotada. No dicionário Dourado (2004), há as seguintes definições para consonância e dissonância:

“**Consonância.** Vibrações sonoras concordantes, portanto, aceitas como mais confortáveis ao ouvido, em oposição às dissonâncias. Em sentido amplo, o termo é subjetivo e envolve aspectos culturais e históricos” (DOURADO, 2004, p.91).

“**Dissonância.** Na Harmonia tradicional, grupo de duas ou mais notas de um acorde que criam forte tensão e se tornam instáveis ao ouvido humano, que por natureza busca predominantemente a sua resolução em acordes consonantes. Com a ruptura dos conceitos rígidos do tonalismo e ao sabor das correntes de composição que seguiram, passou-se a entender que a tensão da dissonância não precisa ser obrigatoriamente resolvida” (DOURADO, 2004, p. 110).

No glossário, usamos remissivas ao fim do verbete direcionando uma para outra, já que, pelo que foi descrito no dicionário, há uma relação complementar entre os dois conceitos. Extraímos do *corpus* de estudo alguns trechos em que as duas colocações ocorrem:

**Nota consonante:**

⇒ Partindo do princípio contido na citação acima, em que se descreve a resolução melódica da dissonância, pode-se inferir que há duas formas possíveis de se



tratar uma nota estranha a um acorde: realizando a resolução por grau conjunto em direção a uma **nota consonante** ou não confirmando essa possibilidade dando origem a um tratamento livre da dissonância (PORTMART06).

⇒ A ideia proposta por Schönberg é que a nota que será dissonante no acorde de sétima venha como uma **nota consonante** no acorde que o precede (PORTMDM01).

A colocação correspondente de *nota consonante* é **consonant note**, cujo uso foi observado em textos de ambos os *subcorpora* em inglês.

⇒ *The first places temporal and rhetorical emphasis on G and D: the G through its position as the first and lowest **consonant note** of the phrase and its several repetitions (...)* (INGTMART31 AM).

⇒ *The appoggiatura (literally 'leaning note') is a dissonant note normally approached by a jump and quitted by a step, up or down, to a **consonant note*** (INGTMLIV03 BR).

#### **Nota dissonante:**

⇒ Para se amenizar estes efeitos causados por ela, a proposta de Schönberg é que a dissonância deve ser preparada e resolvida. A preparação se dará fazendo com que a **nota dissonante** venha como consonante no acorde anterior e se mantenha na mesma voz tornando-se assim a dissonante em questão (PORTMDM01).

⇒ (...) as harmonias do jazz sempre contêm **notas dissonantes** [sic] cuja resolução é extremamente postergada ou nunca ocorre; o exemplo mais comum é o do acorde de 6ª acrescentada (PORTMART13).

Nos dois *subcorpora* em inglês, identificamos o uso de duas colocações correspondentes que são variantes denominativas (sinônimas): **dissonant note** e **dissonant tone**. Extraímos algumas passagens em que elas são mencionadas:

#### **Dissonant note:**

⇒ *The first and third notes in the pattern must be consonant, but the second and fourth may be **dissonant*** (INGTMLIV02 AM).

⇒ *The **dissonant note** in a 7th chord is the 7th above the root — this will not be a 7th above the bass note if the chord has been inverted* (INGTMLIV13 BR).

⇒ *The appoggiatura (literally 'leaning note') is a **dissonant note** normally approached by a jump and quitted by a step, up or down, to a consonant note (INGTMLIV03 BR).*

**Dissonant tone:**

⇒ *The Neapolitan sixth is a major triad, and is therefore not a dissonant chord. However, the chromatic alteration of the second degree gives that tone a downward tendency, so that it makes for a downward resolution as though it were a **dissonant tone** (INGTMLIV11 AM).*

c) **Nota diatônica e Nota não diatônica**

As colocações *nota diatônica* e *nota não diatônica* apresentam conceitos distintos e que são complementares entre si. Apresentamos a seguir contextos em que as colocações e suas correspondentes ocorrem.

**Nota diatônica:**

⇒ **Nota Diatônica** (faz parte da escala diatônica) – sem acidente ou com acidente fixo (PORTMLIV02).

⇒ Enquanto as **notas diatônicas** representam a base da tonalidade, as notas cromáticas são elementos da coloração (PORTMLIV02).

⇒ Neste caso, a **nota diatônica** ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm (PORTMART28).

Em inglês, as colocações correspondentes são *diatonic note* e *diatonic tone*, cujo uso foi observado em textos dos dois *subcorpora*:

**Diatonic note:**

⇒ *A tonal sequence accommodates the diatonic scale, so that only **diatonic notes** of the scale are used (INGTMLIV02 AM).*

⇒ *Given that there is a different mode starting on every **diatonic note** of C major, it can be deduced that the seven notes of any modal scale provide the pitch resource for six other scales, one starting on each scale degree (INGTMTE08 BR).*

***Diatonic tone:***

- ⇒ *In order to show the relationships of the primary chords, Hauptmann presents a fundamental and memorable schema (Fig. 3.2) representing the relationships between the seven **diatonic tones** of the major key (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Another widely accepted concept in relation to chords and harmony is that of chromaticism, most easily understood as the introduction of tones foreign to the **diatonic tones** of the scale (INGTMTE01 BR).*

**Nota não diatônica:**

- ⇒ *As **notas não diatônicas** são acrescentadas ao sistema devido à tendência dos graus secundários do Campo Harmônico Diatônico de solicitarem da tonalidade um mínimo de movimento em torno de si, semelhante ao que ocorre com o I grau, isto é, suas Dominantes secundárias (PORTMART04).*
- ⇒ *A localização da **nota não diatônica** ancora-se no entendimento que se tem de qual é o propósito (a função, o sentido) desta alteração bem como do local diatônico onde se aplica este acorde alterado (PORTMTE02).*

A correspondente de *nota não diatônica* é **nondiatonic note** (que é uma variante de *nota cromática*) e seu uso foi identificado nos dois *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *For this reason, analysts of Dvořák's music will often be rewarded by remembering Schoenberg's well-known admonition to pay close attention to the first **nondiatonic note** in a piece of tonal music (INGTMMDM01 AM).*
- ⇒ *This means that all five **non-diatonic notes** in a major scale (e.g. the black notes in C major) can be used as the bass note for all the applied leading note sevenths (INGTMLIV14 BR).*

**d) Nota natural**

A colocação *nota natural* é classificada como uma nota diatônica, como descrevem o contexto a seguir:

- ⇒ **Nota natural** é a nota sem acidente (dó, ré, ...) (PORTMLIV02).
- ⇒ Nesta situação de fato alterada, a b5 que assume o baixo da dominante substituta raras vezes é uma **nota natural** (em relação aos acidentes da armadura de clave do tom principal ou do diatonismo do lugar de chegada que antecede) (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é **natural note** e apresenta ocorrências em ambos os *subcorpora*, como mostram os trechos mencionados a seguir:

- ⇒ *In these cases the chords are notated as 5 for an augmented fifth in a chord and 5 for a diminished fifth, even when the diminished or augmented fifth itself would be a **natural note** (INGTMTE07 BR).*
- ⇒ *Double flats are thus two half steps lower than the white key (**natural**) note (...) Double sharps are two half steps higher than the white key (**natural**) note (INGTMLIV08 AM).*
- ⇒ *A sharp sign means the note that is one half step higher than the **natural note** (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The white keys are the **natural notes** (INGTMLIV03 AM).*

#### e) Nota alterada

A colocação *nota alterada* é utilizada no discurso harmônico assumindo vários significados de acordo com o tipo de alteração. Selecionamos alguns contextos de uso:

- ⇒ **Nota alterada** (em relação à nota natural) é a nota com acidente (dó#, réb, ...) (PORTMLIV02).
- ⇒ (...) a **nota alterada** (não diatônica) neste II grau é a sensível pré-dominante fá#; (PORTMTE02).
- ⇒ Se for de curta duração, esta **nota alterada** pode até ser classificada como uma nota de passagem (PORTMDM01).

As colocações correspondentes em inglês são as variantes denominativas (sinônimas): **altered note** (usada em inglês americano e britânico) e **altered tone** (em inglês americano):

#### **Altered note:**

- ⇒ *If a note in the chord is not in the major or minor scale of the root (Section 5.1) of the chord, it is an **altered note** and makes the chord an altered chord (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *In four-part writing the bass note of the Neapolitan sixth is normally doubled. Composers tend not to double the **altered note** (s) in a chord (INGTMLIV03 BR).*

#### **Altered tone:**

- ⇒ *The **altered tone** may appear as appoggiatura to the tone below (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *This type of usage of an **altered tone** creates either a major 7th or a minor 9th interval that can be disturbing to the ear and is considered dissonant in functional harmonic situations (INGTMDM04 AM).*

#### f) Nota cromática

A colocação *nota cromática*, de acordo com a análise de contextos de uso, pode ser uma nota pertencente a uma escala cromática ou a notas que não pertencem à tonalidade (nesse sentido, seu uso é abrangente). Seleccionamos abaixo alguns trechos do *corpus* em que ela é mencionada:

- ⇒ Escala cromática enarmônica apresenta duas opções para cada **nota cromática**. As **notas cromáticas** são formadas na parte ascendente elevando o grau mais grave e abaixando o grau mais agudo. Na parte descendente abaixando o grau mais agudo e elevando o grau mais grave (PORTMLIV02).
- ⇒ Utiliza o princípio da imitação, da analogia, para descrever todo o desenvolvimento histórico da harmonia, do desenvolvimento da escala diatônica até a incorporação de **notas cromáticas** ao sistema tonal (PORTMART18).

As colocações correspondentes são *chromatic note* e *chromatic tone*. Seleccionamos alguns trechos dos *subcorpora* inglês americano e britânico em que elas ocorrem:

##### **Chromatic note:**

- ⇒ *But he does note that the minor semitone always introduces motion to another mode, and that the **chromatic note** in each example acts as a leading tone to the tonic of the new mode (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *In the following example (a), chord II (7) is an altered chord, because F# is a **chromatic note** in C major (INGTMLIV 03 BR).*

##### **Chromatic tone:**

- ⇒ *Moreover, this motion introduces a **chromatic tone** which is the negation of the tonic scale step itself (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *One thing which both graphs illuminate is that, while all genera of octatonic chords have connectable **chromatic tones**, no discharge is possible because the four*

*excluded pitches are the leading notes (both the major image leading note and the minor image) of each (INGTMART25 BR).*

**g) Nota acrescentada, Nota adicionada e Notas de tensão**

As colocações *nota acrescentada* e *nota adicionada* são variantes denominativas (sinônimas) relacionadas ao acréscimo de notas à téttrade. Em alguns contextos são mencionadas como notas de tensão (Vide Subitem 3.1.1 Acordes: Acorde de Nona, Acorde de Décima Primeira e Acorde de Décima Terceira).

Selecionamos alguns trechos com o uso dessas variantes denominativas:

**Nota acrescentada:**

- ⇒ Quando formado por três sons é chamado de tríade, por quatro sons de téttrade e por mais de quatro sons, de téttrade com **nota acrescentada** (PORTMLIV07).
- ⇒ O uso de **notas acrescentadas** aos acordes, como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras junto com a ampliação de suas estruturas, formando acordes de, no mínimo, quatro sons (tétrades), é uma característica típica do vocabulário harmônico da bossa nova (PORTMDM04).

**Nota adicionada:**

- ⇒ As **notas adicionadas**, provenientes da própria escala representante do acorde, chamaremos de tensões diatônicas (PORTMDM03).
- ⇒ Com isso também queremos dizer que a **nota adicionada** e a nota pedal são convencionalmente desconsideradas na elaboração das escalas tonais (PORTMTE01).

Em inglês, encontramos as correspondentes: ***added note*** (usada nas duas variantes da língua inglesa) e ***added tone*** (variante geográfica, utilizada em inglês americano). Os excertos mostram o uso das duas colocações:

***Added note:***

- ⇒ *The seventh chord a triad with an **added note** a third degree above the fifth—is so named because in root position it has a characteristic interval of a seventh between the root and the **added note** (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *The **added note** is a 7th above the root (INGTMLIV12 AM).*

- ⇒ *If you are finding added note chords confusing, narrow it down at first to just finding a root note, and counting up from it. This will help in establishing the distance between the root and the **added note**, eliminating all of the other pitches in between (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *There is no general agreement in the literature concerning the ‘functions’ of each **added note** (INGTMTE04 BR).*

**Added tone:**

- ⇒ *Although not discussed in any theory books (to my knowledge), this scale applies the bebop principle of the added chromatic tone (resulting in consecutive semitones) inserted in such a way as to place the **added tone** on an upbeat rather than a downbeat (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *A triad with an **added tone** a major sixth above the triad root (common in popular music) is indicated by adding a superscript 6 after the letter designating the triad (C6) (INGTMLIV06 AM).*
- ⇒ *If we put still another minor third above its highest tone or under its lowest, no new sound enters the chord; the **added tone** is the repetition of one already present at the higher or lower octave (INGTMTE02 AM).*

**Nota de tensão:**

- ⇒ *A escala correspondente a um determinado acorde deve conter suas notas estruturais, chamadas de Notas do Acorde (fundamental, terça, quinta e sétima), e a extensão (nona, décima primeira e décima terceira) do acorde que serão as **Notas de Tensão** (PORTMART04).*
- ⇒ ***Notas de tensão** (dissonantes) no acorde diminuto. São notas um tom acima ou meio-tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13) (PORTMLIV07).*
- ⇒ *No âmbito da música francamente harmônica e tonal, tais modos expressam em um só termo as tradicionais quatro notas básicas da subdominante e também as principais **notas de tensão** que, contemporaneamente, se associam a tais conjuntos (PORTMTE02).*

Em inglês, observamos que, em contextos instrucionais, a colocação *extended chord* é utilizada para se referir aos acordes com extensão (ou notas de tensão): acorde de nona, décima-primeira e décima-segunda, como mostram os excertos:

- ⇒ An **extended chord** is where 9ths, 11ths or 13ths are added to the seventh chord (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ In an **extended chord**, all or some of the notes in the stack of thirds below the named note may also be added (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ [...] rather than limited to melodic use, modal application in jazz is often a harmonic phenomenon as modes are applied in the form of **extended chords** over various chord symbols (INGTMDM04 AM).

#### h) Nota atrativa, Nota sensível

A colocação *nota atrativa* é usada para se referir às notas que atraem a tônica, como por exemplo, a sensível. Seu uso pode ser observado nos excertos extraídos do *corpus* de estudo:

- ⇒ **Notas atrativas** – Resolução por tendência atrativa - Sabemos que os acordes dissonantes contêm notas atrativas, isto é, nota de movimento obrigado, para que possam resolver naturalmente sobre acorde consonantes (PORTMLIV03).
- ⇒ Na progressão V – VI, a nota atrativa realiza um movimento ascendente em direção da tônica, enquanto que as outras duas vozes descem para a nota mais próxima do acorde seguinte (PORTMDM01).
- ⇒ A (sensível) neste acorde não pode ser dobrada por ser **nota atrativa**, e o dobramento de **nota atrativa** deve ser evitado para evitar oitavas consecutivas — VI grau completo (PORTMLIV03).

As correspondentes de nota atrativa são as variantes denominativas sinônimas e geográficas: **tendency note** (usada em inglês britânico) e **tendency tone** (em inglês americano), como mostram os trechos selecionados:

#### **Tendency note:**

- ⇒ **Tendency notes**, or notes that resolve, are not normally doubled, in order to avoid consecutive octaves (see 2.5 Consecutive fifths and octaves below). **Tendency notes** include: - the leading note, which usually resolves upwards to the tonic (but see 2.2 Leading notes below for exceptions) - the seventh of a seventh chord, which resolves downwards; - the root and third in a second inversion chord, both of which resolve downwards; - a suspension, which resolves downwards (INGTMLIV14 BR).



⇒ *In the very common progression which both chords are in root position, the resolution of the two **tendency notes** makes it impossible to include all notes of both chords when using four parts or fewer (INGTMLIV13 BR).*

***Tendency tone:***

⇒ *In the following example, every note in the first chord except G is, in traditional theoretical terms, a **tendency tone** (INGTMLIV07 AM).*

⇒ *This gave it much more independence and stability, the lowered second degree being treated in this case not as a melodic **tendency tone** [34], but as a true harmonic root, which would thus be doubled (INGTMLIV11 AM).*

**Nota sensível**

A colocação *nota sensível* é refere-se à nota localizada no sétimo grau da escala maior e, no contexto tonal, atraí a tônica.

⇒ No entanto, para confirmar a troca de centro tonal a **nota sensível** de dó menor (si natural) é introduzida já no próximo acorde ((PORTMAPO01).

⇒ Em outro momento, o termo intenção é assim referenciado: para analisar diminutos devemos achar a sua ‘intenção’, ou seja, sua inversão que dê a passagem linear [movimento cromático de **nota sensível** para a fundamental do próximo acorde] no baixo (PORTMDM05).

Foram localizadas duas colocações correspondentes que são variantes denominativas e geográficas: **leading note** (usada em inglês americano e britânico) e **leading tone** (em inglês americano), conforme mostram os contextos de uso abaixo:

***Leading note:***

⇒ *This is because it occurs on the seventh scale degree—also called the **leading note**—which performs an important function in tonal music (INGTMLIV04 AM).*

⇒ (VII) **Leading note** - a chord with the strong feeling of leading to the tonic (INGTMLIV01 BR).

⇒ *Another influential note is the seventh degree, the **leading note**, so called because when it appears in a melody it is often followed by the note above it (the tonic) (INGTMLIV04 BR).*

⇒ In the first example the **leading note** is absent from the dominant thus ensuring that the motion of the flat ninth to the tonic produces only descending voice leading in all voices in the motion from the dominant to tonic (INGTMTE07 BR).

**Leading tone:**

⇒ The lower part of the third and seventh areas tends to serve as a leading note, respectively, to the tonic and fifth below, the upper part as a **leading tone** to the fifth and tonic above (INGTMART13 AM).

**i) Nota comum, nota em comum e nota pivô**

As colocações *nota comum* e *nota em comum* são variantes lexicais e referem-se a uma nota que serve como elo entre dois acordes ou no processo de modulação; neste último caso são variantes denominativas de nota pivô, como mostram os contextos abaixo:

**Nota comum:**

- ⇒ É possível utilizarmos uma **nota comum** para realizarmos uma modulação a um centro tonal distante da tônica original (PORTMAPO01)
- ⇒ Deve ser mantida a **nota comum** a ambos os acordes, e a terça do primeiro acorde move-se para a terça do acorde seguinte (PORTMDM01).

**Nota em comum:**

- ⇒ Como sugestão para facilitar a condução, mantenha **notas em comum** e procure realizar o caminho mais curto do ponto de vista do movimento melódico para as vozes internas (tenor e contralto) (PORTMLIV01).
- ⇒ Da tabela acima se conclui que aqueles acordes cujas fundamentais distam entre si de uma quarta ou de uma quinta têm uma **nota em comum**; os que distam de uma terça ou de uma sexta têm duas notas em comum; e os de graus conjuntos não possuem notas em comum (PORTMDM01).

Em inglês, as colocações correspondentes de nota comum e nota em comum são: *common note* e *common tone*. Selecionamos alguns trechos dos *subcorpora* inglês americano e britânico em que elas ocorrem:

**Common note:**

- ⇒ Notes in parenthesis represent **common notes** added to the collection, and dotted lines below the staff indicate the relative relationships (INGTMMDM02 AM).
- ⇒ One special case of this is when two chords share many **common notes** (unison intervals) (INGTMTE04 BR).

**Common tone:**

- ⇒ All four chromatic mediants in major possess the diatonic semitone relation coupled with a **common tone** which also characterizes the dominant and subdominant progressions (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ In the previous example (4.9), four notes moved by semitone while one note (Ab) was held as a **common tone** (INGTMMDM04 AM).
- ⇒ The role of the **common tone** is significant, binding E major and G major, but absent from the middle G major to F major to G major which is not a Strong relationship in Neo-Riemannian terms (INGTMTE08 BR).

**Nota pivô:**

- ⇒ Essa nota central, ou **nota pivô**, no contexto das tríades será capaz de desempenhar, tanto no acorde de saída quanto no acorde de chegada, o papel de fundamental, de terça ou de quinta (PORTMTE02).
- ⇒ Existe ainda um tipo de modulação comum entre Piston e Kostka & Payne que é a modulação por nota comum, chamada por Piston de modulação como **nota pivô** (PORTMMDM01).

A colocação correspondente de nota pivô é **pivot note**, localizada apenas em textos do *subcorpus* inglês britânico, como mostram os excertos abaixo:

- ⇒ A smooth change of key is made with the use of a pivot chord or **pivot note**, one that belongs to both keys. The pivot is normally followed immediately by a chord of the dominant group in the new key (INGTMLIV03 BR).
- ⇒ Besides the chromatic movement and smooth voice leading already discussed, **pivot notes** play a prominent role in the connection of triads, suggesting some form of harmonic coherence (INGTMTE08 BR).

### j) Nota individual

A colocação *nota individual* é empregada no sentido denotativo, referindo-se a cada nota ou a uma nota em particular, conforme mostram os excertos abaixo:

- ⇒ A noção de região também é aplicada para a definição da função específica dos acordes. Cada região representa um segmento de uma tonalidade que envolve **notas individuais** e acordes (PORTMART18).
- ⇒ A referência feita ao estudo da condução de vozes, que trata da maneira com que as **notas individuais** de um acorde se dirigem para as notas de um outro acorde, é colocada aqui dentro do contexto em que a harmonia praticada na Música Popular se encontra atualmente (PORTMDM03).

A correspondente em inglês é *individual note*, conforme mostram os trechos a seguir:

- ⇒ *Articulation is the way an **individual note** is performed* (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ *The sum of **individual note** importance values per distinct note combination is then used to discover the group/groups of maximally salient notes for the segment* (INGTMTE01 BR).
- ⇒ *If you are transposing entire chords, and you know the name of the chord, you may find it easier to simply transpose the name of the chord rather than transposing each **individual note*** (INGTMLIV03 AM).

### k) Nota fundamental

A colocação *nota fundamental* refere-se à nota que dá nome ao acorde. Seleccionamos alguns excertos com contexto de uso para essa colocação:

- ⇒ Cada uma das sete notas assume o papel de nota fundamental dentro de cada tríade resultante; conseqüentemente, são sete as tríades obtidas. Cada tríade recebe o nome da sua **nota fundamental** (PORTMLIV01)
- ⇒ Zamacois descreve a formação dos acordes como uma superposição de terças, mas também como a adição de uma terça e uma quinta sobre uma **nota fundamental** (1997, p. 29) (PORTMART06).

Foram identificadas quatro colocações correspondentes e inglês que são variantes denominativas: *fundamental note*, *fundamental tone*, *root note* e *root tone (utilizada em inglês americano)*. Os contextos de uso em que elas foram mencionadas constam a seguir:

**Fundamental note:**

- ⇒ *The root has the same relationship to a triad as the tonic has to a scale; it is the **fundamental note** (INGTMLIV09 AM).*
- ⇒ *On the one hand, difference tones are created that add notes below the **fundamental note**, increasing the chord's powerful sensation (Roederer 1973, p. 43; Walser 1993, pp. 43-45) (INGTMART01 BR).*

**Fundamental tone:**

- ⇒ *There is reliable acoustic phenomenon called Virtual Pitch: if the Harmonic Series is processed to remove the Root or **Fundamental tone** and then played to a person, that person will hear the note, including the Root tone, even though it is not played (INGTMART28 AM).*
- ⇒ *Although Marx does identify the root of a triad as its **fundamental tone**, he never discusses chord progressions in terms of root relations (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Root position, in which the fundamental tone is in the lowest // bass voice, is asserted to be the strongest, most stable chord position (INGTMTE01 BR).*

**Root note:**

- ⇒ *When a sample is assigned to a particular note of the keyboard in this way, this note is called the **root note** of the sample (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *The key of the scale is the **root note** of what we called the base triad (the one in the middle of the three interlocking triads) (INGTMART28 AM).*
- ⇒ *The idea of adding notes to a triad may be carried further to form chords containing a ninth, eleventh and thirteenth above the **root note** (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *The chord on the first degree (i.e., the **root note**) is called the tonic (INGTMART22 BR).*

**Root tone:**

- ⇒ *There is reliable acoustic phenomenon called Virtual Pitch: if the Harmonic Series is processed to remove the Root or **Fundamental tone** and then played to a person, that person will hear the note, including the **Root tone**, even though it is not played (INGTMART28 AM).*

## 1) Nota da tônica, Nota tônica

As colocações *nota da tônica* e *nota tônica* são variantes lexicais, cujo uso pode ser observado nos trechos a seguir:

### **Nota da tônica:**

- ⇒ Como inventar uma escala onde a própria **nota da tônica** se transformaria numa dissonância tonalmente não aceitável? (PORTMTE01).
- ⇒ O Ex.8 traz o final de uma obra para coro e piano de Mendelssohn donde se pode notar a conclusão em uma cadência plagal (G - D); todavia, observa-se que essa resolução, por si menos enfática (já que não contém elementos de instabilidade como trítono e sensível), é intensificada pelo acréscimo de alguns fatores: adição da nota E sobre o acorde de G (compasso 40 do Ex.8) direcionando o perfil melódico ao repouso sobre uma **nota da tônica** (F#) refreando a atividade rítmica; além disso, há o retardo da apresentação da terça do acorde da tônica (penúltimo compasso), em uma espécie de apojatura G-F#, perfazendo, a seguir, o movimento melódico similar ao compasso precedente E-F#, novamente resolvendo na terça do acorde (PORTMART32).

### **Nota tônica:**

- ⇒ Se este acorde for usado em uma textura a 4 vozes a 5a do acorde deve ser duplicada porque é a **nota tônica** de uma tonalidade (PORTMAPO01).
- ⇒ Define-se T como um conjunto de tonalidades t, onde t é uma *string* de símbolos que representa o nome da **nota tônica** e o modo associado usado (não importando o sistema de representação usado seja, por exemplo, Lá menor ou Am, sendo necessário apenas que não se troque de sistema num mesmo diagrama) (PORTMART10).

A colocação correspondente em inglês (americano e britânico) é *tonic note*, conforme mostram os contextos de uso extraídos do *corpus*:

- ⇒ *And, as the **tonic note** of the new key, the prominent B legitimates the progression* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *To clarify, when I refer to functional tonality, I specifically mean the special scale degree hierarchies and the resulting chord hierarchies built on those scale degrees that articulate key (the **tonic note**) within the major-minor scale system, the most*

*important of these being the dominant (V) and tonic (I) notes (and chords) (INGTMDM02 AM).*

⇒ *The leading note (A) at the end of bar 2 in the bass feels slightly awkward, because it does not lead to the **tonic note** (...) (INGTMLIV09 BR).*

⇒ *The interval of a semitone can, in certain contexts, express diatonicism in melody as it can be used to create a tension or pull towards a **tonic note** at the base of a musical scale (INGTMART05 BR).*

### **m) Nota do baixo**

A colocação *nota do baixo* faz menção à nota mais grave de um acorde (esteja ele em estado fundamental ou invertido). Seleccionamos alguns contextos de uso da colocação:

⇒ O costume de cifrar os acordes é derivado da prática do baixo contínuo. Nesta, cada **nota do baixo** era cifrada com números que indicavam quais intervalos deviam ser tocados acima da linha do baixo (PORTMAPO01).

⇒ Nesta prática, o baixo cifrado não fazia referências à ideia de fundamentais ou inversões de acordes. Os acordes eram conceituados por intervalos em relação à **nota do baixo** e não a uma fundamental (PORTMLIV01).

Em inglês, notamos duas colocações variantes denominativas: ***bass note*** e ***bass tone***, sendo a primeira a mais recorrente. Seguem alguns contextos de uso dessas variantes:

#### ***Bass note:***

⇒ *The **bass note**, which is generally the root of the chord, is treated separately: if the bass note is the root of the chord, the root may be omitted in the upper group of notes and replaced with a tension (...) (INGTMLIV07 AM).*

⇒ *This means that among the notes comprising any particular chord, some may be of considerable structural prominence – generally it is the **bass note** and/or the principal upper register note – while others may be of only local significance (INGTMLIV04 AM) The **bass note** played at the bottom of the chord does not necessarily have to be the root of the chord (INGTMTE02 BR).*

***Bass tone:***

- ⇒ Thus the **bass tone**, by virtue of the reinforcement rought to it by the upper voices, (when in root position), is here predominant and conspicuous (INGTMTE02 AM).
- ⇒ (...) they give us rather a troublesome set of mere casuistic prescriptions upon the treatment of the intervals of the **bass tone** (INGTMLIV08 BR).

**n) Nota enarmônica**

A colocação *nota enarmônica* está relacionada ao conceito de enarmonia, conforme descrevem os contextos de uso abaixo:

- ⇒ **Notas enarmônicas** são notas de nome e grafia diferentes, porém com o mesmo resultado auditivo. No piano, as notas enarmônicas são tocadas na mesma tecla. Para cada nota podem ser encontradas duas notas enarmônicas (PORTMLIV02).
- ⇒ Na sexta Suíça se assemelha muito à sexta germânica, porém com a **nota enarmônica** ré sustenido, o que vai implicar na diferente resolução desta Suíça em relação à Germânica (PORTMDM01).

Em inglês, as colocações correspondentes são as variantes geográficas ***enharmonic note*** (usada em inglês britânico) e ***enharmonic tone*** (*em inglês americano*) e seus usos podem ser observados nos trechos a seguir:

***Enharmonic note:***

- ⇒ Three of the major keys (B, F# and Db) have two spellings each - B/Cb, Db/C# and F#/Gb. These are called ***enharmonic notes*** (INGTMLIV02 BR).

***Enharmonic tone:***

- ⇒ Non harmonic tone - ***escape tone*** - A nonharmonic tone that is approached by step and resolved by leap (INGTMLIV02 AM).

**o) Nota evitada**

A colocação *nota evitada* foi verificada nos seguintes contextos de uso:

- ⇒ Dominantes com 4ª suspensa - são dominantes resultantes da substituição da terça pela quarta. Devido à ausência da terça (**nota evitada**), não há trítone nestes acordes,



o que lhes confere um sentido funcional híbrido: soam como um meio termo entre as funções subdominante e dominante (PORTMAPO03).

⇒ Além da 2<sup>a</sup>/9<sup>a</sup> menor, também será considerada uma **nota evitada** o intervalo de 6<sup>a</sup>/13<sup>a</sup> maior (PORTMDM03).

A colocação correspondente localizada em textos do *subcorpus* inglês é **avoid note** (verificamos que o termo **avoid** não é usado no particípio nesta colocação. Na terminologia do Jazz, essa combinação tem uso convencional):

⇒ *The major 7th is an **avoid note** on a dominant seventh chord (Rule 4) since a dominant seventh chord and its scale contain the flat 7th, not the major 7th (INGTMART20 AM).*

⇒ *By substituting the chord, then, the **avoid note** is not really omitted, but rather altered (INGTMDM04 AM).*

#### p) Nota guia

A colocação *nota guia* é empregada em textos que abordam a Harmonia do Jazz e da música popular.

⇒ Os autores americanos consideram as **notas guias** como: a terça, a sétima, a sexta (para acordes com sexta); a quarta (para acordes de quarta ou sus4); a quinta diminuta. Estas notas são notas que caracterizam o acorde e num encadeamento não devem ser duplicadas (PORTMDM01).

⇒ Principalmente no Jazz, é muito comum a utilização de acordes com duas notas, as quais, são justamente as notas responsáveis pela caracterização do acorde e seu direcionamento harmônico. São elas, respectivamente, a 3<sup>a</sup> (terça) e a 7<sup>a</sup> (sétima) do acorde, conhecidas como **notas guia** da harmonia ou em inglês *guide tones* (PORTMDM03).

A colocação correspondente **guide tone** foi identificada no *subcorpus* inglês americano seguinte contexto de uso:

⇒ ***Guide tones** may be used as known points to guide the development of a melody. The improviser may, for example, try to arrive at a **guide tone** on the first beat of each measure or wherever he or she places a dynamic accent (INGTMLIV 07 AM).*

q) **Blue note**

A colocação *blue note* é um caso de empréstimo linguístico da terminologia americana para a brasileira, tendo sua origem nas práticas harmônicas do *Blues*. Consta no dicionário Dourado (2004), com a seguinte definição:

“A palavra *Blue* que define sentimentos melancólicos, deu origem ao gênero musical homônimo. Sons característicos do blues norte-americano, *Blue Notes* consistem em certo desvio descendente na afinação de determinadas notas da escala como a terça, a quinta e a sétima, expressando tristeza” (DOURADO, 2004, p. 52).

No *subcorpus* português, localizamos alguns trechos com descrição e contexto e uso da colocação:

- ⇒ O intervalo de 4ª aumentada foi amplamente utilizado pelo gênero musical Blues, tornando-o, inclusive, popularmente conhecido como *blue note* (PORTMDM03).
- ⇒ Parece, contudo, haver uma parcial concordância entre a afinação africana e a ocidental no que se refere à terceira *blue note*, localizada na região da 7ª menor, pois não é muito usual que ela seja relativizada pelas técnicas especiais que mencionamos (PORTMTE01).

A correspondente *blue note* apresenta contextos de uso nos dois *subcorpora* em inglês, conforme podemos verificar nos trechos selecionados abaixo:

- ⇒ *These types of inflections have been conventionally described in the literature as blue notes and are expressive pitch manipulations that Wonder draws on, either improvised in the moment or compositionally planned, from established rhetorical gestures found in the gospel music and blues traditions* (INGTMDM02 AM).
- ⇒ *The complexities of understanding so called ‘blue notes’ from a (Western) music theoretical standpoint have been recognised by writers for many years* (INGTMART08 BR).

r) **Nota substituta**

A colocação *nota substituta* foi difundida na obra de Schoenberg (SCHOENBERG, 1969, p.22) e está relacionada ao conceito de Transformação, conforme descrevem os trechos a seguir:

⇒ Nas Transformações, as **notas substitutas** podem tomar o lugar da 3ª e da 5ª do acorde, mas não podem tomar o lugar da fundamental (PORTMART04).

⇒ Transformação simplesmente altera certos acordes através da utilização de **notas substitutas**, mas mantém sua fundamental com uma função fixa (PORTMART18).

A correspondente *substitute tones* foi identificada no subcorpus inglês americano:

⇒ *Schoenberg acknowledges Chopin's use of substitute tone Cb by placing a horizontal line through the Roman numeral I. In this case tonic functions as an artificial dominant seventh chord leading to IV* (INGTMLIV14 AM).

s) **Nota do acorde e nota da escala**

As colocações *nota do acorde* e *nota da escala* não são variantes, mas referem-se às notas diatônicas, que pertencem à escala e ao acorde. Mas se a nota pertence a uma escala, também pertence a alguns dos acordes da escala, levando em conta quantas notas ele agregará. Selecionamos alguns contextos de uso para as colocações:

**Nota do acorde:**

⇒ **Notas do acorde** – são notas da estrutura básica do acorde (pertencentes a uma escala diatônica) (PORTMAPO03).

⇒ A primeira **nota do acorde** é chamada fundamental (PORTMLIV07).

⇒ A sonoridade tônica na tonalidade maior está nos acordes que não possuem esta instável nota característica como uma **nota do acorde** (PORTMART01).

⇒ Escala de Acorde é a escala formada pelo conjunto das notas que caracterizam o acorde, chamadas **Notas de Acorde**, e as notas que o enriquecem, chamadas Notas de Tensão (PORTMART04).

Foram localizadas nos *subcorpora* inglês americano e britânico duas colocações correspondentes, que são variantes denominativas (sinônimas): *chord note* e *chord tone*. Selecionamos alguns trechos em que elas ocorrem:

**Chord note:**

- ⇒ *Starting with a given soprano note, a root-position triad is built by giving the alto the first available **chord note** below the soprano (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *Sometimes, a less important note in the arpeggiation comes between two other notes of the chord, rather like a passing note; sometimes, it appears above or below the main **chord note** rather like a neighbour note (INGTMLIV09 BR).*
- ⇒ *'Motion' Between **Chord Notes** and Non-Chord Notes Returning briefly to Nattiez's discussion of the 'Tristan chord', we should note that one possibility he seems tacitly to have excluded is that all five notes in the segment might be harmonic (INGTMART17 BR).*

**Chord tone:**

- ⇒ *Harmonic tones should be familiar to you by now. They are the **chord tones**: root, third, or fifth. Nonharmonic tones (nonchord tones) are pitches that sound along with a chord but are not chord pitches (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *Because a chord symbol suggests multiple options for chord-scale applications, any of these chord-scales may be applied and any note in one of the possible chord-scale applications is a compatible tone (and therefore, a possible **chord tone**) (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ *The Eb in the beginning functions as an approach note to the chord tone E and does not have a function other than leading to the **chord tone** (INGTMART06 BR).*

**Nota da escala:**

A colocação *nota da escala* é usada para se referir às notas pertencentes à escala, como se observa nos contextos a seguir:

- ⇒ Para cada **nota da escala** temos um grau, dessa forma podemos estruturar qualquer escala, sendo que, as notas variam de uma escala para outra, porém os graus permanecem os mesmos (...) (PORTMLIV05).
- ⇒ A cada **nota da escala**, chamada também de graus, era atribuída uma função, dentro do discurso musical (PORTMART19).
- ⇒ Em relação à escala, os acordes utilizam cada uma das **notas da escala** para a formação de um conjunto de acordes da seguinte maneira: cada **nota da escala** dará nome a um acorde específico (e suas variações), segundo descrição abaixo,

formando assim um conjunto de sete nomes possíveis para os acordes (PORTMDM02).

Em inglês são utilizadas as correspondentes: *scale note*, *note of a/the scale*, *tone of/a escale scale tone*. As variantes sintáticas que tem o termo *tone* na estrutura são usadas em inglês americano; as demais colocações, em inglês americano e britânico:

***Scale note:***

- ⇒ *An equal-tempered system (constant frequency ratios between adjacent scale positions, a geometric series) is mathematically unable to contain all simple frequency ratios with respect to a specific **scale note*** (INGTMTE04 BR).
- ⇒ *Changing the key to the fifth **scale note** of a particular scale always adds a sharp (or takes away a flat)* (INGTMLIV08 AM).

***Notes of a/the scale:***

- ⇒ *You can do so by taking each **note of the scale** as the root of a triad and adding to it the third and the fifth (being careful to remain within the bounds of the chosen scale)* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *Triads can, in fact, be constructed on any **note of the scale*** (INGTMLIV06 BR)
- ⇒ *A piece of music made from the **notes of a scale** is said to be in the key of that scale, and the first note of the scale is the keynote of the music* (INGTMLIV04 BR).

***Scale tone (Am):***

- ⇒ *The basic jazz chords in any key are the diatonic, or **scale-tone**, seventh chords* (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *If the interval contains eight scale tones, it is called an octave; also, the distance between two notes of exactly the same pitch (containing only one **scale tone**) is called a unison* (INGTMLIV09 AM).

***Tone of a/the scale (Am):***

- ⇒ *The first **tone of a scale**, the tonic, is a point of rest and is considered to be the most stable* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *A chromatic scale is a nondiatonic scale consisting entirely of half step intervals, since each **tone of the scale** is equidistant from the next, it has no tonic* (INGTMLIV02 AM).

t) **Nota estranha, nota estranha à harmonia, nota não harmônica, notas estranhas ao acorde, notas melódicas, nota auxiliar, nota ornamental**

As colocações *nota estranha*, *nota estranha à harmonia*, *nota não-harmônica*, *notas estranhas ao acorde*, *notas melódicas*, *nota auxiliar* e *nota ornamental* por serem utilizadas em contextos semelhantes foram agrupadas nesta parte. Extraímos algumas passagens em cada uma é mencionada.

**Nota estranha:**

A colocação *nota estranha* refere-se a notas não pertencentes à tonalidade, conforme mostram os contextos de uso:

- ⇒ Mas sim devemos levar em conta o aspecto de consonância e dissonância. Assim, devemos levar em conta que quanto maior for o grau de dissonância da **nota estranha** a ser introduzida maior será o seu impacto auditivo (PORTMAPO01).
- ⇒ Os acordes 10, 19, 21, 25, 27 e 29 não são inversões, são acordes que trazem uma **nota estranha** no baixo que, na realização, terá função de nota auxiliar (como apojetura, nota passagem, bordadura ou nota pedal) (PORTMTE02).

*Nota estranha* também é utilizada como variante lexical reduzida de *nota estranha à harmonia* e *nota estranha ao acorde* (compartilhando suas colocações correspondentes, mencionadas adiante).

As variantes denominativas **nota estranha à harmonia** e **nota não-harmônica** também se referem às notas que não pertencem à tonalidade e são mencionadas nos seguintes contextos:

**Nota estranha à harmonia:**

- ⇒ **Uma nota estranha à harmonia** (NEH) é uma nota, diatônica ou cromática, que não pertence à um acorde, ou seja, à duração de um determinado acorde. Esta nota pode ser uma nota estranha durante toda a sua duração ou, se a harmonia mudar durante a duração desta nota, ela pode se tornar uma nota real de um acorde (PORTMAPO01).

**Nota não harmônica:**

- ⇒ Já que o fá natural deste exemplo resolve no mi bemol, sexta menor em relação à tônica, teríamos: ou a resolução da dissonância numa outra **nota não harmônica**,

gerando uma nova suspensão só resolvida na segunda metade do compasso, quando o mi bemol resolve sobre o ré da harmonia dominante (PORTMART06).

Em inglês, as colocações correspondentes de nota estranha à Harmonia e nota não-harmônica são: *nonharmonic note* (usada em inglês britânico) e *nonharmonic tone* (em inglês americano), como mostram os excertos a seguir:

***Nonharmonic note:***

⇒ *The non-harmonic note does not belong to the harmony and is leaning into the chord, creating a dissonance which must be resolved* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *Non-harmonic notes are different from ornaments in that they are actually written into a melody to add interest and feeling, but do not belong to the accompanying chord* (INGTMLIV01 BR).

***Nonharmonic tone:***

⇒ *Nonharmonic tone - A tone that does not fit into the surrounding harmony* (INGTMLIV02 AM).

⇒ *A tonal-harmony teacher would no doubt employ the concept of a nonharmonic tone here to explain the G and E, both of which embellish a single DM triad* (INGTMART25 AM).

**Notas estranhas ao acorde**

A colocação *notas estranhas ao acorde* refere-se às notas que não pertencem ao acorde, conforme descrito no trecho selecionado abaixo:

⇒ **Notas estranhas ao acorde** são aquelas que não fazem parte do acorde, mas que são usadas para ornamentar uma melodia. São os seguintes os fenômenos que caracterizam as notas estranhas: bordadura, nota de passagem, retardo, antecipação, *apoggiatura* e escapada (PORTMLIV06).

As colocações correspondentes de notas estranhas ao acorde são as variantes geográficas: *Nonchord note* (usada em inglês britânico) e *Nonchord tone* (utilizada em inglês americano)

***Nonchord note (BR)***

⇒ *The most common type of nonchord note is the passing note* (INGTMLIV13 BR).

⇒ *If, say, some candidate prolongations involve the dominant seventh and others the dominant ninth chord on the same root, then the smaller chord is regarded as preferable, provided that the note thereby deemed a **nonchord note** (i.e., the ninth of the dominant ninth) does not thereby become explicable in relation to the dominant seventh only in terms of more awkward voice-leading within the segment (INGTMART17 BR).*

#### **Nonchord tone (AM)**

⇒ ***Nonchord tones** (abbreviated NCT) is a tone, either diatonic or chromatic, that is not a member of the chord. The tone might be an NCT throughout its duration, or, if the harmony changes before the tone does, the tone might be as NCT for only a portion of its duration (INGTMLIV12 AM).*

⇒ *Nonharmonic tones (**nonchord tones**) are pitches that sound along with a chord but are not chord pitches (INGTMLIV02 AM).*

#### **Notas melódicas:**

A colocação *notas melódicas* é usada para descrever notas que não pertencem à harmonia, como mostram os trechos abaixo:

⇒ O modelo de classificação das *notas melódicas* – nota de passagem, bordadura, apojatura, retardo, antecipação, escapada e combinações desses diversos conceitos – propagado pela teoria tradicional ainda é de enorme valia. Deve haver um discernimento criterioso entre o que é dissonância e o que é nota melódica (PORTMTE01).

⇒ No século XX, a Música Popular trouxe uma série de inovações para o campo das dissonâncias. Inicialmente pensadas como **notas melódicas** (de passagem, bordadura etc.), elas foram se emancipando como dissonâncias aceitas nos acordes tonais (PORTMTE01).

Em inglês, foram identificadas duas colocações variantes denominativas: *melodic note* (usada em inglês americano e britânico) e *melodic tone* (em inglês britânico), conforme mostram os excertos abaixo:

#### **Melodic note:**



⇒ *The most relevant analysis of the harmony is shown, there being no need to include every **melodic note** in the harmony in this case (INGTMLIV05 BR).*

⇒ *To reinforce the concept of the deep structural significance of the upper extensions in this music, I cite the most stable melodic pitches of each piece, i.e., the final **melodic note** (INGTMDM04 AM).*

**Melodic tone:**

⇒ *It is nearly always the tonic chord, with the sixth degree as a **melodic tone** resolving down to the fifth (INGTMLIV11 AM).*

⇒ *In the sequence, each primary **melodic tone** represents either an unstable chordal seventh or eleventh (INGTMDM02 AM).*

**Nota auxiliar:**

A colocação *nota auxiliar* também é utilizada de forma abrangente para se referir a outras notas como: *apojatura, bordadura, nota de passagem, nota pedal* (que serão analisadas adiante). Seguem alguns contextos de uso dessa colocação:

⇒ As escapadas são definidas por la Motte como **notas auxiliares** por salto descendente e de ataque (PORTMDM01).

⇒ Esse caso se diferencia dos demais casos de tonicalização direta comentados por Schenker, pois aqui a nota mi natural não é uma **nota auxiliar**, e sim a terça do acorde de Dó maior, a dominante secundária de Fá menor (PORTMDM05).

As colocações correspondentes em inglês são: **auxiliary note** (usada em inglês americano e britânico) e **auxiliary tone** (em inglês americano). São variantes denominativas (sinônimas) e geográficas. A primeira foi localizada em ambos os *subcorpora*; a segunda em um texto publicado em inglês americano identificado na pesquisa complementar.

**Auxiliary note:**

⇒ *The middle note of an auxiliary figure is called the **auxiliary note** (INGTMLIV05 AM).*

⇒ ***Auxiliary notes** lie a tone or semitone above or below the harmony note. An auxiliary note ornaments the harmony note by simply alternating with it. These types are usually found on weaker beats or half-beats of the bar (INGTMLIV03 BR).*

⇒ *A returns at bar 7, this time there is a lower **auxiliary note**, Ab, before A is heard again at bar 10 (INGTMTE08 BR).*

**Auxiliary tone:**

⇒ ***Auxiliary tone:** when a melody moves from a chord tone to a note a ½ or whole step away, and back, the middle note is an auxiliary tone (BERG, 2006 AM).*

**Nota ornamental:**

A colocação nota ornamental também é usada para descrever notas que não pertencem à tonalidade:

⇒ **Notas ornamentais** ou auxiliares – são notas que não fazem parte dos acordes, porém contribuem para a coerência do movimento melódico, pois caminham ou resolvem nas notas reais. É importante observar a situação rítmica em que se encontram, bem como suas resoluções (PORTMAPO06).

⇒ Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como **nota ornamental**, uma dissonância acrescentada ao IVm (PORTMART28).

As colocações correspondentes para nota ornamental são: *embellishing note* e *embellishing tone*, mencionadas em textos do *subcorpus* americano, como mostram os excertos a seguir:

**Embellishing note:**

⇒ *First, each **embellishing note** is marked in the score with a special symbol indicating its role(..) (INGTMLIV14 AM).*

⇒ *In that case it seems unimportant whether one considers the **embellishing notes** as essential or as incidental (INGTMLIV14 AM).*

**Embellishing tone** (não foi localizada no *corpus*, mas em um texto da pesquisa complementar):

⇒ *Nearly all **embellishing tones** are three-note gestures in which the embellishing tone is the middle note and the notes on each side of the embellishing tone are consonant with the bass. The actual embellishing tone itself may be either consonant or dissonant with the bass (GOTHAM et al, 2021).*

O Quadro 8, elaborado por Santos (2017), traz a nomenclatura das notas estranhas e suas correspondentes em inglês americano e britânico. A esse quadro foram acrescentados contextos extraídos do *subcorpus* inglês britânico. Importante ressaltar que nem todas as denominações são combinatórias de dois termos ou colocações com o termo *nota* em suas estruturas. Foram incluídas aqui por serem nomenclaturas das notas estranhas.

Quadro 8 - Tipos de notas estranhas e seus correspondentes em inglês (SANTOS, 2017)

<b>Notas estranhas ao acorde</b>	<b><i>Non-chord tones</i> (American English)</b>	<b><i>Non-chord notes</i> (British English)</b>
<p><b><u>Bordadura</u></b> A Bordadura apresenta-se como uma dissonância em tempo fraco ou parte fraca do tempo, que parte de uma nota de acorde por movimento de segunda acima (bordadura superior) ou abaixo (bordadura inferior) e retorna obrigatoriamente, para a mesma nota de origem. (PORTMLIV01).</p>	<p><b><u>Neighboring tone</u></b> <i>The neighboring tone is used to embellish a single tone. It may appear above the main tone (upper neighbor) or below it (lower neighbor), and it may be diatonic or chromatic (INGTMLIV12 AM).</i></p>	<p><b><u>Neighbour notes</u></b> <i>An auxiliary or neighbour note is used between two repeated notes in the melody. It is approached and left by movement of a step, either up or down, and may be either a semitone or a tone. The example shows both upper and lower auxiliary or neighbour notes and uses both semitones and tones (INGTMLIV01 BR).</i></p>
<p><b><u>Notas de passagem</u></b> São aquelas que preenchem o espaço entre duas notas diferentes de um mesmo acorde ou de acordes diferentes. Normalmente, a nota de passagem é uma dissonância usada entre duas consonâncias para preencher um intervalo de terça. Ela pode ser ascendente ou descendente, não acentuada ou acentuada e diatônica ou cromática (PORTMLIV01).</p>	<p><b><u>Passing tone</u></b> <i>The passing tone is used to fill the space between two other tones. The two other tones may belong either to the same or to different chords, or they might be NCTs themselves. Usually the space them is a third, either up or down, and the passing tone is given whatever scale degree lies in between (INGTMLIV12 AM).</i></p>	<p><b><u>Passing notes</u></b> <i>The passing note is approached by a step and is also followed by a step. It is usually found on a weak beat and is not sounded with a chord. In the first bar of the example, the overall harmony is that of C major. The notes used on each beat are C, E, G. These are the pitches of a C major triad. The F found on the second half of the second beat functions as a passing note to join the E and G in the melody. In the second bar, the overall harmony is F major. The E and D are used as two consecutive passing notes to link the F and C (INGTMLIV01 BR).</i></p>
<p><b><u>Retardo</u></b> Constitui-se de três partes: preparação (posiciona-se em tempo fraco ou parte fraca de tempo, em consonância com o acorde); retardo (tempo forte ou parte forte de tempo, criando, de preferência, uma dissonância com o acorde); resolução</p>	<p><b><u>Retardation</u></b> <i>A retardation is similar to a suspension, but it delays a stepwise ascend and resolves upward (INGTMLIV12 AM)</i></p>	<p><b><u>Retardation</u></b> <i>A retardation is like a suspension but it resolves upwards, not downwards, by step. Retardations are less common than suspensions (INGTMLIV14 BR).</i></p>

(tempo fraco ou parte fraca de tempo, em consonância) (PORTMLIV06).		
<p><b><u>Suspensão</u></b> A suspensão origina-se quando uma nota do acorde (consonância), na troca de harmonia, em tempo forte ou parte forte do tempo, fica mantida e se transforma em dissonância. Nesse momento ela passa a ser classificada como suspensão ou retardo (PORTMLIV01) (A autora apresenta uma nota de rodapé explicando que para Kostka (INGTMLIV12), quando a resolução é ascendente, a nota passa a ser classificada como retardo).</p>	<p><b><u>Suspension</u></b> <i>A suspension is a NCT that delays a stepwise descent in a line. A suspension involves three phases: preparation, suspension, and resolution. Suspension that occur in a voice other than the bass are classified by the intervals between the bass and the suspension and between the bass and the resolution (INGTMLIV12 AM).</i></p>	<p><b><u>Suspension</u></b> <i>A suspension consists of three adjacent notes in the same part: the preparation, a chord note in the first chord; the suspension, the same note (which may be repeated or held from the previous chord) forming a dissonance with the second chord; the resolution, where the note falls by step, either to the same chord underlying the suspension, or another chord (INGTMLIV14 BR).</i></p>
<p><b><u>Antecipação</u></b> É uma nota estranha ao acorde trazida do acorde seguinte. A antecipação pode ser atingida por grau conjunto ou por salto. Porém, como norma, costuma ser alcançada por grau conjunto, ter um valor rítmico pequeno e ocorrer em tempo fraco ou parte fraca do tempo (PORTMLIV01)</p>	<p><b><u>Anticipation</u></b> <i>The anticipation is an unaccented nonchord tone, but, given that it can be considered the mirror opposite of the suspension, it is included at this point. The anticipation appears before the chord to which it belongs actually sounds, usually creating a dissonance with the already-sounding chord (INGTMLIV13 AM).</i></p>	<p><b><u>Anticipation</u></b> <i>An anticipation is the opposite of the suspension. Instead of holding a note over into the new harmony, it anticipates a note from the new harmony before the chord is actually sounded. The anticipation is often found at the end of a piece (INGTMLIV01 BR).</i></p>
<p><b><u>Apojatura / Apogiatura</u></b> É uma dissonância atacada em tempo forte ou parte forte do tempo que se resolve por grau conjunto, em uma consonância, A forma mais usual de emprego da apojatura é a de dissonância atacada por salto descendente, em tempo forte e que se resolve por grau conjunto descendente, em uma consonância (PORTMLIV01)</p>	<p><b><u>Appoggiatura</u></b> <i>An appoggiatura is a NCT that is approached by leap and resolved by step. In most cases, appoggiaturas are accented, approached by ascending leap, and resolved by descending step (INGTMLIV12 AM).</i></p>	<p><b><u>Appoggiatura</u></b> <i>The appoggiatura is an accented non-harmonic note. This means that the dissonance is sounded on a strong beat. The appoggiatura is approached by a skip in the melody and resolved by step in the opposite direction of the skip. The word is Italian, roughly meaning to lean. The non-harmonic note does not belong to the harmony and is leaning into the chord, creating a dissonance which most be resolved (INGTMLIV01 BR).</i></p>
<p><b><u>Escapada ou Nota escapada (*)</u></b> É uma bordadura incompleta atingida por grau conjunto</p>	<p><b><u>Escape tone</u></b> <i>The contour of the escape tone is the reverse of that of the appoggiatura, because the</i></p>	<p><b><u>Echappée or escape note</u></b> <i>An échappée (French for 'escaped') is an unaccented dissonance approached by a</i></p>

(geralmente ascendente) cuja resolução se dá por salto, no sentido oposto. A escapada é normalmente uma dissonância não acentuada e com valor rítmico curto. (PORTMLIV01)	<i>escape tone is approached by step and left by leap in the opposite direction. Escape tones are usually submetrical, unaccented, and diatonic. They are often used in sequence to ornament a scalar line (INGTMLIV12 AM).</i>	<i>rising step from a chord note and left by a falling leap (usually a third) to a chord note. It occurs occasionally in Bach's chorales, particularly in the melody at cadences (INGTMLIV14 BR).</i>
<b><u>Dupla Bordadura</u></b> É a combinação de duas dissonâncias na qual a primeira se apresenta como uma bordadura superior, seguida, imediatamente, pela segunda como bordadura inferior, ou vice-versa. Assim, a primeira aparece como uma bordadura incompleta (tempo fraco ou parte do tempo fraco) e a segunda como uma apoiatura (tempo forte ou parte do tempo forte) (PORTMLIV01).	<b><u>Neighbor group</u></b> <i>A common method of embellishing a single tone involves a combination of two NCTs in succession, the first being an escape tone, the second an appoggiatura (INGTMLIV12 AM).</i>	<b><u>Double appoggiatura</u></b> <i>A double appoggiatura consists of two notes that both fall or rise to the following main note. (INGTMLIV14 BR).</i>
<b><u>Pedal ou Nota Pedal (**)</u></b> O emprego do pedal consiste na manutenção de uma nota, em qualquer voz, por vários compassos e por várias trocas de harmonias. Tais trocas de acordes geram harmonias dissonantes, principal atrativo no uso do pedal. Embora possa aparecer em qualquer voz, seu uso é mais frequente no baixo mantendo a fundamental do I grau (pedal de tônica) ou fundamental do V grau (pedal de dominante) (PORTMLIV01).	<b><u>Pedal point</u></b> <i>Pedal point is a stationary pitch that begins as a chord tone, then becomes a NCT as the harmonies change, and finally ends up as a chord tone again. Pedal points usually occur in the bass, but they occasionally occur in other parts as well (INGTMLIV12 AM).</i>	<b><u>Pedal point</u></b> <i>A pedal point is a note, usually in the bass, which is sustained or repeated while the other harmonies change. Bach occasionally uses a short pedal point in his chorales. The pedal point is more of a feature of longer pieces, for example towards the end of the first Prelude (in C major) of Bach's 48 Preludes and Fugues (INGTMLIV14 BR).</i>

Fonte: Baseada em Santos (2017)

Os termos, mencionados no Quadro 8, com asteriscos (\*) *escapada* e (\*\*) *pedal* também são variantes lexicais reduzidas das colocações *nota escapada* e *nota pedal*, respectivamente. Seleccionamos alguns contextos em que as colocações e suas correspondentes ocorrem:

**(\*). Nota escapada**

⇒ Devem ser resolvidas por grau conjunto, novamente devemos considerar o grau de dissonância da **nota escapada** (PORTMAPO01).

As colocações correspondentes de nota escapada são as variantes geográficas *escape tone* (usada em inglês americano) e *escape tone* (em inglês britânico), conforme mostram os trechos abaixo:

***Escape tone:***

⇒ *Non harmonic tone - **escape tone** - a nonharmonic tone that is approached by step and resolved by leap* (INGTMLIV02 AM).

***Escape note:***

⇒ *This is the *échappée*, or '**escape note**'. It leaves a harmony note by step (usually upwards) and then leaps in the opposite direction (usually by a 3rd) to a new harmony note* (INGTMLIV13 BR).

**(\*\*) Nota pedal:**

⇒ A forma mais comum de **nota pedal** é a que ocorre sobre o V, ou seja, a **nota pedal** da fundamental do acorde de dominante. No entanto, pedal de tônica também é comum. Como observado anteriormente, a **nota pedal** se prolonga por determinado tempo e geralmente ocorre uma sobreposição de harmonias várias sobre esta nota (PORTMAPO01).

⇒ O uso destas três tétrades originou um importante procedimento harmônico caracterizado pela presença de uma nota comum aos acordes, **nota pedal**, neste caso localizada na ponta dos acordes, ou seja, na voz mais aguda (PORTMDM03).

Em inglês, as colocações correspondentes para nota pedal são: *pedal note*, *pedal tone* e *pedal point*, cujos usos foram identificados em textos dos dois *subcorpora*.

***Pedal note:***

⇒ (...) *in bar 18, we feel a sense of relief the moment the lengthy **pedal note** let's go* (INGTMLIV05 AM).

⇒ *A **pedal note** on the dominant leads us to expect the tonic* (INGTMLIV03 BR).

⇒ *The beginning of the extract features a **pedal note**, in common with many passages in this work* (INGTMTE08 BR).

***Pedal tone:***

- ⇒ A **pedal tone** (also called a **pedal point**) is a held or repeated note, usually in the lowest voice, that alternates between consonance and dissonance with the chord structures above it (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ The F dominant seventh has no apparent function in the region of B minor, but this irregular resolution is achieved convincingly above a **pedal tone** and chromatic voice leading (see Example 3, measures 22 and 23) (INGTMART27 AM).
- ⇒ The methods used to compute musical contour, **pedal tone** classification, and a measure of metrical and durational emphasis are also related (INGTMTE01 BR).

**Pedal point:**

- ⇒ Some of the parts are less melodic in nature than others; for example, there is a **pedal point** and four-note ostinato shown in the fourth vocal layer, and another ostinato in the first (INGTMART15 AM).
- ⇒ A **pedal point** is a note, usually in the bass, which is sustained or repeated while the other harmonies change (INGTMLIV14 BR).

### 3.1.29 Progressão, Progressões

O termo *progressão* apresenta 810 ocorrências no singular e 464 no plural, em português. O correspondente em inglês, *progression*, apresenta 2.223 no singular e 1.101 no plural na variante americana; e 661 no singular e 481 no plural na britânica.

No dicionário Oxford (2013), encontramos a seguinte definição para *progression*:

*“In harmonic theory, the movement of one note to another or of one chord to another. The term is frequently encountered as ‘cadential progression’, describing typical ways of leading up to a cadence”* (OXFORD, 2013, p. 145).

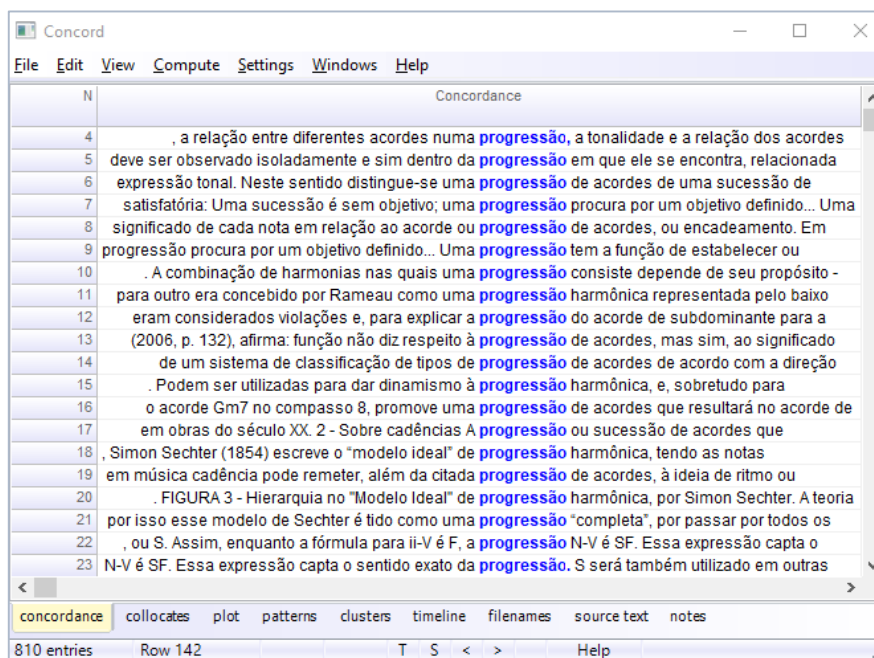
No de Harvard (2003):

*“A succession of two or more chords; also chord progression, harmonic progression; in jazz and popular music also termed changes. Changes = in jazz and popular music, a harmonic progression”* (HARVARD, 2003, p. 684).

A partir das definições dos dicionários, *progression* também é chamada de *cadential progression* (progressão cadencial) em inglês britânico e em inglês americano *changes* (no Jazz e na música popular).

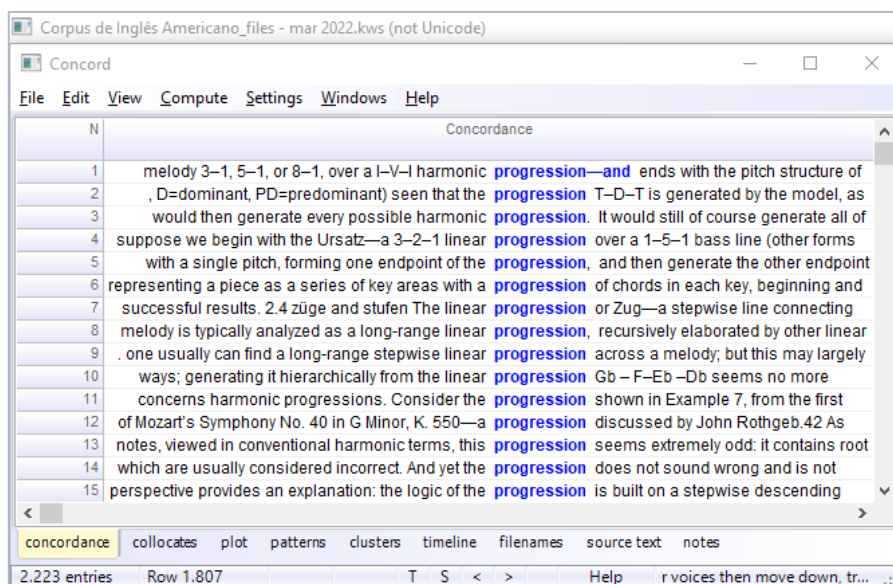
As Figuras 89 e 90 mostram linhas de concordância parciais para os termos *progressão* e *progression*. A partir delas, podemos notar alguns agrupamentos recorrentes como: *progressão harmônica*, *progressão de acordes*, *linear progression*, *harmonic progression*.

Figura 89 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *progressão*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 90 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *progression*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No levantamento de colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância, foram identificadas as seguintes colocações: *progressão cadencial*, *progressão cromática*,



*progressão de acordes, progressão de Blues, progressão diatônica, progressão harmônica e progressão por quintas.*

A Tabela 60 exibe alguns resultados obtidos na análise dessas colocações, como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes em inglês, taxionomia e quais colocações constam no dicionário pesquisado. A colocação com maior frequência nesse bloco de análise é *progressão harmônica* com 92 ocorrências. Constata-se também que das 7 combinatórias, apenas uma consta no dicionário. Quanto à classificação taxionômica, há quatro tipos neste grupo: adjetiva, com numeral e nominal.

Tabela 60 - Colocações a partir de *progressão*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Progressão cadencial	17	14	<i>Cadential progression</i>	Adjetiva	Não
Progressão cromática	6	5	<i>Chromatic progression</i>	Adjetiva	Não
Progressão de acordes	36	29	<i>Chord progression</i>	Nominal	Não
Progressão de <i>Blues</i>	3	2	<i>Blues progression</i>	Nominal	Não
Progressão diatônica	14	11	<i>Diatonic progression</i>	Adjetiva	Não
Progressão harmônica	114	92	<i>Harmonic progression</i>	Adjetiva	Sim
Progressão por quintas	27	22	<i>Circle of fifths progression</i>	Com numeral	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Com base nos dados das colocações correspondentes em inglês (Tabela 61), observa-se que nenhuma delas consta nos dicionários Harvard (2003) e Oxford (2013). Quanto à análise taxionômica, neste bloco de análise há de quatro tipos de colocações: adjetiva, nominal e estendida. A tabela também mostra que as colocações *harmonic progression* e *chord progression* são as com maior frequência em inglês americano e britânico.

Tabela 61 - Colocações a partir de *progression*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Blues progression</i>	Nominal	21	18	Não	1	1	Não	Progressão de blues
<i>Cadential progression</i>	Adjetiva	46	38	Não	43	55	Não	Progressão cadencial
<i>Chord progression</i>	Nominal	164	137	Não	196	251	Não	Progressão de acordes
<i>Chromatic progression</i>	Adjetiva	59	49	Não	5	6	Não	Progressão cromática
<i>Circle of fifths progression</i>	Estendida	6	5	Não	2	3	Não	Progressão por quintas
<i>Diatonic progression</i>	Adjetiva	24	20	Não	1	1	Não	Progressão diatônica
<i>Harmonic progression</i>	Adjetiva	178	149	Não	118	151	não	Progressão harmônica

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos os resultados alcançados a partir do processo de comparação dos contextos de uso em português e inglês, apontando as variantes terminológicas identificadas e correspondentes tradutórios das colocações. Para isso, foram selecionados alguns excertos ilustram como essas combinatórias são utilizadas no discurso. Quanto à organização, as colocações estão listadas em ordem alfabética e os casos de variantes, agrupados. São usadas remissivas para os casos de colocações discutidas em outros subitens.

### **Progressão cadencial, Progressão dos acordes, progressão harmônica**

A partir da análise de contextos de uso, verificamos que as colocações *progressão cadencial*, *progressão dos acordes* e *progressão harmônica* são variantes denominativas. Selecionamos alguns excertos em que essas colocações e suas correspondentes em inglês são empregadas no discurso:

#### **Progressão cadencial:**

⇒ Assim a **progressão cadencial** passa a incluir a seguinte alternativa: I–IV6 –V–I (PORTMAPO01).

- ⇒ A sexta Napolitana, que poderia, mais adequadamente, ser chamada acorde de sexta-Frígia, é derivada da **progressão cadencial** II6[i. e., II3]-V-I, em que a supertônica Frígia é seguida pela dominante da tonalidade [key]; e a sexta aumentada resulta da inserção de uma nota de passagem cromática na cadência Frígia ordinária, reforçando o efeito de uma semicadência (op. cit., p. 386) (PORTMTE04).

A colocação correspondente é *Cadential progression* (mencionada no início deste subitem, no verbete do dicionário *Oxford* (2013). Seleccionamos alguns contextos de uso em que a colocação é mencionada:

- ⇒ *The term cadential arrival comes from Caplin (1998, 43), who defines it as the structural end of a theme or theme-like unit in classical-era music; that is, the final chord of a **cadential progression*** (INGTMART31 AM).
- ⇒ *While he sets this **cadential progression** apart with a consistently soft dynamic level, he does nothing to disrupt the vestiges of the established hypermeter* (INGTMART09 AM).
- ⇒ *He is perfectly right to observe that one way in which this passage functions is na expansion of a **cadential progression**, but for Vaughan Williams, to expand is to enrich, and even to undermine, as much as to reinforce* (INGTMTE08 BR).

### **Progressão de acordes:**

- ⇒ Neste sentido distingue-se uma **progressão de acordes** de uma sucessão de acordes, a primeira expressa uma tonalidade de modo inequívoco, tanto por estabelecê-la quanto por contradizê-la; ao passo que uma simples sucessão de acordes não o faz de maneira satisfatória (PORTMART18).
- ⇒ A combinação destas três funções, em forma de encadeamento de acordes, originou a principal cadência harmônica do Sistema Tonal, a cadência Subdominante – Dominante – Tônica. Essa **progressão de acordes** proporciona um sentido completo de movimento harmônico (PORTMDM03).

A colocação correspondente de Progressão de acordes é *chord progression*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *A serie of chords played one after another is a **chord progression*** (INGTMLIV01 AM).

- ⇒ *Harmonic progression – movement from one chord to the next; a succession of chords or a **chord progression** (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *The strongest of all chord progressions is V7 - I (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *So far, our consideration of **chord progressions** has focused on cadences, the 'punctuation marks' of music (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *As a matter of fact, the nature of **chord progressions** used by composers varied and evolved across musical eras, styles and cultures in complex ways (INGTMART11 BR).*

### **Progressão harmônica:**

De acordo com Dourado (2004), o termo apresenta a seguinte descrição:

“**Progressão harmônica.** Na harmonia, sequência de acordes encadeada de maneira lógica. No *Blues* e em algumas formas jazzísticas dele derivadas, a estrutura harmônica (*Blues Progression*) é pré-convencionada entre os músicos, sendo fundamental para improvisação (variante sequência harmônica)” (DOURADO, 2004, p. 264).

No *corpus* foram encontrados contexto definitório e de uso, como mostram os trechos a seguir:

- ⇒ **Progressão harmônica** - Termo usado para indicar uma sucessão organizada de acordes que não obedece necessariamente a um mesmo padrão (Ex. 6-1). Na música tonal, a **progressão harmônica** é um dos fatores mais importantes, pois é o seu controle que assegura à música coerência e unidade (PORTMLIV01).
- ⇒ Eles atribuem ao contexto, isto é, ao direcionamento cadencial da **progressão harmônica** e a condução das vozes a tarefa de indicar a melhor solução para a cifragem (PORTMART20).

A colocação correspondente de *progressão harmônica* é **harmonic progression**. Seu uso pode ser observado nos contextos abaixo:

- ⇒ ***Harmonic progression** is one of the principal resources of coherence in tonal music. The term implies not just that one chord is followed by another, but that the succession is controlled and orderly (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *As noted earlier, such tonicizations generally require support from other factors besides the **harmonic progression** itself ((NGTMART12 AM).*

- ⇒ *Any two or more chords heard in succession can be called a **harmonic progression** but the term chord progression is often used to describe particular successions of chords that have become regular, even standard, parts of our harmonic vocabulary (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *The progression from G major to E major, which featured in the ‘characteristic’ **harmonic progression** from the opening of the song, affirms this tonal centre modally, and again this is a stronger relationship than a theoretical middleground motion from B minor to E major during bars 18-19 (INGTMTE08 BR).*

### Progressão cromática

O uso da colocação *progressão cromática* foi observado nos seguintes contextos:

- ⇒ Em 8c (exemplo), a mesma **progressão cromática** de três harmonias é vista por dois pontos de vista diferentes, um deles utilizando conceitos dualistas (PORTMART23).
- ⇒ No refrão, há uma repetição de sequências de acordes menores, numa **progressão cromática** descendente, mas com um fechamento harmônico na tônica (...) (ROSSI, 2003).

A colocação correspondente é *chromatic progression*, cujo uso foi identificado em textos de ambos os *subcorpora*:

- ⇒ *For the **chromatic progression** always appears to us as an alteration, a coloring of the same tone: the scale step remains, only the tendency of the tone to rise or fall changes or heightens (INGTMLIV10 AM)*
- ⇒ *A chromatic modulation occurs at the point of a **chromatic progression** (a progression that involves the chromatic inflection of one or more tones) (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *In a **chromatic progression** like the one which opens A Sea Symphony, the smooth voice leading is perhaps an ‘extra coherence’ on top of the chromatic resolution (INGTMTE08 BR).*

### Progressão de Blues

A colocação *progressão de blues* apresenta o seguinte contexto de uso, extraído da pesquisa complementar:

- ⇒ As progressões harmônicas do blues são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo-se a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, e assim por diante. Porém, não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do blues. Primeiramente, porque não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, em segundo lugar, porque os acordes, quando harmonizados em tétrades, utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da **progressão do blues** (SILVA, 2012).
- ⇒ Como acontece com a **progressão de Blues**, há muitas variações possíveis sobre a progressão *Rhythm* [*Rhythm changes*, uma maneira abreviada de dizer *chord changes of I Got Rhythm*] (PORTMTE02).

Um dos tipos de progressão de *Blues* é o formato **Blues de 12 compassos** (vide subitem 3.1.7)

A colocação correspondente de Progressão de Blues é **Blues progression**, conforme contextos de uso extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Blues progression** - *Any of the repeated chord progressions that characterize the blues. A typical blues progression consists of 12 measures of tonic, subdominant, and dominant triads with minor sevenths* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *By contrast, V-IV-I occurs most typically at the end of a blues progression, where the tonality has already been clarified by the opening portion of the progression* (INGTMART31 AM).

### Progressão diatônica

A colocação *progressão diatônica* apresenta os seguintes contextos de uso extraídos do *subcorpus* português:

- ⇒ (...) percebe-se tratar de uma progressão diatônica do I para o IV grau (PORTMART26).

- ⇒ A mistura de notas e acordes alterados com diferentes **progressões diatônicas**, mesmo em segmentos não cadenciais, era considerada modulação pelos teóricos antigos (PORTMTE02).
- ⇒ No caso da área tonal maior, a cromatização sobre o segundo acorde da **progressão diatônica VI - VII\*** (Am - Bm (b5) em Dó maior), se dá sobre a quinta (a nota Fá é elevada para Fá#), transformando o acorde meio-diminuto em acorde menor (PORTMTE03).

A sua correspondente é *diatonic progression*. Seu uso pode ser verificado nos seguintes excertos extraídos do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *Clearly, this third divider resembles the diatonic progression I-vi-IV* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *Furthermore, while the diatonic progression touches only a fraction of the circle of fifths, the Chausson progression articulates the full content of the major-third circle, lending a tangible sense of completeness* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *It is useful to think of these modulations in terms of transformations of an underlying diatonic progression* (INGTMART07 AM).

### Progressão por quintas

A colocação *progressão por quintas* foi localizada no *corpus*, descrita no excerto abaixo:

- ⇒ Segundo Phipps: Ele (Sechter) aplica a teoria de Rameau das progressões triplas (movimento por terças) e quádruplas (movimento por quintas) como o movimento básico de toda progressão harmônica, onde considera-se a mais básica e importante a **progressão por quintas** descendentes (I - IV - VII - III - VI - II - V - I) (PORTMART18).

Encontramos a colocação correspondente, *circle of fifth progression*, em um texto da pesquisa complementar. Esse é um dos casos em que a colocação não apresenta nenhuma ocorrência no *corpus*.

- ⇒ *The circle of fifths progression is regarded as the most common progression. It ascends from one note to another in a musical interval of perfect fifths* (MICHAEL, 2007).

### 3.1.30 Quinta

O termo *quinta* é para se referir a um tipo de intervalo, definido por Dourado (2004, p. 269) como “intervalo de cinco graus em uma escala diatônica”. No *corpus* de estudo, o termo apresenta 1.179 ocorrências. Em inglês, para o correspondente *fifth*, há 1.312 ocorrências na variante americana e 469 na britânica.

As Figuras 91 e 92 mostram linhas de concordância parciais para os termos *quinta* e *fifth*. A partir delas, podemos notar alguns agrupamentos recorrentes como: quinta diminuta, quinta aumentada, quinta justa, *diminished fifth*, *perfect fifth*.

Figura 91 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *quinta*

N	Concordance
1	quinta recaem, por movimento direto, em outra quinta, formam-se, respectivamente, as
2	e quinta aumentada: Sol menor com sétima e quinta diminuta: 56 Sol diminuto: Sol diminuto com
3	formam, por movimento direto, uma oitava ou uma quinta, produzem-se então quintas paralelas e
4	que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido.10 Schönberg explica que
5	movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra
6	: Sol maior com sétima: Sol maior com sétima e quinta aumentada: 55 Sol maior com sétima e
7	maior e quinta aumentada: Sol com sétima maior e quinta diminuta: Sol maior com sétima: Sol maior
8	: Sol menor com sétima: Sol menor com sétima e quinta aumentada: Sol menor com sétima e quinta
9	e quinta aumentada: 55 Sol maior com sétima e quinta diminuta: Sol menor com sétima: Sol menor
10	se evite que as duas vozes saltem em direção à quinta ou oitava. Preferível também que estas duas
11	. É preferível sempre se atingir o intervalo de quinta e oitava por movimento contrário. Caso deva
12	por Kostka & Payne como a passagem de uma quinta justa para uma quinta diminuta ou vice-versa
13	menor com sétima [Xm7]; c.1) menor com sétima e quinta diminuta [Xm7(b5)]; c.2) sétima diminuta [X.
14	forma: ocorrem quando duas vozes atingem uma quinta ou uma oitava pelo mesmo sentido do
15	como ela surge: é resultante da soma de uma quinta diminuta com uma terça menor (ou então, da
16	Nota mais aguda do acorde Estado Fundamental Quinta 1ª Inversão Sétima 2ª Inversão Fundamental
17	Schoenberg, "transformações que alteram a quinta justa em diminuta tendem a ser seguidas
18	os acordes Maiores que se relacionam por quinta Justa descendente às suas "tônicas"
19	2ª Inversão 3ª Inversão 50 Dó com sétima maior e quinta aumentada: Dó com sétima maior e quinta
20	Função ii56 S56 Considera-se Subdominante com quinta e sexta acrescentada. Este acorde aparece
21	...

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

1.179 entries Row 390 T S < > Help

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*



Figura 92 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *fifth*

N	Concordance
93	trap of producing a diminished instead of a perfect fifth. (13) Twenty-one compositions are cited,
94	beneath the soprano Bflatcausing a diminished fifth (plus an octave). The only explanation for a
95	to consonance by the presence of a note a perfect fifth lower (which transforms the aural and
96	heard), so the presence beneath this diminished fifth of the low G transforms its embryonic
97	to prevent the lowest note of a chord from forming a fifth with any upper note of that chord logically
98	music when covered by a voice sounding a fifth below (see note 11 above). [22] Tinctoris uses
99	effect of such a combination, to use the diminished fifth in this way as a means of approaching a
100	relationships involving the tritone or the diminished fifth. Indeed, it would have been a very poor
101	the tenor a fourth below the cantus, put the bass a fifth below the tenor and the alto a third or tenth
102	the consonant fourth is not pleasing without the fifth below." (Bergquist, 2, 36.) 13. Bergquist, 3, 17
103	notes (just as it is with the perfect fourth placed a fifth above the bass), but the manner of perception
104	of three notes where the middle one was a perfect fifth higher than the lowest, and the highest formed
105	prohibition and use of the tritone and diminished fifth, see Berger, 70-154. 18. Bonnie Blackburn,

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Na investigação sobre colocados, agrupamentos de palavras e linhas de concordância do termo quinta, foram encontradas as seguintes combinatórias: *acorde de quinta aumentada*, *acorde de quinta diminuta*, *ciclo de quintas*, *círculo de quintas*, *progressão por quintas*, *quinta aumentada*, *quinta diminuta*, *quinta justa*, *quintas consecutivas* e *quintas paralelas*.

Com base na Tabela 62, que traz algumas informações sobre essas combinatórias, observa-se que das dez colocações com o termo, sete constam na lista do dicionário Dourado (2004). Neste grupo de análise, há colocações adjetivas, estendidas e com numeral. Em relação à frequência normalizada, as mais recorrentes são: *quinta diminuta*, *quinta justa* e *quinta aumentada*.

Tabela 62 - Colocações a partir de *quinta*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Consta no dicionário pesquisado?
Acorde de quinta aumentada	30	24	<i>Augmented triad</i>	Estendida	Não
Acorde de quinta diminuta	21	17	<i>Diminished triad</i>	Estendida	Não
Ciclo de quintas	73	59	<i>Cycle of fifths</i>	Com numeral	Sim
Círculo de quintas	21	17	<i>Circle of fifths</i>	Com numeral	Sim
Progressão por quintas	27	22	<i>Circle of fifths progression</i>	Com numeral	Não
Quinta aumentada	126	101	<i>Augmented fifth</i>	Adjetiva	Sim
Quinta diminuta	206	166	<i>Diminished fifth</i>	Adjetiva	Sim
Quinta justa	142	114	<i>Perfect fifth</i>	Adjetiva	Sim
Quintas consecutivas	3	2	<i>Consecutive fifths</i> <i>Parallel fifths</i>	Adjetiva	Sim
Quintas paralelas	28	23	<i>Consecutive fifths</i> <i>Parallel fifths</i>	Adjetiva	Sim
Quintas ocultas	4	3	<i>Hidden fifths</i> <i>Direct fifths</i>	Adjetivas	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

A tabela 63 apresenta os dados obtidos na análise das colocações correspondentes em inglês, com o termo *fifth*. Das oito colocações da tabela, três constam no Dicionário Harvard (2003) e duas no de Oxford (2013). A colocação mais frequente nos dois *subcorpora* é *perfect fifth*. A colocação *consecutive fifth* não apresenta nenhuma ocorrência no *subcorpus* inglês americano.

Tabela 63 - Colocações a partir de *fifth*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Augmented fifth</i>	Com numeral	17	14	Não	14	18	Não	Quinta aumentada
<i>Circle of fifths</i>	Nominal	144	120	Sim	40	51	Sim	Círculo de quintas
<i>Circle of fifths progression</i>	Estendida	6	5	Não	2	3	Não	Progressão por quintas
<i>Consecutive fifths</i>	Adjetiva	0	0	Sim	19	24	Não	Quintas consecutivas
<i>Cycle of fifths</i>	Nominal	30	25	Não	27	35	Não	Ciclo de quintas
<i>Diminished fifth</i>	Adjetiva	55	46	Não	47	60	Não	Quinta diminuta
<i>Parallel fifths</i>	Adjetiva	31	26	Sim	8	10	Sim	Quintas paralelas
<i>Perfect fifth</i>	Adjetiva	157	131	Não	138	176	Não	Quinta justa
<i>Hidden fifths</i>	Adjetiva	0	0	Sim	0	0	Não	Quintas ocultas
<i>Direct fifths</i>	Adjetiva	3	3	Sim	0	0	Não	Quintas ocultas

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês), mencionando as variantes terminológicas e correspondentes tradutórios das colocações em português. As colocações estão organizadas em ordem alfabética, as variantes terminológicas agrupadas e há remissivas para itens discutidos em outros subitens.

### **Acorde de quinta aumentada**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Acorde de quinta diminuta**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### **Ciclo de quintas e Círculo de quintas**

As colocações *ciclo de quintas* e *círculo de quintas* referem-se ao mesmo conceito. *Círculo* é a representação gráfica do *ciclo de quintas*. Contudo, observa-se que as duas colocações, às vezes, são empregadas como variantes em diversos materiais de teoria musical.

### **Ciclo de quintas:**

No dicionário de Dourado (2004), *ciclo de quintas* apresenta a seguinte definição:

“**Ciclo de quintas.** dó-sol-lá-ré-mi-si-fá sustenido-dó sustenido-sol sustenido-ré sustenido-lá sustenido-mi sustenido-si sustenido” (DOURADO, 2004, p. 80).

O trecho a seguir apresenta o uso da colocação:

⇒ Por fim, como mostra a FIG. 6.6a, reorganiza-se este material - que já foi chamado de a face musical do romantismo (TISCHLER, 1958) - em um desenho de círculo, uma representação que procura ancoragem na consagrada representação teórica do **ciclo de quintas** (PORTMTE02).

Em inglês, a correspondente é *cycle of fifths*, conforme se observa nos excertos extraídos de ambos os *subcorpora*:

⇒ *Learning of the cycle of fifths as it applies to both major and minor keys puts you in a fortunate position* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *This is transparent in Cohn's cube dance, but the discharging cycle of fifths cannot connect up directly* (INGTMART25 BR).

### **Círculo de quintas:**

A colocação círculo de quintas consta no dicionário Dourado (2004), apresentando a seguinte descrição:

“**Círculo de quintas.** Modo gráfico de visualizar as doze tonalidades da escala cromática, em sequência que obedece a uma progressão em intervalos de quinta justa (Dó- Sol-Ré- Lá- Mi etc.)” (DOURADO, 2004, p. 81).

O contexto abaixo, extraído do *corpus*, complementa a definição de Dourado:

⇒ Ou como a noção (correlata ao **círculo de quintas**) que se cristalizou desde Rameau de que os baixos fundamentais se combinam em progressões (ou marchas harmônicas que, para um lado ou para outro, vão em direção ascendente ou descendente etc.) (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *circle of fifths*. Foi localizada no *subcorpus* inglês americano:

⇒ *The circle of fifths is a common way to arrange the keys so each key moving clockwise starts on the fifth note of the preceding key. Major keys are listed outside the circle, with minor keys inside* (INGTMLIV08 AM).

### Progressão por quintas

Vide discussão no subitem 3.1.29 Progressão, Progressões.

### Quinta aumentada

A colocação *quinta aumentada* se refere ao intervalo de oito semitons. Seu uso pode ser observado nos seguintes contextos extraídos do *corpus*:

⇒ Assim, os intervalos enarmônicos de **quinta aumentada** e de sexta menor, embora soem idênticos descontextualizados, são resultantes das situações harmônicas nas quais estão inseridos e, portanto, possuem identidades próprias (PORTMLIV09).

⇒ Desta vez, a enarmonia ocorre entre os intervalos de **quinta aumentada** e sexta menor (o qual normalmente é cifrado por meio de seu intervalo composto correspondente – 13ª, nos acordes que possuem sétima menor) (PORTMDM03).

A colocação correspondente em inglês é *augmented fifth*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *Augmented fifth* = 8 semitones (INGTMLIV01 BR).

⇒ *The reason is that in jazz harmony as presented here, any chord containing an augmented fifth is considered to be an altered chord rather than a basic chord* (INGTMLIV07 AM).

### Quinta diminuta

A colocação *quinta diminuta* é definida em dicionário como “um intervalo de quinta composto de três tons, trítano (dó-sol bemol)” (DOURADO, 2004, p. 269). É um intervalo enarmônico à quarta aumentada e ambos são considerados trítano. Os contextos de uso selecionados apresentam contextos definitórios e de uso:

- ⇒ Trítono é o nome que se dá a um intervalo de três tons (quarta aumentada **ou quinta diminuta**) e que representa o som preparatório do acorde dominante (PORTMLIV09).
- ⇒ A tríade diminuta do II grau (Supertônica), por ser uma dissonância, é usada ocasionalmente no estado fundamental, mais frequente nas outras inversões, pode ser dobrada a sua fundamental ou a terça, porém fica proibida a dobra da **quinta diminuta** (PORTMDM01).

A correspondente em inglês é a colocação *diminished fifth*, confirmada pelos contextos abaixo:

- ⇒ *Diminished fifth = 6 semitones* (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ *Because the Locrian mode contains a **diminished fifth** above the root, it was never admitted as a viable mode* (INGTMDM04 AM).

Na elaboração do verbete em português, além dos contextos de uso, haverá uma remissiva para as colocações *intervalo de trítono* e *quarta justa* (o mesmo será realizado em inglês), em função da relação semântica entre eles.

### Quinta justa

A colocação *quinta justa* é um intervalo, cuja descrição é mencionada nos trechos a seguir:

- ⇒ **Quinta justa** (5<sup>a</sup>J) – formada por três tons e um semitom (PORTMLIV02).
- ⇒ Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. (PORTMLIV07).
- ⇒ Nossa escala tonal, hoje diatônica (natural), surge da divisão de uma corda. Divide-se a corda ao meio, obtém-se a oitava. Divide-se a corda em três partes tem-se a **quinta justa**; divide-se a corda em cinco partes e surge a terça maior (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *perfect fifth*. Os trechos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

- ⇒ *The **perfect fifth** is by far the strongest interval, and this accounts for the superior stability of the major and minor triads* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *The note G is the interval of a **perfect fifth**, seven semitones above C* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *The makeup of individual chords can be described by their interval configuration, for example, a major triad in root position is created by placing, above a fundamental note, two further notes, at the interval of a major third (4 semitones), and a **perfect fifth** (7 semitones)* (INGTMTE01 BR).

### Quintas consecutivas e Quintas paralelas

As colocações *quintas consecutivas* e *quintas paralelas* são variantes denominativas, relacionadas às regras de encadeamento dos acordes, como algo a ser evitado. Seguem alguns contextos de uso em que essas colocações e suas correspondentes são mencionadas:

#### **Quintas consecutivas:**

⇒ São permitidas **quintas consecutivas** ou oitavas consecutivas (seja por movimento direto ou contrário) quando a primeira quinta ou a primeira oitava mudar de posição e uma das notas que forma a segunda quinta ou a segunda oitava vier preparada (PORTMLIV03).

A correspondente em inglês é *consecutive fifths* cujo uso pode ser observado no trecho extraído do *subcorpus* inglês britânico:

⇒ *Bach sometimes allows an anticipation to form **consecutive fifths** with a dominant seventh in a lower part* (INGTMLIV14 BR).

⇒ *In the second Example 7.3.8 on the previous page, the first chord has been changed from vi to I, avoiding **consecutive fifths** and producing strong contrary motion with the melody* (INGTMLIV13 BR).

#### **Quintas paralelas:**

⇒ Um tratado *gasta* páginas para dizer (argumentar e contra-argumentar, explicar, exemplificar e contra-exemplificar, mapear as razões históricas, estéticas e filosóficas do conceito etc.) que, tradicionalmente, o melhor encadeamento de acordes é aquele que respeita a lei do menor esforço, que os movimentos de oitavas e **quintas paralelas** são proibidos, que a terça de um acorde não pode ser duplicada sem a devida atenção, que o salto melódico de intervalos aumentados e diminutos acarreta cuidados específicos etc. (PORTMTE02).

A colocação correspondente em inglês é *parallel fifths* empregada em textos dos *subcorpora* americano e britânico:

- ⇒ *Traditional voice leading focuses on the resolution of tendency tones and avoidance of such intervals as **parallel fifths**, octaves, and certain doublings of pitches within chords (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *Schenker derives the prohibition of **parallel fifths** from the harmony-defining nature of the fifth, and specifically cites instances involving incidental fifths as being only apparent parallels (INGTMART22 AM).*
- ⇒ *For the same purpose, we also follow conventional rules of voice-leading by, for example, retaining common tones and avoiding **parallel fifths** and octaves (the utility of common-practice voice-leading to individuate voices is extensively discussed in Huron 2001) (INGTMART13 BR).*

### **Quintas ocultas**

Em contextos teóricos sobre condução de vozes e encadeamento dos acordes, a colocação *quinta oculta* também é descrita (assim como as colocações *quintas consecutivas* e *quintas paralelas*), como mostram trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ **Quinta oculta** é formada por duas vozes que fazem movimento direto em direção a uma quinta (PORTMLIV02).
- ⇒ Quanto aos movimentos de oitavas e **quintas ocultas**, são movimentos permitidos por Diether de la Motte seguindo as mesmas restrições impostas por Piston e Kostka & Payne (PORTMDM01).

Em inglês, as correspondentes são *direct fifths* e *hidden fifths*, podendo ser observada nos contextos de uso a seguir:

#### ***Direct fifths:***

- ⇒ *Direct fifths or octaves with skip in one voice and step in the other are freely employed between any other two voices (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ *Composers in the common-practice period were careful about any approach by similar motion to the intervals of octave and perfect fifth. These intervals thus approached are called direct octaves or **direct fifths**, or in some texts, hidden octaves, covered octaves, etc. (INGTMLIV11 AM).*

#### ***Hidden fifths:***

- ⇒ *The parts were composed so as to broadly follow conventional rules of voice-leading (given that both chords are always in root position): retention of common tones,*



*choosing stepwise motion over leaps, avoiding parallel and **hidden fifths**, octaves and unisons, particularly in the bass and soprano parts* (INGTMART13 BR).

As duas colocações constam no dicionário Harvard (2003) com remissivas para “Parallel fifths, octaves.

Embora não tenham sido contempladas na lista de corte da nossa análise (cuja seleção incluiu uma parte da lista das palavras-chave com maior frequência), acrescentamos, na sequência, as colocações que se encontram relacionadas às quintas paralelas, consecutivas e ocultas, que são as formadas com o termo *oitava* (paralelas, consecutivas e ocultas).

### **Oitavas consecutivas, oitavas paralelas e oitavas ocultas**

As colocações *oitavas consecutivas* e *oitavas paralelas* são variantes denominativas e assim como as quintas, estão relacionadas às regras de encadeamento dos acordes, como movimento a ser evitado. Seguem alguns contextos de uso em que essas colocações e suas correspondentes são mencionadas:

#### **Oitavas consecutivas:**

⇒ (...) a nota *que* vem dobrar o baixo deve resolver descendo uma terça (para evitar duas **oitavas consecutivas**) (PORTMLIV03).

#### **Oitavas paralelas:**

⇒ Quando *duas* vozes procedem de uma oitava e recaem em outra oitava por movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra quinta, formam-se, respectivamente, as denominadas **oitavas paralelas** e quintas paralelas (...). Todo movimento direto entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido (PORTMDM01).

⇒ Quanto às velhas regras, austeras, proibitivas (como as famosas quintas e **oitavas paralelas**, e outras mais), não devem ser todas abolidas definitivamente, mas recolocadas em plano mais ameno, mais livre, e mais aberto (PORTMLIV03).

Em inglês, as correspondentes de oitavas consecutivas e oitavas paralelas são, respectivamente, *consecutive octaves* e *parallel octaves*. Seguem alguns contextos de uso extraídos do *corpus* e da pesquisa complementar, em que elas foram empregadas:

#### ***Consecutive octaves:***

⇒ *Consecutive Perfect Fifths and Octaves: when two voices forming a perfect fifth or a perfect octave (or a perfect unison) move to pitches that form an identical interval,*

*the result is termed consecutive fifths or **consecutive octaves** (MCARTHY; TUREK, 2014).*

***Parallel octaves:***

- ⇒ Avoid **parallel octaves**. **Parallel octaves** are a form of doubling, with one voice simply copying the motions of another (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ In traditional harmony there is a ban on parallel perfect 5ths in any given pair of parts, as well as on **parallel octaves** and parallel unisons (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ If the latter interpretation is chosen, one will hear **parallel octaves** in the outer voices which, while not impossible, would be noteworthy (INGTMDM01 AM).

**Oitavas ocultas**

Assim como a *quinta oculta*, a colocação *oitava oculta* também foi localizada no corpus de estudo, podendo ser observada nos seguintes contextos de uso:

- ⇒ **Oitava oculta** é formada por duas vozes que fazem movimento direto em direção a uma oitava (PORTMLIV02).
- ⇒ Em relação às quintas e **oitavas ocultas**, Piston e Kostka & Payne dizem que podem acontecer e todos os três livros (de Diether de la Motte, Schoenberg e Kostka & Payne) nos trazem explicações semelhantes que podemos resumir da seguinte forma: ocorrem quando duas vozes atingem uma quinta ou uma oitava pelo mesmo sentido do movimento. É preferível sempre se atingir o intervalo de quinta e oitava por movimento contrário (PORTMDM01).

Em inglês, há duas colocações correspondentes: ***direct octaves*** e ***hidden octaves***, conforme observam-se nos trechos a seguir:

***Direct octaves:***

- ⇒ *Composers in the common-practice period were careful about any approach by similar motion to the intervals of octave and perfect fifth. These intervals thus approached are called **direct octaves** or direct fifths, or in some texts, **hidden octaves**, covered octaves, etc.(INGTMLIV11 AM).*

***Hidden octaves:***

- ⇒ *Exposed fifths and octaves are also known as **hidden**, direct, or covered fifths and octaves (INGTMLIV14 BR).*

⇒ *Every chord was played in twelve-tone equal temperament. The parts were composed so as to broadly follow conventional rules of voice-leading (given that both chords are always in root position): retention of common tones, choosing stepwise motion over leaps, avoiding parallel and **hidden** fifths, **octaves** and **unisons**, particularly in the bass and soprano parts (INGTMART13 BR).*

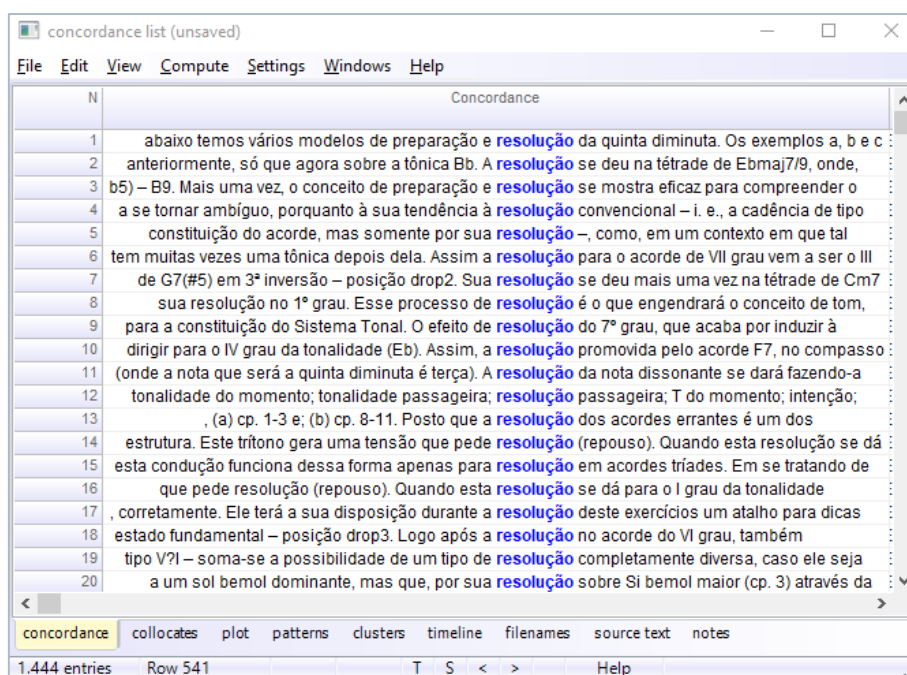
### 3.1.31 Resolução

O termo *resolução* apresenta um número elevado de ocorrências em textos de Harmonia e está relacionado à forma como uma dissonância é tratada e resolvida em uma progressão. No dicionário Dourado (2004), encontramos a seguinte definição:

“Resolução. Conclusão de um trecho melódico ou harmônico em uma nota ou acorde, basicamente resolvendo uma dissonância. Também é frequente o emprego de um retardo, para que a dissonância se resolva posteriormente” (DOURADO, 2004, p. 278).

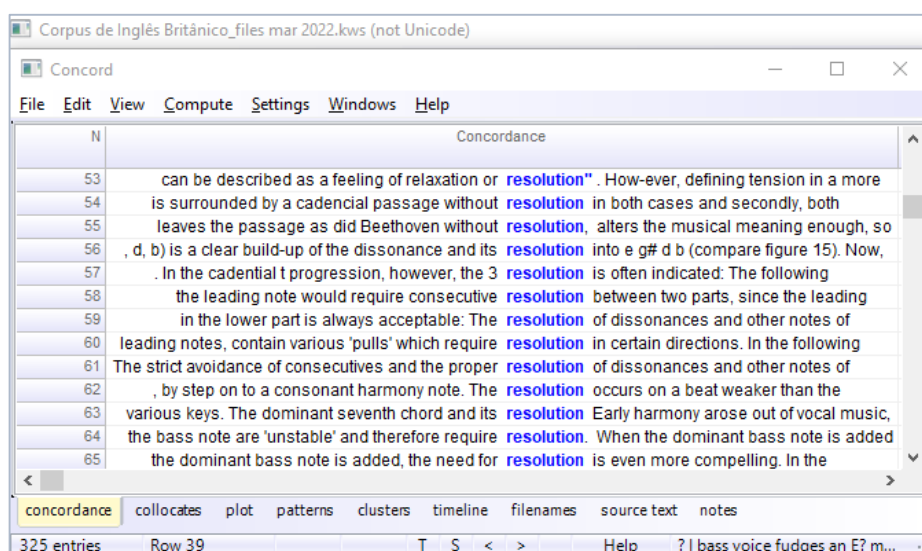
No *corpus* de estudo, o termo apresenta 1.444 ocorrências em português e seu correspondente em inglês, *resolution*, 619 na variante americana e 325 na britânica.

A Figura 93 mostra algumas linhas de concordância para resolução, onde se observa uma repetição da estrutura *preparação e resolução*, analisada como um binômio.

Figura 93 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *resolução*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Na Figura 94, observa-se que o colocado *dissonance* se repete em duas linhas à direita da palavra de busca *resolution*.

Figura 94 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *resolution*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Após análise dos colocados, *clusters* e linhas de concordância, localizamos as seguintes colocações com esse termo: acorde de resolução, preparação e resolução e resolução do trítone.

Na Tabela 64, constata-se que a colocação acorde de resolução é a mais frequente desse bloco, seguida de *resolução do trítone* e *preparação e resolução*. Nenhuma delas consta no dicionário consultado. A classificação taxionômica mostra que há dois tipos de colocação: nominal e adjetiva; e um caso de binômio (estrutura que apresenta dois substantivos, cuja ordem dos elementos é fixa. Não é convencional dizer resolução e preparação nos contextos em que a colocação resolução e preparação ocorre).

Tabela 64 - Colocações a partir de *resolução*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de resolução	239	192	<i>Chord of resolution</i> <i>Resolution chord</i>	Nominal	Não
Preparação e Resolução	31	25	<i>Tension and Resolution</i>	Binômio	Não
Resolução do trítone	80	64	<i>Tritone resolution</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Sobre as correspondentes em inglês, a Tabela 65 mostra que a colocação *preparation and resolution* apresenta poucas ocorrências. Na análise das linhas de concordância identificamos o binômio *Tension and Resolution* em contextos similares aos da correspondente em português. Nenhuma dessas colocações constam nos dicionários consultados. Verificamos que há entradas para os dois termos: *preparation e resolution*. No tocante à classificação taxionômica, neste subitem há colocações nominais e binômio.

Tabela 65 - Colocações a partir de *resolution*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Chord of resolution</i>	Nominal	9	8	Não	2	3	Não	Acorde de resolução
<i>Preparation and Resolution</i>	Binômio	1	1	Não	0	0	Não	Preparação e resolução
<i>Resolution chord</i>	Nominal	10	8	Não	0	0	Não	Acorde de resolução
<i>Tension and Resolution</i>	Binômio	7	6	Não	14	18	Não	Preparação e resolução
<i>Tritone resolution</i>	Nominal	1	1	Não	1	1	Não	Resolução do trítone

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, apresentamos a análise do binômio *preparação e resolução*. A discussão dos resultados das demais colocações foi realizada em outros subitens, indicados nas remissivas.

### Acorde de resolução

Vide subitem 3.1.1 Acordes (Revisão).

### Preparação e resolução

O binômio *preparação e resolução* geralmente é utilizado em textos de sobre Harmonia Tonal. Selecionamos dois contextos de uso em que o binômio é usado:

- ⇒ No encadeamento entre acordes vale a antiga regra da menor movimentação possível entre as vozes e, quando possível, da **preparação e resolução** de dissonâncias (PORTMAPO04)
- ⇒ Mais uma vez, a melhor solução encontrada para garantir a emancipação da tonalidade frente à sua homônima, e assim potencializarmos o processo de **preparação e resolução** criado pela cadência, ao acrescentarmos uma nona ao acorde dominante, deveremos nos remeter à escala menor harmônica, onde encontraremos o intervalo de nona menor (nota fá natural) como extensão possível ao acorde – vide potencialidades harmônicas dos graus do Campo Harmônico Menor (PORTMDM03).
- ⇒ A mesma ideia apresentada no compasso 1, sobre gerar movimento harmônico baseado na relação de **preparação e resolução** entre os acordes, aparece agora no compasso 5 sobre o IV grau (PORTMART29).

Em inglês, encontramos duas correspondentes: *preparation and resolution* e *tension and resolution*, sendo a segunda a mais recorrente. Os excertos abaixo apresentam contextos de uso desses binômios:

#### ***Preparation and resolution:***

- ⇒ *Sechter's endorsement of root motion by fifth or third only and his concerns regarding the appropriate **preparation and resolution** of dissonance inform his detailed discussion of harmonic progression (INGTMLIV14 AM).*

#### ***Tension and resolution***

- ⇒ *Within the song itself, the harmony lacks goal direction in the sense that it lacks any immediate harmonic motion (**tension and resolution**) despite the gravitation toward D, which functions as the root of the unfolding seventh chord (INGTMART15 AM).*
- ⇒ *Bach fugues, Haydn symphonies, Chopin ballades, and Wagner operas all, in one way or another, utilize the **tension and resolution** facilitated by the tonic and dominant (INGTMART29 AM).*
- ⇒ *In preparation for such large-scale analysis, I would now like you to listen to a more extended passage from one of the Mozart piano sonatas you have been studying, so that we can consider some patterns of **tension and resolution** on a larger scale than we have seen so far (INGTMLIV10 BR).*
- ⇒ *The inclusion of traditional appoggiaturas to create **tension and resolution** is also a part of Schoenberg's musical language (INGTMTE06 BR).*

### **Resolução do trítono**

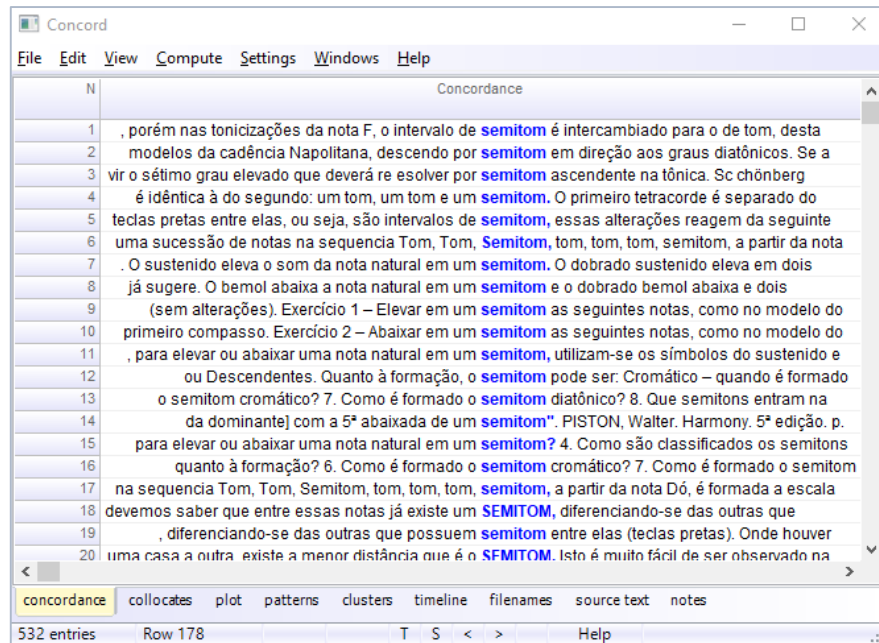
Vide discussão no subitem 3.1.43 Trítono

### **3.1.32 Semitom**

O termo *semitom* (sinônimo de *meio-tom*), na música ocidental, refere-se ao menor intervalo entre duas notas musicais. O dicionário de Dourado (2004, p. 299) apresenta a seguinte descrição para o termo: intervalo de meio tom, ou seja, a metade de um tom inteiro, como em dó-re bemol ou lá-lá sustenido.

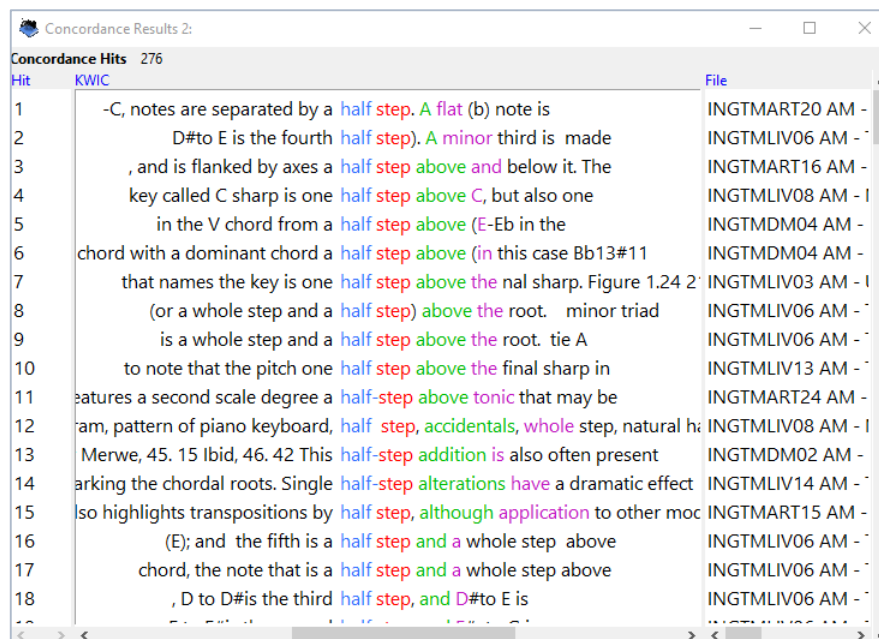
No *subcorpus* português, apresenta 532 ocorrências. Em inglês, há dois termos correspondentes: *half step* (utilizado em inglês americano) e *semitone* (usado nas duas variantes da língua inglesa). Em relação à frequência, *half step* apresenta 276 ocorrências em inglês americano e *semitone*, 369 em inglês americano e 344 em inglês britânico.

A Figura 95 traz algumas linhas de concordância geradas para semitom.

Figura 95 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *semitom*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As Figuras 96 e 97 são telas do *software* de análise lexical *Antconc*, também utilizado na pesquisa. As linhas de concordância parciais para a colocação *half step* e *semitone* mostram a recorrência do colocado *above* à direita desses termos.

Figura 96 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *half step*

Fonte: Dados extraídos do *software Antconc*



Figura 97 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *semitone*

Hit	KWIC	File
1	osition and raising the fifth one semitone. A diminished triad is easily made	INGTMLIV01 BR-
2	triad whose 5th is raised a semitone. A diminished triad is a minor	INGTMLIV07 BR-
3	A sharp raises notes by a semitone - a double sharp raises notes by	INGTMLIV12 BR-
4	he tonic and dominant, a rising semitone a leading note and tonic, etc.).17	INGTMTE06 BR-
5	each can be transposed by a semitone a limited number of times, after	INGTMLIV05 BR-
6	when they are decreased by a semitone. A minor second is the same	INGTMLIV02 BR-
7	flat lowers its pitch by one semitone. A natural restores a note, previously	INGTMLIV02 BR-
8	resolves upwards, usually by a semitone. A retardation became a particular feature	INGTMLIV03 BR-
9	to its nearest neighbour is a semitone: A step of two semitones (for	INGTMLIV07 BR-
10	E and F is only a semitone. A whole tone is needed at	INGTMLIV01 BR-
11	semitones or cents (moths of a semitone) above a given reference pitch like	INGTMTE03 BR-
12	to di is preceded by 136, a semitone above A. If all the pitches	INGTMLIV05 BR-
13	3 major triads. While F minor (a semitone above E) initially posed a threat	INGTMTE08 BR-
14	question as being one diatonic semitone above or below the degree in	INGTMART12 BF
15	) Auxiliary notes lie a tone or semitone above or below the harmony note.	INGTMLIV03 BR-
16	. the tonic (or doh) is a semitone above the last sharp. In a	INGTMLIV07 BR-
17	be- ginning of the section, a semitone above the previous key, is not	INGTMTE05 BR-
18	, with its tritone, which is a semitone above the second chord. There is	INGTMTE05 BR-

Fonte: Dados extraídos do software *Antconc*

Após análise dos colocados, *clusters* e linhas de concordância, localizamos as seguintes colocações com o termo *semitom*: *semitom abaixo*, *semitom acima*, *semitom ascendente*, *semitom cromático*, *semitom descendente* e *semitom diatônico*.

A Tabela 66 mostra alguns dados obtidos na análise das colocações com o termo *semitom*, tais como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes em inglês, taxionomia e quais colocações constam no dicionário pesquisado. As colocações com maior frequência nesse bloco de análise são: *semitom acima* e *semitom abaixo*. Nenhuma das colocações da lista constam nas entradas do dicionário Dourado (2004). Quanto à classificação taxionômica, há colocações adverbiais e adjetivas.

Tabela 66 - Colocações a partir de *semitom*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Semitom abaixo	37	30	<i>Half step below (Am)</i> <i>Semitone below (Br)</i>	Adverbial	Não
Semitom acima	52	42	<i>Half step above (Am)</i> <i>Semitone above (Br)</i>	Adverbial	Não
Semitom ascendente	19	15	<i>Ascending half step (Am)</i> <i>Rising semitone (Br)</i>	Adjetiva	Não
Semitom cromático	8	6	<i>Chromatic half step (Am)</i> <i>Chromatic semitone (Br)</i>	Adjetiva	Não
Semitom descendente	13	10	<i>Descending half step (Am)</i> <i>Descending semitone (Br)</i>	Adjetiva	Não
Semitom diatônico	7	6	<i>Diatonic half step</i> <i>Diatonic semitone</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Em inglês, a colocação correspondente *half step* é utilizada apenas na variante americana, assim, justifica-se a sua não ocorrência e de suas colocações no *subcorpus* britânico (Tabela 67). Ela também foi localizada na lista de entradas do dicionário Harvard (2003).

Tabela 67 - Colocações a partir de *half step*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Half step</i>	Adjetiva	276	230	Sim	0	0	Não	Semitom
<i>Half step above</i>	Estendida	9	8	Não	0	0	Não	Semitom acima
<i>Half step below</i>	Estendida	11	9	Não	0	0	Não	Semitom abaixo
<i>Ascending half step</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Semitom ascendente
<i>Chromatic half step</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Semitom cromático
<i>Descending half step</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Não	Semitom descendente
<i>Diatonic half step</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Semitom diatônico

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 68 apresenta dados sobre as colocações correspondentes (com *semitone* na estrutura). Nenhuma das colocações foram localizadas nos dois dicionários. As duas correspondentes *half step* e *semitone* formam colocações com os advérbios *above* e *below*.

Tabela 68 - Colocações a partir de *semitone*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Chromatic semitone</i>	Adjetiva	23	19	Não	2	3	Não	Semitom cromático
<i>Descending semitone</i>	Adjetiva	20	17	Não	5	6	Não	Semitom descendente
<i>Diatonic semitone</i>	Adjetiva	10	8	Não	3	4	Não	Semitom diatônico
<i>Rising semitone</i>	Adjetiva	2	2	Não	5	6	Não	Semitom ascendente
<i>Semitone above</i>	Adverbial	13	11	Não	14	18	Não	Semitom acima
<i>Semitone below</i>	Adverbial	9	8	Não	8	10	Não	Semitom abaixo

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês) e os correspondentes tradutórios das colocações.

### Semitom abaixo

A colocação *semitom abaixo* é usada no discurso para indicar altura das notas, conforme mostra o contexto de uso:

⇒ Quando o acorde diminuto de passagem é antecedido pelo acorde diatônico superior localizado um semitom acima e resolve no inferior um **semitom abaixo** (PORTMAPO05).

As colocações correspondentes são *half step below* (usada em inglês americano) e *semitone below* (usada em inglês americano e britânico). Extraímos do *corpus* alguns exemplos de uso dessas variantes geográficas:

***Half step below (Am):***

⇒ *The major seventh is one **half step below** the octave* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *A melodic auxiliary has one particular neighbor note that works better than all the rest – one **half step below** the chord tone (INGTMLIV05 AM).*

**Semitone below:**

⇒ *In this case the third and the fifth of the archetype are present, while the root is replaced by the **semitone below** it (in minor, the semitone above it), which is the leading tone (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *A transition between a tritone-substituted chord and a dominant seventh a **semitone below** is now seen as a left step combined with a tritone leap (INGTMTE05 BR).*

**Semitom acima**

A colocação *semitom acima* também é usada no discurso para indicar altura das notas, como mostra o contexto de uso:

⇒ *A escala menor harmônica traz sua sétima nota alterada em um **semitom acima** da armadura de clave (PORTMLIV01).*

As correspondentes são *half step above* (usada em inglês americano) e *semitone above* (usada em inglês americano e britânico) são variantes geográficas. Extraímos do *corpus* alguns exemplos de uso:

***Half step above (Am):***

⇒ *For example, the black key called C sharp is one **half step above** C, but also one half step below D (INGTMLIV08 AM).*

⇒ *The guitar work in Megadeth's Psychotron features a second scale degree a **half step above** tonic that may be diatonic, rather than a chromatic passing tone, and the guitars in their Ashes In Your Mouth feature second and fifth scale degrees that sound Locrian (INGTMART24 AM).*

***Semitone above:***

⇒ *This is true even though the note is consonant with the progression's opening B-minor triad, and made especially apparent when the note continues to sound over the a-form's final chord, an A-major triad whose Csharp clashes harshly with the D a **semitone above** it (INGTMART31 AM).*

⇒ *For the Locrian scale it lies a **semitone above** the tonic and in the Locrian #2 scale it is a whole step above tonic (INGTMDM04 AM).*

- ⇒ *Auxiliary notes lie a tone or **semitone above** or below the harmony note (INGTMLIV03 BR).*
- ⇒ *However, the new key at the beginning of the section, a **semitone above** the previous key, is not introduced in this way (INGTMTE05 BR).*

### **Semitom ascendente**

A colocação *semitom ascendente* é usada no discurso para indicar distância (intervalo) e direção (altura) do movimento, como mostra o contexto de uso:

- ⇒ Os acordes diminutos geralmente são usados para preceder acordes diatônicos, por movimento do baixo um **semitom ascendente**, descendente, ou ainda, por nota repetida (permanência do baixo), e são classificados de acordo com este movimento ou pela sua função (PORTMAPO05).

As correspondentes são *ascending half step* (usada em inglês americano) e *semitone rising* (usada em inglês americano e britânico) são variantes geográficas. Extraímos do *corpus* alguns exemplos de uso: e

#### ***Ascending half step (Am):***

- ⇒ *Inspecting Cuddy and Lunney's data for the ascending-second context, we see that continuation intervals of +1 and +2—an **ascending half step** and whole-step—are indeed highly expected, more so than descending steps (INGTMART02 AM).*

#### ***Rising semitone:***

- ⇒ *He uses a **rising semitone** played low down on double basses to create a strong sense of threat (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ *This is in concurrence with Roger Sessions, who believes that intervals cannot avoid tonal connotations (the fifth will suggest the tonic and dominant, a **rising semitone** a leading note and tonic, etc.) (INGTMTE06 BR).*

### **Semitom cromático**

A colocação *semitom cromático* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ Semitom pode ser natural, diatônico, **cromático** (ou artificial) (...) O **semitom cromático** é formado por notas de nomes iguais (PORTMLIV02).
- ⇒ No caso do intervalo (c-c#), este tipo de semitom é chamado de **semitom cromático**, por ocorrer entre notas com o mesmo nome (c, no caso) sendo que uma ou ambas devem possuir uma alteração (PORTMDM02).

As colocações correspondentes são *chromatic half step* (usada em inglês americano) e *chromatic semitone* (usada em inglês americano e britânico) são variantes geográficas. Extraímos do *corpus* alguns exemplos de uso:

***Chromatic half step (Am):***

- ⇒ *Chains of ii – V units, in which the tritone substitution has been applied, result in sequences of **chromatic half step** resolutions in the bass voice (INGTMDM02 AM).*

***Chromatic semitone:***

- ⇒ *This analysis (which includes the low bass notes occurring before and after the progressions) documents an ascending, modulating two-part sequence by **chromatic semitone** whose elements are connected by a diatonic pivot chord (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Its enharmonic equivalent is a chromatic interval because there is no diatonic scale which includes both C and C#. It would most commonly be called a '**chromatic semitone**', although it may also be described as an 'augmented first' (INGTMLIV04 BR).*

**Semitom descendente**

A colocação *semitom descendente* foi identificada no *corpus* na seguinte passagem:

- ⇒ Em geral, este sexto grau abaixado caminha para a quinta nota da escala em **semitom descendente** (PORTMDM01).

As colocações correspondentes *descending half step* (usada em inglês americano) e *descending semitone* (usada em inglês americano e britânico) são variantes geográficas. Seleccionamos algumas passagens em que essas variantes foram usadas:

***Descending half step:***

- ⇒ *Wagner's descending continuation, however, dispels any reasonable doubt about the identity of this pitch as F, not E sharp: the descending half step of bars 2–3, like*

*the identical (and intimately associated) succession in bar 1, certainly involves two distinct letter names, or, to say the same thing in another way, two different scale degrees (INGTMART30 AM).*

***Descending semitone:***

⇒ *Hence this form of tritone substitution treats as interchangeable the two most normative approaches to dominant, by descending fifth from ii and by **descending semitone** from VI (INGTMART18 AM).*

⇒ *Rachmaninov squeezes every last drop of pathos from the mode, starting the melody with the **descending semitone** Bb—A, and swiftly contrasting it with the major third F (INGTMART16 BR).*

**Semitom diatônico**

A colocação *semitom diatônico* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

⇒ O **semitom diatônico** é formado por notas de nomes diferentes (PORTMLIV02).

⇒ No caso do intervalo (c-c#), este tipo de semitom é chamado de semitom cromático, por ocorrer entre notas com o mesmo nome (c, no caso) sendo que uma ou ambas devem possuir uma alteração. Se ocorrer entre notas de nomes diferentes (e-f) é chamado **semitom diatônico** (PORTMDM02).

As colocações correspondentes são ***diatonic half step*** (usada em inglês americano) e ***diatonic semitone*** (usada em inglês americano e britânico) são variantes geográficas, cujos exemplos de uso estão abaixo. A colocação *diatonic half step* não foi localizada no *subcorpus*. Extraímos um trecho de um texto da pesquisa complementar.

**Diatonic half step:**

⇒ *If we respell C# enharmonically as Db, then the pitches C and Db constitute a **diatonic half step** (NIVANS, 2011, p. 29 AM).*

**Diatonic semitone:**

⇒ *In the first place the chromatic progression is really more harmonically complicated and more difficult to understand than the **diatonic semitone**; for the latter it is the relation of a tone to the third of its fifth (above or below) (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *It can also be described as a '**diatonic semitone**' (INGTMLIV04 BR).*

### 3.1.33 Sétima

O termo sétima refere-se a um intervalo. Contudo, observamos que em alguns contextos ele é usado como uma variante lexical reduzida de acorde de sétima, e neste caso tem o significado de acorde.

No dicionário Dourado (2004), o termo faz menção aos dois significados:

“**Intervalo** de sete graus em uma escala diatônica (como  $dó^1-si^1$ ), é chamado sétima maior quando a nota superior dista um semitom da oitava, e menor quando um tom interior ( $dó-si$  e  $dó-si$  bemol, respectivamente). Um **acorde de sétima** é composto por uma tríade, mais uma sétima acima da tônica, como em  $dó-mi-sol-si$ ” (DOURADO, 2004, p. 302).

No *subcorpus* português, o termo apresenta 1.428 ocorrências. Em inglês, o correspondente, *seventh*, tem 2.185 ocorrências na variante americana e 685 na britânica.

As Figuras 98 e 99 apresentam algumas linhas de concordância a partir dos termos sétima e *seventh*. Nelas, observa-se agrupamentos recorrentes de palavras, tais como: *acordes de sétima*, *acorde de sétima diminuta*, *acordes de sétima de dominante*, *half-diminished seventh*.

Figura 98 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *sétima*

The screenshot shows a window titled 'Concord' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a list of concordance entries. The text in the window is as follows:

N	Concordance
1	quinta intervalos simples $dó3-lá3$ sexta $dó3-si3$ <b>sétima</b> $dó3-dó4$ oitava $dó3-ré4$ nona, 9ª $dó3-mi4$
2	do acorde é a sua nota mais grave. 4.1 Acordes de <b>sétima</b> ; Os acordes de 7a são os acordes
3	entre si. Tal como a tríade, os acordes de <b>sétima</b> também tem suas notas denominadas de
4	. A cifra é $viiø7$ . 22 A disposição dos acordes de <b>sétima</b> em uma tonalidade maior é a seguinte: Já
5	, $viiø7$ ). Resumo da nomenclatura dos acordes de <b>sétima</b> : acordes de sétima maior- $I7$ acorde de
6	nomenclatura dos acordes de sétima: acordes de <b>sétima</b> maior- $I7$ acorde de sétima maior e terça
7	de sétima: acordes de sétima maior- $I7$ acorde de <b>sétima</b> maior e terça menor- $i7$ ou $i7+$ acorde de
8	de sétima maior e terça menor- $i7$ ou $i7+$ acorde de <b>sétima</b> menor- $i7$ ou $i7-$ acorde de sétima de
9	ou $i7+$ acorde de sétima menor- $i7$ ou $i7-$ acorde de <b>sétima</b> de dominante- $V7$ acorde de sétima
10	$i7-$ acorde de sétima de dominante- $V7$ acorde de <b>sétima</b> meio-diminuta- $iiø7$ acorde de sétima
11	acorde de sétima meio-diminuta- $iiø7$ acorde de <b>sétima</b> diminuta- $viiø7$ 23 4.2 Inversões dos
12	uma 3a inversão em que o acorde terá sua <b>sétima</b> como nota mais grave. Relembrando: na 1a
13	a 3 e 4 vozes e a notação de tríades e acordes de <b>sétima</b> a 4 vozes A disposição de acordes a 3 e 4
14	pode-se duplicar a 3a da tríade. Nos acordes de <b>sétima</b> (com 4 notas distintas) não é necessário
15	disso, podemos inserir um acorde $V7$ (o acorde de <b>sétima</b> de dominante) que produz uma maior
16	IV. A novidade refere-se a resolução do acorde de <b>sétima</b> de dominante ( $V7$ ). A resolução deste é
17	[7] da tonalidade) deve resolver na tônica [1]; a <b>sétima</b> do acorde (a subdominante [4] da
18	de uma obra. 40 Resolução dos acordes de <b>sétima</b> de dominante: Círculo de quintas: 41 2.
19	leva a considerar-se o acorde como um acorde de <b>sétima</b> de dominante sem sua fundamental (em
20	mais complexas e que envolvem acordes de <b>sétima</b> e nona, e harmonias cromáticas, o

At the bottom of the window, there is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom shows '1.428 entries', 'Row 22', and a 'Help' button.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*



Figura 99 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *seventh*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)' with a 'Concord' sub-window. The interface includes a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a concordance table. The table has two columns: 'N' (line number) and 'Concordance' (text snippet). The word 'seventh' is highlighted in blue in the concordance text. Below the table, there are tabs for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '2.185 entries' and 'Row 97'.

N	Concordance
1	Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of <b>Seventh</b> Chords in Post-Millennial Rock David J.
2	Extraordinary Function and the Half-Diminished <b>Seventh</b> in the Song of the Wood Dove Jill T.
3	, Schoenberg, function, half-diminished <b>seventh</b> , Gurrelieder ABSTRACT: This study
4	, Mew, Grizzly Bear, Deerhunter, musical geometry, <b>seventh</b> chords, transformational theory, chromatic
5	: This study considers the half-diminished <b>seventh</b> , a chord that, in post-Romantic contexts,
6	TC with the enharmonically related half-diminished <b>seventh</b> chord. The difficulty with this notion is that
7	2000 often use chromatic progressions between <b>seventh</b> chords and other chords of four or more
8	of the multitude of potential interpretations. The <b>seventh</b> is crucial to an understanding of Arnold
9	with the story's three main characters, the <b>seventh's</b> local and large-scale implications help
10	include the augmented triad, diminished <b>seventh</b> chord, whole-tone chord, and
11	and prolongation through the half-diminished <b>seventh</b> center the passage around the E triad.
12	chords which can be reinterpreted as dominant <b>seventh</b> chords. As one can see in Schoenberg's
13	the E triad. Diatonic theories tend to consider this <b>seventh</b> a transformation of something more
14	or its chord refer to one or another half-diminished <b>seventh</b> chord as a "Tristan-chord,"(1) while the

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Na análise de colocados, linhas de concordância e agrupamentos de palavras, foram localizadas as seguintes colocações: *acorde de dominante com sétima*, *acorde de sétima*, *acorde de sétima da dominante*, *acorde de sétima da sensível*, *acorde de sétima diminuta*, *acorde de sétima maior*, *acorde de sétima meio-diminuta*, *acorde de sétima menor*, *sétima aumentada*, *sétima diminuta*, *sétima maior* e *sétima menor*.

A Tabela 69 exhibe alguns dados obtidos na análise das colocações com o termo *sétima*, tais como: frequência (bruta e normalizada), correspondentes em inglês, taxionomia e quantas colocações foram localizadas no dicionário consultado. As colocações com maior frequência neste subitem são: *acorde de sétima*, *sétima menor*, *sétima diminuta* e *sétima maior*. Constatase também que das 12 colocações, 4 constam no dicionário Dourado (2004). Quanto à classificação taxionômica, há colocações adjetivas, estendidas e com numeral.

Tabela 69 - Colocações a partir de *sétima*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de dominante com sétima	51	41	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima	318	256	<i>Seventh chord</i>	Com numeral	Não
Acorde de sétima da dominante	35	28	<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima da sensível	5	4	<i>LEading-note seventh chord (BR)</i> <i>Leading-tone seventh chord (AM)</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima diminuta	115	93	<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	Sim
Acorde de sétima maior	3	2	<i>Major seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima meio-diminuta	1	1	<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sétima menor	4	3	<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	Não
Sétima aumentada	4	3	<i>Augmented seventh</i>	Adjetiva	Não
Sétima diminuta	167	134	<i>Diminished seventh</i>	Adjetiva	Sim
Sétima maior	138	111	<i>Major seventh</i>	Adjetiva	Sim
Sétima menor	185	149	<i>Minor seventh</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 70 traz alguns dados sobre as colocações correspondentes em inglês (com *seventh* em suas estruturas sintagmáticas). Observa-se que das 13 colocações, 4 constam no dicionário Harvard (2003) e 4 no de Oxford (2013). Na classificação taxionômica, constata-se que há colocações adjetivas, estendidas e com numeral. As colocações com frequência normalizada acima de 100 em inglês americano são *seventh chord*, *diminished seventh*, *diminished seventh chord*, *dominant seventh chord* e *minor seventh*; e em inglês britânico, *seventh chord* e *diminished seventh*.

Tabela 70 - Colocações a partir de *seventh*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Augmented seventh</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Sétima aumentada
<i>Diminished seventh</i>	Estendida	460	384	Não	138	176	Não	Sétima diminuta
<i>Diminished seventh chord</i>	Estendida	287	240	Sim	61	78	Sim	Acorde de sétima diminuta
<i>Dominant seventh chord</i>	Estendida	178	149	Sim	55	70	Sim	Acorde de dominante com sétima
<i>Fully diminished seventh chord</i>	Estendida	31	26	Não	0	0	Não	Acorde de sétima diminuta
<i>Half-diminished seventh chord</i>	Estendida	29	24	Sim	4	5	Sim	Acorde de sétima meio-diminuta
<i>Leading note seventh chord</i>	Estendida	0	0	Não	2	3	Não	Acorde de sétima da sensível
<i>Leading tone seventh chord</i>	Estendida	47	39	Não	0	0	Não	Acorde de sétima da sensível
<i>Major seventh</i>	Adjetiva	96	80	Não	63	81	Não	Sétima maior
<i>Major seventh chord</i>	Estendida	30	25	Não	12	15	Não	Acorde de sétima maior
<i>Minor seventh</i>	Adjetiva	147	123	Não	72	92	Não	Sétima menor
<i>Minor seventh chord</i>	Estendida	54	45	Não	24	31	Não	Acorde de sétima menor
<i>Seventh chord</i>	Com numeral	1019	851	Sim	243	311	Sim	Acorde de sétima, Acorde Tétrade

Fonte: Elaborada pela autora

Apresentamos abaixo os resultados obtidos a partir da análise comparativa de contextos de uso (em português e em inglês) e os correspondentes tradutórios das colocações. Quanto à organização, os termos estão listados em ordem alfabética. As colocações analisadas em outros subitens são indicadas com remissivas.

### Acorde de dominante com sétima e Acorde de sétima da dominante

As colocações *acorde de dominante com sétima* e *acorde de sétima da dominante* são variantes. Vide discussão no subitem 3.1.9 Dominante, Dominantes.

### Acorde de sétima

A colocação *acorde de sétima* é empregada para se referir à categoria dos acordes de sétima e tem como variante o termo *tétrade*. Alguns dos contextos de uso extraídos do *corpus* de estudo foram:

- ⇒ **Acorde de sétima**: tem quatro notas diferentes e é formado por três terças sobrepostas. As notas extremas do acorde formam um intervalo de sétima. É chamado de *tétrade* (PORTMLIV02).
- ⇒ Assim, os acordes de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> etc. seriam gerados harmonicamente e não melodicamente, pela adição de uma terça ou uma quinta abaixo da fundamental de um **acorde de sétima** (PORTMART20).
- ⇒ A meta é mais uma vez o **acorde de sétima** sobre o segundo grau, sustentado por três compassos (comp.56-58), depois de uma breve respiração sobre uma cadência perfeita em Fá menor (comp.53-55), confirmando e reforçando a intensidade resultante da sustentação deste mesmo acorde indicada pelo sinal < > em passagens anteriores (comp. 8 e16) (PORTMART25).

A colocação correspondente em inglês é *seventh chord*, conforme excertos extraídos de textos em inglês americano e britânico do *corpus* de estudo:

- ⇒ *A seventh chord is formed by adding another third above the fifth of the triad. The seventh chord built on the dominant is the most common seventh chord in tonal music* (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *In a number of popular styles, static sonorities may be used without necessarily setting up any expectation for resolution. These sonorities may be triads, seventh chords or other extended tertian chords, or diatonic collections* (INGTMART15 AM).
- ⇒ *Seventh chords are made up of four notes, so they have three inversions* (INGTMLIV02 BR).

⇒ *The consonance and dissonance rankings for the types of **seventh chords** generally follow those of their contained triads (order of consonance: major > minor > diminished > augmented)* (INGTMTE04 BR).

### Acorde de sétima da sensível

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Acorde de sétima diminuta

A colocação *acorde de sétima diminuta* tem como variante téttrade diminuta (cuja discussão é realizada no item 3.1.8 Diminuta, diminuto). Consta no dicionário Dourado (2004) a seguinte descrição:

“**Acorde de sétima diminuta** -Acorde de diminuta com uma sétima menor alterada descendentemente (dó bemol - sol bemol - si dobrado bemol)” (DOURADO, 2004, p. 18).

No *subcorpus* foram encontrados os seguintes contextos definitórios que complementam a descrição do dicionário:

- ⇒ **Acorde de sétima diminuta** - É o acorde de quinta diminuta mais sétima diminuta. É encontrado frequentemente no grau VII da escala menor – forma harmônica e melódica ascendente (PORTMLIV02).
- ⇒ **Acorde de sétima diminuta** - Caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítonos (PORTMLIV07).
- ⇒ O **acorde de sétima diminuta** é um dos melhores exemplos deste tipo de forma simétrica. Composto por uma sobreposição de terças menores, este acorde apresenta uma forma completamente simétrica, mesmo nas suas inversões não apresenta nenhuma forma assimétrica que possa identificar uma fundamental (PORTMART18).

A colocação correspondente para *acorde de sétima diminuta* e *téttrade diminuta* é *diminished seventh chord* e *fully diminished seventh chord*. Os dicionários em inglês apresentam definições para:

*“Diminished seventh chord – The See Seventh chord”* (HARVARD, 2003, p. 247).

*“Diminished seventh chord – The chord of the diminished 7th usually appears on the seventh degree of the scale. It spans the interval of a diminished 7th and its made up of a succession of minor thirds (thus in C major the chord is B-D-F-Ab). The diminished 7th usually resolves onto the tonic chord (Ex. 1<sup>a</sup>), but because the intervals of the chord are all the same, any one of its notes may be treated as the root, and the modulation to other Keys is easily effected (Ex. 1b; the modulation can be to either major or minor)”* (OXFORD, 2013, p. 53).

Os excertos extraídos do *corpus* de estudo trazem alguns contextos de uso das duas variantes lexicais:

***Diminished seventh chords:***

⇒ *There are, then, as far as the sonority and the components are concerned, only three **diminished seventh chords**. Since, however, there are twelve minor keys, every **diminished seventh chord** must belong to at least four minor keys* (INGTMTE02 AM).

***Fully diminished seventh chords:***

⇒ *Fully **diminished chords** are usually referred to as, simply, **diminished*** (INGTMLIV08 AM).

⇒ *Salient Features include a sequence of **fully diminished seventh chords**, upward resolutions of chordal sevenths, and common-tone augmented-sixth chords* (INGTMDM01 AM).

**Acorde de sétima maior**

A colocação *acorde de sétima maior* tem sua definição e uso nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

⇒ O **acorde de sétima maior** é formado por uma terça maior ou menor, quinta justa, e sétima maior (PORTMAPO01).

⇒ (...) ressalte-se a ausência do uso de **acordes de sétima maior** em quaisquer dos arranjos exemplificados por Lange (PORTMART13).

A correspondente em inglês é *major seventh chord*, cujo uso pode ser observado nos excertos de ambos os *subcorpora* em inglês:

⇒ *Major Seventh chord = major triad + major seventh* (INGTMLIV03 AM).

- ⇒ *Further, the op. 51 quartet (1878) exhibits a large-scale composing-out of the nationalistic **major seventh chord** in the opening measures: the exposition's keys arpeggiate that seventh chord (INGTMDM01 AM).*
- ⇒ *A few bars later, on beat 2 of bar 489, the piano again rests on the C **major seventh chord** and is reinforced by the orchestra (Ex. 73) (INGTMTE06 BR).*

### Acorde de sétima meio-diminuta

A colocação *acorde de sétima meio-diminuta* é uma variante lexical de acorde meio-diminuto. O trecho abaixo extraído do *subcorpus* português apresenta a sua descrição:

- ⇒ *Acorde de **sétima meio diminuta** é formado por uma terça menor, quinta diminuta e sétima menor (PORTMAPO01).*

Em inglês, as correspondentes *half-diminished seventh chord* e *half-diminished chord* também são variantes lexicais. Seleccionamos alguns contextos de uso em que as duas variantes são mencionadas:

#### ***Half-Diminished seventh chord:***

- ⇒ *Several recent contributions to the critical and theoretical literature not devoted primarily to Tristan or its chord refer to one or another half-diminished seventh chord as a Tristan-chord, (1) while the actual TC as it is presented at the beginning of the opera's Prelude has on the other hand been called a **half-diminished seventh chord** (INGTMART30 AM).*
- ⇒ *The use of a **half-diminished seventh chord** for the beginning of the theme seems patterned after Wagner, as does the appoggiatura in the second measure (INGTMDM01).*
- ⇒ *A **half-diminished seventh chord** also consists of four notes: the root; and the minor 3., diminished 5. and minor 7th above the root (INGTMLIV14 BR).*
- ⇒ *First there is an Ab in the C major statement of the basic idea — the only harmonic alteration relative to the opening of the movement — turning what was formerly a diatonic **half-diminished seventh chord** into a fully diminished seventh (INGTMART23 BR).*

#### ***Half-Diminished chord:***

- ⇒ *(...) because he **half-diminished chord** is not symmetrical, there is no problem of determining which chord it represents: the root of the parent dominant chord always*

*lies a major third below the indicated root of the half-diminished chord (INGTMLIV07 AM).*

⇒ *A chord that is extensively used in jazz is the **half-diminished chord**: a diminished chord with an added minor seventh. This chord always has a dominant function (INGTMTE05 BR).*

### **Acorde de sétima menor**

A colocação *acorde de sétima menor* refere-se ao acorde formado por uma terça menor, uma quinta justa e uma sétima menor. Seleccionamos um contexto de uso da colocação:

⇒ O uso da cifra americana é restrito ao vocabulário harmônico utilizado à época: A para lá maior, Am para lá menor, **acordes de sétima menor** escritos com um 7 à direita da letra como em A7, para acordes diminutos dim, e para acordes aumentados o símbolo (+) (PORTMART13).

A colocação correspondente é *minor seventh chord*. No *subcorpus* foram encontrados os seguintes contextos definitórios e de uso:

⇒ *A **minor seventh chord** has a minor triad and a minor seventh (INGTMLIV08 AM).*

⇒ *In this voicing, Jones creates a polychord with the top sonority being a **minor seventh chord** built a tritone above the chordal root (INGTMMDM04 AM).*

⇒ *Because the model is designed such that all components are relative to the root, it is easy to change this chord to any other **minor-seventh chord** simply by changing the value of the root pitch name (INGTMTE02 BR).*

### **Sétima aumentada**

A colocação *sétima aumentada* é um intervalo em que se acrescenta um semitom à uma sétima maior. Mas também pode se referir ao acorde, sendo uma variante lexical reduzida de *acorde de sétima aumentada*. No trecho a seguir, descreve um intervalo adicionada à téttrade:

⇒ Sendo assim, podemos concluir que uma téttrade com **sétima aumentada** não existe, ou melhor, a sétima aumentada nada mais seria do que o dobramento à oitava da fundamental (PORTMLIV09).

Com significado de acorde:



⇒ o caso da téttrade (d.1) aparenta ser uma contradição ao que acabamos de frisar: três terças maiores somadas resultando numa sétima aumentada. Teoricamente correto, porém, na prática, inviável, pois a **sétima aumentada** é enarmonicamente equivalente à oitava (doze semitons) (PORTMLIV09).

A colocação *acorde de sétima aumentada* não apresenta ocorrências no *subcorpus* português e não consta na lista de colocações com o termo sétima, provavelmente pelo que foi exposto nos excertos acima.

A colocação correspondente em inglês é ***augmented seventh***, encontrada no *subcorpus* inglês americano como acorde em um texto (que é a sua única ocorrência):

⇒ *The **augmented seventh** raises the fifth a half step* (INGTMLIV06 AM).

A colocação não apresenta ocorrências no *subcorpus* de inglês britânico. Contudo, a variante lexical sem omissão do termo *chord* em sua estrutura sintagmática é mencionada nos seguintes trechos de textos instrucionais:

⇒ ***Augmented seventh chords: third, fifth, and seventh*** (INGTMLIV07 AM).

⇒ ***Augmented seventh chord***: = *an Augmented triad + a minor 3rd on top 5* (BRIGGS, 2014 AM).

⇒ *The **augmented seventh chord** is observed to yield no new sound because, in the equal-tempered system of tuning keyboards, the sound of the **augmented seventh** cannot be aurally distinguished from the perfect octave. In a discussion such as this one, the augmented seventh is usually omitted* (BLATTER, 2016 AM).

### **Sétima diminuta**

Na análise da colocação *sétima diminuta*, verificamos que o dicionário e os contextos de uso trazem dois significados: acorde e intervalo. O dicionário descreve a *sétima da diminuta* (variante lexical) como um acorde:

“**Sétima da diminuta** – Acorde construído sobre uma tríade diminuta acrescida de uma sétima menor alterada descendentemente, contada a partir da tônica (dó-mi bemol –sol bemol- si dobrado bemol)” (DOURADO, 2004, p. 302).

Nos trechos abaixo, a colocação é descrita como um intervalo do acorde:

- ⇒ Ao se abaixar a sétima menor em meio-tom, obtém-se a **sétima diminuta**, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior (PORTMLIV07).
- ⇒ Ainda assim, a ambiguidade entre V7 e VII diminuto permite uma dupla interpretação do mi bemol na mão esquerda: ou é a **sétima diminuta** do VII ou a nona menor do V7, resolvendo na fundamental do acorde e caracterizando uma apojatura (PORTMART06).

Em inglês, a correspondente *diminished seventh* também apresenta esse duplo sentido:

Contexto de uso com significado de **acorde**:

- ⇒ *Diminished seventh and augmented sixth chords figure prominently in the tables of foundational chords that were a common feature of nineteenth-century treatises* (INGTMLIV14 AM).
- ⇒ *The diminished seventh can be used as a chromatic pivot chord in a modulation (usually followed by another pivot chord common to both keys)* (INGTMLIV14 BR).

Contexto de uso com significado intervalo:

- ⇒ *A second result is its strong emphasis of F as the sixth above the bass (notated as a diminished seventh, from B to F), another of the added sixths that give both the harmonic and melodic components so much character* (INGTMLIV14 AM).

### Sétima maior

A colocação *sétima maior* é descrita por Dourado (2004) como um intervalo:

**Sétima maior** – Intervalo de sete graus na escala diatônica (dó<sup>1</sup>-si<sup>1</sup>) (DOURADO, 2004, p. 302).

Os trechos selecionados abaixo também trazem esse significado:

- ⇒ **Sétima Maior** (7<sup>a</sup>M) – formada por cinco tons e um semitom (PORTMLIV02).
- ⇒ A **sétima maior** neste acorde é uma nota disponível na estrutura de formação de um acorde diminuto (PORTMDM03).

A colocação correspondente é *major seventh*, cuja descrição é realizada nos trechos abaixo:

- ⇒ *A major seventh chord has a major triad and a major seventh* (INGTMLIV08 AM).

- ⇒ *There is no common minor chord-scale that corresponds to this collection. It is a minor-based collection with an added **major seventh** (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ ***Major seventh** - 11 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *But it can also be added to the tonic, creating a much more stable sonority than the **major seventh** of a diatonic scale (INGTMTE08 BR).*

### Sétima menor

A colocação *sétima menor* é descrita por Dourado (2004) no verbete abaixo:

“Sétima menor – Intervalo de sétima alterado descendentemente”  
(DOURADO, 2004, p. 302).

No *subcorpus* português foram encontrados os seguintes contextos definitórios que complementam a descrição do dicionário:

- ⇒ **Sétima menor** (7<sup>a</sup>m) – formada por quatro tons e dois semitons (PORTMLIV02).
- ⇒ Para que ele assuma a função dominante, é necessário acrescentar a **sétima menor** ao acorde em detrimento da sua sétima maior (PORTMDM03).

A correspondente em inglês é *minor seventh*, tendo dois significados (intervalo e acorde). Quando usada com o sentido de acorde, ela é uma variante lexical reduzida de *minor seventh chord*. Os excertos a seguir mostram alguns contextos de uso da colocação:

(1) Acorde:

- ⇒ *These seventh **chords** can be categorised into four main types: the dominant seventh, the major seventh, the **minor seventh** and the half-diminished seventh (INGTMLIV02 BR).*
- ⇒ *(...) there is a chord called the "**Minor Seventh**" that employs a Minor Third interval and a Dominant Seventh interval (INGTMART28 AM).*

(2) Intervalo:

- ⇒ *The seventh in all four chords printed here is a **minor seventh** above the root (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *The blue (measure 7), originally sounding as a **minor seventh** above tonic, is converted to a flat ninth of V/ii in measure 8 (INGTMART08 AM).*

### 3.1.34 Sexta

O termo *sexta* é polissêmico podendo se referir ao intervalo, à nota ou ao acorde. A desambiguação é realizada a partir da análise do contexto de uso, como veremos neste subitem. No *subcorpus* português, há 1.359 ocorrências para o termo. O correspondente em inglês *sixth* apresenta 715 ocorrências no *subcorpus* americano e 272 no britânico.

Dourado (2004, p. 302) define sexta como intervalo de seis graus em uma escala diatônica (dó-lá e dó-la bemol, respectivamente).

Nos dicionários em inglês (HARVARD, 2003; OXFORD,2013), há remissiva para *interval* no verbete de *sixth*.

A Figura 100 mostra algumas linhas de concordância para a palavras de busca sexta. Nelas, observa-se alguns colocados à direita (*acorde de, acorde de quarta e*) e à esquerda (*napolitana, aumentada, maior, menor*) de sexta.

Figura 100 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *sexta*

N	Concordance
1	dó3 –sol3 quinta intervalos simples dó3 –lá3 <b>sexta</b> dó3 –si3 sétima dó3 –dó4 oitava dó3 –ré4
2	de 6/4 cadencial. O acorde de 6/4 (diz-se quarta e <b>sexta</b> ) cadencial, funciona como uma preparação
3	que o acorde passou a ser conhecido como <b>sexta</b> napolitana. A sua função dentro do modelo
4	V7 de dó maior que é reinterpretado com uma <b>sexta</b> aumentada alemã (A16+) em si maior.
5	acorde sofre enarmonização para um acorde de <b>sexta</b> aumentada alemã implicando no
6	pode ser reinterpretado como um acorde de <b>sexta</b> aumentada que tonalizará outro acorde.
7	dominante da Napolitana e depois um acorde de <b>sexta</b> aumentada que se dirige para a dominante.
8	7 13 Tipos de cadências 8 14 Acorde de quarta e <b>sexta</b> da cadência 8 III Tonalidade menor 9 15
9	ao de a primeira inversão de tríades (acorde <b>sexta</b> ) e t'tétrades (acorde de quinta e sexta) e à
10	(acorde sexta) e t'tétrades (acorde de quinta e <b>sexta</b> ) e à terceira inversão de t'tétrades (sétima no
11	A segunda inversão de tríades (acorde de quarta e <b>sexta</b> ), porém, deve ser usada com cautela: é a
12	. Não se devem utilizar dois acordes de quarta e <b>sexta</b> seguidos um do outro. Mais um fator de
13	um fator de cautela é que o acorde de quarta e <b>sexta</b> ocorre frequentemente em um contexto
14	um contexto padronizado: como acorde de quarta e <b>sexta</b> da cadência (ver Seção 14); ele pode, por
15	uma extensão. Variante: V-IV. 14 Acorde de quarta e <b>sexta</b> da cadência A segunda inversão do acorde
16	e dominante: quarta como apojatura da terça; <b>sexta</b> como apojatura da quinta (Figura 7). III
17	pode ser formado por uma terça menor (6/5) e uma <b>sexta</b> maior (5/3), ou uma sétima menor (9/5) com
18	5ªum #5 Quinta aumentada Láb 6ªm b6 <b>Sexta</b> menor b13 Décima terceira menor Lá
19	b13 Décima terceira menor Lá Enarmônicos 6ª 6 <b>Sexta</b> (maior) 13 Décima terceira (maior) Sibb
20	e quinta aumentada; Gm6/Bb – Sol menor com <b>sexta</b> e Si bemol no baixo. Carlos Gesner Alves –

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

A Figura 101 apresenta linhas de concordância parciais para o correspondente *sixth*. Nelas, podemos observar alguns colocados à esquerda (*major, added*) e à direita (*movement*).

Figura 101 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *sixth*

N	Concordance
1	"Beethoven recomposes the untransposed falling <b>sixth</b> . . . over the span of 13 bars in the
2	results for context intervals of descending major <b>sixth</b> and ascending major second. To a large
3	, as the most expected pitches after the major <b>sixth</b> in- volve a change of direction.63 One
4	of this phenomenon. Descending major <b>sixth</b> 01234567-12-11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-
5	tones given context intervals of a descending major <b>sixth</b> (A4-C4) and an ascending major second (B
6	in combination with other modal structures in the <b>sixth</b> movement of Pictures at an Exhibition (1874),
7	cadence" (M-C). In this harmonic formula, the <b>sixth</b> scale degree in major drops directly from its
8	tritone formed by and resolving outwards to a major <b>sixth</b> while the melodic line grasps upwards to .
9	D, F , or A) is not predicted on the downbeat of the <b>sixth</b> measure; the surprising C 6 is instead
10	Film and Television Music." Paper presented at the <b>Sixth</b> International Conference on the Arts in
11	D major harmony (V), or perhaps as an "added <b>sixth</b> ." Return to text 11. In the current context, I use
12	octave transfer, does not literally fall to but rises a <b>sixth</b> . A further reduction would simplify the register
13	) and stepwise neighbors (Example 4b). The major <b>sixth</b> or minor seventh above the root may be more
14	5b), and one of the unstable notes a major <b>sixth</b> or minor seventh above the root may be more
15	Kimbrough, "Wayward Girl Blues" (1926), fourth and <b>sixth</b> verses Example 11 thumbnail (click to

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No levantamento de combinatórias a partir de *sexta* foram identificadas as seguintes colocações: *acorde de quarta e sexta*, *acorde de quarta e sexta cadencial*, *acorde de quarta e sexta de passagem*, *acorde de sexta*, *acorde de sexta acrescentada*, *acorde de sexta alemã*, *acorde de sexta aumentada*, *acorde de sexta aumentada alemã*, *acorde de sexta aumentada francesa*, *acorde de sexta aumentada italiana*, *acorde de sexta e quarta*, *acorde de sexta francesa*, *acorde de sexta germânica*, *acorde de sexta italiana*, *acorde de sexta napolitana*, *sexta acrescentada*, *sexta alemã*, *sexta aumentada*, *sexta aumentada alemã*, *sexta aumentada francesa*, *sexta aumentada italiana*, *sexta diminuta*, *sexta francesa*, *sexta germânica*, *sexta italiana*, *sexta maior*, *sexta menor e sexta napolitana*. Muitas delas são casos de variantes lexicais.

A Tabela 71 apresenta alguns dados sobre as colocações encontradas, tais como: número de ocorrências, correspondentes tradutórias, taxionomia e quais constam no dicionário consultado.

Tabela 71 - Colocações a partir de *sexta*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de quarta e sexta	26	21	<i>Six-four chord</i>	Estendida	Sim
Acorde de quarta e sexta cadencial	2	2	<i>Cadential six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de quarta e sexta de passagem	2	2	<i>Passing six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta	567	456	<i>Sixth chord</i>	Com numeral	Não
Acorde de sexta acrescentada	9	7	<i>Added-sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta alemã	12	10	<i>German sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada	312	251	<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada alemã	9	7	<i>German augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada francesa	7	6	<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta aumentada italiana	11	9	<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta e quarta	5	4	<i>Six-four chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta francesa	25	20	<i>French sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta germânica	18	14	<i>German sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta italiana	25	20	<i>Italian sixth chord</i>	Estendida	Não
Acorde de sexta napolitana	114	92	<i>Neapolitan sixth chord</i>	Estendida	Não
Sexta acrescentada	36	29	<i>Added sixth</i>	Adjetiva	Não
Sexta alemã	20	16	<i>German sixth</i>	Adjetiva	Sim
Sexta aumentada	102	82	<i>Augmented sixth</i>	Adjetiva	Não
Sexta aumentada alemã	17	14	<i>German augmented sixth</i>	Estendida	Não
Sexta aumentada francesa	16	13	<i>French augmented sixth</i>	Estendida	Não
Sexta aumentada italiana	22	18	<i>Italian augmented sixth</i>	Estendida	Não
Sexta diminuta	1	1	<i>Diminished sixth</i>	Adjetiva	Não
Sexta francesa	49	39	<i>French sixth</i>	Adjetiva	Sim
Sexta germânica	10	8	<i>German sixth</i>	Adjetiva	Não
Sexta italiana	40	32	<i>Italian sixth</i>	Adjetiva	Sim
Sexta maior	42	34	<i>Major sixth</i>	Adjetiva	Sim
Sexta menor	46	37	<i>Minor sixth</i>	Adjetiva	Sim
Sexta napolitana	241	194	<i>Neapolitan sixth</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

Observando os dados da Tabela 71, constata-se que há vários casos de variação terminológica do tipo lexical, como mais adiante neste subitem. As colocações com maior frequência são: *acorde de sexta*, *acorde de sexta aumentada*, *acorde de sexta napolitana* e *sexta napolitana*. No dicionário Dourado (2004), há entradas para: *acorde de quarta e sexta*, *sexta alemã*, *sexta francesa*, *sexta italiana*, *sexta maior*, *sexta menor* e *sexta napolitana*.

Tabela 72 - Colocações a partir de *sixth*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Added sixth</i>	Adjetiva	35	29	Sim	17	22	Não	Sexta acrescentada
<i>Added sixth-chord</i>	Estendida	6	5	Não	5	6	Sim	Acorde de sexta acrescentada
<i>Augmented sixth</i>	Adjetiva	253	211	Não	19	24	Não	Sexta aumentada
<i>Augmented sixth chord</i>	Estendida	151	126	Sim	9	12	Sim	Acorde de sexta aumentada
<i>Diminished sixth</i>	Adjetiva	3	3	Não	0	0	Não	Sexta diminuta
<i>French augmented sixth</i>	Estendida	12	10	Não	0	0	Não	Sexta aumentada francesa
<i>French augmented sixth chord</i>	Estendida	7	6	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada francesa
<i>French sixth</i>	Adjetiva	14	12	Sim	9	12	Não	Sexta francesa
<i>French sixth chord</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Sim	Acorde de sexta francesa
<i>German augmented sixth</i>	Com numeral	30	25	Não	0	0	Não	Sexta aumentada alemã
<i>German augmented sixth chord</i>	Com numeral	18	15	Não	1	1	Não	Acorde de sexta aumentada alemã
<i>German sixth</i>	Com numeral	23	19	Sim	19	24	Não	Sexta alemã
<i>German sixth chord</i>	Com numeral	4	3	Não	3	4	Sim	Acorde de sexta alemã
<i>Italian augmented sixth</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Sexta aumentada italiana
<i>Italian augmented sixth chord</i>	Estendida	2	2	Não	0	0	Não	Acorde de sexta aumentada italiana

<i>Italian sixth</i>	Adjetiva	4	3	Sim	6	8	Não	Sexta italiana
<i>Italian sixth chord</i>	Estendida	1	1	Não	0	0	Sim	Acorde de sexta italiana
<i>Major sixth</i>	Adjetiva	44	37	Não	18	23	Não	Sexta maior
<i>Minor sixth</i>	Adjetiva	38	32	Não	20	26	Não	Sexta menor
<i>Neapolitan sixth</i>	Adjetiva	22	18	Sim	16	20	Não	Sexta napolitana
<i>Neapolitan sixth chord</i>	Estendida	3	3	Não	2	3	Sim	Acorde de sexta napolitana
<i>Sixth chord</i>	Com numeral	198	165	Não	14	18	Não	Acorde de sexta

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 72 mostra os dados das colocações correspondentes em inglês. Nela, observam-se vários casos de colocações sem ocorrências no *corpus*. No *subcorpus* americano, não há ocorrências para a variante lexical *Italian augmented sixth*. No *subcorpus* britânico, *diminished sixth*, *French augmented sixth*, *French augmented sixth chord*, *French sixth chord*, *German augmented sixth*, *Italian augmented sixth*, *Italian augmented sixth chord* e *Italian sixth chord* não apresentam ocorrências.

No caso das variantes lexicais, os dicionários consultados optaram por uma das variantes. No Harvard (2003) há omissão do termo *chord* em: *added sixth*, *French sixth*, *German sixth*, *Italian sixth*, *Neapolitan sixth*. O de Oxford (2013) manteve o termo na estrutura, como em: *Added sixth chord*, *French sixth chord*, *German sixth chord*, *Italian sixth chord* e *Neapolitan sixth chord*. Contudo, ambos utilizam a forma *Augmented sixth chord*.

Em relação à taxionomia, neste subitem, há colocações adjetivas, estendidas e com numeral.

Na discussão dos resultados, elencamos as colocações em ordem alfabética, agrupando aquelas que foram identificadas como variantes. As remissivas são usadas para os casos discutidos em outros subitens.

O processo de identificação das colocações e suas variantes é apresentado a seguir.

### **Acorde de quarta e sexta, Acorde de sexta e quarta**

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).



### Acorde de quarta e sexta cadencial

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Acorde de quarta e sexta de passagem

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Acorde de sexta

O *acorde de sexta* é uma colocação com frequência significativa no *corpus* de Harmonia, mencionado por muitos autores em suas análises. Seleccionamos alguns trechos com contextos definitórios e de uso:

- ⇒ **Acorde de sexta**: quando os acordes de 3 sons se acham na primeira inversão (a terça do acorde figura no baixo) sua cifragem é 6, e são formadas de terça e sexta. Estes acordes não podem ser empregados incompletos, ou seja, nesses acordes não se faz supressão de nota, devem ser usados sempre completos (PORTMLIV10).
- ⇒ Pode-se antever nessa sua concepção de análise dos **acordes de sexta**, uma abertura para certa dissolução dos limites de individualidade dos acordes, tendência a ser reafirmada pela segunda lei tonal (PORTMART14).

A colocação também pode se referir a uma tríade com sexta acrescentada, como é o caso de *acorde de sexta acrescentada* de Rameau, como veremos adiante.

Em inglês, a colocação correspondente **sixth chord** é mencionada em textos de ambos os *subcorpora*, como mostram os excertos abaixo:

- ⇒ *Some limited variation of the patterns above is possible. For example, the II-V-I progression can end with a **sixth chord**, rather than a major or minor seventh, when the II chord has its third as the lowest note (i.e., when it is in first inversion) (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *You construct a **sixth chord** by simply adding another note to a triad, one whole step above the fifth (INGTMLIV06 AM).*
- ⇒ *The same can be seen in the four (...) where the major and minor **sixth chords** are the same shape as the minor and major seventh chords respectively (INGTMTE02 BR).*

### Acorde de sexta acrescentada e Sexta acrescentada

A colocação *acorde de sexta acrescentada* é uma variante denominativa de acorde de Rameau, cuja discussão foi realizada no subitem 3.1.1 Acordes (Revisão). Como mencionado no subitem 3.1.1, a associação do acorde de sexta acrescentada ao teórico francês Jean Philippe Rameau se deve ao fato de o autor ser uma referência histórica na descrição analítica do baixo fundamental e um dos primeiros a apontar que o acréscimo de uma sexta ao acorde de subdominante gera ambiguidade tonal (FREITAS, 2019). Seleccionamos alguns trechos do *corpus* em que a colocação é mencionada:

- ⇒ **Acorde de sexta acrescentada** - Este acorde, também denominado ‘accord de la sixte ajoutée’ de Rameau (1683-1764), tem especial importância, porquanto a sexta é sempre a sexta do tom. A sexta acrescentada é tão característica para a subdominante quanto a sétima o é para a dominante. Pode-se considerar o acorde de sexta acrescentada como um reforço quase tão importante para a cadência plagal, quanto o acorde de sétima de dominante para a cadência autêntica. Emprega-se somente na posição fundamental. A sexta pode ser empregada omitindo-se a quinta e dobra-se a fundamental (PORTMLIV06).
- ⇒ O acorde que personifica tal duplicidade é o chamado **acorde de sexta acrescentada** (*accord de sixte ajoutée*). Por vezes lembrado como o acorde de Rameau em homenagem a quem definitivamente teria dado destaque teórico a tal recurso artístico em publicações que circularam nos grandes centros urbanos modernos (PORTMTE02).

A colocação correspondente ***added-sixth chord*** apresenta ocorrências em textos dos dois *subcorpora* em inglês, conforme mostram os excertos abaixo:

- ⇒ *For example, Lester, Compositional Theory, p. 206, uses the term to apply to Rameau’s dissonance-motivated chord types: Rameau had proposed three chordal functions: tonic, dominant, and subdominant. For Rameau, who did not use the term function these are respectively represented as a triad, a seventh chord, and an **added-sixth chord**. Lester is careful to distinguish his use of the term from modern usage (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *In practice, the major **added sixth chord** is the only useful example of this I have come across thus far: in Bach and Mozart this is typically a subdominant chord in*

*the major mode, just as the minor triad with added sixth typically functions as a subdominant in the minor mode (INGTMART17 BR).*

⇒ *In between, the tonic chords of these two keys actually fuse together, first in the form of an F major, **added-sixth chord** (on beat 3 of measure 1), then as a root-position D minor seventh chord (on the following downbeat) (INGMART16 AM).*

O uso da variante reduzida Sexta acrescentada enfatiza a nota, como podemos observar nos trechos selecionados:

⇒ Recentemente, no campo da chamada teoria das funções produzida no Brasil, Brisolla {1979, p. 55} e Koellreutter {1980, p. 25} sintetizam o principal da ideia Ramista da dissonância acrescentada em uma máxima tão rápida quanto eficiente: a **sexta acrescentada** é tão característica para a subdominante, como a sétima o é para a dominante (PORTMTE02).

A correspondente em inglês é **added sixth**:

⇒ *Moreover, Rameau's concept of "double emploi" redefined the common step progression IV–V as something else entirely, explaining that (in modern terms) IV, always carrying the essential dissonance of an **added sixth** whether or not it is not actually present, acts as ii when moving to V (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *Firstly, there are clearer parallel fifths in the bass. Secondly, the strength of the V–I progression is compromised by an **added sixth** (INGTMTE08 BR).*

### **Acorde de sexta aumentada e sexta aumentada**

A colocação *acorde de sexta aumentada e sexta aumentada em alguns contextos são variantes lexicais e referem-se ao acorde. Sexta aumentada* também é usada com o significado de intervalo.

#### **Acorde de sexta aumentada:**

⇒ **Acordes de sexta aumentada** são construídos no grau VI da escala, um semitom abaixo, e usam um intervalo de sexta aumentada. São usados com função de dominante da dominante, com a sexta aumentada sendo resolvida por movimento contrário (PORTMAPO04).

⇒ Considerando o sistema de escalas temperadas, os **acordes de sexta aumentada** podem receber interpretações diferentes, mas tem, na verdade, o mesmo som. Sendo assim, poderia ser questionado qual deve ser a análise correta ou qual função representa exatamente o que as distintas análises determinam (PORTMART05).

A colocação correspondente é ***augmented sixth chord***, cujo uso foi observado nos seguintes contextos extraídos de ambos os *subcorpora*:

⇒ *In Schubert's practice, the downward leading tone, 2, was most often accompanied by the leading tone proper, yielding an **augmented sixth chord** of some kind (INGTMDM01 AM).*

⇒ *A German-sixth in the key of C minor at the end of measure 15 moves through a passing 6 4 chord at the beginning of measure 16 to what sounds like the same **augmented-sixth chord** in a different position (INGTMART18 BR).*

⇒ *The **augmented sixth chord** is a harmony that may or may not contain its fundamental, depending upon which of its three forms is used. **The augmented sixth**, in its most common contextual setting, resolves to the dominant. In keeping with the assumption that the strongest succession is down by fifth, the **augmented sixth chord** functions as dominant preparation; therefore it is assigned the fundamental associated with the second scale degree (...)* (INGTMTE02 AM).

### **Sexta aumentada:**

A colocação *sexta aumentada* é mencionada nos trechos abaixo como um intervalo, contudo, em alguns contextos, é a variante lexical reduzida de *acorde de sexta aumentada*.

⇒ Schoenberg não reconhece a **sexta aumentada** partindo da alteração da fundamental, mas sim como estando entre a 5ª - láb - e a 3ª do acorde - fá# (PORTMART18).

Em inglês, a correspondente ***augmented sixth*** foi localizada no *subcorpus* inglês britânico, como mostra a passagem abaixo:

⇒ *There are several different kinds of **augmented sixth**, and they are all inversions of chromatically altered chords. Their distinguishing feature is the interval of the augmented 6th, which normally moves by semitones to the dominant notes of the key (INGTMLIV03 BR).*

**Acorde de sexta alemã, Acorde de sexta aumentada alemã, Acorde de sexta germânica, Sexta alemã, Sexta aumentada alemã, Sexta germânica**

As colocações *acorde de sexta alemã*, *acorde de sexta aumentada alemã*, *acorde de sexta germânica*, *sexta alemã*, *sexta aumentada alemã* e *sexta germânica* referem-se ao mesmo conceito. Entre elas há casos de variantes lexicais e variantes denominativas (sinônimas):

**Variantes lexicais:** 1) acorde de sexta alemã, acorde de sexta aumentada alemã, sexta alemã, sexta aumentada alemã; e 2) acorde de sexta germânica, e sexta germânica.

**Variantes denominativas (sinônimas):** As colocações terminadas com o termo *alemã* são sinônimas das que terminam com *germânica*.

Sobre o uso, verificamos que às vezes as variantes lexicais são utilizadas em um mesmo texto, sendo a forma reduzida a que se repete. Seleccionamos alguns trechos em que elas ocorrem:

**Acorde de sexta alemã e Acorde de sexta germânica:**

- ⇒ Conforme a afirmação de Hindemith que diz ser frequente o uso de acordes a três vozes obtidos por omissão de uma das vozes do acorde Dominante em forma alterada, o **acorde de sexta alemã** é, portanto, o acorde de sexta italiana completo, isto é, sem omissão de notas (PORTMART05).
- ⇒ **Acorde de sexta germânica:** É a primeira derivação do acorde de sexta aumentada apresentada por Schoenberg em Harmonia, demonstrado através da transformação do acorde de quinta e sexta sobre o II grau do modo maior, elevando-se a terça e a fundamental, e rebaixando-se a quinta (PORTMART04).
- ⇒ Acorde aumentado de quinta e sexta, chamado de **Acorde de Sexta Germânica** (ou Sexta Alemã) (PORTMART04).

A correspondente de acorde de sexta alemã e *acorde de sexta germânica* é **German sixth chord:**

- ⇒ *The so-called **German sixth chord** is a chord with a major third, diminished fifth, minor seventh, and the root is missing; in the key of a minor, it is spelled D#-F-A-C; the real root is B and the chord usually appears in second inversion reckoned 16 above the real root* (INGTMTE02 AM).

⇒ *The dominant, F, moves upwards to its chromatic neighbour, G (bar 177), returning by means of a **German sixth chord** (bar 178) to the dominant chord (bar 179) (INGTMLIV10 BR).*

#### **Acorde de sexta aumentada alemã:**

⇒ Sechter mostra a equivalência enarmônica numa sequência que nos permite ouvir os mesmos sons como um "acorde de dominante com sétima" cuja fundamental é F e, concomitantemente, como "**acorde de sexta aumentada alemã**" em Lá-menor cuja fundamental é B (PORTMTE02).

A correspondente de acorde de *sexta aumentada alemã* é **German augmented sixth chord**, mencionada nos trechos a seguir:

⇒ *To this end, Harrison shows that Gottfried Weber considered what we call a **German augmented-sixth chord** to be a rootless altered V9 or a II9 depending on whether the following chord was a tonic or dominant (Harrison, *Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords*, 180), although Weber shows very few practical examples of the dominant-functioned augmented sixth chord (INGTMDM01 AM).*

⇒ *In a Jazz context, it could also be replaced by A b7 (g), which constitutes the tritone substitution of the secondary dominant (in a common-practice context, it would constitute a **German-augmented sixth chord** using different pitch spelling) (INGTMART04 BR).*

#### **Sexta alemã e Sexta germânica:**

⇒ Schönberg (1974) assume que o acorde continua sendo uma **sexta alemã**, mas propõe a enarmonização do mib para ré# em respeito à condução de vozes (PORTMTE01).

⇒ O autor (Piston) ressalta que esta **sexta germânica** sugere fortemente o modo menor por conter a terça menor e a sexta menor da tonalidade (PORTMDM01).

A colocação correspondente de *sexta alemã* e *sexta germânica* é **German sixth**, mencionada nos seguintes excertos:

⇒ *The variant progression in which the **German sixth** resolves directly to root-position tonic makes for an even more clear-cut case (INGTMLIV10 AM).*

- ⇒ *In the final cadence of In a Sentimental Mood (1935) the dominant is replaced with a tritone substitute, labeled G dominant seventh in the chord charts, but spelled as—and functioning as—a **German sixth** (INGTMART18 AM).*
- ⇒ (...) *the **German sixth** is made up of a major third, a perfect 5th and an augmented 6th above the bass (INGTMLIV14 BR).*
- ⇒ *In the first-time bars at the end of the exposition (bars 63—5), Schubert deploys his favourite device for returning to the tonic from the submediant (in major-key works the flat submediant), by adding a flat seventh to the local tonic chord, and interpreting the resulting seventh chord as a **German sixth** (INGTMART16 BR).*

#### **Sexta aumentada alemã:**

- ⇒ A maior parte das tonalizações dos Beatles envolveu não a dominante (como seria de esperar nos repertórios da prática comum), mas várias preparações dominantes[...] em 'Day Tripper' isto ocorre de maneira mais complexa, mesmo que segura e expressiva, exigindo uma quase inacreditável sexta aumentada alemã na preparação para o VI grau diatônico (PORTMTE03).

A colocação *sexta aumentada alemã* tem como correspondente *German augmented sixth*, mencionada no trecho abaixo, extraído do *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *This progression is strongly suggestive of a **German augmented sixth** and its resolution (INGTMLIV10 AM).*

#### **Acorde de sexta aumentada francesa, Acorde de sexta francesa, Sexta aumentada francesa e Sexta francesa**

As colocações *acorde de sexta aumentada francesa*, *acorde de sexta francesa*, *sexta aumentada francesa* e *sexta francesa* são variantes lexicais e referem-se ao mesmo conceito. Selecionamos alguns trechos em que elas ocorrem:

#### **Acorde de sexta aumentada francesa:**

- ⇒ **Acorde de sexta aumentada francesa** é um acorde de sétima alterado na segunda inversão (PORTMLIV02).

Sua correspondente *French augmented sixth chord* é mencionada nos seguintes contextos de uso:

⇒ *What we call a **French augmented sixth chord** is very easily perceived as an altered second-inversion dominant seventh (INGTMDM01 AM).*

⇒ *The quasi-SLIDE transformation and semitonal displacement that turn a **French augmented-sixth chord** into a dominant seventh (shown in Example 5–8) are answered and balanced by the zigzag motion of oblique tenths shown in mm.119–22 of Example 5–9 (INGTMDM01 AM).*

#### **Acorde de sexta francesa:**

⇒ **Acorde de sexta francesa** - É um acorde de dominante com sétima, a quinta alterada uma segunda menor abaixo. Este acorde aparece, na maioria das vezes, na tonalidade menor, com a quinta alterada no baixo. Resolve sempre no acorde de dominante da tonalidade tendo, por conseguinte, a função de dominante da dominante. Na resolução ouvem-se duas notas em movimento contrário num intervalo de segunda menor: a sensível, terça da dominante, caminhando em movimento ascendente; a quinta alterada no baixo, em movimento descendente (PORTMAPO06).

⇒ O **Acorde de Sexta Francesa** pode ser demonstrado através da transformação do acorde de terça e quarta sobre o II grau do modo maior ou menor, elevando-se a terça e rebaixando-se a quinta (SCHOENBERG, 1999, p.365). Em Dó maior, o acorde Dm7/A é transformado e assume a configuração de D7(b5)/Ab (PORTMART04).

A colocação correspondente de *acorde de sexta francesa* é **French sixth chord**, cujo uso foi observado em um texto do *subcorpus* americano:

⇒ *The so-called **French sixth chord** is a II7 with a major third and diminished fifth, in the key of a minor, it is spelled B-D#-F-A; the root is B and the chord usually appears in second inversion (INGTMTE02 AM).*

#### **Sexta aumentada francesa:**

⇒ Um segundo tipo, o acorde aumentado de quarta e terça (a dita **sexta aumentada francesa**) origina-se da segunda inversão do acorde de dominante com sétima (sol-si-ré-fá com a nota ré no baixo rebaixada para réb (PORTMTE02).



A correspondente de *sexta aumentada francesa* é ***French augmented sixth***, cujo uso foi verificado em um texto da pesquisa complementar:

⇒ *Three types of augmented sixth chords exist; these are the German Augmented Sixth, the **French Augmented sixth** and the Italian Augmented sixth* (SORCE, 2015, p. 59 AM).

#### **Sexta francesa:**

⇒ Piston não concorda com esta afirmação e prefere dizer que a fundamental deste acorde seria a nota ré, que aparece na **sexta Francesa** e dando a estes acordes a função de dominante da dominante (V7 do V) (PORTMDM01).

⇒ Por conter o segundo grau da escala, a **sexta Francesa** é a que tem mais força de dominante da dominante (PORTMDM01).

A correspondente de *sexta francesa* é ***French sixth***, mencionada em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, como mostram os excertos abaixo:

⇒ *Despite his claim in 1760 that augmented-sixth chords had no fundamental bass, in his final music treatise, published the same year, Rameau presented an example of a **French sixth** with a fundamental bass a diminished fifth below* (INGTMART18 AM).

⇒ *When resolving to the tonic, the **French sixth** would have similar transformational behavior to the German sixth* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *[..] the **French sixth** is made up of a major 3rd, an augmented 4th and an augmented 6th above the bass* (INGTMLIV14 BR).

⇒ *A potential way of connecting octatonically related sevenths is via a **French sixth**, but this does not pertain between minor-third-related sevenths* (INGTMART25 AM).

#### **Acorde de sexta aumentada italiana, Acorde de sexta italiana, Sexta aumentada italiana, Sexta italiana**

Este grupo de variantes lexicais é composto pelas colocações: *acorde de sexta aumentada italiana, acorde de sexta italiana, sexta aumentada italiana e sexta italiana*.

Selecionamos alguns trechos em que elas ocorrem relacionando-as às suas correspondentes em inglês:

**Acorde de sexta aumentada italiana:**

⇒ O **acorde de sexta aumentada italiana** é formado por três notas do acorde de dominante: a quinta alterada no baixo, a sétima e a terça no soprano (PORTMAPO06).

A colocação correspondente de acorde de sexta aumentada italiana é *Italian augmented sixth chord*, mencionada nos contextos de uso abaixo:

⇒ *In most cases augmented sixth chords contain more than two pitch classes. When a third pitch class is included, it is usually the tonic pitch. This combination of tones is referred to as an **Italian augmented sixth chord*** (INGTMLIV12).

⇒ *These vagrant harmonies include German and **Italian augmented sixth chords** which can be reinterpreted as dominant seventh chords* (INGTMART27 AM).

**Acorde de sexta italiana:**

⇒ O **acorde de sexta italiana** é o acorde de quinta alterado na primeira inversão (PORTMLIV02).

⇒ O acorde de sexta aumentada italiana é formado por três notas do acorde de dominante: a quinta alterada no baixo, a sétima e a terça no soprano (PORTMAPO06).

⇒ Hindemith (...) afirma ser frequente o uso de acordes a três vozes obtidos por omissão de uma das vozes do acorde Dominante em forma alterada. Este procedimento sobre o acorde de sexta alemã gera o **acorde de sexta italiana**, tendo a mesma resolução que o acorde do qual se originou (PORTMART05).

A correspondente de *acorde de sexta italiana*, *Italian sixth chord*, é mencionada nos excertos abaixo:

⇒ *The so-called **Italian sixth chord** is a II7 chord with a major third and diminished fifth and the root is missing; in the key of a minor, it is spelled D#-FA; the real root is B and the chord usually appears in second inversion reckoned above the real root* (INGTMTE02 AM).

**Sexta aumentada italiana:**

⇒ Recuperando a temática das fronteiras histórico-geográficas da teoria (aquelas conotações de época e lugar associadas ao termo sexta napolitana comentadas no Capítulo 3) vale notar que, embora costumeiros, as origens e razões de ser dos termos **sexta aumentada italiana**, sexta aumentada francesa e sexta aumentada alemã" são incertas e imprecisas (PORTMTE02).

A colocação ***Italian augmented sixth*** é correspondente de *sexta aumentada italiana*.

O contexto de uso abaixo foi extraído da pesquisa *extracorpus*:

⇒ *Three types of augmented sixth chords exist; these are the German Augmented Sixth, the French Augmented sixth and the **Italian Augmented sixth*** (SORCE, 2015, p. 59 AM).

**Sexta italiana:**

⇒ A **sexta Italiana** possui uma resolução bem simples, resolvendo a fundamental em movimento descendente de meio-tom para a fundamental da dominante e a sexta aumentada em movimento contrário, ascendente também em direção à dominante (PORTMDM01).

A colocação correspondente de *sexta italiana* é ***Italian sixth***, cujo uso pode ser observado nos trechos abaixo:

⇒ *The term **Italian Sixth** appears in eighteenth-century writings, though with a more inclusive meaning than Callcott gives it* (INGTMLIV14 AM).

⇒ *the **Italian sixth** is made up of a major 3rd and an augmented 6th above the bass* (INGTMLIV14 BR).

**Acorde de sexta napolitana, Sexta napolitana**

Em alguns textos de Harmonia, o *acorde de sexta napolitana* e o *acorde napolitano* (mencionado no subitem 3.1.1 Acordes) são utilizados como variantes do mesmo conceito, e em outros, como acordes diferentes entre si. Selecionamos alguns trechos em que essa distinção é mencionada:

- ⇒ O **acorde de sexta napolitana** é a subdominante menor com sexta menor, a qual é uma nota alterada na escala. Seu uso começa nessa forma, para depois aparecer como um acorde de terça maior e quinta justa, o acorde napolitano. Ambos são mais frequentes nas tonalidades menores e pertencem a região da subdominante. Resolvem em acorde de dominante. As duas formas desse acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música tonal (PORTMAPO01).
- ⇒ **Acorde de Sexta Napolitana** - Acorde frígio na primeira inversão (PORTMLIV02).
- ⇒ Mantendo, com Riemann, a exemplificação na tonalidade de Lá-menor, temos que, no geral, os comentadores distinguem dois principais estados desta harmonia: ré-fá-sib dito **acorde de sexta napolitana** e sib-ré-fá dito **acorde napolitano**. Notando que estas duas disposições das mesmas notas estão presentes em diversos repertórios, grosso modo, considera-se que o acorde de sexta napolitana, o estado ré-fá-sib, e em tonalidade menor, associa-se aos estilos mais antigos, tradicionais ou conservadores. Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm. Tal interpretação persiste e, convivendo com outras, envolve-se em inevitáveis mal-entendidos, pois, eventualmente, o anfibológico estado ré-fá-sib é visto como uma primeira inversão (PORTMART28).

A correspondente de *acorde de sexta napolitana* é *Neapolitan sixth chord*. O trecho abaixo também menciona a distinção entre *Neapolitan chord*:

- ⇒ *Neapolitan chord - It is a major triad constructed upon the lowered second scale degree. It is usually found in the minor mode and in first inversion and usually moves toward V. In fact, the first inversion is so typical that the Neapolitan triad is often referred to as the Neapolitan sixth chord.* (INGTMLIV12 AM).

### **Sexta napolitana:**

- ⇒ Para Piston a tríade maior que tem sua fundamental abaixada cromaticamente sobre o II da escala é conhecida como a **sexta napolitana** (PORTMART18).

⇒ O uso mais frequente deste acorde é no modo menor e na sua primeira inversão. Este uso é tão comum que o acorde passou a ser conhecido como **sexta napolitana** (PORTMAPO01).

A colocação correspondente de sexta napolitana é *Neapolitan sixth*, conforme trechos extraídos dos *subcorpora* inglês americano e britânico a seguir:

⇒ *The major triad whose root is the chromatically lowered [1] second degree of the scale is known as the **Neapolitan sixth**. It is difficult to say what is Neapolitan [3] about this chord, but the name is universally accepted. In the eighteenth century it was used primarily in the first inversion, hence the sixth. Later in the nineteenth century the triad was called a Neapolitan sixth even when it was used in root position* (INGTMLIV11 AM).

⇒ *This technique, together with the idea of the **Neapolitan sixth** on secondary degrees, produces great enrichment of the tonality* (INGTMTE02 AM).

⇒ *The **Neapolitan sixth** is the first inversion of the flattened supertonic major triad, usually in minor keys* (INGTMLIV14 BR).

⇒ *This is in line with John Williamson's (1997) work on dissonant prolongations which describes how a dissonant product of voice leading, in this case a **Neapolitan Sixth**, can be presented as a prolonged harmony* (INGTMTE07 BR).

### **Sexta diminuta**

A colocação *sexta diminuta* refere-se ao intervalo descrito nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

⇒ O intervalo de **sexta diminuta** é formado por 7 semitons, e equivale ao intervalo de uma quinta justa.

⇒ Não nos preocupamos em selecionar apenas os intervalos práticos, ou seja, não excluimos aqueles que só parecem existir teoricamente, como, por exemplo, a **sexta diminuta** (PORTMTE01).

A colocação correspondente em inglês é *diminished sixth*, cujo uso foi observado em textos da pesquisa complementar, em virtude da não ocorrência no *subcorpus* inglês:

⇒ *In example 160, a minor sixth is transformed into a **diminished sixth** by the upward chromatic inflection of the bass to the leading tone of the dominant. The*

*diminished sixth* is accompanied by a diminished third and diminished seventh (SHELDON, 1989 p.93).

⇒ Here, further clarification by Browning would contribute to the analysis, because a true *diminished sixth* actually sounds like the perfect consonance of a fifth and would likely go unnoticed by an audience (DOLAN, 2020 AM).

### Sexta maior

A colocação *sexta maior* refere-se ao intervalo descrito nos trechos seguintes, extraídos do corpus:

⇒ Ao se abaixar a sétima menor em meio-tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de **sexta maior** (PORTMLIV07).

⇒ Sabe-se, p.ex., que até meados do século XII o intervalo de **sexta maior** (a inconsistente relação que se mede entre o som fundamental e 13º harmônico) agrupava-se junto aos sons dissonantes (PORTMTE02).

Em inglês, a correspondente de sexta maior é *major sixth*, mencionada em textos de ambos os subcorpora:

⇒ 9 half steps = *major sixth* (M6) (INGTMLIV03 AM).

⇒ **Major sixth** - 9 semitones (INGTMLIV01 BR).

⇒ The *major sixth* or minor seventh above the root may be more prominent than the other, and have two possible functions, so that may act as both the stepwise neighbor to and hanging third to (Example 4c), or may act as both the dropping third to and stepwise neighbor to (Example 4d) (INGTMART13 AM).

⇒ Evans also accepts that there may be an area around the fifth scale degree but notes further that he has heard 'several folk singers regularly use pitches between the *major sixth* and minor seventh and between the major second and the minor third (INGTMART08 BR).

### Sexta menor

A colocação *sexta menor* refere-se ao intervalo descrito nos seguintes contextos de uso:

⇒ **Sexta menor** (6ªm) – formada por três tons e dois semitons (PORTMLIV02).

⇒ Para Cooke (1990, p. 146) a função expressiva da **sexta menor** compara-se ao efeito de uma explosão de angústia, dificilmente podemos encontrar uma página de música 'dolente' de qualquer compositor tonal de qualquer período sem que a encontremos diversas vezes (PORTMTE02).

A colocação sexta menor tem como correspondente em inglês: **minor sixth**. Seleccionamos alguns trechos dos *subcorpora* americano e britânico em que ela é mencionada

⇒ **Minor sixth** = 8 semitones (INGTMLIV01 BR).

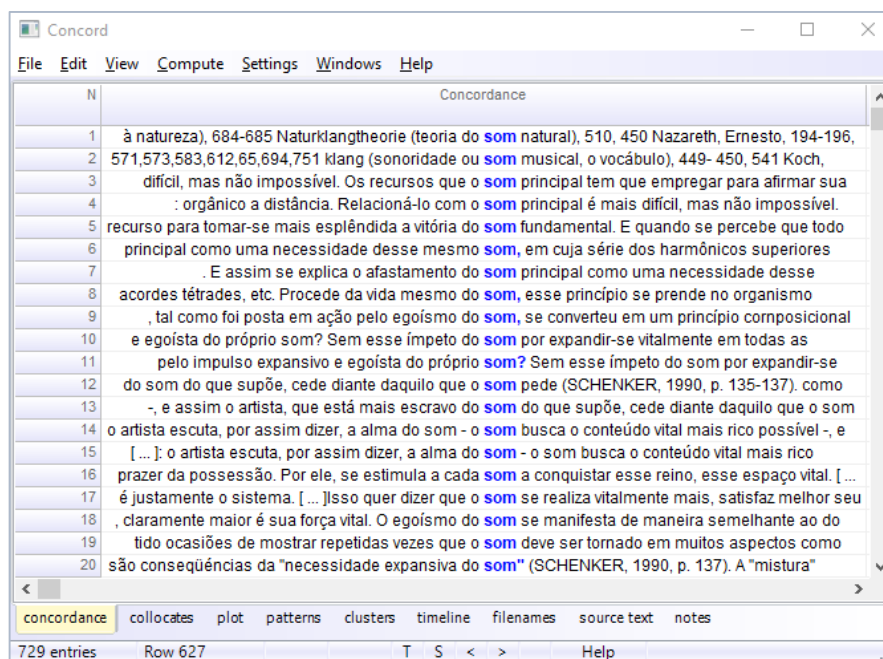
⇒ *Most theories concentrate on classifying chord types and deducing complex phenomena from basic (diatonic) chords (such as explaining the predominant Neapolitan chord in minor from a minor IV in which the **minor sixth** replaces the fifth and results in a first inversion chord)* (INGTMART04 BR).

⇒ *Yet in context the lowered second – a **minor sixth** above the fourth scale degree – may be perceived as a wrong note within what should be a minor IV chord* (INGTMLIV14 AM).

### 3.1.35 Som

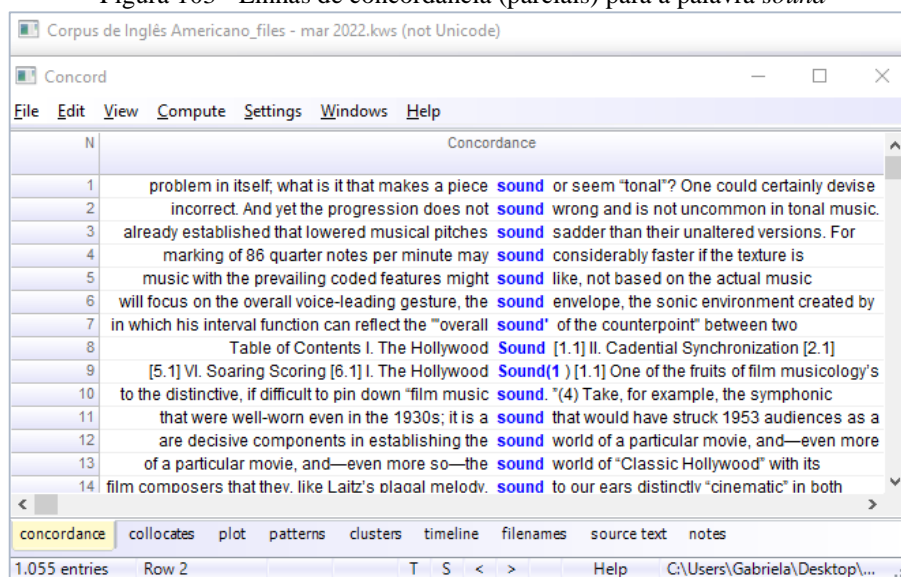
A definição que consta no dicionário Dourado (2004, p. 310) para o termo *som* é: fenômeno físico que consiste na propagação de ondas em algum meio elástico, como o ar. Nos dicionários em inglês não há entradas para *sound* (mas há um verbete para *sonority*). No *subcorpus* português, o termo apresenta 794 ocorrências no singular e 729 no plural no *subcorpus* português. O correspondente é *sound* com 1052 ocorrências no singular e 411 no plural em inglês americano; e 458 no singular e 220 no plural em inglês britânico.

A Figura 102 mostra algumas linhas de concordâncias para *som*. Nelas, observa-se a repetição do colocado *principal* à direita da palavra.

Figura 102 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *som*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Na Figura 103, as linhas de concordância mostram palavra *sound* empregada em categorias gramaticais distintas (verbo e substantivo).

Figura 103 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *sound*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Após a análise de colocados, *clusters* e linhas de concordância, localizamos as colocações a partir do termo *som*: *som fundamental*, *som gerador*, *som musical*, *sons enarmônicos*, *sons harmônicos* e *sons parciais*.



A Tabela 73 traz alguns dados relacionados a esse levantamento, tais como: número de ocorrências, correspondentes tradutórias, taxionomia e quais constam no dicionário consultado. Das colocações analisadas neste subitem, *som fundamental*, *som musical* e *sons harmônicos* são as mais recorrentes. Todas foram classificadas como adjetivas e três constam na lista de entradas do dicionário pesquisado: *sons enarmônicos*, *sons harmônicos* e *sons parciais*.

Tabela 73 - Colocações a partir de *som*

<b>Colocação</b>	<b>FB</b>	<b>FN</b>	<b>Correspondente</b>	<b>Tipo</b>	<b>Dic. Dourado</b>
Som fundamental	47	38	<i>Fundamental tone</i> <i>Fundamental pitch</i>	Adjetiva	Não
Som gerador	8	6	<i>Fundamental tone</i>	Adjetiva	Não
Som musical	46	37	<i>Musical sound</i>	Adjetiva	Não
Sons enarmônicos	1	1	<i>Enharmonic tones</i>	Adjetiva	Sim
Sons harmônicos	20	16	<i>Harmonics / Overtones</i>	Adjetiva	Sim
Sons parciais	5	4	<i>Partial tones</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora

Observando a Tabela 74, constata-se que a correspondente em inglês *sound* faz parte de apenas uma colocação. As demais correspondentes foram identificadas a partir da comparação de contextos de uso sobre o mesmo subtema, análise das palavras-chave e de adjetivos cognatos. Embora *harmonics*, *partials* e *overtones* não sejam colocações, foram acrescentados à tabela por conta dos dados por serem correspondentes tradutórios das colocações em português. Com exceção desses termos, as colocações deste subitem são adjetivas. No dicionário Harvard (2003), constam entradas para *fundamental tones*, *overtones*, *harmonics* e *partials*; já no de Oxford (2013) apenas as duas últimas estão na lista. Em relação ao número de ocorrências, *partial tones* e *enharmonic tones* foram localizadas apenas no *subcorpus* americano.

Tabela 74 - Correspondentes das colocações a partir de *som*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Enharmonic note</i>	Adjetiva	8	7	Não	1	1	Não	Sons enarmônicos, Notas enarmônicas
<i>Enharmonic Pitch</i>	Adjetiva	6	5	Não	3	4	Não	Sons enarmônicos
<i>Enharmonic tone</i>	Adjetiva	2	2	Não	0	0	Não	Sons enarmônicos, Notas enarmônicas
<i>Fundamental pitch</i>	Adjetiva	15	13	Não	5	6	Não	Som fundamental
<i>Fundamental tone</i>	Adjetiva	16	13	Sim	3	4	Não	Som fundamental
<i>Harmonics</i>	Substantivo	157	131	Sim	74	95	Sim	Sons harmônicos
<i>Musical sound</i>	Adjetiva	35	29	Não	6	8	Não	Som musical
<i>Overtones</i>	Substantivo	81	68	Sim	24	31	Não	Sons harmônicos
<i>Partial tones</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Sons parciais
<i>Partials</i>	Substantivo	47	39	Sim	99	127	Sim	Sons parciais

Fonte: Elaborada pela autora

Na discussão dos resultados, as colocações seguem organizadas em ordem alfabética, com as variantes agrupadas. O processo de localização e comparação de contextos de uso trouxe os seguintes apontamentos:

### **Som fundamental, Som gerador**

As colocações *som fundamental* e *som gerador* são variantes denominativas. Estão relacionados à série harmônica. Selecionamos alguns contextos de uso em que essas colocações são mencionadas:

#### **Som fundamental:**

- ⇒ A força do **som fundamental** comum reina sobre todas as demais forças; em todos os desenvolvimentos sonoros se sente o efeito do fermento misterioso e oculto: a coesão tonal (PORTMTE02).
- ⇒ Uma corda posta em vibração gera não apenas um **som fundamental**, mas inúmeros sons que acompanham este som gerador (...) Este **som fundamental**, portanto é

acompanhado destes inúmeros sons que são chamados, sons harmônicos ou sons concomitantes, formando uma série de sons (PORTMAPO03).

**Som gerador:**

⇒ Podemos dizer então que os sons consonantes são dados pelos harmônicos mais próximos do **som gerador** (mais perceptíveis), e os sons dissonantes, pelos mais afastados (mais débeis) (PORTMAPO05).

⇒ O **som gerador**, com os respectivos harmônicos resultantes forma a série harmônica, uma série de notas que guardam entre si uma relação intervalar característica e imutável, de origem natural ou cósmica (PORTMTE02).

As colocações correspondentes são *fundamental tone* e *fundamental pitch*. Em alguns contextos, *fundamental tone* é traduzida como nota fundamental. Os excertos abaixo mostram o uso dessas colocações:

***Fundamental tone:***

⇒ *There is reliable acoustic phenomenon called Virtual Pitch: if the Harmonic Series is processed to remove the Root or **Fundamental tone** and then played to a person, that person will hear the note, including the Root tone, even though it is not played* (INGTMART28 AM).

⇒ *Riemann used the concept of a Klang, or a **fundamental tone** plus its overtones or undertones, to define his entire system of tonality (triads, consonant and dissonant intervals, etc.)* (INGTMTE01AM).

***Fundamental Pitch:***

⇒ *The **fundamental pitch** is produced by the whole string vibrating back and forth* (INGTMLIV03 AM).

⇒ *Obviously the **fundamental pitch** contributes most to the identity of the chord* (INGTMTE02 AM).

⇒ *Spectral pitches correspond to the partials (frequency components) of a tone—when an instrument plays a single notated pitch, it actually produces a large number of partials typically at harmonics above the notated **fundamental pitch*** (INGTMTE03 BR).

## Som musical

No *corpus* de estudo, localizamos os seguintes contextos definitórios para *som musical*:

- ⇒ O **som musical** propriamente dito é o resultado de vibrações regulares enquanto que as vibrações irregulares produzem o ruído (PORTMAPO03).
- ⇒ Um **som musical** não se constitui de apenas uma nota. Juntamente com o som principal soam sons secundários, bem fracos e quase imperceptíveis (PORTMLIV02).

A colocação correspondente é *musical sounds*. Seleccionamos alguns trechos dos *subcorpora* inglês americano e britânico em que a colocação é mencionada:

- ⇒ *Music is made up of sounds that that can be organized into three main elements: melody, rhythm, and harmony. These elements are passed from one musician to another by music notation, which allows a reader to precisely locate and reproduce any **musical sound** by means of a set of symbols that represent both the pitch of a note (relative sense of high or low) and its rhythm (placement in time) (INGTMLIV09 AM).*
- ⇒ *The realization of **musical sounds** seems to be governed by the two foregoing principles which may be termed the principle of minimal roughness and the principle of tonal meanings. Both principles imply certain requirements for the fundamental-frequency ratios and spectral configurations of realized musical chords (INGTMART28 AM).*
- ⇒ ***Musical sounds** are written as notes held for different lengths (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *Although this course contains interactive activities that test your knowledge, it is suggested that you reinforce your knowledge with the use of ear-training activities (often called ‘trainers’), where **musical sounds** are linked to visual symbols (INGTMLIV06 BR).*

## Sons enarmônicos

A colocação *sons enarmônicos* está relacionada ao conceito de enarmonia, conforme definição extraída do *corpus*:

⇒ **Sons enarmônicos** são sons iguais que recebem nomes diferentes (PORTMART04).

Em inglês, observamos o uso de três correspondentes: *enharmonic pitch*, *enharmonic note* e *enharmonic tone* (também usadas para traduzir notas enarmônicas).

***Enharmonic pitch:***

⇒ *In the example that follows, the double sharp changes C# to Cx. The **enharmonic pitch** is D* (INGTMLIV01 BR).

⇒ *In the flat direction C Major's seven diatonic pitches (B E A D G C F) are followed by five chromatic pitches (Bb Eb Ab Db Gb) and five **enharmonic pitches** (Cb Fb Bbb Ebb Abb)* (INGTMLIV14 AM).

***Enharmonic note:***

⇒ ***Enharmonic notes** are different names for the same piano key* (INGTMLIV08 AM).

⇒ ***Enharmonic notes** or keys sound the same but are spelled differently* (INGTMLIV01 BR).

***Enharmonic tone:***

⇒ ***Enharmonic intervals** are intervals with the same sound that are spelled differently. Such intervals result, of course, from **enharmonic tones*** (INGTMLIV02 AM).

## **Sons harmônicos**

A colocação *sons harmônicos* está relacionada à Série Harmônica. Seleccionamos alguns trechos que apresentam contextos definitórios desse termo:

⇒ Este som fundamental, portanto, é acompanhado destes inúmeros sons que são chamados, **sons harmônicos** ou sons concomitantes, formando uma série de sons (PORTMAPO03).

⇒ Estes **sons harmônicos** produzem uma série de intervalos entre cada par de sons sucessivos, que diminuem progressivamente (PORTMAPO03).

⇒ O timbre é a cor do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos **sons harmônicos** que acompanham os sons principais (PORTMLIV02).

Em inglês, os termos correspondentes são *harmonics* e *overtones*, variantes denominativas (*sinônimas*). Extraímos alguns excertos dos dois *subcorpora* com contextos de uso:

**Harmonics:**

⇒ *The fundamental pitch is produced by the whole string vibrating back and forth. But the string is also vibrating in halves, thirds, quarters, fifths, and so on, producing **harmonics** (INGTMLIV03 AM).*

⇒ *The vibrations of the halves, thirds, and so on, are at the same time producing fainter, higher sounds, called **harmonics** or **overtones** (INGTMLIV07 BR).*

**Overtones:**

⇒ *The frequencies of all the harmonics are positive integer multiples of the lowest partial's frequency, called the fundamental frequency; and all the partials excluding fundamental frequency (if any) are also called **overtones** (INGTMTE04 BR).*

⇒ *When the fundamental is included in calculations, it is called the first partial, and the rest of the harmonics are the second, third, fourth partials and so on. Also, some musicians use the term **overtones** as a synonym for harmonics. For others, however, an **overtone** is any frequency (not necessarily a harmonic) that can be heard resonating with the fundamental (INGTMLIV03 AM).*

**Sons parciais**

Assim como *sons harmônicos*, a colocação *sons parciais* também está relacionada à Série Harmônica. Os trechos abaixo mostram alguns contextos de uso:

⇒ (...) quando um corpo elástico vibra, suas partes (1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 etc.) também vibram produzindo **sons parciais** (PORTMLIV04).

⇒ São harmônicos, os **sons parciais** que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical (PORTMDM04).

Em inglês, encontramos duas correspondentes tradutórias: *partial tones* e *partials*, sendo a segunda a variante mais recorrente nos dois *subcorpora*. Seleccionamos alguns trechos em que elas são mencionadas:

**Partial tones:**

⇒ *The most perfect consonances are those that have been here called absolute, in which the prime tone of one of the combined notes coincides with some **partial tone** of the other (INGTMART28 AM).*

**Partials:**

⇒ *The pitches produced simultaneously by the vibrating sections are called **partials** or harmonics. The first partial, often called the fundamental, and the series of **partials** constitute a musical tone (INGTMLIV02 AM).*

⇒ *Based on Helmholtz (1863), the power chord as a simple fifth interval (3:2 relation) is likely to produce less dissonant partials than more complex interval relations do because many **partials** of the fundamental notes coincide (INGTMART01 BR).*

### 3.1.36 Subdominante

O termo *subdominante* está relacionado à função do acorde de IV grau na tonalidade. No dicionário Dourado (2004) consta a seguinte descrição:

“Subdominante. Acorde construído sobre o quarto grau de uma escala maior ou menor, como fá maior, na tonalidade de dó maior” (DOURADO, 2004, p. 319).

No *corpus* de estudo, apresenta 965 ocorrências e em inglês, seu correspondente *subdominant*, 449 em inglês americano e 213 em inglês britânico.

As Figuras 104 e 105 mostram as linhas de concordância parciais para subdominante e *subdominant* (no *subcorpus* inglês americano).

Figura 104 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *subdominante*

The screenshot shows a Concordance window with the following text in the main area:

1 acorde totalmente emprestado da Região da **Subdominante** menor. Ao uso típico do acorde  
 2 , geralmente passando pela preparação da **subdominante**. Novamente, devemos observar que  
 3 em Dó-menor, seriam os acordes relacionados à **Subdominante** menor de Dó-maior. Mais tarde, o  
 4 seguintes formas: Exatamente como a tríade de **subdominante**, o acorde IV7 prepara e se direciona  
 5 pelos acordes do II grau, representando a função **Subdominante**, V grau, como acorde Dominante; e,  
 6 , Op. 33, no. 3 72 UNIDADE XI 1. O acorde de **subdominante** com 7a (IV7 ). O acorde de  
 7 de **subdominante** com 7a (IV7 ). O acorde de **subdominante** com 7a é encontrado nas seguintes  
 8 o uso de acordes provenientes das relações com a **subdominante** menor, quando a narrativa requer  
 9 no baixo, resolve na Dominante e sua função é de **Subdominante** menor, com quinta e sexta. iio56 V7  
 10 notas sib-sol-reb-fa, ou sol-sib-reb-fa; • a função é **Subdominante** com quinta e sexta, resolvendo na  
 11 – Ré 6°/13° Menor – Fá 76 • Acordes de Função **Subdominante**: II e IV. II grau – Dm7 T 2°M/9°M 3°m  
 12 E SÉTIMA MENOR (QUATRO NOTAS) FUNÇÃO: **SUBDOMINANTE** Estrutura Cifragem Função 3m  
 13 da escala) é uma nota representativa da função **Subdominante**, e presente em todos os acordes  
 14 • a resolução é no acorde de si m., que é a **Subdominante** relativa; • a cadência segue para  
 15 e elaboração (normalmente ligadas à função de **subdominante** ou mesmo de dominantes  
 16 Mediante IV (IV) Subdominante Subdominante **Subdominante** V (V) Dominante Dominante  
 17 (iid) e resolve na Dominante, sua função é de **Subdominante**, considerada com sexta, seguindo  
 18 Maior são os graus Imaj7 – III m7 e VIm7. • Função **Subdominante**: Acordes de resolução afastados da  
 19 Mediante Mediante Mediante IV (IV) Subdominante **Subdominante** Subdominante V (V) Dominante  
 20 o intervalo de 6ª aumentada não é originado da **subdominante** com a fundamental alterada

The interface includes a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help), a toolbar with options like 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', 'notes', and a status bar showing '965 entries' and 'Row 300'.

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 105 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *subdominant*

The screenshot shows a Concordance window with the following text in the main area:

1 the characterization of individual chords as tonic (T), **subdominant** (S), or dominant (D) in function; and  
 2 1 shows the harmony of II as standing within the **subdominant** function, but also, just slightly, within  
 3 the assertion: "although the function of II is primarily **subdominant**, a weak dominant function  
 4 , the three primary harmonies—the major tonic, **subdominant**, and dominant—are the main  
 5 exists" (206). Does this mean that II can be both **subdominant** and dominant at the same time?  
 6 must have the same function (tonic, dominant, **subdominant**, etc.).9 A dominant, then, can swap  
 7 tonic, the second hypermeasure moves to the **subdominant** and then back to tonic, and the third  
 8 establishment of tonic, measure 5 motion to the **subdominant**, and cadence terminating in  
 9 . III. Mediant (halfway up from tonic to dominant). IV. **Subdominant** (as far below the tonic as the  
 10 the key). VI. Submediant (halfway down from tonic to **subdominant**) . VII. Leading tone (having a melodic  
 11 harmonic proclivity for modal inflection of the **subdominant** in order to suggest sentiment or  
 12 fall within one of three possible classifications; **subdominant**, dominant, or tonic, Step Theory  
 13 G, in the right hand of the piano arrangement. As a **subdominant** hallmark, the A neighbor can help to  
 14 be distinguished from the we hear as the root of a **subdominant**, and its interpretation in the

The interface includes a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help), a toolbar with options like 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', 'notes', and a status bar showing '449 entries' and 'Row 162'.

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações a partir do termo *subdominante* localizadas no *corpus* de estudo são: *acorde de função subdominante*, *acorde de subdominante*, *acorde subdominante*, *função de*



*subdominante, função subdominante, harmonia de subdominante, região da subdominante e subdominante menor.*

A Tabela 75 apresenta alguns dados sobre essas combinatórias. Nela, observamos que há casos variantes lexicais como nos grupos *acorde de função subdominante, acorde de subdominante e acorde subdominante e função de subdominante e função dominante*. Nenhuma consta como entrada no dicionário, uma vez que nele é mencionado o termo *subdominante*, que é a forma mais reduzida das variantes lexicais. Com exceção de *acorde de função dominante* (colocação estendida), a maioria é classificada como colocação adjetiva. A colocação com a maior frequência neste subitem é *subdominante menor*.

Tabela 75 - Colocações a partir de *subdominante*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde de função subdominante	7	6	<i>Subdominant chord</i>	Estendida	Não
Acorde de subdominante	43	35	<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde subdominante	4	3	<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	Não
Função de subdominante	38	31	<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	Não
Função subdominante	83	67	<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	Não
Harmonia de Subdominante	6	5	<i>Subdominant harmony</i>	Adjetiva	Não
Subdominante menor	93	75	<i>Subdominant minor</i>	Adjetiva	Não
Região da Subdominante	31	25	<i>Subdominant region</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Conforme dados da Tabela 76, observa-se que há um caso de variante sintática (com a alteração na ordem dos elementos) em: *Subdominant minor* e *minor subdominant*, sendo a primeira observada em textos dos *subcorpora* britânicos. Assim como em português, os dicionários trazem entrada para a variante lexical mais reduzida: *subdominant*.

Tabela 76 - Colocações a partir de *subdominant*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Minor subdominant</i>	Adjetiva	17	14	Não	7	9	Não	Subdominante menor
<i>Subdominant chord</i>	Adjetiva	15	13	Não	13	17	Não	Acorde de subdominante
<i>Subdominant function</i>	Adjetiva	13	11	Não	5	6	Não	Função subdominante
<i>Subdominant harmony</i>	Adjetiva	13	10	Não	3	4	Não	Harmonia de subdominante
<i>Subdominant minor</i>	Adjetiva	0	0	Não	9	12	Não	Subdominante menor
<i>Subdominante region</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Região da subdominante

Fonte: Elaborada pela autora

Na discussão dos resultados, elencamos as colocações em ordem alfabética, agrupando aquelas que foram identificadas como variantes.

O processo de identificação das colocações e suas variantes é apresentado a seguir.

### **Acorde de função subdominante, acorde de subdominante e acorde subdominante**

As colocações *acorde de função subdominante*, *acorde de subdominante* e *acorde subdominante* são variantes terminológicas lexicais. Dessas, a que mais ocorre no *corpus* é *acorde de subdominante*. Contudo, a forma reduzida Subdominante é a mais utilizada para se referir ao acorde, o grau ou à função.

Foram extraídas do *corpus* trechos em que aparecem o uso dessas variantes:

#### **Acorde de função subdominante:**

⇒ **Acordes de função subdominante** possuem o IV grau da escala na sua formação; (PORTMDM03).

#### **Acorde de subdominante:**

⇒ O **acorde de subdominante** acha-se à distância de uma quinta justa abaixo da Tônica (PORTMLIV06).

⇒ A partir dessa análise destacam-se o fato do acorde da tônica encontrar-se simetricamente no centro entre os acordes do quarto e do quinto grau e a

presença da sensível tonal (sétimo grau) no acorde da dominante e da sensível modal (quarto grau) no **acorde da subdominante** (PORTMART14).

#### **Acorde subdominante:**

⇒ (...) a **acorde subdominante** é aquela que nos prepara para a tensão que virá no acorde dominante. Os **acordes subdominantes** são os II e IV graus da escala, sendo ela maior ou menor (PORTMAPO04).

A colocação correspondente é *subdominant chord*. Os trechos abaixo mostram contextos de uso em inglês americano e britânico:

⇒ *The **subdominant chord** is always built upon the fourth degree of either major or minor mode.* (INGTMLIV04 AM).

⇒ *Another use of 2 is as the root of a post-cadential II as a replacement for the **subdominant chord**...* (INGTMDM01 AM).

⇒ *The bottom note of the chord marked 1 is A, the 4th degree of the scale of E minor, so the chord is a **subdominant chord** (iv)* (INGTMLIV04 BR).

⇒ *In practice, the major added sixth chord is the only useful example of this I have come across thus far: in Bach and Mozart this is typically a **subdominant chord** in the major mode, just as the minor triad with added sixth typically functions as a subdominant in the minor mode* (INGTMART17 BR).

### **Função de subdominante e Função subdominante**

As colocações *função de subdominante* e *função subdominante* são variantes lexicais, sendo a segunda a mais recorrente no *corpus* (Vide discussão no subitem 3.1.11 Função).

### **Harmonia de subdominante**

Vide discussão no subitem 3.1.15 Harmonia.

### **Região da subdominante**

A colocação *região da subdominante* refere-se ao campo harmônico relacionado ao quarto grau (ascendente) de distância do centro tonal, conforme podemos observar nos contextos de uso abaixo:

- ⇒ O 4º grau representa a **região da subdominante** (IV e II), e assim previne a interpretação de um segmento como se expressasse uma tonalidade uma quinta acima (PORTMART18 AM)
- ⇒ (...) lembramos a visão de Schoenberg em que, num contexto onde a Tônica seja, por exemplo, Dó maior, uma das funções da nota Si (sensível tonal) é evitar a possibilidade da nota Sib (definidora da **Região da Subdominante**, Fá maior) ser percebida como pertencente ao tom, impedindo uma espécie de impulso da percepção rumo a **Região da Subdominante** (PORTMART04).

A colocação correspondente, *subdominant region*, foi identificada em contextos similares nas seguintes passagens do *subcorpus* inglês americano e da pesquisa complementar:

- ⇒ *The appearance of a B-flat major triad affirms F major shortly after (beat 3 of m. 26) and casts doubt on the efforts of the B-natural to tonicize C beyond a microprogression. It is important that the pitch content introduced belongs to F, a **subdominant region** of C* (INGTMART29 AM).
- ⇒ *Bach's procedures are quite detailed, as we might expect. Significantly, the keys that form the flat or **subdominant region** of the ambitus of a/C (d and F) do not appear in the introductory chorus, which is primarily occupied with the moment metaphor. We will find the same situation in Cantata 172, in which the **subdominant region** becomes increasingly prominent throughout the cantata. As we saw, the **subdominant region** is nearly absent from Nun komm, der Heiden Heiland as well (and delayed until near the end of Cantata 21, mvt.11, so as to lend a sense of fulfillment to end of the movement)* (CHAFE, 2015).

No glossário, as colocações *região da tônica* (Subitem 3.1.41), *região da subdominante* e *região da dominante* (Subitem 3.1.9) estão relacionadas por remissivas, em função de seus conceitos se complementarem.

### Subdominante menor

A definição da colocação *subdominante menor* foi identificada no seguinte contexto de uso:

- ⇒ O conceito de **subdominante menor** consiste em substituir o IV grau da escala por um grau menor com sexta. Partindo da utilização e inversão destas notas conseguiremos acordes substitutos (PORTMAPO04).

As colocações correspondentes são as variantes sintáticas *minor subdominant* e *subdominant minor*, mencionadas em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, como mostram os contextos selecionados abaixo para cada uma delas:

**Minor subdominant:**

- ⇒ *In practice, though, the key of the **minor subdominant** is not as common as the ones which Riemann does list (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Locally, this section acts as tonic; globally, it begins as the **minor subdominant** of C major, preparing for the semitone shift to D-flat major (INGTMTE04 AM).*
- ⇒ *Tonic and dominant are primary triads of the first and second orders of overtones; the [**minor**] **subdominant** is the primary triad of the first order of undertones (INGTMART16 BR).*

**Subdominant minor:**

- ⇒ *The **subdominant minor**, borrowing its minor third from the flattened submediant of the natural or descending melodic minor scale, is used occasionally (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *Implicit in this interpretation is a strong claim concerning the *Gegenklang* (i.e. what we would call the **subdominant minor**) in major keys. It is said to fulfill the same role as the dominant major in minor keys — in other words, a crucial one, especially when it comes to cadences (INGTMART16 BR).*

### 3.1.37 Terça

O termo *terça* apresenta 1.046 ocorrências no *corpus* de estudo. Em inglês, o correspondente *third* tem 2.774 ocorrências na variante americana e 1.127 na britânica.

O dicionário Dourado (2004) traz a seguinte definição:

“**Terça.** Intervalo de três graus em uma escala diatônica (dó-mi, terça maior, dó-mi bemol, terça menor, nas tonalidades de dó maior e menor)” (DOURADO, 2004, p. 330).

As Figuras 106 e 107 apresentam algumas linhas de concordância para *terça* e *third*. Em português, há indicações sobre combinatórias, observadas no uso de colocados à direita de *terça*, tais como *de Picardia, maior e menor*.

Figura 106 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *terça*

The screenshot shows a window titled 'concordance list (unsaved)' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a table with two columns: 'N' (line numbers) and 'Concordance' (text excerpts). The text excerpts discuss musical concepts like triads, intervals, and modes, with the word 'terça' highlighted in blue. Below the table is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '1.046 entries' and 'Row 1.041'.

N	Concordance
1.007	3ª e 5ª • Baixo Cifrado: 5/3 Tríade em 1ª Inversão • A <b>terça</b> da tríade é a nota mais grave • Intervalos
1.008	tonalidades distantes, com mudança de modo. A <b>terça</b> constante torna a conexão harmônica
1.009	II e V7 graus garante a presença deste acorde sem <b>terça</b> , pois o próximo acorde traz no baixo a nota
1.010	, resultando em um acorde de Gm7/11, sem <b>terça</b> . Embora este acorde esteja incompleto do
1.011	tipo mais comum de mistura no modo menor – a <b>terça</b> de picardia (Kostka & Payne, 2000:355). A
1.012	entre o baixo e as demais notas é de uma <b>terça</b> e uma sexta, Na tríade em 2ª inversão, os
1.013	/2) – pode ser formado por uma <b>terça</b> maior e uma <b>terça</b> menor. $5/4 \times 6/5 = 6/4 = 3/2$ c) Intervalo de nona
1.014	entre o baixo e as demais notas é de uma <b>terça</b> e uma quinta, na tríade em 1ª inversão, a
1.015	de quinta (3/2) – pode ser formado por uma <b>terça</b> maior e uma <b>terça</b> menor. $5/4 \times 6/5 = 6/4 = 3/2$
1.016	de oitava (2/1) – pode ser formado por uma <b>terça</b> menor (6/5) e uma sexta maior (5/3), ou uma
1.017	Uma nota do soprano poderá ser a fundamental, <b>terça</b> ou quinta de T (t),5 (s) ou D. '1:11TD T A

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

A Figura 107 mostra algumas linhas de concordâncias extraídas do *subcorpus* britânico, onde se observa a repetição da estrutura sintagmática *the third of (a terça de)*. Também há indicações sobre combinações com os colocados *minor* e *major*, à esquerda de *third*.

Figura 107 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *third*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Britânico\_files mar 2022.kws (not Unicode)' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help). The main area displays a table with two columns: 'N' (line numbers) and 'Concordance' (text excerpts). The text excerpts discuss musical concepts like diminished chords, dominant scales, and chord progressions, with the word 'third' highlighted in blue. Below the table is a toolbar with buttons for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', and 'notes'. The status bar at the bottom indicates '1.127 entries' and 'Row 1.120'.

N	Concordance
1.090	, the related diminished chord is built from the <b>third</b> of the corresponding dominant chord or scale
1.091	'pivots' on a B diminished scale to anticipate the <b>third</b> of an A dominant scale (example 1).[4]
1.092	, Jackson plays an F dominant scale down to the <b>third</b> of a D7 over another II-V minor progression
1.093	is a dominant (mixolydian) scale, going down to the <b>third</b> of the following dominant chord. Following
1.094	the direction of the descending dominant line (the <b>third</b> of the following dominant scale, D7, seems to
1.095	a' the lines do not move downwards towards the <b>third</b> of the A7 (or to the following dominant as in
1.096	chord, the melody descends to the <b>third</b> of the A7b9 chord in bar 2. The line β shows
1.097	from C to B-flat followed by a descent of a minor <b>third</b> to G followed by a chromatic resolution to the
1.098	to G followed by a chromatic resolution to the major <b>third</b> of the chord. (Roulet, 2003: 16). Example 15.
1.099	(example 3), in which Jackson leaped from the <b>third</b> of the G7 chord to the minor 9th interval to
1.100	the descending C dominant scale down to the <b>third</b> of an A7 chord, or perhaps to describe the
1.101	the third of an A7 chord, or perhaps to describe the <b>third</b> of the following dominant (C7) chord. Any

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

No nosso levantamento, foram localizadas no *corpus* as seguintes colocações a partir de *terça*: *ciclo de terças maiores*, *ciclo de terças menores*, *terça aumentada*, *terça de Picardia*, *terça diminuta*, *terça maior*, *terça menor* e *vizinhos de terça*.

A Tabela 77 apresenta alguns dados como: número de ocorrências (frequência bruta e frequência normalizada), correspondente, classificação taxionômica e quantas constam na lista

de entradas do dicionário consultado. *Terça maior* e *terça menor* são as mais recorrentes no *corpus*. Há colocações estendidas, adjetivas e com numeral neste subitem. Foram localizadas no dicionário: *terça de Picardia*, *terça diminuta*, *terça maior* e *terça menor*.

Tabela 77 - Colocações a partir de *terça*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Ciclo de terças maiores	40	32	<i>Circle of major thirds</i> <i>Major third circle</i>	Estendida	Não
Ciclo de terças menores	39	31	<i>Circle of minor thirds</i>	Estendida	Não
Terça aumentada	2	2	<i>Augmented third</i>	Adjetiva	Não
Terça de Picardia	28	23	<i>Picardy third</i>	Com numeral	Sim
Terça diminuta	14	11	<i>Diminished third</i>	Adjetiva	Sim
Terça maior	227	183	<i>Major third</i>	Adjetiva	Sim
Terça menor	248	200	<i>Minor third</i>	Adjetiva	Sim
Vizinhos de terça	28	23	<i>Third-related</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com a Tabela 78, as colocações com mais ocorrências são: *major third* e *minor third*. Nos dicionários Harvard (2003) e Oxford (2013), localizamos uma das colocações: *Picardy third*. A tabela também mostra duas colocações que não apresentam ocorrências no *subcorpus* inglês britânico: *augmented third* e *major third circle*.

Tabela 78 - Colocações a partir de *third*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxfo rd	Corresp.
<i>Augmented third</i>	Adjetiva	7	6	Não	0	0	Não	Terça aumentada
<i>Circle of minor thirds</i>	Estendida	8	7	Não	3	4	Não	Ciclo de terças menores
<i>Diminished third</i>	Adjetiva	19	16	Não	2	3	Não	Terça diminuta
<i>Major third</i>	Adjetiva	355	296	Não	174	223	Não	Terça maior
<i>Major third circle</i>	Estendida	20	17	Não	0	0	Não	Ciclo de terças maiores
<i>Minor third</i>	Adjetiva	316	264	Não	169	216	Não	Terça menor
<i>Minor third circle</i>	Estendida	6	5	Não	0	0	Não	Ciclo de terças menores
<i>Picardy third</i>	Adjetiva	16	13	Sim	10	13	Sim	Terça de picardia
<i>Third-related</i>	Com numeral	38	32	Não	1	1	Não	Vizinhos de terça

Fonte: Elaborada pela autora

O processo de localização e comparação de contextos de uso trouxe os seguintes resultados para as colocações encontradas:

### Ciclo de terças maiores

A colocação *ciclo de terças maiores* é um ciclo com intervalos de terça maior entre as notas. Selecionamos dois contextos de ocorrência - o primeiro extraído de um texto da pesquisa complementar e o segundo do *corpus* de estudo:

⇒ (...) ciclos de **terças maiores** (C:→E:→Ab:→C:) tornaram-se uma solução de expansão e renovação que afetou a composição musical em diversos gêneros e estilos (FREITAS, 2014).

⇒ O **ciclo de terças maiores** assemelha-se a uma tríade aumentada e está correlacionado com a temática da escala hexatônica (a escala de seis tons, dita escala de tons inteiros) (PORTMTE02).

No *subcorpus* inglês americano, foi localizada a correspondente **circle of major thirds**:

⇒ Another cycle involving triads derives from alternating patterns of *leittonwechsel* and parallel, giving six chords in all – thus a hexatonic system, which describes a **circle of major thirds** by way of incremental diatonic motion (INGTMLIV10 AM).

#### **Major-third circle:**

⇒ *In this context, he argues that the symmetrical nature of the even-interval structure of the **major-third circle** may form the basis for prolongation without the involvement of a dominant* (INGTMLIV10 AM).

### Ciclo de terças menores

A colocação *ciclo de terças menores* é um ciclo com intervalos de terça menor entre as notas. Os trechos a seguir mostram contexto de uso dessa colocação. O primeiro foi extraído de um texto da pesquisa complementar e o segundo do *corpus* de estudo:

⇒ Com as transformações que marcam a história artística e teórica da tonalidade harmônica, os planos tonais que percorrem os chamados **ciclos de terças menores** (C:→A:→F#:→Eb:→C:) e ciclos de terças maiores (C:→E:→Ab:→C:) tornaram-se uma solução de expansão e renovação que afetou a composição musical em diversos gêneros e estilos (FREITAS, 2014).

⇒ No próximo exemplo, o Interlúdio Instrumental da música *Catavento* de Milton Nascimento (disco Milton Nascimento de 1967 - faixa 6), os acordes sus4 são explorados de forma um pouco mais complexa. Eles constituem uma sequência que



segue o **ciclo de terças menores**, assunto abordado por Freitas (2010) (PORTMART30).

Localizamos duas colocações correspondentes: *circle of minor thirds e minor-third circle*, conforme excertos extraídos de ambos os *subcorpora* em inglês:

***Circle of minor thirds:***

⇒ *The circle of minor thirds consists of four components, whose roots outline a diminished-seventh chord (INGTMLIV10 AM).*

⇒ *The C major and minor triads are complements of each other in the space, the diminished triad is close to the centre in both circles and the augmented triad is at the centre of the circle of fifths but on the edge of the circle of minor thirds (INGTMTE02 BR).*

***Minor-third circle:***

⇒ *Exploring transformations proceeding by two semitone motions and two common tones, he shows that while most lead to chords of the opposite type, one set of transformations originating from a dominant-seventh chord leads to the three dominant-seventh chords related through the minor-third circle (INGTMLIV10 AM).*

**Terça aumentada**

A colocação *terça aumentada* é refere-se ao intervalo de terça maior acrescido de um semitom.

⇒ *Dissonâncias condicionais: intervalos aumentados e diminutos que podem, através de enarmonia, serem reescritos como consonâncias (...) **terça aumentada** é igual a uma quarta justa (PORTMAPO01).*

A correspondente *augmented third* apresenta o seguinte contexto de uso extraído do *subcorpus* inglês americano:

⇒ *When a major third is increased in size by a further semitone—say, for example, by sharpening the A— it becomes an **augmented third** (INGTMLIV04 AM).*

**Terça de Picardia**

A colocação *terça de Picardia* consta no dicionário de Dourado (2004) com a seguinte descrição:

“Terça de Picardia. No período Barroco, em uma composição em tonalidade menor, o acorde final que utiliza terça maior ao invés da terça menor resultando em um final incisivo e brilhante. ”  
(DOURADO, 2004, p. 330)

No *corpus* de estudo, a colocação é mencionada em contextos definitórios e de uso, como nos trechos selecionados a seguir:

- ⇒ **Terça de Picardia** – era a prática de se terminar peças em tonalidade menor com o acorde de Tônica Maior (PORTMAPO06).
- ⇒ Por fim, Piston conclui dizendo que antes do século XVI já era aceitável que uma música em tonalidade menor terminasse em maior. Este processo é chamado de **terça de Picardia**. Muitos exemplos podem ser encontrados em corais de Bach (PORTMDM01).

A colocação correspondente é *Picardy third*, como mostram os contextos de uso extraídos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *The **Picardy Third** - As early as the sixteenth century, it was a widely accepted convention to end a work with a major triad, even if the work had been unmistakably in minor throughout. The major third of this triad is still called the tierce de Picardie or **Picardy third*** (INGTMLIV11 AM).
- ⇒ *The purpose of this passage is to descend as it were to the tonic minor (spelled in the score as F minor), after which, the onset of the aria has the effect of a **Picardy third*** (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *The tonic major triad is used as the final chord of all minor key (but not modal) chorales — the so-called 'Tierce de Picardie' or '**Picardy Third*** (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *The first phrase, which bookends all other episodes, exceeds the tradition of the **Picardy Third** by extending the major mode to the entire consequent subphrase* (INGTMART 21 BR).

### **Terça diminuta**

A colocação *terça diminuta* foi localizada nas entradas do dicionário de Dourado (2004) com a seguinte definição:

“**Terça diminuta.** Intervalo de terça menor alterada descendentemente do mi dobrado Bemol, equivale enarmônica mente a segunda maior no sistema temperado” (DOURADO, 2004, p. 330).

Extraímos do *corpus* alguns excertos em que a colocação é usada:

- ⇒ O intervalo de **terça diminuta** correspondente enarmonicamente ao intervalo de segunda Maior (PORTMLIV02).
- ⇒ Alguns autores consideram inadequado chamar esta configuração específica de acorde de sexta aumentada (já que, com a inversão, temos é uma "**terça diminuta, dó#-mib**) (PORTMTE02).

A colocação correspondente *diminished third* é mencionada nos dois *subcorpora* em inglês, como observado nos contextos de uso a seguir:

- ⇒ *When a minor third is decreased in size by a semitone— say, for example, by again flattening the Ab—it becomes a **diminished third*** (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *As part of the discussion they note that the augmented sixth is the inversion of the **diminished third**, the interval formed by those half steps above and below the tonic or dominant* (INGTMDM01 AM).
- ⇒ *The left hand plays a motif that includes the interval of a **diminished third** from Eflat to Csharp, leading the listener to expect a resolution onto D* (INGTMART18 BR).

### Terça maior

A colocação *terça maior* é descrita por Dourado (2004, p. 330) como “intervalo de terça da escala diatônica formado por dois tons”.

No *corpus* de estudo, a colocação é mencionada em contextos definitórios e de uso, como nos trechos selecionados a seguir:

- ⇒ **Terça Maior** (3<sup>a</sup>) – formada por dois tons (PORTMLIV02).
- ⇒ O que justificaria, então, que o próprio Schoenberg, pouco após expor sua premissa no Tratado..., viesse a distinguir intervalos aumentados e diminutos dos demais,

considerando, e. g., a **terça maior** como consonância, mas a quarta diminuta como dissonância (PORTMTE04).

A colocação correspondente é *major third*, cujo uso foi observado nos dois *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *Four half steps = major third* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *A Major third is two whole steps above the root of a chord* (INGTMLIV06 AM).
- ⇒ *In the first soprano part, for example, there is only one phrase (bars 7-9) where the voice moves by an interval larger than a major third* (INGTMTE08 BR).
- ⇒ *However, the harmonic relation theory fails to explain why the augmented triad is less consonant than the minor, since the augmented triad has a major third interval whereas the diminished triad does not* (INGTMTE04 BR).

### Terça menor

A colocação *terça menor* foi localizada nas entradas do dicionário Dourado (2004), cujo verbete apresenta a seguinte descrição:

“**Terça menor**. Intervalo de terça alterado um semitom descendentemente, constituindo um tom e meio”  
(DOURADO, 2004, p. 330).

No *corpus* de estudo, o uso da colocação foi observado em contextos definitórios e de uso, como mostram as passagens abaixo:

- ⇒ **Terça menor** (3<sup>a</sup>m) – formada por um tom e um semitom (PORTMLIV02).
- ⇒ As notas Bb (intervalo de tom) e Eb (intervalo de **terça menor**) apresentam-se como conformações padronizadas ou arquetípicas utilizadas por Webern (PORTMART26).

A colocação correspondente é *minor third* e seu uso foi observado em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, dos quais foram extraídos os trechos abaixo:

- ⇒ *Three half steps are a minor third* (INGTMART20 AM).
- ⇒ *The difference, in tonal music, between a minor third and an augmented second is profound. The two intervals fall on opposite sides of the most fundamental dividing*

*line in its language: that between consonance and dissonance* (INGTMART30 AM).

⇒ *This interval, A–C, consisting of three semitones, we can now name as a **minor third*** (INGTMLIV06 BR).

⇒ *The new feature of Tristan is the pairing together of two tonalities a **minor third** apart in such a way as to form a ‘double-tonic complex’* (INGTMART14 BR).

### **Vizinhos de terça**

O uso da colocação *vizinhos de terça* foi verificado em textos que abordam a teoria funcional. Refere-se à distância intervalar entre acordes principais. Extraímos do *corpus* alguns trechos em que a colocação é usada:

⇒ Segunda lei tonal: Os acordes têm o significado harmônico daquela tônica, subdominante ou dominante, da qual são **vizinhos de terça** (PORTMTE02).

⇒ Têm função secundária, acordes diatônicos, **vizinhos de terça**, cujas fundamentais se encontram a uma distância de terça, maior ou menor, da função principal (T, S ou D) (PORTMDM04).

A colocação correspondente em inglês ***third-related*** em contextos similares e foi observada em textos de ambos os *subcorpora*.

⇒ *For instance, the tonics of the individual movements in the symphonies are often **third-related**, sometimes completing ascending or descending triadic patterns* (INGTMART16 AM).

⇒ *The dominant effect is clear but the chord of resolution is deliberately unclear. This ambiguity between keys a **third-related** is based in the absence of the note E on the tonic and is similar to the cadences which can be interpreted as perfect or deceptive found in the first movement during the section which leaves an ambiguity between A major and F minor* (INGTMTE07 BR).

### 3.1.38 Tom, Tons

O termo *tom* apresenta mais de um significado, sendo polissêmico em alguns contextos. No *corpus*, sua frequência 1.696 ocorrências no singular e 642 no plural. Em inglês, dependendo do contexto, tem como correspondentes: *tone* e *key*.

Dourado (2004) traz quatro definições para o termo:

“ **Tom.** 1. Genericamente e, em especial na música popular a tonalidade de uma peça, como por exemplo dó maior ou mi menor; 2. Palavra com que se descreve timbre ou coloração; 3. Abreviatura de TOM-TOM; 4. Nota” (DOURADO, 2004, p. 334).

Na descrição do verbete de Dourado (2004), tom também é utilizado como variante de tonalidade.

No *corpus* de estudo, encontramos algumas definições em textos instrucionais, como as que seguem:

⇒ **Tom** é o intervalo de dois semitons (PORTMAPO03).

⇒ **Tom** é a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo, se a tônica for a nota lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de lá (maior ou menor) (PORTMLIV07).

Em inglês, os dicionários apresentam as seguintes definições para suas correspondentes *Tone* e *Key*:

“**Tone** – (1) A sound of definite pitch; a pitch (2) The interval of a whole tone (3) The character of the sound achieved in performance on na instrument (4) A psalm tone or other formula for the chanting of a liturgical text” (HARVARD, 2003, p. 899).

“**Tone.** 1. The quality of a music sound; for example, a violinist may be said to have a powerful ou full-bodied tone, a singer to have pure tone. 2. In American usage the word ‘tone is synonymous with English note. 3. The interval of two semitones, i.e, a major second (but see Temperament); also known as whole tone. 4. A recitation formula in plainchant” (OXFORD, 2013, p. 189).

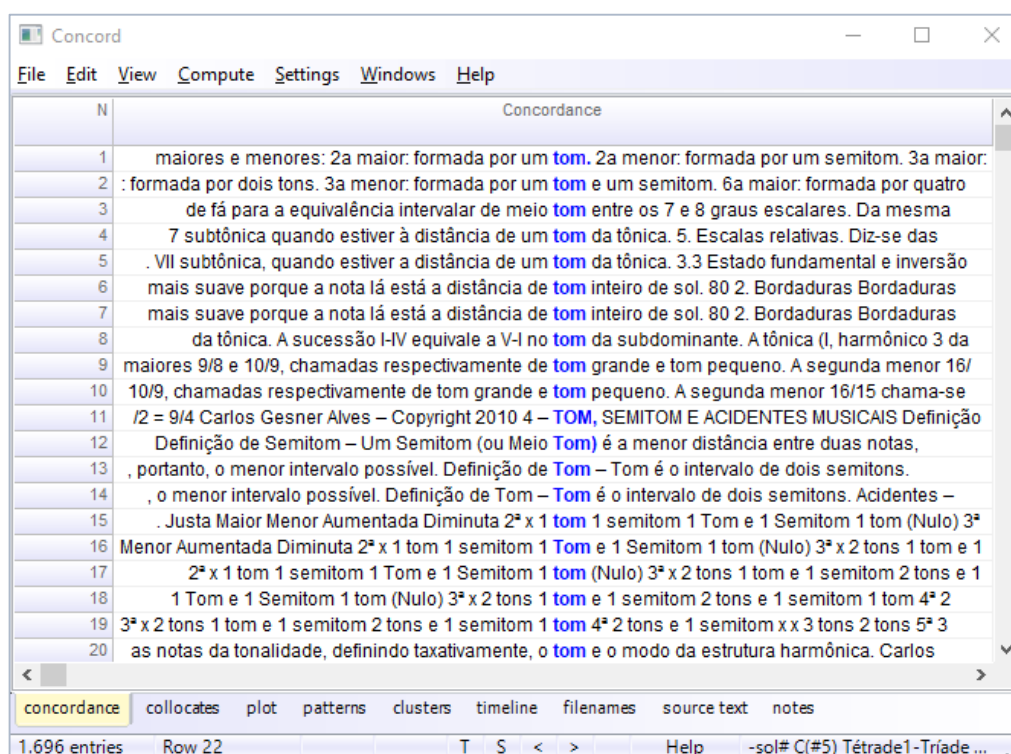
“**Key.** In tonal music, the pitch relationships that establish a single pitch class as a tonal center or tonic (or key note), with respect to which the remaining pitches have subordinate functions. There are two types of the twelve pitch classes can serve as a tonic. There are

thus in principle 24 different Keys. Because a pitch class may have more than one name, however (e.g. C# and Db, which are said to be enharmonic equivalents) the nomenclature of Keys includes more than 24. The key of a composition or passage is described in terms of its mode (e.g. C major, D minor), and a work or passage is said to be in a certain key” (HARVARD, 2003, p. 442).

“**Key.** 1. The adherence in any passage to the elements of one of the major or minor scales, or tonalities. Compositions using the tonal system (and the individual movements of compositions) will normally have a principal key, understood as the one in which a movement begins and ends, and even those large areas of the music which deviate from the diatonic elements of the principal key may be regarded as ultimately dependent on it” (OXFORD, 2013, p. 95).

A Figura 108 mostra algumas linhas de concordância para *Tom*.

Figura 108 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tom*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

As colocações a partir do termo *tom* localizadas no *corpus* de estudo foram: *escala de tons inteiros*, *meio-tom*, *tom abaixo*, *tom acima*, *tom homônimo*, *tom inteiro*, *tom maior*, *tom menor*, *tom principal*, *tom relativo* e *tons vizinhos*.

A Tabela 79 traz alguns dados sobre essas colocações relacionados ao número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quais constam como entradas do dicionário pesquisado. Com base nesses dados, nota-se que as colocações mais recorrentes neste bloco são: *tom principal*, *tons vizinhos*, *meio-tom*, *tom maior* e *tom menor*. As correspondentes trazem em suas estruturas termos variados para tom: *tone*, *whole step* e *key*. Em relação à taxionomia, há colocações adjetiva, adverbiais e estendidas. E há seis colocações nas entradas do dicionário pesquisado (*escala de tons inteiros*, *meio-tom*, *tom inteiro*, *tom maior*, *tom relativo* e *tons vizinhos*).

Tabela 79 - Colocações a partir de *tom*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Escala de tons inteiros	49	39	<i>Whole tone scale</i>	Estendida	Sim
Meio-tom	108	87	<i>Semitone / Half step</i>	Adjetiva	Sim
Tom abaixo	29	23	<i>Tone below</i>	Adverbial	Não
Tom acima	75	60	<i>Tone above</i>	Adverbial	Não
Tom homônimo	11	9	<i>Parallel key</i>	Adjetiva	Não
Tom inteiro	14	11	<i>Whole tone</i> <i>Whole step</i>	Adjetiva	Sim
Tom maior	103	83	<i>Major key</i>	Adjetiva	Sim
Tom menor	90	72	<i>Minor key</i>	Adjetiva	Não
Tom principal	125	101	<i>Prevailing key</i>	Adjetiva	Não
Tom relativo	15	12	<i>Relative key</i>	Adjetiva	Sim
Tons vizinhos	103	83	<i>Related key</i>	Adjetiva	Sim

Fonte: Elaborada pela autora



Tabela 80 - Correspondentes em inglês para as colocações a partir de *tom*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Half step</i>	Adverbial	276	230	Sim	0	0	Não	Meio-tom Semitom
<i>Major key</i>	Adjetiva	121	101	Sim	153	196	Não	Tom maior
<i>Minor key</i>	Adjetiva	256	214	Sim	218	279	Não	Tom menor
<i>Parallel key</i>	Adjetiva	6	5	Sim	1	1	Não	Tom homônimo
<i>Prevailing key</i>	Adjetiva	22	18	Não	7	9	não	Tom principal
<i>Related key</i>	Adjetiva	125	104	Sim	29	37	Sim	Tons vizinhos
<i>Relative key</i>	Adjetiva	15	13	Sim	2	3	Não	Tom relativo
<i>Tone above</i>	Adverbial	4	3	Não	4	5	Não	Tom acima
<i>Tone below</i>	Adverbial	2	2	Não	2	3	Não	Tom abaixo
<i>Whole step</i>	Adjetiva	165	138	Não	0	0	Não	Tom inteiro
<i>Whole tone</i>	Adjetiva	73	61	Sim	18	23	Sim	Tom inteiro
<i>Whole tone scale</i>	Estendida	74	62	Sim	34	43	Sim	Escala de tons inteiros

Fonte: Elaborada pela autora

Conforme dados da Tabela 80, em inglês, as colocações com mais ocorrências deste subitem são: *major key* e *minor key*. As colocações *half step* e *whole step* não apresentam ocorrências no *subcorpus* inglês britânico porque são variantes geográficas, utilizadas em inglês americano. Em relação à classificação taxionômica, há colocações adjetivas, adverbiais e estendida. No dicionário Harvard (2003), constam entradas para: *half step*, *major key*, *minor key*, *parallel key*, *related key*, *relative key*, *whole tone*, *whole tone scale*. Já no dicionário Oxford (2013) foram localizadas: *related key*, *whole tone* e *whole tone scale*.

O processo de localização e análise das colocações serão descritos abaixo, exceto para escala de tons inteiros, mencionada em outro subitem.

## Escala de tons inteiros

Vide discussão no subitem 3.1.10 Escala, Escalas.

## Meio-tom

A colocação *meio-tom* é variante de *semitom* (Vide discussão no subitem 3.1.32). Na escala temperada, é a menor distância entre duas notas. O uso da colocação pode ser observado nos seguintes trechos extraídos do *corpus*:

- ⇒ O sétimo grau é chamado de ‘sensível’ quando está **meio-tom** abaixo da tônica (PORTMLIV02).
- ⇒ A sexta Italiana possui uma resolução bem simples, resolvendo a fundamental em movimento descendente de **meio-tom** para a fundamental da dominante e a sexta aumentada em movimento contrário, ascendente também em direção à dominante (PORTMDM01).

Os correspondentes em inglês são *half step* (usado em inglês americano) e *semitone* (em ambas as variantes da língua inglesa). Selecionamos alguns contextos de uso para essas variantes:

### ***Half step:***

- ⇒ *In the chromatic scale, C-Db-D-Eb-E-F-Gb-G-Ab-A-Bb-B-C, notes are separated by a **half step** (INGTMART20 AM).*
- ⇒ *The **half step** is also called the semitone (INGTMLIV11 AM).*

### ***Semitone:***

- ⇒ *The distance between two notes is called an interval, and the interval between the C and the black note set slightly back and to its right is a **semitone**. The interval between this black note and the D is also a **semitone** (INGTMLIV06 BR).*
- ⇒ *In equal temperament, the ratio of frequencies in a **semitone** (half step) is the twelfth root of two (INGTMLIV03 AM).*

### **Tom abaixo**

A colocação *tom abaixo* é um caso em que o uso do advérbio associado aos termos tom e semitom pode indicar duas situações: (1) localização do acorde/grau na tonalidade/ escala ou (2) transposição.

(1) Localização:

⇒ Quando o VII (diz-se sétimo grau) está um **tom abaixo** da tônica, o mesmo é denominado subtônica (PORTMLIV04).

(2) Transposição:

⇒ O primeiro (compassos 89 a 92) serve de modelo e, transposto um **tom abaixo** é imediatamente repetido (compassos 93 a 96) (PORTMTE02).

Em inglês, identificamos o uso da correspondente *tone below*, de forma similar, em textos de ambos os *subcorpora*:

(1) Localização:

⇒ *The suffix 7 means that the dominant seventh note, a **tone below** the tonic, is to be included* (INGTMART12 BR).

(2) Transposição:

⇒ *As Steve Howe recalls, When we started touring it, we had to drop that end section a **tone below** in F* (INGTMART04 AM).

Outra correspondente em inglês americano é *whole tone below*, como mostra o contexto a seguir:

⇒ *A **whole step below** the black key to the left of B is the black key to the left of the note A* (GOTHAM et al, 2001).

### **Tom acima**

A colocação *tom acima* é usada em contextos similares aos de tom abaixo. Pode ser verificada nos contextos a seguir:

(1) Localização:

⇒ Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuto são notas um **tom acima** ou meio-tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13) (PORTMLIV07).

## (2) Transposição

⇒ Ao modularmos de tom maior para outro maior um tom acima, aumentamos a armadura em 2 sustenidos ou diminuímos em 2 bemóis e estamos caminhando em direção ao brilho (PORTMTE02).

A correspondente em inglês é *tone above* e *whole step above* (inglês americano), cujo uso foi observado em textos de ambos os *subcorpora*, como mostram as passagens abaixo:

***Tone above:***

⇒ *The tones above the octave C may be interpreted as a D augmented chord with the C as the added seventh or possibly as sonorities on B flat (with an added ninth) or on D (a possible altered dominant of the supertonic) (INGTMART27 AM).*

⇒ *And a tone above E is not F, but F# (INGTMLIV06 BR).*

***Whole step above (AM):***

⇒ *Sixth chord is a chord in which another note is added to a triad, one whole step above the fifth (INGTMLIV06 AM).*

**Tom homônimo**

A colocação *tom homônimo* é uma variante denominativa (sinônima) de tonalidade homônima (Subitem 3.1.38), cujo uso pode ser observado nos trechos a seguir:

⇒ O **tom homônimo** do principal, cuja armadura difere por três alterações, é considerado tom próximo, dada a grande afinidade entre duas notas. Ex.: Dó Maior – tom principal; Dó menor – tom próximo (PORTMLIV02).

⇒ No modo menor permite-se alterar ascendentemente a terça do acorde do I grau, transformando-o em I grau do **tom homônimo** maior (PORTMLIV03).

⇒ Não obstante, o acréscimo, sobre uma dominante secundária, de dissonâncias típicas do **tom homônimo** de um tom próximo costuma adiantar essa sensação de politonalidade (PORTMTE01).

A colocação correspondente *parallel key* (que também traduz tonalidade homônima ou paralela) é empregada em textos dos dois *subcorpora* em inglês, como mostram essas passagens:

⇒ *Parallel keys share the same starting note (called the tonic) (INGTMLIV08 AM).*

- ⇒ *The interpolated chords are typically built on raised or lowered steps of the prevailing scale or are borrowed from the **parallel key** (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ *Wonder further emphasizes this stable – unstable chordal relationship through modal mixture, or borrowing a chord from the **parallel key** to introduce chromatic elements to the basic collection (INGTMDM02 AM).*
- ⇒ *Exercise 13.6 won't make sense unless you are clear about relative and parallel key signatures (INGTMLIV01 BR).*

### **Tom inteiro**

A colocação *tom inteiro* se refere ao intervalo de um tom. Selecionamos um trecho com o uso dessa combinação:

- ⇒ Com o acorde de C7(b5), por exemplo, verifica-se que: uma vez que estes acordes se repetem a cada três **tons inteiros**, e considerando que eles se encontram na classe funcional de acordes dominantes por se tratarem de acordes maiores com sétima menor, a utilização dos chamados acordes SubV7 (acordes substitutos do V grau) se justifica em procedimentos de rearmonização – vide capítulo sobre rearmonização (PORTMDM03).

Em inglês, há dois correspondentes: ***whole step*** (utilizado em inglês americano) e ***Whole tone*** (nas duas variantes da língua inglesa). Os excertos abaixo mostram o uso de cada uma delas:

#### ***Whole step:***

- ⇒ ***Whole step: An interval consisting of two half steps*** (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ *This motion is seen clearly in the melody, which divides into two parallel phrases, the second of which essentially transposes the first up a **whole step*** (INGTMART10 AM)

#### ***Whole tone:***

- ⇒ *A **whole tone** is needed at the point. Raising F to F# creates a whole tone* (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ *These effects are often enhanced through the use of numerous augmented triads a **whole tone** apart* (INGTMLIV04 AM).

### **Tom maior**

A colocação *tom maior* é usada como variante de tonalidade maior. Seu uso pode ser verificado nos contextos a seguir:

- ⇒ Com o advento de escalas que misturam elementos do modo maior e do menor, a escala maior harmônica, esse alguém para o qual o diminuto é VII grau também pode ser um **tom maior** (PORTMTE01).
- ⇒ Um **tom maior** tem como vizinhos diretos: 1) o seu relativo menor; 2) tom da dominante; 3) o tom maior da subdominante. Vizinhos indiretos: 4) o relativo menor da dominante; 5) o relativo menor da subdominante (PORTMTE02).

A correspondente em inglês é *major key* (também usada para traduzir tonalidade maior). Os excertos selecionados abaixo apresentam contextos de uso da colocação:

- ⇒ *The chord that occurs on the first step of a **major key** is a major triad* (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ *The structural cadence confirms the **major key** and lays the modal conflict to rest* (INGTMART32 AM).
- ⇒ *The chords of the **major key** are close to each other in the circle of fifths, occupying several overlapping points* (INGTMTE02 BR).

### **Tom menor**

A colocação *tom menor* é usada como variante de tonalidade menor. Selecionamos alguns contextos de uso dessa combinação:

- ⇒ Em **tom menor**, todos os graus da escala do tom principal são tônicas dos tons vizinhos, com exceção do grau II que não é tônica de nenhum tom vizinho (PORTMLIV02).
- ⇒ Como as dominantes dos **tons menores** são extraídas da harmônica, é bom deixar claro que os vizinhos do tom menor são determinados pelos acordes da escala menor natural, até porque são esses acordes que representam as tonalidades com a mesma armadura de clave do tom principal ou possuem uma alteração de diferença (PORTMTE01).

A correspondente é *minor key*. Apresenta contextos de uso em ambos os *subcorpora* em inglês, como mostram essas passagens:

- ⇒ A **minor key** is called the relative minor of the major key that has the same key signature (INGTMLIV03 AM)
- ⇒ The same is true for a song in a predominantly **minor key**—key pitches associated with the major mode are transferred to the minor. This fluid interaction between modes is practically seamless (INGTMMDM02 AM).
- ⇒ If it is a **minor key**, you will probably find accidentals outside of the key signature, such as a sharpened leading note (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ When a **minor key** has the same key signature as a major key it is the 'relative minor' of the major key (INGTMLIV04 BR).
- ⇒ In common-practice tonality, the listener expects an opening phrase to establish a key centre, and the 'modality', that is whether the piece is in a major or **minor key** (INGTMTE08 BR).

### **Tom principal**

A colocação *tom principal* é uma variante denominativa de tonalidade principal (Subitem 3.1.38). Os trechos abaixo mostram alguns contextos de uso:

- ⇒ Em tom maior, todos os graus da escala do **tom principal** são tônicas dos tons vizinhos com exceção do grau VII que não é tônica de nenhum tom vizinho (PORTMLIV02).
- ⇒ Em relação ao **tom principal** da canção (Láb-maior), esta nova tônica (Eb:) é a vizinha região da dominante (PORTMTE02).

A correspondente é **prevailing key** (que também traduz a colocação tonalidade principal). O uso da colocação pode ser verificado nos excertos abaixo:

- ⇒ *Instead its immediate implication, based upon a diatonic interpretation of its pitch content, is the decisive factor, and consequently the key will shift whenever the chordal pitch content asserts elements that contradict the **prevailing key*** (INGTMLIV14 AM).
- ⇒ *All movement around the **prevailing key** center will be carefully balanced to maintain a tonal coherence designed to emphasize the home key* (INGTMART20 BR).

### Tom relativo

A colocação *tom relativo*, em alguns contextos, é usada como variante denominativa de tonalidade relativa. Refere-se a tonalidades ou escalas que compartilham a mesma armadura de clave mas pertencem a modos diferentes. O seu uso pode ser verificado nos trechos a seguir:

- ⇒ (...) basta diminuir uma 3<sup>a</sup> menor de cada tonalidade maior para achar o **tom relativo** (PORTMLIV04).
- ⇒ É preciso assinalar que essas vizinhanças colorísticas podem também desempenhar aquela função articuladora (capacidade de separar e exprimir diferentes partes das formas musicais) que as vizinhanças mais clássicas (dominante e **tom relativo**) desempenham (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *relative key* (também usado para traduzir a colocação tonalidade relativa), cujo uso foi observado em textos dos dois *subcorpora* em inglês, como mostram as passagens a seguir:

- ⇒ *Relative keys are any major scale and natural minor scale that share a key signature. The third note of the minor scale is the first note of the relative major with the same key signature* (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ *The path between these relative keys, however, allows for and even encourages a fascinating array of interpretive solutions from an equally varied group of performers* (INGTMART09 AM).
- ⇒ *The three most closely related keys to any tonic, or key centre, are: the dominant: the key a fifth higher than the tonic, whose key signature contains either one sharp more or one flat less; the subdominant: the key a fourth higher than the tonic, whose key signature contains either one flat more or one sharp less; the relative key: if the tonic is a major key, the relative minor — the minor key sharing the same signature; if the tonic is a minor key, the relative major, the major key sharing the same signature* (INGTMLIV07 BR).

### Tons vizinhos

A colocação *tons vizinhos* consta na lista de entradas do dicionário Dourado (2004), descrita pelo autor como

“Tonalidades próximas, como as relativas: dó maior-lá menor, ré maior-sol maior” (DOURADO, 2004, p. 336).



No *corpus* de estudo, encontramos os seguintes contextos definitórios:

- ⇒ **Tons vizinhos** são os tons que têm a mesma armadura do tom principal ou diferem dele por um acidente a mais ou a menos (PORTMLIV02)
- ⇒ **Tons vizinhos**. Cada tom tem cinco vizinhos: três diretos e dois indiretos. Um tom maior tem como vizinhos diretos: 1) o seu relativo menor; 2) o tom da dominante; 3) o tom maior da subdominante. Vizinhos indiretos: 4) o relativo menor da dominante; 5) o relativo menor da subdominante (PORTMTE02).

No dicionário Oxford (2013), há uma definição similar ao do excerto supracitado para a correspondente *related keys*:

*“Related Keys. In harmonic theory, keys seen in terms of their relationship to the tonic. For example, in C major the closest related keys are the dominant major (G), the mediant minor (E), the subdominant major (F), the supertonic minor (D), and the relative minor (A). The first four of these keys have a difference in key signature from C major of only one sharp or flat and the last has the same key signature as C major”* (OXFORD, 2013, p. 149).

Em ambos os *subcorpora* em inglês, foram localizados contextos de uso para a colocação, como mostram os selecionados abaixo:

- ⇒ *So the most closely **related key** to C major, for example, is A minor, since they have the same key signature* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *Syncopated music essentially at the midpoint of the piece and greatly emphasized as a musical arrival, thereby comes to represent the focal point of opposition to the tonic in the piece, assuming a role associated with the key of the dominant or another diatonically **related key** in more traditional forms* (INGTMLIV10 AM).
- ⇒ *If the last two notes of a phrase do not fit a perfect or imperfect cadence, you should probably modulate to a **related key*** (INGTMLIV14 BR).
- ⇒ *A subsequent phrase may revert abruptly to the original key or to another related key* (INGTMLIV03 BR).

A colocação *tons vizinhos* é variante de *vizinhos de terça* (**third-related**), mencionada no subitem 3.1.37.

### 3.1.39 Tonalidade, Tonalidades

O termo *tonalidade* apresenta 2.661 ocorrências no singular e 659 no plural, em português. O correspondente em inglês, *tonality*, apresenta 677 no singular e 47 no plural na variante americana e 758 no singular e 166 no plural na britânica. Como vimos no subitem anterior (3.1.38 Tom, Tons), em alguns contextos, o termo *key* também se refere à tonalidade. A frequência de *Key* é 2928 no singular e 1220 em inglês americano e 1750 no singular e 434 no plural em inglês britânico.

O termo tonalidade é definido por Dourado (2004) como:

**“Tonalidade.** Palavra surgida no período Barroco, designa a relação entre as notas e acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada tônica. Começou a perder espaço no final do século XIX com a incursão de diversos compositores como Wagner, principalmente com a ópera *Tristão e Isolda*. A partir do abandono gradual do conceito de tonalidade, que vigorou por quase três séculos, surgiram definições como atonalismo (ausência ou indefinição de tonalidade), a pantonalidade (expansão dos limites do conceito de tonalidade), a bitonalidade (emprego de duas tonalidades justapostas) e a politonalidade (múltiplas tonalidades)” (DOURADO, 2004, p. 335).

O dicionário Oxford (2013) conceitua o termo *Tonality* utilizando pontos em comuns com a definição de Dourado (2004):

***Tonality.*** *The relationship between pitches in which one particular pitch is central; tonality controls the relative importance of all sounds used within a work. Thus in major-minor tonality from the period c. 1600-1900 the tonal centre, or tonic, is fixed for a passage, movement, or piece; the note a perfect 5th above is the next most importante, the 5th below is the next, and so on (in C major, these notes would be the tonic C, the dominant G, the subdominant F). Before c. 1600, it is more common to speak of modality than of tonality. The tonality of a piece implies its key. See also Atonality, Bitonality; Functional Harmony, Pantonality (OXFORD, 2013, p. 189).*

O dicionário americano traz uma descrição um pouco extensa para o termo, da qual extraímos o parágrafo introdutório:

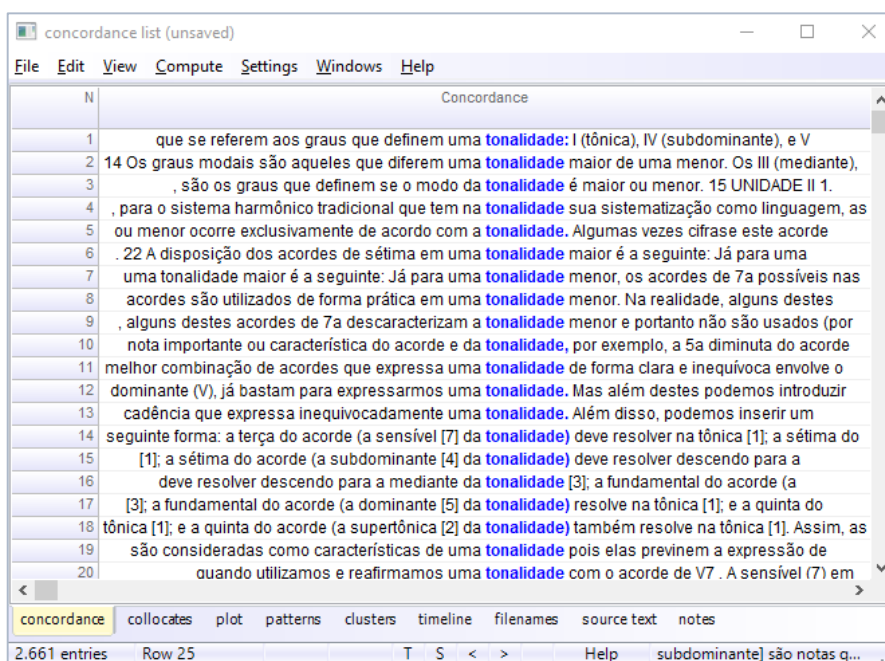
**Tonality.** *In Western music, the organized relationships of tones with reference to a definite center, the tonic, and generally to a community of pitch classes, called a scale, of which the tonic is the principal tone; sometimes also synonymous with key. The system of tonality (sometimes termed the tonal system) in use in Western music since about the end of the 17th century embraces twelve major and twelve minor keys, the scales that these keys define, and the subsystem of triads and harmonic functions delimited in turn by those scales, together with the possibility of interchange of Keys. A piece embodying this system is said to be tonal* (HARVARD, 2003, p. 898).

Em inglês, os dicionários mencionam a relação sinônima que os termos *tonality* e *key* em alguns contextos. Em português, o mesmo acontece com *tonalidade* e *Tom*, em alguns contextos de uso. O trecho a seguir, extraído do *corpus* de estudo, traz um comentário sobre essa relação:

⇒ Como se vê, filosoficamente existe diferença entre **tonalidade** e tom. Na prática, porém, eles se confundem, tendo o mesmo significado. Exemplo: tonalidade de Lá maior ou tom de Ré maior (PORTMLIV07).

A Figura 109 apresenta algumas linhas de concordância geradas para *tonalidade*. A partir delas, nota-se que algumas combinatórias, como: tonalidade menor, tonalidade maior.

Figura 109 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tonalidade*



Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Também foram geradas linhas de concordância com as palavras *tonality* e *key* (Figuras 110 e 111). A primeira traz alguns colocados como *primary*, *secondary* e a segunda aparece em estruturas como *the key of...*, para especificar a tonalidade, ex.: B, C, D, E etc.

Figura 110 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tonality*

The screenshot shows a concordance window for the word "tonality". The window title is "Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)". The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The concordance table has two columns: "N" (line number) and "Concordance" (text snippet). The text snippets show various uses of "tonality" in a musicological context, such as "of the theoretical modal to matters of large-scale tonality and formal articulation" and "the songs' primary tonalities, a type of 'emergent tonality'". The status bar at the bottom indicates "677 entries" and "Row 25".

N	Concordance
10	of the theoretical modal to matters of large-scale <b>tonality</b> and formal articulation. Received
11	scalar processes can benefit our understanding of <b>tonality</b> and form in the music of the progressive
12	[1.5] Given the emphasis on matters of large-scale <b>tonality</b> and form, it is necessary to impose some
13	(i.e., relative modes) often represent the primary <b>tonality</b> of a piece (or section) as a pair. Precedent
14	the songs' primary tonalities, a type of "emergent <b>tonality</b> " discussed by Spicer (2009). This analysis
15	end, where a modulation from the secondary <b>tonality</b> DI (2#) to the primary tonality EI (7:34) is
16	from the secondary tonality DI (2#) to the primary <b>tonality</b> EI (7:34) is pursued. Rather than
17	melodic theme (Example 7a). The most fitting <b>tonality</b> for this theme is EI, and it is thereafter
18	after the early establishment of DI as the opposing <b>tonality</b> of the song (illustrated above in Example 5
19	the recapitulatory climax (21:02) are both in the <b>tonality</b> of EI (44), suggesting EI as the primary key
20	sonata form: the transposition of the opposing <b>tonality</b> (here 2:) to the pitch level of the primary
21	tonality (here 2:) to the pitch level of the primary <b>tonality</b> . This occurs immediately prior to the final
22	point for an investigation into the interaction of <b>tonality</b> and large-scale form. The diagram in
23	relation of various tonal events to the background <b>tonality</b> , represented (as a tonal pair) by the
24	elucidates some defining aspects of form and <b>tonality</b> in the piece. Example 14 provides the best

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Figura 111 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *key*

The screenshot shows a concordance window for the word "key". The window title is "Corpus de Inglês Americano\_files - mar 2022.kws (not Unicode)". The menu bar includes File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, and Help. The concordance table has two columns: "N" (line number) and "Concordance" (text snippet). The text snippets show various uses of "key" in a musicological context, such as "its semitones and outlines of minor thirds. (The key of C, second of the tonicized keys in the" and "the refrains to this point, if not confirming a single key. In Example 5c, the interpretation in the key of". The status bar at the bottom indicates "677 entries" and "Row 25".

N	Concordance
141	its semitones and outlines of minor thirds. (The <b>key</b> of C, second of the tonicized keys in the
142	the refrains to this point, if not confirming a single <b>key</b> . In Example 5c, the interpretation in the key of
143	a single key. In Example 5c, the interpretation in the <b>key</b> of D concludes that the first chord is a plural
144	1016–1019, the passage is more salient in the <b>key</b> of D. The $\beta$ 's F-minor triad therefore becomes
145	that I do not consider F minor to be a notable <b>key</b> . In the earlier refrain, the half-diminished
146	–1070), lends support to an interpretation in the <b>key</b> of B. Refrain 4 returns the focus to Tove's
147	by a single semitone and is plausible in the <b>key</b> of B because of its clear dominant bass, but
148	its clear dominant bass, but more convincing in the <b>key</b> of E, where the plural dominant a resolves to i6
149	refrains in Example 10 have an interpretation in the <b>key</b> of B, even though that hearing may be one of
150	to G, this voice-leading maneuver subsumes the A <b>key</b> area—the only straightforward harmonic
151	section following Refrain 3, where E returns as a <b>key</b> area. [49] The solitary a passage transposes
152	few measures later, the same pattern occurs in the <b>key</b> of F. As a result, the entire formal section
153	further emphasizing the subdominant side of the <b>key</b> area. Refrain 5's entrance interrupts the
154	final seventh in the piece as the section shifts to the <b>key</b> of B. The concluding section (Refrain 5)
155	seventh takes over the piece at measure 1057. The <b>key</b> areas at the beginnings of the formal sections

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Realizadas as análises de colocados, linhas de concordância e *clusters* em torno de tonalidade, foram localizadas as colocações: *grau da tonalidade*, *mudança de tonalidade*, *tonalidade associativa*, *tonalidade de partida*, *tonalidade enarmônica*, *tonalidade expandida*, *tonalidade flutuante*, *tonalidade harmônica*, *tonalidade homônima*, *tonalidade maior*, *tonalidade menor*, *tonalidade original*, *tonalidade paralela*, *tonalidade principal*, *tonalidade relativa*, *tonalidade secundária*, *tonalidade suspensa* e *tonalidade temporária*.

A Tabela 81 traz alguns dados sobre essas colocações relacionados ao número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quais constam como entradas do dicionário pesquisado.

Tabela 81 - Colocações a partir de *tonalidade*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Grau da tonalidade	44	35	<i>Degree of the key</i>	Nominal	Não
Mudança de tonalidade	9	7	<i>Change of key</i>	Nominal	Não
Tonalidade associativa	15	12	<i>Associative tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade de partida	14	11	<i>Original key</i> <i>Home key</i>	Nominal	Não
Tonalidade enarmônica	8	6	<i>Enharmonic key</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade expandida	43	35	<i>Extended tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade flutuante	16	13	<i>Floating tonality</i> <i>Wandering tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade harmônica	125	101	<i>Harmonic tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade homônima	33	27	<i>Parallel key</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade maior	322	259	<i>Major tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade menor	245	197	<i>Minor key</i> <i>Minor tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade original	14	11	<i>Original key</i> <i>Home key</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade paralela	20	16	<i>Parallel key</i>	Adjetiva	Sim
Tonalidade principal	160	129	<i>Main tonality</i> <i>Primary tonality</i> <i>Prevailing key</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade relativa	30	24	<i>Relative key</i>	Adjetiva	Sim
Tonalidade secundária	66	53	<i>Secondary key</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade suspensa	17	14	<i>Suspended tonality</i>	Adjetiva	Não
Tonalidade temporária	2	2	<i>Temporary key</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

De acordo com a Tabela 81, as colocações com maior número de frequência são: *tonalidade maior*, *tonalidade menor*, *tonalidade paralela* e *tonalidade harmônica*. Apenas

*tonalidade relativa* consta no dicionário consultado e em relação à tipologia, há colocações adjetivas e nominais neste subitem. Também se observam variantes denominativas entre as correspondentes.

A Tabela 82 traz os dados para *tonality*. Nela, constata-se que a maioria das colocações com *tonality* não foi encontrada nos dicionários, com exceção de *major tonality* e *minor tonality* - localizadas apenas no Harvard (2013). Algumas delas não apresentam ocorrências em um dos *subcorpora*. Todas foram classificadas como colocações adjetivas.

Tabela 82 - Colocações a partir de *tonality*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Associative tonality</i>	Adjetiva	8	7	Não	0	0	Não	Tonalidade associativa
<i>Extended tonality</i>	Adjetiva	0	0	Não	4	5	Não	Tonalidade expandida
<i>Floating tonality</i>	Adjetiva	0	0	Não	4	5	Não	Tonalidade flutuante
<i>Harmonic tonality</i>	Adjetiva	19	16	Não	5	6	Não	Tonalidade harmônica
<i>Main tonality</i>	Adjetiva	5	4	Não	0	0	Não	Tonalidade principal
<i>Major tonality</i>	Adjetiva	13	11	Sim	15	19	Não	Tonalidade maior
<i>Minor tonality</i>	Adjetiva	10	8	Sim	29	37	Não	Tonalidade menor
<i>Original tonality</i>	Adjetiva	0	0	Não	1	1	Não	Tonalidade original
<i>Primary tonality</i>	Adjetiva	4	3	Não	0	0	Não	Tonalidade principal
<i>Suspended tonality</i>	Adjetiva	0	0	Não	3	4	Não	Tonalidade suspensa
<i>Wandering tonality</i>	Adjetiva	0	0	Não	2	3	Não	Tonalidade flutuante

Fonte: Elaborada pela autora

Com base na Tabela 83, nota-se que *major key* e *minor key* são mais recorrentes no *corpus* do que *major tonality* e *minor tonality*. No dicionário Harvard (2003), encontram-se seis colocações com *key*, enquanto no dicionário Oxford (2013) apenas três. Os três tipos de colocações com esse termo são: adjetivas, nominais e estendidas.

Tabela 83 - Colocações a partir de *key*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Change of key</i>	Nominal	17	14	Não	14	18	Não	Mudança de tonalidade
<i>Degree of the key</i>	Nominal	4	3	Não	0	0	Não	Grau da tonalidade
<i>Enharmonic key</i>	Adjetiva	1	1	Não	1	1	Não	Tonalidade enarmônica
<i>Home key</i>	Nominal	22	18	Não	44	56	Não	Tonalidade de partida
<i>Key area</i>	Nominal	58	48	Não	16	20	Não	Area tonal
<i>Key note</i>	Nominal	16	13	Sim	18	23	Sim	Nota Tônica
<i>Major key</i>	Adjetiva	121	101	Sim	153	196	Não	Tonalidade maior
<i>Minor key</i>	Adjetiva	256	214	Sim	218	279	Não	Tonalidade menor
<i>Minor key chord progression</i>	Estendida	0	0	Não	0	0	Não	Campo harmônico menor
<i>Original key</i>	Adjetiva	38	32	Não	17	22	Não	Tonalidade original
<i>Parallel key</i>	Adjetiva	6	5	Sim	1	1	Não	Tonalidade paralela
<i>Prevailing key</i>	Adjetiva	22	18	Não	7	9	Não	Tonalidade original
<i>Primary key</i>	Adjetiva	5	4	Não	0	0	Não	Tonalidade principal
<i>Related key</i>	Adjetiva	125	104	Sim	29	37	Sim	Tons vizinhos
<i>Relative key</i>	Adjetiva	15	13	Sim	2	3	Não	Tonalidade relativa
<i>Secondary key</i>	Adjetiva	4	3	Não	4	5	Não	Tonalidade secundária
<i>Temporary key</i>	Adjetiva	13	11	Não	1	1	Não	Tonalidade temporária

Fonte: Elaborada pela autora

O processo de análise de contextos possibilitou os seguintes resultados para cada uma das colocações:

### **Grau da tonalidade**

A colocação *grau da tonalidade*, quando acompanhada por numerais, é utilizada na análise para identificar o acorde e função, como nos trechos a seguir:

- ⇒ Uma harmonia de subdominante (tonicização) nos leva ao acorde de sétima sobre o sétimo **grau da tonalidade** da dominante (comp. 58) e finalmente ao acorde (em forma de arpejo) de sétima sobre o sétimo grau de ré menor em terceira inversão (PORTMART25).
- ⇒ A maior melódica também pode ser entendida como o quinto modo da menor melódica construída sobre o IV **grau da tonalidade**, configurando uma das escalas da famosa região da subdominante menor, citada por Schönberg (1990) e outros (PORTMTE02).

A correspondente *degree of the key* é empregada de forma semelhante, como se observa no excerto abaixo (extraído do *subcorpus* inglês americano):

- ⇒ *For example, he would have labeled the dominant chord at the end of measure 6 (in third inversion, on the fourth **degree of the key**) as IV, in reference to the bass, rather than as V, in reference to the root* (INGTMLIV14 AM).

### Mudança de tonalidade

A colocação *mudança de tonalidade* é empregada para descrever termos como *modulação*, *tonicalização* (como mudança de tonalidade passageira) etc. Seleccionamos alguns contextos de uso:

- ⇒ Modulação significa **mudança de tonalidade** (PORTMTE01).
- ⇒ Visto que muitas das ambiguidades e funções secundárias até aqui também implicam numa **mudança de tonalidade**, a modulação deve ser associada também, primeiro, com algum sentido formal dentro do discurso musical (começo de outro trecho, segundo tema da sonata etc.), e, segundo (consequências formais lógicas) com uma cadência (PORTMAPO04).

Observamos duas correspondentes, *change of key* e *key change*, utilizadas em contextos similares nos dois *subcorpora* em inglês:

#### **Change of key:**

- ⇒ *Riemann identifies the agent of modulation as change in the harmonic function of a chord, which brings about a **change of key**. This definition is different from the one in the *Systematische Modulationslehre* and elsewhere, where he states that modulation is simply change of key* (INGTMLIV10 AM).



⇒ *The **change of key** has the effect that new functional symbols that are recursively related to the new local tonic are transposed with respect to the parent tonic (INGTMART04 BR).*

**Key change:**

⇒ *To make the melody modulate, chart out new figureheads to accommodate the new chords (those after the **key change**), then use what you know about tailoring and figure substitutes to rewrite the melody (INGTMLIV05 AM).*

⇒ *When there is a **key change**, the centre of effect will change its position to reside in the new key area (INGTMTE02 BR).*

### **Tonalidade associativa**

A colocação *tonalidade associativa* é um termo traduzido do inglês *Associative tonality*, cujo uso foi difundido em textos do pesquisador americano Robert Baley, como mencionado e descrito na passagem a seguir:

⇒ Conforme Bribitzer-Stull, "**tonalidade associativa** (*associative tonality*)" é um conceito dramático-tonal elaborado por Bailey no ensejo de suas análises da música de Wagner. Trata-se de um tipo de tonalidade referencial na qual uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db-maior), uma sonoridade (p.ex., a téttrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico (BRIBITZER-STULL, 2006b, p. 322). Em Millington (1995) algumas das associações (entre harmonias e elementos dramáticos) reconhecidas por Bailey- recursos de composição que, em certos casos, são perceptíveis em música popular -são resumidamente mencionadas (PORTMTE02).

A colocação *associative tonality* foi localizada no *subcorpus* inglês americano, como mostram os trechos abaixo:

⇒ *Robert Bailey defines **associative tonality** as follows: when either specific melodies or motives are associated with particular pitch levels or when a particular tonality is associated with particular characters or underlying dramatic themes (INGTMTE04 AM).*

⇒ *Scholars often refer to **associative tonality** in Wagner's operas, but Verdi was accustomed to using keys referentially as well (INGTMTE04 AM).*

## Tonalidade de partida e Tonalidade Original

As colocações *tonalidade de partida* e *tonalidade original* são variantes denominativas sinônimas e a tonalidade em que começa uma composição musical. Extraímos alguns contextos de uso das duas variantes:

### **Tonalidade de partida:**

- ⇒ A **tonalidade de partida** deve estar bem clara, e deve acontecer a introdução de acordes neutros, ou seja, acordes que pertençam a ambas as tonalidades (PORTMDM01).
- ⇒ Muitas outras peças poderiam ser citadas, mas escolhemos um conjunto de obras que apresenta uma boa diversidade em termos da **tonalidade de partida** (maior ou menor) e do grau de resolução (II, III e VI da maior e III e V da menor) (PORTMTE01).

### **Tonalidade original:**

- ⇒ Essencialmente, os dois termos transmitem diferentes graus de afastamento da **tonalidade original**: a tonicalização denota uma breve mudança e a modulação cria uma duração maior (PORTMTE03).

As colocações correspondentes identificadas no *subcorpus* inglês são: *home key*, *original key* e *original tonality*. Os contextos de uso abaixo trazem trechos em que cada uma delas é mencionada:

### **Home key** (mencionada nos dois *subcorpora* em inglês):

- ⇒ *Also remember that tendency tones appear in secondary dominant chords as well as V in the **home key*** (INGTMLIV05 AM).
- ⇒ *The **home key** of a piece is the base from which it starts and to which it usually returns* (INGTMLIV03 BR).
- ⇒ *The **home key** cannot be re-established because it was used extensively in the B section* (INGTMTE08 BR).
- ⇒ *At the endings of the second and third movements of the Ninth or the first and fifth movements of Das Lied) clear cadential **home key** closure is present and yet these are works which are often noted as being the most clearly negative or nihilistic in their tone* (INGTMTE07 BR).

### **Original key** (mencionada nos dois *subcorpora* em inglês):

- ⇒ *In modulating from a tonic to a non-related or remote key – from C major to F-sharp major, for instance – the ear must be made to lose gradually the impression of the **original key**; and be led to a satisfactory reception of that which is to be established (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *If modulation occurs too soon, i.e., before the **original key** is established, the listener may experience some confusion as to key feeling (INGTMLIV01 BR).*
- ⇒ *Nevertheless a build-up of dynamics and thickening of texture indicate that a new energy wave is underway and distinguish this section from the original Theme 1, even when the basic idea returns in the **original key**, C major, six bars after rehearsal number 103 (INGTMART23 BR).*

**Original tonality** (mencionada no *subcorpus* inglês britânico):

- ⇒ *The interpretation of modulations is highly ambiguous. In many circumstances, one analysis may consider a harmonic progression to have arrived in a new tonality (or key) at points when an alternative reading suggests that it is still in the **original tonality** (INGTMTE05 BR).*

### Tonalidade enarmônica

A colocação *tonalidade enarmônica* está relacionada ao conceito de enarmonia, onde o mesmo som recebe denominações distintas, conforme se observa na passagem abaixo:

- ⇒ (...) a tonalidade de dó maior é uma **tonalidade enarmônica** de ré maior (PORTMAPO001).

A correspondente *enharmonic key* foi localizada nos dois *subcorpora* em inglês, como mostram os contextos de uso:

- ⇒ ***Enharmonic keys** are written differently, but played the same on the piano keyboard, like B and C flat. Enharmonic keys share a box in the circle of fifths diagram (INGTMLIV08 AM).*
- ⇒ *Notice that there are 15 keys listed, although there are only 12 chromatic pitches. This is because of three **enharmonic keys** that occur at the bottom of the circle: B/Cb F#/Gb, and C#/Db (INGTMLIV13 AM).*

⇒ *If enharmonic equivalence is assumed, the tube may be folded round and the **enharmonic keys** joined together to form a torus; the two spirals of major and minor keys wrapping round its surface three times (INGTMTE02 BR).*

### **Tonalidade expandida**

A colocação *tonalidade expandida* é um termo cuja divulgação se deu a partir de livros de Schoenberg, como mostram os contextos a seguir:

- ⇒ Schoenberg caracteriza a **Tonalidade Expandida** com a ocorrência de transformações que levam a desvios de Regiões muito remotas (PORTMART04).
- ⇒ Schoenberg cita exemplos de **Tonalidade Expandida**, como a inclusão da Sexta Napolitana e uso de Regiões no interior dos temas estruturais de uma obra (PORTMART04).

Em inglês, a colocação correspondente é *extended tonality*, mencionada em textos do *subcorpus* britânico:

- ⇒ *The virtue, however, of this blunt approach is that Schoenberg can consider, under the same system, both the most rudimentary kinds of harmonic relation and manifestations of 'extended tonality' (...)* (INGTMLIV08 BR).
- ⇒ *Extended tonality may be viewed in a similar way to pantonality (although, as this discussion has shown, a precise definition has not been determined)* (INGTMTE06 BR).

### **Tonalidade flutuante**

A colocação *tonalidade flutuante* é outro termo divulgado em obras de Schoenberg. Os trechos selecionados abaixo descrevem o conceito dessa colocação:

- ⇒ Segundo DUDEQUE (2005, p.124), a **Tonalidade Flutuante** ocorre quando se considera a existência de duas tônicas em um contexto tonal ambíguo. Assim, sua principal característica seria a incerteza, ou seja, a existência de trechos que podem ser analisados em duas Regiões (PORTMART04).

⇒ Eles também caracterizam o que Schoenberg chama de **tonalidade flutuante**, definida por Carl Dahlhaus no New Grove como uma flutuação entre duas ou mais tonalidades, no sentido de ambiguidade e não no de modulação: a capacidade de ser simultaneamente relacionado a diferentes centros tonais (PORTMART18).

As correspondentes em inglês são as variantes denominativas *floating tonality* e *wandering tonality*. Seleccionamos trechos do *corpus* e da pesquisa complementar:

### **Floating tonality / Wandering tonality**

⇒ *Carl Dahlhaus, following Schoenberg, identifies in Wagner a ‘wandering’ tonality that has ‘brief tonal particles which follow each other in line, connected like links in a chain rather than assembled around a common centre’ (1980[1974]: 69). I find in Mahler evidence rather of a ‘floating’ tonality which stays in roughly the same tonal area but without stringently maintaining a single key centre (INGTMTE07 BR).*

⇒ *In contrast to this, an excess of fifth motions can also generate an effect of floating tonality (INGTMTE07 BR).*

⇒ *Various terms have been used to describe music that displays two or more tonal centers of equal influence, including key-shifting compositions, progressive tonality, dual-key tonality, tonal pairing, double-tonic complex, evolving tonality, wandering tonality, wavering tonality, bifocal tonality, and directional tonality (CUTLER, 2019).*

### **Tonalidade harmônica**

O uso da colocação *tonalidade harmônica* foi identificada em textos dissertativos do *corpus*, apresentando os seguintes contextos explicativos:

⇒ (...) a **tonalidade harmônica** pode ser visualizada como um amplo conjunto hierarquizado - histórico, cultural, teórico e artisticamente maturado - que se estabelece como decorrência do potencial de expansão por misturas de materiais diatônicos provenientes de diversos campos harmônicos (PORTMTE02).

⇒ (...) se, por um lado, o que Réti denomina tonalidade melódica estabelece centros tonais por meio da efetiva e atual recorrência destes; por outro, na tonalidade dita harmônica, o centro tonal é passível de estabelecer-se mesmo em sua completa

ausência: na **tonalidade harmônica**, é antes a dominante – ou, mais abrangentemente, o dissonante, conforme proporemos no tópico seguinte – que aponta um centro (PORTMTE04).

Em inglês, a correspondente é *harmonic tonality*, cujo uso foi observado nos excertos abaixo:

- ⇒ *This type of music is called major—minor tonality, **harmonic tonality**, common-practice tonality, or tonal—harmonic music; it makes use of major and minor scales and triads, and cadences such as V7—I, IV—V—I, and II—V—I, to induce a strong and unambiguous tonic pitch and triad on scale degree I* (INGTMTE03 BR).
- ⇒ *Carl Dahlhaus (1928-1989) differentiates between ‘melodic’ and ‘harmonic’ tonality, stating that ‘relationships among tones [i.e. notes] need not be reducible to chordal contexts in order to fall under the concept of tonality* (INGTMTE03 BR).

### **Tonalidade homônima e Tonalidade paralela**

As colocações *tonalidade homônima* e *tonalidade paralela* são variantes denominativas (sinônimas) e referem-se às tonalidades que têm a mesma tônica mas pertencem a modos diferentes. Seleccionamos alguns contextos de uso em que elas ocorrem:

#### **Tonalidade homônima:**

- ⇒ **Tonalidade homônima** ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior e Dó menor e vice-versa (PORTMLIV07).
- ⇒ Ao acrescentarmos uma nona maior ao acorde E7, também criamos uma situação de igualdade com sua **tonalidade homônima**, pois a nona maior é uma extensão possível deste acorde na escala maior (PORTMDM03).

#### **Tonalidade paralela:**

- ⇒ **Tonalidade** homônima ou **paralela** é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior e Dó menor e vice-versa (PORTMLIV07).
- ⇒ Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de AEM, na maioria das vezes, se tem modulação para a **tonalidade paralela** (PORTMLIV07).

A colocação correspondente é *parallel key* e seu uso foi observado em textos dos *subcorpora* inglês americano e britânico:

- ⇒ *Parallel keys share the same starting note (called the tonic)* (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ *The interpolated chords are typically built on raised or lowered steps of the prevailing scale or are borrowed from the **parallel key*** (INGTMLIV07 AM).
- ⇒ *Wonder further emphasizes this stable – unstable chordal relationship through modal mixture, or borrowing a chord from the **parallel key** to introduce chromatic elements to the basic collection* (INGTMDM02 AM).
- ⇒ *Exercise 13.6 won't make sense unless you are clear about relative and **parallel key** signatures* (INGTMLIV01 BR).

### Tonalidade maior

A colocação *tonalidade maior* está relacionada à tonalidade do modo maior (cujos intervalos se baseiam no modo jônio). Selecionamos alguns contextos em que ela foi mencionada e descrita:

- ⇒ **Tonalidade maior** é o conjunto de todas as escalas maiores (PORTMLIV02).
- ⇒ A base para a harmonia funcional é o som [ ... ] O instável quarto grau da escala é a nota característica da **tonalidade maior** (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *major tonality* e seu uso foi observado em textos de ambos os *subcorpora* em inglês:

- ⇒ *In the **major tonality**, the three primary triads (I, IV, and V) are all major* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *The term 'dualism' is conventionally applied to strict 'harmonic dualists' such as Arthur von Oettingen and Hugo Riemann, who generate major chords and **major tonality** 'upwards' by means of overtones and minor chords and minor tonality 'downwards' — in Riemann's case by means of 'undertones'* (INGTMART16 BR).

Essa colocação está relacionada semanticamente com *tonalidade menor* (em que o conceito de uma complementa o da outra). No verbete, essa relação é mencionada por remissiva.

### **Tonalidade menor**

A colocação *tonalidade menor* está relacionada à tonalidade do modo menor. Seleccionamos alguns contextos de uso dessa combinatória:

- ⇒ A **tonalidade menor** possui características especiais: é derivada dos modos eólio; sua tríade de tônica é um acorde menor -uma imitação menos fiel do modelo da série harmônica; a diferenciação entre uma tonalidade menor e sua tonalidade maior relativa é feita através de sons substitutos (6 e 7 elevados) – o acorde de dominante utiliza uma sensível artificial; os sons próprios da escala (incluindo as duas formas de 6 e 7) possibilitam a formação de treze tríades diferentes (a tonalidade maior possui sete tríades próprias da escala) (PORTMAPO02).
- ⇒ Para arrematar esse elogio ao papel da dominante maior na **tonalidade menor**, podemos reler mais duas breves passagens oriundas da teoria austro-alemã, mas escritas por teóricos reconhecidos como não schenkerianos (PORTMTE03).

A correspondente é *minor tonality* e seu uso consta em textos dos dois *subcorpora* em inglês, como mostram os trechos seleccionados abaixo:

- ⇒ (...) *in the minor tonality (i, iv, and v) they are all minor* (INGTMLIV04 AM).
- ⇒ *The preceding A minor tonality does provide an indication that this whole-tone harmony is producing a distorted reflection of the practice of the first movement at a similar structural position. In the first movement the recommencement of the recapitulation is preceded by an unfinished deceptive perfect cadence which contains an strongly whole-tone dominant* (INGTMTE07 BR).

Como mencionada anteriormente, as colocações tonalidade maior e tonalidade menor tem seus conceitos relacionados. Essa relação é mencionada por remissiva no glossário.

### **Tonalidade principal**

A colocação *tonalidade principal*, variante denominativa de tom principal (Subitem 3.1.39), é empregada para diferenciá-la de uma ou mais tonalidades secundárias presentes na composição.

- ⇒ Foi possível observar que, via de regra, o termo tonicalização é empregado para designar movimentos harmônicos que ressoam quando transferimos, para outros



graus do sistema, determinados processos cadenciais que, a princípio, prenunciam e definem o grau tônico da **tonalidade principal** (PORTMTE03).

Em inglês, identificamos o uso das variantes denominativas: *main tonality*, *primary tonality* e *prevailing key*. As duas primeiras constam no *subcorpus* inglês americano e a última em ambos. Selecionamos alguns trechos em que cada uma delas é mencionada:

***Main tonality:***

⇒ (...) *IV in rock can function harmonically in three ways: (a) as a pre-tonic chord, somewhat analogous to V in common-practice music, forming a conventional IV-I gesture that reinforces the **main tonality** and implies closure;* (INGTMART12 AM).

⇒ *And once again, the prelude's **main tonality** resides in the upper part of this axis, given that its overall key is E major* (PORTMART16 AM).

***Primary tonality:***

⇒ *Specifically, Ionian and Aeolian modes of the same diatonic collection (i.e., relative modes) often represent the **primary tonality** of a piece (or section) as a pair* (INGTMART04 AM).

***Prevailing key:***

⇒ *A chromatic chord is one that contains accidental (s) not in the **prevailing key**, unlike a diatonic chord that only contains notes in the **prevailing key*** (INGTMLIV14 BR).

⇒ *Instead its immediate implication, based upon a diatonic interpretation of its pitch content, is the decisive factor, and consequently the key will shift whenever the chordal pitch content asserts elements that contradict the **prevailing key*** (INGTMLIV14 AM).

### **Tonalidade relativa**

A colocação *tonalidade relativa* é um termo que relaciona duas tonalidades que compartilham a mesma armadura de clave mas pertencem a modos diferentes. Em alguns contextos aparecem como variantes de *tom relativo* e *escala relativa*. O seu uso pode ser verificado nos trechos selecionados abaixo:

- ⇒ O tom da peça é Mi menor, porém há uma passagem em Sol Maior (região da **tonalidade relativa** de Mi menor) indicada no exemplo 3-33 (PORTMLIV01)
- ⇒ A análise que opta por Fá Maior, até porque estamos falando de uma **tonalidade relativa** de Ré Menor, é muito provavelmente a mais adequada (PORTMTE01).

A correspondente em inglês é *relative key* (que também traduz a colocação *tom relativo*, subitem 3.1.39). Extraímos dos *subcorpora* inglês americano e britânico alguns contextos de uso da colocação.

- ⇒ *Relative keys are any major scale and natural minor scale that share a key signature. The third note of the minor scale is the first note of the relative major with the same key signature* (INGTMLIV08 AM).
- ⇒ *The path between these relative keys, however, allows for and even encourages a fascinating array of interpretive solutions from an equally varied group of performers* (INGTMART09 AM).
- ⇒ *The three most closely related keys to any tonic, or key centre, are: the dominant: the key a fifth higher than the tonic, whose key signature contains either one sharp more or one flat less; the subdominant: the key a fourth higher than the tonic, whose key signature contains either one flat more or one sharp less; the relative key: if the tonic is a major key, the relative minor — the minor key sharing the same signature; if the tonic is a minor key, the relative major, the major key sharing the same signature* (INGTMLIV07 BR).

### **Tonalidade secundária**

A colocação *tonalidade secundária* apresenta a seguinte definição extraída de um texto do *corpus* de estudo:

- ⇒ Todo acorde tendo por base uma tríade perfeita (maior ou menor) pode ser preparada por uma dominante ou subdominante própria. Estes acordes têm origem na tonalidade do acorde por eles preparada (denominada de **tonalidade secundária**) (PORTMAPO03).

Os dois trechos selecionados abaixo fazem parte da tese de doutorado de Cordeiro (2019) em que o autor apresenta um panorama histórico sobre o conceito de tonalização, comparando diversas obras teóricas destinadas à formação de músicos de concerto e populares, e as várias denominações empregadas para explicar o mesmo fenômeno na música popular:

- ⇒ Em suma, sem ambicionar um levantamento capaz de exaurir os possíveis termos e sentidos utilizados para expressar a noção de tonicalização, observa-se que as práticas teóricas que levam em conta os repertórios da música popular contam com um consideravelmente amplo e versátil vocabulário: tonicalização; tom do momento; **tonalidade secundária**; tonalidade do momento; tonalidade passageira; resolução passageira; T do momento; intenção; armadura imaginária; backcycling; backcycling dominants; tonicalização interna; modulação cadencial transiente; modulação não cadencial transiente; intensificação tonalizante; inclinação (PORTMTE03).
- ⇒ Ainda no final da década de 1980, Chediak (1986, p. 106) diversificou o vocabulário técnico da disciplina difundindo expressões como **tonalidade secundária**, tonalidade do momento ou tonalidade passageira e, com isso, também a noção de resolução passageira (PORTMTE03).

Em inglês, a correspondente é *secondary key*, cujo uso foi observado em textos de ambos os *subcorpora*, como podemos observar nos trechos abaixo:

- ⇒ *For one thing, given a particular main key (e.g., C major) certain secondary keys are especially common (such as G major, F major, and A minor) (INGTMART02 AM).*
- ⇒ *These pairs, both fifth-related, may appear together in contexts where similar chromatic mediant relations establish a distinct secondary key area (INGTMLIV10 AM).*
- ⇒ *Ng (2005, p. 135) describes the C# minor theme of the development in Op. 90's first movement as 'new' material – overlooking its relation to the second subject – whereas Musgrave (1985, pp. 193–4) refers to A major (not minor) as a secondary key in Op. 99's first movement and wrongly gives the keys of Op. 99's scherzo and trio as C (not F) minor and major (INGTMART15 BR).*

### **Tonalidade suspensa**

A colocação *tonalidade suspensa* é outro termo empregado nas obras de Schoenberg, descrita nos excertos abaixo:

- ⇒ Em Harmonia (1999), Schoenberg destaca duas características da **Tonalidade Suspensa**. Primeiro, seu aspecto melódico (...) e depois, a predominância de acordes vagantes (PORTMART04).
- ⇒ Posto que a resolução dos acordes errantes é um dos principais fatores para que se determinem suas fundamentais, acordes errantes que não se resolvam, ou que progridam a outros acordes do mesmo tipo tendem a manter suas fundamentais indefinidas e, conseqüentemente – produzindo-se assim um estado a que Schoenberg (2001[1922], p. 529) denominara **tonalidade suspensa** [aufgehobene Tonalität] –, a não se reportar decisivamente a nenhuma tonalidade específica até que haja uma cadência clara sobre um acorde que lhes dê sentido retrospectivamente (PORTMTE04).
- ⇒ Concluindo, poderíamos admitir que a Tonalidade Expandida é uma prática que tem seu início a partir da Monotonalidade, e encontra seu fim na Tonalidade Flutuante ou na **Tonalidade Suspensa** (PORTMART04).

Em inglês, a correspondente *suspended tonality* foi localizada em alguns textos dos *subcorpora* inglês americano e britânico, em contextos que abordam o conceito de forma similar aos trechos em português:

- ⇒ *Earlier in this chapter we used the term **suspended tonality** to describe a passage with a momentarily nuclear or ambiguous tonality. This term is appropriate only when used in the context of a tonal composition. It is not the same as atonality* (KOSTKA, 2016 AM).
- ⇒ *By the time of *Structural Functions of Harmony*, Schoenberg seems to have come to a more radical view, or to have assimilated the style of **suspended tonality** more easily in an analytical concept, implying that monotonicity could not adequately capture the full implication: even though there is a key signature, the music must be explained in terms of the fusion of keys a third apart, tonic and submediant minor* (INGTMLIV08 BR).
- ⇒ *Schoenberg's concepts of *schwebende* (fluctuating) and *aufgehobene* (**suspended tonality**), bring us even closer to the 'atonal and serial era' just before and after the First World War* (INGTMART09 BR).

### **Tonalidade temporária**

A colocação *tonalidade temporária* está relacionada ao conceito de tonicalização. Como vimos nos contextos de uso de tonalidade secundária, essa é outra variante denominativa.

- O V7 das novas **tonalidades temporárias** é frequentemente precedido por outros acordes na nova tonalidade, tais como, o ii, IV, iv, ii<sup>o</sup>, II, bII e bIV (e mais raramente, bIII, bVII) (PORTMTE03).

O uso da correspondente *temporary key* foi identificado em textos de ambos os *subcorpora* em inglês, como mostram os trechos seguintes:

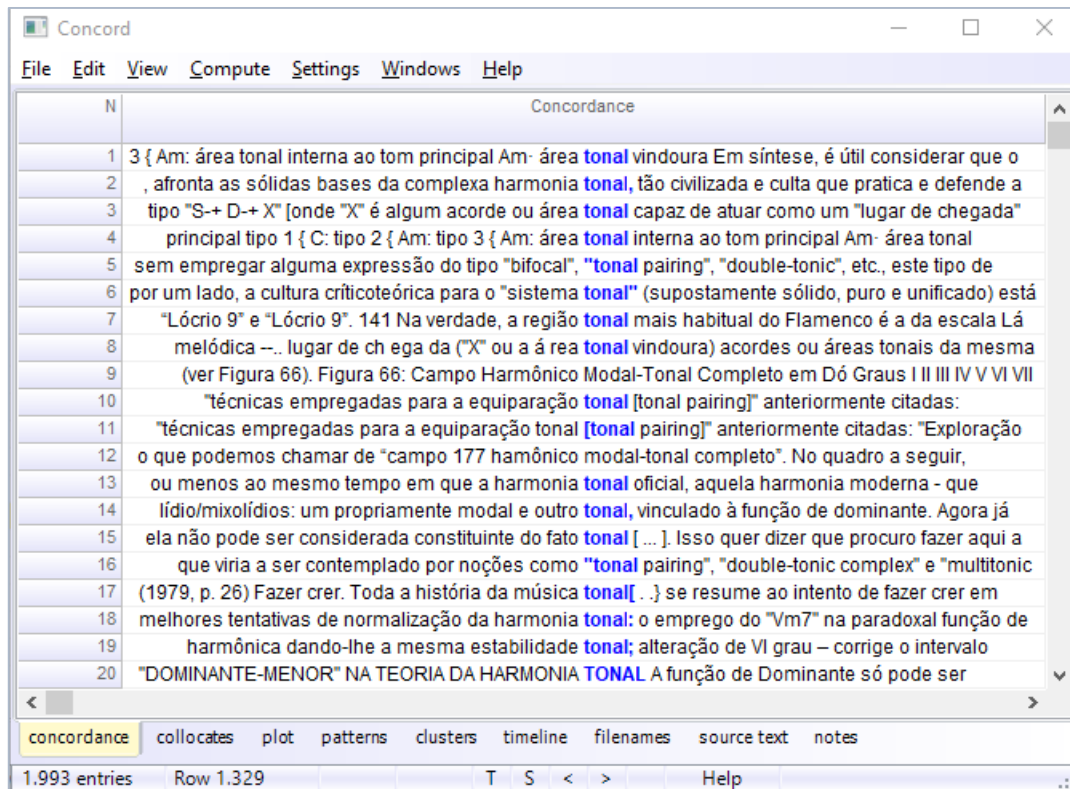
- *The analytical symbols for Prout's transitional dominant vividly convey the partial nature of the modulation: only the chord containing the chromatic pitch is interpreted in the **temporary key**; the goal chord retains its position within the original key* (INGTMLIV14 AM).
- *At least one modulation should normally be included in each of your compositions; in some cases, it would be quite appropriate to make two or three **temporary key** changes* (INGTMLIV05 BR).

#### **3.1.40 Tonal, tonais**

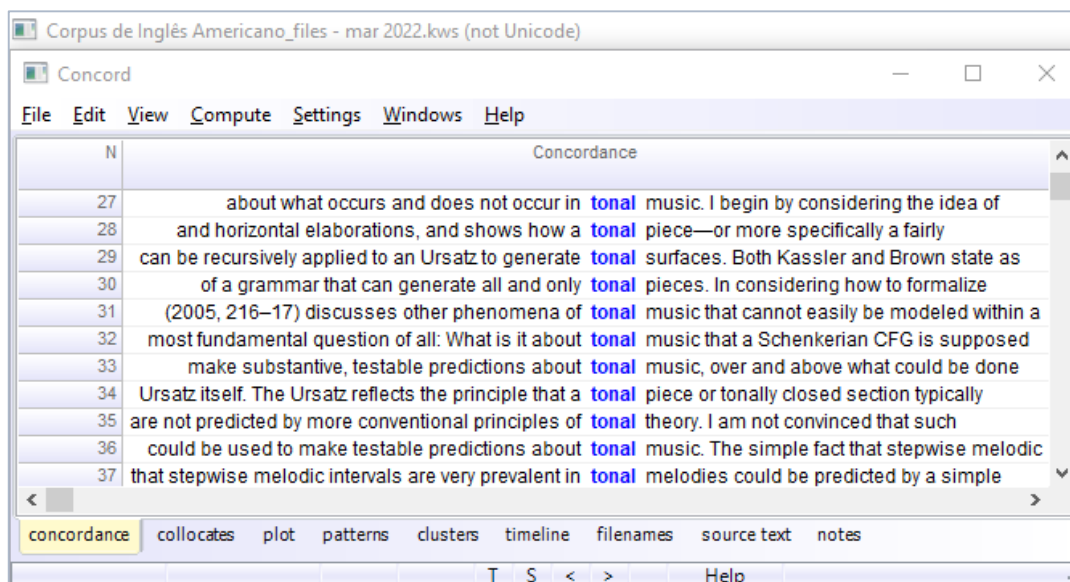
O termo *tonal* apresenta 1.993 ocorrências no singular e 705 no plural no *subcorpus* português. Em inglês, seu correspondente tonal tem a frequência de 1894 na variante americana e 2122 na britânica.

No dicionário Dourado (2004, p. 335), o termo é definido como “qualidade de música executada ou construída sobre os fundamentos da tonalidade”.

As Figuras 112 e 113 trazem algumas linhas de concordância para tonal e seu correspondente.

Figura 112 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tonal*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 113 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tonal*, em inglês.

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações a partir do termo tonal localizadas no *corpus* de estudo são: *acorde tonal*, *área tonal*, *centro tonal*, *função tonal*, *grau tonal*, *harmonia tonal*, *movimento tonal* e *música tonal*.

A Tabela 84 traz alguns dados sobre as colocações, tais como: número de ocorrências (frequência bruta e frequência normalizada), correspondentes em inglês, taxionomia e quantas constam no dicionário da pesquisa.

Tabela 84 - Colocações a partir de *tonal*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde tonal	2	2	<i>Tonal chord</i>	Adjetiva	Não
Área tonal	275	221	<i>Tonal area</i> <i>Key area</i>	Adjetiva	Não
Centro tonal	154	124	<i>Tonal center (AM)</i> <i>Tonal centre (BR)</i>	Adjetiva	Sim
Função tonal	125	101	<i>Tonal function</i>	Adjetiva	Não
Grau tonal	27	22	<i>Tonal degree</i>	Adjetiva	Não
Harmonia tonal	201	162	<i>Tonal Harmony</i>	Adjetiva	Não
Movimento tonal	3	2	<i>Tonal motion</i>	Adjetiva	Não
Música tonal	113	91	<i>Tonal music</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

As colocações mais recorrentes, de acordo com a Tabela 84, são: *área tonal*, *Harmonia tonal*, *centro tonal*, *música tonal*, *função tonal*. Destas, apenas *centro tonal* foi localizada como entrada do dicionário consultado. Pela presença do adjetivo nas estruturas, todas são classificadas como colocações adjetivas.

Em inglês, as colocações mais recorrentes são *tonal center* (variante americana) e *tonal centre* (variante britânica), conforme dados da Tabela 85. Nenhuma das colocações consta nos dicionários pesquisados e, assim como em português, todas são adjetivas'.

Tabela 85 - Colocações a partir de *tonal*, em inglês.

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp
<i>Tonal area</i>	Adjetiva	4	3	Não	21	27	Não	Área tonal
<i>Tonal center</i>	Adjetiva	139	116	Não	0	0	Não	Centro tonal
<i>Tonal centre</i>	Adjetiva	0	0	Não	186	238	Não	Centro tonal
<i>Tonal chord</i>	Adjetiva	4	3	Não	1	1	Não	Acorde tonal
<i>Tonal degree</i>	Adjetiva	11	9	Não	0	0	Não	Grau tonal
<i>Tonal function</i>	Adjetiva	61	51	Não	27	35	Não	Função tonal
<i>Tonal Harmony</i>	Adjetiva	56	47	Não	46	59	Não	Harmonia tonal
<i>Tonal motion</i>	Adjetiva	17	14	Não	3	4	Não	Movimento tonal
<i>Tonal music</i>	Adjetiva	182	152	Não	219	280	Não	Música tonal

Fonte: Elaborada pela autora

Neste subitem, são detalhados os processos de localização e análise das colocações: *área tonal*, *centro tonal* e *música tonal*. As demais constam com remissivas para os subitens em que elas foram analisadas.

### Acorde tonal

Vide discussão no subitem 3.1.1 Acorde (Revisão).

### Área tonal

A colocação *área tonal* tem um número significativo de ocorrências no *corpus* de estudo e refere-se à tonalidade de um trecho da peça musical.

- DUDEQUE (2005, p.104) estabelece uma distinção entre dois tipos de Regiões: 1) aquelas que definem uma nova **área tonal**; 2) aquelas que não definem, em que as Regiões Intermediárias não se estabelecem e, portanto, não definem uma **nova área tonal**, apenas utilizando suas características para promover uma conexão, como uma Progressão, ou um prolongamento, como uma Sucessão (PORTMART04).

Como correspondentes, encontramos *key area* e *tonal area* nos *subcorpora* inglês americano e britânico, conforme trechos selecionados para cada uma das colocações:

**Key area:**



- *The key area is G minor, and Jones is in the middle of a III-VI-II-V-I progression (Bb-Eb-Am7b5-D7-Gm) (INGTMDM04 AM).*
- *Heinrich Schenker was one of the first theorists to present an analytical understanding, and orthographic representation, of the dual-mode tonic with his designation of a **key area** as minor major (INGTMDM12 AM).*
- *Although there may not be a modulation to the dominant **key area** in the whole movement, the dominant degree will still be crucial to the way that the form is constructed (INGTMLIV11 BR).*
- *An alternative method is chromatic modulation, made via the introduction of a chromatic chord that is used as a means of establishing a new **key area** (INGTMTE01 BR).*

#### **Tonal area:**

- *The change from one tonic to another is often accompanied by the appearance of nondiatonic accidentals and harmonic movement emphasizing the new **tonal area** (INGTMLIV02 AM).*
- *In a sense this is similar to recurrent tonality but rather than a recurrent tonic there is a recurrent **tonal area** (INGTMTE07 BR).*

### **Centro tonal**

A colocação *centro tonal* é definida por Dourado (2004, p. 74) como “o centro que define a tonalidade de uma peça”. Os contextos de uso a seguir mostram como a colocação foi empregada no discurso de especialidade:

- ⇒ O uso mais frequente do termo função tem sido o de relacionar o sentido harmônico de um elemento capaz de expressar uma tonalidade a um **centro tonal** (PORTMART18).
- ⇒ Tradicionalmente a ideia de **centro tonal** (tese, afirmação) está associada com a função harmônica de tônica, a ideia de afastamento desta (antítese, conflito) com a função de subdominante e a ideia de refutação do afastamento e de agente da condução de retorno ao centro (síntese) fica associada com a função de dominante (PORTMART09).

Em inglês, foram identificadas duas colocações que são variantes *tonal center* (variante americana) e *tonal centre* (variante britânica), conforme trechos extraídos dos *subcorpora*:

**Tonal center (Am):**

- ⇒ A scale starts with the note that names the key. This note is the tonal center of that key, the note where music in that key feels at rest (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ After the extended version of the introduction, the head motive of the fugato subject briefly interrupts the return to the main tonal center (INGTMMDM03 AM).

**Tonal centre (Br):**

- ⇒ Forte [1973] developed pitch class set theory to expedite the analysis of atonal and serial music; i.e., music that intentionally avoids any notion of having a key or **tonal centre** (INGTMTE01 BR).
- ⇒ The concept of **tonal centre** is crucial to the analysis of tonal music harmony, but this concept has not been completely modelled in previous harmonic-template-based approaches (INGTMTE04 BR).

**Função tonal**

Vide discussão no subitem 3.1.11 Função.

**Grau tonal**

Vide discussão no subitem 3.1.14 Grau, Graus.

**Harmonia tonal**

Vide discussão no subitem 3.1.15 Harmonia.

**Movimento tonal**

Vide discussão no subitem 3.1.27 Movimento.

**Música tonal**

A colocação *música tonal* pode se referir: à música ocidental praticada entre os séculos XVII e XX regida pelo sistema de composição baseado no Tonalismo; ou qualquer composição

musical cujas notas e acordes estejam subordinados a um centro tonal. Selecionamos alguns contextos de uso que descrevem a colocação:

- ⇒ O sistema musical ocidental baseia-se na **música tonal** na qual é extremamente importante o conceito de tonalidade maior e menor. Na música tonal, há uma hierarquia de sons, na qual destaca-se o centro de atração (PORTMLIV04).
- ⇒ Para a construção das tríades sobre as funções harmônicas principais utilizam-se duas escalas que são a base da **música tonal**: a escala maior natural e a menor harmônica (PORTMLIV08).
- ⇒ Na **música tonal**, a progressão harmônica é um dos fatores mais importantes, pois é o seu controle que assegura à música coerência e unidade (INGTMLIV01).

A colocação correspondente é **tonal music**, conforme trechos selecionados de ambos os *subcorpora* (americano e britânico);

- ⇒ ***Tonal music** is music in which the progression of the melody and harmony gives the strong feeling that the piece has a note and chord that are its home base* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *In **tonal music**, just about any melody is allowed, as long as it is into the harmonies as they wander away from and then head back to their home base. Most Western **tonal music** is based on major and minor scales, both of which easily give that strongly tonal feeling* (INGTMLIV03 AM).
- ⇒ *In traditionally **tonal music**, a specific use of consonance and dissonance is the creation of tension and release; for example, a suspension requires its resolution* (INGTMTE06 BR).

### 3.1.41 Tônica

O termo *tônica* (e formas flexionadas), na classe dos adjetivos, está relacionado ao conceito de função em Harmonia (tônica, subdominante e dominante). No *subcorpus* português, apresenta 2.033 ocorrências no singular e 99 no plural. Em inglês, o termo correspondente *tonic* apresenta 2.999 na variante americana e 1.406 na britânica.

O termo apresenta duas definições no dicionário Dourado (2004):

“1. Primeiro grau, ou fundamental da escala que define a tonalidade de um trecho ou obra musical; 2. Acorde montado sobre o primeiro grau de uma escala” (DOURADO, 2004, p. 335).

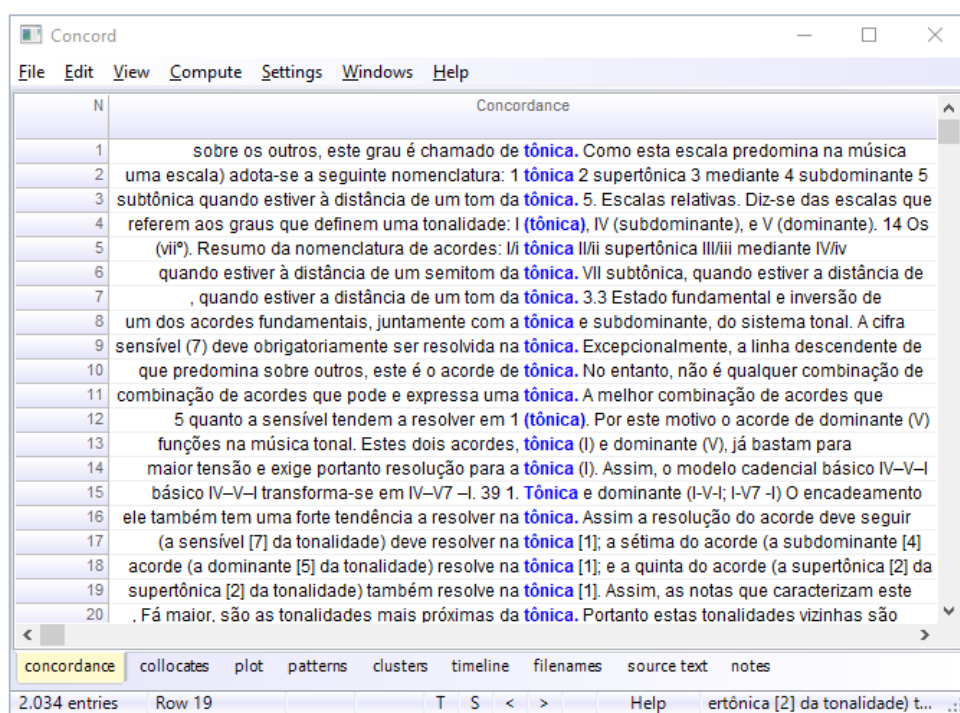
O correspondente em inglês *tonic* também consta na lista de entradas dos dicionários pesquisados:

“**Tonic.** *The first degree of the major or minor scale*” (OXFORD, 2013, p. 190).

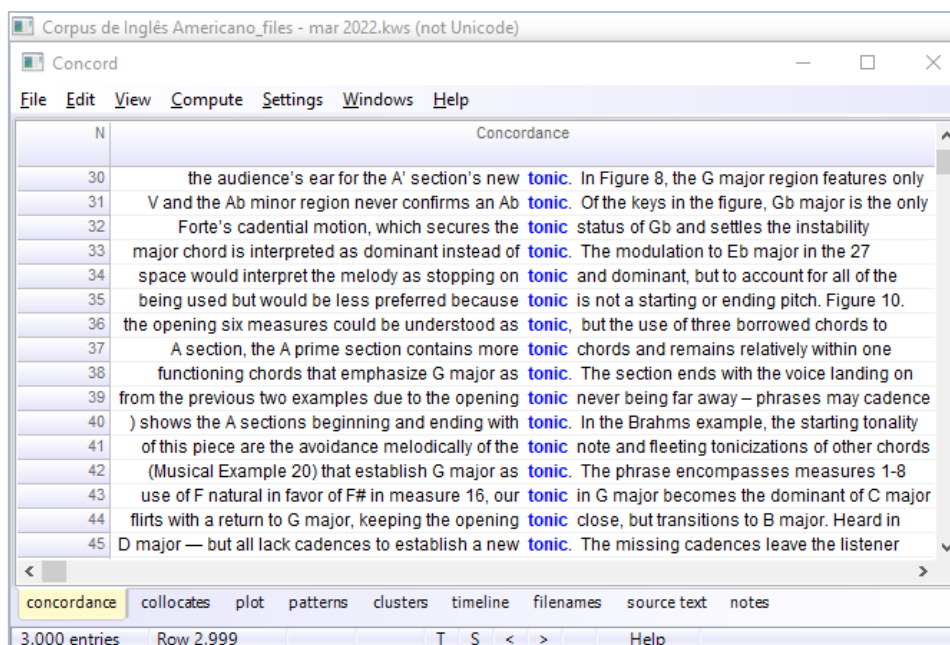
“**Tonic.** *See Scale, Scale degrees, Tonality*” (HARVARD, 2003, p. 900).

As Figuras 114 e 115 trazem algumas linhas de concordância para *tônica* e seu correspondente *tonic*.

Figura 114 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tônica*



Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 115 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tonic*

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

As colocações a partir do termo tônica/o identificadas no *corpus* de estudo são: *acorde da tônica*, *acorde de função tônica*, *acorde de tônica*, *acorde tônico*, *função de tônica*, *função tônica*, *harmonia de tônica*, *nota da tônica*, *nota tônica*, *pedal de tônica* e *região da tônica*.

A Tabela 86 apresenta as frequências bruta e normalizada, classificação taxionômica, correspondentes na língua inglesa e quantas foram encontradas no dicionário pesquisado.

Tabela 86 - Colocações a partir de *tônica* (o)

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Acorde da Tônica	12	10	<i>Tonic chord</i>	Nominal	Não
Acorde de função tônica	9	7	<i>Tonic chord</i>	Estendida	Não
Acorde de tônica	129	104	<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	Não
Acorde tônico	17	14	<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	Não
Função de tônica	35	28	<i>Tonic function</i>	Adjetiva	Não
Função tônica	75	60	<i>Tonic function</i>	Adjetiva	Não
Harmonia de tônica	3	2	<i>Tonic harmony</i>	Adjetiva	Não
Nota da tônica	28	23	<i>Tonic note</i>	Adjetiva	Não
Nota tônica	9	7	<i>Tonic note</i>	Adjetiva	Sim
Pedal de tônica	16	13	<i>Tonic pedal</i>	Adjetiva	Não
Região da tônica	14	11	<i>Tonic region</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

A partir da Tabela 86, podemos observar que há combinatórias que se referem ao mesmo conceito, sendo variantes terminológicas. Em relação à taxionomia, sete são adjetivas, uma é nominal e uma outra é adjetiva. Apenas a colocação nota tônica consta na lista de entradas do dicionário consultado em português.

Tabela 87 - Colocações a partir de *tonic*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Tonic chord</i>	Adjetiva	205	171	Não	118	151	Não	Acorde de tônica
<i>Tonic function</i>	Adjetiva	29	24	Não	8	10	Não	Função tônica, Função de tônica
<i>Tonic harmony</i>	Adjetiva	65	54	Não	17	22	Não	Harmonia de tônica
<i>Tonic note</i>	Adjetiva	54	45	Não	28	36	Não	Nota tônica Nota da tônica
<i>Tonic pedal</i>	Adjetiva	29	24	Não	18	23	Não	Pedal de tônica
<i>Tonic region</i>	Adjetiva	7	6	Não	2	3	Não	Região da tônica

Fonte: Elaborada pela autora

A Tabela 87 mostra que o fenômeno da variação para as colocações a partir do termo *tonic* é mais contido do que em português. Em relação à taxionomia, todas são adjetivas. Na consulta aos dicionários em inglês, nenhuma delas consta na lista de entradas.

Neste subitem, serão detalhados os processos de localização e análise das colocações: *acorde da tônica*, *acorde de função tônica*, *acorde tônico* e *pedal de tônica*, agrupando as variantes denominativas no mesmo bloco. As demais constam com remissivas para os subitens em que elas foram analisadas.

### **Acorde da Tônica, Acorde de função tônica, Acorde de tônica, acorde tônico**

As colocações *acorde da tônica*, *acorde de função tônica*, *acorde de tônica* e *acorde tônico* foram identificadas como variantes terminológicas lexicais, sendo a forma mais recorrente acorde de tônica. Verificamos também que o termo *tônica* muitas vezes é empregado como forma reduzida para essas colocações e também para outras combinatórias em que é componente (por exemplo, como nota tônica e função tônica).

Selecionamos alguns excertos do *corpus* em que essas colocações são mencionadas:

#### **Acorde da tônica:**

⇒ Todas as notas devem resolver de preferência no **acorde da tônica** (PORTMDM01).

**Acorde de função tônica:**

- ⇒ **Acordes de função tônica** não possuem o IV grau da escala na sua formação (PORTMDM03).
- ⇒ E esta capacidade de disfarce é ainda mais sofisticada e complexa (...), camuflando diferenças (dissimulando o velho princípio das sonoridades contrastantes que fundamenta a funcionalidade harmônica), vamos empregar esta mesma tortuosidade da estratégia menor melódica (o mesmo conjunto de notas, escalas, digitações, tensões, acordes e inversões) para tocar também **acordes de função tônica** e/ou subdominante (PORTMTE02).

**Acorde de tônica:**

- ⇒ Normalmente se espera o **acorde de tônica** (I grau) após a dominante (PORTMTE01).
- ⇒ Tônica é a função de sentido conclusivo, de repouso. Geralmente é o acorde que finaliza um tema musical. O acorde principal da função tônica é o I grau (**Acorde de tônica**) (PORTMAPO03).

**Acorde tônico:**

- ⇒ Esta progressão acima é chamada de back-door (porta dos fundos), nome este provavelmente originado do fato de o **acorde tônico** ser alcançado por um dominante localizado um tom abaixo de sua fundamental (PORTMAPO05).
- ⇒ Como recurso adicional, pode-se representar dominantes secundários ou subdominantes secundários (acordes cuja relação funcional é com um acorde de chegada diferente do **acorde tônico**, como, por exemplo, o II7 que é dominante da dominante) pela transformação do disco em rosca como ilustrado (PORTMART10).

**Tônica:**

- ⇒ **Tônica** (ou I grau) é o acorde perfeito maior que se localiza no centro dos três únicos acordes perfeitos da escala, separados por intervalos de quinta (PORTMART19).

A colocação correspondente é *tonic chord*, tendo como variante reduzida o termo tonic, conforme observamos nos contextos de uso em inglês americano e britânico abaixo:

**Tonic chord:**

- ⇒ *A tonic chord is the prime or home chord. For example, the C Major chord is a tonic chord (C, E, G). It is the first chord of the C Major scale (INGTMLIV06 AM).*

- ⇒ *The unequivocal statement of the **tonic chord** is avoided until the end of the song (INGTMART27 AM).*
- ⇒ *The **tonic chord** in these cases should be thought of more as a complex made up of melodic strands with shared qualities of both modes (INGTMDM02 AM).*
- ⇒ *To break this down further, if a major and minor scale each start on the same note, these two keys will have a chord in common — the dominant chord which pulls back towards the home **tonic chord** (INGTMART05 BR).*
- ⇒ *There are two cadences which end on a **tonic chord**. By far the more common of the two is the 'perfect' cadence: a dominant chord followed by a **tonic chord** (V—I); The other is a 'plagal' cadence: a subdominant chord followed by a **tonic chord** (IV-I) (INGTMLIV04 BR).*

**Tonic:**

- ⇒ *This A major chord weakly asserts itself as a **tonic** (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ *The **tonic** brings about no movement, the dominant a movement one step to the left, and the subdominant a step to the right (INGTMTE05 BR).*

**Função de tônica e Função tônica**

Vide discussão no subitem 3.1.11 Função.

**Harmonia de tônica**

Vide discussão no subitem 3.1.15 Harmonia.

**Nota da tônica, Nota tônica**

Vide discussão no subitem 3.1.28 Nota, Notas.

**Pedal de tônica**

A colocação *pedal de tônica* refere-se à nota tônica utilizada como pedal no baixo. O contexto de uso reforça esse conceito:



⇒ Embora possa aparecer em qualquer voz, seu uso é mais frequente no baixo mantendo a fundamental do I grau (**pedal de tônica**) ou a fundamental do V grau (pedal de dominante) (PORTMLIV01).

A colocação correspondente, identificada em textos dos *subcorpora* inglês americano e britânico é **tonic pedal**. O uso da colocação é verificado nos trechos abaixo:

⇒ *An analogous process in Classical-era music is one in which a complete T–S–D–T progression is sounded at the beginning of a phrase over a **tonic pedal** and then later in the phrase gives way to an actual root-based (T)–(S)–D–T progression* (INGTMDM01 AM).

⇒ *D major is the most prominent of the three triads, but it is emphasised by its positioning at the beginnings and ends of phrases, and the presence of a **tonic pedal** in bars 11.73-11.84, rather than through affirmative harmonic progressions* (INGTMTE08 BR).

A remissiva da colocação em português redireciona-se para *pedal de dominante* (como conceito complementar) e o mesmo acontece com a correspondente em inglês.

### **Região da tônica**

A colocação *região da tônica* refere-se às notas e acordes que definem e reforçam a tonalidade. Extraímos do *corpus* alguns contextos de uso da colocação:

⇒ O recurso usado também pode ser considerado uma espécie de clichê harmônico, onde o I grau dirige-se para o III, ambos de função tônica, passando pelo II grau, e, acrescentando uma passagem cromática entre os graus II e III. É possível, dessa forma, ocasionar movimento harmônico sem se afastar da **região da tônica** (PORTMDM03).

⇒ Nas análises de música altamente cromática do final do século XIX, onde as tônicas Maior e menor passam a ser intercambiáveis, Schoenberg (1969 [1954]: 105) usa o símbolo “t/T” para indicar a região da tônica (Maior ou menor); com um intuito análogo, Berry (1987 [1976]: 31, 33) usa letras maiúsculas e minúsculas separadas por vírgula (sem espaço), indicando que tanto o modo maior quanto o menor são relevantes para a análise (PORTMART21)

A colocação correspondente é **tonic region**, conforme podemos observar nos excertos extraído *subcorpus* inglês americano:

- ⇒ *The final **tonic region** asserts the supremacy of the D major scale, as it is almost entirely diatonic* (INGTMART29 AM).
- ⇒ *The C chord of measure 1, analyzed in C Major (Ut), lies outside the domain of the following dominant region (Sol), while the G chord of measure 2 plays no role in the restored **tonic region** that follows* (INGTMLIV14 AM).

No glossário, as colocações *região da tônica*, *região da subdominante* (Subitem 3.1.26) e *região da dominante* (Subitem 9) estão relacionadas por remissivas, em função de seus conceitos se complementarem.

### 3.1.42 Tríade, Tríades

O termo *tríade* apresenta 807 ocorrências no singular e 609 no plural no *subcorpus* português. O correspondente é *triad*, com 1665 ocorrências no singular e 845 no plural em inglês americano e 679 no singular e 625 no plural em inglês britânico.

A definição que consta no dicionário Dourado (2004) para o termo é:

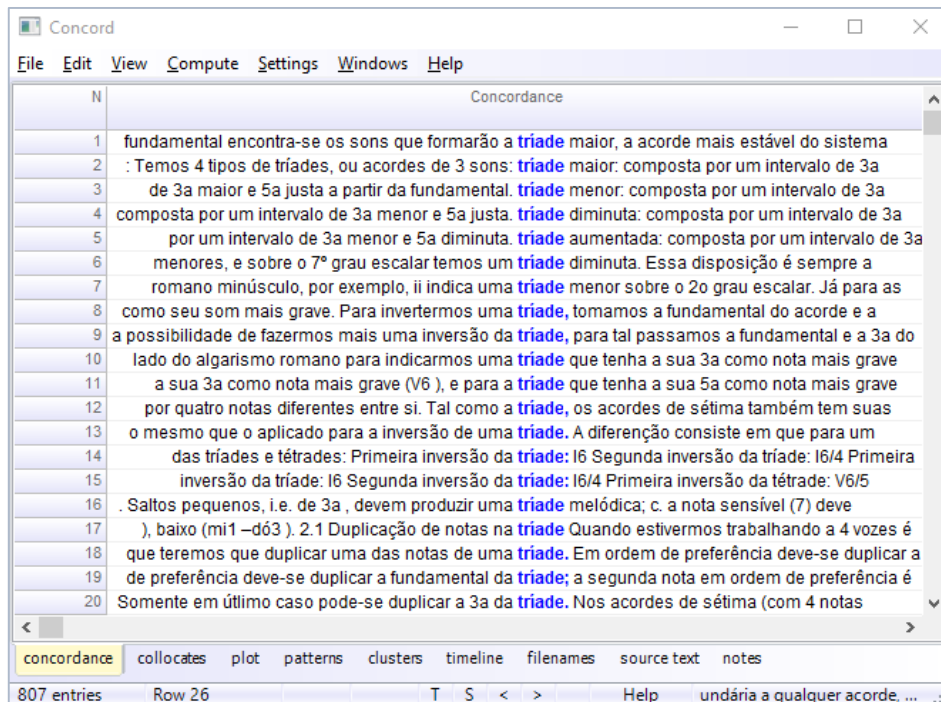
“**Tríade**. Acorde simples formado por duas terças sobrepostas, como dó-mi-sol (tríade maior) ou lá-dó-mi (tríade menor)” (DOURADO, 2004, p. 339).

Em inglês, *triad* consta nos dicionários com as seguintes definições:

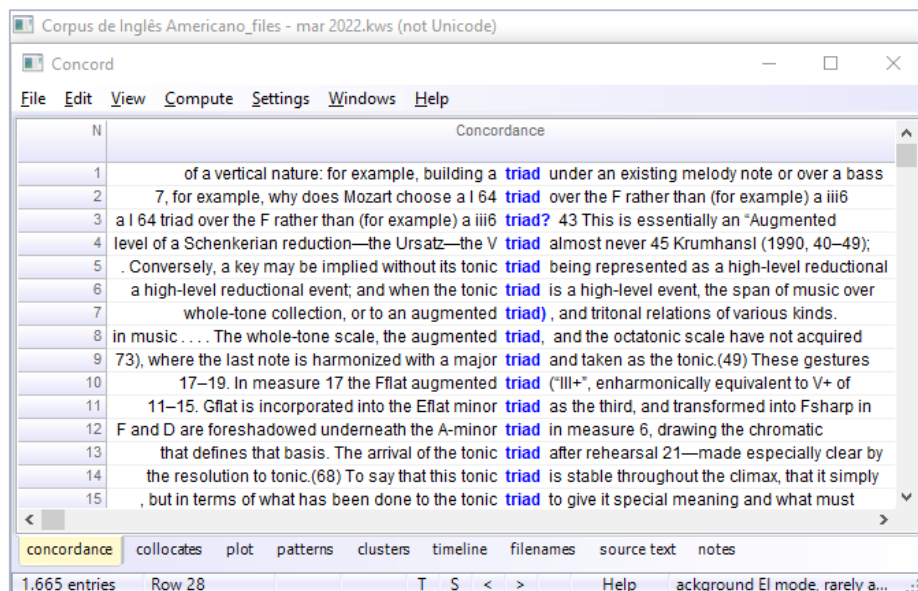
“**Triad**. A chord consisting of three pitches, the adjacent pitches being separated by a third, and thus the whole capable of notation on three adjacent lines or three adjacent spaces of the staff; also termed *common chord*” (HARVARD, 2004, p. 906).

“**Triad**. A chord of three notes, consisting in its most basic form of a root and the notes a third and a fifth above it, forming two *superimposed thirds*” (OXFORD, 2013, p. 192).

As Figuras 116 e 117 mostram algumas linhas de concordância a partir de *tríade* e sua correspondente *triad*.

Figura 116 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *triáde*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 117 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *triad*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações a partir do termo *triáde* presentes no *corpus* de estudo são: *triáde aumentada*, *triáde diatônica*, *triáde diminuta*, *triáde maior*, *triáde menor*, *triáde no estado fundamental*, *triáde perfeita* e *triádes principais*.

Na Tabela 88, são apresentados dados como: frequência bruta e normalizada, correspondentes em inglês, taxionomia e quantas constam no dicionário consultado. A maioria das colocações analisadas neste subitem apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*, tendo em vista que concorrem com as combinatórias de acorde. Em relação à taxionomia, apenas uma delas é estendida, sendo as demais adjetivas. Na consulta ao dicionário Dourado (2004), verificamos que duas constam na lista de entradas: *tríade maior* e *tríade menor*.

Tabela 88 - Colocações a partir de *tríade*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Tríade aumentada	99	80	<i>Augmented triad</i>	Adjetiva	Não
Tríade diatônica	34	27	<i>Diatonic triad</i>	Adjetiva	Não
Tríade diminuta	91	73	<i>Diminished triad</i>	Adjetiva	Não
Tríade maior	157	126	<i>Major triad</i>	Adjetiva	Sim
Tríade menor	70	56	<i>Minor triad</i>	Adjetiva	Sim
Tríade no estado fundamental	9	7	<i>Root position chord</i>	Estendida	Não
Tríade perfeita	40	32	<i>Perfect triad</i>	Adjetiva	Não
Tríades principais	7	6	<i>Primary triads</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Comparando as Tabelas 88 e 89, podemos observar que as colocações *major triad* e *minor triad* apresentam um número de frequência bem maior em inglês americano. Já a colocação *perfect triad* apresenta poucas ocorrências no *subcorpus* inglês americano e nenhuma no britânico. Em inglês, todas foram classificadas como colocações adjetivas.

Tabela 89 - Colocações a partir de *triad*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Augmented triad</i>	Adjetiva	142	119	Sim	62	79	Sim	Tríade aumentada
<i>Diatonic triad</i>	Adjetiva	5	4	Não	9	12	Não	Tríade diatônica
<i>Diminished triad</i>	Adjetiva	108	90	Sim	67	86	Sim	Tríade diminuta
<i>Major triad</i>	Adjetiva	451	377	Sim	214	274	Não	Tríade maior
<i>Minor triad</i>	Adjetiva	350	292	Sim	180	230	Não	Tríade menor
<i>Perfect triad</i>	Adjetiva	2	2	Não	0	0	Não	Tríade perfeita
<i>Primary triads</i>	Adjetiva	22	18	Sim	25	32	Não	Tríades principais

Fonte: Elaborada pela autora

Sendo o termo tríade muitas vezes empregado como sinônimo de acorde, ao substituir um termo pelo outro na estrutura da colocação, encontra-se a variante denominativa. Dessa forma, tríade aumentada tem como variante acorde aumentado e o mesmo ocorre em inglês, com as correspondentes *augmented triad* e *augmented chord*. Essa troca na estrutura acontece com todas as colocações analisadas neste subitem, como veremos na análise de cada uma delas.

### **Tríade aumentada**

A colocação *tríade aumentada* é uma variante de acorde aumentado (no contexto de um acorde formado por três notas) e apresenta o seguinte contexto definatório, extraído do *corpus*:

⇒ **Tríade Aumentada** - A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores (PORTMLIV07).

O trecho a seguir, extraído de um texto do *corpus* acadêmico-científico, apresenta a colocação em contexto de uso no discurso de especialidade:

⇒ A **tríade aumentada** também é considerada como um acorde vagante por ser composta de dois intervalos iguais. Assim como o que ocorre com o acorde de sétima diminuta, a tríade aumentada pertence à várias tonalidades distintas, três maiores e três menores, sendo que suas notas são sensíveis em potencial. A tríade aumentada tem uma série de aplicações nestas tonalidades (PORTMART18).

A colocação correspondente, *augmented triad*, cuja variante é *augmented chord*, é mencionada em textos americanos e britânicos, como se pode verificar nos trechos selecionados a seguir:

⇒ An *augmented triad* consists of a major third and an augmented fifth (INGTMLIV02 AM).

⇒ Like the fully diminished-seventh chord, the *augmented triad* has an ambiguous root that is defined by its context (INGTMTE02 AM).

⇒ Following this thinking, the diminished triad should be more dissonant than the *augmented triad*, as both the third and fifth are shifted downwards from the major structure for the diminished triad, whereas only the fifth tone is shifted upwards for the case of *augmented triad* (INGTMTE04 BR).

### Tríade diatônica

A colocação *tríade diatônica* refere-se ao acorde cujas notas constituintes pertencem à tonalidade, tendo como variante acorde diatônico. Foram extraídos dois trechos em que a colocação é descrita e utilizada:

- ⇒ **Tríades diatônicas** - São tríades formadas apenas com as notas e uma escala ou tonalidade. Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior (PORTMLIV07).
- ⇒ As dominantes secundárias criam uma relação dominante-tônica com as **tríades diatônicas** diferentes da tônica [...] (PORTMTE03).

A correspondente *diatonic triad* (variante de diatonic chord) é mencionada em textos em inglês americano e britânico, conforme observa-se nos trechos abaixo:

- ⇒ *Diatonic triads, as we have mentioned, will consist only of notes belonging to the scale* (INGTMLIV12 AM).
- ⇒ *The second chord dictionary is more comprehensive, and represents the full range of diatonic triads and sevenths as defined by Schoenberg (...)* (INGTMTE01 BR).

### Tríade diminuta

A colocação *tríade diminuta* tem como variantes *acorde diminuto* e *acorde de quinta diminuta*. Selecionamos dois trechos em que esse tipo de acorde é descrito e empregado no discurso acadêmico-científico:

- ⇒ **Tríade diminuta**. É formada pela fundamental, terça menor e quinta diminuta e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores (PORTMLIV07).
- ⇒ Cada grau é representado por algarismo romano (em maiúsculo quando a tríades é maior, e minúsculo quando a tríade é menor), além de uma indicação particular quando se trata de uma **tríade diminuta**(...) (PORTMART19).

A colocação correspondente é *diminished triad* e tem como variante *diminished chord* (quando se faz referência à uma tríade). Os excertos a seguir foram extraídos de textos em inglês americano e britânico do *corpus* de estudo e apresentam contextos definitórios e de uso da colocação:

- ⇒ A *diminished triad* consists of a minor third and a diminished fifth (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ In practice the *diminished triad* built on the second scale degree, found in the minor mode, does not follow the same logic as the diminished triad on the seventh degree (INGTMTE02 AM).
- ⇒ Every *diminished triad* has: a diminished fifth between the root and the fifth; a minor third between the root and the third (INGTMLIV13 BR).
- ⇒ When a major and diminished chord is provided, they are able to rate the major triad as more consonant than the minor triad, and the latter is in turn more consonant than the *diminished triad* (INGTMTE04 BR).

### Tríade maior

A colocação *tríade maior* tem como variantes *acorde perfeito maior* e *acorde maior*. No dicionário Dourado (2004), o verbete traz a seguinte definição:

“**Tríade.** Acorde simples formado por duas terças superpostas, como dó-mi-sol (**tríade maior**) ou lá-dó-mi (tríade menor)” (DOURADO,2004, p. 339).

Extraímos do *corpus* dois excertos que apresentam a descrição desse acorde:

- ⇒ **Tríade Maior.** É formada pela fundamental, terça maior e quinta justa e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor (PORTMLIV07).
- ⇒ A definição de uma fundamental de um acorde qualquer é devida em grande parte a sua forma assimétrica, por exemplo, em uma **tríade maior** encontramos uma terça menor acima de uma maior, e reconhecemos uma fundamental em parte por esta forma assimétrica (PORTMART18).

A colocação correspondente, *major triad*, variante de *major chord*, é mencionada nos dicionários em inglês, com remissiva para o termo *triad*. Os excertos abaixo trazem contextos definitórios e de uso extraídos de textos em inglês americano e britânico do *corpus* de estudo:

- ⇒ A *major triad* consists of a major third and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).
- ⇒ The minor third in a *major triad* could only be indirectly derived from the major third. For Zarlino, the bottom interval of the *major triad* was of greater importance,

*and the minor third above it was merely the residue that filled in the space between the major third and the fifth in a **major triad** (INGTMTE01 AM).*

- ⇒ *Every **major triad** has: a perfect 5th between the root and the 5th; a major 3rd between the root and the 3rd (INGTMLIV13 BR).*
- ⇒ *The **major triad** has a major 3rd from the root (INGTMLIV02 BR).*
- ⇒ *The way that this scale is employed in certain passages of Sancta Civitas emphasizes **major triads**, and rising third progressions on the first and third degrees (INGTMTE08 BR).*

### Tríade menor

A colocação *tríade menor* tem como variantes acorde perfeito menor e acorde menor. O dicionário Dourado (2004) apresenta a seguinte descrição para esse acorde:

“**Tríade.** Acorde simples formado por duas terças superpostas, como dó-mi-sol (tríade maior) ou lá-dó-mi (**tríade menor**)” (DOURADO, 2004, p. 339).

As passagens a seguir, extraídas do *corpus*, reforçam a definição do dicionário:

- ⇒ **Tríade menor:** É formada pela fundamental, terça menor e quinta justa que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior (PORTMLIV07).
- ⇒ Junto a isto há que se nomear a aparição da **tríade menor** de dominante na cadência, com uma resolução sobre a tônica maior ou menor (PORTMTE02).

Em inglês, a colocação correspondente é *minor triad*, cuja variante é *minor chord*. Selecionamos alguns trechos que trazem contextos definitórios e de uso da colocação nas duas variantes geográficas da língua inglesa:

- ⇒ *A **minor triad** consists of a minor and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).*
- ⇒ *In contrast, the minor third resembled the arithmetic mean, which Zarlino considered to be contrary to nature. He classified the **minor triad** as less perfect harmony, because unlike in the major triad, the elements are not arranged in their natural locations (INGTMTE01 AM).*
- ⇒ *The **minor triad** consists of two notes at the intervals of a minor third (3 semitones), and a perfect fifth above the fundamental (INGTMTE01 BR).*
- ⇒ *He maintains that, since ascending relationships yield not only the major triad but also its dominant, and descending relationships not only the **minor triad** but also its*



*subdominant, all dominant relationships are in some sense 'major' and all subdominant relationships 'minor' (INGTMART16 BR).*

### **Tríade no estado fundamental**

A colocação *tríade no estado fundamental* tem como variantes: *acorde em estado fundamental*, *acorde no estado fundamental* e *acorde na posição fundamental*. O uso da colocação foi verificado em trechos do *corpus* como os apresentados abaixo:

- ⇒ Em **tríades no estado fundamental**, a nota mais grave ou é baixo e fundamental ou baixo, fundamental e tônica (PORTMAPO05).
- ⇒ Harmonizar não é inventar, diz Piston, mas descobrir. Umas escolhas são melhores que outras. É importante se começar com **tríades no estado fundamental**, depois, passar a contar também com acordes na primeira inversão e acrescentar notas não pertencentes à harmonia (PORTMDM01).

A correspondente é ***root position chord***, conforme mostram os contextos de uso:

- ⇒ *Any other chord that has the same-named notes as a **root position chord** is considered to be essentially the same chord in a different position (INGTMLIV03 AM).*
- ⇒ *The added number in each compartment containing a six-five, four-three, or [four-two] chord indicates the scale degree on which its **root-position chord** is built (INGTMLIV14 AM).*
- ⇒ ***Root position chords*** can also be arranged so that the relative positions of the third and fifth are switched (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ *The first inversion has a different sound quality to the **root position chord** (INGTMTE01 BR).*

### **Tríade perfeita**

A colocação *tríade perfeita* é variante de *acorde perfeito* e foi identificada no *corpus* a partir de contextos definitórios e de uso como os selecionados abaixo:

- ⇒ As **tríades perfeitas** são consideradas acordes consonantes, pois só possuem intervalos consonantes (PORTMAPO05).

⇒ Por princípio, as **tríades perfeitas** maiores e menores são multívocas porque podem implicar diferentes relações harmônicas (PORTMTE03).

A correspondente *perfect triad* foi localizada no *subcorpus* inglês americano, como mostra a seguinte passagem:

⇒ (...) *these three consonant chords are really just three different representations of one and the same chord, the **perfect triad*** (INGTMLIV14 AM).

### Tríades principais

A colocação *tríades principais* tem como variantes denominativas acordes principais e acordes primários. A descrição conceitual é verificada nos contextos a seguir:

⇒ É interessante sublinhar aqui que esta ideia de formação das escalas maior e menor a partir das **tríades principais** de I, IV e V é bastante antiga (...) (PORTMART09).

⇒ Os principais substitutos para cada uma das três tríades principais são seus relativos menores; assim, VI substitui I; III substitui V e II substitui IV (PORTMART26).

A colocação correspondente *primary triads* foi localizada em textos dos *subcorpora* americano e britânico, como mostram os excertos de alguns deles:

⇒ *At the next level, that of the **primary triads**, the three components are tonic, subdominant, and dominant; their interrelationship is unmediated by thirds (...)* (INGTMLIV10 AM).

⇒ *In the major tonality, the three **primary triads** (I, IV, and V) are all major, while in the minor tonality (i, iv, and v) they are all minor* (INGTMLIV04 AM).

⇒ (...) *the characterization of individual chords as tonic (T), subdominant (S), or dominant (D) in function; and (2) the notion that the so-called **primary triads**, I, IV, and V somehow embody the essence of each of these functional categories* (INGTMART21 AM).

⇒ *The **primary triads** are I, IV and V, as they are in major key* (INGTMLIV13 BR).

⇒ *In addition, the role of such chords in the definition of key is considered to be weaker than that of the **primary triads** and sevenths in the context of common practice harmony* (INGTMTE01 BR).

### 3.1.43 Trítono

O *trítono* é um termo que apresenta 568 ocorrências no *subcorpus* português, tendo como correspondente *tritone* que tem 420 ocorrências em inglês americano e 119 em inglês britânico.

Dourado (2004) traz a seguinte definição para o termo:

**“Trítono.** Intervalo de quarta aumentada (ex.: dó-fá sustenido), formado por notas distantes entre si três tons inteiros (dó-fá sustenido). A dissonância do intervalo provocou celeuma: na música religiosa, durante o renascimento, chegou a ser proibido pela Igreja, razão pela qual era chamado DIABOLUS IN MUSICA” (DOURADO, 2004, p. 340).

Em inglês, o termo *tritone* é descrito pelos dicionários de forma semelhante:

*“An interval of three whole tones, i.e. the augmented fourth (C-F#) or diminished fifth (C-Gb), exactly half an octave. It acquired the nickname diabolus in musica (the devil in music) because of its harmonic instability. The tritone forms part of both the diminished and the dominant seventh; it is therefore important in weakening tonality and assisting modulation, and for affirming the tonality, particularly at cadences. It has continued to be associated with evil, especially in Romantic opera”* (OXFORD, 2013, p. 194).

*An interval consisting of three whole tones; hence, the augmented fourth (e.g. f-b) or, because in equal temperament the inversion of this interval yields an interval of the same size, the diminished fifth (e.g., b-f’). It has been regarded as a dissonante since the Middle Ages, when it was nicknamed the diabolus in musica (the devil in music and was the object of prohibitions by theorists (...))* (HARVARD, 2003, p. 906).

Os excertos, extraídos do *corpus* de estudo, também trazem contextos definitórios similares:

- **Trítono** é o nome que se dá a um intervalo de três tons (quarta aumentada ou quinta diminuta) e que representa o som preparatório do acorde dominante. O trítono acontece entre a subdominante e a sensível de uma tonalidade, atraindo as notas de resolução mediante e tônica (PORTMAPO03).
- **Trítono** - É o intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (intervalo simétrico). Têm este nome por ter, em sua formação, três tons (tritom). Do séc. XV ao séc. XIX era considerado um intervalo muito dissonante e perigoso, sendo

apelidado de *Diabolus in Musica* ou Intervalo do Diabo. Era proibido a sua execução dentro da igreja e, para quem o fizesse, acreditava-se que este estaria condenado ao inferno (PORTMAPO05).

Em inglês, o trecho abaixo extraído do *subcorpus* instrucional apresenta o seguinte contexto:

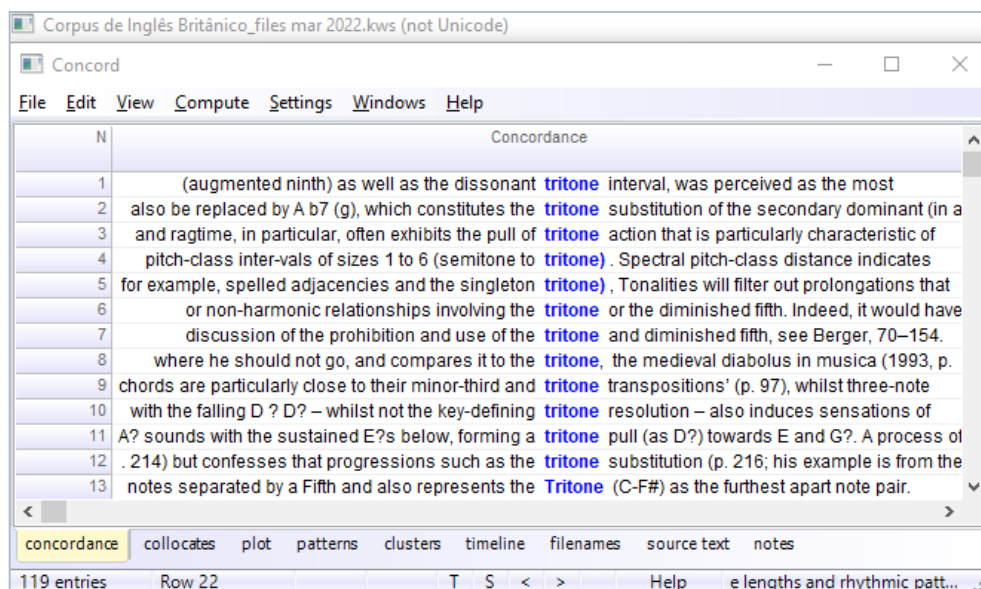
- *The tritone (augmented fourth or diminished fifth) is normally considered a dissonance and must likewise resolve to a consonance (INGTMLIV09 BR).*

As Figuras 118 e 119 mostram algumas linhas de concordância para trítono e seu correspondente *tritone*.

Figura 118 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *trítono*

N	Concordance
13	romanos não sabiam como entoar o intervalo de <b>trítono</b> " (pp. 10-11); posteriormente afirma: "Com
14	outra resolução sugerida por Hindemith, na qual o <b>trítono</b> deve ser resolvido, porém, substituindo a
15	presente no modo menor natural, que evita o <b>trítono</b> ; do bil, em 10 canções, bVllm em 9 canções,
16	. Essas notas formam o intervalo conhecido como <b>trítono</b> (três tons), intervalo este com grande
17	alguma função melódica, por formar com o fá o <b>trítono</b> que os antigos denominavam com horror
18	tom acima na fundamental do acorde seguinte. O <b>trítono</b> (fa# - dó) resolve respectivamente nas notas
19	como dissonantes, restando para a quarta e para o <b>trítono</b> a classificação de intervalos ambíguos, ou
20	semitons que separam as notas que o formam. O <b>trítono</b> , talvez o mais significativo dos intervalos, ao
21	a fundamental de um acorde se modificar para seu <b>trítono</b> (mi=sib no 1o acorde de 6a), caindo na
22	do acorde de Dominante com sétima é conter o <b>trítono</b> (5dim.) entre suas vozes. Este trítono é
23	é conter o trítono (5dim.) entre suas vozes. Este <b>trítono</b> é formado pela terça e pela sétima do
24	tenor e a terça no soprano realizam a resolução do <b>trítono</b> . Ex. 18. MOZART - Sonata K. 205b Rondeau
25	caso do acorde dominante, a preponderância do <b>trítono</b> e a sua instabilidade permitem a omissão

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

Figura 119 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *tritone*

Fonte: Dados extraídos do *software WordSmith Tools*

As colocações formadas a partir desse termo são: *intervalo de trítono* e *resolução do trítono*.

As Tabelas 90 e 91 mostram o número de ocorrências (frequência bruta e normalizada), correspondentes tradutórios, taxionomia e quais combinatórias constam na lista de entrada do dicionário pesquisado. Nenhuma das colocações foram localizadas no dicionário consultado. Em inglês, as colocações *Tritone resolution* e *Resolution of the tritone* apresentam poucas ocorrências, a segunda não apresenta nenhuma em inglês britânico.

Tabela 90 - Colocações a partir de *trítono*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Intervalo de trítono	21	17	<i>Tritone interval</i> <i>Tritone</i>	Nominal	Não
Resolução do trítono	80	64	<i>Tritone resolution</i>	Adjetiva	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 91 - Colocações a partir de *tritone*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Tritone interval</i>	Adjetiva	11	9	Não	3	4	Não	Intervalo de trítone
<i>Tritone resolution</i>	Nominal	1	1	Não	1	1	Não	Resolução do trítone
<i>Resolution of the tritone</i>	Nominal	1	1	Não	0	0	Não	Resolução do trítone

Fonte: Elaborada pela autora

O processo de localização e comparação de contextos de uso trouxe os seguintes resultados para as colocações encontradas:

### **Intervalo de trítone**

A colocação *intervalo de trítone* é variante lexical do termo *trítone*. Observamos que o uso da forma reduzida é mais recorrente nos textos do *corpus* de estudo.

- Este **intervalo de trítone** é o principal representante dos acordes de função dominante e também é responsável pela sensação de expectativa gerada por acordes desta função (PORTMDM03).
- A função dominante, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o **intervalo de trítone** [ ... ] será considerado função dominante (PORTMTE02).

A colocação correspondente é *tritone interval*. Selecionamos alguns trechos em que a colocação é mencionada:

- *The tritone interval in the descending fifth sequence in major occurs between IV and VII* (INGTMDM04 AM).
- *The altered dominant chord, containing both a major third and a minor third in disguise (augmented ninth) as well as the dissonant tritone interval, was perceived as the most unpleasant chord* (INGTMART01 BR).

Assim como em português, verificamos que o termo *tritone* é mais usado do que a sua variante *tritone interval*.

### Resolução do trítono

A colocação *resolução do trítono* apresenta um número significativo de ocorrências no *corpus*. Como mencionado na descrição do termo trítono, esse intervalo gera uma dissonância que demanda uma resolução, geralmente associada com o acorde de dominante com sétima, conforme mencionam os trechos a seguir:

- O acorde de Dominante com sétima seguido pelo de tônica apresenta uma particularidade, somente um deles estará completo. O principal movimento entre estes acordes é a **resolução do trítono**, intervalo formado pelas terça e sétima do acorde de Dominante (PORTMAPO06).
- **Resolução do trítono** na preparação V7 – I (...) A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução do semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente (PORTMLIV07).

Inicialmente, encontramos como correspondentes *tritone resolution* e *resolution of the tritone*, mencionadas nos trechos a seguir:

- *Several elements contribute to the overall effect of the progression. Some of the most basic are: the progression by diatonic semitone of leading tone to tonic (linear); the root relation of a perfect fifth descending to the tonic (harmonic); the **resolution of the tritone** created by adding a dissonant seventh to the triad (contrapuntal); and the presence of a common tone (linear/contrapuntal) (INGTMLIV10 AM).*
- *Its contrary motion with the falling  $D \rightarrow Db$  – whilst not the key-defining **tritone resolution** – also induces sensations of resolution from image ( $Ebb \rightarrow Db$ ) (INGTMART15 BR).*

Na análise dos contextos, verificamos que a colocação Resolução do trítono está relacionada semanticamente com *Acorde de dominante secundária / Acorde de dominante substituta* (Subitem 3.1.9).

### 3.1.44 Vozes

O termo *vozes* tem vários significados em Música. No *subcorpus* português, ele apresenta 783 ocorrências. O correspondente *voices* 549 ocorrências em inglês americano e 250 em inglês britânico.

O dicionário Dourado (2004) apresenta quatro definições para *voz*:

- “1. Som que é produzido pelo homem na laringe por meio da vibração do ar nas cordas vocais; 2. Denominação classificatória da voz humana que é empregada tanto para a parte vocal quanto instrumental para definir sua localização na partitura e registro, em função do papel desempenhado na execução: primeira voz, segunda voz etc.; 3. Classificação da voz humana por registro, como voz soprano, contralto, tenor e baixo e suas subdivisões (Mezzo-soprano, barítono); 4. Qualquer parte vocal ou instrumental” (DOURADO, 2004, p. 364).

As Figuras 120 e 121 a seguir trazem algumas linhas de concordância a partir da palavra de busca *vozes* e seu correspondente em inglês.

Figura 120 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *vozes*

N	Concordance
1	, "Blumen-Strauss" 26 UNIDADE III Condução de <b>vozes</b> e Disposição de acordes a 3 e 4 vozes: O
2	de vozes e Disposição de acordes a 3 e 4 <b>vozes</b> : O estudo da harmonia tonal apresenta como
3	encadeamento de acordes. Estes são tratados a 4 <b>vozes</b> distintas como se fosse escrito para um
4	de encadeamento de acordes. 1. Condução de <b>vozes</b> : 1.1 A linha melódica: No exercício que você
5	descer para o 3o . 2. Notação de acordes a 3 e 4 <b>vozes</b> e a notação de tríades e acordes de sétima a
6	e a notação de tríades e acordes de sétima a 4 <b>vozes</b> A disposição de acordes a 3 e 4 vozes deve
7	sétima a 4 vozes A disposição de acordes a 3 e 4 <b>vozes</b> deve respeitar a grafia da seguinte maneira:
8	deve respeitar a grafia da seguinte maneira: as <b>vozes</b> devem ser escritas com hastes separadas, i.
9	do exemplo. 28 Quando trabalhamos a 3 ou 4 <b>vozes</b> devemos respeitar a seguinte tessitura vocal
10	a seguinte tessitura vocal para cada uma das <b>vozes</b> : soprano (dó3 –sol4 ), contralto (sol2 –ré4 ),
11	notas na tríade Quando estivermos trabalhando a 4 <b>vozes</b> é óbvio que teremos que duplicar uma das
12	cerrada de acordes: O espaçamento do acorde a 4 <b>vozes</b> pode ser de dois tipos: a. na posição
13	proibidos: Existem 3 tipos de movimento de <b>vozes</b> : a. movimento direto ou paralelo, ou seja,
14	direto ou paralelo, ou seja, duas ou mais <b>vozes</b> movem-se na mesma direção; b. movimento
15	mesma direção; c. movimento contrário, i.e. duas <b>vozes</b> movem-se em direção contrária; c.
16	: Um dos princípios básicos da condução de <b>vozes</b> é manter a independência entre as várias
17	de vozes é manter a independência entre as várias <b>vozes</b> de um exercício. Assim, proíbe-se os
18	pois estes diminuem a nossa percepção de <b>vozes</b> ou linhas melódicas independentes entre si.
19	sucessivamente entre qualquer uma das 4 <b>vozes</b> . Portanto, evitam-se 5as paralelas seja entre
20	no quarto compasso, observando também que as <b>vozes</b> movem-se por movimento contrário e que

concordance collocates plot patterns clusters timeline filenames source text notes

783 entries Row 30 T S < > Help e o baixo se mover uma 2a ...

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*



Figura 121 - Linhas de concordância (parciais) para a palavra *voices*

The screenshot shows a window titled 'Corpus de Inglês Britânico\_files mar 2022.kws (not Unicode)' with a 'Concord' sub-window. The menu bar includes 'File', 'Edit', 'View', 'Compute', 'Settings', 'Windows', and 'Help'. The main area displays a concordance table with 15 rows. The first column is labeled 'N' and contains row numbers. The second column contains text excerpts where the word 'voices' is highlighted in blue. The text excerpts are:
   
1 and Laukka's (2003, p. 803) "superex-pressive **voices**" theory, humans are likely to perceive
   
2 categorised. No information on bass tone or outer **voices** was included since this extra information
   
3 which mainly employs three or more concurrent **voices** consistently or predominantly. III. RESULTS
   
4 which can consist of a number of simultaneous **voices**. (Of the three examples referred to above,
   
5 , etc., but it is not decomposable horizontally into **voices**; the music is essentially represented as a
   
6 divisions is not congruent between different **voices** (see below). A full implementation of the
   
7 . The simple case cannot represent concurrent **voices** at all. Lerdahl (2001, p.32-34) discusses
   
8 accommodate cases where groupings in different **voices** are not simply aligned but rather overlap.
   
9 into chords rather than decomposition into **voices**, and no mechanism is described for
   
10 full information about temporal alignment between **voices** because it is based on an array rather than
   
11 from Lerdahl & Jackendoff, however, are that **voices** are treated independently (resulting in this
   
12 that the following issues be addressed. 7.1 **Voices** and chords Any piece of music which is not
   
13 , however, and they do not easily accommodate **voices** appearing and disappearing (see below).
   
14 what) are often fixed; the assignment of notes to **voices**, on the other hand, is often subject to
   
15 of the Mozart theme as consisting of three distinct **voices** throughout. However, it is also possible to
   
At the bottom, there are navigation buttons: 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'timeline', 'filenames', 'source text', 'notes'. The status bar shows '250 entries', 'Row 28', and 'T S < > Help e, though, in dividing a seg... ..::'.

Fonte: Dados extraídos do software *WordSmith Tools*

Na análise de contextos de uso, as duas formas *voz* e *vozes* foram consideradas na busca. Com isso, foram identificadas as seguintes colocações: *condução de vozes*, *escrita a quatro vozes*, *movimento das vozes* e *voz do baixo*.

A partir dos dados das Tabelas 92 e 93, verificamos que *condução de vozes* e sua correspondente *voice leading* são as mais recorrentes neste bloco de colocações e constam nas entradas dos dicionários pesquisados. Em relação à taxionomia, neste subitem há colocações nominais e estendidas.

Tabela 92 - Colocações a partir de *vozes*

Colocação	FB	FN	Correspondente	Tipo	Dic. Dourado
Condução de vozes	110	89	<i>Voice leading</i> <i>Part-writing</i>	Nominal	Sim
Escrita a quatro vozes	7	6	<i>Four part-writing</i>	Estendida	Não
Movimento das vozes	13	10	<i>Voice leading</i> <i>Motion of the voices</i>	Nominal	Não
Voz do baixo	13	10	<i>Bass voice</i>	Nominal	Não

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 93 - Colocações a partir de *voice*

Colocação	Tipo	IA FB	IA FN	Dic. Harvard	IB FB	IB FN	Dic. Oxford	Corresp.
<i>Bass voice</i>	Nominal	29	24	Não	13	17	Não	Voz do baixo
<i>Four-part writing</i>	Estendida	12	10	Não	10	13	Não	Escrita a quatro vozes
<i>Motion of the voices</i>	Nominal	1	1	Não	0	0	Não	Movimento das vozes
<i>Part-writing</i>	Nominal	12	10	Sim	56	72	Sim	Condução de vozes
<i>Voice leading</i>	Nominal	872	728	Sim	569	728	Sim	Condução de vozes

Fonte: Elaborada pela autora

Os resultados e comentários sobre o processo de localização e comparação de contextos foram os seguintes:

### **Condução de vozes**

Em textos instrucionais, observamos que a colocação *condução de vozes* apresenta como variantes denominativas: *condução melódica* (subitem 3.1.22), *movimento das vozes*, *escrita a quatro vozes* e *encadeamento de acordes* (subitem 3.1.1 Acorde), referindo-se às recomendações e regras de Harmonia e Contraponto em relação à condução e movimento das vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) numa composição musical.

O dicionário Dourado (2004) traz a seguinte descrição no verbete:

“**Condução de vozes.** Expressão surgida com a polifonia, designa primordialmente a técnica de tratar com independência cada uma das vozes no contexto harmônico” (DOURADO, 2004, p. 89).

Selecionamos dois contextos de uso da colocação, extraídos do *subcorpus* acadêmico-científico:

- Mas a Música Popular veio gradualmente se libertando de certos ditames históricos em termos de **condução de vozes** e, o que é ainda mais significativo, o acorde de sexta francesa é aquele que contém justamente a nota da fundamental da dominante que ele substitui (PORTMTE01).

- Se nos guiarmos, estritamente, pelo referencial da teoria musical tradicional (daquilo que aprendemos nos livros e aulas de contraponto, **condução de vozes** e harmonia ditas clássicas) a ideia de segmentar a tonalidade menor em colunas natural, harmônica e melódica pode causar incômodo, já que, tradicionalmente, aprendemos que estes termos não correspondem propriamente a três tipologias autônomas supostamente capazes de gerar três tonalidades apartadas, ou três campos tonais emancipados, ou ainda três conjuntos de acordes independentes (PORTMTE02).

A colocação correspondente *voice leading* tem como variante *part-writing* e apresenta as seguintes definições nos dicionários consultados:

*“Voice leading – The conduct of the several voices or parts in a polyphonic or contrapuntal texture”* (HARVARD, 2003, p. 964).

*“Voice leading – Part-writing; see also Counterpoint [In Schenkerian analysis, voice-leading is used in preference to part-writing]”* (OXFORD, 2004, p. 202).

Os excertos extraídos dos *subcorpora* americano e britânico complementam às definições dos dicionários:

- *Voice leading (or part-writing) may be defined as the ways in which chords are produced by the motions of individual musical lines (...) For various reasons, many theory texts have based their approach to voice leading upon the style of the four-voice choral harmonizations by J. S. Bach* (INGTMLIV12 AM).
- *Beginning with this chapter and continuing through volume 1 and much of volume 2, we will place considerable emphasis on the voice leading practices of the eighteenth and nineteenth century composers. Four-part writing demonstrates in an uncomplicated fashion the principles that are the basis of compositions from this time period* (INGTMLIV02 AM).
- *The concept of part-writing historically precedes that of voice leading, and tends to be the term used most extensively in analysis of early music (e.g. Palestrina and earlier). Voice leading, derived from the German, ‘Stimmführung’, has been dismissed by purists as ‘German-American musicological jargon’ [McL and Dent, 1950], but one wonders whether the ubiquitous adoption of the term reflects the momentous shift in polyphonic compositional thought said to have occurred around the fifteenth century* (INGTMTE01 BR).

### Escrita a quatro vozes

No *corpus* de estudo, identificamos alguns contextos definitórios e de uso da colocação *escrita a quatro vozes*:

- **Escrita a quatro vozes** – é a que resume a harmonia, distribuindo-a nas tessituras das quatro vozes corais básicos: soprano, contralto, tenor e baixo (PORTMAPO06).
- Na **escrita a quatro vozes**, a 5ª ou 8ª oclusa deve ser evitada apenas quando ocorrer entre as vozes extremas ou externas, isto é, entre baixo e soprano (PORTMLIV01).

As colocações correspondentes são as variantes lexicais *four part-writing* e *part-writing*, mencionadas nos seguintes excertos do *subcorpus* inglês:

#### ***Four Part-Writing:***

- *For instance, between chords 1 and 2 there are at least five voice-leading connections, though only **four part-writing** connections* (INGTMLIV09 BR).

#### ***Part-writing:***

- *Continuing the Roman-numeral scale-step tradition of Vogler and Weber (though without their verve and curiosity), Richter emphasizes **part-writing** and offers numerous sets of exercises: figured basses to be realized and analyzed, or melodies to be harmonized* (INGTMLIV14AM).
- *Parallel part movement is abruptly introduced in bar 5, contrasting with the preceding contrapuntal **part-writing*** (INGTMTE08 BR).

Nos dicionários em inglês, constam na lista de entrada as seguintes variantes:

*“Part-writing – Voice leading”* (HARVARD, 2003, p. 635).

*“Part – In polyphonic vocal music, the designation for each individual line. In early polyphony the names for the voice parts did not imply a precise range in the way that they do today: they were named according to their function and their place in the compositional scheme. In present-day choral music the standard formation (from the highest voice downwards, as is customary) is: soprano, alto, tenor, bass”* (OXFORD, 2013, p. 136).

### Movimento das vozes

A colocação *movimento das vozes* está relacionada semanticamente às colocações descritas anteriormente neste subitem, como se pode observar a partir dos excertos:

- A harmonia é vista as vezes como sendo o oposto do contraponto, porém a maior parte da escrita contrapontística, principalmente a do período de 1600 a 1900, é governada pela progressão harmônica, ao passo que, da mesma maneira, a harmonia se preocupa com o **movimento das vozes** individuais (PORTMAPO05).
- O estudo do contraponto desenvolve sensibilidade para direcionamento do discurso musical, condução das vozes individuais e para criação de acordes através do **movimento das vozes** (PORTMART04).

A correspondente *motion of the voices* foi localizada em apenas um texto do *subcorpus* americano, conforme trecho abaixo:

- *These are designated voice leading or linear chords because they are primarily the result of the **motion of the voices** or parts* (INGTMLIV07 AM).

### **Voz do baixo**

Vide discussão no subitem 3.1.3 Baixo.

### 3.2 Análise final dos resultados

Na seção 3.1 Discussão dos Resultados, foi apresentado o processo de identificação de colocações e variantes a partir da análise e seleção de contextos de uso das 44 palavras-chave.

Em termos quantitativos, o total de itens lexicais investigados na pesquisa foi 519 em português e 521 em inglês, levando em considerações os casos de variantes terminológicas identificadas ao longo da pesquisa. Verificamos que há muitos casos de variantes lexicais nos textos do *corpus* de estudo, em que o uso da combinatória reduzida é o mais recorrente. Tal tendência é observada nos dicionários de termos musicais consultados. Por exemplo, as colocações *acorde de sexta aumentada italiana*, *acorde de sexta aumentada francesa*, *acorde de sexta aumenta alemã* têm o maior número de ocorrências em suas variantes reduzidas, *sexta italiana*, *sexta francesa*, *sexta alemã*, respectivamente. São as formas reduzidas que constam nas entradas dos dicionários em português e inglês americano (*Italian sixth*, *French sixth*, *German sixth*). Em inglês britânico, o termo *chord* é mencionado no dicionário Oxford.

Em relação aos tipos de combinatórias em português, as colocações adjetivas somam 357, as estendidas 85, as nominais 53, com numerais 8 e adverbiais 6. Em inglês, há 364 colocações adjetivas, 100 nominais, 68 estendidas e 17 com numeral. Os itens lexicais não mencionados nessa soma, estão em outras categorias gramaticais.

O levantamento também mostrou um número que nos surpreendeu, o de frequência zero de algumas colocações. Em português, tivemos 6 casos: *acorde de Petrushka*, *cadência do amém*, *cifra cordal*, *cifra gradual*, *coleção hexatônica* e *coleção pentatônica*. O primeiro foi adicionado por ser variante de *cadência plagal* (verificamos a sua ocorrência no dicionário) e os demais foi a pesquisa complementar que nos mostrou, por conta da análise do termo *cifragem* e os demais casos foram pesquisados a partir das correspondentes no *corpus* em inglês. Em inglês americano foram 56 casos e em inglês britânico, 129. Observou-se que uma parte das colocações sem ocorrências em um dos *subcorpora* em inglês eram casos de variantes geográficas. Por exemplo, o termo *tone* é mais usado em inglês americano para se referir à *nota*; em inglês britânico, usa-se *note*. Outros exemplos de termos usados em inglês americano são: *meter*, *neighbor*, *neighboring*, tendo como variantes no inglês britânico, respectivamente, *metre*, *neighbour*, *neighbouring*. Além desses casos, verificamos que algumas colocações utilizadas no contexto da música popular e *jazz* eram mais recorrentes em textos americanos do que britânicos. Notamos que em inglês americano, os textos instrucionais são mais extensos e mais descritivos do que em inglês britânico, acreditamos que de alguma forma, essa diferença

exerça influência na frequência de certos termos. Notamos que por mais representativo que seja o *corpus*, é uma amostra, com suas limitações. A pesquisa complementar é importante para analisarmos o motivo da falta de evidência de determinadas palavras no *corpus*, muitas vezes não significa a sua inexistência no léxico.

Em relação à consulta aos dicionários impressos, dos 519 itens pesquisados em português, 121 constam no dicionário Dourado (2004) e, em inglês, das 521 combinatórias, 138 foram localizadas no dicionário Harvard (2003) e 104 no Oxford (2013). Na pesquisa aos dicionários online (cujo levantamento foi acrescentado à versão corrigida da tese), no On Music (2015) constam 126 colocações e; no Grove Music Online, 97.

Neste estudo adotamos uma linha descritiva, em que as variantes terminológicas e as colocações foram analisadas em contexto de uso, ou seja, no discurso de especialidade. A fim de observarmos como os termos são empregados na língua original, utilizamos apenas *corpora* comparáveis. A direção da análise partindo do português para o inglês, teve o intuito de investigar como as colocações e seus conceitos são empregados em culturas diferentes.

Na próxima seção, apresentaremos o glossário bidirecional e como os verbetes foram organizados.

## **CAPÍTULO 4 – GLOSSÁRIO BIDIRECIONAL BILÍNGUE PORTUGUÊS-INGLÊS DE COLOCAÇÕES ESPECIALIZADAS DE HARMONIA MUSICAL**

O glossário bilíngue de colocações especializadas de Harmonia tem como público tradutores e músicos. Em relação à macroestrutura, ele é bidirecional, ou seja, dividido em duas partes: português-inglês e inglês-português. As colocações estão organizadas em ordem alfabética. Quanto à microestrutura, o verbete apresenta as seguintes informações: colocação na língua de partida, colocação correspondente na língua de chegada, indicação de variantes terminológicas, contexto definatório e/ou contexto de uso extraídos do *corpus* de estudo, remissivas (que relacionam significados complementares entre duas ou mais colocações) e, quando necessário, acréscimo de informação sobre o termo por meio de notas.

Utilizamos alguns marcadores que indicam:

- ❖ Trechos com o uso da colocação (contexto definatório e/ou de uso)
- ⇒ Remissiva

Optamos por mencionar as fontes (codificadas) ao final dos contextos, para possibilitar o acesso a esses textos, cujas referências e códigos foram descritos nos subitens 2.1.1 *Subcorpus* português; 2.1.2 *Subcorpus* inglês americano e 2.1.3 *Subcorpus* inglês britânico.



## 4.1 Português ⇔ Inglês

# A

## ABORDAGEM FUNCIONAL

### Functional approach

Variante: **Teoria funcional**

- ❖ *A influência da **abordagem funcional** da harmonia no repertório das canções populares brasileiras pode ter ocorrido já na primeira metade do século XX. O uso cada vez mais frequente de instrumentos de corda para harmonizar canções pode ter contribuído significativamente para esta aproximação (PORTMDM04).*
- ❖ *A **abordagem funcional** para arte da harmonia tonal é uma ampla tendência de pensamento, percepção, produção, apreciação e crítica que atravessa a contemporaneidade, mas não é propriamente uma magna constituição teórica fechada, coesa, unificada, homogênea, atemporal e inalterável por sua suposta estabilidade (PORTMTE02).*

⇒ Ver: HARMONIA FUNCIONAL

## ACORDE ALTERADO

### Altered chord

- ❖ ***Acorde alterado** é considerado um acorde estranho à tonalidade principal de um trecho (PORTMAPO01).*
- ❖ ***Acordes alterados** (...) **construídos elevando ou abaixando as notas diatônicas. A característica do acorde alterado é o intervalo de terça diminuta entre as notas do acorde (a outra terça é maior ou menor). Na formação da escala alterada não devem ser alterados os graus I-III-V (PORTMLIV02).***
- ❖ *(...) na prática da música popular esse modo é denominado 'escala alterada' e é associado a um acorde de sétima dominante conhecido na teoria da música popular como **acorde alterado** (PORTMART04).*

⇒ Ver: ACORDE CROMÁTICO, NOTAS ESTRANHAS AO ACORDE

## ACORDE ALVO

### Target chord

- ❖ *Na prática, escolhe-se um **acorde alvo** na progressão original (não necessariamente I grau) de forma que se tenha espaço para desenvolver uma sequência estendida (PORTMAPO05).*

- ❖ *Sendo tais acordes proximamente relacionados a dominantes mais convencionais (com nona bemol, ou, tal como o “acorde de Chopin”, com sétima e décima terceira, e. g.), a sequência em questão se assemelha a uma sucessão de dominantes errantes, terminando com o **acorde alvo** do cp. 48 (PORTMTE04).*
- ❖ *Stover (2015, p. 161-162), relatando a pedagogização proposta em Mulholland e Hojnacki (2013) a respeito da dominante secundária, chama atenção para diferenças entre dois entendimentos ou ênfases: Uma interpreta a dominante secundária como um recurso de intensificação tonalizante (tonicizing intensifications) que prolonga seu correspondente **acorde alvo** (target chords) (PORTMTE03).*

### ACORDE AMBÍGUO

#### Ambiguous chord

- ❖ *Sechter descreve este acorde como um **acorde ambíguo** (Zwitterakkord) que é formado sobre o segundo grau da escala com uma 3ª maior e uma 5ª diminuta (PORTMART18).*
- ❖ *A harmonia de Chopin foi nitidamente inovadora. Através de contrastes melódicos, **acordes ambíguos**, cadências retardadas ou surpreendentes, modulações remotas ou oscilantes (às vezes, muitas em rápida sucessão), sétimas dominantes não resolvidas e, ocasionalmente, excursões no cromatismo ou na modalidade, ele levou os procedimentos consagrados de dissonância e tonalidade para territórios até então inexplorados (PORTMART06).*  
⇒ Ver: ACORDES ERRANTES, ACORDES VAGANTES

### ACORDE ANTIRRELATIVO

#### Leading-tone change chord

- ❖ *Os **acordes antirrelativos** de uma função maior são menores e sua fundamental encontra-se terça maior acima da fundamental da função que representam; já os **acordes antirrelativos** de uma função menor são maiores e sua fundamental encontra-se terça maior abaixo da fundamental da função que representam (PORTMAPO03).*
- ❖ *Os acordes secundários à distância de terça maior – entre outros nomes, são chamados de **antirrelativos**. São os vizinhos de terça maior, em oposição aos relativos (PORTMAPO06).*  
⇒ Ver: ACORDE RELATIVO

### ACORDE APOJATURA

#### Appoggiatura chord

- ❖ ***Apojatura** é uma dissonância atacada em tempo forte ou parte forte do tempo que se resolve por grau conjunto, em uma consonância (PORTMLIV01).*

- ❖ *Quando um Ab (#6) resolve no G7, o mib desce para o ré. Agora que o Ab (#6) vai para o C/G, podemos simplesmente entender o mi como apojatura deste ré, até porque o I<sup>6/4</sup> é, no fundo, um **acorde apojatura** (PORTMTE01).*
- ❖ *O c.4 é caracterizado pelo **acorde apojatura** de 4<sup>a</sup> (Ré) e 6<sup>a</sup> (Fá#) sobre o acorde de Lá, onde são explorados os harmônicos Fá# e Mi na voz do contrabaixo (RODRIGUES, 2003).*

## ACORDE ARPEJADO

### Arpeggiated chord, arpeggio

Variante: **Acorde quebrado, arpejo**

- ❖ ***Acorde arpejado** – É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente (PORTMLIV07).*
- ❖ *A parte B (compassos 9 a 16), inicia-se com o mesmo **acorde arpejado** ascendentemente, agora na dominante, levando à appoggiatura (PORTMART11).*
- ❖ ***Arpejo:** O termo arpejo descreve o emprego de notas do acorde de forma sucessiva em ordem direta ou “quebrada”. Arpejo em ordem direta e quebrada – Este tipo de figuração é mais comum na música instrumental. Suas principais vantagens são as de oferecer um padrão de acompanhamento, de servir para conectar registros contrastantes em uma melodia, para propiciar uma maior atividade rítmica ou como recurso timbrístico (PORTMLIV01).*

## ACORDE ARTIFICIAL

### Artificial chord

- ❖ *(...) Hindemith (1998 [1944]: 84) as chama de “dominantes secundárias” ou “auxiliares”; por vezes, Schoenberg (1969 [1954]: 6) as indica sem distinção com relação a seus correspondentes diatônicos (ex.: usa “III<sup>2</sup>” para indicar uma dominante do relativo menor, ou “V/vi”), embora ele geralmente reserve para estas dominantes a classificação específica de “dominantes artificiais” (p. 17), no contexto mais amplo dos “**acordes artificiais**” (PORTMART21).*
- ❖ *O acorde de quarta e sexta apojatura só se pratica sobre a dominante e resolvendo sobre ela mesma. Trata-se de um **acorde artificial**, isto é, ele não é a segunda inversão de um acorde de 3 sons (PORTMLIV03).*

## ACORDE AUMENTADO

### Augmented chord

Variantes: **Acorde de quinta aumentada, tríade aumentada**

- ❖ ***Acorde aumentado** é formado por duas terças maiores sobrepostas (ou por uma terça maior e uma quinta aumentada) (PORTMLIV02).*

- ❖ *A adoção de **acordes aumentados** e diminutos como representantes de funções secundárias, assim como a não identificação da tonalidade sugerida pelos acordes que representam as funções principais, geram as principais diferenças encontradas nos métodos em uso por Ian Guest e Musiarte em comparação com a Harmonia Funcional (PORTMDM04).*

⇒ Ver: ACORDE DIMINUTO, ACORDE MAIOR, ACORDE MENOR

## ACORDE BORDADURA

**Neighbor chord (Am) Neighboring chord (Am), Neighbour chord (Br), Neighboring chord (Br)**

Variante: **Acorde de bordadura**

- ❖ *A função deste acorde é puramente ornamental, isto é, o acorde é um **acorde bordadura** ou um acorde de passagem (PORTMAPO01).*
- ❖ *Nota: A **Bordadura** apresenta-se como uma dissonância em tempo fraco ou parte fraca do tempo, que parte de uma nota de acorde por movimento de segunda acima (bordadura superior) ou abaixo (bordadura inferior) e retorna obrigatoriamente, para a mesma nota de origem (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: NOTAS ESTRANHAS AO ACORDE

## ACORDE CADENCIAL

**Cadential chord**

- ❖ *(...) avaliaremos todas as dissonâncias que os **acordes cadenciais** suportam como notas reais ou de passagem (PORTMTE01).*
- ❖ *Se não fosse essa tensão, os três **acordes cadenciais** poderiam ser analisados como empréstimos de Si Menor Natural (eólio) (PORTMTE01).*

Nota: Acorde que faz parte de uma cadência, ou seja, de um trecho musical que pode ser conclusivo ou não (LIMA, 2008).

⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA CADENCIAL

## ACORDE COM QUARTA SUSPENSA

**Suspended fourth chord**

Variantes: **Acorde de quarta suspensa, acorde sus4, acorde suspenso**

- ❖ *O **acorde com quarta suspensa** (sus4) é amplamente empregado no repertório do Clube da Esquina. Ele aparece em contextos estruturais diversos, cumprindo funções tanto no âmbito tonal quanto modal (PORTMART30).*

Nota: Trata-se de um acorde em que a terça é substituída pela quarta.

## ACORDE COMUM

### Common chord

Variantes: **Acorde pivô, acorde eixo, acorde modulante, acorde neutro**

- ❖ *A modulação diatônica se processa por um **acorde comum** às duas tonalidades: a original e a nova. Esse acorde é analisado segundo as funções que desempenha em cada uma (PORTMAPO06).*
- ❖ *Piston chama de acorde pivô; Kostka & Payne chamam de **acorde comum**. O fato é que a função é a mesma (...) (PORTMTE01).*
- ❖ *(...) zona comum a ambas as tonalidades” ou “zona intermediária” (sendo que esta zona “pode consistir num só **acorde comum** a ambas, ou num grupo de acordes com significado tonal comum”) (PORTMART21).*

## ACORDE CONSONANTE

### Consonant chord

- ❖ *Conforme a Teoria Tradicional, os **acordes consonantes** criam a impressão de estabilidade, relaxamento e tranquilidade. Não exigem resolução (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Contando com a intelecção desta transgressão é que este **acorde consonante** ("Vm") se fez ouvir como "tensão", i.e., um confronto a uma norma habitual que permitiu a consolidação de uma metáfora musical útil para a representação da afronta aos valores impostos como a normalidade (PORTMTE02).*
- ⇒ Ver: ACORDE DISSONANTE

## ACORDE CROMÁTICO

### Chromatic chord

Variante: **Acorde alterado**

- ❖ *Focando empregos românticos do acorde napolitano em texto pedagógico, Gauldin observa: A relação de semitom com a tônica (Réb em Dó menor) lhe dá uma qualidade peculiarmente obscura e imponente, única entre os **acordes cromáticos** (PORTMART28).*
- ❖ *Antes, porém, de comentar os dados levantados em tal análise, faz-se necessário definir os conceitos relativos a tais **acordes cromáticos** e suas possibilidades de aplicação (PORTMART22).*

Nota: O **cromatismo** pode ser resumido como ocorrências de notas estranhas aos acordes, ou seja, notas cromáticas que não fazem parte da constituição real de acordes (PORTMAPO01).

## ACORDE DA DOMINANTE

### Dominant chord

Variantes: **Acorde de dominante, acorde dominante, acorde de função dominante**

- ❖ *Hindemith não usa a denominação autêntica, perfeita ou imperfeita, mas considera as cadências de acordo com sua propriedade decisiva, assim, "cadências mais decisivas são aquelas em que o **acorde da dominante** precede ao da tônica" (PORTMART32).*

⇒ Ver: FUNÇÃO DOMINANTE

## ACORDE DA TÔNICA

### Tonic chord

Variantes: **Acorde de tônica, acorde tônico, acorde de função tônica**

- ❖ *Todas as notas devem resolver de preferência no **acorde da tônica** (PORTMDM01).*

⇒ Ver: FUNÇÃO TÔNICA

## ACORDE DE BORDADURA

### Neighbor chord (Am) Neighboring chord (Am), Neighbour chord (Br), Neighboring chord (Br)

Variante: **Acorde bordadura**

- ❖ *A bordadura pode ser uma nota acima ou abaixo da nota principal e também pode estar presente em mais de uma voz ao mesmo tempo. Piston chama esta última de **acorde de Bordadura**. As notas repetidas podem, ou não, pertencer ao mesmo acorde (PORTMDM01).*

*Nota: A **Bordadura** apresenta-se como uma dissonância em tempo fraco ou parte fraca do tempo, que parte de uma nota de acorde por movimento de segunda acima (bordadura superior) ou abaixo (bordadura inferior) e retorna obrigatoriamente, para a mesma nota de origem (PORTMLIV01).*

## ACORDE DE DÉCIMA PRIMEIRA

### Eleventh chord

- ❖ ***Acorde de décima primeira:** É um acorde de seis sons: Consiste num acorde de nona ao qual se acrescenta mais uma terça o intervalo entre as notas extremas é uma décima primeira (PORTMLIV02).*
- ❖ *A décima primeira pode aparecer num acorde de dominante ou não. A nona pode ser uma nota melódica ou harmônica, dependendo da situação que se encontra. Esta ambiguidade é ainda mais presente no **acorde de décima primeira** e décima terceira (PORTMDM01).*

⇒ Ver: NOTAS DE TENSÃO

## ACORDE DE DÉCIMA TERCEIRA

### Thirteenth chord

- ❖ *Acorde de décima terceira: É um acorde de sete sons. Consiste num acorde de décima primeira ao qual se acrescenta mais uma terça. O intervalo entre as notas extremas é uma décima terceira (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Esta ambiguidade é ainda mais presente no **acorde de** décima primeira e **décima terceira** (PORTMDM01).*
- ⇒ Ver: NOTAS DE TENSÃO

## ACORDE DE DOMINANTE

### Dominant chord

Variantes: **Acorde dominante, acorde de função dominante, dominante**

- ❖ *Acorde de dominante: acorde formado pelo V grau no modo Maior e menor (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Considerando-se um acorde como tônica, ou ponto de partida, o **acorde de dominante** encontra-se à distância de uma quinta justa acima. A característica do acorde de dominante é o movimento que realiza para o de Tônica. Este movimento se dá através da nota chamada sensível, ou a terça do **acorde de dominante**, que se movimenta meio-tom acima para a nota fundamental do acorde de tônica. Todos os acordes podem ser usados com a fundamental no baixo e na primeira inversão, com a terça no baixo (PORTMAPO06).*
  - ❖ *Voltando ao assunto das progressões harmônicas em tons menores, nossa atenção se centrará sobre o **acorde de dominante** como o fator harmônico mais poderoso (PORTMTE02).*
- ⇒ Ver: FUNÇÃO DOMINANTE

## ACORDE DE DOMINANTE ALTERADA

### Altered dominant chord

Variante: **Acorde dominante alterada, dominante alterada**

- ❖ *Adotando um viés que, por um lado, atenua os valores de reafirmação tonal evidenciados nas normalizações mais tradicionais deste **acorde de dominante "alterada"** e, por outro lado, realça a complexidade cromática desta "sonoridade" como um dos fatores que, pouco a pouco, contribuíram para o surgimento de uma nova música (a "pós-tonal"), Kostka e Payne optam por expressões levemente matizadas pelo modo de dizer da chamada "set theory" (PORTMTE02).*
- ⇒ Ver: DOMINANTE ALTERADA



## ACORDE DE DOMINANTE COM NONA

### Dominant ninth chord

Variante: **Acorde de nona da dominante**

- ❖ *O acorde de sétima diminuta pode ser considerado como um **acorde de dominante com nona**, cuja fundamental está omitida, apesar de implícita” (PORTMAPO06).*

Nota: Neste acorde a nona pode ser maior ou menor, cujas colocações: **acorde de dominante com nona maior** e **acorde de dominante com nona menor**.

## ACORDE DE DOMINANTE COM SÉTIMA

### Dominant seventh chord

Variantes: **Acorde de sétima da dominante, acorde de sétima de dominante**

- ❖ *A característica do **acorde de dominante com sétima** é conter o trítono (5dim) entre suas vozes (PORTMAPO06).*
- ❖ *“Partindo de um acorde maior, é possível acrescentar-se a ele uma sétima menor, o que o transformará em um **acorde de dominante com sétima** (PORTMAPO06).*
- ❖ *Sechter mostra a equivalência enarmônica numa sequência que nos permite ouvir os mesmos sons como um **acorde de dominante com sétima** cuja fundamental é F e, concomitantemente, como “acorde de sexta aumentada alemã” em Lá menor cuja fundamental é B (PORTMTE02).*

## ACORDE DE DOMINANTE DA DOMINANTE

### Dominant of the dominant

⇒ Ver: DOMINANTE DA DOMINANTE

## ACORDE DE DOMINANTE SECUNDÁRIA

### Secondary dominant chord

Variantes: **Dominante secundário e dominante individual**

- ❖ *Um **acorde de dominante secundária** deve ser uma tríade maior ou um acorde maior com sétima menor. Se não o for, não é uma dominante secundária (PORTMAPO01).*
- ❖ *A versão completa do acorde de tonicalização é o **acorde de dominante secundária com sétima**, V7/x (PORTMTE03).*

## ACORDE DE DOMINANTE SUBSTITUTA

### Dominant substitute chord, Dominant substitute, Substitute dominant, Tritone substitution chord, Tritone Substitute chord e Tritone substitutes

Variante: **Acorde de substituição da dominante, acorde substituto da dominante, dominante substituta, acorde SubV7**

- ❖ *Dentre outros fatores (questões de gênero e estilo, de defesa de campo, de autoimagem, das demandas comerciais do ensino da teoria musical etc.), o prestígio técnico-teórico desta nomenclatura e conceituação - tratada aqui como estratégia menor melódica - está associado (emblematicamente, mas não exclusivamente) ao prestígio do chamado "**acorde de dominante substituta**" ("Sub V7"), o acorde que é conhecido na teoria tradicional como "**acorde de sexta aumentada** (PORTMTE02).*

## ACORDE DE EMPRÉSTIMO MODAL

### Borrowed chord

- ❖ *Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados **acordes de empréstimo modal** AEM. Os acordes de empréstimo modal podem ser derivados também de qualquer modo (dórico, lídio, mixolídio, etc.) (PORTMLIV07).*
- ❖ *O estudo detalhado a partir do conceito de **acorde de empréstimo modal** mostra-se útil para identificar elementos harmônicos que ocorrem de maneira consistente na obra de Jobim. Cromatismos, funções harmônicas e condução melódica estão interligados na abordagem que Jobim utiliza, na qual o uso de diversos **acordes de empréstimo modal** permite uma grande liberdade na composição de melodias simples, que sustentadas por harmonias diversificadas permitem um caráter único para sua obra musical (PORTMART22).*

⇒ Ver: EMPRÉSTIMO MODAL, INTERCÂMBIO MODAL, MISTURA MODAL

## ACORDE DE FUNÇÃO DOMINANTE

### Dominant chord

Variante: **Acorde dominante, acorde de dominante**

- ❖ *Acordes de função dominante possuem os IV e VII graus da escala na sua formação os quais são as sensíveis da tonalidade (PORTMDM03).*

⇒ Ver: ACORDE DE DOMINANTE

## ACORDE DE FUNÇÃO SUBDOMINANTE

### Subdominant chord

Variante: **Acorde subdominante, acorde de subdominante**

- ❖ *Acordes de Função Subdominante: II e IV (PORTMDM03).*
- ❖ *Acordes de função subdominante possuem o IV grau da escala na sua formação (PORTMDM03).*

⇒ Ver: ACORDE DE FUNÇÃO DOMINANTE e ACORDE DE FUNÇÃO TÔNICA

## ACORDE DE FUNÇÃO TÔNICA

### Tonic chord

Variante: **Acorde de tônica, acorde tônico**

- ❖ *Acordes de função tônica não possuem o IV grau da escala na sua formação (PORTMDM03).*
- ❖ *E esta capacidade de "disfarce" é ainda mais sofisticada e complexa (...), camuflando diferenças (dissimulando o velho "princípio das sonoridades contrastantes" que fundamenta a funcionalidade harmônica), vamos empregar esta mesma tortuosidade da estratégia menor melódica (o mesmo conjunto de notas, escalas, digitações, tensões, acordes e inversões) para tocar também **acordes de função tônica** e/ou subdominante (INGTMTE02).*

⇒ Ver: ACORDE DE FUNÇÃO DOMINANTE e ACORDE DE FUNÇÃO SUBDOMINANTE

## ACORDE DE MEDIANTE

### Mediant chord

- ❖ *Se acrescentarmos mais um acorde em direção ascendente no círculo de quintas, teremos então o **acorde de mediante**, iii (PORTMAPO01).*
- ❖ *Como se sabe, o termo mediante permite diferentes entendimentos na teoria musical. Em sentido restrito, neste texto, entende-se "**acorde de mediante**" como um III grau maior em franco uso em tonalidade maior. Os termos "região" ou "área tonal" de mediante também são correntes, indicam que não se trata tão somente de um acorde, senão de um conjunto de notas e acordes funcionalmente relacionados ao **acorde de mediante** (FREITAS, 2017).*

## ACORDE DE NONA

### Ninth chord

- ❖ ***Acorde de nona** é um acorde de cinco sons. Consiste num acorde de sétima ao qual se acrescenta mais uma terça. O intervalo entre as notas extremas é uma nona. Podem ser formados 14 acordes de nona diatônicos no estado fundamental (sete acordes de sétima diatônicos, acrescidos de terça maior e menor) incluindo as inversões, são 54 acordes. O mais usado é o acorde formado sobre a dominante e tons maiores e menores (PORTMLIV02).*
- ❖ *Quanto às inversões dos **acordes de nona**, Schoenberg afirma que os antigos teóricos afirmavam que os acordes de nona eram ruins e que suas inversões não existiam (PORTMDM01).*

⇒ Ver: NOTAS DE TENSÃO, ACORDE DE DÉCIMA PRIMEIRA E ACORDE DE DÉCIMA TERCEIRA

## ACORDE DE NONA DA DOMINANTE

### Dominant ninth chord

Variante: **Acorde de dominante com nona**

- ❖ *O acorde de nona de dominante é encontrado quando se acrescenta uma terça maior ou menor à sétima de um acorde de sétima de dominante. O símbolo para este acorde é V9 (PORTMAPO01).*
- ❖ *Na seção d, transforma-se o acorde de II grau em um **acorde de nona de dominante** com a fundamental omitida (PORTMART18).*

## ACORDE DE PASSAGEM

### Passing chord

- ❖ *(...) o acorde assinalado pode ser classificado como um **acorde de passagem** que liga o i grau (ré menor) ao vii<sup>o</sup>6 (dó# diminuto, em primeira inversão). A classificação como um **acorde de passagem** se justifica por seu valor rítmico, pela constatação de que anota si (do tenor) foi atingida por salto e sua pouca autonomia harmônica. Neste compasso, apenas o i grau (ré m) e o vii<sup>o</sup> têm um significado harmônico relevante (PORTMLIV01).*
- ❖ *Todo acorde em segunda inversão deve ser empregado com cuidado. Seu uso mais aconselhável é como **acorde de passagem**, em tempo fraco. É frequente seu uso como **acorde de passagem** na troca de vozes. Neste caso, quase todas as vozes se movem como figuração melódica e, por vezes, a quinta do acorde vem dobrada (PORTMLIV01).*
- ❖ *O VII grau invertido é comumente encontrado como um **acorde de passagem** entre I grau na fundamental e o I grau na primeira inversão (PORTMDM01)*

⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM, NOTAS ESTRANHAS AO ACORDE

## ACORDE DE PETRUSHKA

### Petrushka Chord

- ❖ *O famoso **acorde de Petrushka** é construído a partir da superposição de dois acordes perfeitos maiores, dó maior e fá sustenido maior, e nos Augúrios primaveris da Sagração da Primavera, o acorde de mi maior aparece sobreposto ao de mi bemol maior acrescido de sétima (NETO, 1998).*
- ❖ *(...) a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica a justaposição das escalas diatônica e pentatônica”. Tal*

*posicionamento analítico não cabe somente a este exemplo de Villa-Lobos, mas também a trechos de Stravinsky, como no **acorde de Petrushka** (VIEGAS, 2013).*

Nota: Colocação empregada em textos sobre Harmonia pós-tonal.

⇒ Ver: POLIACORDE

## ACORDE DE PREPARAÇÃO

### Dominant Preparation chord

- ❖ *O princípio de movimento entre os acordes, baseado na relação de preparação e resolução, faz com que os acordes de uma tonalidade assumam funções específicas para cada situação. Podemos generalizar que **acordes com função de preparação** se caracterizam pela necessidade de proporcionar instabilidade harmônica. São acordes cujo potencial harmônico pode ser amplamente de conflito, expectativa (PORTMDM03).*
- ❖ *Função Dominante: **Acordes de preparação**. Proporcionam tensão, geram instabilidade. São responsáveis pela necessidade de movimento harmônico entre os acordes (PORTMDM03).*
- ❖ *Com isso, focando os lugares de chegada (i.e., percebendo os **acordes de preparação** tipo V7 como coadjuvantes) (PORTMTE02)*
  - ⇒ Ver: ACORDE PRÉ-DOMINANTE, ACORDE SUBDOMINANTE, ACORDE DE PREPARAÇÃO, PREPARAÇÃO E RESOLUÇÃO.

## ACORDE DE PRIMEIRA INVERSÃO

### First-inversion chord

Variante: **Acorde na primeira inversão, acorde em primeira inversão**

- ❖ *Kostka & Payne sugerem que o aluno execute os exemplos abaixo, e, ao fazê-lo vai concordar que o exemplo “c” produz o melhor efeito sonoro o qual está com a quinta dobrada num **acorde de primeira inversão** (PORTMDM01).*
  - ⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE DE QUARTA E SEXTA

### Six-four chord

Variante: **Acorde de sexta e quarta, acorde em segunda inversão**

- ❖ ***Acorde de quarta e sexta:** Tríade em segunda inversão. A quinta da tríade é a nota mais grave. Intervalos formados a partir do baixo: quarta e sexta (PORTMLIV01).*
- ❖ *O modelo harmônico para a segunda cadência foi construído a partir do próprio motivo escolhido, com algumas mudanças de acordes, como por exemplo, a introdução de um arpejo a mais no quarto compasso (acorde de lá maior com sétima) e da pequena fermata no **acorde de quarta e sexta**, no meio da cadência (PORTMART12).*

⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES, ACORDE EM SEGUNDA INVERSÃO, ACORDE DE QUARTA E SEXTA CADENCIAL, ACORDE DE QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM

## ACORDE DE QUARTA E SEXTA CADENCIAL

### Cadential six-four chord

- ❖ *Acorde de quarta e sexta cadencial é o acorde de primeiro grau na segunda inversão que precede a dominante nas cadências. Apesar de ser construído com os sons do acorde do I grau, este acorde é instável por causa do intervalo de quarta com o baixo. Portanto, sua função se aproxima da dominante (PORTMLIV08).*
- ❖ *O acorde de quarta e sexta cadencial funciona como uma preparação forte para o acorde de dominante. Na realidade o acorde de I 6/4 (2ª inversão) é considerado como uma apojetura dupla de um acorde de V ou V7 (PORTMAPO01).*

⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA, ACORDE CADENCIAL

## ACORDE DE QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM

### Passing six-four chord

- ❖ *O acorde de quarta e sexta de passagem: As tríades também podem aparecer em segunda inversão e como acordes de passagem. Como tal, o acorde de passagem deve estar em tempo fraco. Qualquer uma das tríades pode ser usada como um acorde de quarta e sexta de passagem, no entanto, as mais comuns são os acordes de  $V_{6/4}$  e  $I_{6/4}$ , tanto em maior quanto em menor (PORTMAPO01).*

⇒ Ver: ACORDE DE PASSAGEM, ACORDE DE QUARTA E SEXTA

## ACORDE DE QUARTA SUSPENSA

### Suspended fourth chord

Variantes: **Acorde Sus4, acorde com quarta suspensa, acorde suspenso**

- ❖ *A cifra do tipo X (sus4), conhecida no Brasil como “acorde de quarta suspensa” ou “acorde suspenso”, representa algumas harmonias muito comuns no Jazz, principalmente dominantes sem terça (PORTMTE01).*

Nota: Trata-se de um acorde em que a terça é substituída pela quarta.

## ACORDE DE QUINTA AUMENTADA

### Augmented triad

Variante: **Tríade aumentada**

- ❖ *Acorde de quinta aumentada - É formado pela fundamental, terça maior e quinta aumentada e se caracteriza pela superposição de duas terças maiores (PORTMAPO03)*
- ❖ *Para Schoenberg, o acorde de quinta aumentada pode ocorrer em qualquer grau, alterando-se a quinta, e nos acordes menores alterando-se também a terça. Qualquer grau*

pode preceder um **acorde de quinta aumentada**. Da mesma forma, pode-se encadear os acordes de quinta aumentada entre si (PORTMDM01).

⇒ Ver: ACORDE AUMENTADO, ACORDE MAIOR, ACORDE MENOR, ACORDE DIMINUTO

## ACORDE DE QUINTA DIMINUTA

### Diminished triad

Variante: **Acorde diminuto, Tríade diminuta**

- ❖ **Acorde de quinta diminuta.** É formado por duas terças menores (ou por uma terça menor e uma quinta diminuta) (PORTMLIV02).
- ❖ Para a utilização dos acordes sem a alteração, Schoenberg não impõe qualquer restrição aos encadeamentos com estes acordes. Lembrando que estamos tratando até este ponto dos acordes no estado fundamental. Ou seja, para os acordes da chamada escala natural, as instruções de encadeamento continuam as mesmas do modo maior, apenas ressaltando que o **acorde de quinta diminuta** acontece aqui no II grau e vai exigir a preparação da quinta diminuta por ser um intervalo dissonante (PORTMDM01).

## ACORDE DE RAMEAU

### Added-sixth chord

Variante: **Acorde de sexta acrescentada (de Rameau)**

- ❖ A questão da cifragem do **acorde de Rameau** como IVadd6 ou como ii pela harmonia tradicional permanece ainda discutida e sem unanimidade. Autores como Walter Piston e Stefan Kostka concordam e comentam sobre a dificuldade em adotar uma única cifragem como representativa desta sonoridade (PORTMART20).
- ❖ Para Claude Lévi-Strauss, um dos célebres compatriotas de Rameau e representante do pensamento estrutural no século XX: A teoria dos **acordes de Rameau** é precursora da análise estrutural. Ao aplicar, ainda sem formulá-la, a teoria da transformação, Rameau dividiu por três [ ... ] o número de acordes reconhecidos pelos músicos de seu tempo (PORTMTE02).

Nota: a associação do acorde de sexta acrescentada ao teórico francês Jean Philippe Rameau se deve ao fato de o autor ser uma referência histórica na descrição analítica do baixo fundamental e um dos primeiros a apontar que o acréscimo de uma sexta ao acorde de subdominante gera ambiguidade tonal (FREITAS, 2019).

## ACORDE DE RESOLUÇÃO

### Chord of resolution, Resolution chord

- ❖ *Todo acorde de resolução funciona como tonalidade principal (I grau) ou secundária (demais graus) e, para cada um deles, existe uma tonalidade paralela localizada a uma distância de trítono da sua fundamental. Estes dois acordes estão intrinsecamente ligados por dois acordes dominantes em comum (PORTMAPO05).*
- ❖ *Assim como foi visto nos acordes Dominantes Secundários a importância da cadência II – V – I no processo de preparação e resolução harmônica, no caso dos acordes Dominantes Substitutos este recurso também se mostra disponível e aplicável. Dessa forma, além de precedermos o acorde de resolução por seu Dominante Substituto, também podemos acrescentar o seu respectivo II grau cadencial – Abm7 – Db7 – Cmaj7 (PORTMDM03).*  
⇒ Ver: ACORDE DE PREPARAÇÃO

## ACORDE DE SCRIABIN

### Mystic chord, Prometheus chord

Variante: **Acorde místico, acorde Prometheus, acorde sintético, acorde de Pleroma**

- ❖ *Conhecida por alguns termos variantes - acorde de Pleroma, **acorde de Scriabin**, acorde Místico, acorde Prometheu, acorde de L'Extase, acorde sintético, esta singular superposição das diferentes espécies de quartas (quarta aumentada + quarta diminuta + quarta aumentada + quarta justa + quarta justa) é tradicionalmente apresentada na literatura com a nota dó no baixo (dó-fá#-sib-mi-lá-ré), um abundante conjunto com seis notas distintas que pode ser considerado como um tipo específico de escala hexatônica verticalizada e, de fato, tão amplo acorde-escala já foi reconhecido como um "acorde tonalidade"- denominação dada pelo próprio Scriabin (TOMÁS, 2001, p. 40) (PORTMTE02).*  
⇒ Ver: ACORDE MÍSTICO

## ACORDE DE SEGUNDA INVERSÃO

### Second inversion chord

Variante: **Acorde de quarta e sexta**

- ❖ *Schönberg e os outros autores chamam o **acorde de segunda inversão** de acorde de quarta-e-sexta (PORTMDM01).*  
⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA, INVERSÃO DOS ACORDES



## ACORDE DE SENSÍVEL

### Leading-tone chord, Leading-note chord

Variante: **Acorde de sétima da sensível**

- ❖ *O acorde de sensível (vii°) apresenta uma função de dominante. Ou seja, ele pode substituir o acorde de V. Lembre-se de que este acorde é formado pela 3ª, 5ª, e 7ª de um acorde de V7 (PORTMAPO01).*
- ❖ *A tonicalização é a intensificação de uma nota ou harmonia que não seja a tônica por meio de um dispositivo (como uma dominante aplicada ou **acorde de sensível**) que temporariamente a trate como se fosse uma tônica (PORTMTE03).*

## ACORDE DE SÉTIMA

### Seventh chord

Variante: **Tétrade**

- ❖ ***Acorde de sétima:** tem quatro notas diferentes e é formado por três terças sobrepostas. As notas extremas do acorde formam um intervalo de sétima. É chamado de tétrade (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Assim, os acordes de 9ª, 11ª etc. seriam gerados harmonicamente e não melodicamente, pela adição de uma terça ou uma quinta abaixo da fundamental de um **acorde de sétima** (PORTMART20).*
- ⇒ Ver: ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE, ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL, ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTA

## ACORDE DE SÉTIMA DA DOMINANTE

### Dominant seventh chord

Variantes: **Acorde de sétima com dominante**

- ❖ *Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo trítone entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante (PORTMLIV07).*
- ❖ *De todos os acordes dissonantes naturais é o **acorde de sétima da dominante** o que se usa com mais frequência. Tem este acorde duas notas atrativas: 1) sensível (terça do acorde) que resolve subindo tônica. 2) a sétima do acorde que resolve descendo por grau conjunto. Há neste acorde três notas que não devem ser suprimidas: a fundamental, a terça (sensível) e a sétima. Assim sendo, a nota que se suprime neste acorde é a quinta (PORTMLIV10).*
- ❖ *Para Schoenberg: "O fato de que o som do acorde de 6/5 (4/3, 2 ou 6) aumentada ser idêntico ao som de um **acorde de sétima de dominante** pode, agora, ser facilmente*

*explorado por tratar (introduzindo e continuando) este como se fosse o outro [V7]"(47) (PORTMART18).*

## ACORDE DE SÉTIMA DA SENSÍVEL

### Leading-tone seventh chord, Leading-note seventh chord

Variante: **Acorde de sensível**

- ❖ *Acorde de sétima da sensível é o acorde de quinta diminuta e sétima menor. É encontrado frequentemente no grau VII da escala maior, mas pode aparecer também em outros graus (PORTMLIV02).*
- ❖ *(...) no contexto da harmonia funcional, Koellreutter (1978: 21-23) usa a letra "D" (indicativa da função harmônica de dominante) cortada por uma barra diagonal e com um "7" ao lado para designar tríades diminutas (construídas sobre a sensível da escala maior ou menor harmônica) e a mesma letra "D" cortada por uma barra diagonal e com um "9" ao lado para designar **acordes de sétima da sensível**, ou de sétima diminuta (a interpretação alegada é que trata-se, na verdade, de um acorde de nona da dominante sem a fundamental, daí a sétima do diminuto ser interpretada como nona da dominante)(PORTMART21).*
- ❖ *O acorde de sétima da sensível com a terça abaixada resolve na tônica já dentro do diminuendo retornando ao tema principal desta seção, como vemos no exemplo 11 (PORTMART25).*

## ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTA

### Diminished seventh chord

Variante: **Tétrade diminuta**

- ❖ *Acorde de sétima diminuta é o acorde de quinta diminuta mais sétima diminuta. É encontrado frequentemente no grau VII da escala menor – forma harmônica e melódica ascendente (PORTMLIV02).*
- ❖ *Acorde de sétima diminuta - caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítomos (PORTMLIV07).*
- ❖ *O acorde de sétima diminuta é um dos melhores exemplos deste tipo de forma simétrica. Composto por uma sobreposição de terças menores, este acorde apresenta uma forma completamente simétrica, mesmo nas suas inversões não apresenta nenhuma forma assimétrica que possa identificar uma fundamental (PORTMART18).*

⇒ Ver: TÉTRADE DIMINUTA

**ACORDE DE SÉTIMA MAIOR****Major seventh chord**

- ❖ *O acorde de sétima maior é formado por uma terça maior ou menor, quinta justa, e sétima maior (PORTMAPO01).*
- ❖ *(...) ressalte-se a ausência do uso de **acordes de sétima maior** em quaisquer dos arranjos exemplificados por Lange (PORTMART13).*

**ACORDE DE SÉTIMA MEIO DIMINUTA****Half-diminished seventh chord**

Variante: **Acorde meio diminuto, tétrade meio-diminuta**

- ❖ *Acorde de sétima meio-diminuta é formado por uma terça menor, quinta diminuta e sétima menor (PORTMAPO01).*

**ACORDE DE SÉTIMA MENOR****Minor seventh chord**

- ❖ *O acorde de sétima menor, é formado por uma terça menor, quinta justa e sétima menor (PORTMAPO01).*
- ❖ *O uso da cifra americana é restrito ao vocabulário harmônico utilizado à época: A para lá maior, Am para lá menor, **acordes de sétima menor** escritos com um 7 à direita da letra como em A7, para acordes diminutos dim, e para acordes aumentados o símbolo (+) (PORTMART13).*

**ACORDE DE SEXTA****Sixth chord**

- ❖ *Acorde de sexta: quando os acordes de 3 sons se acham na primeira inversão (a terça do acorde figura no baixo) sua cifragem é 6, e são formadas de terça e sexta. Estes acordes não podem ser empregados incompletos, ou seja, nesses acordes não se faz supressão de nota, devem ser usados sempre completos (PORTMLIV10).*
  - ❖ *Pode-se antever nessa sua concepção de análise dos **acordes de sexta**, uma abertura para certa dissolução dos limites de individualidade dos acordes, tendência a ser reafirmada pela segunda lei tonal (PORTMART14).*
- ⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA

**ACORDE DE SEXTA ACRESCENTADA****Added sixth chord**

Variante: **Acorde de Rameau**

- ❖ *Acorde de sexta acrescentada - Este acorde, também denominado 'accord de la sixte ajoutée' de Rameau (1683-1764), tem especial importância, porquanto a sexta é sempre a*

*sexta do tom. A sexta acrescentada é tão característica para a subdominante quanto a sétima o é para a dominante. Pode-se considerar o **acorde de sexta acrescentada** como um reforço quase tão importante para a cadência plagal, quanto o acorde de sétima de dominante para a cadência autêntica. Emprega-se somente na posição fundamental. A sexta pode ser empregada omitindo-se a quinta e dobra-se a fundamental (PORTMLIV06)*

- ❖ *O acorde que personifica tal duplicidade é o chamado **acorde de sexta acrescentada** (*accord de sixte ajoutée*). Por vezes lembrado como "o acorde de Rameau" em homenagem a quem definitivamente teria dado destaque teórico a tal recurso artístico em publicações que circularam nos grandes centros urbanos modernos (PORTMTE02).*

### ACORDE DE SEXTA ALEMÃ

#### German sixth chord

Variantes: **Acorde de sexta aumentada alemã, sexta alemã, acorde de sexta germânica, sexta germânica**

- ❖ *O Dominante Individual Substituto, ou simplesmente subV é muitíssimo utilizado no repertório da bossa nova. Na teoria tradicional da harmonia é conhecido como **acorde de sexta alemã** (PORTMDM04).*

### ACORDE DE SEXTA AUMENTADA

#### Augmented sixth chord

- ❖ *Acordes de sexta aumentada são construídos no grau VI da escala, um semitom abaixo, e usam um intervalo de sexta aumentada. São usados com função de dominante da dominante, com a sexta aumentada sendo resolvida por movimento contrário (PORTMAPO04).*
- ❖ *Considerando o sistema de escalas temperadas, os **acordes de sexta aumentada** podem receber interpretações diferentes, mas tem, na verdade, o mesmo som. Sendo assim, poderia ser questionado qual deve ser a análise correta ou qual função representa exatamente o que as distintas análises determinam (PORTMART05).*

⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA ALEMÃ, ACORDE DE SEXTA AUMENTADA FRANCESA, ACORDE DE SEXTA AUMENTADA ITALIANA

### ACORDE DE SEXTA AUMENTADA ALEMÃ

#### German augmented sixth chord

Variantes: **Acorde de sexta alemã, acorde de sexta germânica, sexta alemã**

- ❖ *Sechter mostra a equivalência enarmônica numa sequência que nos permite ouvir os mesmos sons como um "acorde de dominante com sétima" cuja fundamental é F e,*

*concomitantemente, como "acorde de sexta aumentada alemã" em Lá-menor cuja fundamental é B (PORTMTE02).*

⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA AUMENTADA FRANCESA, ACORDE DE SEXTA AUMENTA ITALIANA

### **ACORDE DE SEXTA AUMENTADA FRANCESA**

#### **French augmented sixth chord**

Variantes: **Acorde de sexta francesa, sexta francesa**

❖ *Acorde de sexta aumentada francesa é um acorde de sétima alterado na segunda inversão (PORTMLIV02)*

### **ACORDE DE SEXTA AUMENTADA ITALIANA**

#### **Italian augmented sixth chord**

Variantes: **Acorde de sexta italiana, sexta italiana**

❖ *O acorde de sexta aumentada italiana é formado por três notas do acorde de dominante: a quinta alterada no baixo, a sétima e a terça no soprano (PORTMAPO06)*

### **ACORDE DE SEXTA E QUARTA**

#### **Six-four chord**

Variantes: **Acorde de quarta e sexta, acorde em segunda inversão**

❖ *O baixo cifrado com sexta e quarta obedece a condições especiais que limitam o seu emprego, e, de acordo, com tais condições o acorde de sexta e quarta é trabalhado sob uma forma particular (PORTMLIV03).*

⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA CADENCIAL e ACORDE DE QUARTA E SEXTA DE PASSAGEM

### **ACORDE DE SEXTA FRANCESA**

#### **French sixth chord**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada francesa, sexta francesa**

❖ *Acorde de sexta francesa - É um acorde de dominante com sétima, a quinta alterada uma segunda menor abaixo. Este acorde aparece na maioria das vezes na tonalidade menor, com a quinta alterada no baixo. Resolve sempre no acorde de dominante da tonalidade tendo, por conseguinte, a função de dominante da dominante. Na resolução ouvem-se duas notas em movimento contrário num intervalo de segunda menor: a sensível, terça da dominante, caminhando em movimento ascendente; a quinta alterada no baixo, em movimento descendente (PORTMAPO06).*

- ❖ *O Acorde de Sexta Francesa pode ser demonstrado através da transformação do acorde de terça e quarta sobre o II grau do modo maior ou menor, elevando-se a terça e rebaixando-se a quinta (PORTMART04).*

#### ACORDE DE SEXTA GERMÂNICA

##### German sixth chord

Variantes: **Acorde de sexta aumentada alemã, acorde de sexta alemã, sexta alemã, sexta germânica**

- ❖ *Acorde de sexta germânica: É a primeira derivação do acorde de sexta aumentada apresentada por Schoenberg em Harmonia, demonstrado através da transformação do “acorde de quinta e sexta sobre o II grau do modo maior, elevando-se a terça e a fundamental, e rebaixando-se a quinta (PORTMART04).*
- ❖ *Acorde aumentado de quinta e sexta, chamado de **Acorde de Sexta Germânica** (ou Sexta Alemã) (PORTMART04).*

#### ACORDE DE SEXTA ITALIANA

##### Italian sixth chord

Variantes: **Acorde de sexta aumentada italiana, sexta italiana**

- ❖ *O acorde de sexta italiana é o acorde de quinta alterado na primeira inversão (PORTMLIV02).*
- ❖ *O acorde de sexta aumentada italiana é formado por três notas do acorde de dominante: a quinta alterada no baixo, a sétima e a terça no soprano (PORTMAPO06).*
- ❖ *Hindemith (...) afirma ser frequente o uso de acordes a três vozes obtidos por omissão de uma das vozes do acorde Dominante em forma alterada. Este procedimento sobre o acorde de sexta alemã gera o **acorde de sexta italiana**, tendo a mesma resolução que o acorde do qual se originou (PORTMART05).*

#### ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA

##### Neapolitan sixth chord

Variante: **Sexta Napolitana**

- ❖ *O acorde de sexta napolitana é a subdominante menor com sexta menor, a qual é uma nota alterada na escala. Seu uso começa nessa forma, para depois aparecer como um acorde de terça maior e quinta justa, o acorde napolitano. Ambos são mais frequentes nas tonalidades menores e pertencem a região da subdominante. Resolvem em acorde de dominante. As duas formas desse acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música tonal (PORTMAPO01).*
- ❖ *Acorde de Sexta Napolitana - Acorde frígio na primeira inversão (PORTMLIV02).*

- ❖ *Mantendo, com Riemann, a exemplificação na tonalidade de Lá-menor, temos que, no geral, os comentadores distinguem dois principais estados desta harmonia: “ré-fá-sib” dito “acorde de sexta napolitana” e “sib-ré-fá” dito “acorde napolitano”. Notando que estas duas disposições das mesmas notas estão presentes em diversos repertórios, grosso modo, considera-se que o acorde de sexta napolitana, o estado ré-fá-sib, e em tonalidade menor, associa-se aos estilos mais antigos, tradicionais ou conservadores. Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm. Tal interpretação persiste e, convivendo com outras, envolve-se em inevitáveis mal-entendidos, pois, eventualmente, o anfibológico estado ré-fá-sib é visto como uma primeira inversão (PORTMART28).*

⇒ Ver: ACORDE NAPOLITANO

## ACORDE DE SUBDOMINANTE

### Subdominant chord

Variantes: **Acorde da subdominante, Acorde Subdominante, subdominante**

- ❖ *A função subdominante tem como característica o sentido meio suspensivo e possui uma sensação de afastamento da tônica. O acorde principal desta função é o IV grau (**Acorde de subdominante**) (PORTMLIV03).*
- ❖ *O acorde de subdominante acha-se à distância de uma quinta justa abaixo da Tônica (PORTMLIV06).*
- ❖ *A partir dessa análise destacam-se o fato do acorde da tônica encontrar-se simetricamente no centro entre os acordes do quarto e do quinto grau e a presença da sensível tonal (sétimo grau) no acorde da dominante e da sensível modal (quarto grau) no **acorde da subdominante** (PORTMART14).*

## ACORDE DE SUBMEDIANTE

### Submediant chord

- ❖ *O acorde de submediante com sétima pode se apresentar como: menor com sétima menor no modo maior; maior com sétima maior no modo menor ou ainda neste modo pode aparecer como quinta diminuta com sétima menor (PORTMDM01).*

Nota: Os termos *submediante* e *superdominante* são variantes denominativas e se referem ao sexto grau da escala.

## ACORDE DE SUBSTITUIÇÃO DE DOMINANTE

**Dominant substitute chord, Tritone substitution chord, Tritone substitute chord, Tritone substitutes**

Variantes: **Acorde de dominante substituta, acorde substituto da dominante, dominante substituta, acorde subV7**

- ❖ *Na teoria da música popular, os acordes vagantes correspondem aos **acordes de Substituição de Dominantes** (PORTMART04).*

## ACORDE DE TERCEIRA INVERSÃO

**Chord in third inversion**

Variante: **Acorde em terceira inversão**

- ❖ *Os exemplos a seguir mostram as preparações e resoluções do **acorde de terceira inversão** tomando como exemplo o III grau (PORTMDM01).*

Nota: Acorde invertido em que a sétima está no baixo.

⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES, ACORDE DE SÉTIMA

## ACORDE DE TÔNICA

**Tonic chord**

Variantes: **Acorde tônico, tônica, acorde de função tônica**

- ❖ *Normalmente se espera o **acorde de tônica** (I grau) após a dominante (PORTMTE01).*
- ❖ *Tônica é a função de sentido conclusivo, de repouso. Geralmente é o acorde que finaliza um tema musical. O acorde principal da função tônica é o I grau (**Acorde de tônica**) (PORTMAPO03).*

⇒ Ver: ACORDE DE DOMINANTE, ACORDE DE SUBDOMINANTE

## ACORDE DE TRISTÃO

**Tristan chord**

Variante: **Acorde Tristão**

- ❖ *A "configuração arquetípica" do "**acorde de Tristão**" é, como sublinha Menezes (2006, p. 45), "trítone + terça maior + quarta" (...) (PORTMTE02).*

Nota: O **acorde de Tristão**, formado pelas notas por fá, si, re# e sol#, ficou conhecido por esta denominação após ter sido usado na ópera “Tristão e Isolda”. Na abertura da peça, o uso do acorde, de forma peculiar e marcante, desafia os limites do tonalismo.



## ACORDE DIATÔNICO

### Diatonic chord

- ❖ *Acorde diatônico: acorde formado por notas pertencentes a uma escala diatônica (PORTMLIV02).*
- ❖ *Por fim, temos a possibilidade de um **acorde diatônico** se transformar em tônica com o auxílio de acordes característicos de empréstimo modal, ou seja, com a utilização de acordes de empréstimo modal que não são possíveis na primeira tonalidade ou são mais apropriados à segunda tonalidade (PORTMTE02).*
  - ⇒ Ver: ESCALA DIATÔNICA, COLEÇÃO DIATÔNICA, ACORDE NÃO DIATÔNICO

## ACORDE DIMINUTO

### Diminished chord

Variantes: **Tríade diminuta, acorde de quinta diminuta, acorde de sétima diminuta**

- ❖ *Acorde diminuto - é o acorde formado pela sobreposição de três terças menores (3<sup>a</sup>m), relativas à fundamental, 3<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>D e 7<sup>a</sup>D (PORTMAPO05).*
- ❖ *A utilização do **acorde diminuto** ainda pode ser ampliada ao tomarmos como exemplo um tipo de procedimento cadencial muito utilizado no blues (PORTMDM03).*
  - ⇒ Ver: ACORDE DE SÉTIMA DIMINUTA, TRÍADE DIMINUTA, ACORDE DE QUINTA DIMINUTA

## ACORDE DISSONANTE

### Dissonant chord

- ❖ *Os **acordes dissonantes** criam a impressão de inquietude ou tensão. Soam como se fossem incompletos ou inacabados e sugerem uma resolução num acorde consonante (PORTMLIV02).*
- ❖ *Dê acordo com os intervalos que os formam, os acordes podem ser classificados como consonantes ou dissonantes. b) **dissonantes** – São acordes que contêm um ou mais intervalos consonantes. Ex.: · Acorde de 5<sup>a</sup> diminuta; Acorde de 5<sup>a</sup> aumentada; Todos os acordes de 7<sup>a</sup>; todos acordes com 9<sup>a</sup> (PORTMAPO03).*
- ❖ *O próprio emprego de **acordes dissonantes** torna difícil a observação dos ditames de condução de vozes históricos (PORTMTE02).*
- ❖ *O emprego sistemático dos **acordes dissonantes** acabou por demandar, dos autores e professores associados à Zona Popular, todo um novo esforço de teorização (PORTMTE01).*
  - ⇒ Ver: ACORDE CONSONANTE

## ACORDE DOMINANTE

### Dominant chord

Variantes: **Acorde de dominante, Acorde de função dominante, dominante**

- ❖ *Assim, serão considerados **acordes dominantes**, somente os acordes construídos sobre o V grau das escalas menores - harmônica e melódica (PORTMDM03).*

⇒ Ver: FUNÇÃO DOMINANTE

## ACORDE EIXO

### Pivot chord

Variantes: **Acorde pivô, acorde neutro, acorde comum, acorde modulante**

- ❖ *Chama-se de **acorde eixo**, o acorde que motiva a modulação. Na Modulação por **acorde eixo**, é preciso que: a tonalidade original esteja estabelecida; um acorde sirva de eixo da modulação; a nova tonalidade seja confirmada (PORTMAPO06).*

⇒ Ver: ACORDE PIVÔ

## ACORDE EM ESTADO FUNDAMENTAL

### Root-position chord

Variante: **Acorde em posição fundamental, acorde no estado fundamental**

- ❖ *A noção de acordes derivados - acordes que, coerentemente, se originam do embaralhamento do mesmíssimo material que forma o **acorde em estado fundamental** - normaliza uma prática de combinatórias mecânicas que não era nova e que, desde há muito, vinha gerando muita música (PORTMTE02).*

## ACORDE EM POSIÇÃO FUNDAMENTAL

### Root-position chord

Variante: **Acorde em estado fundamental, acorde no estado fundamental**

- ❖ *Somente a partir do Renascimento (século XVI), a harmonia a três sons tornou-se norma, e a tríade passou a ser a principal unidade da harmonia ocidental, estabelecendo as progressões de **acordes em posição fundamental** e invertida, bem como as cadências (PORTMAPO05).*
- ❖ *"Da divisão da oitava em quatro partes iguais, isto é, em três terças menores e uma segunda aumentada [ ... ] resulta um acorde diminuto com sétima, que invertido por terças, pode ser convertido em diferentes **acordes em posição fundamental** por meio da transposição [reinterpretação] enarmônica" (PORTMTE02).*

## ACORDE EM PRIMEIRA INVERSÃO

### First-inversion chord

Variante: **Acorde na primeira inversão**

- ❖ *Os acordes em estado fundamental encontram-se assinalados por EF; os **acordes em primeira inversão**, por 1<sup>a</sup>; os em segunda inversão, por 2<sup>a</sup> e, os em terceira inversão por 3<sup>a</sup> (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE EM SEGUNDA INVERSÃO

### Second-inversion chord

Variantes: **acorde de segunda inversão, acorde na segunda inversão**

- ❖ *Todo acorde em segunda inversão deve ser empregado com cuidado. Seu uso mais aconselhável é como acorde de passagem, em tempo fraco. É frequente seu uso como acorde de passagem na troca de vozes. Neste caso, quase todas as vozes se movem como figuração melódica e, por vezes, a quinta do acorde vem dobrada (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: ACORDE DE QUARTA E SEXTA, INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE EM TERCEIRA INVERSÃO

### Third-inversion chord

Variante: **Acorde na terceira inversão**

- ❖ *Acordes em terceira inversão, isto é, com sétima no baixo, preveem uma resolução em um acorde em primeira inversão (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES, ACORDE DE SÉTIMA

## ACORDE ENARMÔNICO

### Enharmonic chord

- ❖ *Considerando também as escalas relativas menores, concluímos que as seguintes escalas possuem sons iguais: Exemplo de escalas e **acordes enarmônicos**: F<sup>á</sup># Maior e Sol<sup>b</sup> Maior (PORTMLIV04).*

## ACORDE ERRANTE

### Vagrant chord

Variante: **Acorde vagante**

- ❖ *Schönberg define este tipo de acorde (de quinta aumentada) como um **acorde errante** tal qual ele define os acordes diminutos (PORTMDM01).*
- ❖ *Dada a ambiguidade inerente aos **acordes errantes**, mesmo em momentos de aparente estabilidade tonal eles portam potenciais relações com outras tonalidades, podendo ser, assim, agentes de trocas súbitas de centralidade (PORTMTE04).*

- ❖ Os chamados **acordes errantes** (*vagrant chords*) de Schoenberg são, basicamente, aqueles mesmos que, desde os tempos de Vogler, são costumeiramente apontados como os campeões da franca plurissignificância tonal: o acorde de sétima diminuta pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões; cada tríade aumentada pertence (...) a seis tonalidades ou regiões (PORTMTE02).

## ACORDE ESTÁTICO

### Static chord

- ❖ Vários outros tipos de “inversões” ocorrem quando há um baixo pedal ou quando há movimentação melódica no baixo sobre um **acorde estático** (PORTMTE01).

## ACORDE ESTRANHO À HARMONIA

### Nonharmonic chord

- ❖ Importantes recursos de rearmonização foram empregados, desde a substituição de acordes com o intuito de se alcançar determinadas extensões não encontradas na estrutura básica do acorde, até a utilização de **acordes estranhos à harmonia** original da peça (PORTMART29).

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA, ACORDE CROMÁTICO

## ACORDE FRÍGIO

### Phrygian chord

- ❖ **Acorde frígio** – é o acorde perfeito maior formado sobre o grau II do modo frígio. Na escala Maior é encontrado a partir do grau II abaixado na escala Maior – forma harmônica (ou escala Cigana Maior) (PORTMLIV02).

⇒ Ver: MODO FRÍGIO

## ACORDE FUNDAMENTAL

### Fundamental chord

- ❖ A esta relação de dependência (ou vínculo entre os acordes) dá-se o nome de função: a função, portanto é a relação de dependência que os acordes mantêm com o **acorde fundamental** (o construído sobre o primeiro grau da escala) (PORTMART03).
- ❖ [ ... ] não considero o que, parece-me, consideram todos os teóricos que me procederam: que a tonalidade seja uma lei eterna, uma regra natural da música, mesmo quando essa lei corresponda às condições mais simples do modelo natural (o som) e do **acorde fundamental** (PORTMTE02).

⇒ Ver: ACORDE DE TÔNICA, FUNÇÃO TÔNICA

## ACORDE INTERPOLADO

### Interpolated chord

- ❖ *Acordes interpolados* são os que estão no meio de uma progressão. Exemplo de acorde interpolado em progressão ii-V-I: Dm-Bb-G-C. Exemplo de acorde interpolado em resolução de dominante: G-Bb-C (DREHMER, 2014)
- ❖ Note que nos exemplos acima, o Db7 é um **acorde interpolado**, pois se encontra no meio de um II cadencial primário (ex. 1, 2 e 3) e de um dominante primário (ex. 4) (PORTMAPO05).

## ACORDE INVERTIDO

### Inverted chord

- ❖ *Acorde invertido* - É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão; quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão; e quando vai a sétima, uma terceira inversão (PORTMLIV07).
- ❖ Kostka & Payne comentam que o pedal começa como uma nota do acorde, a deixa de ser, e enfim, volta a ser uma nota do acorde. Outro detalhe é que a nota pedal pode ser confundida como uma nota de **acorde invertido** (PORTMDM01).
  - ⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES, ACORDE NA PRIMEIRA INVERSÃO, ACORDE NA SEGUNDA INVERSÃO, ACORDE NA TERCEIRA INVERSÃO

## ACORDE LÍDIO

### Lydian chord

- ❖ *Acorde Lídio* – é o acorde perfeito menor formado sobre grau VII do modo lídio. Na escala Maior é encontrado a partir do grau VII da escala maior com grau IV elevado (Modo lídio) (PORTMLIV02).
  - ⇒ Ver: MODO LÍDIO

## ACORDE MAIOR

### Major chord

Variantes: **Triáde maior, acorde perfeito maior**

- ❖ *Acorde Maior* é composto pela fundamental, terça maior e quinta justa (PORTMLIV02)
- ❖ É importante lembrar que, caso o acorde da resolução seja um **acorde maior**, a preparação obedece às características do modo maior, ou seja, o II grau se configurará um acorde menor com sétima menor (PORTMDM03).
  - ⇒ Ver: ACORDE MENOR, ACORDE DIMINUTO, ACORDE AUMENTADO.

## ACORDE MEIO-DIMINUTO

### Half-diminished seventh chord

Variantes: **Tétrade meio-diminuta, acorde de sétima meio-diminuto**

- ❖ *Acorde meio-diminuto: quinta diminuta e sétima menor (4 notas, função subdominante). Este acorde encontra-se no ii (grau) de uma tonalidade menor, cuja base é de quinta diminuta, acrescentado de sétima menor. Aparece geralmente com a terça no baixo, resolve na Dominante e sua função é de Subdominante menor, com quinta e sexta (PORTMAPO06).*
- ❖ *Para a música popular a cadência II-V é fundamental e o VII grau com sétima menor (chamado de meio-diminuto) é entendido antes como um II na cadência II-V de um acorde menor e, neste contexto, tem função de subdominante. “Esta ambiguidade faz do **acorde meio-diminuto** com sétima um útil adjunto não-dominante em passagens que modulam rápida e repetitivamente, aonde o compositor deseja evitar temporariamente a estabilização da tonalidade” (PORTMART24).*

## ACORDE MENOR

### Minor chord

Variantes: **Triáde menor, acorde perfeito menor**

- ❖ *Acorde Menor – formado por fundamental, terça menor e quinta justa (PORTMAPO06).*
  - ❖ *Outras possibilidades poderiam surgir a partir desse mesmo **acorde menor** (PORTMART04).*
- ⇒ Ver: ACORDE MAIOR, ACORDE DIMINUTO, ACORDE AUMENTADO

## ACORDE MÍSTICO

### Mystic chord, Prometheus chord

Variantes: **Acorde de Scriabin, acorde de Prometheus, acorde sintético, acorde de Pleroma**

- ❖ *(...) o famoso '**acorde místico**' composto por seis notas situadas a intervalos de quarta (PORTMTE02).*
- ❖ *O “**acorde místico**”, também chamado de “acorde de Prometeu”, é sempre mencionado como associado à sua obra orquestral Prometeu: O Poema do Fogo, op.60. Ele pode, contudo, ser identificado em outras obras, muitas vezes em versão incompleta. Hull explicou o acorde como uma invenção baseada na série harmônica (harmônicos 2, 11, 7, 5, 12, 9), estruturada nos três tipos de intervalos de 4ª, justa, aumentada e diminuta (MERHY, 2013)*

Nota: De acordo com Merhy (2016), o termo pleroma (ou plenitude divina) está relacionado ao pensamento gnóstico introduzido na cultura russa na segunda metade do séc. XIX e que

influenciou a obra de última fase do artista. Nela, Scriabin utiliza predominantemente em sua harmonia, e de maneira muito peculiar, o acorde de dominante e o trítone, e com isso, transcende o tonalismo. Merhy (2016) também explica que a denominação acorde místico foi empregada primeiramente pelo crítico musical inglês A. Eaglefield Hull na biografia sobre o músico, intitulada *Scriabin: A great Russian tone poet* de 1918.

## ACORDE MODAL

### Modal chord

- ❖ (...) a monomodalidade seria formada por uma sequência livre de **acordes modais** (saturados do ponto de vista das extensões), mas que apontam para um centro, centro esse que não é ostentado através de relações tonais (TINÉ, 2014). Nota: extraído de um artigo sobre jazz modal e música popular brasileira do período pós Bossa Nova.
- ❖ O modalismo puro será revisitado com ênfase na questão da caracterização dos modos e faremos um levantamento mais completo sobre as funções dos **acordes modais** (PORTMTE01).

⇒ Ver: EMPRÉSTIMO MODAL, MISTURA MODAL, INTERCÂMBIO MODAL

## ACORDE MODULANTE

### Pivot chord

Variantes: **Acorde pivô, acorde neutro, acorde comum, acorde eixo**

- ❖ Koellreutter (1978: 37) usa os termos “tom original (tom de partida)”, “**acorde modulante**” (que corresponde ao “acorde-pivô” em outros autores, exceto pelo fato de que também inclui a dominante do tom para o qual se modula como possível “acorde modulante”) e “tom de chegada”, além de classificar modulações não confirmadas por uma cadência perfeita como “modulações passageiras” (PORTMART21).

⇒ Ver: ACORDE PIVÔ

## ACORDE NA PRIMEIRA INVERSÃO

### First-inversion chord

Variante: **Acorde em primeira inversão, acorde de primeira inversão**

- ❖ Quando o baixo permanece o mesmo de um acorde no estado fundamental e a quinta caminha para a sexta, formando um **acorde na primeira inversão** (PORTMDM01).
- ❖ Piston mostra o cuidado que se deve ter com o dobramento de notas num **acorde na primeira inversão**. Todas as três notas da tríade devem estar presentes na disposição do acorde em qualquer que seja a inversão (PORTMDM01).

⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE NA SEGUNDA INVERSÃO

### *Second-inversion chord*

Variantes: **Acorde de segunda inversão, acorde em segunda inversão**

- ❖ *Na harmonia tradicional, é sempre uma cifragem de **acorde na segunda inversão**, e assim por diante (PORTMAPO05).*
- ❖ *A preparação com a terça de um **acorde na segunda inversão** será feita sem dificuldades (PORTMDM01).*
  - ⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE NA TERCEIRA INVERSÃO

### *Third-inversion chord*

Variantes: **Acorde de terceira inversão, acorde na terceira inversão**

- ❖ *Para Piston, o **acorde na terceira inversão**, apesar de ser uma novidade a sétima no baixo, não apresenta grandes dificuldades. Esta inversão é considerada como forte (PORTMDM01).*
  - ⇒ Ver: ACORDE DE SÉTIMA, INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE NÃO DIATÔNICO

### *Nondiatonic chord*

- ❖ ***Acordes não diatônicos** são aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra (PORTMLIV07).*
- ❖ *Os Capítulos 1 a 6 cuidam da revisão, da contextualização, do levantamento e cruzamento circunstanciado de referências, do repertório e da memória teórica e poética, do questionamento e discussão a respeito de determinadas abordagens interpretativas sobre assuntos como: os fundamentos diatônicos da tonalidade, a atribuição funcional dos acordes e áreas tonais, a inclusão teórico-normativa de **acordes não diatônicos**, os meios de preparação alterados e as vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas (PORTMDM02).*
  - ⇒ Ver: ACORDE DIATÔNICO

## ACORDE NAPOLITANO

### *Neapolitan chord*

Variantes: **Acorde de sexta napolitana, sexta napolitana**

- ❖ *O “acorde de sexta napolitana” ou simplesmente “acorde napolitano” símbolo: N6) surgiu no início do período Barroco, mais especificamente na ópera napolitana barroca (...) Este **acorde napolitano**, de caráter fortemente subdominante, era usado geralmente na primeira*



*inversão e resolvendo quase sempre no V, em tonalidade Maior ou menor (PORTMAPO05).*

- ❖ *O uso convencional do **acorde Napolitano**: o uso mais frequente deste acorde é no modo menor e na sua 1ª inversão (II6). Este uso é tão comum que o acorde passou a ser conhecido como sexta napolitana (PORTMAPO01).*

⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA NAPOLITANA

## ACORDE NEUTRO

### Pivot chord

Variantes: **Acorde pivô, acorde eixo, acorde modulante, acorde comum**

- ❖ *A linha criada faz o movimento de resolução indireta (Motivo E) cromática para o Sol#. Em seguida, esta nota é aproveitada para funcionar como sensível da T, ao seguir para a nota lá, sétima do acorde Bm7, **acorde neutro** às duas regiões (PORTMART07).*

⇒ Ver: ACORDE PIVÔ

## ACORDE NO ESTADO FUNDAMENTAL

### Root-position chord

Variantes: **Acorde em estado fundamental, acorde em posição fundamental**

- ❖ *Piston não redige nenhuma explicação, apenas diz que, com o **acorde no estado fundamental**, a nota fundamental tem a preferência em ser duplicada, uma ou duas oitavas acima ou até mesmo em uníssono, mas a quinta e a terça também podem vir a ser dobradas no lugar da fundamental conforme a ocasião (PORTMDM01).*

⇒ Ver: ESTADO FUNDAMENTAL, INVERSÃO DOS ACORDES

## ACORDE PARALELO

### Parallel chord

- ❖ *Em suas composições (Debussy), as dissonâncias foram levadas ao extremo, com muitos cromatismos, **acordes paralelos** e/ou cromáticos, uso de acordes com sétima, nona e décima primeira separadamente ou em secessão, acordes quartais, manchas sonoras (chamadas posteriormente de clusters), acordes sem resolução e uso da escala de tons inteiros (PORTMAPO05).*

⇒ Ver: ACORDES RELATIVOS

## ACORDE PEDAL

### Pedal chord

- ❖ *Nesse sentido, daria certo, por exemplo, a substituição da nota pedal sobre o II grau da “Happy Xmas” (John Lennon / Yoko Ono) pelo **acorde pedal** no mesmo grau (PORTMDM02).*

Notas: (1) *Kostka & Payne comentam que o pedal começa como uma nota do acorde, a deixa de ser, e enfim, volta a ser uma nota do acorde. Outro detalhe é que a nota pedal pode ser confundida como uma nota de acorde invertido (PORTMDM01); (2) acordes que têm a nota pedal.*

## ACORDE PERFEITO

### Triad

- ❖ *Acorde perfeito é assim denominado em consequência do intervalo de quinta justa (consonância perfeita) entre a nota mais grave e a nota mais aguda (PORTMLIV02).*
- ❖ *Entende-se por “acorde perfeito” a tríade: Acorde de três sons formado por terças sobrepostas (PORTMART19)*

Nota: Em alguns dicionários especializados em inglês, a expressão *common chord* se refere à tríade perfeita.

⇒ Ver: ACORDE PERFEITO MENOR, ACORDE PERFEITO MAIOR

## ACORDE PERFEITO MAIOR

### Major triad

Variante: **Tríade Maior**

- ❖ *Acorde perfeito maior. É formado por uma terça maior e uma terça menor sobrepostas (ou por uma terça maior e uma quinta justa) (PORTMLIV02).*
- ❖ *Institui então, que as funções de Tônica, Subdominante e Dominante são, respectivamente, os I, IV e V graus da escala, onde a Tônica (ou I grau) é o acorde perfeito maior que se localiza no centro dos três únicos acordes perfeitos da escala, separados por intervalos de quinta (PORTMART19).*

⇒ Ver: ACORDE PERFEITO, ACORDE COMUM

## ACORDE PERFEITO MENOR

### Minor triad

Variante: **Tríade menor**

- ❖ *Acorde perfeito menor: É formado por uma terça menor e uma terça maior sobrepostas (ou por uma terça menor e uma quinta justa) (PORTMLIV02).*
- ❖ *Esse acorde de três sons passava por inferior, fraco e, num sentido hierárquico negativo. Zarlino chama o acorde perfeito menor de ‘affeto tristo-sentimento ‘ruim (PORTMTE02).*

⇒ Ver: ACORDE PERFEITO MAIOR

## ACORDE PIVÔ

### Pivot chord

Variantes: **Acorde neutro, acorde eixo, acorde modulante, acorde comum**

- ❖ *(No processo de modulação), os chamados acordes neutros ou **acordes pivôs**, são acordes que pertencem a ambas tonalidades e vão servir de mediadores entre elas (PORTMTE01).*
- ❖ *O acorde de sexta aumentada pode ser usado numa modulação como acorde pivô em substituição ao acorde de sétima da dominante (PORTMDM01).*
- ❖ *Schönberg chama de acorde neutro; Piston chama de acorde pivô; Kostka & Payne chamam de acorde comum. O fato é que a função é a mesma para os três (PORTMDM01).*

## ACORDE PRÉ-DOMINANTE

### Pre-dominant chord

- ❖ *Acorde pré-dominante: Acorde que precede a dominante (acorde dominante) na cadência (LAITZ, 2008, tradução).*
- ❖ *Em função deste raciocínio de base ramista, alguns autores consideram os **acordes pré-dominantes** como derivados da sous-dominante, i. e., transformações do feixe ré-fá-lá-dó (PORTMTE02).*
- ❖ *Hoje podemos dizer que, nestes casos, "(SubV7/V7)" e "S" são igualmente "**pré-dominantes**", mas tal expressão técnica-teórica é relativamente recente e não é necessariamente reconhecida por todos (PORTMTE02).*

⇒ Ver: ACORDE SUBDOMINANTE, ACORDE DE PREPARAÇÃO

## ACORDE PROMETHEUS

### Prometheus chord

Variantes: **Acorde místico, acorde de Scriabin, acorde de Pleroma, acorde sintético**

⇒ Ver: ACORDE DE SCRIABIN, ACORDE MÍSTICO

## ACORDE QUARTAL

### Quartal chord (Quartal Harmony)

- ❖ ***Acorde quartal**: construído por diferentes combinações sobrepostas de dois ou mais intervalos de 4ª. Existe um estudo da harmonia especificamente para esta formação, chamado harmonia quartal (PORTMAPO05).*

Nota: Expressão utilizada na Harmonia quartal.

**ACORDE QUEBRADO****Broken chord, arpeggio**

Variantes: **Acorde arpejado, arpejo**

- ❖ *Acorde quebrado é a denominação que se dá ao grupo de notas que formam um acorde disposto melodicamente numa ordem que não seja a habitual (isto é, fundamental, terça, quinta e sétima), que é também conhecida como arpejo (PORTMLIV09).*
- ❖ *No terceiro elemento temático a melodia fluente é construída por **acordes quebrados**, doce, una corda, com um acompanhamento arpejado na mão esquerda em mi menor (comp. 37-40) - como podemos verificar no exemplo 15 abaixo - indo para lá Maior (comp. 41), e dó# menor (comp.43) (PORTMART25).*
- ❖ ***Arpejo:** O termo arpejo descreve o emprego de notas do acorde de forma sucessiva em ordem direta ou “quebrada”. Arpejo em ordem direta e quebrada – Este tipo de figuração é mais comum na música instrumental. Suas principais vantagens são as de oferecer um padrão de acompanhamento, de servir para conectar registros contrastantes em uma melodia, para propiciar uma maior atividade rítmica ou como recurso timbrístico (PORTMLIV01).*

**ACORDE SECUNDÁRIO****Secondary chord**

- ❖ *Acorde secundário: entende-se por acorde secundário aquele que contém a nota característica do acorde na sua sétima, nona, ou décima primeira (PORTMAPO04).*

**ACORDE SUBDOMINANTE****Subdominant chord**

Variantes: **Acorde de função subdominante, acorde de subdominante**

- ❖ *Subdominante: o **acorde subdominante** é aquele que nos prepara para a tensão que virá no acorde dominante. Os **acordes subdominantes** são os II e IV graus da escala, sendo ela maior ou menor (PORTMAPO04).*
- ⇒ Ver: FUNÇÃO SUBDOMINANTE

**ACORDE SUBSTITUTO DA DOMINANTE****Dominant substitute chord, Tritone substitution chord, Tritone substitute chord****Tritone substitutes**

Variantes: **Acorde de dominante substituta, acorde de substituição da dominante, dominante substituta, acorde SubV7**

- ❖ *Algumas referências da Jazz theory e/ou da teoria da música popular sobre o chamado "**acorde de dominante substituta**" ou "**acorde substituto da dominante**" (PORTMTE02)*

**ACORDE SUBV7**

**Dominant substitute chord, Dominant substitute, Substitute dominant, Tritone substitution chord, Tritone substitute chord**

Variantes: **Acorde de dominante substituta, acorde de substituição de dominante, acorde substituto da dominante, dominante substituta**

- ❖ *Os objetivos mais comuns ao uso de um acorde **SubV7** são a criação de uma linha melódica cromática no baixo ( $Dm7 - Db7 - Cmaj7$ ) e a possibilidade de encararmos este acorde, também, como uma extensão do próprio dominante, onde a fundamental do acorde **SubV7**, sua 3ª, 5ª e 7ª representariam, respectivamente, a 4ª aumentada ou 5ª diminuta, 7ª, 9ª menor e 3ª maior (enarmonizada) do acorde dominante (PORTMDM03).*

**ACORDE SUS4**

**Sus4 chord, Suspended chord, Suspended fourth chord**

Variantes: **Acorde com quarta suspensa, acorde de quarta suspensa, acorde suspenso**

- ❖ *O acorde “sus4” é caracterizado pela ausência da terça em detrimento à quarta do acorde. Sua origem, como já foi mencionado anteriormente, se remete a um procedimento cadencial muito utilizado na harmonia tradicional conhecido como cadência I - V - I (PORTMDM03)*
- ❖ *É comum uma espécie de generalização acerca da construção do acorde “sus4”, principalmente no que diz respeito às formações do tipo – fundamental – quarta – quinta – sétima e nona. A cifragem deste acorde normalmente é feita por meio da abreviação da palavra “suspensa” acrescentada à letra básica da cifra – Csus (PORTMDM03).*

**ACORDE SUSPENSO**

**Suspended chord, Suspended fourth chord, Sus4 chord**

Variantes: **Acorde com quarta suspensa, acorde de quarta suspensa, acorde Sus4**

- ❖ *V7(sus4) significa um acorde Dominante com 7ª no qual a 3ª é substituída pela 4ª, tornando-se um acorde suspenso, mas não com a mesma característica do acorde I na 2ª inversão (PORTMART05).*

**ACORDE TÉTRADE**

**Seventh chord**

- ❖ *Acorde de quatro sons: acorde de sétima ou acorde **tétrade** (PORTMAPO05).*  
⇒ Ver: ACORDE DE SÉTIMA

## ACORDE TONAL

### Tonal chord

- ❖ *Já a prática e a teoria associadas à Música Popular nos fornecem pelo menos duas interpretações escalares para tal tipo de acorde e esta é sem dúvida uma das maiores contribuições da Zona Popular à Harmonia, pois mesmo o **acorde tonal** mais dissonante ou afastado é vinculado no mínimo uma escala para a realização de melodias (PORTMTE01)*

## ACORDE TONICIZADO

### Tonicized chord (Am) Tonicised chord (Br)

Variante: **Acorde tonalizado**

- ❖ *Com relação à tonicalização, para usar a expressão de Schenker, poderíamos oferecer vários exemplos de situações onde o **acorde tonalizado** se estende por mais tempo numa dada obra através de confirmação cadencial, o que geralmente ocorre na tonicalização diatônica, ao contrário do exemplo oferecido por Schoenberg em sua nota, onde cada acorde diatônico é enfatizado por sua dominante, não havendo qualquer diferença de ênfase entre eles (JUNIOR; UBIRAJARA, 2007).*
- ❖ *Entende-se por **tonicalização** a aplicação imediata de um acorde de dominante individual que funciona em nível localizado e dentro de um contexto tonal maior. Por exemplo, na progressão (em dó maior) I–V/V–V, em que o acorde V/V é uma dominante secundária (ou individual) da dominante da tônica, diz-se então que o acorde V foi tonalizado. Assim, tonicalização funciona para acordes alterados, e que tem um efeito puramente local e imediato, o que não implica necessariamente em mudança de região tonal ou modulação (PORTMAPO01).*

## ACORDE TONICALIZADO

### Tonicized chord (Am) Tonicised chord (Br)

Variante: **Acorde tonicizado**

- ❖ *O acorde de sol menor, enquanto IVm em movimento cadencial do tipo IVm - V7 para ré menor, é tratado com algumas das "regalias" de um **acorde tonicizado**, como, por exemplo, o emprego de um acorde de preparação (D7b9), a duração temporal distendida e o mesmo "embelezamento" da linha cromática dispensado aos acordes de tônica e subdominante (REZENDE, 2014).*
- ❖ ***Tonicização** é definida neste presente modelo como sendo um procedimento modulatório no qual uma estrutura harmônica pertencente ao campo harmônico da região ativada pela fórmula tonal é prolongada prefixalmente por meio de uma outra estrutura harmônica*

*emprestada do campo harmônico que tem como tônica a própria estrutura a ser prolongada (PORTMART09).*

## ACORDE TÔNICO

### Tonic chord

Variantes: **Acorde de função tônica, acorde de tônica, tônica**

- ❖ *Esta progressão acima é chamada de back-door (“porta dos fundos”), nome este provavelmente originado do fato do **acorde tônico** ser alcançado por um dominante localizado um tom abaixo de sua fundamental (PORTMAPO05).*
- ❖ *Como recurso adicional, pode-se representar dominantes secundários ou subdominantes secundários (acordes cuja relação funcional é com um acorde de chegada diferente do **acorde tônico**, como, por exemplo, o II7 que é dominante da dominante) pela transformação do disco em rosca como ilustrado (PORTMART10).*

⇒ Ver: FUNÇÃO TÔNICA

## ACORDE TRISTÃO

### Tristan chord

Variante: **Acorde de Tristão**

- ❖ *Todas estas interpretações levam a concluir que o "**acorde Tristão**" é um acorde vagante e apresenta função múltipla (PORTMART18).*

Nota: O **acorde de Tristão**, formado pelas notas por fá, si, re# e sol#, ficou conhecido por esta denominação após ter sido usado na ópera “Tristão e Isolda”. Na abertura da peça, o uso do acorde, de forma peculiar e marcante, desafia os limites do tonalismo.

## ACORDE VAGANTE

### Vagrant chord

Variante: **Acorde errante**

- ❖ ***Acordes vagantes.** Apresentam funções múltiplas. Atuam como acordes que podem ser introduzidos depois de qualquer acorde. Tais acordes não pertencem somente a uma tonalidade de forma exclusiva; mas sim, podem pertencer a várias, a praticamente todas tonalidades sem mudar sua forma. Ainda estes acordes são derivados das transformações e tem função múltipla por apresentarem uma construção específica. Os casos mais evidentes são os acordes de sétima diminuta, a tríade aumentada e o acorde de sexta aumentada e suas inversões. Estes acordes apresentam uma falta de sentido claro, de definição de sua fundamental, o que torna o seu sentido vago, isto é, sem uma relação definida com a tônica (PORTMART18).*

- ❖ (...)a discussão do "acorde Tristão" como um **acorde vagante** é definida por Schoenberg quando este propõe várias interpretações para o mesmo acorde (PORTMART18).
- ❖ Os acordes de sexta aumentada são casos típicos de **acordes vagantes** (PORTMART04).

## ACORDES PRIMÁRIOS

### Primary chords

Variantes: **Acordes principais, tríades principais**

- ❖ "As harmonias de tônica, dominante e subdominante constituem os três pilares do sistema tonal; todas as demais harmonias são derivadas destes três **acordes primários**"(PORTMTE02).
- ❖ Kopp observa ainda que, nas análises de Rameau, não há correspondência unívoca entre os três tipos sous-dominante, dominante-tonique e tonique e os três **acordes primários** do tom (I, IV e V) (PORTMTE02).

⇒ Ver: ACORDES SECUNDÁRIOS

## ACORDES PRINCIPAIS

### Primary chords

Variantes: **Acordes primários, tríades principais**

- ❖ Os chamados **acordes principais** possuem três funções: Tônica, Subdominante e Dominante. O relacionamento entre eles e a tônica se dá pelo intervalo de quinta Justa e o movimento entre estes três acordes na ordem tônica, subdominante, dominante, tônica, forma a cadência perfeita completa, possível de se encontrar tanto nos inícios e terminações de frases e/ou de trechos, como na base da construção de peças tonais (PORTMAPO06).
- ❖ Os **acordes principais** serão maiores em uma tonalidade maior e menores em uma tonalidade menor. Somente o acorde de dominante é sempre maior. Para entender as funções, é preciso considerar que esses acordes não são isolados, só podem existir um em relação ao outro (PORTMAPO06).
- ❖ Trata-se, portanto, de um sistema de inter-relações entre os acordes, que opera com base na existência de um centro tonal e três funções principais, atribuídas aos graus I, V e IV. Ainda no capítulo intitulado "Teoria das funções", Brisolla recorre a uma análise da formação dos **acordes principais** do campo harmônico da escala maior e de relações entre si e entre eles e a escala (PORTMART14).

⇒ Ver: ACORDES SECUNDÁRIOS



## ACORDES RELATIVOS

### *Relative chords*

- ❖ *Os acordes relativos de uma função maior são menores e sua fundamental encontra-se terça menor abaixo da fundamental do acorde da função que representam; já os acordes relativos de uma função menor são maiores e sua fundamental encontra-se terça menor acima da fundamental do acorde da função que representam (PORTMAPO03).*
- ❖ *Dó Maior e Lá Menor são tonalidades relativas. C e Am são acordes relativos e compartilham duas notas comuns: C contém dó – mi – sol e Am contém lá – dó – mi (PORTMTE02)*

Nota: Termo usado na Harmonia Funcional

⇒ Ver: ACORDE ANTIRRELATIVO

## ANÁLISE FUNCIONAL

### *Functional analysis*

- ❖ *A abordagem dos acordes se torna problemática quando se discute a representação dos mesmos, principalmente a que se realiza por meio de cifras e quando a análise funcional se torna mais complexa (PORTMTE01).*
- ❖ *O sistema russo de análise harmônica, influenciado diretamente pelas teorias de Riemann, oferece ainda outro tipo de análise funcional (PORTMDM04).*

Nota: A análise funcional se baseia na Harmonia Funcional

⇒ Ver: HARMONIA FUNCIONAL

## ANÁLISE HARMÔNICA

### *Harmonic analysis*

- ❖ *A análise harmônica serve para entendermos como foi pensada a composição (PORTMAPO04)*
- ❖ *Na análise harmônica de um trecho musical, as relações entre os aspectos horizontal e vertical devem ser respeitadas e traduzidas por uma cifragem que esteja de acordo com a escuta e não apenas pela simultaneidade de eventos ou pelo que sua escrita aparentemente propõe (PORTMLIV01).*
- ❖ *Análises harmônicas que empregam numerais romanos e que traduzem uma interpretação exclusivamente vertical demonstram que a forte influência das ideias de Rameau ainda se faz presente (PORTMART20).*
- ❖ *A teoria da Harmonia Funcional, tal como difundida no Brasil, caracteriza-se por uma atitude crítica com relação à análise harmônica tradicional moderna, a qual une a*

identificação das fundamentais dos acordes (seus graus no campo harmônico) à numeração do baixo cifrado para identificar inversões (PORTMART14).

## ÁREA TONAL

### Tonal area, key area

- ❖ *Dudeque (2005, p.104) estabelece uma distinção entre dois tipos de Regiões: 1) aquelas que definem uma nova **área tonal**: 2) aquelas que não definem, em que as regiões intermediárias não se estabelecem e, portanto, não definem uma nova área tonal, apenas utilizando suas características para promover uma conexão, como uma progressão, ou um prolongamento, como uma sucessão (PORTMART04).*

## B

## BAIXARIA

### Baixaria

- ❖ *As **baixarias** são os fraseados melódicos executados na região médio-grave dos violões de seis e de sete cordas, característicos da linguagem brasileira de acompanhamento. Essas frases melódicas, produzidas e tradicionalizadas na música brasileira, são construídas harmonicamente por notas do acorde, de passagem, cromáticas ou de aproximação (BRITO, 2019).*
- ❖ *Violão de sete cordas: o contínuo na música popular. A **baixaria** do violão de sete cordas é o elemento dinamizador das partes componentes do conjunto de Choro. É responsável, como na música barroca, pela continuidade na partitura, impulsionando as partes componentes sempre “para a frente”, no tempo de seu transcurso (BRAGA, 2004).*
- ❖ *Ele argumentou que faz uso da **baixaria** nesse processo, interconectando-o com a montagem de acordes e encadeamentos harmônicos no teclado (PORTMART02)*  
⇒ Ver: LINHA DO BAIXO

## BAIXO CIFRADO

### Figured bass

Variante: **Baixo figurado**

- ❖ ***Baixo cifrado** é um sistema taquigráfico do período barroco que servia como indicação da harmonia para um acompanhamento. A formação dos acordes é indicada pela cifragem (PORTMLIV02).*

- ❖ *Mais precisamente, o **baixo cifrado** grafa as alterações com relação à armadura de clave (PORTMTE01).*
  - ❖ *A notação abreviada do acompanhamento, na qual o baixo vinha acompanhado por números e sinais gráficos, era chamada de **baixo cifrado** ou **baixo figurado** (PORTMLIV01).*
- ⇒ Ver: BAIXO CONTÍNUO

## BAIXO CONTÍNUO

### Thoroughbass

- ❖ *(...) o **baixo contínuo** evidencia ao executante a harmonia que deve aparecer no trecho musical (PORTMAPO04)*
  - ❖ ***Baixo contínuo** é o baixo sem indicações de acordes através de cifragem (PORTMLIV02)*
  - ❖ *Assim, remetendo-nos aos ensinamentos de C. Ph. E. Bach, que recomenda que as regras da boa execução sejam aplicadas também ao acompanhamento, concluímos que devemos buscar uma execução que valorize o toque legato e expressivo e que o **baixo contínuo** seja, aqui, tão cantábile quanto a parte do solista (PORTMART11).*
- ⇒ Ver: BAIXO CIFRADO

## BAIXO CROMÁTICO

### Chromatic bass

- ❖ *Outros **baixos cromáticos** descendentes que se tomaram célebres na música de concerto europeia (Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz etc.), bem como o impacto deste lamentoso emblema na música romântica são elencados e comentados por Ratner (PORTMTE02).*
- ❖ *(..) os acordes diminutos de passagem descendentes, resolvendo em acorde diatônico no estado fundamental, possuem função cromática, pois não há a resolução de nenhum dos dois trítomos e, portanto, não podem ser substituídos pelo V7 do acorde de resolução. Em outras palavras, não prepara o acorde de resolução, apenas alcança-o por movimento do **baixo cromático** (descendente) (PORTMAPO05).*

## BAIXO FIGURADO

### Figured bass

Variante: **Baixo cifrado**

- ❖ *A notação abreviada do acompanhamento, na qual o baixo vinha acompanhado por números e sinais gráficos, era chamada de **baixo cifrado** ou **baixo figurado** (PORTMLIV01).*
- ❖ *O exemplo 5-56 traz a realização a quatro vozes do **baixo figurado**, apresentado pelo exemplo 5-54 (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: BAIXO CONTÍNUO

## BAIXO FUNDAMENTAL

### Fundamental bass

- ❖ *É neste momento que Rameau faz uma distinção entre os termos: baixo contínuo e **baixo fundamental**. O primeiro é a nota tocada efetivamente pelos instrumentistas enquanto que o baixo fundamental é a nota teórica e virtual, pensada pelo músico, que pode substituir o acorde no seu contexto tonal (PORTMDM01).*
- ❖ *O **baixo fundamental**, portanto, é para nós, na harmonia, o que no mundo da natureza inorgânica forma a massa mais bruta, em que tudo repousa, e de que tudo se origina e desenvolve (PORTMTE02).*

⇒ Ver: BAIXO CONTÍNUO

## BAIXO OSTINATO

### Ground bass

Variante: **Basso ostinato**

- ❖ *A partir dessa análise uma nova opção de baixo foi proposta oralmente, o **baixo ostinato**, uma espécie de figuração executada continuamente no estilo Boogie-woogie em que a mão esquerda executa de forma constante e ininterrupta o mesmo padrão (BOLLOS; COSTA, 2017)*
- ❖ *Alguns padrões de **baixo ostinato**, ou tipos de tetracórdios descendentes (PORTMTE04).*  
Nota: Uma frase musical que se repete constantemente na linha do baixo.

## BAIXO PEDAL

### Pedal bass

- ❖ *Geralmente o **baixo pedal** fixa a nota da tônica ou da dominante. Acreditamos que seja a própria repetição que lhes dá força tonal suficiente para que os diversos acordes do agudo não percam suas funções (PORTMTE01).*
- ❖ *Vários outros tipos de “inversões” ocorrem quando há um baixo pedal ou quando há movimentação melódica no baixo sobre um acorde estático (PORTMTE01).*

⇒ Ver: NOTA PEDAL

## BARRA DE COMPASSO

### Measure (Am), Bar line (Br)

- ❖ *Os compassos são separados por uma linha vertical, chamada **barra de compasso** ou travessão (PORTMLIV02).*
- ❖ *Além da **barra de compasso** há ainda a barra dupla que é usada para separar trechos musicais (PORTMLIV04).*

## BLUE NOTE

### *Blue note*

- ❖ *O intervalo de 4ª aumentada foi amplamente utilizado pelo gênero musical Blues, tornando-o, inclusive, popularmente conhecido como **blue note** (PORTMDM03)*
- ❖ *No gráfico A da Figura 15, temos indicada a nota Lá bemol como sendo uma **blue note**, pois se direciona para a nota Lá natural e em seguida para a nota Fá, tônica do acorde, fazendo um movimento melódico característico do blues (PORTMART04).*

## BLUES DE 12 COMPASSOS

### **12-Bar Blues**

- ❖ *Outra forma definida no livro (Kostka & Payne) é a **Blues de 12 Compassos**. Muito usada no jazz, rock e outros estilos relacionados, é composta de 12 compassos que podem estar distribuídos no padrão: aab ou abc (PORTMDM01).*
- ❖ *(...) alinhamos a progressão básica do **Blues de 12 compassos**, no tom de Fá, com uma de suas variantes mais corriqueiras. Mesmo com vários acordes de conexão diferentes, ainda fica permitida a realização de melodias e improvisações ancoradas apenas nas pentatônicas maior e menor da tônica (PORTMTE01).*

## C

## CADÊNCIA À DOMINANTE

### *Dominant cadence*

Variantes: **Cadência suspensiva, semicadência, meio-cadência, meia-cadência**

- ❖ ***Cadência à dominante** - a que termina em um acorde de Dominante (PORTMAPO06)*
  - ❖ ***Cadência à dominante** - É o apoio sobre o V grau no estado fundamental. Qualquer outro grau que faça com o V grau bom encadeamento, poderá precedê-lo nesta cadência (PORTMLIV03).*
- ⇒ Ver: CADÊNCIA IMPERFEITA

## CADÊNCIA AUTÊNTICA

### Authentic cadence

- ❖ *A cadência autêntica acontece quando o V grau, em situação cadencial, resolve no I grau. Há dois tipos de cadência autêntica: a) Cadência Autêntica Perfeita (CAP) b) Cadência Autêntica Imperfeita (CAI) (PORTMLIV01).*
- ❖ *A função tonal dos dois acordes que compõem o cerne da **cadência autêntica** pode ser definida, portanto, da seguinte maneira: dominante – função de tensão; tônica – função de resolução (PORTMART14).*
  - ⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA IMPERFEITA, CADÊNCIA AUTÊNTICA PERFEITA

## CADÊNCIA AUTÊNTICA IMPERFEITA

### Imperfect authentic cadence

- ❖ *Há diferentes tipos de **cadência autêntica imperfeita**. A mais importante é aquela na qual o soprano apresenta a terça ou a quinta do I grau (Ex. 4-6). A **cadência autêntica imperfeita** tem caráter não conclusivo (PORTMLIV01).*
- ❖ *Será considerada **cadência autêntica imperfeita**, o encadeamento dos graus V– I, porém estando um dos acordes ou ambos no estado de inversão (PORTMDM01).*
  - Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA, CADÊNCIA IMPERFEITA

## CADÊNCIA AUTÊNTICA PERFEITA

### Perfect authentic cadence

Variantes: **Cadência perfeita, cadência completa, cadência final, cadência conclusiva**

- ❖ ***Cadência autêntica perfeita (CAP)** - A cadência é classificada como autêntica perfeita (CAP) quando o V grau – em estado fundamental, com ou sem 7<sup>a</sup> – se resolve no I grau, em estado fundamental (PORTMLIV01)*
- ❖ *(...) deve-se começar pelo primeiro acorde, definindo a tonalidade e pelos últimos acordes que são definidos por uma cadência forte, geralmente uma **cadência autêntica perfeita** (PORTMDM01)*
  - ⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA, CADÊNCIA AUTÊNTICA IMPERFEITA

## CADÊNCIA COMPLETA

### Complete cadence

Variantes: **Cadência autêntica perfeita, cadência perfeita, cadência conclusiva, cadência final**

- ❖ *Cadência completa ou composta: IV-V-I (IV pode ocorrer invertido). Variantes: II-V-I (o acorde do grau II serve como uma preparação para o V: possui nota comum, e o movimento de fundamentais é de quinta descendente); VI-V-I (PORTMAPO02)*
- ❖ *A segunda seção está em mi maior, porque os tons mais estreitamente aparentados necessários para a construção modulatória do dó maior - o qual em nenhuma parte da exposição é alcançado com uma **cadência completa** - estão gastos" (ADORNO, 2003, p. 57) (PORTMTE02)*

⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA

## CADÊNCIA CONCLUSIVA

### Complete cadence

Variantes: **Cadência autêntica perfeita, cadência perfeita, cadência final, cadência completa**

- ❖ *As **Cadências Conclusivas** são formadas pelo encadeamento S - D - T. Seu sentido é o mais conclusivo possível. Essa cadência também é chamada de Autêntica, ou ainda, Perfeita (PORTMLIV08).*
- ❖ *A terceira frase (quatro compassos) termina com **cadência conclusiva**. Esta última cadência serve também de conclusão de período (PORTMLIV10).*

## CADÊNCIA DE ENGANO

### False cadence, False close, surprise cadence, deceptive cadence

Variantes: **Cadência deceptiva, cadência interrompida, Cadência evitada**

- ❖ *A **cadência de engano** ocorre quando o V grau cadencial se resolve no vi grau (do modo maior) ou no VI (do modo menor) (PORTMLIV01).*
- ❖ *A **Fórmula Tonal de Engano**, que é baseada na **cadência de engano** (deceptiva) tradicional: [Tx]-[Sx]-D-"surpresa", onde a "surpresa" pode ser implementada com qualquer estrutura harmônica diversa da principal de tônica, com preferência para estruturas que contenham um razoável número de notas de resolução das tensões da dominante (PORTMART09).*

## CADÊNCIA DECEPTIVA

### Deceptive cadence

Variantes: **Cadência de engano, cadência interrompida, Cadência evitada**

- ❖ *Cadência evitada, de engano, interrompida ou **deceptiva**: V-VI. Tal sucessão evita a conclusão, desviando da dominante para o sexto grau, ao invés de resolvê-la na tônica (PORTMAPO02).*
- ❖ *Nessa **cadência deceptiva**, o acorde G7 é um acorde vagante (acorde de sexta italiana), de função múltipla, correspondente de Db7 (PORTMART07).*

## CADÊNCIA DO AMÉM

### Amen cadence

Variante: **Cadência plagal**

- ❖ *A Plagal é usada também como confirmação da tonalidade, vindo após uma cadência autêntica. É também conhecida pelo nome de “**Cadência do Amem**” pela sua vasta utilização em hinos religiosos (PORTMDM01).*

## CADÊNCIA EVITADA

### Interrupted cadence, avoided cadence

Variantes: **Cadência deceptiva, cadência de engano, cadência interrompida**

- ❖ ***Cadência evitada, de engano, interrompida ou deceptiva**: V-VI. Tal sucessão evita a conclusão, desviando da dominante para o sexto grau, ao invés de resolvê-la na tônica (PORTMAPO02).*
- ❖ *Chama-se **cadência evitada** o repouso sobre um V ou VII grau seguido de outro V ou VII grau de tom diferente (...) assim, a cadência evitada é uma cadência modulante e resulta da resolução excepcional de um acorde do V ou do VII grau (PORTMLIV03).*

## CADÊNCIA FINAL

### Final cadence

- ❖ *Para variar da **cadência final** V – I, que é a mais aconselhável, o autor sugere a passagem IV – I ou VI – I, principalmente se o aluno quiser encurtar o exercício (PORTMDM01).*
  - ❖ *Em terceiro lugar, vale destacar que a **cadência final** não precisa ser um simples V – I; a propomos assim apenas para mostrar o retorno da tonalidade principal (PORTMTE01).*
- Ver CADÊNCIA AUTÊNTICA, CADÊNCIA COMPLETA



## CADÊNCIA FRÍGIA

### Phrygian cadence

- ❖ *Piston define **cadência frígia** como um maneirismo do período Barroco com o encadeamento IV6 – V no modo menor como finalização de movimento lento ou final de uma introdução com o movimento rápido sucedendo sem interrupção na tonalidade relativa maior (PORTMDM01).*
- ❖ *Schoenberg (1969 [1954]: 14) reduz a importância de cadências frígias (II-III) e plagais (IV-I ou II-I) a meros meios de expressão estilística, sem importância estrutural (PORTMART21).*

## CADÊNCIA HARMÔNICA

### Harmonic cadence

- ❖ ***Cadência harmônica** - numa progressão harmônica, utilizam-se efeitos que são resultados de combinações funcionais de acordes com sentido conclusivo ou suspensivo. A esse resultado dá-se o nome de Cadência (PORTMAPO03).*
- ❖ *A combinação destas três funções, em forma de encadeamento de acordes, originou a principal **cadência harmônica** do Sistema Tonal, a cadência Subdominante – Dominante – Tônica (PORTMDM03).*
- ❖ *Fazem isso representando distintamente cada possibilidade de cadência harmônica (PORTMART10).*  
⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA

## CADÊNCIA IMPERFEITA

### Imperfect cadence

Variante: **Cadência autêntica imperfeita**

- ❖ ***Cadência Imperfeita** é quando um ou ambos os acordes da Cadência Perfeita V7 • I estão invertidos ou ainda no caso de VII • I, sendo que o peso desta resolução é bem menor e mais discreto que no caso da Perfeita (PORTMAPO03).*
- ❖ *Se a finalização ocorresse sobre o acorde de tônica invertido ou com qualquer nota na voz superior que não o primeiro grau, dava-se a **cadência imperfeita**, entendida como uma fórmula cadencial menos conclusiva que a perfeita e pressupondo continuação (PORTMART32)*  
⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA

## CADÊNCIA INTERROMPIDA

### Interrupted cadence

Variantes: **Cadência deceptiva, cadência de engano, cadência evitada**

- ❖ *A **cadência interrompida** pode ser considerada como um modo funcional de resolver, pois se procura detalhar como a “interrupção” ocorre por meio da comparação entre a função do acorde esperado com o acorde de engano”. Normalmente se espera o acorde de tônica (I grau) após a dominante (PORTMTE02).*
- ❖ *O grande propósito do uso de uma **cadência interrompida**, onde, a confirmação da tonalidade é frustrada com a vinda de um grau que não corresponde ao I grau é que na cadência perfeita que sucede o encadeamento V-I ficará ainda mais reforçado, como se fosse um prolongamento da cadência perfeita (PORTMDM01).*

## CADÊNCIA NAPOLITANA

### Neapolitan cadence

- ❖ *Ao uso típico do acorde napolitano denominamos **cadência napolitana**, que segue dois modelos: (a) II7M – V7 – I e (b) II7M – I. É possível, portanto, a imitação dos modelos da **cadência Napolitana**, descendo por semitom em direção aos graus diatônicos (PORTMART04).*
- ❖ *O último trecho, na T, apresenta o IV7M em um par de acordes do mesmo tipo com o da última região e segue com o contraste provido por uma **cadência napolitana** (PORTMART07).*

## CADÊNCIA PERFEITA

### Perfect cadence

Variantes: **Cadência autêntica perfeita, cadência completa, cadência conclusiva, cadência final**

- ❖ ***Cadência perfeita** é o repouso sobre o encadeamento V-I, ambos no estado fundamental (PORTMLIV03).*
  - ❖ *O clímax é construído pela repetição do mesmo motivo temático em Lá menor e Si menor, e finalmente em Sol# menor retornando a Lá menor num acorde de sétima da dominante (comp. 36), resolvendo num acorde de tônica na recapitulação da primeira frase (comp.37), levando-nos à uma **cadência perfeita** em Lá menor (PORTMART25).*
- ⇒ Ver: CADÊNCIA AUTÊNTICA

## CADÊNCIA PLAGAL

### Plagal cadence

Variantes: **Cadência do amém**

- ❖ A **Cadência Plagal** é definida como o encadeamento IV – I. Trata-se de uma cadência conclusiva, no entanto com um poder de finalização menor que a cadência autêntica (PORTMDM01).
- ❖ Uma função compensatória para a qual os músicos desenvolveram diversos recursos representados na simulação sugerida na figura 5.8 pela poderosa dominante quarta e sexta seguida de uma **cadência plagal** (PORTMTE02).

## CADÊNCIA SUSPENSIVA

### Half cadence, Half close, Dominant cadence

Variantes: **Cadência à dominante, meia-cadência, meio-cadência, semicadência.**

- ❖ **Cadência Suspensiva** ou **Semicadência (SC):** I V, ii V, IV V. Com caráter completamente suspensivo, tal cadência marca os finais de frases sob a harmonia da dominante, isto é, a frase termina no V grau (PORTMLIV01).
- ❖ A segunda frase, que é basicamente a variação da primeira com uma diminuição do motivo temático, também termina com uma **cadência suspensiva** em Lá menor (PORTMART25).

## CAMPO HARMÔNICO

### Harmonic field

- ❖ **Campo harmônico** – são todos os acordes com possível relacionamento em uma tonalidade. Uma das características da estrutura tonal é o fato de todos os acordes que formam o **campo harmônico** possuírem um grau de relacionamento com um dos três acordes principais, Tônica, Subdominante e Dominante (PORTMAPO06).
- ❖ Cada acorde de um **Campo Harmônico**, além de sua estrutura harmônica básica– tônica – terça – quinta – sétima, possui uma série de outras notas que potencializam sua capacidade harmônica, ou seja, representam um conjunto de notas disponíveis que possibilitam a criação de inúmeras sonoridades a um mesmo acorde dentro de uma mesma função (PORTMDM03).

## CENTRO TONAL

### Tonal center (Am), Tonal centre (Br)

- ❖ O uso mais frequente do termo função tem sido o de relacionar o sentido harmônico de um elemento capaz de expressar uma tonalidade a um **centro tonal** (PORTMART18).
- ❖ Tradicionalmente a ideia de **centro tonal** (tese, afirmação) está associada com a função harmônica de tônica, a ideia de afastamento desta (antítese, conflito) com a função de

*subdominante e a ideia de refutação do afastamento e de agente da condução de retorno ao centro (síntese) fica associada com a função de dominante (PORTMART09).*

## CICLO DE QUINTAS

### Cycle of fifths

- ❖ *Por fim, reorganiza-se este material - que já foi chamado de "a face musical do romantismo" (TISCHLER, 1958) - em um desenho de círculo, uma representação que procura ancoragem na consagrada representação teórica do **ciclo de quintas** (PORTMTE02).*

Nota: O *ciclo de quintas* é representado graficamente pelo *círculo de quintas*. Contudo, observa-se que essas duas colocações (*círculo de quintas* e *ciclo de quintas*) às vezes são empregadas como variantes em diversos materiais de teoria musical.

## CICLO DE TERÇAS MAIORES

### Circle of major thirds, Major-third circle

- ❖ *O **ciclo de terças maiores** assemelha-se a uma tríade aumentada e está correlacionado com a temática da escala hexatônica (a escala de seis tons, dita escala de tons inteiros) (PORTMTE02).*

## CICLO DE TERÇAS MENORES

### Circle of minor thirds, Minor-third circle

- ❖ *Com as transformações que marcam a história artística e teórica da tonalidade harmônica, os planos tonais que percorrem os chamados **ciclos de terças menores** ( $C \rightarrow A \rightarrow F\# \rightarrow E_b \rightarrow C$ ) e **ciclos de terças maiores** ( $C \rightarrow E \rightarrow A_b \rightarrow C$ ) tornaram-se uma solução de expansão e renovação que afetou a composição musical em diversos gêneros e estilos (FREITAS, 2014).*
- ❖ *No próximo exemplo, o Interlúdio Instrumental da música Catavento de Milton Nascimento (disco Milton Nascimento de 1967 - faixa 6), os acordes sus4 são explorados de forma um pouco mais complexa. Eles constituem uma sequência que segue o **ciclo de terças menores**, assunto abordado por Freitas (2010) (PORTMART30).*

## CIFRA

### Chord symbol

- ❖ *Cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática e objetiva. A **cifra** é composta de letras, símbolos e sinais. É o sistema predominante em música popular (PORTMAPO03)*
- ❖ *A **cifra** é a grafia musical típica da Zona Popular. Foram os materiais e instituições associados a essa zona que a difundiram e legitimaram. O repertório popular hoje é, na*

maioria das vezes, registrado na forma de melodia cifrada; *leadsheet* em inglês (PORTMTE01).

- ❖ Enquanto a **cifra** é praticamente indispensável na práxis da Música Popular, a Música Erudita é totalmente dependente da partitura tradicional (PORTMTE01).

## CIFRA ALFABÉTICA

### Chord symbol

Variantes: **Cifra, Cifragem americana, cifra americana, cifra cordal**

- ❖ Quanto à **cifra alfabética** usada como representação do acorde, pode-se ainda pensar que seu uso pelos americanos foi gerado por estruturas socioculturais absolutamente locais, e que esse uso se organizou em esquemas teóricos que satisfazem plenamente às razões estéticas também locais (PORTMART13).

## CIFRA AMERICANA

### Chord symbol

Variantes: **Cifragem americana, cifra alfabética, cifra cordal**

- ❖ (...) o ensino da música que conceitua a harmonia como uma organização de blocos verticais, utilizando **cifra americana** criada por motivos de ordem meramente prática, não permite que se estabeleça uma trama horizontal entre as linhas que compõem os acordes (PORTMART13).
- ❖ Segundo depoimento informal de Guerra-Peixe, os arranjos entregues pelos arranjadores das emissoras de rádio durante a “era do rádio” eram copiados no mesmo dia, e levados ao ar horas depois pelas orquestras, ao vivo e sem ensaio. Dessa forma, o tempo empregado para copiar as partes à mão era sensivelmente reduzido quando a **cifra americana** era usada (PORTMART13).

## CIFRA APARENTE

### Disguised chord

Variante: **Cifragem aparente**

- ❖ O caso mais comum de **cifra aparente** trata-se do  $Xm6$  como dominante disfarçada (PORTMAPO05)
- ⇒ Ver: DOMINANTE DISFARÇADA

## CIFRA CORDAL

### Chord Symbol

Variantes: **Cifragem americana, cifra americana, cifra alfabética**

- ❖ **Cifra cordal** - apresenta os sons que constituem o acorde. Esta cifra, porém, não diz a que escala o acorde pertence nem sua função no contexto harmônico (FERREIRA, 2020)

- ❖ *Com o progressivo enriquecimento da harmonia da música popular durante o século XX, especialmente no jazz, os músicos sentiram necessidade cada vez maior de desenvolver um sistema lógico e completo de grafar os acordes da maneira mais eficaz possível. Isto levou à **cifra cordal** da música popular tal com a entendemos hoje (MATTOS, 2009).*

## CIFRA FUNCIONAL

### Functional notation

- ❖ ***Cifra funcional** - esclarece qual é a função do acorde, mas não esclarece qual é o acorde, nem a sua origem escalar (FERREIRA, 2020).*
- ❖ *As **cifras funcionais** também auxiliam a identificar essas relações, como fica sempre evidente com os acordes do tipo X7 (PORTMTE01).*
- ❖ *(...) observa-se que os termos e **cifras funcionais** são proximamente anteriores àqueles que encontramos nas *Novas Teorias e Fantasias Musicais* que Schenker publica a partir de 1906 (PORTMTE03).*

## CIFRA GRADUADA

### Roman Numeral

Variante: **Cifra gradual**

- ❖ *Por outro lado, alguns manuais voltados para a música popular, ao apresentar a teoria das funções harmônicas, acabam “*analisando*” os acordes que acompanham uma canção, com a **cifra graduada** empregada pela harmonia tradicional, tal como fez Almir Chediak no *Dicionário de acordes cifrados* (PORTMART13).*

## CIFRA GRADUAL

### Roman Numeral

Variante: **Cifra graduada**

- ❖ ***Cifra gradual** - mostra em que grau da escala o acorde é formado, mas não sabemos de que acorde se trata, a que escala pertence e nem a sua função (FERREIRA, 2020).*

## CIFRAGEM AMERICANA

### Chord symbol

Variantes: **Cifra americana, cifra alfabética, cifra cordal**

- ❖ *A disposição da tensão de número mais alto em cima da de número mais baixo também não é casual e reflete a influência de certas simbologias de análise da Zona Clássica, bem como da **cifragem americana**, onde, em muitos casos, apenas a “última” tensão é indicada (PORTMTE01).*

- ❖ *Mesmo para o velho piano, atualmente substituído pelos teclados e atrelado à seção rítmica, qualquer processo de condução de vozes é substituído pela **cifragem americana** realizada em blocos (PORTMART13).*

## CIFRAGEM APARENTE

### Disguised chord

Variante: **Cifra aparente**

- ❖ ***Cifragem aparente** - São acordes que, funcionalmente, dentro do contexto harmônico, representam um outro acorde disfarçado, geralmente dominante (PORTMAPO05).*

⇒ Ver: DOMINANTE DISFARÇADA

## CÍRCULO DE QUINTAS

### Circle of fifths

- ❖ *Ou como a noção (correlata ao **círculo de quintas**) que se cristalizou desde Rameau de que os "baixos fundamentais" se combinam em "progressões" (ou "marchas harmônicas" que, para um lado ou para outro, vão em "direção ascendente" ou "descendente" etc.) (PORTMTE02).*

Nota: Círculo é a representação gráfica do *ciclo de quintas*. Contudo, observa-se que essas duas colocações (círculo de quintas e ciclo de quintas) às vezes são empregadas como variantes em diversos materiais de teoria musical.

⇒ Ver: CICLO DE QUINTAS

## COLEÇÃO DIATÔNICA

### Diatonic collection, Diatonic scale

Variante: **Escala diatônica**

- ❖ *Trata-se da mesma **coleção diatônica**: i. e., uma escala de mi a mi com a nota fá#, ou uma escala de sol a sol com a nota fá# (PORTMTE02)*
- ❖ *No segundo compasso surge o tema indígena Nozani-Ná5 (SALLES, 2009: 125-6) em décimas paralelas entre clarinete e violoncelo, construída a partir de uma **coleção diatônica** (Fa# 4 É muito recorrente na obra de Villa-Lobos a distinção entre as notas correspondentes as teclas pretas e brancas do piano (que chamaremos aqui somente de notas "pretas" ou "brancas"). Essa relação entre essas **coleções** – **diatônica** e pentatônica – é uma grande fonte de recursos composicionais envolvendo simetrias (SALLES, 2009: 45-6). 5 Villa-Lobos explorou o tema indígena Nozani-Ná também em outra obra, o Choros nº3 (1925), um ano depois (SALLES, 2009: 125-6). Maior) que repousa sobre a díade [Fá,Láb] (ALBUQUERQUE, 2014)*

## COLEÇÃO HEXAFÔNICA

### Hexatonic collection, Whole tone scale

Variantes: **Coleção hexatônica, escala de tons inteiros, escala hexatônica**

- ❖ *O acorde de sexta francesa e a coleção hexafônica (ou Escala de Tons Inteiros): Seguindo o mesmo procedimento, temos que todos os acordes aumentados de Sexta Francesa relacionados a uma coleção hexafônica podem ser precedidos pelos segundos graus cadenciais m7 ou  $\emptyset$  de seus correspondentes (PORTMART04).*

## COLEÇÃO HEXATÔNICA

### Hexatonic collection, Whole tone scale

Variantes: **Coleção hexafônica, escala de tons inteiros, escala hexafônica**

- ❖ *Outro conceito desenvolvido na nova edição de Straus é o de coleções referenciais, ou seja, que têm se revelado importantes no repertório de compositores desde o século XX, seja em sua forma integral ou no manejo de seus subconjuntos. Straus destaca as coleções de tons inteiros (6-35), hexatônica (6-20), octatônica (8-28) e diatônica (7-35); poder-se-ia adicionar a coleção pentatônica (5-35), tão importante em Stravinsky e Villa-Lobos, por exemplo (SALLES, 2016).*

## COLEÇÃO PENTATÔNICA

### Pentatonic collection

Variante: **Escala pentatônica**

- ❖ *A coleção pentatônica mais comum usada na música ocidental é a que geralmente denominamos “pentatônica maior”. Ela pode ser vista como uma escala maior sem os graus 4 e 7 – justamente os graus que se situam a um semitom de distância de notas vizinhas e que formam o trítone, e por isso característicos do acorde de dominante e da progressão V-I (DIAS, 2009).*

## COLEÇÃO OCTATÔNICA

### Octatonic collection, Octatonic scale

Variante: **Escala octatônica**

- ❖ *A coleção octatônica tem sido outra favorita pós-tonal, particularmente na música de Bartók e Stravinsky. Esta coleção [ ... ] tem muitas características distintivas. Primeira, ela é altamente simétrica, tanto transpositivamente quanto inversivamente. Ela mapeia-se nela mesma em quatro níveis de transposição e quatro níveis de inversão. Como resultado, ela tem somente três formas distintas (assim como o seu complemento, o acorde de sétima diminuta) (PORTMTE02).*



## COMPASSO BINÁRIO

### Duple time, Duple meter (Am)

- ❖ *No compasso binário, os tempos são agrupados de dois em dois, ou seja, em cada compasso existem dois tempos (PORTMLIV04).*
- ❖ *No compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco (PORTMLIV07).*  
⇒ Ver: COMPASSO TERNÁRIO, COMPASSO QUATERNÁRIO

## COMPASSO COMPOSTO

### Compound meter (Am), Compound time

- ❖ *Compasso composto - é quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada. No compasso composto o denominador indica a figura da pulsação básica do compasso, e essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo, e o numerador o total das pulsações básicas (PORTMLIV07).*  
⇒ Ver: COMPASSO SIMPLES

## COMPASSO QUATERNÁRIO

### Quadruple meter (Am), quadruple time, common time

- ❖ *O compasso quaternário é formado por um tempo forte seguido de três mais fracos. Neste compasso, eventualmente, o terceiro tempo é um pouco mais forte que o segundo e o quarto. Por isso o terceiro tempo é considerado meio forte por alguns teóricos (PORTMLIV04)*
- ❖ *No compasso quaternário, o primeiro tempo é Forte, o terceiro tempo é meio Forte e o segundo e o quarto são fracos (PORTMLIV02).*  
⇒ Ver: COMPASSO BINÁRIO, COMPASSO TERNÁRIO

## COMPASSO SIMPLES

### Simple meter (Am), Simple time

- ❖ *Compasso Simples é aquele que tem por unidade de tempo uma figura simples (não pontuada). Apresenta como característica principal uma subdivisão binária ou quaternária dos seus tempos (PORTMLIV02)*
- ❖ *No compasso simples nem sempre a fórmula de compasso indica o número e a qualidade de tempos (PORTMLIV02)*  
⇒ Ver: COMPASSO COMPOSTO

## COMPASSO TERNÁRIO

### Triple meter (Am), triple time

- ❖ *Compasso Ternário - O compasso de três tempos (ternário) é formado por um tempo forte seguido de dois fracos, como em uma valsa, por exemplo (PORTMLIV04).*

- ❖ *No compasso simples nem sempre a fórmula de compasso indica o número e a qualidade de tempos (PORTMLIV02).*
- ❖ *Considera-se o ritmo acéfalo, quando as primeiras notas abrangem mais da metade de um compasso binário ou quaternário, ou mais de dois terços de um **compasso ternário** (PORTMLIV02).*
  - ⇒ Ver: COMPASSO BINÁRIO, COMPASSO QUATERNÁRIO

## CONDUÇÃO DE VOZES

### Voice leading, Part-writing

Variantes: **Escrita a quatro vozes, encadeamento de acordes**

- ❖ *Mas a Música Popular veio gradualmente se libertando de certos ditames históricos em termos de **condução de vozes** e, o que é ainda mais significativo, o acorde de sexta francesa é aquele que contém justamente a nota da fundamental da dominante que ele substitui (PORTMTE01).*
- ❖ *Se nos guiarmos, estritamente, pelo referencial da teoria musical tradicional (daquilo que aprendemos nos livros e aulas de contraponto, **condução de vozes** e harmonia ditas clássicas) a ideia de segmentar a tonalidade menor em colunas natural, harmônica e melódica pode causar incômodo, já que, tradicionalmente, aprendemos que estes termos não correspondem propriamente a três tipologias autônomas supostamente capazes de gerar três tonalidades apartadas, ou três campos tonais emancipados, ou ainda três conjuntos de acordes independentes (PORTMTE02).*

## CONDUÇÃO MELÓDICA

### Voice leading, Part-writing

- ❖ *Este coral, de maneira análoga à primeira análise sintática realizada anteriormente, também pode ser analisado avaliando-se as relações entre seus elementos constitutivos, ou seja, a melodia que é suportada pelos acordes que se conectam de acordo com a **condução melódica** (PORTMART26).*

## CONTEXTO HARMÔNICO

### Harmonic context

- ❖ *Atualmente é consensual classificar os intervalos de oitava, quinta, terça e sexta como consonantes, os de segunda e sétima (bem como todos os aumentados e diminutos) como dissonantes, restando para a quarta e para o trítono a classificação de intervalos ambíguos, ou seja, eles assumem caráter consonante ou dissonante, dependendo do **contexto harmônico** em que estão inseridos (PORTMLIV09).*

# D

## DOMINANTE

### Dominant (chord)

Variantes: **Acorde de Dominante, Acorde Dominante**

⇒ Ver: ACORDE DE DOMINANTE

## DOMINANTE ALTERADA

### Altered Dominant

Variante: **Acorde de dominante alterada**

- ❖ *Schenker se ocupa do recurso de tonicalização que, nos atuais termos da Jazz theory, passamos a chamar de "dominante alterada" (um meio de preparação que inclui o chamado "SubV7" e suas inversões) (PORTMTE02).*

## DOMINANTE ARTIFICIAL

### Artificial Dominant

- ❖ ***Dominantes artificiais:** Ao alterarem a terça das tríades menores, eles [os modos e suas alterações] produzem tríades maiores "artificiais" e acordes de sétima de dominante "artificiais" [...] As **Dominantes artificiais**, acordes de sétima de dominante artificiais e acordes de sétima diminuta artificiais são normalmente utilizados em progressões que seguem os padrões V-I, V-VI e V-IV (PORTMTE03).*

## DOMINANTE AUXILIAR

### Auxiliary Dominant

- ❖ ***Dominante auxiliar** - são os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (PORTMLIV07).*
- ⇒ Ver: DOMINANTE SECUNDÁRIA

## DOMINANTE DA DOMINANTE

### Dominant of the Dominant

- ❖ *(...) os acordes de 6a Germânica, 6a Francesa, 6a Italiana (...) são usados com função de **dominante da dominante**, com a 6a aumentada sendo resolvida por movimento contrário (PORTMAPO04).*
- ❖ *Devido a este quarto grau elevado, três das quatro opções do acorde de sexta aumentada terão função de dominante secundária, mais especificamente, **dominante da dominante** (PORTMDM01).*

- ❖ *Mas os exemplos de Mancini e Sabatella não se referem à resolução alternativa da dominante da dominante (PORTMDM01)*

⇒ Ver: DOMINANTE INDIVIDUAL

## DOMINANTE DISFARÇADA

### Disguised dominant / Dominant in disguise

- ❖ *São acordes que, funcionalmente, dentro do contexto harmônico, representam um outro acorde disfarçado, geralmente dominante. O caso mais comum de cifra aparente trata-se do  $Xm6$  como **dominante disfarçado** (PORTMAPO05).*

⇒ Ver: CIFRA APARENTE

## DOMINANTE INDIVIDUAL

### Its own dominant, Secondary dominant

Variante: **Dominante secundária**

- ❖ *Qualquer acorde do campo harmônico possui a sua **Dominante individual**. São chamados de Dominantes individuais os acordes Maiores que se relacionam por quinta Justa descendente às suas “tônicas” particulares (PORTMAPO06).*
- ❖ *Em Riemann, Grabner, Mäler e nos demais textos brasileiros aqui referenciados, relações como as de **dominantes individuais** (ou secundárias) são tradicionalmente indicadas circundando-se a nomenclatura da harmonia com parênteses, ex.: (D), isso se a dominante secundária for imediatamente seguida pela harmonia-alvo a que se refere (PORTMART23).*

## DOMINANTE MAIOR

### Major dominant

Variante: **Acorde de dominante**

- ❖ *É extremamente interessante [ ... ] o fato de que, mesmo sendo arma fundamental do sistema tonal, a **Dominante Maior** cede lugar, no processo de saturação da tonalidade, à arquetípica Dominante menor da modalidade (PORTMTE02).*

## DOMINANTE MENOR

### Dominant minor

- ❖ *E neste viés o desacertado rótulo "**dominante menor**" assinala adequadamente a desejada tensão de paradoxo irresoluto que está associada a esta "função": o substantivo "dominante" reafirma as bases do sistema tonal, mas a sua contaminação com essa espécie de sufixo impróprio "menor" (algo também legítimo ao sistema tonal) renega ou falseia o sistema (PORTMTE02).*

- ❖ *Desta forma, este acorde Vm7 não possui função tonal e sim modal. Também é chamado de **dominante menor** (PORTMAPO05).*

⇒ Ver: DOMINANTE MODAL

## DOMINANTE MODAL

### Modal Dominant

- ❖ *Consideramos ambíguos, entretanto, os acordes que possuem a 7ª menor do tom – que classificamos como **dominantes modais** – simultaneamente com a 2ª menor, a forte nota característica do modo frígio (PORTMTE01).*
- ❖ *Com o auxílio da “criação” do conceito de **dominante modal**, podemos fazer uma generalização entre graus e funções, espelhando as relações mais consagradas da escala maior (jônio) e da menor (eólio) (PORTMTE01).*

## DOMINANTE PRIMÁRIO

### Primary Dominant

Variante: **Dominante principal**

- ❖ ***Dominante Primário** - É o acorde formado sobre o V grau da escala Maior. A principal característica deste acorde está no fato de possuir um trítone em sua estrutura. Este trítone gera uma tensão que pede resolução (repouso) (PORTMAPO05).*

⇒ Ver: DOMINANTE SECUNDÁRIO

## DOMINANTE PRINCIPAL

### Primary Dominant

Variante: **Dominante primário**

- ❖ *(...)o acorde encontrado sobre o V grau é chamado de **Dominante Principal** (PORTMDM03).*
- ❖ *As diversas tônicas são esperadas após a **dominante principal**, configurando uma ampliação teórica do campo possível de cadências interrompidas para essa função (PORTMTE01).*

⇒ Ver: DOMINANTE SECUNDÁRIO

## DOMINANTE RELATIVA

### Relative Dominant

- ❖ *Desta maneira, temos como funções principais a função-tônica, subdominante e dominante e como secundárias as funções tônica relativa e anti-relativa (Ta/Tr), subdominante relativa e anti-relativa (Sr/Sa) e **dominante relativa** e antirrelativa (Dr/Da) (PORTMDM04).*

- ❖ (...)notação funcional de Hugo Riemann: *T* é tônica, *os* subdominante menor, *D+* dominante maior, *Dr* **dominante relativa**, *Sr* subdominante relativa (PORTMTE02)

⇒ Ver: ACORDE RELATIVO

## DOMINANTE SECUNDÁRIA

### Secondary dominant chord

Variante: **Acorde de dominante secundária**

- ❖ **Dominante secundária:** acorde com todas as características de um dominante, porém posicionado sobre um grau distinto ao V, de modo que sua resolução cause o efeito próximo ao de uma tônica (PORTMTE03).

## DOMINANTE SUBSTITUTA

### Dominant substitute

Variantes: **Acorde de dominante substituta, Acorde de substituição da dominante, Acorde substituto da dominante**

- ❖ (...) recurso importante de inserção de novos acordes à progressão original é o uso dos chamados **Dominantes Substitutos** (SubV7). Tais acordes podem ser intercambiáveis aos acordes dominantes por possuírem em sua estrutura, o mesmo trítone, intervalo este responsável pela tensão harmônica do acorde, resolvida no acorde de resolução (PORTMDM03).
- ❖ Quando a sétima diminuta for a nota do baixo, a sua resolução natural será ir para o acorde de I grau na segunda inversão, significando uma progressão em tempo fraco de dominante seguida por **dominante substituta** (PORTMDM01).

## E

## EMPRÉSTIMO MODAL

### Modal borrowing

- ❖ O termo **empréstimo modal** refere-se à utilização de elementos de uma tonalidade menor em uma maior e vice-versa. O uso da dualidade maior/menor é um dos recursos mais frequentes na música tonal (PORTMAPO01).
- ❖ Piston considera como acorde de **empréstimo modal** os acordes provenientes das escalas homônimas, por exemplo, dó maior e dó menor (PORTMDM01).

⇒ Ver: MISTURA MODAL, INTERCÂMBIO MODAL

## ENCADEAMENTO DOS ACORDES

### Voice-leading, Part-writing

- ❖ *Encadeamento de acordes* – refere-se ao movimento de um acorde para outro, procurando manter as notas comuns na mesma voz e fazer as demais seguirem o caminho mais curto (PORTMAPO06).
- ❖ Por *encadeamento de acordes* entende-se a melhor maneira de se fazer uma boa condução de vozes (PORTMAPO01).
- ❖ Segundo Schönberg o aluno deve escrever o *encadeamento de acordes* a quatro vozes como se estas fossem realmente para um quarteto vocal (PORTMDM01).
- ❖ Uma teoria harmônica, por sua vez, deve dar conta destes dois aspectos, isto é, sistematizar e classificar os aglomerados sonoros (acordes) e as combinações entre eles (*encadeamento de acordes*). E é disso que o sistema harmônico tonal trata (PORTMDM04).

Nota: Em alguns contextos, a colocação é substituída por *condução de vozes*.

⇒ Ver: CONDUÇÃO DE VOZES

## ESCALA ACÚSTICA

### Acoustic scale

- ❖ Lembrada nas argumentações de viés evolutivo-naturalista, uma semelhança notável é a que se observa entre a menor melódica e um segmento médio da chamada *escala acústica*: a supostamente natural, eterna, incontestável, apriorística e universal "série harmônica" dos músicos (i.e., não o entendimento rigorosamente físico ou matematicamente exato da tal série, mas sim a imagem devidamente temperada e de senso comum que os praticantes da cultura harmônico tonal pós-século XVIII guardam deste fenômeno acústico (PORTMTE02).
- ❖ Há melodias que evitam o uso do sétimo grau, gerando ambiguidade entre maior e mixolídio, como é o caso de *Mineta*, romance de *Trás os Montes* (1953: 85), ou *Ó da casa cavalheira*, cantiga dos Reis do Douro Litoral (1953: 91), e *Lavra, boi, lavra, toadilha de aboiar do Minho* (1953: 64), em que há ambiguidade entre *Dó mixolídio* e *Lá frígio*. Convém lembrar que o modo em questão, que também pode ser entendido como um *lídio* com sétima abaixada ou uma mistura das escalas *lídia* e *mixolídia*, não é exclusivo destas regiões, estando presente na música de outras culturas, especialmente do leste europeu, tendo sido utilizado em obras de Liszt, Debussy, Prokofiev, Béla Bartók e no jazz. É também conhecido como *escala acústica* (acoustic scale), *escala lídia de dominante* ou *escala de sobretons harmônicos* (overtone scale) (LOPES, 2018)

⇒ *Lendvai apresenta um sistema diatônico baseado principalmente na **escala acústica**, descrita por ele como uma inversão sistemática das leis das técnicas cromáticas de Bartok, a saber, as regras da seção áurea (VASCONCELOS, 2013).*

## ESCALA ALTERADA

### *Altered scale*

- ❖ *A **escala alterada** surgiu no século XVIII e foi plenamente explorada no século XIX. Apresenta as notas indicadas para formação de acordes alterados (PORTMLIV02).*
- ❖ *Na formação da **escala alterada** não devem ser alterados os graus I –III – V (PORTMLIV02).*
- ❖ *Outras diversas equivalências se estabelecem quando se leva em conta os chamados "meios de preparação" (recursos como os modos da escala menor melódica, da **escala alterada**, da escala dominante diminuta etc.) (PORTMTE02).*

## ESCALA ARTIFICIAL

### *Artificial scale*

- ❖ ***Escala artificial** ou cromática é uma sequência de doze semitons consecutivos (oitava dividida em doze semitons). **Escalas artificiais**: Cromáticas (ex. Escala lá menor cromática clássica) e alteradas (escala lá menor alterada) (PORTMLIV02).*
- ⇒ Ver: ESCALA CROMÁTICA, ESCALA ALTERADA

## ESCALA BACHIANA

### *Jazz minor scale*

- ❖ *Na improvisação jazzística, a menor melódica é executada somente com as notas da ascendente. Nesta forma, a escala é denominada "**bachiana**", por ter sido comumente utilizada por Johann Sebastian Bach (PORTMLIV04)*
  - ❖ *A escala menor melódica se diferencia pelo uso no jazz que a chama de jazz minor, que é na verdade chamada tradicionalmente de **escala bachiana** (PORTMART24)*
- ⇒ Ver: ESCALA MENOR MELÓDICA

## ESCALA BLUES

### *Blues scale*

- ❖ *A **escala blues** é obtida a partir do modo menor da escala pentatônica com a blue note acrescentada (GOMES; SANTOS, 2017).*
- ❖ *Tal preocupação, somada ao fato de que Faria, Chediak e a publicação da Berklee já sugerem duas versões, e ao fato de que diversos autores dão indicações de como as notas escalares devem ser melodicamente organizadas, são razões mais do que suficientes para*



que não acreditemos na existência propriamente de uma **escala Blues**: pensamos que há, na verdade, uma atitude, um modo Blues de tratar a melodia (PORTMTE01).

⇒ Ver: COLEÇÃO PENTATÔNICA, ESCALA PENTATÔNICA, BLUES DE 12 COMPASSOS

## ESCALA CIGANA

### Gypsy scale

❖ *Escalas Ciganas* – sistematizam as notas encontradas nas melodias folclóricas ciganas (PORTMLIV02).

⇒ Ver: ESCALA CIGANA MAIOR, ESCALA CIGANA MENOR

## ESCALA CIGANA MAIOR

### Gypsy major scale

❖ *Escala Cigana Maior* - Nessa escala existem quatro semitons (entre os graus I-II, III-IV, V-VI e VII – I) e duas segundas aumentadas (entre os graus II-III e VI-VII) (PORTMLIV02)

## ESCALA CIGANA MENOR

### Gypsy minor scale, Hungarian minor scale, Hungarian gypsy scale, Double harmonic minor scale

❖ *Escala Cigana Menor* - Nessa escala existem quatro semitons (entre os graus II-III, IV-V, V-VI e VII-I) e duas segundas aumentadas (entre os graus III-IV e VI-VIII) (PORTMLIV02).

## ESCALA CROMÁTICA

### Chromatic scale

❖ *Escala cromática* - É uma escala que inclui os 12 sons do sistema temperado e é formada por intervalos de semitons sucessivos (PORTMLIV04).

❖ Se esta suposição fosse válida ter-se-ia que aplicar este mesmo princípio para todos os outros graus da escala, o que geraria a **escala cromática** como base dos eventos harmônicos (PORTMART08).

⇒ Ver: ESCALA SIMÉTRICA

## ESCALA DE TONS INTEIROS

### Whole tones scale

Variantes: **Escala hexafônica, Escala hexatônica, Coleção hexafônica, Coleção hexafônica**

❖ *A escala de tons inteiros* possui apenas seis notas (por isso é chamada frequentemente de escala hexafônica – hexa = seis; fônica = sons) separadas por intervalo de tom (PORTMAPO05).

- ❖ *O tempo sem perspectiva resolutiva, e sem centro fixo, gerado por essa **escala de tons inteiros** usada por Debussy, está na entrada da música contemporânea como uma verdadeira alegoria (PORTMDM02).*
  - ❖ *A **escala de tons inteiros** tem suas notas, sendo, portanto, uma escala hexacordal (PORTMLIV02).*
- ⇒ Ver: ESCALA SIMÉTRICA

## ESCALA DIATÔNICA

### Diatonic scale

Variante: **Coleção diatônica**

- ❖ ***Escala Diatônica** é o conjunto de 7 notas (heptatônica) consecutivas, sem repetição, começando e terminando na tônica e guardando entre si, geralmente, o intervalo de tom ou semitom (PORTMAPO05)*
- ❖ *Em aulas anteriores, professor e alunos haviam debatido sobre as consonâncias e as dissonâncias que resultam da sobreposição das notas de uma **escala diatônica** com os acordes da mesma escala (PORTMDM01).*

## ESCALA DIMINUTA

### Diminished scale

Variante: **Escala dominante diminuta**

- ❖ *(...) a **escala diminuta** (também chamada de diminuta tom-semitom (devido a sua formação em sequências regulares de tom e semitom) (PORTMAPO03)*
- ❖ *Autores e professores associados à Zona Popular mencionam essa interpretação escalar, mas também fornecem outras, como, por exemplo, a **escala diminuta** sobre os diminutos (PORTMTE01).*

## ESCALA DOMINANTE DIMINUTA

### Dominant diminished scale

Variante: **Escala diminuta**

- ❖ *Na teoria atual, esta "**escala dominante diminuta**" - ou mais precisamente, esta divisão da oitava em oito notas alternadas por tom e semitom - é percebida de maneiras diversas (PORTMTE02).*

## ESCALA HEXACORDAL

### Whole tone scale, hexatonic collection

Variantes: **Escala de tons inteiros, escala hexafônica, escala hexatônica, coleção hexatônica**

- ❖ *A **escala de tons inteiros** tem suas notas, sendo, portanto, uma **escala hexacordal** (PORTMLIV02)*

**ESCALA HEXAFÔNICA****Whole tone scale, hexatonic collection**

Variantes: **Escala de tons inteiros, escala hexacordal, escala hexatônica, coleção hexafônica**

- ❖ *TINÉ (2002) sugere a associação desse acorde (de sexta francesa) à Escala Hexafônica, também conhecida como Escala de Tons Inteiros (PORTMART04).*

**ESCALA HEXATÔNICA****Whole tone scale, hexatonic collection**

Variantes: **Escala de tons inteiros, escala hexacordal, escala hexafônica, coleção hexatônica**

- ❖ *O ciclo de terças maiores assemelha-se a uma tríade aumentada e está correlacionado com a temática da escala hexatônica (a escala de seis tons, dita escala de tons inteiros) (PORTMTE02).*

**ESCALA MAIOR****Major scale**

- ❖ *A escala maior (ou modo jônio) é formada pelos seguintes intervalos: segunda maior, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta maior e sétima maior (PORTMAPO01).*
- ❖ *Escala maior é uma escala diatônica que tem dois semitons, entre os graus III-IV e VII-I. Entre os outros graus há um tom (PORTMLIV02).*
- ❖ *Schönberg não faz qualquer alusão ao estudo dos intervalos. Ele começa diretamente na explicação dos acordes e suas disposições na escala maior (PORTMDM01).*  
⇒ Ver: ESCALA MENOR

**ESCALA MENOR****Minor scale**

- ❖ *Escala menor é uma escala diatônica, cuja principal característica é o intervalo de terça menor entre os graus I e III (PORTMLIV02).*
- ❖ *Schönberg diz que este acorde provém da escala menor, mas, qualquer acorde pode ser alterado e receber uma quinta aumentada (PORTMDM01).*  
⇒ Ver: ESCALA MENOR NATURAL, ESCALA MENOR HARMÔNICA, ESCALA MENOR MELÓDICA

**ESCALA MENOR ANTIGA****Natural minor scale**

Variantes: **Escala menor primitiva, escala menor natural**

- ❖ *A escala menor antiga ou natural tem sete notas e, conseqüentemente, são sete as tríades obtidas (PORTMLIV01).*

- ❖ *A sequência harmônica em quintas descendentes no modo menor apresenta como novidade o emprego de tríades formadas a partir de notas provenientes da **escala menor antiga** e da **escala menor harmônica** (PORTMLIV01).*

## ESCALA MENOR HARMÔNICA

### Harmonic minor scale

- ❖ ***Escala menor harmônica** - Na escala menor harmônica o VII é elevado em um semitom para caracterizar a função de atração de VII (*sensível*) para o VIII (PORTMLIV04)*
- ❖ ***Escala menor harmônica: com terça menor e com 2ª aumentada entre o 6ª e o 7º graus** (PORTMTE01)*  
⇒ Ver: ESCALA MENOR MELÓDICA, ESCALA MENOR NATURAL

## ESCALA MENOR MELÓDICA

### Melodic minor scale

- ❖ *A **escala menor melódica** é similar a escala menor primitiva, porém com o VI e VII graus elevados em um semitom (PORTMAPO05)*
- ❖ *Com uma nova análise do acorde do VII grau da **escala menor melódica**, concluímos que, este acorde não possui função de acorde dominante enquanto acorde meio diminuto por estar prioritariamente vinculado à função de II grau de uma cadência no Modo Menor (PORTMDM03)*  
⇒ Ver: ESCALA MENOR HARMÔNICA, ESCALA MENOR NATURAL

## ESCALA MENOR NATURAL

### Natural minor scale

Variantes: **Escala menor antiga, escala menor primitiva**

- ❖ ***Escala menor natural** — Os intervalos que compõem esta escala são: T-St-T-T-St-T-T. As distâncias de cada grau, em relação à tônica são: 2ª Maior, 3ª menor, 4ª Justa, 5ª Justa, 6ª menor, 7ª menor e 8ª Justa (PORTMLIV04).*
- ❖ *A **escala menor antiga** ou **natural** tem sete notas e, conseqüentemente, são sete as tríades obtidas (PORTMLIV01).*
- ❖ *Como as dominantes dos tons menores são extraídas da harmônica, é bom deixar claro que os vizinhos do tom menor são determinados pelos acordes da **escala menor natural** (PORTMTE01).*

## ESCALA MENOR PRIMITIVA

### Natural minor scale

Variantes: **Escala menor antiga, escala menor natural**

- ❖ *A escala menor primitiva também é chamada genericamente de escala menor natural. Porém, por definição, este nome só se aplica à escala modelo de Lá menor, pois é a única composta apenas por notas naturais (PORTMAPO05).*

## ESCALA MODAL

### Modal scale

- ❖ *O primeiro caso é o já clássico problema no qual acordes completamente diatônicos são associados, cada um, a uma **escala modal** diferente determinada suas fundamentais (PORTMTE01).*

Nota: Refere-se a qualquer escala relacionada ao Modalismo, tendo ao longo da História aplicações distintas na música de acordo com a época e valores estéticos e culturais predominantes na sociedade.

## ESCALA OCTATÔNICA

### Octatonic scale

Variante: **Coleção octatônica**

- ❖ *A **Escala Octatônica** é uma escala simétrica que promove a correspondência de vários acordes em intervalos de um tom e meio (terça menor ou segunda aumentada). Na música erudita normalmente diz-se que há apenas dois tipos de **escala octatônica**: Tipo A: que começa com tom-semitom (Dó-Ré-Mib...) e Tipo B que começa com semitom-tom (Dó-Réb – Mib...) e suas diversas transposições ( $12 + 12 = 24$  sem contar os enarmônicos) (PORTMART04).*
- ❖ *A popularidade da **escala octatônica** pode dever-se ao grande número de elementos tonais e não tonais que contém. Como as escalas tradicionais diatônicas, combina tons e semitons entre cada um dos sucessivos graus da escala, possibilitando a criação de melodias e arpejo com uma sonoridade tradicional (PORTMTE02).*

⇒ Ver: ESCALA SIMÉTRICA

## ESCALA PENTATÔNICA

### Pentatonic scale

Variante: **Coleção pentatônica**

- ❖ ***Escala Pentatônica** – é uma escala com cinco notas. Originalmente foi formada por quatro quintas justas sobrepostas começando com a nota Fá (PORTMLIV02).*
- ❖ *De fato, em termos de construção, a **escala pentatônica** pode ser compreendida como uma escala maior sem o 4º e o 7º graus (PORTMTE01).*

⇒ Ver: COLEÇÃO PENTATÔNICA

## ESCALA RELATIVA

### Relative scale

- ❖ *Escalas relativas* são duas escalas formadas pelas mesmas notas e com a mesma armadura, porém pertencendo a modos diferentes, uma maior e a outra menor (PORTMLIV02).
- ❖ *Lá menor harmônica (escala relativa de Dó Maior)* (PORTMLIV04).
  - ⇒ Ver: TONALIDADE RELATIVA, TOM RELATIVO

## ESCALA SIMÉTRICA

### Symmetric scale, Symmetrical scale

- ❖ *Escalas simétricas* são aquelas formadas por uma sequência de intervalos e quando tocadas tanto de forma ascendente quanto descendente, são iguais (PORTMAPO04).
  - ⇒ Ver: ESCALA CROMÁTICA, ESCALA DE TONS INTEIROS, ESCALA DIMINUTA, ESCALA HEXATÔNICA, ESCALA OCTATÔNICA

## ESCALA TEMPERADA

### Equal tempered scale

- ❖ A *escala temperada* consiste na divisão da oitava em doze semitons iguais (PORTMLIV02).
- ❖ *Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada* (Andrade, 1962: 51) (PORTMDM04).

## ESCALAS ENARMÔNICAS

### Enharmonic scales

- ❖ *Escalas enarmônicas* (ou sinônimas) são escalas cujas notas se correspondem enarmonicamente. A soma do número de alterações nas armaduras de duas escalas enarmônicas é sempre 12 (PORTMLIV02).

## ESCALAS EXÓTICAS

### Exotic scales

- ❖ *Escalas exóticas* - A combinação de até doze semitons permite a formação de um grande número de escalas. Algumas têm a sua origem no folclore de determinados povos, outras são o resultado da concepção pessoal de certos compositores e ainda algumas são simples combinações matemáticas (PORTMLIV02).
  - ⇒ Ver: ESCALA CIGANA, ESCALA DE TONS INTEIROS, ESCALA PENTATÔNICA

## ESCRITA A QUATRO VOZES

### Four-part writing

Variantes: **Encadeamento de acordes, condução de vozes**

- ❖ *Escrita a quatro vozes* – é a que resume a harmonia, distribuindo-a nas tessituras das quatro vozes corais básicas: soprano, contralto, tenor e baixo (PORTMAPO06).
- ❖ *Na escrita a quatro vozes, a 5ª ou 8ª oculta deve ser evitada apenas quando ocorrer entre as vozes extremas ou externas, isto é, entre baixo e soprano* (PORTMLIV01).

## ESTADO FUNDAMENTAL

### Root position

Variante: **Posição fundamental**

- ❖ *Estado fundamental (EF)* – A nota mais grave (o baixo) é a fundamental do acorde. O estado fundamental é formado por terças sobrepostas (PORTMLIV02).
- ❖ *O que chama a atenção no livro de Kostka & Payne é a utilização do acorde do viiº grau. Os autores afirmam que este acorde é mais usado na primeira inversão do que no estado fundamental, porque os primeiros compositores da era do tonalismo diziam que uma sonoridade somente era aceita se todos os intervalos acima do baixo fossem consonantes* (PORTMDM01).

## ESTRUTURA HARMÔNICA

### Harmonic structure

- ❖ *Todos os acordes da estrutura harmônica são relacionados àquela tônica, subdominante ou dominante da qual são vizinhos de terça* (PORTMTE02).
- ❖ *Na cadência estão sintetizadas as relações mais simples da estrutura harmônica* (PORTMART14).
- ❖ *Cada acorde de um Campo Harmônico, além de sua estrutura harmônica básica – tônica – terça – quinta – sétima, possui uma série de outras notas que potencializam sua capacidade harmônica, ou seja, representam um conjunto de notas disponíveis que possibilitam a criação de inúmeras sonoridades a um mesmo acorde dentro de uma mesma função* (PORTMDM03).

## F

### FIGURAÇÃO MELÓDICA

#### Nonharmonic note, Nonharmonic tone, Nonchord tone, Embellishing tone

- ❖ A *figuração melódica* é um aspecto essencial da composição e da música tonal. Ela compreende a movimentação melódica que emprega consonâncias e dissonâncias, com ou sem deslocamentos rítmicos e que pode ocorrer em qualquer voz ou, até mesmo, em todas. Seu emprego mais comum é na voz mais aguda por tratar-se geralmente da melodia. Notas diatônicas (notas da escala) ou notas cromáticas podem ser empregadas na figuração (PORTMLIV01).

### FÓRMULA DE COMPASSO

#### Time signature

- ❖ *Fórmula de compasso* - na escrita musical, é necessário indicar quantos tempos existem em um compasso e qual é a figura rítmica que representa a pulsação de um tempo. Por isso, no início de toda música escrita, aparece a fórmula de compasso que é formada por dois números sobrepostos, escritos à direita da clave (PORTMLIV04).
- ❖ Logo na entrada do trecho de *Acordes Vagantes da diminuta* (c.30), a *fórmula de compasso* retorna para 3/4 por apenas um compasso para voltar a 4/8 do c.31 ao 37 (PORTMART27).

### FREQUÊNCIA FUNDAMENTAL

#### Fundamental frequency

- ❖ O 1º harmônico é a *frequência fundamental* (PORTMAPO04).
- ❖ Logo, o som é definido como a soma da *frequência fundamental* e seus harmônicos (PORTMLIV04).

### FUNÇÃO CADENCIAL

#### Cadential function

- ❖ (...) constata-se que a música popular aqui estudada pode ser ligada por um lado a uma prática harmônica do século XIX, no que tange às *funções cadenciais* que parecem demonstrar serem inerentes ao tonalismo, nas diferentes formas em que ele se apresenta (PORTMART01)



## FUNÇÃO CENTRÍFUGA

### Centrifugal function

- ❖ *Assim, os elementos sempre estarão atuando no sentido de afirmar ou estabelecer uma tonalidade – função centrípeta –, ou, no sentido de contradizer uma tonalidade – **função centrífuga** (PORTMART04).*

Nota: Terminologia utilizada por Schoenberg.

⇒ Ver: FUNÇÃO CENTRÍPETA

## FUNÇÃO CENTRÍPETA

### Centripetal function

- ❖ *A função geral refere-se a funções tonais que se utilizam dos elementos específicos para expressar de forma afirmativa ou para contradizer uma determinada tonalidade. Estas são: a **função centrípeta**, que estabelece uma tonalidade, e a função centrífuga, que contradiz uma tonalidade: "A função centrípeta de progressões é exercida por anular as tendências centrífugas, isto é, por estabelecer uma tonalidade pela conquista de seus elementos contraditórios" (PORTMART18)*

Nota: Terminologia utilizada por Schoenberg.

⇒ Ver: FUNÇÃO CENTRÍFUGA

## FUNÇÃO CROMÁTICA

### Chromatic function

- ❖ *Diminuto de aproximação ascendente, resolvendo em acorde diatônico invertido, possui **função cromática**, pois não há a resolução de nenhum dos dois trítomos e, portanto, não pode ser substituído pelo V7 do acorde de resolução (PORTMAPO05).*

## FUNÇÃO DE DOMINANTE

### Dominant function

Variante: **Função dominante**

- ❖ *A **função de dominante** – associada a sensações de tensão, necessidade de resolução, movimento em direção à tônica – pode ser enfatizada adicionando-se uma sétima menor à tríade (que se torna uma téttrade) (PORTMAPO02)*
- ❖ *Por fim falaremos das modulações mais sofisticadas. A que faz uso de enarmonia não deixa de se valer das cadências, pois geralmente emprega a **função de dominante** (PORTMTE01)*

## FUNÇÃO DE SUBDOMINANTE

### Subdominant function

Variante: **Função subdominante**

- ❖ *De fato, apesar do acorde de sexta napolitana ser derivado da função de subdominante, esta harmonia chamou a atenção de vários compositores que a elevaram a condição de região tonal, negando que este acorde tenha a simples **função de subdominante** (PORTMART18)*

⇒ Ver: ACORDE DE SUBDOMINANTE

## FUNÇÃO DE TÔNICA

### Tonic function

Variante: **Função tônica**

- ❖ ***Função de tônica:** Associada à sensação de relaxamento. É produzida principalmente pelo grau I, e, em menor quantidade, pelos graus VI e III (PORTMAPO04).*

⇒ Ver: ACORDE DE TÔNICA

## FUNÇÃO DOMINANTE

### Dominant function

Variante: **Função de dominante**

- ❖ ***Função Dominante:** Acorde encontrados sobre os graus V e VII (PORTMDM03).*
- ❖ *A **função dominante**, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o intervalo de trítone [...] será considerado função dominante (PORTMART01).*

⇒ Ver: ACORDE DE DOMINANTE

## FUNÇÃO HARMÔNICA

### Harmonic function

- ❖ *No trecho a seguir Cassirer fala das matemáticas, mas bem poderia estar comentando a noção moderno-contemporânea de "**função harmônica**": A fórmula da função sob sua forma geral só contém, bem entendido, a regra universal que permite determinar a interdependência das variáveis, mas é sempre possível reportar-se da fórmula geral para uma figura particular qualquer caracterizada, como tal, por grandezas determinadas que são suas constantes individuais (PORTMTE02).*
- ❖ *A **função harmônica** acontece quando dois acordes possuem características sonoras semelhantes, então surge a possibilidade de eles serem substituídos entre si (PORTMAPO04).*

## FUNÇÃO SUBDOMINANTE

### Subdominant function

Variante: **Função de subdominante**

- ❖ *A função subdominante tem como característica o sentido meio suspensivo e possui uma sensação de afastamento da tônica. O acorde principal desta função é o IV grau. (Acorde de subdominante) (PORTMLIV03).*
- ❖ *Função subdominante: É uma função de sentido suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II (PORTMLIV07).*
- ❖ *A tese da dissonância característica que nos ensina a realçar a função subdominante da tríade sobre o IV grau (fá-lá-dó) através do acréscimo da sexta maior (fá-lá-dó-ré)/ quando em ambiente menor (PORTMTE02).*

## FUNÇÃO TONAL

### Tonal function

- ❖ *(...) função tonal – diz respeito à posição, identidade e estatuto hierárquico de cada um dos componentes do sistema da tonalidade particular em questão (PORTMART26).*
- ❖ *A função tonal dos dois acordes que compõem o cerne da cadência autêntica pode ser definida, portanto, da seguinte maneira: dominante – função de tensão; tônica – função de resolução (PORTMART14).*

## FUNÇÃO TÔNICA

### Tonic function

Variante: **Função de tônica**

- ❖ *Função de tônica: Associada à sensação de relaxamento. É produzida principalmente pelo grau I, e, em menor quantidade, pelos graus VI e III (PORTMAPO04).*
- ❖ *Função tônica: É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso (PORTMLIV07).*
- ❖ *Função Tônica: Acordes de resolução, que se relacionam diretamente ao centro tonal da música (PORTMDM03).*
- ❖ *Assim, a função de tônica é geralmente associada à ideia de resolução – polo de atração – ou de relaxamento (PORTMTE01).*

# G

## GRAU CONJUNTO

### Conjunct motion, conjunct movement, Stepwise motion

- ❖ *A progressão por segundas - grau conjunto - apresenta uma fundamental omitida (Zwischenfundament) que a torna uma progressão por terça descendente e por quinta ascendente (PORTMART18).*
- ❖ *Nas cláusulas mais antigas (para três vozes) o tenor e o soprano conduzem o fechamento cadencial (e não o baixo). A resolução destas duas vozes principais, obrigatoriamente, se dá por passo de grau conjunto em movimento contrário (PORTMTE02).*  
⇒ Ver: MOVIMENTO POR GRAU CONJUNTO, GRAU DISJUNTO

## GRAU DA ESCALA

### Scale degree, Degree of the scale

- ❖ *O seguinte exemplo mostra os graus da escala diatônica de Dó Maior. Os nomes dos graus e suas características são: I – Tônica (o principal; dá o nome da escala e seu tom – função estável); II – Supertônica (um grau acima da tônica); III – Mediante (o meio entre tônica e dominante); IV – Subdominante (um grau abaixo da dominante – função semiestável); V – Superdominante (um grau acima da dominante); VII – Sensível (está um semitom abaixo da Tônica e pede resolução na mesma); VIII – Tônica (repetição) (PORTMLIV04).*
- ❖ *Os modos das escalas são determinados pela distribuição dos intervalos entre os graus da escala dentro do módulo (PORTMART03).*

## GRAU DA TONALIDADE

### Degree of the key

Variante: **Grau tonal**

- ❖ *Uma harmonia de subdominante (tonicização) nos leva ao acorde de sétima sobre o sétimo grau da tonalidade da dominante (comp. 58) e finalmente ao acorde (em forma de arpejo) de sétima sobre o sétimo grau de ré menor em terceira inversão (PORTMART25).*
- ❖ *Por exemplo, a tríade construída sobre o quinto grau da tonalidade de Ab é Eb-G-Bb e sua função é de dominante; modificando-se este centro para Bb, esta mesma tríade terá função de subdominante (PORTMART 26).*

Nota: Esta colocação é acompanhada pelos numerais: primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo.

## GRAU DIATÔNICO

### Diatonic degree

- ❖ *A possibilidade de inclusão de todos os tons ou notas do sistema no conceito de Monotonalidade deve-se à visão do acorde como um composto formado por uma fundamental situada em um **grau diatônico**, e pelas notas erguidas sobre esta fundamental (PORTMART04).*
- ❖ *A Transformação de Acorde, produzida pelo processo da Substituição, acarreta uma nova configuração de um dado acorde sobre um **grau diatônico** (PORTMART04).*

## GRAU DISJUNTO

### Disjunct motion, Skipwise motion

- ❖ *Os graus conjuntos são os graus imediatos consecutivos. Os **graus disjuntos** são os que têm um ou mais graus intermediários (PORTMLIV02).*
- ❖ *Apojatura – quando a sétima vem de um **grau disjunto** abaixo dela (PORTMDM01).*  
⇒ Ver: GRAU CONJUNTO

## GRAU MODAL

### Modal degree

- ❖ ***Gráus modais** – III e VI. São os que definem se a escala é do modo maior ou menor, principalmente o III (PORTMLIV04).*
- ❖ *Os **gráus modais** são aqueles que diferem uma tonalidade maior de uma menor. Os III (mediante), VI (submediante) e VII (sensível ou subtônica), são os graus que definem se o modo da tonalidade é maior ou menor (PORTMAPO01).*
- ❖ *Esse autor [Piston] categoriza como **gráus modais** o III e o VI, por serem essencialmente diferentes nos modos maior e menor, definindo, portanto, o modo (PORTMART06).*  
⇒ Ver: GRAU TONAL

## GRAU TONAL

### Tonal degree

Variante: **Grau da tonalidade**

- ❖ ***Gráus tonais** – I, IV e V – com os seus respectivos acordes caracterizam o tom (PORTMLIV02).*
- ❖ *Os graus tonais de uma escala maior ou menor são aqueles que se referem aos graus que definem uma tonalidade: I (tônica), IV (subdominante), e V (dominante) (PORTMAPO01).*  
⇒ Ver: GRAU MODAL

## H

### HARMONIA DE DOMINANTE

#### Dominant harmony

- ❖ *A harmonia de dominante é segurada até o último momento, indo para mi maior (comp. 37) e finalmente ouvimos a tônica, primeiro no baixo (comp.38) e depois na voz do meio (comp.39), como uma resolução tanto de fá como de dó sustenido (PORTMART25).*
- ❖ *Comentando o enorme prestígio da "dominante maior" ao longo de toda era tonal, Piston abre uma seção dedicada ao fenômeno que chama justamente de "a decadência da harmonia de dominante" (PORTMTE02).*  
⇒ Ver: HARMONIA DE SUBDOMINANTE, HARMONIA DE TÔNICA

### HARMONIA DE SUBDOMINANTE

#### Subdominant harmony

- ❖ *O pedal de lá estabelece a harmonia de subdominante, a melodia transposta uma quarta a cima, desta vez num caráter suspensivo aumentado pelas cadências em sol menor (comp.30) e em fá menor (comp.32) (PORTMART25).*
- ❖ *Dada “a essência profundamente histórica de todas as categorias musicais”, pode-se dizer que, em suma, uma harmonia de subdominante como o acorde napolitano, em suas diferentes fisionomias, é uma figura que permanece e se transforma acusando, conforme as variáveis artísticas, culturais e sociais, uma trama de interações com outras histórias, domínios e processos (PORTMART28).*  
⇒ Ver: HARMONIA DE DOMINANTE, HARMONIA DE TÔNICA

### HARMONIA DE TÔNICA

#### Tonic harmony

- ❖ *Uma dominante extraordinária é uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a harmonia da tônica segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes das cadências de engano mais típicas. Esta coleção de dominantes acessórias, cuja ideia inspira-se em sugestões feitas por Karl Friedrich Weitzmann em seu Harmoniesystem de 1860 (ver Rudd 1992), é de grande importância para o estudo do repertório da segunda metade do século XIX (PORTMART23).*  
⇒ Ver: HARMONIA DE DOMINANTE, HARMONIA DE SUBDOMINANTE

## HARMONIA FUNCIONAL

### Functional harmony

- ❖ *Os princípios de **harmonia funcional** podem ser rapidamente resumidos: as três funções harmônicas básicas (tônica, dominante, subdominante) regulariam todas as relações harmônicas (1a lei tonal); todos os acordes ocupam, com maior ou menor importância, um das três funções (2a lei tonal); cada acorde pode ter associado a ele outros acordes com funções individuais dele (3a lei tonal); como a função do acorde se torna mais importante do que sua construção em termos de notas, é criada a possibilidade de ambiguidades, onde as funções se confundem entre si ao nível da escala, do modo (4a lei tonal), da tonalidade -- tornando possíveis várias formas de modulação, ou mudança de tonalidade no decorrer do discurso musical (5a lei tonal) (PORTMAPO04).*
- ❖ *Muitos modelos de análise de Harmonia vêm recebendo a alcunha de “Funcional”, mas, normalmente, eles representam epistemologias diferentes e, às vezes, contraditórias. Falta, enfim, uma definição mais exata do que seja “**Harmonia Funcional**” e do âmbito que ela realmente abarca (PORTMTE01).*
- ❖ *Desta maneira, o que se vê, na verdade, são numerosas publicações sobre harmonia e **harmonia funcional** que repetem ou retificam os conteúdos abordados pelos cursos em questão e, à semelhança das apostilas, não trazem qualquer indicação a respeito da origem dos conceitos, elaborações ou análises adotadas (PORTMDM04).*  
⇒ Ver: HARMONIA TRADICIONAL

## HARMONIA MODAL

### Modal harmony

- ❖ *Esta outra arte de escolher e combinar notas e formar acordes avançou muito e, contando com níveis diversos de organização e credibilidade (como ainda ocorre também com as sistematizações da tradicional "harmonia funcional"), aprendemos a pertinência de conhecer e dominar processos, procedimentos e planejamentos composicionais que se identificam como: "**harmonia modal**" ("modal harmony"), "neo-modal", "modal progression", "fine writing", "modal jazz composition", "moda I pós-tonal" etc (PORTMTE02).*
- ❖ *O crescente predomínio desta "**harmonia modal**" aos finais do século XIX se deve também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência sobre os chamados compositores nacionalistas (PORTMTE02).*
- ❖ ***Harmonia modal** é o estudo da adaptação da harmonia para a música modal (DREHMER, 2012)*

⇒ Ver: HARMONIA TONAL, HARMONIA TRADICIONAL

## HARMONIA MUSICAL

### Musical harmony

- ❖ *A bibliografia que trata do assunto sobre **harmonia musical**, hoje pode ser categorizada em suas vertentes de acordo com a teorização ou linguagem que utiliza: tradicional ou funcional. Existem muitos métodos e tratados, alguns de grande relevância histórica, que abordam o estudo de harmonia e guiam os estudos por meios diferentes (PORTMART19).*

## HARMONIA POPULAR

### Popular harmony

- ❖ *Atribui-se aos norte-americanos a sistematização de uma **harmonia aplicada à música popular**, assimilando as experimentações e inovações dos compositores e arranjadores do Jazz na primeira metade do século XX (PORTMDM04).*
- ❖ *Embora tenha seus fundamentos na harmonia funcional, a **harmonia popular** faz uso de interpretações diferentes para determinadas sequências harmônicas (PORTMART05).*

## HARMONIA TONAL

### Tonal harmony

- ❖ *Há também uma pequena distinção sobre duas correntes de pensamento da **harmonia tonal**, uma que segue os padrões tradicionais de redução de acordes a sua fundamental e a teoria funcional de Riemann (PORTMART18).*
- ❖ *O estudo da **harmonia tonal** apresenta como uma de suas características o encadeamento de acordes (PORTMAPO01).*
- ❖ *Corrêa (2006), ao resumir alguns dos postulados teóricos que dão as bases para uma teoria harmônica da prática comum, a partir o estudo de autores como Dalhaus, Nattiez, Schoenberg e Rameau colocam a existência de quatro princípios transcendentais que norteiam o estudo da **harmonia tonal**: a série harmônica ou sistema natural de ressonância, a escala, a superposição de intervalos de terças para construção de acordes e o ciclo das quintas (PORTMART06).*

## HARMONIA TRADICIONAL

### Functional harmony

- ❖ *A primeira corrente (mais antiga) é a “**harmonia tradicional**”, que tem como preocupação os fatores relativos a cada acorde em sua estrutura e em regras de condução de vozes. Diz respeito aos acordes escritos na partitura, e sua base é a escrita coral do período barroco. Por isso é muitas vezes compreendida, erroneamente, como harmonia "erudita" (PORTMAPO05).*



- ❖ *(A Harmonia tradicional) (...) refere-se à teoria tradicional, herdada de teóricos do século XVIII e XIX (por exemplo de Gottfried Weber e Georg Joseph Vogler), que diz respeito a redução de acordes a sua posição fundamental, tendo as fundamentais dos acordes assinaladas com algarismos romanos relacionando-os desta maneira com a tônica (PORTMART18).*

## HOMÔNIMA MENOR

### Parallel minor

- ❖ *(...)usaremos a escala **homônima menor** (mesma tônica e tipo diferente), visto que, no estudo de Harmonia, a relação entre escalas homônimas é mais forte que entre relativas. Obs.2: para transformar uma escala Maior em uma menor homônima, basta abaixar um semitom nos graus III, VI e VII (PORTMAPO05).*
- ❖ *Para Kostka & Payne e Piston são considerados acordes de empréstimo modal os acordes provenientes da **homônima menor** (PORTMDM01).*
- ❖ *Primeiramente, se notarmos que o acorde de dó maior, mais convencional em uma Tonart de Mi menor, assumiria mais comumente uma função (lato sensu) de subdominante, haveremos de notar também que, ao atacar, no cp. 22, antes o dó fundamental e retardar em uma colcheia a ocorrência do mi bemol que caracteriza tal acorde como menor, introduz-se na passagem o acorde em questão antes como uma subdominante dó, para que, apenas em seguida, esta se caracterize como sua **homônima menor** (PORTMTE04).*  
⇒ Ver: HOMÔNIMA MAIOR

## HOMÔNIMA MAIOR

### Parallel major

- ❖ *Evidencia-se assim que, para além de **homônima maior** do III grau de Dó, a tonalidade secundária de Mi maior relaciona-se também à principal enquanto dominante de sua relativa menor e atua em larga-escala, por extensão, como uma dominante de Dó<sup>12</sup> (PORTMTE04)*
- ❖ *Para estes autores, empréstimo modal significa usar acorde da tonalidade menor na **homônima maior**, com menos frequência o inverso também acontece (PORTMDM01)*  
⇒ Ver: HOMÔNIMA MENOR

# I

## II CADENCIAL

### ii-V-I Progression

Variante: **II grau cadencial**

- ❖ *A cadência harmônica autêntica é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica IV V7 I ou IIm V7 I. Nesta última o IIm é parte da cadência, daí o nome **II cadencial**. IIm V7 I é de uso constante em música popular (PORTMLIV07).*
- ❖ *Com isso, têm-se uma progressão típica da música popular, com baixo andando em 5ªJ descendente, II-V7-I, chamada também de **segundo cadencial** e, assim como na progressão IV-V-I, também define a tonalidade da música (PORTMAPO05).*

## II GRAU CADENCIAL

### ii-V-I Progression

Variante: **II cadencial**

- ❖ *(...) as escalas natural e harmônica são “mais” menores, ou melhor, mais bemolizadas que a melódica e, portanto, determinam que o **II grau cadencial** básico seja do tipo  $Xm7(b5)$  (PORTMTE01).*

## INTERCÂMBIO MODAL

### Modal interchange

Variantes: **Empréstimo modal, Mistura modal**

- ❖ ***Intercâmbio modal** - Trata-se de um empréstimo modal constante de outros modos (PORTMAPO04).*
  - ❖ *Outras poucas informações sobre **intercâmbio modal** são apresentadas no capítulo sobre Tonalismo e Modalismo, e alguns comentários aparecem num capítulo mais ao final do livro sobre o uso de outros tipos de harmonia do século XX (PORTMDM01).*
- ⇒ Ver: EMPRÉSTIMO MODAL

## INTERVALO ASCENDENTE

### Ascending interval

- ❖ *Na inversão, o **intervalo ascendente** se torna intervalo descendente e vice-versa (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Como testamos sempre os dois “arranjos”,  $X Y$  e  $Y X$ , não avaliamos as díades cujo **intervalo ascendente** entre as fundamentais das tríades ultrapassa o trítone (PORTMTE01).*
- ⇒ Ver: INTERVALO DESCENDENTE

## INTERVALO AUMENTADO

### Augmented interval

- ❖ *Intervalos aumentados são aqueles que têm na sua constituição um semitom a mais que os intervalos justos ou maiores (PORTMAPO01).*
- ❖ *Os intervalos maiores ou perfeitos que estiverem com uma alteração de meio-tom ascendente, recebem o nome de **aumentados** (PORTMDM02).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO DIMINUTO, INTERVALO MENOR, INTERVALO MAIOR.

## INTERVALO COMPOSTO

### Compound interval

- ❖ *Intervalos Compostos são os que ultrapassam o limite da oitava. Intervalo composto é um intervalo simples acrescido de uma ou mais oitavas (PORTMLIV03).*
- ❖ *Se esta for uma terça maior então o **intervalo composto** será de décima maior e assim por diante (PORTMDM01).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO SIMPLES

## INTERVALO CONSONANTE

### Consonant interval

- ❖ *Intervalo consonante é aquele cujas notas se completam, dando a impressão de repouso e estabilidade (PORTMAPO05).*
- ❖ *O outro lado desta moeda é o fato de que qualquer intervalo dissonante pode ser convertido num **intervalo consonante** por meio do deslocamento conjunto (por segunda maior ou menor) de um de seus componentes (PORTMART06).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO DISSONANTE

## INTERVALO DE TRÍTONO

### Tritone interval, Tritone

Variante: **Trítano**

- ❖ ***Trítano** - É o intervalo de 4ªA ou 5ªD (intervalo simétrico). Têm este nome por ter, em sua formação, três tons (tritom). Do séc. XV ao séc. XIX era considerado um intervalo muito dissonante e perigoso, sendo apelidado de Diabolus in Musica ou Intervalo do Diabo. Era proibido a sua execução dentro da igreja e, para quem o fizesse, acreditava-se que este estaria condenado ao inferno (PORTMAPO05).*
- ❖ *Este **intervalo de trítano** é o principal representante dos acordes de função dominante e também é responsável pela sensação de expectativa gerada por acordes desta função (PORTMDM03).*

- ❖ *A função dominante, em princípio, é idêntica para tonalidades maiores ou menores, ou seja, qualquer acorde que possuir entre suas vozes internas o **intervalo de trítone** [ ... ] será considerado função dominante (PORTMTE02).*

## INTERVALO DESCENDENTE

### Descending interval

- ❖ ***Intervalo descendente** (ou inferior): A primeira nota é mais aguda do que a segunda (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Na inversão, o intervalo ascendente se torna intervalo **descendente** e vice-versa (PORTMLIV02).*
- ⇒ Ver: INTERVALO ASCENDENTE

## INTERVALO DIMINUTO

### Diminished interval

- ❖ ***Intervalos diminutos** são aqueles que têm na sua constituição um semitom a menos que os justos ou menores (PORTMAPO01).*
  - ❖ *Da mesma maneira, pode-se dizer, com respeito ao número de semitons entre os intervalos, que: intervalos maiores, quando invertidos, transformam-se em menores e vice-versa, **intervalos diminutos** transformam-se em aumentados e vice-versa e intervalos justos continuam justos (PORTMDM02).*
- ⇒ Ver: INTERVALO AUMENTADO, INTERVALO JUSTO, INTERVALOR MAIOR E INTERVALO MENOR

## INTERVALO DISSONANTE

### Dissonant interval

- ❖ ***Intervalo dissonante** é aquele cujas notas não se completam. Tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Prosseguindo, o primeiro critério para a seleção dessas tensões é a observação do **intervalo dissonante** que cada nota potencial forma com as componentes dos acordes, (PORTMTE01).*
- ⇒ Ver: INTERVALO CONSONANTE

## INTERVALO ENARMÔNICO

### Enharmonic interval

- ❖ *Intervalos enarmônicos* - São intervalos com sons iguais e nomes diferentes (PORTMLIV07).
- ❖ Ao final do capítulo, Piston descreve o conceito de **intervalos enarmônicos** que são intervalos que possuem mesmo som, porém são escritos com notas diferentes, como por exemplo, um intervalo de segunda aumentada entre as notas fá e sol # tem o mesmo som de um intervalo de terça menor entre as notas fá e lá b (PORTMDM01).

## INTERVALO HARMÔNICO

### Harmonic interval

- ❖ *Intervalo harmônico* é formado por duas notas simultâneas (PORTMAPO01).
- ❖ No grave, é mais provável que o pedal se limite ao **intervalo harmônico** formado pelos graus 1º e 5º (PORTMTE02).  
⇒ Ver: INTERVALO MELÓDICO

## INTERVALO INVERTIDO

### Inverted interval

- ❖ *Intervalo invertido* – é quando se troca a posição das notas. Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos (PORTMLIV07).
- ❖ O **intervalo invertido** da oitava aumentada seria a primeira aumentada. Daí conclui-se que a oitava aumentada é um intervalo composto (PORTMLIV02).  
⇒ Ver: INVERSÃO DE ACORDES

## INTERVALO JUSTO

### Perfect interval

- ❖ *Intervalos justos*: Primeira justa (1ªJ) – também chamada de “uníssono”, compreende dois sons do mesmo nome e de mesma altura. Quarta justa (4ªJ) – formada por dois tons e um semitom. Quinta justa (5ªJ) – formada por três tons e um semitom. Localização das quintas sobre a pauta: ambas as notas são escritas em linhas ou espaços, separadas por uma linha ou um espaço. Oitava justa (8ªJ) – formada por cinco tons e dois semitons (PORTMLIV02).
- ❖ *Número de Semitons*: dependendo do grau do intervalo, o número de semitons irá estabelecer o restante do nome do **intervalo** (diminutos, menores, maiores, aumentados e justos (PORTMDM02).  
⇒ Ver: INTERVALO MAIOR, INTERVALO MENOR, INTERVALO DIMINUTO E INTERVALO AUMENTADO

## INTERVALO MAIOR

### Major interval

- ❖ *Intervalos maiores ou menores: 2<sup>a</sup>; 3<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> (PORTMLIV02).*
- ❖ *Se, por exemplo, a alegria é sentida como uma expansão dos nossos impulsos vitais, é sensato e natural deduzir que a melhor maneira de expressar este afeto é com os intervalos maiores e aumentados (PORTMTE02).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO MENOR, INTERVALO DIMINUTO, INTERVALO AUMENTADO E INTERVALO JUSTO

## INTERVALO MELÓDICO

### Melodic interval

- ❖ *Intervalo melódico é formado por duas notas sucessivas e pode ser ascendente ou descendente (PORTMAPO01).*
- ❖ *O intervalo melódico utilizado no sexto compasso é o mesmo que aquele utilizado no primeiro compasso (B – D), também imitado pelo baixo (PORTMART26).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO HARMÔNICO

## INTERVALO MENOR

### Minor interval

- ❖ *(...) para se obter os intervalos menores abaixa-se de um semitom os intervalos maiores (PORTMLIV02).*
- ❖ *Os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima (e seus compostos) que possuam uma alteração descendente de meio-tom em relação à escala, recebem o nome de [intervalo] menor (PORTMDM02).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO MAIOR, INTERVALO AUMENTADO, INTERVALO JUSTO E INTERVALO DIMINUTO

## INTERVALO SIMPLES

### Simple interval

- ❖ *Intervalo simples de: Primeira (1<sup>a</sup>) contém uma nota. Segunda (2<sup>a</sup>) contém duas notas. Terça (3<sup>a</sup>) contém três notas. Quarta (4<sup>a</sup>) contém quatro notas. Quinta (5<sup>a</sup>) contém cinco notas. Sexta (6<sup>a</sup>) contém seis notas. Sétima (7<sup>a</sup>) contém sete notas. Oitava (8<sup>a</sup>) contém oito notas (PORTMLIV03).*
- ❖ *Desta maneira, para um determinado intervalo simples existirá um determinado intervalo invertido (PORTMDM02).*
  - ⇒ Ver: INTERVALO COMPOSTO

## INVERSÃO DOS ACORDES

### Chord inversion

- ❖ *O autor aponta quatro recursos básicos para se obter uma sonoridade característica da Bossa Nova: o uso de tensões; as substituições harmônicas; a **inversão dos acordes**; e o encadeamento das vozes internas dos mesmos (PORTMART15).*

Nota: A inversão dos acordes acontece quando a sua nota fundamental não está no baixo, ou seja, o acorde não está na sua posição fundamental.

⇒ Ver: PRIMEIRA INVERSÃO, SEGUNDA INVERSÃO, TERCEIRA INVERSÃO

## L

## LINGUAGEM HARMÔNICA

### Harmonic language

- ❖ *Dificuldades à parte, a identificação entre a teoria da Harmonia Funcional e a **linguagem harmônica** popular é uma ideia recorrente entre músicos e instituições de ensino voltadas para esta prática musical, sobretudo nos dias de hoje (PORTMDM04).*
- ❖ *(...) a teoria das funções, surgiu em 1887, com o musicólogo alemão Hugo Riemann. Com a intenção de simplificar a **linguagem harmônica**, que estava se tornando mais complexa a cada dia desde o período Clássico, criou essa teoria que interpreta e codifica os acordes segundo sua função, dentro um determinado centro tonal (PORTMART19).*
- ❖ *A interação musical entre Tom Jobim, seus parceiros (Vinícius de Moraes, Newton Mendonça, Chico Buarque), intérpretes (João Gilberto, Frank Sinatra, Elis Regina) e colaboradores (Paulo Jobim, Danilo Caymmi, Jaques Morelembaum), ampliou os horizontes e estabeleceu um padrão no qual muitas vezes se confundem as fronteiras entre música popular e música erudita. Sua obra possui qualidades intrínsecas de elaboração e sofisticação, tendo a **linguagem harmônica** como elemento em destaque (PORTMART22).*

## LINHA DO BAIXO

### Bass line

- ❖ *Inversões podem ser utilizadas para dar dinamismo à progressão harmônica, e, sobretudo para enriquecer a **linha do baixo** (PORTMAPO001)*

- ❖ *O costume de cifrar os acordes é derivado da prática do baixo contínuo. Nesta, cada nota do baixo era cifrada com números que indicavam quais intervalos deviam ser tocados acima da **linha do baixo** (PORTMAPO01).*

Nota: A linha do baixo geralmente é executada por instrumentos ou vozes mais graves.

## LINHA MELÓDICA

### Melodic line

- ❖ *O acorde de tônica de si menor não aparece nunca e o dó# é fortemente presente em toda a **linha melódica** (PORTMART25).*
- ❖ *A modulação monofônica é aquela realizada por uma única voz ou **linha melódica** (PORTMDM01).*

Nota: A linha melódica está relacionada às linhas individuais de cada nota em uma estrutura harmônica.

## M

### MEIA CADÊNCIA

#### *Half cadence, half close*

Variantes: **Cadência suspensiva, meia-cadência, semicadência, cadência à dominante**

- ❖ ***Meia Cadência** se caracteriza quando a resolução é na dominante (PORTMAPO03).*
- ❖ *Se uma frase termina com o acorde de Dominante temos uma Cadência Suspensiva, devido à sensação de incompletude causado pela omissão da Tônica ao final. Também é chamada **meia-cadência Perfeita**, ou ainda, **Cadência à Dominante** (PORTMLIV08).*

### MEIO CADÊNCIA

#### *Half cadence, half close*

Variantes: **Cadência suspensiva, meia-cadência, semicadência, cadência à dominante**

- ❖ ***Meio-cadência** - É o repouso sobre o V grau invertido, precedido de qualquer acorde que com ele faça bom encadeamento, ou sobre o encadeamento I-IV, ou III-IV (PORTMLIV03).*
- ❖ ***Meio Cadência** - É chamado Meio Cadência quando a frase termina no V grau, podendo ser precedido por qualquer acorde. Este tipo de cadência é bastante usado ao final da primeira de duas frases paralelas onde a segunda acaba com uma cadência autêntica (PORTMDM01).*



## MEIO-TOM

### Semitone, Half step (Am)

- ❖ *O sétimo grau é chamado de 'sensível' quando está **meio-tom** abaixo da tônica (PORTMLIV02)*
  - ❖ *A sexta Italiana possui uma resolução bem simples, resolvendo a fundamental em movimento descendente de **meio-tom** para a fundamental da dominante e a sexta aumentada em movimento contrário, ascendente também em direção à dominante (PORTMDM01).*
- ⇒ Ver: TOM INTEIRO

## MISTURA MODAL

### Modal mixture, modal borrowing

Variante: **Intercâmbio modal, empréstimo modal**

- ❖ *Quando são utilizados acordes de uma tonalidade maior numa peça que está na homônima menor, ou vice-versa, é considerado mistura modal (PORTMDM01).*
  - ❖ *O tipo mais comum de mistura modal envolve a utilização de acordes característicos do modo menor em um trecho musical onde predomina o modo maior (PORTMART22).*
- ⇒ Ver: EMPRÉSTIMO MODAL, INTERCÂMBIO MODAL

## MODO DÓRICO

### Dorian mode

- ❖ ***Modo dórico** – o modo dórico é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é sexta maior (PORTMLIV02).*
  - ❖ *É interessante comparar os segmentos da tabela referentes ao **modo dórico** sobre o I grau menor (Cm) e à escala de Dó Maior sobre o II grau (Dm7) (PORTMTE01).*
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIAÍSTICOS, MODOS GREGOS

## MODO EÓLIO

### Aeolian mode

- ❖ ***Modo eólio** – O modo eólio é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). Não existe intervalo característico, pois o modo eólio é idêntico à escala lá menor – forma primitiva (PORTMLIV02).*
  - ❖ *Já o **modo eólio** equivale justamente à escala menor – a natural – que não possui sensível (PORTMTE01)*
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIAÍSTICOS, MODOS GREGOS

**MODO FRÍGIO****Phrygian mode**

- ❖ *Modo Frígio* – O modo frígio é um modo menor (há um intervalo de terça menor entre os graus I e III). O intervalo característico é segunda menor (PORTMLIV02).
  - ❖ Assim, não indicamos “bII” para o acorde Napolitano e sim “II grau do modo frígio” (PORTMTE01).
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIASTICOS, MODOS AUTÊNTICOS, MODOS GREGOS

**MODO JÔNICO****Ionian mode**

Variante: **Modo jônio**

- ❖ A escala maior, que é o próprio *modo jônio* (PORTMLIV04).
  - ❖ Desta maneira, a assimilação da submediante como uma tônica “nova” capaz de nos estranhar decorre de re-observações de valores comuns (terça maior, tríade maior, escala maior, *modo jônio*, correspondências de terceira, notas em comum, cadências e recomeços etc.) (PORTMTE02).
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIASTICOS, MODOS GREGOS

**MODO JÔNIO****Ionian mode**

Variante: **Modo jônico**

- ❖ *Modo Jônio* – o modo jônio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). Não existe intervalo característico, pois o modo jônio é idêntico à escala Dó Maior – forma primitiva (PORTMLIV02).
  - ❖ Aliás, este é um caso típico de empréstimo modal, pois grande parte dos exemplos dessa técnica apresenta um tom principal maior (*modo jônio*, mais voltado à direção dos sustenidos em termos de armadura de clave) enriquecido com acordes de regiões modais menores (mais voltadas à direção dos bemóis) (PORTMTE01).
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIASTICOS, MODOS GREGOS

**MODO LÍDIO****Lydian mode**

- ❖ *Modo Lídio* – O modo lídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é 4ª Aum (PORTMLIV02).
  - ❖ Por exemplo, o *modo lídio* / mixolídio enarmonizado do substituto de sexta aumentada não é usual nas dominantes dos tons menores no repertório erudito (PORTMTE01).
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIASTICOS, MODOS GREGOS

## MODO LÓCRIO

### Locrian mode

- ❖ *O modo lócrio é um modo menor. Existem dois intervalos característicos, segunda menor e quinta diminuta (PORTMLIV02).*
  - ❖ *LACERDA (1967) [...] lembra que “o modo lócrio foi introduzido pelos teóricos e parece nunca ter sido usado na prática” (PORTMART08).*
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIAÍSTICOS, MODOS GREGOS

## MODO MAIOR

### Major mode

- ❖ *Modo Maior – caracteriza a escala maior e possui intervalos de T-T-St-T-T-T-St. Os semitons são do III para o IV e do VII para o VIII (PORTMLIV04).*
  - ❖ *Gioseffo Zarlino escreve o tratado de harmonia que nos serve de referencial da época, Institutioni Harmoniche, onde, fundamentado em uma teoria matemática, o italiano define conceitos importantes como **Modo Maior**, Modo Menor, consonâncias perfeitas e imperfeitas, entre outros (PORTMART19).*
- ⇒ Ver: ESCALA MAIOR

## MODO MENOR

### Minor mode

- ❖ *Modo menor – caracteriza a escala menor. Os semitons são do II para o III, do V para o VI e do VII para o VIII (PORTMLIV04).*
  - ❖ *Rameau considera o modo menor apenas como um relativo do modo maior e deduz que a dissonância é obtida pela superposição de terceiras ao acorde perfeito (PORTMLIV06).*
  - ❖ *Este pode ser um bom momento para, no modo menor, se fazer uso da escala descendente (PORTMDM01).*
- ⇒ Ver: MODO MAIOR

## MODO MIXOLÍDIO

### Mixolydian mode

- ❖ *Modo Mixolídio – O modo mixolídio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). O intervalo característico é 7ª m (PORTMLIV02).*
  - ❖ *A própria prática da improvisação jazzística evidencia um tratamento muito semelhante dos dois acordes cadenciais do tom maior, II – V, não obstante a teoria da Zona Popular recomendar o modo dórico sobre a fundamental do II e o modo mixolídio sobre a fundamental do V (PORTMTE01).*
- ⇒ Ver: MODOS ECLESIAÍSTICOS, MODOS GREGOS

## MODOS AUTÊNTICOS

### Authentic modes

- ❖ *No séc. IV, São Ambrósio, bispo de Milão, adaptou os modos Gregos para uso na música sacra. Eram apenas quatro modos, chamados posteriormente, no sistema gregoriano, de **modos autênticos** (PORTMAPO05).*
- ❖ *Ainda com relação aos **modos autênticos** e plagais é preciso libertar o leitor, definitivamente, da lenda que reza que Santo Ambrósio introduziu os modos autênticos e S. Gregório, os plagais. Ainda que a Santo Ambrósio sejam atribuídos alguns hinos antiquíssimos, não há evidência histórica alguma de que S. Gregório compôs música em sua vida. Ademais, sabe-se que o gradual e o tractus são os tipos de composições mais antigas do repertório gregoriano, alguns remontando aos três primeiros séculos do cristianismo. Ora, só existem tractus no 2o e 8o modos, ambos plagais (APEL, p. 142), compostos séculos antes do nascimento de S. Gregório. Que isto baste de uma vez por todas para pôr fim a esta lenda (PORTMART08).*

⇒ Ver: MODOS PLAGAIS

## MODOS DIATÔNICOS

### Diatonic modes

- ❖ *A interpretação do acorde napolitano – tríade maior construída sobre o segundo grau abaixado, tanto em menor, quanto em maior – como um acorde de empréstimo vinculado ao modo frígio (Aldwell & Schacher, 1989:457) abre um precedente para expansão das possibilidades harmônicas da mistura modal, pela utilização de acordes derivados dos outros **modos diatônicos** (Guest, 1996:33), conforme mencionado acima (PORTMART22).*

Nota: Os *modos diatônicos* referem-se às escalas maiores e menores.

## MODOS ECLESIÁSTICOS

### Ecclesiastical modes, Medieval church modes

Variante: **Modos litúrgicos**

- ❖ *Os **modos eclesiásticos**, portanto, são correspondentes às mesmas notas da escala maior, mas com resolução em outras notas que não o primeiro grau da escala maior, o que confere um “colorido” especial às melodias com estas escalas (PORTMAPO04).*
- ❖ *Os **modos eclesiásticos**, um legado da música pré-tonal, podem ser encontrados (...) como variantes do sistema maior-menor, com diferentes efeitos harmônicos em sua aplicação (PORTMTE02).*

## MODOS GREGORIANOS

### Gregorian modes

Variantes: **Modos eclesiásticos, Modos litúrgicos, modos gregos**

- ❖ *Os modos litúrgicos são também chamados de **modos gregorianos** (PORTMLIV02).*
- ❖ *Obtém-se os **modos gregorianos** quando se transforma cada nota de uma escala maior de base em 1º grau de uma nova escala (PORTMTE02).*

## MODOS GREGOS

### Greek modes

- ❖ *Na Grécia Antiga, foi desenvolvido um sistema musical de escalas denominado "modos", constituído por uma série de notas em sequência. Posteriormente, na Idade Média, os **modos gregos** originais foram organizados e novos modos foram introduzidos pela Igreja, passando a ser denominados "modos litúrgicos" ou "eclesiásticos" (PORTMLIV04).*
- ❖ *Pesquisas revelaram que os **modos gregos** começavam em notas diferentes das dos homônimos eclesiásticos. Além disso, os gregos consideravam a escala no sentido descendente (PORTMLIV02).*
- ❖ *Entre os **modos gregos**, o jônico e o eólio são os mais comuns e os que passaram, inclusive, a ser utilizados em composições eruditas, a partir do final da Idade Média, com a denominação de modo maior e menor, respectivamente (PORTMLIV04).*

## MODOS LITÚRGICOS

### Medieval church modes

Variantes: **Modos eclesiásticos, Modos gregorianos, modos gregos**

- ❖ *Modos litúrgicos (ou escalas antigas ou modos eclesiásticos) são escalas diatônicas (as 7 notas guardam entre si o intervalo de um tom ou de um semitom). Conservam o nome dos modos gregos, mas a sua formação é diferente: começam com outra nota e sua disposição é ascendente. Eram usados na música litúrgica da Idade Média (PORTMLIV02).*
- ❖ *Posteriormente, na Idade Média, os modos gregos originais foram organizados e novos modos foram introduzidos pela Igreja, passando a ser denominados "modos litúrgicos" ou "eclesiásticos" (PORTMLIV04).*

## MODOS PLAGAIS

### Plagal modes

- ❖ ***Modos Plagais** – conservam o mesmo nome dos modos autênticos e acrescentam o prefixo "hipo" (hipodórico, hipofrégio etc.) que se refere à extensão da linha melódica abaixo da tônica do modo autêntico (PORTMLIV02).*

- ❖ *Formação dos **modos plagais** – transcreve-se o segundo tetracorde do modo autêntico uma oitava abaixo e completam-se mais quatro notas (PORTMLIV02).*

⇒ Ver: MODOS AUTÊNTICOS

## MODULAÇÃO ABRUPTA

### Abrupt modulation

Variante: **Modulação direta**

- ❖ *As modulações que acontecem sem preparação, ou seja, sem o uso de acorde pivô, são chamadas por Piston de **Modulações Abruptas**. Para ele quanto mais distante a relação de afinidade das tonalidades, mais abrupta será a modulação. O mesmo efeito é chamado por Kostka & Payne de **Modulação Direta**. Este tipo de modulação, segundo estes autores, acontece em mudanças de frases e por este motivo, também são chamadas de **Modulação de Frases** (PORTMDM01).*

## MODULAÇÃO ATRAVÉS DE ACORDE COMUM

### Common chord modulation

Variante: **Modulação por acorde comum**

- ❖ *Na **modulação através de acorde comum**, um acorde é considerado como pertencente a dois centros tonais distintos e exerce uma função de ligação na troca de tônica ou região tonal (PORTMLIV01).*

## MODULAÇÃO CROMÁTICA

### Chromatic modulation

- ❖ *Considera-se **modulação cromática** quando um acorde de Dominante pertencente à nova tonalidade é alcançado por meio de movimento cromático. A seguir, a nova tonalidade é confirmada. Neste caso, o acorde eixo é o próprio acorde de Dominante com uma ou mais notas cromatizadas (PORTMAPO06).*

## MODULAÇÃO DIATÔNICA

### Diatonic Modulation

#### Common chord modulation, Pivot chord modulation

Variante: **Modulação através de acorde comum**

- ❖ *A **modulação diatônica** se processa por um acorde comum às duas tonalidades: a original e a nova. Esse acorde é analisado segundo as funções que desempenha em cada uma (PORTMAPO06).*
- ❖ *Uma modulação efetuada com este tipo de pivô é a mesma conhecida tradicionalmente como “**modulação diatônica**” (PORTMART09).*

## MODULAÇÃO DIRETA

### Direct modulation

Variante: **Modulação abrupta**

- ❖ *As modulações que acontecem sem preparação, ou seja, sem o uso de acorde pivô, são chamadas por Piston de Modulações Abruptas. Para ele quanto mais distante a relação de afinidade das tonalidades, mais abrupta será a modulação. O mesmo efeito é chamado por Kostka & Payne de **Modulação Direta**. Este tipo de modulação, segundo estes autores, acontece em mudanças de frases e por este motivo, também são chamadas de Modulação de Frases (PORTMDM01).*
- ❖ *A primeira parte marcadamente em ré menor é seguida por uma **modulação direta** para o relativo maior, onde permanece até o fim, como se não houvesse qualquer mudança de tonalidade (PORTMDM04).*

## MODULAÇÃO ENARMÔNICA

### Enharmonic modulation

Variante: **Modulação por enarmonia**

- ❖ *A **modulação enarmônica** ocorre quando o acorde de Sétima Diminuta tem pelo menos uma de suas notas enarmonizadas. Como cada uma das notas deste acorde pode ser considerada uma sensível, apresenta maiores possibilidades de modulação (PORTMAPO06).*
- ❖ *Note-se ainda que, aquilo que Aldwell e Schacher (1989, p. 560-561) chamam de "**modulação enarmônica** baseada no acorde diminuto" ocorre entre as vizinhanças desta canção (PORTMTE02)*

## MODULAÇÃO PASSAGEIRA

### Passing modulation

- ❖ ***Modulação passageira** é aquela que tem caráter transitório (PORTMLIV02).*
- ❖ *Ele talvez tenha realizado essa separação para distinguir um tipo de modulação muito comum: a "**modulação passageira**", na qual surge um novo tom, mas ele não é confirmado e o primeiro tom retorna (PORTMTE01).*
- ❖ *Chediak, também é encontrado no campo dos estudos da canção popular produzida no Brasil, como ocorre ao longo do trabalho de Garcia que, a certa altura, assim comenta a efetividade do recurso: "sobre a utilização da tonicização (**modulação passageira**), Cláudio Leal afirma que 'seu efeito mais evidente é o da quebra de previsibilidade de progressões de outra forma diatônicas, associada a ganho de colorido" (PORTMTE03).*

## MODULAÇÃO POR ENARMONIA

### Enharmonic modulation

Variante: **Modulação enarmônica**

- ❖ *O  $X^\circ$  e o  $X(\#6)$  merecem um estudo reservado porque são os dois substitutos mais importantes da dominante e porque são fundamentais nas **modulações por enarmonia** (PORTMTE01).*
- ❖ *Para evitar confusão, é bom começar comentando que nem sempre os acordes de 6ª aumentada e diminutos implicam em **modulação por enarmonia**. Quando preparam tons vizinhos não acontece conversão enarmônica* (PORTMTE01).

## MODULAÇÃO SEQUENCIAL

### Sequential modulation

- ❖ *Kostka & Payne apresentam outros tipos de modulações que não são citadas nos outros dois livros: modulação por acorde alterado, **modulação sequencial** e a modulação monofônica* (PORTMDM01)
- ❖ *A **modulação sequencial** ocorre quando o compositor repete uma passagem em outro tom, este podendo ser acima ou abaixo do tom original. No exemplo abaixo, a frase inicial é em dó maior e em seguida repetida em si bemol maior* (PORTMDM01).

## MOVIMENTO ASCENDENTE

### Upward motion

- ❖ *No exemplo abaixo, a décima terceira resolve na nona que por sua vez resolve em **movimento ascendente** para a terça* (PORTMDM01).
- ⇒ Ver: MOVIMENTO DESCENDENTE

## MOVIMENTO CADENCIAL

### Cadential motion

- ❖ *[...] o **movimento cadencial** é entendido como uma tensão que conduz a um fechamento onde essa tensão é desfeita, distendida* (PORTMART01).
- ❖ *No modo menor, o **movimento cadencial** iv6–V caracteriza uma cadência frígia porque simplesmente imita um tipo de cadência muito frequente da música modal no modo frígio* (PORTMAPO01)

## MOVIMENTO CONTRÁRIO

### Contrary motion

- ❖ ***Movimento Contrário**: é aquele onde uma voz realiza um movimento ascendente e a outra um movimento descendente* (PORTMDM01).



- ❖ “O movimento por sétima pode ser considerado como um **movimento contrário** da segunda ascendente (PORTMDM01).
- ❖ São permitidas duas quintas ou duas oitavas consecutivas: 1) quando a primeira quinta ou a primeira oitava mudar de posição, e a segunda quinta ou a segunda oitava for atingida por **movimento contrário** (PORTMLIV03).

## MOVIMENTO CROMÁTICO

### Chromatic motion, Chromatic movement

- ❖ (...) é possível representar este acorde pela cifra C7(b13), porém o seu uso é mais comumente vinculado a situações cadenciais do tipo: C7(13) – C7(b13) representando, assim, o **movimento cromático** na condução das vozes do acorde (PORTMTE02).
- ❖ Considera-se modulação cromática quando um acorde de Dominante pertencente à nova tonalidade é alcançado por meio de **movimento cromático** (PORTMAPO06).
- ❖ Em vez de ouvir tonalizações de elementos cromáticos apenas como modulações distantes, de alguma maneira “expressivas” ou “programáticas”, mas estranhamente destacadas e separadas das sustentações diatônicas de uma peça, Schenker inclui todo **movimento cromático** em uma estrutura diatônica determinante (PORTMTE03).

## MOVIMENTO DAS FUNDAMENTAIS

### Root motion, Root movement

Variante: **Movimento de fundamentais**

- ❖ Piston diz ainda que estas explicações sobre as qualidades do **movimento das fundamentais** não deve ser uma prescrição fechada, e nem tampouco que estes saltos considerados mais fracos devam ser indesejáveis, mas eles ajudam como uma forma variação (PORTMDM01).

## MOVIMENTO DAS VOZES

### Motion of individual voices, Voice leading

- ❖ A harmonia é vista as vezes como sendo o oposto do contraponto, porém a maior parte da escrita contrapontística, principalmente a do período de 1600 a 1900, é governada pela progressão harmônica, ao passo que, da mesma maneira, a harmonia se preocupa com o **movimento das vozes individuais** (PORTMAPO05).
- ❖ O estudo do contraponto desenvolve sensibilidade para direcionamento do discurso musical, condução das vozes individuais e para criação de acordes através do **movimento das vozes** (PORTMART04).

⇒ Ver: CONDUÇÃO DE VOZES

## MOVIMENTO DE FUNDAMENTAIS

### Root movement, Root motion

Variante: **Movimento de fundamentais**

- ❖ *Com respeito a essa preponderância, Leon Dallin avalia: “O forte senso de tonalidade foi fomentado durante o período tonal pela ênfase no **movimento de fundamentais** acórdicas baseado em quartas e quintas, a relação mais conducente para a tonalidade” (PORTMART26).*

## MOVIMENTO DESCENDENTE

### Downward motion

- ❖ *Sua resolução na Tônica é como os anteriores: a terça faz movimento ascendente (2m); a sétima faz movimento descendente (2m ou 2M) e a décima terceira resolve na terça abaixo, por movimento direto ou por grau conjunto (PORTMAPO06).*
  - ❖ *Para a terceira inversão é importante que a sétima, por estar no baixo, uma das vozes externas, deve resolver por movimento descendente para a nota mais próxima do acorde seguinte (PORTMDM01).*
- ⇒ Ver: MOVIMENTO ASCENDENTE

## MOVIMENTO DIRETO

### Direct motion

- ❖ ***Movimento direto** – as vozes se movimentam na mesma direção (PORTMLIV02).*
- ❖ *Quando duas vozes, procedentes de qualquer intervalo (incluindo as oitavas e quintas) formam, por **movimento direto**, uma oitava ou uma quinta, produzem-se então quintas paralelas e oitavas paralelas, descobertas ou ocultas (PORTMDM01).*

## MOVIMENTO DISJUNTO

### Disjunct motion, Skip-wise motion

- ❖ *Nos manuais de harmonia ou contraponto com enfoque tradicional, é possível definir que os tipos de “movimentos harmônicos” – direto, contrário, oblíquo e paralelo – pertencem ao que se convencionou chamar de harmonia ou contraponto. O mesmo pode ser dito para a movimentação de um tecido, geralmente a quatro partes, nas quais os parâmetros de nota comum e grau conjunto, ou **movimentos disjuntos** entre as ligações dos diferentes acordes tornaram-se, ao longo do tempo, técnicas estratificadas para organizar a independência das vozes em um tecido musical (PORTMART13).*
- ⇒ Ver: MOVIMENTO POR GRAU CONJUNTO

## MOVIMENTO DO BAIXO

### Bass movement, Bass motion

- ❖ *Para tríades com **movimento do baixo** em terças, Piston evidencia o fato destes dois acordes terem duas notas em comum, ou seja, somente uma nota difere entre os acordes (PORTMDM01).*
- ❖ *São os Sub V7 dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por **movimento do baixo** que desce meio-tom para alcançar o acorde desejado (PORTMLIV07).*

## MOVIMENTO ESTÁTICO

### Static motion

- ❖ ***Movimento Estático**: é aquele onde as duas vozes permanecem nas mesmas vozes nos dois acordes (PORTMDM01).*

## MOVIMENTO HARMÔNICO

### Harmonic motion

- ❖ *Dá-se o nome de **movimento harmônico** à reunião de vários movimentos melódicos praticados simultaneamente. Um conjunto harmônico é, pois, uma série de movimentos harmônicos sucessivos (PORTMLIV03).*
- ❖ *Essa progressão de acordes proporciona um sentido completo de **movimento harmônico** (PORTMDM03).*

## MOVIMENTO LINEAR

### Linear motion

- ❖ *Piston explica no seu livro que estes estudos de encadeamento de acordes devem começar com os acordes no estado fundamental e que todas as vozes devem se mover simultaneamente, com o máximo de suavidade no **movimento linear** das vozes de um acorde para outro (PORTMDM01)*

## MOVIMENTO MELÓDICO

### Melodic motion

- ❖ ***Movimento** ou passo **melódico** é o nome que se dá ao movimento de passagem de um som para outro. A melodia consiste numa sucessão de movimentos melódicos ajustados ao ritmo (PORTMLIV03)*
- ❖ *No gráfico A da Figura 15, temos indicada a nota Lá bemol como sendo uma blue note, pois se direciona para a nota Lá natural e em seguida para a nota Fá, tônica do acorde, fazendo um **movimento melódico** característico do blues (PORTMART04).*

## MOVIMENTO OBLÍQUO

### Oblique motion

- ❖ *Movimento Oblíquo: é aquele onde uma voz permanece na mesma nota enquanto a outra realiza um movimento ascendente ou descendente;*(PORTMDM01).
- ❖ *No encadeamento de dois acordes que contenham notas comuns, usa-se, sempre que possível, conservar na mesma voz as notas comuns (em **movimento oblíquo**)* (INGTMLIV03).

## MOVIMENTO PARALELO

### Parallel motion

- ❖ *Movimento paralelo é um tipo de movimento direto. As vozes se movimentam na mesma direção conservando o mesmo intervalo entre elas* (PORTMLIV08).
- ❖ *Movimento Paralelo: Para Schönberg: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente; Para Piston e Kostka & Payne: é aquele onde as duas vozes se movem no mesmo sentido, ascendente ou descendente mantendo-se o mesmo intervalo numérico entre elas, ou seja, no primeiro acorde as duas vozes em questão estão num intervalo de terça e no segundo acorde também, mesmo que em um seja terça maior e no outro seja terça menor* (PORTMDM01).

## MOVIMENTO POR GRAU CONJUNTO

### Conjunct motion, Conjunct movement, Stepwise motion

- ❖ *Do ponto de vista linear, a resolução da dissonância se dá conforme princípio manifesto no seguinte enunciado: “O movimento por grau conjunto implica numa relação dissonante entre tons vizinhos por definição, pois a segunda maior e a segunda menor são definidas como dissonâncias”* (PORTMART10).
- ⇒ Ver: MOVIMENTO DISJUNTO

## MOVIMENTO SIMILAR

### Similar motion

- ❖ *Movimento Similar: é aquele em que duas vozes se movimentam no mesmo sentido, porém, formando um intervalo diferente do intervalo de partida;* (PORTMDM01).

## MOVIMENTO TONAL

### Tonal motion

- ❖ *É nesse sentido que as Regiões Intermediárias devem ser percebidas, podendo ser uma Região que produz uma Sucessão Harmônica, portanto, prolongando uma Região qualquer, ou podem promover **movimento tonal**, produzindo uma Progressão Harmônica, se dirigindo para outra Região tonal* (PORTMART06).

- ❖ *Schenker e Schoenberg subscreveram uma teoria sobre “Monotonalidade” segundo a qual qualquer peça ou **movimento tonal** estaria em uma única tonalidade, aquela que começava e terminava (PORTMTE03).*

## MUDANÇA DE TONALIDADE

### Change of key / Key change

- ❖ *Modulação significa **mudança de tonalidade** (PORTMTE01).*
- ❖ *Visto que muitas das ambiguidades e funções secundárias até aqui também implicam numa “**mudança**” de tonalidade, a modulação deve ser associada também, primeiro, com algum sentido formal dentro do discurso musical (começo de outro trecho, segundo tema da sonata etc.), e, segundo (consequência formal lógica) com uma cadência (PORTMAPO04).*  
⇒ Ver: MODULAÇÃO (tipos), ACORDE TONICIZADO, ACORDE TONICALIZADO

## MÚSICA MODAL

### Modal music

- ❖ *As formas de sequências e modos fixos de notas, herdados dos cantos da liturgia judaica, formavam a base das regras dos modos e das melodias do canto gregoriano, gênero imposto na música sacra até cerca do séc. X. Este tipo de música, baseado principalmente na forma ou modo fixo em que eram feitas as melodias, é chamado de **música modal** (PORTMAPO04).*
- ❖ *Em países ocidentais, mesmo com forte influência do tonalismo, a **música modal** ainda sobrevive não só na música sacra, mas também na profana, principalmente relativa ao folclore específico de cada país (PORTMAPO05).*  
⇒ Ver: MÚSICA TONAL

## MÚSICA TONAL

### Tonal music

- ❖ *O sistema musical ocidental baseia-se na **música tonal** na qual é extremamente importante o conceito de tonalidade maior e menor. Na música tonal, há uma hierarquia de sons, a qual destaca-se o centro de atração (PORTMLIV04)*
- ❖ *Para a construção das tríades sobre as funções harmônicas principais utilizam-se duas escalas que são a base da **música tonal**: a escala maior natural e a menor harmônica (PORTMLIV08).*
- ❖ *Na **música tonal**, a progressão harmônica é um dos fatores mais importantes, pois é o seu controle que assegura à música coerência e unidade (INGTMLIV01).*

Nota: Música ocidental praticada entre o período do Barroco e Romantismo era regida pelo sistema de composição baseado no Tonalismo; ou qualquer composição musical cujas notas e acordes estejam subordinados a um centro tonal.

⇒ Ver: MÚSICA MODAL

## N

### NONA MENOR

#### Minor ninth

- ❖ *A explicação desse trecho é ligeiramente diferente da que fornecemos acima: apesar das “nonas menores” ecoarem a 2ª menor que separa o fá da terça do C, o professor preferiu enfatizar outra perspectiva, já que havia justamente passado um exercício de identificação das 9ªs menores nos arpejos (PORTMTE01).*
- ❖ *Na música dos compositores do Classicismo e do Romantismo (final do século XVIII e XIX inteiro), os intervalos de **nona menor**, nona maior e de décima terceira foram sendo acrescentados ao acorde de Dominante, o que trouxe um novo interesse à harmonia (PORTMAPO06).*

Nota: O intervalo de uma nona menor é composto por seis tons e um semitom.

### NOTA ACRESCENTADA

#### Added note, Added tone

Variante: **Nota adicionada**

- ❖ *Quando formado por três sons é chamado de tríade, por quatro sons de téttrade e por mais de quatro sons, de téttrade com **nota acrescentada** (PORTMLIV07).*
- ❖ *O uso de **notas acrescentadas** aos acordes, como nonas, décimas primeiras e décimas terceiras junto com a ampliação de suas estruturas, formando acordes de, no mínimo, quatro sons (tétrades), é uma característica típica do vocabulário harmônico da bossa nova (PORTMDM04).*

**NOTA ADICIONADA****Added note, Added tone**

Variante: **Nota acrescentada**

- ❖ As **notas adicionadas**, provenientes da própria escala representante do acorde, chamaremos de *tensões diatônicas* (PORTMDM03).
- ❖ Com isso também queremos dizer que a **nota adicionada** e a nota pedal são convencionalmente desconsideradas na elaboração das escalas tonais (PORTMTE01).

**NOTA AGUDA****High note**

- ❖ Quando um intérprete necessita "forçar" para executar **notas agudas** ou graves é um indício de que o tom da música deve ser modificado (PORTMLIV04).
- ❖ Quando se inverte o acorde, a nota do baixo vai produzir os harmônicos e algumas **notas agudas**, não vão coincidir com os sons vindos do baixo (PORTMDM01).

**NOTA ALTERADA****Altered note, Altered tone (Am)**

- ❖ **Nota alterada** (em relação à nota natural) é a nota com acidente (dó#, réb, ...) (PORTMLIV02).
- ❖ Se for de curta duração, esta **nota alterada** pode até ser classificada como uma nota de passagem (PORTMDM01).
- ❖ (...) a **nota alterada** (não diatônica) neste II grau é a sensível pré-dominante fá#; (PORTMTE02).

**NOTA ATRATIVA****Tendency tone (Am), Tendency note (Br)**

- ❖ **Notas atrativas** – Resolução por tendência atrativa - Sabemos que os acordes dissonantes contêm **notas atrativas**, isto é, nota de movimento obrigado, para que possam resolver naturalmente sobre acorde consonante (PORTMLIV03).
- ❖ A (sensível) neste acorde não pode ser dobrada por ser **nota atrativa**, e o dobramento de nota atrativa deve ser evitado para evitar oitavas consecutivas — VI grau completo (PORTMLIV03).

**NOTA AUXILIAR****Auxiliary note, Auxiliary tone (Am)**

- ❖ As escapadas são definidas por la Motte como **notas auxiliares** por salto descendente e de ataque (PORTMDM01).

- ❖ *Esse caso se diferencia dos demais casos de tonicalização direta comentados por Schenker, pois aqui a nota mi natural não é uma **nota auxiliar**, e sim a terça do acorde de Dó maior, a dominante secundária de Fá menor (PORTMDM05).*

## NOTA COMUM

### Common tone, Common note

Variante: **Nota em comum**

- ❖ *É possível utilizarmos uma **nota comum** para realizarmos uma modulação a um centro tonal distante da tônica original (PORTMAPO01).*
- ❖ *Deve ser mantida a **nota comum** a ambos os acordes, e a terça do primeiro acorde move-se para a terça do acorde seguinte (PORTMDM01).*

## NOTA CONSONANTE

### Consonant note

- ❖ *Partindo do princípio contido na citação acima, em que se descreve a resolução melódica da dissonância, pode-se inferir que há duas formas possíveis de se tratar uma nota estranha a um acorde: realizando a resolução por grau conjunto em direção a uma **nota consonante** ou não confirmando essa possibilidade dando origem a um tratamento livre da dissonância (PORTMART06).*
- ❖ *A ideia proposta por Schönberg é que a nota que será dissonante no acorde de sétima venha como uma **nota consonante** no acorde que o precede (PORTDM01).*  
⇒ Ver: NOTA DISSONANTE

## NOTA CROMÁTICA

### Chromatic note, Chromatic tone

- ❖ *Escala cromática enarmônica apresenta duas opções para cada **nota cromática**. As **notas cromáticas** são formadas na parte ascendente elevando o grau mais grave e abaixando o grau mais agudo. Na parte descendente abaixando o grau mais agudo e elevando o grau mais grave (PORTMLIV02).*
- ❖ *Utiliza o princípio da imitação, da analogia, para descrever todo o desenvolvimento histórico da harmonia, do desenvolvimento da escala diatônica até a incorporação de **notas cromáticas** ao sistema tonal (PORTMART18).*

## NOTA DA ESCALA

### Scale note, Scale tone (Am)

- ❖ *Para cada **nota da escala** temos um GRAU, dessa forma podemos estruturar qualquer escala, sendo que, as notas variam de uma escala para outra, porém os graus permanecem os mesmos (PORTMLIV05).*



- ❖ *A cada **nota da escala**, chamada também de graus, era atribuída uma função, dentro do discurso musical (PORTMART19).*
- ❖ *Em relação à escala, os acordes utilizam cada uma das **notas da escala** para a formação de um conjunto de acordes da seguinte maneira: cada nota da escala dará nome a um acorde específico (e suas variações), segundo descrição abaixo, formando assim um conjunto de sete nomes possíveis para os acordes (PORTMDM02).*

## NOTA DA TÔNICA

### Tonic note

Variante: **Nota tônica**

- ❖ *Os IV's graus sempre contêm a **nota da tônica**, a qual resolve a sensível do trítono da dominante (PORTMTE01).*
- ❖ *O Ex.8 traz o final de uma obra para coro e piano de Mendelssohn donde se pode notar a conclusão em uma cadência plagal (G - D); todavia, observa-se que essa resolução, por si menos enfática (já que não contém elementos de instabilidade como trítono e sensível), é intensificada pelo acréscimo de alguns fatores: adição da nota E sobre o acorde de G (compasso 40 do Ex.8) direcionando o perfil melódico ao repouso sobre uma **nota da tônica** (F#) refreando a atividade rítmica; além disso, há o retardo da apresentação da terça do acorde da tônica (penúltimo compasso), em uma espécie de apojatura G-F#, perfazendo, a seguir, o movimento melódico similar ao compasso precedente E-F#, novamente resolvendo na terça do acorde (PORTMART32).*

## NOTA DE PASSAGEM

### Passing note, Passing tone

- ❖ *Os autores concordam [ Schoenberg, Kostka & Payne] que as **notas de passagem** servem para fazer uma conexão melódica, diatônica ou cromática, unindo duas ou mais notas (PORTMDM01)*
- ❖ *Sobre as notas melódicas, primeiro se deve dizer que é um tema extensamente investigado, principalmente no âmbito da Zona Clássica e, por isso, não pretendemos acrescentar categorias além das consagradas – **nota de passagem**, bordadura, apojatura, retardo, antecipação, escapada – ou mesmo discutir as ambiguidades inevitáveis a que toda classificação está sujeita (PORTMTE01)*

## NOTA DE TENSÃO

### Extended chord

- ❖ *A escala correspondente a um determinado acorde deve conter suas notas estruturais, chamadas de Notas do Acorde (fundamental, terça, quinta e sétima), e a extensão (nona,*

décima primeira e décima terceira) do acorde que serão as **Notas de Tensão** (PORTMART04).

- ❖ **Notas de tensão** (dissonantes) no acorde diminuto. São notas um tom acima ou meio-tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13) (PORTMLIV07).
- ❖ No âmbito da música francamente harmônica e tonal, tais modos expressam em um só termo as tradicionais quatro notas básicas da subdominante e também as principais **notas de tensão** que, contemporaneamente, se associam a tais conjuntos (PORTMTE02).

## NOTA DIATÔNICA

### Diatonic note, Diatonic tone

- ❖ **Nota Diatônica** (faz parte da escala diatônica) – sem acidente ou com acidente fixo (PORTMLIV02)
- ❖ Enquanto as **notas diatônicas** representam a base da tonalidade, as notas cromáticas são elementos da “coloração” (PORTMLIV02).
- ❖ Neste caso, a **nota diatônica** ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm (PORTMART28).

## NOTA DISSONANTE

### Dissonant note, Dissonant tone

- ❖ A exemplo da terceira concepção, também aqui se entende que a **nota dissonante** – em oposição à consonante – tenda à resolução (id. *ibid.*)(PORTMTE04).
- ❖ (...). as harmonias do jazz sempre contêm **notas “dissonantes”** [sic] cuja resolução é extremamente postergada ou nunca ocorre; o exemplo mais comum é o do acorde de 6ª acrescentada (PORTMART13).

## NOTA DO ACORDE

### Chord tone, Chord note

- ❖ **Notas do acorde** – são notas da estrutura básica do acorde (pertencentes a uma escala diatônica) (PORTMAPO03).
- ❖ A primeira **nota do acorde** é chamada fundamental (PORTMLIV07).
- ❖ A sonoridade tônica na tonalidade maior está nos acordes que não possuem esta instável nota característica como uma **nota do acorde** (PORTMART01).
- ❖ Escala de Acorde é a escala formada pelo conjunto das notas que caracterizam o acorde, chamadas **Notas de Acorde**, e as notas que o enriquecem, chamadas **Notas de Tensão** (PORTMART04).

- ❖ *Todas as notas aqui são "notas do acorde" ou "tensões disponíveis" que praticamente se igualam no interior dessa gama que (com diferentes rótulos) vem sendo gradualmente aculturada (maturada) desde os primórdios da tonalidade (PORTMDM02).*

### NOTA DO BAIXO

#### Bass note, Bass tone

- ❖ *É dada a nota do baixo e os números 6 e 4, que indicam os intervalos que devem ser executados tendo o baixo como nota de partida (PORTMART19).*
- ❖ *Para uma inversão acontecer, duas condições têm que ser observadas: a nota do baixo deve ser uma nota do acorde ou uma tensão disponível do mesmo; e o contexto tem que fornecer condições para que a função da harmonia faça mais sentido quando se compreende a 1ª da tríade como fundamental (PORTMTE01).*

### NOTA EM COMUM

#### Common note, Common tone

##### Variante: Nota comum

- ❖ *Como sugestão para facilitar a condução, mantenha notas em comum e procure realizar o caminho mais curto do ponto de vista do movimento melódico para as vozes internas (tenor e contralto) (PORTMLIV01).*
- ❖ *Da tabela acima se conclui que aqueles acordes cujas fundamentais distam entre si de uma quarta ou de uma quinta têm uma nota em comum; os que distam de uma terça ou de uma sexta têm duas notas em comum; e os de graus conjuntos não possuem notas em comum (PORTMDM01).*

### NOTA ENARMÔNICA

#### Enharmonic note (Br) , Enharmonic tone (Am)

- ❖ *Notas enarmônicas são notas de nome e grafia diferentes, porém com o mesmo resultado auditivo. No piano, as notas enarmônicas são tocadas na mesma tecla. Para cada nota podem ser encontradas duas notas enarmônicas (PORTMLIV02).*
- ❖ *Na sexta Suíça se assemelha muito à sexta germânica, porém com a nota enarmônica ré sustenido, o que vai implicar na diferente resolução desta Suíça em relação à Germânica (PORTMDM01).*

**NOTA ESCAPADA****Escape tone (Am), Escape note (Br)**

Variante: **Escapada**

- ❖ *Escapada* – É uma bordadura incompleta atingida por grau conjunto (geralmente ascendente) cuja resolução se dá por salto, no sentido oposto (Ex. 3-19). A escapada é normalmente uma dissonância não acentuada e com valor rítmico curto (PORTMLIV01).
- ❖ As *escapadas* são definidas por la Motte como notas auxiliares por salto descendente e de ataque. Elas estão em tempo fraco, provém de uma nota do acorde por intervalo de segunda e realiza um salto descendente para outra nota do acorde seguinte (PORTMDM01).
- ❖ Devem ser resolvidas por grau conjunto, novamente devemos considerar o grau de dissonância da *nota escapada* (PORTMAPO01).

**NOTA ESTRANHA****Nonharmonic note, Nonharmonic tone (Am), Nonchord tones, Embellishing tones**

Variantes: **Nota estranha à harmonia, Nota estranha ao acorde**

- ❖ Mas sim devemos levar em conta o aspecto de consonância e dissonância. Assim, devemos levar em conta que quanto maior for o grau de dissonância da *nota estranha* a ser introduzida maior será o seu impacto auditivo (PORTMAPO01).
- ❖ Os acordes 10, 19, 21, 25, 27 e 29 não são inversões, são acordes que trazem uma *nota estranha* no baixo que, na realização, terá função de nota auxiliar (como apoiatura, nota passagem, bordadura ou nota pedal) (PORTMTE02).

**NOTA ESTRANHA À HARMONIA****Nonharmonic note, Nonharmonic tone (Am)**

Variantes: **Nota estranha, Nota não-harmônica,**

- ❖ *Uma nota estranha à harmonia (NEH)* é uma nota, diatônica ou cromática, que não pertence à um acorde, ou seja, à duração de um determinado acorde. Esta nota pode ser uma nota estranha durante toda a sua duração ou, se a harmonia mudar durante a duração desta nota, ela pode se tornar uma nota real de um acorde (PORTMAPO01).

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA

## NOTA ESTRANHA AO ACORDE

### Nonchord tones

Variantes: **Nota estranha**, **Nota estranha à harmonia**, **Nota não-harmônica**

❖ *Notas estranhas ao acorde são aquelas que não fazem parte do acorde, mas que são usadas para ornamentar uma melodia. São os seguintes os fenômenos que caracterizam as notas estranhas: bordadura, nota de passagem, retardo, antecipação, appoggiatura e escapada (PORTMLIV06).*

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA

## NOTA EVITADA

### Avoid note

❖ *Dominantes com 4ª suspensa - são dominantes resultantes da substituição da terça pela quarta. Devido à ausência da terça (**nota evitada**), não há trítone nestes acordes, o que lhes confere um sentido funcional híbrido: soam como um meio termo entre as funções subdominante e dominante (PORTMAP03).*

❖ *Além da 2ª/9ª menor, também será considerada uma **nota evitada** o intervalo de 6ª/13ª maior (PORTMDM03).*

## NOTA FUNDAMENTAL

### Fundamental note, fundamental tone, root note, root tone

❖ *Cada uma das sete notas assume o papel de nota fundamental dentro de cada tríade resultante; consequentemente, são sete as tríades obtidas. Cada tríade recebe o nome da sua **nota fundamental** (PORTMLIV01).*

❖ *Zamacois descreve a formação dos acordes como uma superposição de terças, mas também como a adição de uma terça e uma quinta sobre uma **nota fundamental** (1997, p. 29) (PORTMART06).*

⇒ Ver: SOM FUNDAMENTAL

## NOTA GRAVE

### Low note

❖ *Já em um piano, ao se executar uma **nota grave**, como por exemplo o Dó 1, ouve-se o som fundamental (Dó i) e, com volumes reduzidos, os quatro primeiros harmônicos que o acompanham. (PORTMLIV01).*

❖ *Todos os tons mais agudos, de grande mobilidade e rápido ocaso, como é sabido, devem ser considerados como originados por vibrações concomitantes do baixo fundamental, cuja emissão acompanham suavemente, e constitui lei da harmonia, que devem acompanhar*

uma **nota grave** somente aqueles tons agudos que efetivamente ressoam simultaneamente com aquela (seus sons harmônicos) por meio de vibrações concomitantes (PORTMTE02).

⇒ Ver: NOTA MAIS GRAVE, NOTA AGUDA, NOTA MAIS AGUDA

## NOTA GUIA

### Guide tone

- ❖ *Principalmente no Jazz, é muito comum a utilização de acordes com duas notas, as quais, são justamente as notas responsáveis pela caracterização do acorde e seu direcionamento harmônico. São elas, respectivamente, a 3ª (terça) e a 7ª (sétima) do acorde, conhecidas como **notas guia** da harmonia ou em inglês *guide tones* (PORTMDM03).*

## NOTA INDIVIDUAL

### Individual note

- ❖ *Notas **individuais** atuam como elemento melódico capaz de expressar uma tonalidade, adquirindo deste modo sua função tonal (PORTMART18).*
- ❖ *A palavra “abertura” se refere à maneira como as **notas individuais** de um acorde estão distribuídas (PORTMDM03).*

## NOTA MAIS AGUDA

### The highest note

- ❖ *Arpejo descendente começa com a **nota mais aguda** (PORTMLIV02).*
- ❖ *Nestes três acordes, a **nota mais aguda** sempre foi a nota lá bemol, 11ª aumentada, 9ª menor e 5ª aumentada respectivamente (PORTMART29).*

## NOTA MAIS GRAVE

### The lowest note

- ❖ *A **nota mais grave** do acorde em posição original (terças sobrepostas) se chama *fundamental* (PORTMLIV02).*
- ❖ *O propósito da nota mais aguda sol# (claramente uma nota sensível) aliado a **nota mais grave** sib é o mesmo, preparar a dominante: lá (PORTMTE02).*

## NOTA MELÓDICA

### Melodic tone (Am), Embellishing tone

Variante: **Nota estranha**

- ❖ *O modelo de classificação das **notas melódicas** – nota de passagem, bordadura, apojatura, retardo, antecipação, escapada e combinações desses diversos conceitos – propagado pela teoria tradicional ainda é de enorme valia. Deve haver um discernimento criterioso entre o que é dissonância e o que é nota melódica (PORTMTE01).*

- ❖ *No século XX, a Música Popular trouxe uma série de inovações para o campo das dissonâncias. Inicialmente pensadas como **notas melódicas** (de passagem, bordadura etc.), elas foram se emancipando como dissonâncias aceitas nos acordes tonais (PORTMTE01).*

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA

## NOTA NÃO-DIATÔNICA

### Nondiatonic note

- ❖ *As **notas não diatônicas** são acrescentadas ao sistema devido à “tendência” dos graus secundários do Campo Harmônico Diatônico de solicitarem da tonalidade um mínimo de movimento em torno de si, semelhante ao que ocorre com o I grau, isto é, suas Dominantes secundárias (PORTMART04).*
- ❖ *A localização da **nota não diatônica** ancora-se no entendimento que se tem de qual é o “propósito” (a “função”, o “sentido”) desta alteração bem como do local diatônico onde se aplica este acorde alterado (PORTMTE02).*

## NOTA NÃO HARMÔNICA

### Nonharmonic note, Nonharmonic tone (Am)

Variante: **Nota estranha à harmonia**

- ❖ *Já que o fá natural deste exemplo resolve no mi bemol, sexta menor em relação à tônica, teríamos: ou a resolução da dissonância numa outra **nota não harmônica**, gerando uma nova suspensão só resolvida na segunda metade do compasso, quando o mi bemol resolve sobre o Ré da harmonia dominante (PORTMART06).*

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA

## NOTA NATURAL

### Natural note

- ❖ ***Nota natural** é a nota sem acidente (dó, ré, ...) (PORTMLIV02).*
- ❖ *Nesta situação de fato “alterada”, a “b5” que assume o baixo da “dominante substituta” raras vezes é uma **nota natural** (em relação aos acidentes da armadura de clave do tom principal ou do diatonismo do lugar de chegada que antecede) (PORTMTE02).*

## NOTA ORNAMENTAL

### Embellishing tone, Embellishing note

- ❖ ***Notas ornamentais** ou auxiliares – são notas que não fazem parte dos acordes, porém contribuem para a coerência do movimento melódico, pois caminham ou resolvem nas notas reais. É importante observar a situação rítmica em que se encontram, bem como suas resoluções (PORTMAPO06).*

- ❖ Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como **nota ornamental**, uma dissonância acrescentada ao IVm (PORTMART28).

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA

## NOTA PEDAL

### Pedal note, Pedal tone, Pedal point

- ❖ A forma mais comum de **nota pedal** é a que ocorre sobre o V, ou seja, a **nota pedal** da fundamental do acorde de dominante. No entanto, pedal de tônica também é comum. Como observado anteriormente, a **nota pedal** se prolonga por determinado tempo e geralmente ocorre uma sobreposição de harmonias várias sobre esta nota (PORTMAPO01).
- ❖ O uso destas três tétrades originou um importante procedimento harmônico caracterizado pela presença de uma nota comum aos acordes, **nota pedal**, neste caso localizada na “ponta dos acordes”, ou seja, na voz mais aguda (PORTMDM03).

⇒ Ver: NOTA ESTRANHA, PEDAL DE DOMINANTE, PEDAL DE TÔNICA, ACORDE PEDAL

## NOTA PIVÔ

### Pivot note

Variante: **Nota comum**

- ❖ Essa nota central, ou nota pivô, no contexto das tríades será capaz de desempenhar, tanto no acorde de saída quanto no acorde de chegada, o papel de fundamental, de terça ou de quinta (PORTMTE02).
- ❖ Existe ainda um tipo de modulação comum entre Piston e Kostka & Payne que é a modulação por nota comum, chamada por Piston de modulação com nota pivô (PORTMDM01).

⇒ Ver: ACORDE PIVÔ

## NOTA SENSÍVEL

### Leading tone, Leading note

- ❖ No entanto, para confirmar a troca de centro tonal a **nota sensível** de dó menor (si natural) é introduzida já no próximo acorde (PORTMAPO01).
- ❖ Em outro momento, o termo “intenção” é assim referenciado: para analisar diminutos “devemos achar a sua ‘intenção’, ou seja, sua inversão que dê a passagem linear [movimento cromático de **nota sensível** para a fundamental do próximo acorde] no baixo” (GUEST, 2006a, p. 74) (PORTMDM05).



**NOTA SUBSTITUTA****Substitute tones**

- ❖ *Nas Transformações, as **notas substitutas** podem tomar o lugar da 3ª e da 5ª do acorde, mas não podem tomar o lugar da fundamental (PORTMART04).*
- ❖ *Transformação simplesmente altera certos acordes através da utilização de **notas substitutas** mas mantém sua fundamental com uma função fixa (PORTMART18).*
  - *Nota: O conceito de transformação é mencionado na obra *Structural functions of Harmony* (SCHOENBERG, 1969, p.22).*

**NOTA TÔNICA****Tonic note**

Variante: **Nota da tônica**

- ❖ *Se este acorde for usado em uma textura a 4 vozes a 5ª do acorde deve ser duplicada porque é a **nota tônica** de uma tonalidade (PORTMAPO01).*
- ❖ *Define-se  $T$  como um conjunto de tonalidades  $t$ , onde  $t$  é um string de símbolos que representa o nome da **nota tônica** e o modo associado usado (não importando o sistema de representação usado seja, por exemplo, Lá menor ou Am, sendo necessário apenas que não se troque de sistema num mesmo diagrama) (PORTMART10).*

**O****OITAVAS CONSECUTIVAS****Consecutive octaves**

Variante: **Oitavas paralelas**

- ❖ *(...) a nota que vem dobrar o baixo deve resolver descendo uma terça (para evitar duas **oitavas consecutivas**) (PORTMLIV03).*
  - ⇒ Ver: OITAVAS OCULTAS, QUINTAS PARALELAS, QUINTAS CONSECUTIVAS, QUINTAS OCULTAS.

**OITAVAS PARALELAS****Parallel octaves**

Variante: **Oitavas consecutivas**

- ❖ *Quando duas vozes procedem de uma oitava e recaem em outra oitava por movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra*

quinta, formam-se, respectivamente, as denominadas **oitavas paralelas** e **quintas paralelas** (...). Todo movimento direto entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido (PORTMDM01).

- ❖ Quanto às velhas regras, austeras, proibitivas (como as famosas quintas e **oitavas paralelas**, e outras mais), não devem ser todas abolidas definitivamente, mas recolocadas em plano mais ameno, mais livre, e mais aberto (PORTMLIV03).

⇒ Ver: OITAVAS OCULTAS, QUINTAS CONSECUTIVAS, QUINTAS PARALELAS, QUINTAS OCULTAS.

## OITAVAS OCULTAS

### Hidden octaves, direct octaves

- ❖ **Oitava oculta** é formada por duas vozes que fazem movimento direto em direção a uma oitava (PORTMLIV02)
  - ❖ Em relação às quintas e **oitavas ocultas**, Piston e Kostka & Payne dizem que podem acontecer e todos os três livros (de Diether de la Motte, Schoenberg e Kostka & Payne) nos trazem explicações semelhantes que podemos resumir da seguinte forma: ocorrem quando duas vozes atingem uma quinta ou uma oitava pelo mesmo sentido do movimento. É preferível sempre se atingir o intervalo de quinta e oitava por movimento contrário (PORTMDM01).
- ⇒ Ver: OITAVAS CONSECUTIVAS, OITAVAS PARALELAS, QUINTAS PARALELAS, QUINTAS PARALELAS, QUINTAS OCULTAS.

## P

### PEDAL DE DOMINANTE

#### Dominant pedal

- ❖ O **pedal de dominante** ocorre com frequência: 1. No final do desenvolvimento na forma sonata, ou antes, da reexposição de um tema; 2. No final da música, antes da tônica final (PORTMLIV01).
  - ❖ O **pedal de dominante** aqui é empregado justamente para estabilizar o tom final, Lá Menor (PORTMTE01).
  - ❖ O uso mais comum do **pedal de dominante** é na preparação da re-exposição na forma sonata, ou em introduções lentas antes da exposição (PORTMDM01).
- ⇒ Ver: PEDAL DE TÔNICA

## PEDAL DE TÔNICA

### Tonic pedal

- ❖ *Embora possa aparecer em qualquer voz, seu uso é mais frequente no baixo mantendo a fundamental do I grau (**pedal de tônica**) ou a fundamental do V grau (pedal de dominante) (PORTMLIV01).*

⇒ Ver: PEDAL DE DOMINANTE

## POLIACORDE

### Polychord

- ❖ *Como bem nos orienta Persichetti no Capítulo VII, “Polychords”, de seu “Twentieth Century Harmony” (1961), quando o **poliacorde** forma uma estrutura de terças sobrepostas, deixa de ser um poliacorde: esse conceito depende de que seus componentes soem de forma independente, o que, em geral, costuma ser empregado como um dos recursos de diluição do tonalismo (PORTMTE01).*

- ❖ ***Poliacordes** são acordes gerados a partir da superposição de dois ou mais acordes (tríades ou tétrades) (FARIA, 2009).*

⇒ Ver: ACORDE DE PETRUSHKA

## POSIÇÃO FUNDAMENTAL

### Root position

Variante: **Estado fundamental**

- ❖ *A primeira inversão, tendo a terça no baixo, é ritmicamente mais fraca que a **posição fundamental** e tem como objetivo principal dar mais liberdade ao caminho do baixo tornando-o mais melódico (PORTMDM01).*

## PREPARAÇÃO E RESOLUÇÃO

### Preparation and Resolution, Tension and Resolution

- ❖ *No encadeamento entre acordes vale a antiga regra da menor movimentação possível entre as vozes e, quando possível, da **preparação e resolução** de dissonâncias (PORTMAPO04).*
- ❖ *Mais uma vez, a melhor solução encontrada para garantir a emancipação da tonalidade frente à sua homônima, e assim potencializarmos o processo de **preparação e resolução** criado pela cadência, ao acrescentarmos uma nona ao acorde dominante, deveremos nos remeter à escala menor harmônica, onde encontraremos o intervalo de nona menor (nota fá natural) como extensão possível ao acorde – vide potencialidades harmônicas dos graus do Campo Harmônico Menor (PORTMDM03).*

- ❖ *A mesma ideia apresentada no compasso 1, sobre gerar movimento harmônico baseado na relação de **preparação e resolução** entre os acordes, aparece agora no compasso 5 sobre o IV grau (PORTMART29).*

## PRIMEIRA INVERSÃO

### First inversion

- ❖ *Primeira inversão – a nota mais grave (o baixo) é a terça do acorde (PORTMLIV02).*  
⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## PROGRESSÃO CADENCIAL

### Cadential progression

Variantes: **Progressão dos acordes, progressão harmônica**

- ❖ *Assim a **progressão cadencial** passa a incluir a seguinte alternativa: I–IV6 –V–I (PORTMAPO01).*
- ❖ *A sexta “Napolitana”, que poderia, mais adequadamente, ser chamada acorde de sexta-Frúgia, é derivada da **progressão cadencial** II6[i. e., II3]-V-I, em que a supertônica frúgia é seguida pela dominante da tonalidade [key]; e a sexta aumentada resulta da inserção de uma nota de passagem cromática na cadência Frúgia ordinária, reforçando o efeito de uma semicadência (PORTMTE04).*

## PROGRESSÃO CROMÁTICA

### Chromatic progression

- ❖ *Em 8c (exemplo), a mesma **progressão cromática** de três harmonias é vista por dois pontos de vista diferentes, um deles utilizando conceitos dualistas (PORTMART23).*
- ❖ *No refrão, há uma repetição de sequências de acordes menores, numa **progressão cromática** descendente, mas com um fechamento harmônico na tônica (...) (ROSSI, 2003).*

## PROGRESSÃO DE ACORDES

### Chord progression

Variantes: **Progressão harmônica, progressão cadencial**

- ❖ *Neste sentido distingue-se uma **progressão de acordes** de uma sucessão de acordes, a primeira expressa uma tonalidade de modo inequívoco, tanto por estabelecê-la quanto por contradizê-la; ao passo que uma simples sucessão de acordes não o faz de maneira satisfatória (PORTMART18).*
- ❖ *A combinação destas três funções, em forma de encadeamento de acordes, originou a principal cadência harmônica do Sistema Tonal, a cadência Subdominante – Dominante – Tônica. Essa **progressão de acordes** proporciona um sentido completo de movimento harmônico (PORTMDM03).*

## PROGRESSÃO DE BLUES

### Blues progression

- ❖ *As progressões harmônicas do blues são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo-se a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, e assim por diante. Porém, não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do blues. Primeiramente, porque não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, em segundo lugar, porque os acordes, quando harmonizados em tétrades, utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da **progressão do blues** (SILVA, 2012).*
- ❖ *Como acontece com a **progressão de Blues**, há muitas variações possíveis sobre a progressão Rhythm ["Rhythm changes", uma maneira abreviada de dizer "chord changes of I Got Rhythm"] (PORTMTE02).*  
 ⇒ Ver: BLUES DE 12 COMPASSOS

## PROGRESSÃO DIATÔNICA

### Diatonic progression

- ❖ *No caso da área tonal maior, a cromatização sobre o segundo acorde **da progressão diatônica** "VI - VII\*" (Am - Bm(b5) em Dó maior), se dá sobre a quinta (a nota Fá é elevada para Fá#), transformando o acorde meio-diminuto em acorde menor (PORTMTE03).*
- ❖ *A mistura de notas e acordes alterados com diferentes **progressões diatônicas**, mesmo em segmentos não cadenciais, era considerada modulação pelos teóricos antigos (PORTMTE02).*
- ❖ *(...) percebe-se tratar de uma **progressão diatônica** do I para o IV grau (PORTMART26).*

## PROGRESSÃO HARMÔNICA

### Harmonic progression

Variante: **Progressão de acordes**

- ❖ ***Progressão harmônica** - Termo usado para indicar uma sucessão organizada de acordes que não obedece necessariamente a um mesmo padrão (Ex. 6-1). Na música tonal, a **progressão harmônica** é um dos fatores mais importantes, pois é o seu controle que assegura à música coerência e unidade (PORTMLIV01).*
- ❖ *Eles atribuem ao contexto, isto é, ao direcionamento cadencial da **progressão harmônica** e a condução das vozes a tarefa de indicar a melhor solução para a cifragem (PORTMART20).*

## PROGRESSÃO POR QUINTAS

### *Circle of Fifths Progression*

- ❖ Segundo Phipps: "Ele (Sechter) aplica a teoria de Rameau das progressões triplas (movimento por terças) e quártuplas (movimento por quintas) como o movimento básico de toda progressão harmônica, onde considera-se a mais básica e importante a **progressão por quintas** descendentes (I - IV - VII - III - VI - II - V - I) (PORTMART18).

⇒ Ver: CICLO DE QUINTAS, CÍRCULO DE QUINTAS

## Q

### QUARTA AUMENTADA

#### Augmented fourth

- ❖ O trítono, talvez o mais significativo dos intervalos, ao menos no que se refere à evolução técnico-histórica da Harmonia, é outro nome que se dá à **quarta aumentada** e à quinta diminuta (PORTMLIV09).
- ❖ A tríade diminuta do II grau (Supertônica), por ser uma dissonância, é usada ocasionalmente no estado fundamental, mais frequente nas outras inversões, pode ser dobrada a sua fundamental ou a terça, porém fica proibida a dobra da **quinta diminuta** (PORTMDM01).

⇒ Ver: INTERVALO DE TRÍTONO, QUINTA DIMINUTA

### QUARTA DIMINUTA

#### Diminished fourth

- ❖ Este intervalo - a **quarta diminuta** - só possui aplicação prática nas situações em que a quinta aumentada é invertida: por exemplo, em músicas escritas nas escalas menor harmônica ou menor melódica (PORTMLIV09).

### QUARTA JUSTA

#### Perfect fourth

- ❖ **Quarta justa** (4<sup>a</sup>J) – formada por dois tons e um semitom (PORTMLIV02).
- ❖ A **quarta justa** nem sempre foi considerada como consonância, sendo ainda, às vezes, classificada como consonância mista, situada entre as consonâncias perfeitas e imperfeitas (PORTMLIV02).

- ❖ Schönberg explica que a teoria antiga proíbe o intervalo de **quarta justa** entre o baixo e o tenor porque era considerado como dissonância. O intervalo de **quarta justa** só poderia ser usado se houvesse um intervalo de terça ou uma quinta justa abaixo deste “cobrindo-a”, desta forma, a quarta justa deixaria de ser dissonância e passa a ser uma consonância (PORTMDM01).

## QUINTA AUMENTADA

### Augmented fifth

- ❖ Assim, os intervalos enarmônicos de **quinta aumentada** e de sexta menor, embora soem idênticos descontextualizados, são resultantes das situações harmônicas nas quais estão inseridos e, portanto, possuem identidades próprias (PORTMLIV09).
- ❖ Desta vez, a enarmonia ocorre entre os intervalos de **quinta aumentada** e sexta menor (o qual normalmente é cifrado por meio de seu intervalo composto correspondente – 13ª, nos acordes que possuem sétima menor) (PORTMDM03).

## QUINTA DIMINUTA

### Diminished fifth

- ❖ Trítone é o nome que se dá a um intervalo de três tons (quarta aumentada **ou** quinta diminuta) e que representa o som preparatório do acorde dominante (PORTMLIV09).
- ❖ A tríade diminuta do II grau (Supertônica), por ser uma dissonância, é usada ocasionalmente no estado fundamental, mais frequente nas outras inversões, pode ser dobrada a sua fundamental ou a terça, porém fica proibida a dobra da **quinta diminuta** (PORTMDM01).

⇒ Ver: INTERVALO DE TRÍTONO, QUARTA AUMENTADA

## QUINTA JUSTA

### Perfect fifth

- ❖ **Quinta justa** (5ªJ) – formada por três tons e um semitom (PORTMLIV02).
- ❖ Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. (PORTMLIV07).
- ❖ Nossa escala tonal, hoje diatônica (natural), surge da divisão de uma corda. Divide-se a corda ao meio, obtém-se a oitava. Divide-se a corda em três partes tem-se a **quinta justa**; divide-se a corda em cinco partes e surge a terça maior (PORTMTE02).

## QUINTAS CONSECUTIVAS

### Consecutive fifths, Parallel fifths

Variante: **Quintas paralelas**

- ❖ São permitidas **quintas consecutivas** ou oitavas consecutivas (seja por movimento direto ou contrário) quando a primeira quinta ou a primeira oitava mudar de posição e uma das notas que forma a segunda quinta ou a segunda oitava vier preparada (PORTMLIV03).  
⇒ Ver: QUINTAS OCULTAS, OITAVAS CONSECUTIVAS, OITAVAS PARALELAS, OITAVAS OCULTAS

## QUINTAS PARALELAS

### Consecutive fifths, Parallel fifths

Variante: **Quintas consecutivas**

- ❖ Um tratado gasta páginas para dizer (argumentar e contra-argumentar, explicar, exemplificar e contra-exemplificar, mapear as razões históricas, estéticas e filosóficas do conceito etc.) que, tradicionalmente, o melhor encadeamento de acordes é aquele que respeita a lei do menor esforço, que os movimentos de oitavas e **quintas paralelas** são proibidos, que a terça de um acorde não pode ser duplicada sem a devida atenção, que o salto melódico de intervalos aumentados e diminutos acarreta cuidados específicos etc. (PORTMTE02).

## QUINTAS OCULTAS

### Direct fifths, Hidden fifths

- ❖ **Quinta oculta** é formada por duas vozes que fazem movimento direto em direção a uma quinta (PORTMLIV02).
- ❖ Quanto aos movimentos de oitavas e **quintas ocultas**, são movimentos permitidos por Diether de la Motte seguindo as mesmas restrições impostas por Piston e Kostka & Payne (PORTMDM01).  
⇒ Ver: QUINTAS CONSECUTIVAS, QUINTAS PARALELAS, OITAVAS OCULTAS



## R

### REGIÃO DA DOMINANTE

#### Dominant region

- ❖ *Os acordes que ficaram conhecidos pelos nomes de Sexta Francesa, Italiana e Germânica, pertencem à região da Dominante de uma tonalidade (PORTMAPO06).*
- ❖ *A vizinhança de quinta, a região da dominante, possui enorme tradição na cultura tonal, possivelmente esta é a mais previsível de todas as vizinhanças da tonalidade maior, e por isso é dada como vizinhança reconhecida tanto no repertório quanto na teoria (PORTMTE02).*  
⇒ Ver: REGIÃO DA SUBDOMINANTE, REGIÃO DA TÔNICA

### REGIÃO DA SUBDOMINANTE

#### Subdominant region

- ❖ *O 4º grau representa a região da subdominante (IV e II), e assim previne a interpretação de um segmento como se expressasse uma tonalidade uma quinta acima (PORTMART18 AM)*
- ❖ *(...) lembramos a visão de Schoenberg em que, num contexto onde a Tônica seja, por exemplo, Dó maior, uma das funções da nota Si (sensível tonal) é evitar a possibilidade da nota Sib (definidora da Região da Subdominante, Fá maior) ser percebida como pertencente ao tom, impedindo uma espécie de impulso da percepção rumo a Região da Subdominante (PORTMART04).*  
⇒ Ver: REGIÃO DA DOMINANTE, REGIÃO DA TÔNICA

### REGIÃO DA TÔNICA

#### Tonic region

- ❖ *O recurso usado também pode ser considerado uma espécie de clichê harmônico, onde o I grau dirige-se para o III, ambos de função tônica, passando pelo II grau, e, acrescentando uma passagem cromática entre os graus II e III. É possível, dessa forma, ocasionar movimento harmônico sem se afastar da região da tônica (PORTMDM03).*
- ❖ *Nas análises de música altamente cromática do final do século XIX, onde as tônicas Maior e menor passam a ser intercambiáveis, Schoenberg (1969 [1954]: 105) usa o símbolo “t/T” para indicar a região da tônica (Maior ou menor); com um intuito análogo, Berry (1987 [1976]: 31, 33) usa letras maiúsculas e minúsculas separadas por vírgula (sem espaço),*

*indicando que tanto o modo maior quanto o menor são relevantes para a análise (PORTMART21)*

⇒ Ver: REGIÃO DA SUBDOMINANTE, REGIÃO DA DOMINANTE

## RELATIVA MAIOR

### Relative major

- ❖ (...) *Cadência Frígia (...) costuma aparecer nos movimentos lentos seguindo de um rápido na tonalidade da **relativa maior** (PORTMDM01).*

Nota: A colocação refere-se a escalas ou a tonalidades que compartilham da mesma armadura de clave, mas pertencem a modos diferentes (ou seja, uma faz parte do modo maior e a outra do menor).

⇒ Ver: RELATIVA MENOR

## RELATIVA MENOR

### Relative minor

- ❖ *Cada escala maior possui sua **relativa menor** (e vice-versa) com a mesma armadura de clave. Por exemplo, a escala de Dó Maior que não possui sustenidos ou bemóis gera a de Lá menor (PORTMLIV04).*
- ❖ *Como se sabe, ladeando o I grau de uma tonalidade maior temos, na terça menor abaixo, a área tonal da **relativa menor** e, na terça maior acima, a área tonal da anti-relativa menor (PORTMTE02).*

⇒ Ver: RELATIVA MAIOR

## RESOLUÇÃO DO TRÍTONO

### Tritone Resolution

- ❖ ***Resolução do trítono** na preparação V7 – I (...) A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução do semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente (PORTMLIV07).*
- ❖ *Na **resolução do trítono** do Sub V7 a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do Sub V7 tanto pode ser num acorde maior como num menor (PORTMLIV07).*

# S

## SEGUNDA AUMENTADA

### Augmented second

- ❖ Deve-se considerar a noção de dissonância também no movimento melódico como, por exemplo, nos saltos de trítono ou de **segunda aumentada**, proibidos no ensino do contraponto (PORTMART16).

## SEGUNDA INVERSÃO

### Second inversion

- ❖ **Segunda inversão** – a nota mais grave (o baixo) é a quinta do acorde (PORTMLIV02).  
⇒ Ver: INVERSÃO DOS ACORDES

## SEGUNDA MAIOR

### Major second

- ❖ **Segunda maior** (2<sup>a</sup>) – formada por um tom (PORTMLIV02 AM).
- ❖ O movimento por grau conjunto implica numa relação dissonante entre tons vizinhos por definição, pois a **segunda maior** e a segunda menor são definidas como dissonâncias (PORTMART06).

## SEGUNDA MENOR

### Minor second

- ❖ **Segunda menor** (2<sup>a</sup>m) – formada por um semitom (PORTMLIV02).
- ❖ Vale comentar que, para as funções de tônica e de subdominante, a presença da **segunda menor** é determinante para a seleção das dissonâncias aceitáveis na prática da improvisação jazzística, ou seja, nessas funções os músicos evitam a formação de 2<sup>as</sup> menores, aceitam a produção de 2<sup>as</sup> maiores e até valorizam a obtenção de sétimas maiores com alguma nota do acorde (PORTMTE01).

## SEMICADÊNCIA

### Half cadence, Half close

Variante: **Cadência suspensiva, cadência à dominante, meio-cadência, meia-cadência**

- ❖ **Meio-cadência** (impropriamente chamada por alguns autores - **semicadência**) (PORTMLIV03).
- ❖ **Cadência Suspensiva ou Semicadência (SC):** I V, ii V, IV V. Com caráter completamente suspensivo, tal cadência marca os finais de frases sob a harmonia da dominante, isto é, a frase termina no V grau (PORTMLIV01).

**SEMITOM ABAIXO****Half step below (Am), semitone below**

- ❖ *Quando o acorde diminuto de passagem é antecedido pelo acorde diatônico superior localizado um semitom acima e resolve no inferior um **semitom abaixo** (PORTMAPO05).*

**SEMITOM ACIMA****Half step above (Am), Semitone above**

- ❖ *A escala menor harmônica traz sua sétima nota alterada em um **semitom acima** da armadura de clave (PORTMLIV01).*

**SEMITOM ASCENDENTE****Ascending half step (Am), Rising semitone**

- ❖ *Os acordes diminutos geralmente são usados para preceder acordes diatônicos, por movimento do baixo um **semitom ascendente**, descendente, ou ainda, por nota repetida (permanência do baixo), e são classificados de acordo com este movimento ou pela sua função (PORTMAPO05).*

**SEMITOM CROMÁTICO****Chromatic half step (Am), Chromatic semitone**

- ❖ *Semitom pode ser natural, diatônico, **cromático** (ou artificial) ... O **semitom cromático** é formado por notas de nomes iguais (PORTMLIV02).*
- ❖ *No caso do intervalo (c-c#), este tipo de semitom é chamado de **semitom cromático**, por ocorrer entre notas com o mesmo nome (c, no caso) sendo que uma ou ambas devem possuir uma alteração (PORTMDM02).*

**SEMITOM DESCENDENTE****Descending half-step (Am), Descending semitone**

- ❖ *Em geral, este sexto grau abaixado caminha para a quinta nota da escala em **semitom descendente** (PORTMDM01).*

**SEMITOM DIATÔNICO****Diatonic half-step, Diatonic semitone**

- ❖ *O **semitom diatônico** é formado por notas de nomes diferentes (PORTMLIV02).*
- ❖ *No caso do intervalo (c-c#), este tipo de semitom é chamado de **semitom cromático**, por ocorrer entre notas com o mesmo nome (c, no caso) sendo que uma ou ambas devem possuir uma alteração. Se ocorrer entre notas de nomes diferentes (e-f) é chamado **semitom diatônico** (PORTMDM02).*

## SEQUÊNCIA DE ACORDES

### Chord sequence, Sequence of chords

Variante: **Sucessão de acordes**

- ❖ *As cadências são sequências típicas de acordes, que formam a “pontuação” do trecho musical. Elas são classificadas de acordo com a **sequência de acordes** que as formam e nomeadas de acordo com a sensação tonal (de tensão/relaxamento) que transmitem (PORTMAPO04).*
- ❖ *Funcionalmente, cada dominante da passagem forma sozinha a sua própria semifórmula tonal e de certa forma é por isso que, neste caso, a **sequência de acordes** não “(...) consegue expressar inequivocamente uma região ou tonalidade” (PORTMART19).*  
⇒ Ver: SUCESSÃO DE ACORDES

## SÉRIE HARMÔNICA

### Harmonic series

- ❖ ***Série harmônica** é o conjunto de sons que acompanham um som fundamental (som gerador, som principal) (PORTMLIV02).*
- ❖ *A **série harmônica** é considerada como um dos fenômenos acústicos mais importantes e decisivos para o sistema tonal. A partir da derivação de harmônicos de uma nota fundamental encontra-se os sons que formarão a tríade maior, a acorde mais estável do sistema tonal (PORTMAPO01).*
- ❖ *É desta forma que Schönberg descreve as prioridades no dobramento: seguindo o efeito da **série harmônica** (PORTMDM01).*

## SÉTIMA AUMENTADA

### Augmented seventh

- ❖ *Sendo assim, podemos concluir que uma tétrede com **sétima aumentada** “não existe”, ou melhor, a sétima aumentada nada mais séria do que o dobramento à oitava da fundamental (PORTMLIV09).*

## SÉTIMA DIMINUTA

### Diminished seventh

- ❖ *Ao se abaixar a sétima menor em meio-tom, obtém-se a **sétima diminuta**, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior (PORTMLIV07).*
- ❖ *Ainda assim, a ambiguidade entre V7 e VII diminuto permite uma dupla interpretação do mi bemol na mão esquerda: ou é a **sétima diminuta** do VII ou a nona menor do V7, resolvendo na fundamental do acorde e caracterizando uma apojatura (PORTMART06).*

**SÉTIMA MAIOR****Major seventh**

- ❖ *Sétima Maior (7<sup>a</sup>M) – formada por cinco tons e um semitom (PORTMLIV02).*
- ❖ *A sétima maior neste acorde é uma nota disponível na estrutura de formação de um acorde diminuto (PORTMDM03).*

**SÉTIMA MENOR****Minor seventh**

- ❖ *Sétima menor (7<sup>a</sup>m) – formada por quatro tons e dois semitons (PORTMLIV02).*
- ❖ *Para que ele assuma a função dominante, é necessário acrescentar a sétima menor ao acorde em detrimento da sua sétima maior (PORTMDM03).*

**SEXTA ACRESCENTADA****Added sixth**

- ❖ *Recentemente, no campo da chamada "teoria das funções" produzida no Brasil, Brisolla {1979, p. 55} e Koellreutter {1980, p. 25} sintetizam o principal da ideia Ramista da dissonância acrescentada em uma máxima tão rápida quanto eficiente: "a sexta acrescentada é tão característica para a subdominante, como a sétima o é para a dominante" (PORTMTE02).*
- ⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA ACRESCENTADA (DE RAMEAU)

**SEXTA ALEMÃ****German Sixth**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada alemã, acorde de sexta alemã, acorde de sexta germânica**

- ❖ *Schoenberg (1974) assume que o acorde continua sendo uma sexta alemã, mas propõe a enarmonização do mib para ré# em respeito à condução de vozes (PORTMTE01).*

**SEXTA AUMENTADA****Augmented sixth**

Variante: **Acorde de sexta aumentada**

- ❖ *Schoenberg não reconhece a sexta aumentada partindo da alteração da fundamental, mas sim como estando entre a 5<sup>a</sup> - láb - e a 3<sup>a</sup> do acorde - fá# (PORTMART18).*
- ⇒ Ver: ACORDE DE SEXTA ALEMÃ, ACORDE DE SEXTA ITALIANA, ACORDE DE SEXTA FRANCESA

**SEXTA AUMENTADA ALEMÃ****German augmented sixth**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada alemã, acorde de sexta alemã, acorde de sexta germânica, sexta alemã**

- ❖ *A maior parte das tonalizações dos Beatles envolveu não a dominante (como seria de esperar nos repertórios da prática comum), mas várias preparações dominantes[...] em 'Day Tripper' isto ocorre de maneira mais complexa, mesmo que segura e expressiva, exigindo uma quase inacreditável **sexta aumentada alemã** na preparação para o VI grau diatônico (0: 39-0: 40) (PORTMTE03).*

**SEXTA AUMENTADA FRANCESA****French augmented sixth**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada francesa, acorde de sexta francesa, sexta francesa**

- ❖ *Um segundo tipo, o "acorde aumentado de quarta e terça" (a dita "**sexta aumentada francesa**") origina-se da segunda inversão do acorde de dominante com sétima (sol-si-ré-fá com a nota ré no baixo rebaixada para réb (PORTMTE02).*

**SEXTA AUMENTADA ITALIANA****Italian augmented sixth**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada italiana, acorde de sexta italiana, sexta italiana**

- ❖ *Recuperando a temática das fronteiras histórico-geográficas da teoria (aquelas conotações de época e lugar associadas ao termo "**sexta napolitana**" comentadas no Capítulo 3) vale notar que, embora costumeiros, as origens e razões de ser dos termos "**sexta aumentada italiana**", "**sexta aumentada francesa**" e "**sexta aumentada alemã**" são incertas e imprecisas (PORTMTE02).*

**SEXTA DIMINUTA****Diminished sixth**

- ❖ *Não nos preocupamos em selecionar apenas os intervalos práticos, ou seja, não excluimos aqueles que só parecem existir teoricamente, como, por exemplo, a **sexta diminuta** (PORTMTE01).*

**SEXTA FRANCESA****French Sixth**

Variantes: **Acorde de sexta aumentada francesa, acorde de sexta francesa**

- ❖ *Piston não concorda com esta afirmação e prefere dizer que a fundamental deste acorde seria a nota ré, que aparece na **sexta Francesa** e dando a estes acordes a função de dominante da dominante (V7 do V) (PORTMDM01).*

- ❖ *Por conter o segundo grau da escala, a sexta Francesa é a que tem mais força de dominante da dominante (PORTMDM01).*

## SEXTA GERMÂNICA

### German sixth

**Variantes: Acorde de sexta aumentada alemã, acorde de sexta alemã, acorde de sexta germânica, sexta alemã e sexta germânica.**

- ❖ *O autor (Piston) ressalta que esta sexta Germânica sugere fortemente o modo menor por conter a terça menor e a sexta menor da tonalidade (PORTMDM01).*

## SEXTA ITALIANA

### Italian sixth

**Variantes: Acorde de sexta aumentada italiana, acorde de sexta italiana**

- ❖ *A sexta Italiana possui uma resolução bem simples, resolvendo a fundamental em movimento descendente de meio-tom para a fundamental da dominante e a sexta aumentada em movimento contrário, ascendente também em direção à dominante (PORTMDM01).*

## SEXTA MAIOR

### Major sixth

- ❖ *Ao se abaixar a sétima menor em meio-tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior (PORTMLIV07).*
- ❖ *Sabe-se, p.ex., que até meados do século XII o intervalo de sexta maior (a inconsistente relação que se mede entre o som fundamental e 13º harmônico) agrupava-se junto aos sons dissonantes (cf. TENNEY, 1998, p. 109) (PORTMTE02).*

## SEXTA MENOR

### Minor sixth

- ❖ *Sexta menor (6<sup>m</sup>) – formada por três tons e dois semitons (PORTMLIV02).*
- ❖ *Para Cooke (1990, p. 146) a "função expressiva" da sexta menor compara-se ao efeito de uma "explosão de angústia", dificilmente "podemos encontrar uma página de música 'dolente' de qualquer compositor tonal de qualquer período sem que a encontremos diversas vezes" (PORTMTE02).*

## SEXTA NAPOLITANA

### Neapolitan sixth

**Variantes: Acorde de sexta napolitana, acorde napolitano**

- ❖ *Para Piston "a tríade maior que tem sua fundamental abaixada cromaticamente sobre o II da escala é conhecida como a sexta napolitana" (PORTMART18).*



- ❖ *O uso mais frequente deste acorde é no modo menor e na sua primeira inversão. Este uso é tão comum que o acorde passou a ser conhecido como **sexta napolitana** (PORTMAPO01).*

## SIMBOLOGIA FUNCIONAL

### Functional symbols

- ❖ *Várias fontes bibliográficas podem ser pesquisadas para extrair a **simbologia funcional**. Um livro consagrado pela sua profundidade é o relativamente recente “Manuale di Armonia” de Diether de La Motte (1988) (...) Optamos, então, por buscar uma representação funcional baseada na língua portuguesa. As publicações mais difundidas são os citados livros de Koellreutter (1978) e Brisolla (2006) (PORTMTE01).*

## SISTEMA HARMÔNICO

### Harmonic system

- ❖ *O sistema harmônico tradicional, como sabemos, é baseado no baixo cifrado (PORTMLIV06).*
- ❖ *Segundo o “Harvard Dictionary of Music” (1975), por Harmonia Funcional entende-se “um sistema relativamente novo de análise harmônica (...)”. Partindo desta afirmação podemos concluir que, antes de tudo, o que define um sistema harmônico como funcional é a correspondência estabelecida entre os sistemas de análise observados (PORTMDM04).*
- ❖ *São essas propriedades dinâmicas que determinam as funções harmônicas, as quais se orientam em torno da tônica – centro unificador do sistema harmônico tonal (a tonalidade) (PORTMART14).*

## SISTEMA MODAL

### Modal system

- ❖ *As escalas utilizadas na Idade Média eram os chamados modos, designação proveniente dos modos de distribuição dos tons e semitons entre as notas da escala, sendo o tom e o semitom as unidades musicais de medida das distâncias entre as notas. O estudo desses modos e dos acordes que eles engendram constituiria o que poderia ser chamado de **Sistema Modal** (PORTMTE01).*

⇒ Ver: SISTEMA TONAL

## SOM FUNDAMENTAL

### Fundamental tone, fundamental pitch

Variante: **Som gerador**

- ❖ *A força do som fundamental comum reina sobre todas as demais forças; em todos os desenvolvimentos sonoros se sente o efeito do fermento misterioso e oculto: a coesão tonal (PORTMTE02).*
- ❖ *Uma corda posta em vibração gera não apenas um som fundamental, mas inúmeros sons que acompanham este som gerador (...). Este som fundamental, portanto é acompanhado destes inúmeros sons que são chamados, sons harmônicos ou sons concomitantes, formando uma série de sons (PORTMAPO03).*

## SOM GERADOR

### Fundamental tone

Variante: **Som fundamental**

- ❖ *Podemos dizer então que os sons consonantes são dados pelos harmônicos mais próximos do som gerador (mais perceptíveis), e os sons dissonantes, pelos mais afastados (mais débeis) (PORTMAPO05).*
- ❖ *O som gerador, com os respectivos harmônicos resultantes forma a série harmônica, uma série de notas que guardam entre si uma relação intervalar característica e imutável, de origem natural ou cósmica (PORTMTE02).*  
⇒ Ver SÉRIE HARMÔNICA

## SOM MUSICAL

### Music sound

- ❖ *O som musical propriamente dito é o resultado de vibrações regulares enquanto que as vibrações irregulares produzem o ruído (PORTMAPO03).*
- ❖ *Um som musical não se constitui de apenas uma nota. Juntamente com o som principal soam sons secundários, bem fracos e quase imperceptíveis (PORTMLIV02).*

## SONS ENARMÔNICOS

### Enharmonic tones

- ❖ *Sons enarmônicos são sons iguais que recebem nomes diferentes (PORTMART04).*

## SONS HARMÔNICOS

### Harmonics, Overtones

- ❖ *Este som fundamental, portanto, é acompanhado destes inúmeros sons que são chamados, sons harmônicos ou sons concomitantes, formando uma série de sons (PORTMAPO03).*

- ❖ *Estes sons harmônicos produzem uma série de intervalos entre cada par de sons sucessivos, que diminuem progressivamente (PORTMAPO03).*
- ❖ *O timbre é a cor do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais (PORTMLIV02).*  
⇒ Ver: SONS PARCIAIS, SÉRIE HARMÔNICA

## SONS PARCIAIS

### Partial tones, Partialis

- ❖ *(...)quando um corpo elástico vibra, suas partes (1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 etc.) também vibram produzindo sons parciais (PORTMLIV04).*
- ❖ *São harmônicos, os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical (PORTMDM04).*  
⇒ Ver: SONS HARMÔNICOS, SÉRIE HARMÔNICA

## SUBDOMINANTE MENOR

### Subdominant minor,

### Minor subdominant

- ❖ *O conceito de subdominante menor consiste em substituir o IV grau da escala por um grau menor com sexta. Partindo da utilização e inversão destas notas conseguiremos acordes substitutos (PORTMAPO04).*

## SUCESSÃO DE ACORDES

### Chord sucession

#### Variante: Sequência de acordes

- ❖ *Na teoria schoenberguiana a função tonal depende diretamente do relacionamento entre acordes que expressam uma tonalidade. Assim, não há função tonal em uma sucessão de acordes onde não ocorre uma expressão tonal (PORTMART18).*
- ❖ *Nesta obra, Rameau aponta um importante conceito chamado Tonart (que poderia ser traduzido para Tonalidade), que seria uma sucessão de acordes com dissonâncias encerrando com uma consonância, (PORTMART19).*
- ❖ *A Coda (c.16-18,) apresenta uma sucessão de acordes que representa as quatro regiões harmônicas da estrutura da peça (PORTMART07).*

# T

## TEMPOS DO COMPASSO

### Beats

- ❖ *Na música com mais e um pentagrama, as notas se alinham de acordo com os **tempos do compasso** (PORTMLIV02).*
- ❖ *Através do crescendo sobre um pedal de dominante, chega-se ao Fá com um acorde de tônica em 2ª inversão, no terceiro **tempo do compasso** 60 (PORTMART25).*
- ❖ *Unidade de tempo (U.T.) ou **tempo** é o valor que se toma por unidade de movimento. Tempo é o elemento unitário em que se decompõe o compasso (PORTMLIV02).*

## TEORIA DOS GRAUS

### (Weber's) Scale-degree theory

- ❖ *A (...) **teoria dos graus** surgiu da ideia de sobrepor intervalos de terças sobre cada grau da escala, formando tríades e tétrades (WEBER, 1817). Cada grau é representado por algarismo romano (em maiúsculo quando a tríades é maior, e minúsculo quando a tríade é menor), além de uma indicação particular quando se trata de uma tríade diminuta (PORTMART19).*

## TEORIA FUNCIONAL

### Functional theory

#### Variante: Abordagem funcional

- ❖ *(...) a "**teoria funcional**" de Hugo Riemann (...) tenta reduzir as funções de todos os acordes de uma determinada tonalidade a apenas três principais: Tônica, Subdominante, Dominante (PORTMART18).*
- ❖ *Uma das maiores polêmicas em torno da **teoria funcional** é a discussão sobre se as funções servem para indicar acordes ou tonalidades (PORTMTE01).*
- ❖ *Segundo Dahlhaus, a ideia fundamental da **teoria funcional** de Riemann é que o ato de ouvir música não é passivo, mas sim implica de forma altamente desenvolvida as funções lógicas do intelecto humano (PORTMART18).*

⇒ Ver: HARMONIA FUNCIONAL

## TERÇA AUMENTADA

### Augmented third

- ❖ *Dissonâncias condicionais: intervalos aumentados e diminutos que podem, através de enarmonia, serem reescritos como consonâncias (...) **terça aumentada** é igual a uma quarta justa (PORTMAPO01).*

## TERÇA DE PICARDIA

### Picardy third

- ❖ ***Terça de Picardia** – era a prática de se terminar peças em tonalidade menor com o acorde de Tônica Maior (PORTMAPO06).*
- ❖ *Por fim, Piston conclui dizendo que antes do século XVI já era aceitável que uma música em tonalidade menor terminasse em maior. Este processo é chamado de **terça de Picardia**. Muitos exemplos podem ser encontrados em corais de Bach (PORTMDM01).*

## TERÇA DIMINUTA

### Diminished third

- ❖ *O intervalo de **terça diminuta** correspondente enarmonicamente ao intervalo de segunda Maior (PORTMLIV02).*
- ❖ *Alguns autores consideram inadequado chamar esta configuração específica de "acorde de sexta aumentada" (já que, com a inversão, temos é uma "**terça diminuta**", dó#-mib) (PORTMTE02).*

## TERÇA MAIOR

### Major third

- ❖ ***Terça Maior** (3<sup>a</sup>) – formada por dois tons (PORTMLIV02).*
- ❖ *O que justificaria, então, que o próprio Schoenberg, pouco após expor sua premissa no Tratado..., viesse a distinguir intervalos aumentados e diminutos dos demais, considerando, e. g., a **terça maior** como consonância, mas a quarta diminuta como dissonância (PORTMTE04).*

## TERÇA MENOR

### Minor third

- ❖ ***Terça menor** (3<sup>a</sup>m) – formada por um tom e um semitom (PORTMLIV02).*
- ❖ *As notas Bb (intervalo de tom) e Eb (intervalo de **terça menor**) apresentam-se como conformações padronizadas ou arquetípicas utilizadas por Weber (PORTMART26).*

## TERCEIRA INVERSÃO

### Third inversion

- ❖ *A terceira inversão acontece quando se coloca uma sétima no baixo (PORTMTE01).*  
⇒ Ver PRIMEIRA INVERSÃO, SEGUNDA INVERSÃO

## TÉTRADE

### Seventh chord, Tetrad

Variante: **Acorde de sétima**

- ❖ *A téttrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças sobrepostas. (PORTMLIV07).*
- ❖ *Verifica-se aqui a segunda simetria existente na formação das téttrades (PORTMDM03).*  
⇒ Ver: ACORDE DE SÉTIMA

## TÉTRADE DIMINUTA

### Diminished seventh chord

Variante: **Acorde de sétima diminuta**

- ❖ *Téttrade diminuta: Formada por dois trítonos sobrepostos (PORTMAPO04).*
- ❖ *A téttrade diminuta foi historicamente gerada pelo VII grau da Escala Menor Harmônica e costuma ser compreendida como uma dominante com nona menor e sem fundamental. Mas o diminuto em questão não é, nem enarmonicamente, VII grau de Dó Maior ou Menor, sendo, portanto, dominante de outro tom: ou seja, é um acorde modulante (PORTMTE01).*

## TÉTRADE MEIO-DIMINUTA

### Half-diminished seventh chord

Variantes: **Acorde de sétima meio diminuta, acorde meio-diminuto**

- ❖ *No modo menor o lugar natural da téttrade meio diminuta é o II grau (notas ré-fá-láb-dó em Cm:), usualmente tratado como um acorde da função*
- ❖ *subdominante que, dependendo da posição e da inversão, como já vimos, será cifrado como IIm7(b5) ou IVm6 (o acorde de sexta acrescentada, ou acorde de Rameau no modo menor).*
- ❖ *Nesse contexto, o acorde meio-diminuto tem função pré-dominante (PORTMTE02).*
- ❖ *No modo maior o lugar natural (diatônico) da téttrade meio diminuta é o VII grau (notas si-ré-fá-lá em C:), usualmente tratado como um grau da função dominante (PORTMTE02).*

## TÉTRADE MENOR

### Minor seventh chord

Variante: **Acorde de sétima menor**

- ❖ *Podemos observar que, uma vez construído o Campo Harmônico sobre uma escala qualquer, uma estrutura formal é estabelecida e se repete a cada nova tonalidade. Dessa*

forma, o Campo Harmônico fica estruturado da seguinte maneira: - Sobre os I e IV graus da escala, obtêm-se *tétrades maiores com sétima maior*; - Sobre o II, III e VI graus, obtêm-se *tétrades menores com sétima menor*; - Sobre o V grau, obtêm-se uma *tétrade maior com sétima menor*; - Sobre o VII grau, obtêm-se uma *tétrade menor com sétima menor e quinta diminuta* (PORTMDM03).

## TOM ABAIXO

### Tone below

- ❖ Quando o VII (diz-se sétimo grau) está um **tom abaixo** da tônica, o mesmo é denominado *subtônica* (PORTMLIV04).
  - ❖ O primeiro (compassos 89 a 92) serve de modelo e, transposto um **tom abaixo** é imediatamente repetido (compassos 93 a 96) (PORTMTE02).
- ⇒ Ver: TOM ACIMA

## TOM ACIMA

### Tone above

- ❖ Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuto são notas um **tom acima** ou meio-tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13) (PORTMLIV07).
  - ❖ Ao modularmos de tom maior para outro maior um **tom acima**, aumentamos a armadura em 2 sustenidos ou diminuímos em 2 bemóis e estamos caminhando em direção ao brilho (PORTMTE02).
- ⇒ Ver: TOM ABAIXO

## TOM HOMÔNIMO

### Parallel key

Variante: **Tonalidade homônima**

- ❖ O **tom homônimo** do principal, cuja armadura difere por três alterações, é considerado tom próximo, dada a grande afinidade entre duas notas. Ex.: Dó Maior – tom principal; Dó menor – tom próximo (PORTMLIV02).
- ❖ No modo menor permite-se alterar ascendentemente a terça do acorde do I grau, transformando-o em I grau do **tom homônimo maior** (PORTMLIV03).
- ❖ Não obstante, o acréscimo, sobre uma dominante secundária, de dissonâncias típicas do **tom homônimo** de um tom próximo costuma adiantar essa sensação de politonalidade (PORTMTE01).

## TOM INTEIRO

### Whole tone, Whole step (Am)

- ❖ *Com o acorde de C7(b5), por exemplo, verifica-se que: Uma vez que estes acordes se repetem a cada três **tons inteiros**, e considerando que eles se encontram na classe funcional de acordes dominantes por se tratarem de acordes maiores com sétima menor, a utilização dos chamados acordes SubV7 (acordes substitutos do V grau) se justifica em procedimentos de rearmenização – vide capítulo sobre rearmenização (PORTMDM03).*

## TOM MAIOR

### Major key

Variante: **Tonalidade maior**

- ❖ *Com o advento de escalas que misturam elementos do modo maior e do menor, a escala maior harmônica, esse alguém para o qual o diminuto é VII grau também pode ser um **tom maior** (PORTMTE01).*
- ❖ *Um tom maior tem como vizinhos diretos: 1) o seu relativo menor; 2) tom da dominante; 3) o **tom maior** da subdominante. Vizinhos indiretos: 4) o relativo menor da dominante; 5) o relativo menor da subdominante (PORTMTE02).*

⇒ Ver: TOM MENOR

## TOM MENOR

### Minor key

Variante: **Tonalidade menor**

- ❖ *Em **tom menor**, todos os graus da escala do tom principal são tônicos dos tons vizinhos, com exceção do grau II que não é tônica de nenhum tom vizinho (PORTMLIV02).*
- ❖ *Como as dominantes dos **tons menores** são extraídas da harmônica, é bom deixar claro que os vizinhos do tom menor são determinados pelos acordes da escala menor natural, até porque são esses acordes que representam as tonalidades com a mesma armadura de clave do tom principal ou possuem uma alteração de diferença (PORTMTE01).*

⇒ Ver: TOM MAIOR

## TOM PRINCIPAL

### Primary key

Variante: **Tonalidade principal**

- ❖ *Em **tom maior**, todos os graus da escala do tom principal são tônicos dos tons vizinhos com exceção do grau VII que não é tônica de nenhum tom vizinho (PORTMLIV02).*
- ❖ *Em relação ao **tom principal** da canção (Láb-maior), esta nova tônica (Eb:) é a vizinha região da dominante (PORTMTE02).*



## TOM RELATIVO

### Relative key, Related key

- ❖ (...) basta diminuir uma 3ª menor de cada tonalidade maior para achar o **tom relativo** (PORTMLIV04).

## TONALIDADE ASSOCIATIVA

### Associative tonality

- ❖ Conforme Bribitzer-Stull, "**tonalidade associativa**" ("associative tonality") é um conceito dramático-tonal elaborado por Bailey no ensejo de suas análises da música de Wagner. Trata-se de "um tipo de tonalidade referencial na qual uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db-maior), uma sonoridade (p.ex., a téttrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico" (BRIBITZER-STIJLL, 2006b, p. 322). Em Millington (1995) algumas das "associações" (entre harmonias e elementos dramáticos) reconhecidas por Bailey - recursos de composição que, em certos casos, são perceptíveis em música popular - são resumidamente mencionadas (PORTMTE02).

## TONALIDADE DE PARTIDA

### Original key, Home key

Variante: **Tonalidade original**

- ❖ A **tonalidade de partida** deve estar bem clara, e deve acontecer a introdução de acordes neutros, ou seja, acordes que pertençam a ambas as tonalidades (PORTMDM01).
- ❖ Muitas outras peças poderiam ser citadas, mas escolhemos um conjunto de obras que apresenta uma boa diversidade em termos da **tonalidade de partida** (maior ou menor) e do grau de resolução (II, III e VI da maior e III e V da menor) (PORTMTE01).

## TONALIDADE ENARMÔNICA

### Enharmonic key

- ❖ (...) a tonalidade de dó maior é uma **tonalidade enarmônica** de ré maior (PORTMAPO001).

## TONALIDADE EXPANDIDA

### Extended tonality

- ❖ Schoenberg caracteriza a **Tonalidade Expandida** com a ocorrência de transformações que levam a desvios de Regiões muito remotas (PORTMART04).
- ❖ Schoenberg cita exemplos de Tonalidade Expandida, como a inclusão da Sexta Napolitana e uso de Regiões no interior dos temas estruturais de uma obra (PORTMART04).

## TONALIDADE FLUTUANTE

### Floating tonality, Wandering tonality

- ❖ Segundo DUDEQUE (2005, p.124), a **Tonalidade Flutuante** ocorre quando se considera a existência de duas tônicas em um contexto tonal ambíguo. Assim, sua principal característica seria a incerteza, ou seja, a existência de trechos que podem ser analisados em duas Regiões (PORTMART04).
- ❖ Eles também caracterizam o que Schoenberg chama de "**tonalidade flutuante**", definida por Carl Dahlhaus no *New Grove* como uma "flutuação entre duas ou mais tonalidades, no sentido de ambiguidade e não no de modulação: a capacidade de ser simultaneamente relacionado a diferentes centros tonais" (PORTMART18).

## TONALIDADE HARMÔNICA

### Harmonic tonality

- ❖ (...) a **tonalidade harmônica** pode ser visualizada como um amplo conjunto hierarquizado-histórico, cultural, teórico e artisticamente maturado - que se estabelece como decorrência do potencial de expansão por misturas de materiais diatônicos provenientes de diversos campos harmônicos (PORTMTE02).

## TONALIDADE HOMÔNIMA

### Parallel key

Variante: **Tonalidade paralela**

- ❖ **Tonalidade homônima** ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior e Dó menor e vice-versa (PORTMLIV07).
- ❖ Ao acrescentarmos uma nona maior ao acorde E7, também criamos uma situação de igualdade com sua **tonalidade homônima**, pois a nona maior é uma extensão possível deste acorde na escala maior (PORTMDM03).

## TONALIDADE MAIOR

### Major tonality

- ❖ **Tonalidade maior** é o conjunto de todas as escalas maiores (PORTMLIV02)
- ❖ A base para a harmonia funcional é o som [ ... ] O instável quarto grau da escala é a nota característica da **tonalidade maior** (PORTMTE02).

## TONALIDADE MENOR

### Minor key, Minor tonality

- ❖ A **tonalidade menor** possui características especiais: é derivada dos modos eólio; sua tríade de tônica é um acorde menor -uma imitação menos fiel do modelo da série

*harmônica; a diferenciação entre uma tonalidade menor e sua tonalidade maior relativa é feita através de sons substitutos (6 e 7 elevados) – o acorde de dominante utiliza uma sensível “artificial”; os sons próprios da escala (incluindo as duas formas de 6 e 7) possibilitam a formação de treze tríades diferentes (a tonalidade maior possui sete tríades próprias da escala) (PORTMAPO02).*

- ❖ *Para arrematar esse elogio ao papel da dominante maior na **tonalidade menor**, podemos reler mais duas breves passagens oriundas da teoria austro-alemã, mas escritas por teóricos reconhecidos como não schenkerianos (PORTMTE03).*

### TONALIDADE ORIGINAL

#### Original key, original tonality

Variante: **Tonalidade de partida**

- ❖ *Essencialmente, os dois termos transmitem diferentes graus de afastamento da **tonalidade original**: a tonicalização denota uma breve mudança e a modulação cria uma duração maior (PORTMTE03).*

### TONALIDADE PARALELA

#### Parallel tonality

Variante: **Tonalidade homônima**

- ❖ ***Tonalidade** homônima ou **paralela** é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior e Dó menor e vice-versa (PORTMLIV07).*
- ❖ *Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de AEM, na maioria das vezes, se tem modulação para a **tonalidade paralela** (PORTMLIV07).*

### TONALIDADE PRINCIPAL

#### Main tonality, Primary tonality

- ❖ *Foi possível observar que, via de regra, o termo tonicalização é empregado para designar movimentos harmônicos que ressoam quando transferimos, para outros graus do sistema, determinados processos cadenciais que, a princípio, prenunciam e definem o grau tônico da **tonalidade principal** (PORTMTE03).*

### TONALIDADE RELATIVA

#### Relative key

- ❖ *O tom da peça é Mi menor, porém há uma passagem em Sol Maior (região da **tonalidade relativa** de Mi menor) indicada no exemplo 3-33 (PORTMLIV01).*
- ❖ *A análise que opta por Fá Maior, até porque estamos falando de uma **tonalidade relativa** de Ré Menor, é muito provavelmente a mais adequada (PORTMTE01).*

## TONALIDADE SECUNDÁRIA

### Secondary key

- ❖ Ainda no final da década de 1980, Chediak (1986, p. 106) diversificou o vocabulário técnico da disciplina difundindo expressões como “**tonalidade secundária**”, “tonalidade do momento” ou “tonalidade passageira” e, com isso, também a noção de “resolução passageira” (PORTMTE03).

## TONALIDADE SUSPensa

### Suspended tonality

- ❖ Posto que a resolução dos acordes errantes é um dos principais fatores para que se determinem suas fundamentais, acordes errantes que não se resolvam, ou que progridam a outros acordes do mesmo tipo tendem a manter suas fundamentais indefinidas e, conseqüentemente – produzindo-se assim um estado a que Schoenberg (2001[1922], p. 529) denominara “**tonalidade suspensa** [aufgehobene Tonalität]” –, a não se reportar decisivamente a nenhuma tonalidade específica até que haja uma cadência clara sobre um acorde que lhes dê sentido retrospectivamente (PORTMTE04).

## TONALIDADE TEMPORÁRIA

### Temporary key

- ❖ O V7 das novas **tonalidades temporárias** é frequentemente precedido por outros acordes na nova tonalidade, tais como, o ii, IV, iv, ii°, II, bII e bIV (e mais raramente, bIII, bVII) (PORTMTE03).

⇒ Ver: TONALIDADE SECUNDÁRIA

## TÔNICA

### Tonic (chord)

Variantes: **Acorde de tônica, acorde tônico**

- ❖ **Tônica** é a função de sentido conclusivo, de repouso. Geralmente é o acorde que finaliza um tema musical. O acorde principal da função tônica é o I grau (Acorde de tônica) (PORTMAPO03).
- ❖ **Tônica** (ou I grau) é o acorde perfeito maior que se localiza no centro dos três únicos acordes perfeitos da escala, separados por intervalos de quinta (PORTMART19).

## TONS VIZINHOS

### Related key

- ❖ **Tons vizinhos** são os tons que têm a mesma armadura do tom principal ou diferem dele por um acidente a mais ou a menos (PORTMLIV02).

⇒ Ver VIZINHOS DE TERÇA

## TRÍADE AUMENTADA

### Augmented triad

Variante: **Acorde de quinta aumentada**

- ❖ **Tríade Aumentada** - A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores (PORTMLIV07).
- ❖ A **tríade aumentada** também é considerada como um acorde vagante por ser composta de dois intervalos iguais. Assim como o que ocorre com o acorde de sétima diminuta, a tríade aumentada pertence à várias tonalidades distintas, três maiores e três menores, sendo que suas notas são sensíveis em potencial. A tríade aumentada tem uma série de aplicações nestas tonalidades (PORTMART18).

## TRÍADE DIATÔNICA

### Diatonic triad

- ❖ **Tríades diatônicas** - São tríades formadas apenas com as notas e uma escala ou tonalidade. Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior (PORTMLIV07).
- ❖ As dominantes secundárias criam uma relação dominante-tônica com as **tríades diatônicas** diferentes da tônica [...] (PORTMTE03).

## TRÍADE DIMINUTA

### Diminished triad

Variante: **Acorde de quinta diminuta**

- ❖ **Tríade diminuta.** É formada pela fundamental, terça menor e quinta diminuta e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores (PORTMLIV07).
- ❖ Cada grau é representado por algarismo romano (em maiúsculo quando a tríades é maior, e minúsculo quando a tríade é menor), além de uma indicação particular quando se trata de uma **tríade diminuta**(...) (PORTMART19).  
⇒ Ver: TRÍADE AUMENTADA, TRÍADE MENOR, TRÍADE MAIOR

## TRÍADE MAIOR

### Major triad

Variantes: **Acorde perfeito maior, acorde maior**

- ❖ **Tríade Maior.** É formada pela fundamental, terça maior e quinta justa e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor (PORTMLIV07).
- ❖ A definição de uma fundamental de um acorde qualquer é devida em grande parte a sua forma assimétrica, por exemplo, em uma **tríade maior** encontramos uma terça menor acima

de uma maior, e reconhecemos uma fundamental em parte por esta forma assimétrica (PORTMART18).

⇒ Ver: TRÍADE MENOR, TRÍADE AUMENTADA, TRÍADE DIMINUTA

## TRÍADE MENOR

### Minor triad

Variantes: **Acorde perfeito menor, acorde menor**

- ❖ *Tríade menor: É formada pela fundamental, terça menor e quinta justa que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior (PORTMLIV07).*
- ❖ *Junto a isto há que se nomear a aparição da tríade menor de dominante na cadência, com uma resolução sobre a tônica maior ou menor (PORTMTE02).*

⇒ Ver: TRÍADE MAIOR, TRÍADE DIMINUTA, TRÍADE AUMENTADA

## TRÍADE NO ESTADO FUNDAMENTAL

Variante: **Acorde em estado fundamental, acorde no estado fundamental, acorde na posição fundamental**

*Em tríades no estado fundamental, a nota mais grave ou é baixo e fundamental ou baixo, fundamental e tônica (PORTMAPO05).*

## TRÍADE PERFEITA

### Perfect triad

- ❖ *As tríades perfeitas são consideradas acordes consonantes, pois só possuem intervalos consonantes (PORTMAPO05).*
- ❖ *Por princípio, as tríades perfeitas maiores e menores são multívocas porque podem implicar diferentes relações harmônicas (PORTMTE03).*

## TRÍADES PRINCIPAIS

### Primary triads

Variantes: **Acordes principais, acordes primários**

- ❖ *É interessante sublinhar aqui que esta ideia de formação das escalas maior e menor a partir das tríades principais de I, IV e V é bastante antiga (...) (PORTMART09).*
- ❖ *Os principais substitutos para cada uma das três tríades principais são seus relativos menores; assim, VI substitui I; III substitui V e II substitui IV (PORTMART26).*

⇒ Ver: ACORDES PRINCIPAIS, ACORDES PRIMÁRIOS

## U

### UNIDADE DE COMPASSO

#### Note value

- ❖ *Unidade de compasso (U.C.) é o valor que preenche, se possível sozinho, um compasso inteiro. Para encontrar a unidade de compasso soma-se o número de figuras indicadas pelo denominador reduzindo-as a uma só ou ao menor número possível de figuras (PORTMLIV02).*

## V

### VIZINHOS DE TERÇA

#### Third-related

- ❖ *"Segunda lei tonal: Os acordes têm o significado harmônico daquela tônica, subdominante ou dominante, da qual são **vizinhos de terça**" (PORTMTE02).*
- ❖ *Têm função secundária, acordes diatônicos, **vizinhos de terça**, cujas fundamentais se encontram a uma distância de terça, maior ou menor, da função principal (T, S ou D) (PORTMDM04).*

### VOCABULÁRIO HARMÔNICO

#### Harmonic vocabulary

- ❖ *Ao identificarmos um sistema distinto daqueles conhecidos por tratados de harmonia de uso comum na academia, podemos presumir que a linguagem harmônica popular se distancia da erudita – ou acadêmica - uma vez que faz uso de um outro **vocabulário harmônico** (PORTMDM04).*
- ❖ *Este artigo discorre sobre a análise harmônica feita sobre a transcrição de um acompanhamento de blues tocado pelo guitarrista americano Barry Galbraith, e a maneira particular do músico em utilizar tétrades na construção de seus encadeamentos de acordes. Mostra os principais procedimentos de rearmonização utilizados pelo guitarrista, e fornece um material técnico, que pode ser transposto para outras situações de repertório, podendo assim, ampliar o **vocabulário harmônico** do instrumento (PORTMART29).*

## VOICING

### Voicing chord

- ❖ *Voicing* é uma palavra inglesa que, numa tradução livre para aplicações musicais, significaria o ato de trabalhar com vozes. No caso específico da Harmonia, o **voicing** de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam (PORTMLIV09).
- ❖ Na prática, quem define a inversão é o baixo, não importando a disposição das notas dos acordes. Este arranjo das vozes do acorde é chamado de **voicing** (PORTMAPO05).
- ❖ A palavra “abertura” se refere à maneira como as notas individuais de um acorde estão distribuídas. Uma vez que se estabeleça a posição do acorde (estado fundamental, 1ª, 2ª ou 3ª inversões) elegendo assim, sua nota mais grave, as demais notas poderão estar dispostas de várias outras formas. O termo “abertura” ainda não é tão comumente empregado, sendo o seu correlato em inglês – **voicings**, mais frequentemente utilizado (PORTMDM03).

## VOZ DO BAIXO

### Bass voice

- ❖ Piston e Kostka & Payne por sua vez, concordam que os intervalos de oitava e quintas paralelas, por serem mais pobres devem ser evitados, principalmente entre a voz do soprano e a **voz do baixo** (PORTMDM01).
- ❖ Logo na primeira frase da canção “Uma palavra” de Chico Buarque, no tom de Dó Maior, encontra-se a sequência C (9) – Ab(#6)/C – C (9), que apesar de não conter o C/G, ainda demonstra preocupação com a condução da **voz do baixo** (PORTMTE01).

⇒ Ver: LINHA DO BAIXO

## WALKING BASS

### Walking bass

- ⇒ (...) o uso frequente do II grau na Música Popular é indiscutível. É difícil saber a razão exata dessa tendência, mas podemos arriscar uma hipótese. Na prática do Jazz conhecida como “**walking bass**” é requerido, ao baixista, que ele improvise linhas para a conexão dos acordes, tocando habitualmente uma nota por pulso (PORTMTE01)



## 4.2 Inglês ⇔ Português

## 0-9

### 12-BAR BLUES

#### Blues de 12 compassos

- ❖ *Most jazz and popular music is structured around standard harmonic progressions (Which jazz musicians refer to as changes). The most common of these progressions is the **12-bar blues progression** (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *The **12-bar blues**, also known as *Blues Changes*, is the most common form of chord progression used for jazz improvisation and underlies a staggeringly large proportion of pieces in jazz and many of its derivative genres (such as rock and roll) (INGTMTE05 BR).*
- ❖ *Coker (1964) breaks the **12-bar blues** form down into harmonic sections as follows: the progression begins in the tonic key (I), then moves to a section in the subdominant key (IV) beginning at the fifth bar, then returns to the tonic key for the final six bars (INGTMTE05 BR).*

## A

### ABRUPT MODULATION

#### Modulação abrupta

Also known as **Direct modulation**

- ❖ *While Marx gives no special name to this particular brand of **abrupt modulation**, he clearly treats it as a distinct class: the direct connection of the tonic of one key to that of another, without the mediation of any other chord (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In an **abrupt modulation**, a chord of the destination key's dominant group appears with no intervening pivot. **Abrupt modulations** are frequently made by a note rising by a semitone in the bass, becoming a new leading (...) Chord vi7 is altered into VI7b and can therefore be V7b of the new key of F minor (INGTMLIV03 BR).*

### ACOUSTIC SCALE

#### Escala acústica, Coleção acústica

- ❖ *You may expect to encounter these scale formations occasionally in post-tonal music. The scale in example 2-14<sup>a</sup> (a mode of the melodic minor scale) was used several times by Bartók, and it has acquired the name *Lydian-Mixolydian* because of its combination of raised 4th and lowered 7th scale degrees (it is also sometimes called the *lydian-dominant scale* or the **acoustic scale**) (SANTA; KOSTKA, 2018)*

- ❖ The *acoustic scale* can be played over a *ii<sup>°</sup>7* or *I* chord, lending a minor coloring to the major mode *ii ii-V-I* (TYMOCZKO, 2011).
- ❖ Tymoczko's system integrates a variety of *scale* types common in twentieth-century music, including diatonic, *acoustic*, harmonic, whole-tone, and octatonic (INGTMART04 AM)

### ADDED NOTE

#### Nota adicionada, nota acrescentada

Also known as **Added tone (Am)**

- ❖ The seventh chord a triad with an **added note** a third degree above the fifth—is so named because in root position it has a characteristic interval of a seventh between the root and the **added note** (INGTMLIV02 AM).
- ❖ The **added note** is a 7th above the root (INGTMLIV12 AM).
- ❖ If you are finding **added note** chords confusing, narrow it down at first to just finding a root note, and counting up from it. This will help in establishing the distance between the root and the **added note**, eliminating all of the other pitches in between (INGTMLIV01 BR).
- ❖ There is no general agreement in the literature concerning the ‘functions’ of each **added note** (INGTMTE04 BR).

### ADDED SIXTH

#### Sexta acrescentada

Also known as **Added sixth chord**

- ❖ Moreover, Rameau’s concept of “double emploi” redefined the common step progression *IV–V* as something else entirely, explaining that (in modern terms) *IV*, always carrying the essential dissonance of an **added sixth** whether or not it is not actually present, acts as *ii* when moving to *V* (INGTMLIV10 AM).
- ❖ Firstly, there are clearer parallel fifths in the bass. Secondly, the strength of the *V-I* progression is compromised by an **added sixth** (INGTMTE08 BR).

### ADDED-SIXTH CHORD

#### Acorde de sexta acrescentada (de Rameau)

- ❖ For example, Lester, *Compositional Theory*, p. 206, uses the term to apply to Rameau’s dissonance-motivated chord types: “Rameau had proposed three chordal functions: tonic, dominant, and subdominant. ” For Rameau, who did not use the term “function” these are respectively represented as a triad, a seventh chord, and an **added sixth chord**. Lester is careful to distinguish his use of the term from modern usage (INGTMLIV10 AM).
- ❖ In practice, the major **added sixth chord** is the only useful example of this I have come across thus far: in Bach and Mozart this is typically a subdominant chord in the major

mode, just as the minor triad with added sixth typically functions as a subdominant in the minor mode (INGTMART17 BR).

- ❖ In between, the tonic chords of these two keys actually fuse together, first in the form of an F major, **added-sixth chord** (on beat 3 of measure 1), then as a root-position D minor seventh chord (on the following downbeat) (INGMART16 AM).

## ADDED TONE (AM)

### Nota adicionada, nota acrescentada

Also known as **Added note**

- ❖ Although not discussed in any theory books (to my knowledge), this scale applies the bebop principle of the added chromatic tone (resulting in consecutive semitones) inserted in such a way as to place the **added tone** on an upbeat rather than a downbeat (INGTMDM04 AM).
- ❖ A triad with an **added tone** a major sixth above the triad root (common in popular music) is indicated by adding a superscript 6 after the letter designating the triad (C6) (INGTMLIV06 AM).
- ❖ If we put still another minor third above its highest tone or under its lowest, no new sound enters the chord; the **added tone** is the repetition of one already present at the higher or lower octave (INGTMTE02 AM).

## AEOLIAN MODE

### Modo eólio

- ❖ The **Aeolian mode** is identical with the natural minor scale; the older name, like the term Ionian mode for the major scale, was employed until the seventeenth century (INGTMLIV11 AM).
  - ❖ Moreover, in the years after 2000, modes with a minor tonic (especially the **Aeolian mode**) become much more prevalent in mainstream popular music, to the extent that they even rival the long-held dominance of the major mode (INGTMART31 AM).
  - ❖ The minor scale can appear in various forms: harmonic, melodic ascending and melodic descending (another form, the natural minor scale, is known as the **Aeolian mode**) (INGTMLIV03 BR).
  - ❖ A triad on the fifth degree in the **Aeolian mode** will be minor of course, reducing its sense of functionality (INGTMTE08 BR).
- ⇒ See GREEK MODES

## ALTERED CHORD

### Acorde alterado

- ❖ *If a note in the chord is not in the major or minor scale of the root of the chord, it is an altered note and makes the chord **an altered chord** (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Secondary dominants are called altered chords because they contain nondiatonic tones—tones that are not found in the prevailing key (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *(...) the derivation of **altered chords**, such as altered sixth chords, would be located on this level since they constitute derivations of core functional chords (INGTMART20 AM).*
- ❖ *The **altered chord** will normally occupy the same place in a progression as its diatonic version. The semitone modification in an altered chord creates a stronger progression towards the chord that follows (INGTMLIV03 BR).*  
⇒ *See: CHROMATIC CHORD*

## ALTERED DOMINANT

### Dominante alterada

As known as **Altered dominant chord**

- ❖ *Taking another tack, we could define the B major chord itself as a version of a more acceptable chord, say some sort of **altered dominant** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *First, it investigates the influence of different guitar tones (clean, overdrive, distortion) on the acoustic properties of chord structures by extracting five acoustic features with Music Information Retrieval (MIR) technology from four guitar chords: power, major, minor and **altered dominant**, played on three guitars and with five amplifiers (180 recordings, 900 test values) (INGTMART01 BR).*

## ALTERED DOMINANT CHORD

### Acorde de dominante alterada

As known as **Altered dominant**

- ❖ *The conception of an **altered dominant chord** as a dual-root dominant, with two possible roots a tritone apart, is strikingly similar (INGTMART18 AM).*
- ❖ *The **altered dominant chord**, containing both a major third and a minor third in disguise (augmented ninth) as well as the dissonant tritone interval, was perceived as the most unpleasant chord (INGTMART01 BR).*

**ALTERED NOTE****Nota alterada**

Also known as **Altered tone (Am)**

- ❖ *If a note in the chord is not in the major or minor scale of the root (Section 5.1) of the chord, it is an **altered note** and makes the chord an altered chord (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *In four-part writing the bass note of the Neapolitan sixth is normally doubled. Composers tend not to double the **altered note** (s) in a chord (INGTMLIV03 BR).*

**ALTERED SCALE****Escala alterada**

- ❖ *The scale associated with the dominant chord a tritone away is the **altered scale**, also known as the diminished-whole tone or superlocrian scale (INGTMART18 AM).*
- ❖ *A slightly less **altered scale** is also used (INGTMTE08 AM).*

**ALTERED TONE (AM)****Nota alterada**

Also known as **Altered note**

- ❖ *The **altered tone** may appear as appoggiatura to the tone below (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *This type of usage of an **altered tone** creates either a major 7th or a minor 9th interval that can be disturbing to the ear and is considered dissonant in functional harmonic situations (INGTMDM04 AM).*

**AMBIGUOUS CHORD****Acorde ambíguo**

- ❖ *Remote modulation using a pivot chord, a chromatic or tonally **ambiguous chord**, i.e. one that does not belong definitively to a key or 'family' of keys, can be used to move to a remote key (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Rather, Strauss chooses to use this **ambiguous chord** to express and intensify the word "wild" (INGTMART27 AM).*  
⇒ See VAGRANT CHORD

**AMEN CADENCE****Cadência do amém**

Also known as **Plagal cadence**

- ❖ *A **plagal cadence** consists of the subdominant (IV) followed by the tonic (I) and is another kind of musical full-stop. It is sometimes called "amen cadence" as it is often used to harmonise this word at the end of hymns (INGTMLIV07 BR).*

- ❖ *Because the plagal cadence is often heard at the end of hymns on the word Amen, it is sometimes known as the **Amen cadence** (INGTMLIV02 BR).*

## APPOGGIATURA CHORD

### Acorde apojatura

- ❖ *In the first phrase, VI is prolonged via a neighboring II, which acts as an **appoggiatura chord** (“I give her all my love, that’s all I do”) (INGTMART10 AM).*
- ❖ *The second of the three embellishing chords in this example might be referred to as an **appoggiatura chord**(...) (INGTMDM04 AM).*

## ARPEGGIATED CHORD

### Acorde arpejado

Also known as **Arpeggio, Broken chord**

- ❖ *The notes of the chord may be played at the same time (block chords), or may overlap, or may be played separately but in a quick enough succession that they will be “heard” as a chord (**arpeggiated chords**) (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The first four bars produce a gentle wave of tension and release, most noticeable with the resolution of the chord in the third bar to the chord in the fourth bar (each bar, in this piece, consists of a single **arpeggiated chord**) (INGTMTE03 BR).*

## ARPEGGIO

### Arpejo

Also known as **Arpeggiated chord, Broken chord**

- ❖ *In an **arpeggio**, the notes of a chord are played in order, from the lowest to the highest or vice-versa. The word **arpeggio** comes from the Italian verb *arpeggiare*, meaning to play the harp (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Breaking a chord apart and playing the notes one at a time is called “**arpeggio**” (INGTMART28 AM).*

## ARTIFICIAL CHORD

### Acorde artificial

- ❖ *“By using some upper neighbor notes and some lower neighbor notes, you can create an **artificial chord** that really has no name” (WEISSMAN; FOX, 2013).*

## ARTIFICIAL DOMINANT

### Dominante artificial

- ❖ *By substituting for [altering] the third in minor triads, they produce “artificial” major triads and “artificial” dominant seventh chords. [...]. **Artificial dominants**, artificial*

*dominant seventh chords, and artificial diminished seventh chords are normally used in progressions according to the models V-I, V-VI and V-IV (SCHOENBERG, 1969).*

## ARTIFICIAL SCALE

### Escala artificial

- ❖ *In addition to studying and collecting exotic scales—which itself is interesting—you can try to invent your own. Generally, these invented scales are called **artificial scales**, and some really good ones have been invented (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *This [Whole-tone scale] is an **artificial scale**, like the harmonic or melodic minor scale, because the altered notes do not represent a standard key signature and therefore accidentals are required to create the pattern (SCOGGIN, 2020 AM).*

## ASCENDING HALF STEP (AM)

### Semitom ascendente

Also known as **Rising semitone**

- ❖ *Inspecting Cuddy and Lunney’s data for the ascending-second context, we see that continuation intervals of +1 and +2—an **ascending half-step** and whole-step—are indeed highly expected, more so than descending steps (INGTMART02 AM).*

## ASCENDING INTERVAL

### Intervalo ascendente

- ❖ *An **ascending interval** in a melody becomes a descending interval (and vice-versa) of the same size in the inversion of the melody (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *One way of doing this is to employ the three series of notes that can be derived from the original - the inversion (in which **ascending intervals** become descending intervals, and vice-versa), the retrograde (or reversed form) of the original series, and the retrograde of the inversion (INGTMLIV05 BR).*

## ASSOCIATIVE TONALITY

### Tonalidade associativa

- ❖ *Robert Bailey defines **associative tonality** as follows: “when either specific melodies or motives are associated with particular pitch levels or when a particular tonality is associated with particular characters or underlying dramatic themes” (INGTMTE04 AM).*
- ❖ *Scholars often refer to **associative tonality** in Wagner’s operas, but Verdi was accustomed to using keys referentially as well (INGTMTE04 AM).*



## AUGMENTED CHORD

### Acorde aumentado

Also known as **Augmented triad**

- ❖ *An augmented chord is built from two major thirds, which adds up to an augmented fifth (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *For example, if, in an augmented G sharp major chord, you rewrite the D double sharp as an E natural, the triad becomes an E augmented chord (INGTMTE02 AM).*

## AUGMENTED FIFTH

### Quinta aumentada

- ❖ *Augmented fifth = 8 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *The reason is that in jazz harmony as presented here, any chord containing an **augmented fifth** is considered to be an altered chord rather than a basic chord (INGTMLIV07 AM).*

## AUGMENTED FOURTH

### Quarta aumentada

- ❖ *The most common enharmonic intervals are the **augmented fourth** and the diminished fifth, which divide the octave into two equal parts (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *That results in an interval between C and F# called the "**Augmented Fourth**" (or "Diminished Fifth"), as it is the Fourth, F, plus a semitone (or the Fifth, G, minus a semitone) (INGTMART28 AM).*
- ❖ *For example, a tritone (six semitones), is both an **augmented fourth** and a diminished fifth, varying to fit with linear or melodic voice-leading context (INGTMTE01 BR).*
  - ⇒ See TRITONE INTERVAL, DIMINISHED FIFTH

## AUGMENTED INTERVAL

### Intervalo aumentado

- ❖ *A major or perfect interval made a half step larger is an **augmented interval** (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Diminished and **augmented intervals** should mostly be avoided. In the bass line, although Bach's bass line will often leap by a diminished or augmented interval (or indeed chromatically by a semitone) to the leading note of the following chord (INGTMLIV14 BR).*

## AUGMENTED SECOND

### Segunda aumentada

- ❖ *The progression VI—V is even more troublesome. If the doubled tone of VI is the root, no movement is possible except by **augmented second**, by tritone skip, or by forbidden parallel motion (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Again, the only pitch-class from outside the harmonic major collection is a lowered 7, avoiding an awkward **augmented second** (INGTMART16 BR).*

## AUGMENTED SEVENTH

### Sétima aumentada

- ❖ *The **augmented seventh** raises the fifth a half step (INGTMLIV06 AM).*
  - *The **augmented seventh chord** is observed to yield no new sound because, in the equal-tempered system of tuning keyboards, the sound of the **augmented seventh** cannot be aurally distinguished from the perfect octave. In a discussion such as this one, the augmented seventh is usually omitted (BLATTER, 2016 AM).*

## AUGMENTED SIXTH

### Sexta aumentada

- ❖ *There are several different kinds of **augmented sixth**, and they are all inversions of chromatically altered chords. Their distinguishing feature is the interval of the augmented 6th, which normally moves by semitones to the dominant notes of the key (INGTMLIV03 BR).*

## AUGMENTED SIXTH CHORD

### Acorde de sexta aumentada

- ❖ *The **augmented sixth chord** is a harmony that may or may not contain its fundamental, depending upon which of its three forms is used. **The augmented sixth**, in its most common contextual setting, resolves to the dominant. In keeping with the assumption that the strongest succession is down by fifth, the **augmented sixth chord** functions as dominant preparation; therefore it is assigned the fundamental associated with the second scale degree (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *In Schubert's practice, the downward leading tone was most often accompanied by the leading tone proper, yielding an **augmented sixth chord** of some kind. This type of use of the augmented sixth was theoretically reified in Tchaikovsky's harmony text (1871), which shows the normative resolution of an augmented sixth chord built above directly to the tonic (INGTMMDM01 AM).*

❖ A *German-sixth* in the key of C minor at the end of measure 15 moves through a passing 6 4 chord at the beginning of measure 16 to what sounds like the same **augmented-sixth chord** in a different position (INGTMART18 BR).

⇒ See GERMAN AUGMENTED SIXTH CHORD, ITALIAN AUGMENTED SIXTH CHORD, FRENCH AUGMENTED SIXTH CHORD.

## AUGMENTED THIRD

### Terça aumentada

❖ When a **major third** is increased in size by a further semitone—say, for example, by sharpening the A—it becomes an **augmented third** (INGTMLIV04 AM).

## AUGMENTED TRIAD

### Tríade aumentada, acorde de quinta aumentada

Also known as **Augmented chord**

❖ An **augmented triad** consists of a major third and an augmented fifth (INGTMLIV02 AM).

❖ Like the fully diminished-seventh chord, the **augmented triad** has an ambiguous root that is defined by its context (INGTMTE02 AM).

❖ **Augmented triads** are easily made by starting with a major triad in root position and raising the fifth one semitone (INGTMLIV01 BR).

## AUTHENTIC CADENCE

### Cadência autêntica

❖ The cadence using V moving to I is called a perfect or **authentic cadence** and has a final feeling about it (INGTMLIV01 BR).

❖ An **authentic cadence** closes the section in mm. 15-16, making the verse a complete harmonic structure in and of itself (INGTMMDM02 AM).

❖ The **authentic cadence** is a sequence of at least one left onto movement, but may also include any number of tritone steps (INGTMTE05 BR).

⇒ See PERFECT AUTHENTIC CADENCE

## AUTHENTIC MODES

### Modos autênticos

❖ Modes I, III, V, and VII – Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian - are called **authentic** because the final is at the bottom of the range (INGTMLIV02 AM).

❖ The ambitus of an **authentic mode** spans the octave from its final, and its reciting tone, often the most prominently occurring note after the final, falls on the fifth of the octave (INGTMART29 AM).

⇒ See GREEK MODES

**AUXILIARY DOMINANT****Dominante auxiliar**

- ❖ *Thus, although some of the Terzschritte in this section are progressions in which the second chord is nothing more than an **auxiliary dominant** of the chord that follows, other Terzschritte lead elsewhere; their constituent chords are less clearly subsidiary members of higher-level progressions (INGTMLIV10 AM).*

**AUXILIARY NOTE****Nota auxiliar**

Also known as **Auxiliary tone**

- ❖ *The middle note of an auxiliary figure is called the **auxiliary note** (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ ***Auxiliary notes** lie a tone or semitone above or below the harmony note. An **auxiliary note** ornaments the harmony note by simply alternating with it. These types are usually found on weaker beats or half-beats of the bar (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *A returns at bar 7, this time there is a lower **auxiliary note**, Ab, before A is heard again at bar 10 (INGTMTE08 BR).*
  - ⇒ See NEIGHBOUR NOTE

**AUXILIARY TONE (AM)****Nota auxiliar**

Also known as **Auxiliary note**

- ❖ ***Auxiliary tone:** when a melody moves from a chord tone to a note a 1/2 or whole step away, and back, the middle note is an auxiliary tone (BERG, 2006 AM).*
  - ⇒ See NEIGHBOR TONE

**AVOID NOTE****Nota evitada**

- ❖ *The major seventh is an **avoid note** on a dominant seventh chord (Rule 4) since a dominant seventh chord and its scale contain the flat seventh, not the major seventh (INGTMART20 AM).*
- ❖ *By substituting the chord, then, the **avoid note** is not really omitted, but rather altered (INGTMDM04 AM).*

**AVOIDED CADENCE****Cadência evitada**

- ❖ ***Avoided cadences** weaken the effect of a clausula, giving the expectation that more is to be spoken on the subject, and when this type of stop is set to a note other than the final of the*

mode, the sense of a sentence is suspended in such a way that what follows ought presently to succeed (EPP, 2017).

## **B**

### **BACHIAN SCALE**

#### **Escala menor bachiana**

- ❖ *Jazz musicians have made good use of the ascending form—so much that it is sometimes called the **jazz minor scale** (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *Conceived on an almost **Bachian scale**, it also makes an impressive use of the *Violetta* (coro I) and 2 (coro II) for the first time (AQUILINA, 2016).*
- ❖ *The melodic minor scale, however, differs from the natural minor in two notes: The major seventh (like the harmonic minor) and the major sixth. This scale is also known as jazz minor in English music education, and **Bachian** if played equally in ascending and descending modes (IACOVIELLO, 2021).*

### **BAIXARIA**

#### **Baixaria**

- ❖ ***Baixaria** (from *baixo* = bass): The active bass line that distinguishes traditional choro (LIVINGSTON; GARCIA, 2005 AM).*
- ❖ *In the same interview, Vitor also helped to clarify two types of melodic counterpoint often present in choro: *contracantos* and **baixarias**. **Baixarias** are the fast melodic counterpoints associated with the *violão de sete cordas* [seven-string guitar], while *contracantos* are counter melodies played by melodic instruments when they are not playing the principal melodic line. When describing these two approaches to counterpoint in choro, Vitor reached for examples from the history of the genre, pointing to legendary choro flutist, saxophonist, and composer Pixinguinha, who, later in his 75 career, shifted from performing the melodic role on flute to a contrapuntal role on saxophone, where his countermelodies left a profound and lasting influence on choro's performance practice (RESTREPO, 2021 AM).*

⇒ See BASS LINE

### **BAR LINE**

#### **Barra de compasso**

- ❖ *The **bar lines** separate one measure from another (INGTMLIV06 AM).*
- ❖ *A measure is indicated in music notation by **bar lines** (INGTMLIV02 AM).*

- ❖ ***Bar-lines** – The bars are separated by bar-lines (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *A piece of music may begin with a note or a group of notes before the first **bar line** (INGTMLIV04 BR).*

## BASS LINE

### Linha do baixo

- ❖ ***Bass line** - The bass line is the string of notes that are the lowest notes being sung or played (INGTMLIV01 AM).*
- ❖ *The **bass line** with its accompanying symbols is called a figured bass, and the instruments that play from this part are called the basso continuo (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The **bass line** can leap more than other parts (particularly by fourths and fifths), as it plays a fundamental role in defining the harmony (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *(...) a descending third progression (B-A-G) is a feature of this **bass line** (INGTMDM01-BR).*

## BASS MOTION

### Movimento do baixo

Also known as **Bass movement**

- ❖ *The root progression and the **bass motion** also contribute to gradually build up this tension (INGTMDM03 AM).*
- ❖ *However, the **bass motion** from the dominant to the flattened third and back to the dominant and this interpretation of the voice leading allow bars 295-7 to be treated as a dominant prolongation (INGTMTE07 BR).*

## BASS MOVEMENT

### Movimento do baixo

Also known as **Bass motion**

- ❖ *Rather than the contrapuntal confluence of two or more lines at the unison or octave, the cadence became a succession in **bass movement** upon which the player furnished harmonies (INGTMART AM).*
- ❖ ***Bass movement** directly onto the dominant in bar 7 could be accompanied by some richer quaver chords in the right hand (INGTMLIV05 BR).*

**BASS NOTE****Nota do baixo**

Also known as **Bass tone**

- ❖ *The **bass note**, which is generally the root of the chord, is treated separately: if the bass note is the root of the chord, the root may be omitted in the upper group of notes and replaced with a tension, (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *This means that among the notes comprising any particular chord, some may be of considerable structural prominence – generally it is the **bass note** and/or the principal upper register note – while others may be of only local significance (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The **bass note** played at the bottom of the chord does not necessarily have to be the root of the chord (INGTMTE02 BR).*

**BASS TONE****Nota do baixo**

Also known as **Bass note**

- ❖ *Thus the **bass tone**, by virtue of the reinforcement rought to it by the upper voices, (when in root position), is here predominant and conspicuous (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *They give us rather a troublesome set of mere casuistic prescriptions upon the treatment of the intervals of the **bass tone** (INGTMLIV08 BR).*

**BASS VOICE****Voz do baixo**

- ❖ *The **bass voice**—and the harmonies that it supports—might be understood as a dependent musical parameter (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *Notice the melodic contour of the **bass voice**. It consists mostly of leaps because the bass voice sings the root factor of each of the chords in the phrase (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The fundamental line and the **bass voice** that harmonises it together make a piece of simple two-part counterpoint (INGTMLIV11 BR).*
- ❖ *Root position, in which the fundamental tone is in the lowest // **bass voice**, is asserted to be the strongest, most stable chord position (INGTMTE01 BR).*

⇒ See BASS LINE

**BEATS****Tempos do compasso**

- ❖ *The most common value ratio is 4, which means that a quarter note gets one **beat**. It follows, then, that a half note gets two beats, a dotted half note gets three beats, a whole note gets four beats, and an eighth note gets one-half beat (INGTMLIV06 AM).*

- ❖ *The best way of understanding this is to see how the **beats** are arranged in a bar which contains only a single note, either at the end or at the beginning of the bar (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *The fifths sequence could be shown to continue, after a break of two **beats**, with the B in bar 6.5 (INGTMTE08 BR).*

## BLUE NOTE

### Blue note

- ❖ *These types of inflections have been conventionally described in the literature as “**blue notes**,” and are expressive pitch manipulations that Wonder draws on, either improvised in the moment or compositionally planned, from established rhetorical gestures found in the gospel music and blues traditions (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *The complexities of understanding so called ‘**blue notes**’ from a (Western) music theoretical stand point have been recognised by writers for many years (INGTMART08 BR).*

## BLUES PROGRESSION

### Progressão de blues

- ❖ ***Blues progression** - Any of the repeated chord progressions that characterize the blues. A typical blues progression consists of 12 measures of tonic, subdominant, and dominant triads with minor sevenths (INGTMLIV02 AM).*
  - ❖ *By contrast, V–IV–I occurs most typically at the end of a **blues progression**, where the tonality has already been clarified by the opening portion of the progression (INGTMART31 AM).*
- ⇒ See: 12-BAR BLUES, BLUES SCALE

## BLUES SCALE

### Escala Blues

- ❖ *The so-called “**blues scale**” is often proposed as the basic melodic material for improvisation on blues chords (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ ***Blues scales** are closely related to pentatonic scales (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The **blues scale** is a chromatic variant of the major scale with flat third and flat seventh. These notes, alternating with the normal third and seventh scale degrees, create the blues inflection (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The **blues scale** could be regarded as pentatonic, hexatonic, heptatonic or octatonic depending on what is left in or out in any performance and on how one conceives the tonal areas. This leads Evans to call for a pluralistic understanding, suggesting that ‘there is no single “blues scale” but many blues scales’ (ibid.) (INGTMART08 BR).*



## BORROWED CHORD

### Acorde de empréstimo modal

- ❖ ***Borrowed Chords:** Chords taken from a different tonality or modality (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *Rarely do **borrowed chords** produce the effect of complete modal change; however, the mode from which certain chromatic chords are borrowed may prove to have motivic relevance within a given song (18) (INGTMART04 AM).*
- ❖ *Chords which belong to the minor version of the key, but are chromatic when used in the major, are sometimes called **borrowed chords** (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *In the next example, the **borrowed chord** is relatively unusual (a minor dominant chord in a major key) (INGTMLIV05 BR).*
  - ⇒ See: MODAL BORROWING, MODAL INTERCHANGE, MODAL MIXTURE

## BROKEN CHORD

### Acorde quebrado, arpeggio

Also known as **arpeggio, arpeggiated chord**

- ❖ *When a chord is broken, the notes in the chord are separated. This gives the chord a sense of movement, and allows variety and rhythm in a piece. An arpeggio (discussed in Chapter 3), is essentially a **broken chord**—you're simply playing one note of the chord at a time (INGTMLIV06 AM).*
- ❖ *A chord in which the notes are separated. Another name for a **broken chord** is arpeggio (INGTMLIV06 AM).*
  - ⇒ See ARPEGGIATED CHORD

# C

## CADENTIAL CHORD

### Acorde cadencial

- ❖ *If IV and V are the most common pre-tonic **cadential chords** in rock, one might ask why this is so (INGTMART12 AM).*
- ❖ *And in the second movement of the Third String Quartet, a recurring emphasis on pitch class C within an E minor context ultimately leads to a final **cadential chord** that simultaneously suggests E minor, C major, and C minor (INGMART16 AM).*
  - ⇒ See CADENTIAL SIX-FOUR CHORD

## CADENTIAL FUNCTION

### Função cadencial

- ❖ *In order to be an unambiguous marker of genre, the subtonic half cadence works best as a special and narrowly employed routine, a case of an extraordinarily **determinate cadential function** (INGTMART07 AM).*
- ❖ *Caplin's separation of the rhetorical and syntactical is exemplified by what he describes as cadential content and **cadential function**. Cadential content can be used anywhere and consists of 'conventionalized harmonic, melodic, and rhythmic gestures'. **Cadential function** however is harmonically defined by the ideal progression I6-II6-V-I (INGTMTE07 BR).*

## CADENTIAL MOTION

### Movimento cadencial

- ❖ *Dvořák uses a series of wedge figures to dramatize the **cadential motion**, immediately preceding the recapitulation, from subdominant to dominant (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *The first **cadential motion** is plagal (bars C.163-171), providing tonal motion but not the opposition of dominant and tonic found in a perfect cadence (INGTMTE08 BR).*

## CADENTIAL PROGRESSION

### Progressão cadencial

Also known as **Harmonic progression, Chord progression**

- ❖ *The term cadential arrival comes from Caplin (1998, 43), who defines it as the structural end of a theme or theme-like unit in classical-era music; that is, the final chord of a **cadential progression** (INGTMART31 AM).*
- ❖ *While he sets this **cadential progression** apart with a consistently soft dynamic level, he does nothing to disrupt the vestiges of the established hypermeter (INGTMART09 AM).*
- ❖ *He is perfectly right to observe that one way in which this passage functions is as an expansion of a **cadential progression**, but for Vaughan Williams, to expand is to enrich, and even to undermine, as much as to reinforce (INGTMTE08 BR).*

## CADENTIAL SIX-FOUR CHORD

### Acorde de quarta e sexta cadencial

- ❖ *The **cadential six-four chord** is a tonic six-four that delays the arrival of the V chord that follows it. It totally depends upon the V chord for its meaning, and it should not be thought of as a substitute for a tonic triad in root position or first inversion. The cadential six-four occurs in a metrically stronger position than the V chord that it delays (INGTMLIV12 AM).*

- ❖ *Moving up by half-steps, the bass finally arrives at a **cadential six-four chord** of A minor in m. 401(INGTMDM01 AM).*

⇒ See CADENTIAL CHORD

## CENTRIFUGAL FUNCTION

### Função centrífuga

- ❖ *The development of these types draws upon Schoenberg's four **centrifugal functions** listed in the chapter on Modulation in Theory of Harmony, it also draws upon Rosen's characterization of the three main sections of sonata form as opposition, intensification, and resolution (WHALE, 2019 AM).*

## CENTRIPETAL FUNCTION

### Função centrípeta

- ❖ *This can be considered a large-scale **centripetal function**, pointing to yet another simultaneity of centrifugal and centripetal forces at different levels (WHALE, 2019 AM).*

## CHANGE OF KEY

### Mudança de tonalidade

As known as **Modulation**

- ❖ *Riemann identifies the agent of modulation as change in the harmonic function of a chord, which brings about a **change of key**. This definition is different from the one in the Systematische Modulationslehre and elsewhere, where he states that modulation is simply change of key (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The **change of key** has the effect that new functional symbols that are recursively related to the new local tonic are transposed with respect to the parent tonic (INGTMART04 BR).*  
⇒ See MODULATION, TONICIZATION

## CHORD IN THIRD INVERSION

### Acorde de terceira inversão, Acorde em terceira inversão

Also known as **Third inversion chord**

- ❖ *Rather, it deceptively resolves to an F-sharp minor-seventh **chord in third inversion** (INGTMART27 AM).*
- ❖ *By adding a seventh, a further inversion is possible: the third inversion... In the third inversion the bass or lowest note is the seventh (INGTMLIV03 BR).*

## CHORD INVERSION

### Inversão dos acordes

- ❖ *An alternative way of indicating **chord inversion** is using figured bass, where a bass note is accompanied by a number (or figure) to indicate the required harmony (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *This observation may dampen the ringing endorsement of the Harmonic Series of the above paragraph (puns intended): it seems that even in the absence of the ideal Harmonic Series (due to the **chord inversion**), the brain would still rather hear notes played across several Octaves rather than all bunched into one (INGTMART28 AM).*  
⇒ See: FIRST INVERSION, SECOND INVERSION, THIRD INVERSION

## CHORD NOTE

### Nota do acorde

- ❖ *Starting with a given soprano note, a root-position triad is built by giving the alto the first available **chord note** below the soprano (INGTMLIV 11 AM).*
- ❖ *Sometimes, a less important note in the arpeggiation comes between two other notes of the chord, rather like a passing note; sometimes, it appears above or below the main **chord note** rather like a neighbour note (INGTMLIV09 BR).*
- ❖ *'Motion' Between **Chord Notes** and NonChord Notes Returning briefly to Nattiez's discussion of the 'Tristan chord', we should note that one possibility he seems tacitly to have excluded is that all five notes in the segment might be harmonic (INGTMART17 BR).*

## CHORD OF RESOLUTION

### Acorde de resolução

Also known as **Resolution chord**

- ❖ *In a common-practice deceptive cadence, the chord of resolution is felt as a tonic substitute, and still requires a second attempt at cadencing to capture the proper original key. In a CMCR, by contrast, the **chord of resolution** is a stable tonic, fit for either concluding a cue or initiating a new musical paragraph in its own key (INGTMART07 AM).*
- ❖ *When secondary leading-tone chords resolve in a conventional manner, the **resolution chord** is called a tonicized chord (INGTMLIV02 AM).*

## CHORD PROGRESSION

### Progressão de acordes

Also known as **Harmonic progression, Cadential progression**

- ❖ *A serie of chords played one after another is a **chord progression** (INGTMLIV01 AM).*

- ❖ *Harmonic progression – movement from one chord to the next; a succession of chords or a **chord progression** (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The strongest of all chord progressions is V7 - I (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *So far, our consideration of **chord progressions** has focused on cadences, the 'punctuation marks' of music (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *As a matter of fact, the nature of **chord progressions** used by composers varied and evolved across musical eras, styles and cultures in complex ways (INGTMART11 BR).*

## CHORD SEQUENCE

### Sequência de acordes

Also known as **Sequence of chords, Chord succession**

- ❖ *This principle states that each element (chord) in a **chord sequence** is structurally connected to its preceding or succeeding chord or chord group in a dependency relationship (INGTMART20 AM).*
- ❖ *The horizontal lines at level *b* indicate the linear intervallic pattern of consecutive tenths that drive the voice-leading of the “Pachelbel” **chord sequence**, I – V – vi – iii – IV, in mm (INGTMDM02 AM).*

## CHORD SUCCESSION

### Sucessão de acordes

Also known as **Chord sequence, Sequence of chords**

- ❖ *Schoenberg explains that the strongest type of **chord succession** occurs when the fundamental of a given harmony becomes one of the subordinate pitches of the following harmony (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *This hierarchical system, analogous with the relative positioning of the pitches of the overtone series, provides the basis of **chord succession** (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *A recognition of the forces of voice leading upon harmony is vital to an interpretation of **chord succession** here (...) (INGTMART24 AM).*
- ❖ *In any given **chord succession** in the above progression there are some voices that hold a common tone, some that move by semitone, and others move by a tone or larger (INGTMDM04 AM).*

## CHORD SYMBOL

### Cifra

- ❖ *Set of letters and numerals, used as a shorthand indication of chords. It is used, for example, in Jazz, folk and pop music.*

- ❖ *Some general words of advice about tensions: When they are desired, ninths, elevenths, and thirteenth should always be indicated in a **chord symbol** (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *If a **chord symbol** says to "add13", on the other hand, this usually means that only the thirteenth is added (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The three **chord symbols** in this measure are Bb7, Fm7, and Bb (INGTMDM04 AM).*

## CHORD TONE

### Nota do acorde

- ❖ *Harmonic tones should be familiar to you by now. They are the **chord tones**: root, third, or fifth. Nonharmonic tones (nonchord tones) are pitches that sound along with a chord but are not chord pitches (INGTMLIV02 AM).*
  - ❖ *Because a chord symbol suggests multiple options for chord-scale applications, any of these chord-scales may be applied and any note in one of the possible chord-scale applications is a compatible tone (and therefore, a possible **chord tone**) (INGTMDM04 AM).*
- ⇒ See NONCHORD TONE

## CHORD VOICING

### Voicing

- ❖ ***Chord voicing** refers to the ordering of the notes (root, third, fifth) above the lowest note. Changing the **chord voicing** does not change the inversion (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *"Voicing" refers to the way chord tones are deployed. There are many different approaches to **chord voicing**. The choice of which approach to use is partly a matter of what kind of musical group is involved: solo keyboard, piano trio, big band, soli group, vocal jazz ensemble, etc. The choice of approach is also affected by the aesthetic preferences of the performer, composer, or arranger. And, finally, the choice of approach is affected by the background and training of the performer, composer, or arranger. Musicians who have had training in traditional harmony, counterpoint, and orchestration are likely to use more sophisticated voicing techniques, while musicians with less formal training are more likely to use automatic techniques based on the mechanical application of a few voicing rules (INGTMLIV07 AM).*

## CHROMATIC BASS

### Baixo cromático

- ❖ *Although it is not reached by a traditional modulation, but rather through direct juxtaposition of tonics tempered by a **chromatic bass** descent by major third from one root to the other, we hear a distinct and definitive key change, and are disposed to understand it in direct relation to the key of the previous passage (INGTMLIV10 AM).*

- ❖ *The prolongation pattern connects with the iv chord in m. 4, initiating a falling fifth sequence, altered with a tritone substitution in m. 5 to create a **chromatic bass** descent, before arriving at the cadence in m. 7 (INGTMDM02 AM).*

## CHROMATIC CHORD

### Acorde cromático

- ❖ *Most chords in tonal music are made up only of notes from the scale on which the passage is based. That is, if a passage is in G major, most of the chords contain only notes found in the G major scale. Chords of this kind are called diatonic chords. All other chords—those using notes not in the scale—are called altered or **chromatic chords** (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Richmond Browne's position-finding interval between and may be further expanded to be a sign of dominant function for any **chromatic chord** in which this tritone appears (INGTMART14 AM).*
- ❖ *Charles Smith's 1986 article on extravagant function considers chromaticism a combination of harmonic and contrapuntal motion (Smith 1986, 103–105). This perspective justifies a series of alternative dominants that replace the diatonic scale-step with, or , and among them are three chromatic half-diminished sevenths, reproduced in Example 2a. To Smith, the **chromatic chords** are self-sufficient; they act as delicate dominants due to their context and the presence of the leading tone (Smith 1986, 126–127) (INGTMART14 AM).*  
⇒ See ALTERED CHORD

## CHROMATIC FUNCTION

### Função cromática

- ❖ *In many cases this is most certainly true, but in others a notion of **chromatic function** seems appropriate (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Such doubling rarely occurs in other scales - the deliciously ludicrous chords of I Am the Walrus do result from a major-triad doubling of the Aeolian scale, and some semblance of **chromatic function** lies behind the pugilistic triad-doubling of major-mode scale degrees in Bad, Bad Leroy Brown but the line in that song progresses only from the first to the fifth scale degree (INGTMART24 AM).*

## CHROMATIC HALF STEP

### Semitom cromático

Also known as **Chromatic semitone**

- ❖ *Chains of ii – V units, in which the tritone substitution has been applied, result in sequences of **chromatic half step** resolutions in the bass voice (INGTMDM02 AM).*

## CHROMATIC MODULATION

### Modulação cromática

- ❖ *If it is a **chromatic modulation**, indicate the new key and continue analyzing in the new key (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *(...) alternative method is **chromatic modulation**, made via the introduction of a chromatic chord that is used as a means of establishing a new key area (INGTMTE01 BR).*

## CHROMATIC MOTION

### Movimento cromático

Also known as **Chromatic movement**

- ❖ *He admits the sensed cadential power of these progressions, but cannot find a way to reconcile this with the presence of **chromatic motion** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The passing chromatic tones suggest a diminished seventh which may be considered an interpolated harmony (of which there will be more later) or else it may not even be considered a cadence as such; the dominant is too weak and the **chromatic motion** too extensive (INGTMTE07 BR).*

## CHROMATIC MOVEMENT

### Movimento cromático

Also known as **Chromatic motion**

- ❖ *The **chromatic movement** may in fact strengthen the progression (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Besides the **chromatic movement** and smooth voice leading already discussed, pivot notes play a prominent role in the connection of triads, suggesting some form of harmonic coherence (INGTMTE08 BR).*

## CHROMATIC NOTE

### Nota cromática

Also known as **Chromatic tone** (Am)

- ❖ *But he does note that the minor semitone always introduces motion to another mode, and that the **chromatic note** in each example acts as a leading tone to the tonic of the new mode (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In the following example (a), chord II(7) is an altered chord, because F# is a **chromatic note** in C major (INGTMLIV 03 BR).*



## CHROMATIC PROGRESSION

### Progressão cromática

- ❖ For the **chromatic progression** always appears to us as an alteration, a coloring of the same tone: the scale step remains, only the tendency of the tone to rise or fall changes or heightens (INGTMLIV10 AM).
- ❖ A chromatic modulation occurs at the point of a **chromatic progression** (a progression that involves the chromatic inflection of one or more tones) (INGTMLIV02 AM).
- ❖ In a **chromatic progression** like the one which opens *A Sea Symphony*, the smooth voice leading is perhaps an 'extra coherence' on top of the chromatic resolution (INGTMTE08 BR).

## CHROMATIC SCALE

### Escala cromática

- ❖ A **chromatic scale** lists all the notes (white and black keys) in order, usually from C to the next C above or below. **Chromatic scales** use only half steps (INGTMLIV08 AM).
- ❖ Bentzon did not mark any key signature on the score and uses all twelve tones of the **chromatic scale** under the influence of Paul Hindemith (1895-1963) (INGTMDM03 AM).
- ❖ The word chromatic comes from *chroma*, the Greek word for colour. A **chromatic scale** is so named because it is formed from a diatonic scale with added chromatic notes adding colour (INGTMLIV02 BR).
- ❖ A scale, a subset of the **chromatic scale**, is characterized by note intervals (INGTMART04 BR).

## CHROMATIC SEMITONE

### Semitom cromático

Also known as **Chromatic half step (Am)**

- ❖ This analysis (which includes the low bass notes occurring before and after the progressions) documents an ascending, modulating two-part sequence by **chromatic semitone** whose elements are connected by a diatonic pivot chord (INGTMLIV10 AM).
- ❖ Its enharmonic equivalent is a chromatic interval because there is no diatonic scale which includes both C and C#. It would most commonly be called a '**chromatic semitone**', although it may also be described as an '**augmented first**' (INGTMLIV04 BR).

## CHROMATIC TONE

### Nota cromática

Also known as **Chromatic note (BR)**

- ❖ *Moreover, this motion introduces a **chromatic tone** which is the negation of the tonic scale step itself (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Although not discussed in any theory books (to my knowledge), this scale applies the bebop principle of the added **chromatic tone** (resulting in consecutive semitones) inserted in such a way as to place the added tone on an upbeat rather than a downbeat (INGTMDM04 AM).*

## CHURCH MODES

### Modos litúrgicos, Modos eclesiásticos

Also known as *Ecclesiastical modes, medieval church modes.*

- ❖ *In fact, the names of the **church modes** were borrowed from the Greek modes, but the two systems don't really correspond to each other, or use the same name to indicate the same set of intervals (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Many different types of scale have been used in music through the ages, from ancient **church modes**, folk music of different lands to the innovative 12-note row devised in the 20th century (INGTMLIV01 BR).*

## CIRCLE OF FIFTHS

### Círculo de quintas

- ❖ *The **circle of fifths** is a common way to arrange the keys so each key moving clockwise starts on the fifth note of the preceding key. Major keys are listed outside the circle, with minor keys inside (INGTMLIV08 AM).*
- ⇒ See CYCLE OF FIFTHS

## CIRCLE OF FIFTHS PROGRESSION

### Progressão por quintas

- ❖ *One innovation relating to the dominant seventh in the popular and jazz styles is the use of a tritone substitution, in a **circle-of-fifths progression**, a major—minor seventh chord can be replaced by the major-minor seventh chord an augmented fourth below (INGTMLIV02 AM).*

## CIRCLE OF MINOR THIRDS

### Ciclo de terças menores

Also known as **Minor-third circle**

- ❖ *The **circle of minor thirds** consists of four components, whose roots outline a diminished-seventh chord (INGTMLIV10 AM).*

- ❖ *The C major and minor triads are complements of each other in the space, the diminished triad is close to the centre in both circles and the augmented triad is at the centre of the circle of fifths but on the edge of the circle of minor thirds (INGTMTE02 BR).*

## CIRCLE OF MAJOR THIRDS

### Ciclo de terças maiores

Also known as **Major-third circle**

- ❖ *Another cycle involving triads derives from alternating patterns of *leittonwechsel* and parallel, giving six chords in all – thus a hexatonic system, which describes a **circle of major thirds** by way of incremental diatonic motion (INGTMLIV10 AM).*

## COMMON CHORD

### Acorde comum, Acorde perfeito

- ❖ *A **common chord**, meaning a chord that is common to each of two keys, offers a smooth introduction to the new key, since it is diatonic to both the old and the new key. This **common chord** is often called a pivot chord because it becomes a sort of middle ground between the two keys (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A chord that is common to two keys as a way of leaving the old key and entering the new key in a modulation. The chord that the two keys have in common is called the pivot chord, because from it the progression can “pivot” in either direction (INGTMLIV09 AM).*
- ❖ *Common triads (**common chords**) are called common for the simple reason that they form the majority of the chords used in music. There are two kinds of common triads – the major triad and the minor triad (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *However, Strauss's use of vagrant harmonies enlarges the number of keys related by **common chord** (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *We have also defined a way of representing this model in plain text and introduced a convenient shorthand notation for **common chord** labels to make the representation easier to read and write for musicians (INGTMTE02 BR).*

## COMMON CHORD MODULATION

### Modulação através de acorde comum

- ❖ ***Common-chord modulation** is the name given to a modulation where a common chord (or chords) exists (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Analysis of mm. 16-18 in the key of C may show a better diatonic fit, but a modulation from C directly to D (via V6/II, m. 18, beat 4) would be unexplainable as a **common chord modulation** to a closely related key (INGTMART29 AM).*

## COMMON NOTE

### Nota comum, Nota em comum, Pivot note

Also known as **Common tone, Pivot note**

- ❖ *Notes in parenthesis represent **common notes** added to the collection, and dotted lines below the staff indicate the relative relationships (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *One special case of this is when two chords share many **common notes** (unison intervals) (INGTMTE04 BR).*

## COMMON TIME

### Compasso quaternário

Also known as **quadruple meter (AM), quadruple time**

- ❖ *Although 4/4 is the most common (for this reason, it is sometimes represented by a big C, standing for **common time**), many other time signatures are used (INGTMLIV06 AM).*
- ❖ *4/4 is often called '**common time**', and instead of 4/4 the sign C may be used (INGTMLIV04 BR).*

## COMMON TONE

### Nota comum

Also known as **Common note, Pivot note**

- ❖ *All four chromatic mediants in major possess the diatonic semitone relation coupled with a **common tone** which also characterizes the dominant and subdominant progressions (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In the previous example (4.9), four notes moved by semitone while one note (Ab) was held as a **common tone** (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *The role of the **common tone** is significant, binding E major and G major, but absent from the middle G major to F major to G major which is not a Strong relationship in Neo-Riemannian terms (INGTMTE08 BR).*

## COMPLETE CADENCE

### Cadência completa

Also known as **Perfect authentic cadence, Full close**

- ❖ ***Complete Cadence** - same as authentic cadence (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Riemann divided the phrase into three sections: mm. 1-5 represent an extended thesis; mm. 5-6 give a **complete cadence** with the stress on IV;(INGTMTE01 AM)*
- ❖ *He continues: `to want simply to put the Gegenklang for example in the place of the Gegenquintklang in either of the **complete cadences** T—S—D—T (INGTMART16 BR)*

## COMPOUND INTERVAL

### Intervalo composto

- ❖ *Intervals greater than an octave are called **compound intervals** (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A few **compound intervals**, however, such as the ninth, are characteristic features of harmonic practice and are usually called by the larger number (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Intervals that are wider than an octave are known as **compound intervals** (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Most dominant elevenths in 19th-century music resolve within the dominant chord, since the eleventh from the root is a **compound interval** of a fourth; (INGTMLIV05 BR).*

## COMPOUND METER (AM)

### Compasso composto

As known as **Compound time**

- ❖ ***Compound meter**: a meter in which the beats have a compound division (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The implied **compound 6/8 meter** in the first half of the measure elides with an implied 5/8 meter that begins surprisingly on the “and” of beat two (INGTMDM02 AM).*

## COMPOUND TIME

### Compasso composto

- ❖ *In **compound time**, as in simple time, every new beat in a silence needs a new rest, except in the first or second half of a four-beat bar (INGTMLIV04 BR).*

## CONJUNCT MOTION

### Movimento por grau conjunto

- ❖ *“A melody that progresses in half or whole steps what is called stepwise or **conjunct motion** (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *An analysis of this fairly typical Thad Jones melody demonstrates a tendency for melodic “jaggedness” with **conjunct motion** also playing an important role (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *In discussions of part-writing a distinction is made between linear or **conjunct motion** and movement by leap (i.e., by a 3rd or greater) in a single part, and between various types of relative motion between two or more parts (INGTMTE01 BR).*

## CONJUNCT MOVEMENT

### Movimento por grau conjunto

- ❖ *The 5th has been omitted from chord ii7 (and the root of this chord is doubled) again to maximise the amount of **conjunct movement** (INGTMLIV13 BR).*

## CONSECUTIVE FIFTHS

### Quintas consecutivas, Quintas paralelas

- ❖ *Bach sometimes allows an anticipation to form **consecutive fifths** with a dominant seventh in a lower part (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *In the second Example 7.3.8 on the previous page, the first chord has been changed from vi to I, avoiding **consecutive fifths** and producing strong contrary motion with the melody (INGTMLIV13 BR).*

## CONSECUTIVE OCTAVES

### Oitavas consecutivas, Oitavas paralelas

- ❖ *Consecutive Perfect Fifths and Octaves When two voices forming a perfect fifth or a perfect octave (or a perfect unison) move to pitches that form an identical interval, the result is termed consecutive fifths or **consecutive octaves** (MCARTHY; TUREK, 2014).*

## CONSONANT CHORD

### Acorde consonante

- ❖ *Major and minor triads are **consonant chords** because they contain only consonant intervals (INGTMLIV11 AM)*
- ❖ *Tone scales used in Western music are also based on intervals or frequency ratios of simple integers, such as the octave (2:1), the fifth (3:2), and the major third (5:4). When several instruments play a **consonant chord** such as a major triad (do-mi-so), harmonics will match so that no beats will occur (INGMART28 AM).*

⇒ See DISSONANT CHORD

## CONSONANT INTERVAL

### Intervalo consonante

- ❖ *A **consonant interval** sounds stable and complete (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *For this reason the perfect Octave, Twelfth, and Fifth will be called **consonant intervals** in contradistinction to the next adjacent intervals, which are termed dissonant (INGTMART28 AM).*
- ❖ ***Consonant intervals** feel relatively stable and do not need to resolve to another interval. Major and minor thirds ad sixths, perfect fifths and octaves are all consonant intervals (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Finding a proper equal-temperament system can be viewed as an optimization problem Where those **consonant intervals** should be contained as accurately as possible (INGTMTE04 BR).*

⇒ See DISSONANT INTERVAL

## CONSONANT NOTE

### Nota consonante

- ❖ *The first places temporal and rhetorical emphasis on G and D: the G through its position as the first and lowest **consonant note** of the phrase and its several repetitions, (INGTMART31 AM).*
- ❖ *The appoggiatura (literally 'leaning note') is a dissonant note normally approached by a jump and quitted by a step, up or down, to a **consonant note** (INGTMLIV03 BR).*  
⇒ See DISSONANT NOTE

## CONTRARY MOTION

### Movimento contrário

- ❖ *The other option, “**contrary motion**, ” means that most of the notes in one line go one way, while most of the notes in the other line go the other way (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *As we saw here, **contrary motion** is preferable between soprano and bass, and makes it much easier to avoid forbidden consecutives between these parts (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *In the second progression, the bass voice moves by step in **contrary motion** to the upper voices (INGTMTE08 BR).*

## CYCLE OF FIFTHS

### Ciclo de quintas

- ❖ *Learning of the **cycle of fifths** as it applies to both major and minor keys puts you in a fortunate position (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *This is transparent in Cohn's cube dance, but the discharging **cycle of fifths** cannot connect up directly (INGTMART25 BR).*  
⇒ See CIRCLE OF FIFTHS

# D

## DECEPTIVE CADENCE

### Cadência deceptiva

Also known as **Interrupted cadence**, **False cadence**, **False close**

- ❖ ***Deceptive Cadence** - This refers to any time that the music seems to lead up to a cadence, but then doesn't actually land on the expected tonic, and also often does not bring the expected pause in the music (INGTMLIV03 AM).*

- ❖ *He interpreted some common step progressions as involving different fundamental bass intervals: the **deceptive cadence**, for instance, was at times explained as the arrival to a 6-5 substitution over a tonic bass, and thus as a fifth progression (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *An interrupted or **deceptive cadence** occurs when the expected tonic chord is replaced by another chord, sometimes the VI. It creates an element of surprise because the expected ending did not happen (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *Even in those cases where a cadence effects a move from one key to another there is no necessity that subsequent music will take up this key (see B.1.12 for example) and it is also possible to use a **deceptive cadence**, as will be seen later (INGTMTE07 BR).*

## DEGREE OF THE KEY

### Grau da tonalidade

- ❖ *For example, he would have labeled the dominant chord at the end of measure 6 (in third inversion, on the fourth **degree of the key**) as IV, in reference to the bass, rather than as V, in reference to the root (INGTMLIV14 AM).*

## DEGREE OF THE SCALE

### Grau da escala

Also known as **Scale degree**

- ❖ *The cadential phrase must end with a Kadenz, defined by Koch as a three-tone succession: the preparation of the cadential tone, the cadential tone itself (usually the second **degree of the scale**), and the keynote (INGTMMDM01 AM).*
- ❖ *Each **degree of the scale** may serve as the root of a triad (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The diminished 7th can in fact be built on any **degree of the scale** (INGTMLIV03 BR).*

## DESCENDING HALF-STEP

### Semitom descendente

Also known as **Descending semitone**

- ❖ *Wagner's descending continuation, however, dispels any reasonable doubt about the identity of this pitch as F, not E sharp: the **descending half-step** of bars 2–3, like the identical (and intimately associated) succession in bar 1, certainly involves two distinct letter names, or, to say the same thing in another way, two different scale degrees (INGTMART30 AM).*

## DESCENDING INTERVAL

### Intervalo descendente

- ❖ *An ascending interval in a melody becomes a **descending interval** (and vice-versa) of the same size in the inversion of the melody (INGTMLIV02 AM).*



- ❖ *Descending intervals, especially large ones, are often easier to spell and identify through the use of interval inversion (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *As shown in Ex. 52, Brian Alegant notes a further example: the opening four right-hand pitches of the Concerto, E-flat-B-flat-D-F and the opening four pitches of the uppermost notes of the right hand in the piano cadenza at bar 286 share the same melodic contour (two **descending intervals** followed by one rising) (INGTMTE06 BR).*

## DESCENDING SEMITONE

### Semitom descendente

Also known as **Descending Half step**

- ❖ *Hence this form of tritone substitution treats as interchangeable the two most normative approaches to dominant, by descending fifth from ii and by **descending semitone** from VI (INGTMART18 AM).*
- ❖ *Rachmaninov squeezes every last drop of pathos from the mode, starting the melody with the **descending semitone** Bb—A, and swiftly contrasting it with the major third F (INGTMART16 BR).*

## DIATONIC CHORD

### Acorde diatônico

- ❖ *Most chords in tonal music are made up only of notes from the scale on which the passage is based (...). Chords of this kind are called **diatonic chords** (INGTMLIV12AM).*
- ❖ *In the opening of chapter 3 I refer to this as the first level of variation, i.e., replacing a **diatonic chord** with a secondary dominant built on the same scale degree (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *The **diatonic chords** of a key are all indicative of the home key (INGTMTE01 BR).*
- ❖ *In classical harmony, a dominant seventh chord is a **diatonic chord** built on the dominant scale degree in a given key context (INGTMTE02 BR).*

⇒ See NONDIATONIC CHORD

## DIATONIC COLLECTION

### Coleção diatônica, escalas diatônicas

Also known as **Diatonic scales**

- ❖ *According to Lerdahl, the pitches used in a melody can suggest a tonal center, but, in cases where the melody does not include all notes of a **diatonic collection**, more than one tonal interpretation may be possible (INGTMTE03 AM).*
- ❖ *Surprisingly, in view of its orientation towards common-practice tonality, Lerdahl's notation is independent of note-spelling, though his compound metric of the distance*

between chords inhabiting the same **diatonic collection** includes, as one component, a *cycle-of-fifths distance* (INGTMART17 BR).

## DIATONIC DEGREE

### Grau diatônico

- ❖ *In tonal music, the third and sixth scale degrees are variable; mediant*s are associated with each variety. We ordinarily call the mediants located on the **diatonic degrees** of the major scale simply mediants, while those with roots a semitone lower are called flat mediants (INGTMLIV10 AM).

## DIATONIC HALF-STEP

### Semitom diatônico

Also known as **Diatonic semitone**

- ❖ *If we respell C# enharmonically as Db, then the pitches C and Db constitute a **diatonic half** step* (NIVANS, 2011 AM).

## DIATONIC MODES

### Modos diatônicos

- ❖ *In other words, **diatonic modes** not serving as tonic in the tonal system of the eighteenth and much of the nineteenth centuries now become options for tonic sonorities* (INGTMDM04 AM).
- ❖ *When the third phrase returns, we are back to a mixture of **diatonic modes*** (INGTMART21 BR).

## DIATONIC MODULATION

### Modulação diatônica

- ❖ *Such added minor sevenths are assessed in chapter 6, on **diatonic modulation*** (INGTMLIV14 AM).
- ❖ (...) *the ‘transitonique’, which originates with Monteverdi and opens up the possibility of **diatonic modulation*** (INGTMART14 BR).

## DIATONIC NOTE

### Nota diatônica

Also known as **Diatonic tone** (AM)

- ❖ *A tonal sequence accommodates the diatonic scale, so that only **diatonic notes** of the scale are used* (INGTMLIV02 AM).
- ❖ *Given that there is a different mode starting on every **diatonic note** of C major, it can be deduced that the seven notes of any modal scale provide the pitch resource for six other scales, one starting on each scale degree* (INGTMTE08 BR).

## DIATONIC PROGRESSION

### Progressão diatônica

- ❖ *Clearly, this third-divider resembles the **diatonic progression** I–vi–IV (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Furthermore, while the **diatonic progression** touches only a fraction of the circle of fifths, the Chausson progression articulates the full content of the major-third circle, lending a tangible sense of completeness (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *It is useful to think of these modulations in terms of transformations of an underlying **diatonic Progression** (INGTMART07 AM).*

## DIATONIC SCALE

### Escala diatônica

- ❖ *Any particular **diatonic scale** is a seven-note subset of the twelve-note chromatic scale (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The major scale is also known as a **diatonic scale**, meaning that it contains all seven notes of the musical alphabet (called scale degrees or steps), arranged in a specific pattern above the tonic (INGTMLIV09 AM).*
- ❖ *But elements of the tonal system are also challenged: the **diatonic scale** is modified by modal alterations which affect the hierarchical relation of scale degrees, often consonant triads are not arranged according to the familiar patterns of functional harmony, and the closure of sonata form is compromised by the evasive epilogue ending of many movements and rotational structures (INGTMTE08 BR).*

## DIATONIC SEMITONE

### Semitom diatônico

Also known as **Diatonic half step** (Am)

- ❖ *In the first place the chromatic progression is really more harmonically complicated and more difficult to understand than the **diatonic semitone**; for the latter it is the relation of a tone to the third of its fifth (above or below) (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *It can also be described as a '**diatonic semitone**' (INGTMLIV04 BR).*

## DIATONIC TONE

### Nota diatônica

Also known as **Diatonic note**

- ❖ *In order to show the relationships of the primary chords, Hauptmann presents a fundamental and memorable schema (Fig. 3.2) representing the relationships between the seven **diatonic tones** of the major key (INGTMLIV10 AM).*

- ❖ *Another widely accepted concept in relation to chords and harmony is that of chromaticism, most easily understood as the introduction of tones foreign to the **diatonic tones** of the scale (INGTMTE01 BR).*

## DIATONIC TRIAD

### Tríade diatônica

- ❖ ***Diatonic triads**, as we have mentioned, will consist only of notes belonging to the scale (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *The second chord dictionary is more comprehensive, and represents the full range of **diatonic triads** and **sevenths** as defined by Schoenberg and shown previously in Section 2.2.1 (INGTMTE01 BR).*

## DIMINISHED CHORD

### Acorde diminuto

Sometimes mentioned as **Diminished triad** and **Diminished seventh chord**

- ❖ *A **diminished chord** is built from two minor thirds, which add up to a diminished fifth (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *This harmonic motion of Fm7-F#° in measure 62 mirrors the AbM7-A° in measure 14 in that both have a root movement of an ascending semitone, and a diatonic chord is followed by a **diminished chord** (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *A minor third over a minor third produces a **diminished chord** (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *A category that interprets the chord thus must therefore have the left-steps. It is conventional to refer in jazz to the diminished seventh chord as the “**diminished**” chord. However, I will only use the term “**diminished chord**” to refer to a classical diminished triad (without a diminished seventh tone), since the diminished seventh has its own name and “minor, flat five” is endlessly cumbersome (INGTMTE05 BR).*

⇒ See DIMINISHED TRIAD, DIMINISHED SEVENTH CHORD

## DIMINISHED DOMINANT SCALE

### Escala dominante diminuta

- ❖ *The half-whole diminished scale, also called the **Diminished dominant scale**, is a symmetric scale built upon the following pattern: half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step. The construction of the half-whole diminished scale can be seen as the combination of two fully-diminished seventh chords a half step apart (MILLER, 2011 AM).*

## DIMINISHED FIFTH

### Quinta diminuta

- ❖ *Diminished fifth* = 6 semitones (INGTMLIV01 BR).
- ❖ Because the Locrian mode contains a *diminished fifth* above the root, it was never admitted as a viable mode (INGTMMDM04 AM).
- ❖ For example, a tritone (six semitones), is both an augmented fourth and a *diminished fifth*, varying to fit with linear or melodic voice-leading context (INGTMTE01 BR).  
⇒ See TRITONE INTERVAL, AUGMENTED FOURTH

## DIMINISHED FOURTH

### Quarta diminuta

- ❖ And an interval of a *diminished fourth* means something different than an interval of a major third, even though they would be played using the same keys on a piano (INGTMLIV03 AM).
- ❖ Moreover, in a piece that mostly confines itself to diatonic collections, a scale segment spanning a diminished fourth conveys a distinctly “marked” quality; (INGTMART 16 AM).
- ❖ *Diminished fourth* = 4 semitones (INGTMLIV01 BR).
- ❖ He correctly observes that one of the equally-tempered major thirds in the augmented triad is always heard as the harmonically remote *diminished fourth*, and observes that “this chord is well adapted for showing that the original meaning of the intervals asserts itself even with the imperfect tuning of the piano, and determines the judgement of the ear. ” (INGTMART12 BR).

## DIMINISHED INTERVAL

### Intervalo diminuto

- ❖ A *diminished interval* is a perfect or minor interval that has been shrunk by a semitone (INGTMLIV04 AM).
- ❖ Since *diminished intervals* naturally resolve inward by half steps, both the *vii*° and *vii*°7 allow this resolution when followed by the tonic. Such a resolution also permits the seventh to descend one scale degree (INGTMLIV02 AM).
- ❖ Perfect intervals become *diminished (interval)* if made a semitone smaller. They do not become minor (INGTMLIV01 BR).
- ❖ The fourth type of dissonance is associated to gloom and sad emotions, conveyed by music structures such as *diminished intervals*, minor mode, or the seventh chords. Some music composers refer to it as the mild dissonance (INGTMTE04 BR).

## DIMINISHED SCALE

### Escala diminuta

- ❖ *The **diminished scale** can also be created as the repeating pattern half-step-whole-step, ..., etc. (INGTMLIV07 AM).*
  - ❖ *This device can be heard amongst others in what was Jackson's favourite recorded jazz performance, Parker's solo on 'Oh Lady Be Good' (Gagatsis, 2016), in which Parker 'pivots' on a B **diminished scale** to anticipate the third of an A dominant scale (INGTMART06 BR).*
- ⇒ Ver: ESCALA OCTATÔNICA

## DIMINISHED SEVENTH

### Sétima diminuta

- ❖ ***Diminished seventh** and augmented sixth chords figure prominently in the tables of foundational chords that were a common feature of nineteenth-century treatises (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *A second result is its strong emphasis of F as the sixth above the bass (notated as a **diminished seventh**, from B to F), another of the added sixths that give both the harmonic and melodic components so much character (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *The **diminished seventh** can be used as a chromatic pivot chord in a modulation (usually followed by another pivot chord common to both keys) (INGTMLIV14 BR).*

## DIMINISHED SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima diminuta

- ❖ *Fully-diminished chords are usually referred to as, simply, "**diminished**" (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *There are, then, as far as the sonority and the components are concerned, only three **diminished seventh chords**. Since, however, there are twelve minor keys, every **diminished seventh chord** must belong to at least four minor keys (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *Salient Features include a sequence of fully **diminished seventh chords**, upward resolutions of chordal sevenths, and common-tone augmented-sixth chords (INGTMDM01 AM).*

## DIMINISHED SIXTH

### Sexta diminuta

- ❖ *In example 160, a minor sixth is transformed into a **diminished sixth** by the upward chromatic inflection of the bass to the leading tone of the dominant. The **diminished sixth** is accompanied by a diminished third and diminished seventh (SHELDON, 1989 BR).*

## DIMINISHED THIRD

### Terça diminuta

- ❖ *In this way Vogler's system embraces not only some of the "occasional" inflections to which others might respond by changing key, but also chords in which chromatic alteration produces the interval of a **diminished third** or its inversion, the augmented sixth (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *The left hand plays a motif that includes the interval of a **diminished third** from Eflat to Csharp, leading the listener to expect a resolution onto D (INGTMART18 BR).*

## DIMINISHED TRIAD

### Tríade diminuta, acorde de quinta diminuta

Also known as DIMINISHED CHORD

- ❖ *A **diminished triad** consists of a minor third and a diminished fifth (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *In practice the **diminished triad** built on the second scale degree, found in the minor mode, does not follow the same logic as the **diminished triad** on the seventh degree (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *Every **diminished triad** has: a diminished fifth between the root and the fifth; a minor third between the root and the third (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *When a major and diminished chord is provided, they are able to rate the major triad as more consonant than the minor triad, and the latter is in turn more consonant than the **diminished triad** (INGTMTE04 BR).*

## DIRECT FIFTHS

### Quintas ocultas

Also known as **Hidden fifths**

- ❖ ***Direct fifths** or octaves with skip in one voice and step in the other are freely employed between any other two voices (INGTMLIV11 AM).*
  - ❖ *Composers in the common-practice period were careful about any approach by similar motion to the intervals of octave and perfect fifth. These intervals thus approached are called direct octaves or **direct fifths**, or in some texts, hidden octaves, covered octaves, etc. (INGTMLIV11 AM).*
- ⇒ See: CONSECUTIVE FIFTHS, PARALLEL FIFTHS. CONSECUTIVE OCTAVES, PARALLEL OCTAVES.

## DIRECT MODULATION

### Modulação direta

Also known as **Abrupt modulation**

- ❖ *Direct modulation* has nothing to do with harmony. It sees a new beginning as an opportunity for a new beginning. New city, new job; new phrase, new key (INGTMLIV05 AM).
- ❖ The repetition of the motive up a half step with no intermediary chords at a sectional division reminds me of the similar effect in many jazz pieces and pop songs, in which the final chorus is harmonically highlighted by **direct modulation** up a semitone (INGTMDM01 AM).
- ❖ *Von der Jugend'* is another movement which in its motion through a series of third related keys also features **direct modulation** through third motion (INGTMTE07 BR).

## DIRECT MOTION

### Movimento direto

- ❖ When the **direct motion** proceeds by step in one voice and skip in the other, several combinations are possible (INGTMLIV11 AM).
- ❖ **Direct motion** from F to D-flat juxtaposes the keys which represent the opera's central themes: love and death (INGTMTE04 AM).
- ❖ The final refrain has no introductory cadence (it having appeared many bars earlier) and the **direct motion** into the final refrain cadence at the end of this movement reveals that its equation of the darkness of life with the darkness of death is actually an attempt at consolation (INGTMTE07 BR).

## DIRECT OCTAVES

### Oitavas ocultas

Also known as **Hidden octaves**

- ❖ Composers in the common-practice period were careful about any approach by similar motion to the intervals of octave and perfect fifth. These intervals thus approached are called **direct octaves** or direct fifths, or in some texts, **hidden octaves**, covered octaves, etc. (INGTMLIV11 AM).
- ❖ Exposed fifths and octaves are also known as **hidden**, direct, or covered fifths and **octaves** (INGTMLIV14 BR).
  - ⇒ See: DIRECT FIFTHS, CONSECUTIVE OCTAVES, PARALLEL OCTAVES, HIDDEN FIFTHS, CONSECUTIVE FIFTHS, PARALLEL FIFTHS.



## DISGUISED CHORD

### Dominante disfarçada

You can connect major sixth chords by two different diminished chords: one a **disguised** V7b9 chord, the other a disguised V7b9 of V (LEVINE, 2011).

⇒ See DOMINANT IN DISGUISE

## DISJUNCT MOTION

### Movimento disjunto

- ❖ *Melodies that progresses by leaps larger than a whole step use what is called skipwise or **disjunct motion**” (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *Does the melody jump quickly from high to low (**disjunct motion**), or does it move to notes that are not very much higher or lower (conjunct motion) (INGTMLIV01 AM).*
- ❖ *The motivic material of the presentation is based largely on arpeggios, not a mixture of conjunct and **disjunct motion** as in both earlier presentations (INGTMART24 BR).*
- ❖ *The melody either moves in **disjunct motion** by fourths and fifths combined with conjunct diatonic motion, or it moves in simple conjunct motion in melody and bass (INGTMART31 BR).*

## DISSONANT CHORD

### Acorde dissonante

- ❖ *Because of the looser treatment of dissonance in jazz, a **dissonant chord** has no obligation to resolve to a chord predicted by the stylistic conventions of classical music (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *The idea provided by Straus of **dissonant chords** resolving to consonant ones is problematic in this music (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *Extended, or complex chords, (sevenths, ninths, elevenths, and thir-teenth) are all firmly placed in the category of **dissonant chords** (INGTMTE01 BR).*
- ❖ *A **dissonant chord** contains at least one dissonant interval (e.g. second/seventh/tritone) (INGTMTE01 BR).*

⇒ See CONSONANT CHORD

## DISSONANT INTERVAL

### Intervalo dissonante

- ❖ *A **dissonant interval** sounds unstable, calling for resolution into a consonant interval (...) dissonant: augmented and diminished intervals and major and minor seconds, sevenths, and ninths; (INGTMLIV11 AM).*

- ❖ *By blending complementary chord-scales into a single application, Jones typically violates the rules given in the jazz theory books regarding simultaneous usages of diatonic and altered fifths and ninths and also creates **dissonant intervals** that are discouraged as well (INGTMMDM04 AM).*
  - ❖ ***Dissonant intervals** feel somewhat unstable, as though one of the notes needs to move up or down to resolve into a consonance (...) Major and minor seconds, perfect fourths, major and minor sevenths and all augmented and diminished intervals are dissonant (INGTMLIV02 BR).*
  - ❖ *(...) a dissonant chord contains at least one **dissonant interval** (e.g. second/seventh/tritone). (INGTMTE01 BR).*
- ⇒ See CONSONANT INTERVAL

### DISSONANT NOTE (BR)

#### Nota dissonante

Also known as **Dissonant tone** (Am)

- ❖ *The first and third notes in the pattern must be consonant, but the second and fourth may be dissonant (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The **dissonant note** in a 7th chord is the 7th above the root — this will not be a 7th above the bass note if the chord has been inverted (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *The appoggiatura (literally 'leaning note') is a **dissonant note** normally approached by a jump and quitted by a step, up or down, to a consonant note (INGTMLIV03 BR).*

### DISSONANT TONE

#### Nota dissonante

Also known as **Dissonant note**

- ❖ *The Neapolitan sixth is a major triad, and is therefore not a dissonant chord. However, the chromatic alteration of the second degree gives that tone a downward tendency, so that it makes for a downward resolution as though it were a **dissonant tone** (INGTMLIV11 AM).*

### DOMINANT

#### Dominante

- ❖ *The **dominant** is always built upon the fifth degree of either major or minor mode (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ ***Dominants** are so central to our conception of tonality that it's terribly tempting to view dominant-less rock as inherently abnormal—indeed, it's almost irresistible to do so when the lyrics express ideas of distortion, defiance, or revolution (INGTMART26 AM).*

- ❖ *Seventh chords appear but these are either highly dissonant or do not resolve as **dominants** (INGTMTE07 BR).*

## DOMINANT AREA

### Região da dominante

Also known as **Dominant region**

- ❖ *A dominant can be repeated (with its dependant  $IIm7$ ), so that an intermediate level has to be included that we called a **dominant area** (INGTMART22 BR).*

## DOMINANT CADENCE

### Cadência à dominante

Also known as **Imperfect cadence, Half cadence, Half close**

- ❖ *In compositions he wrote from scratch, Bach used tonic and **dominant cadences** exclusively (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *Possibly the first formal analysis of this passage can be found in Kurth (1920) who considers this to be a *dominantische Kadenz* (**dominant cadence**) moving from  $b$  major 7th to  $e$ -major 7th with the implied tonic of  $a$ -minor (INGTMART31 BR).*

## DOMINANT CHORD

### Acorde de dominante, acorde dominante

- ❖ *The **dominant chord** always occurs on degree five of the scale. Therefore, in the scale of  $C$  major, the **dominant chord** is a  $G$  major triad (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *If, for example, Jones had followed  $E_b$  diminished whole tone with  $A$  Lydian dominant, he would have recycled the same pitch collection and therefore created a potentially static contrapuntal situation in which both **dominant chords** are essentially the same save for the bass note (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *In this progression it is clear that the  $IV$  chord fulfills the function of the absent **dominant chord**, occurring after the pre-dominant  $II$  sharp and leading back to  $I$  (INGTMART10 AM).*
- ❖ *The **dominant chord** is also very important in establishing the home key. The **dominant chord** leads strongly to the tonic, as we have seen, and the  $W-I$  perfect cadence is one of the most important progressions in the whole of tonal music (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *A **dominant chord** is rooted a perfect fifth above the tonic and has the effect of driving towards the tonic (INGTMTE05 BR).*
  - ⇒ See TONIC CHORD, SUBDOMINANT CHORD

## DOMINANT FUNCTION

### Função dominante

- ❖ *The strongest harmonic element in tonal music is the **dominant function**. The dominant-to-tonic succession determines the key much more decisively than the tonic chord alone (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Riemann observes that each of these characteristic dissonances is a member of the opposite **dominant function**, thus rendering these chords entirely dissonant, although not affecting their primary functional identities (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *A **dominant function** chord may resolve to another **dominant function** chord, which must then itself resolve (INGTMTE05 BR).*
- ❖ *A chord that is extensively used in jazz is the half-diminished chord: a diminished chord with an added minor seventh. This chord always has a **dominant function** (INGTMTE05 BR).*
  - ⇒ See TONIC FUNCTION, SUBDOMINANT FUNCTION

## DOMINANT HARMONY

### Harmonia de dominante

- ❖ ***Dominant Harmony** - The strongest harmonic element in tonal music is the dominant function. The dominant-to-tonic succession determines the key much more decisively than the tonic chord alone. This fact is perhaps not apparent with simple triads, but should be borne in mind throughout the study of harmony. Establishment of a key or confirmation of it, reinforcing the tonic by means of **dominant harmony**, is an everyday occurrence (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *This again is a suspension, and serves to prolong the **dominant harmony** (INGTMLIV10 BR).*
  - ⇒ See SUBDOMINANT HARMONY, TONIC HARMONY

## DOMINANT IN DISGUISE

### Dominante disfarçada

- ❖ *As you learned in Chapter Nine, diminished seventh chords are often **dominant seventh b9 chords in disguise** (LEVINE, 2011 AM).*
- ❖ *DOMINANT - SEVENTH CHORDS Like major - seventh chords, dominant - seventh chords can be considered major **chords in disguise** (KOLB, 2006).*
  - ⇒ See DISGUISED CHORD

## DOMINANT MINOR

### Dominante menor

- ❖ *In the minor mode, the second Episode ends in the **dominant minor** (v). Circular progressions (like a fifthfall sequence) work well here (INGTMLIV05 AM).*

## DOMINANT NINTH CHORD

### Acorde de dominante com nona, Acorde de nona da dominante

- ❖ *One of the most commonly used ninth chords is the **dominant ninth chord**, which is built on the fifth degree of the scale. Generally, the dominant ninth is used to enhance the resolution of dominant seventh chord to the tonic (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *As it is in a dominant-ninth chord, where it functions as an upper neighbor to the dominant (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *The fully-diminished-seventh chord B-D-F-Ab has four pitches in common with the **dominant ninth chord** G-B-D-F-Ab (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *Bar 185 has a **dominant ninth chord** whilst bar 187 has the tonic chord in root position but in bar 186 its is unclear whether the tonic or the dominant is in play (INGTMTE07 BR).*

## DOMINANT OF THE DOMINANT

### Dominante da dominante, acorde de dominante da dominante

- ❖ *The problems of voice leading vary; if the chord is **dominant of the dominant**, there will be several chromatic progressions in the voices (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Both extracts show how the chromatic supertonic chord can function as the '**dominant of the dominant**' and help strengthen cadences, particularly final cadences, through the resolution of the dissonances (INGTMLIV05 BR).*

## DOMINANT PEDAL

### Pedal de dominante

- ❖ *The long **dominant pedal** is a common idea in Retransitions. Stopping the pedal is a signal that something new is about to start (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *The **dominant pedal** on F beginning at m. 121 reorients the ear back toward B minor (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *When composers want to emphasise the tonic or the dominant while creating additional harmonic interest and variety. They often use a pedal. This is a long sustained note (or successive repetitions of the same note) with change harmonies going on around it. The most common one is a **dominant pedal** (INGTMLIV13 BR).*

- ❖ Lastly, the *Quintet's* recapitulation is prepared by a long **dominant pedal**, but in the *Symphony* the retransition is short and harmonically oblique (INGTMART15 BR).

⇒ See TONIC PEDAL

## DOMINANT PREPARATION CHORD

### Acorde de preparação

- ❖ Three functions — *Dominant Preparation, Dominant, and Tonic* — are needed to establish a key. A single major or minor chord is undefined. Prefacing it with its own dominant somewhat clarifies its meaning, but the situation is still ambiguous. A third chord is needed to “prepare” the dominant — that is, to make it sound like the dominant — after which the original major or minor chord will sound unambiguously like the tonic. A **dominant preparation chord** is typically some form of II or IV (INGTMLIV07 AM).

## DOMINANT REGION

### Região da dominante

Also known as **Dominant area**

- ❖ The C chord of measure 1, analyzed in C Major (*Ut*), lies outside the domain of the following **dominant region** (*Sol*), while the G chord of measure 2 plays no role in the restored tonic region that follows (INGTMLIV14 AM).

## DOMINANT SEVENTH CHORD

### Acorde de dominante com sétima, Acorde de sétima da dominante

- ❖ The **dominant seventh chord** is a diatonic seventh chord built on the fifth scale degree of the major, harmonic minor, and ascending melodic minor scales. The major triad (root, third, fifth) and minor seventh (from root to seventh) create a distinctive sound that is universal linked to the dominant function (INGTMLIV02 AM).
- ❖ Unlike the dominant triad, the **dominant seventh chord** contains a dissonance — the seventh factor (INGTMLIV02 AM).
- ❖ As can be seen from the set-class forms of the example, the three tetrachords of mm. 106–14 are related by parsimonious voice leading; this is not entirely surprising, since any dominant-seventh chord is only one semitone removed from either a French augmented-sixth chord or a fully-diminished seventh chord (INGTMMDM01 AM).
- ❖ The **dominant seventh chord**, chord V with a seventh added to it, is one of the most important chords in tonal music as it leads strongly to the tonic chord, and so is often used at significant cadence points. It plays an important part in establishing new keys in modulation (INGTMLIV03 BR).

- ❖ For instance, we might class the **dominant seventh chord** V7 as unpleasurable, and the tonic chord I as pleasurable; hence we hear the former as attracted to the latter (INGTMTE03 BR).

## DOMINANT SUBSTITUTE

### Dominante substituta

Also known as **Dominant substitute chord**, **Substitute dominant**, **Tritone Substitution chord** and **Tritone substitute chord**

- ❖ These ideas are used to good effect in Paul S. Carter's discussion of the role of VII as a **dominant substitute** in rock music in his *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music* (Ph.D. diss., University of Cincinnati, 2005) (INGTMDM01 AM).
- ❖ In this form, harmonic configurations, primarily dominant or **dominant substitute** harmonies, appear to be initiating 'cadential content' but either fail to reach their tonic or reach a tonic which is compromised in some fashion (INGTMTE07 BR).

⇒ See DOMINANT SUBSTITUTE CHORD

## DOMINANT SUBSTITUTE CHORD

### Acorde de dominante substituta

Also known as **Dominant substitute**

- ❖ Moving directly from the **dominant substitute chord** in the top line to the tritone substitute of the following chord in the succession essentially traverses the same pitch space as if all three chords were included, and results in a semitone descent (INGTMDM04 AM).

## DORIAN MODE

### Modo dórico

- ❖ The final of the **Dorian mode** is always the second degree of a major scale (INGTMLIV02 AM).
- ❖ **Dorian mode**, the interval between the tonic and the sixth is major instead of minor (INGTMLIV04 AM).
- ❖ For example, in the **Dorian mode**, a melody may freely outline the stepwise ascent between D and A (INGTMART 29).
- ❖ **Dorian mode** (white notes from D to D or transposed equivalente) (INGTMLIV14 BR).
- ❖ In other words, it is possible to hear the opening statement with its stark open fifth and (until the very last moment) avoidance of a third as a kind of unstable extension of the minor or **Dorian mode**, one that is then quickly 'resolved' (INGTMART21 BR).

⇒ See GREEK MODES

## DOUBLE HARMONIC MINOR SCALE

### Escala cigana menor

As known as **Minor gypsy scale**, **Hungarian minor scale**, **Hungarian gypsy scale**

- ❖ *In minor, 4 is emblematic of a species of harmonic minor—sometimes recognized as a type of Hungarian gypsy scale, other times referred to as the so-called “double harmonic” minor scale, familiar in Russian pieces such as Tchaikovsky’s Marche Slave, op. 31 (1876) (INGTMDM01 AM).*

## DOWNWARD MOTION

### Movimento descendente

- ❖ *Better to think of two successive mediant progressions, the first from the tonic to the lower flat mediant, and the second to that chord’s upper flat mediant (resulting in a net **downward motion** of a semitone), subsequently resolved back up to the tonic by means of a deceptive cadence itself involving displacement by the equivalent of a chromatic mediant (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *This is followed by another departure pattern - like the one at bars 5-6, this traverses the **downward motion** from A to F#, but this time the steps are a semitone apart, rather than a tone (INGTMTE08 BR).*

## DUPLE METER (AM)

### Compasso binário

Also known as **Duple time**

- ❖ ***Duple meter**: a meter that consists of two beats (INGTMLIV02 AM).*
  - ❖ *The second half of Refrain 4 (m.1062ff.) returns to the compound **duple meter** found throughout the first part of the piece (INGTMART14 AM).*
- ⇒ See TRIPLE METER, QUADRUPLE METER

## DUPLE TIME

### Compasso binário

Also known as **Duple meter** (Am)

- ❖ ***Duple time**: Two beats to each beat of the click track (INGTMLIV04 AM).*
  - ❖ *To make figures in **duple time**, you can start the auxiliary on different parts of the beat, for a total of three possible rhythmic effects (INGTMLIV05 AM).*
  - ❖ ***Duple time** (2 beats to a bar) (INGTMLIV07 BR).*
  - ❖ *2/4 and 2/2 are called simple **duple time** since there are two beats to each bar (INGTMLIV06 BR).*
- ⇒ See TRIPLE TIME, QUADRUPLE TIME



## *E*

### **ECCLESIASTICAL MODES**

#### **Modos eclesiásticos**

Also known as **Medieval church modes**, **Church modes**

- ❖ *Modes—church (or medieval or **ecclesiastical**) Classified at the time of Pope Gregory I (about A.D. 600). The church modes consist of a system of eight scales derived from the codification of liturgical chants. These ecclesiastical scales served as the basis for musical composition until the sixteenth century (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Without existing manuscripts, scholars worked on the oral tradition to extract guidelines to ensure uniformity and aid learning, in the by going unearthing a structure of eight **ecclesiastical modes** that make for a rich variety of sound and colour (GALBRAITH, 2021).*
  - ⇒ See AUTHENTIC MODES, PLAGAL MODES

### **ELEVENTH CHORD**

#### **Acorde de décima primeira**

- ❖ ***Eleventh chords** are created in theory by adding a perfect eleventh interval to an existing ninth chord (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *Both creative and controversial, his notion of supposition to derive ninth and **eleventh chords** (or, suspensions of these denominations) engages pitches both above and below the asserted chordal fundamental (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ ***Eleventh chords** are comparatively rare. When they occur, however, the third of the chord is usually omitted, to avoid the semitone clash with the eleventh, as in the chord marked \* below (INGTMLIV03 BR)*
  - ⇒ See EXTENDED CHORD

### **EMBELLISHING NOTES**

#### **Notas ornamentais, Notas estranhas**

Also known as **Embellishing tones**

- ❖ *First, each **embellishing note** is marked in the score with a special symbol indicating its role; (INGTMLIV14 AM)*
- ❖ *In that case it seems unimportant whether one considers the **embellishing notes** as essential or as incidental (INGTMLIV14 AM).*

## EMBELLISHING TONES

### Notas ornamentais, Notas estranhas

Also known as **Embellishing notes**

- ❖ *Nearly all **embellishing tones** are three-note gestures in which the **embellishing tone** is the middle note and the notes on each side of the **embellishing tone** are consonant with the bass. The actual **embellishing tone** itself may be either consonant or dissonant with the bass (GOTHAM et al, 2021).*

## ENHARMONIC CHORD

### Acorde enarmônico

- ❖ ***Enharmonic Chords** - Enharmonic means " the same pitch " but a different symbol, therefore, Gb " sounds like " F#. Chords that are created from the same pitches, but have different letter and tone symbols, are also enharmonic (OVERLY, 2002).*

## ENHARMONIC INTERVAL

### Intervalo enarmônico

- ❖ ***Enharmonic intervals** are intervals with the same sound that are spelled differently (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The augmented fourth and diminished fifth are the same, as are the augmented fifth and minor sixth. These are called **enharmonic intervals** (INGTMLIV02 BR).*

## ENHARMONIC KEY

### Tonalidade enarmônica

- ❖ ***Enharmonic keys** are written differently, but played the same on the piano keyboard, like B and C flat. Enharmonic keys share a box in the circle of fifths diagram (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *Notice that there are 15 keys listed, although there are only 12 chromatic pitches. This is because of three **enharmonic keys** that occur at the bottom of the circle: B/Cb F#/Gb, and C#/Db (INGTMLIV13 AM).*
- ❖ *If enharmonic equivalence is assumed, the tube may be folded round and the **enharmonic keys** joined together to form a torus; the two spirals of major and minor keys wrapping round its surface three times (INGTMTE02 BR).*

## ENHARMONIC MODULATION

### Modulação por enarmonia, Modulação enarmônica

- ❖ *He recommends reaching a distant key via a series of less abrupt modulations, though he also explores **enharmonic modulation** (INGTMLIV14 AM).*

- ❖ *Thus we are in good hands if we allow him to guide us through the practice of **enharmonic modulation** involving the diminished seventh chord (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *An **enharmonic modulation** exploits the enharmonic reinterpretation of tones within a chord by resolving the enharmonic interpretation of the notes. This method facilitates key changes between distantly related keys (INGTMTE01 BR).*

## ENHARMONIC NOTE

### Nota enarmônica

Also known as **Enharmonic tone (Am)**

- ❖ *Three of the major keys (B, F# and Db) have two spellings each - B/Cb, Db/C# and F#/Gb. These are called **enharmonic notes** (INGTMLIV02 BR).*

## ENHARMONIC PITCH

### Nota enarmônica, sons enarmônicos

Also known as **Enharmonic note, Enharmonic tone (AM)**

- ❖ *In the example that follows, the double sharp changes C# to Cx. The **enharmonic pitch** is D (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *In the flat direction C Major's seven diatonic pitches (B E A D G C F) are followed by five chromatic pitches (Bb Eb Ab Db Gb) and five **enharmonic pitches** (Cb Fb Bbb Ebb Abb) (INGTMLIV14 AM).*

## ENHARMONIC SCALES

### Escalas enarmônicas

- ❖ *The notes of two (...) **enharmonic scales** sound the same. Only the names of the notes are different. B major scale is enharmonic with Cb major scale. A#minor scale is enharmonic with Bb minor scale (SEMBOS, 2006 BR).*

## ENHARMONIC TONE (AM)

### Nota enarmônica, sons enarmônicos

Also known as **Enharmonic note**

- ❖ *Enharmonic intervals are intervals with the same sound that are spelled differently. Such intervals result, of course, from **enharmonic tones** (INGTMLIV02 AM).*

## EQUAL TEMPERED SCALE

### Escala temperada

- ❖ *The standard Western scale divides the octave into 12 equal steps (semitones) and selects seven of these for use in the major and the minor scales. Historically, other selections of seven gave the modes of early church music, and selections of all twelve semitones gives*

*the chromatic scale, used in 20th-century 12-tone serialismo, for instance. Such a scale, built on equal steps, is referred to as **equal tempered scale** (PETOCZ; REID, 2021).*

## ESCAPE NOTE

### Nota escapada

Also known as **Escape tone (Am), Echapée**

- ❖ *Echappee or **escape note** - An échapée (French for 'escaped') is an unaccented dissonance approached by a rising step from a chord note and left by a falling leap (usually a third) to a chord note. It occurs occasionally in Bach's chorales, particularly in the melody at cadences (INGTMLIV14 BR).*

## ESCAPE TONE (AM)

### Nota escapada

Also known as **Escape note, Echappee**

- ❖ *Non harmonic tone - **escape tone** - A nonharmonic tone that is approached by step and resolved by leap (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The contour of the escape tone is the reverse of that of the appoggiatura, because the **escape tone** is approached by step and left by leap in the opposite direction. Escape tones are usually submetrical, unaccented, and diatonic. They are often used in sequence to ornament a scalar line (INGTMLIV12 AM).*

## EXOTIC SCALES

### Escalas exóticas

- ❖ *Another really great source of inspiration for new musical ideas can come from the so-called **exotic scales**. These scales often are drawn from music outside of our Western traditions (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *There are many other possible scales that are not part of the major-minor system; these are sometimes called **exotic scales**, since they are outside the usual Western system (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *By the time of Jones's mature writing in the 60s and 70s, the **exotic scales** and compositional scale-based procedures of these composers had well infiltrated jazz, and Jones's writing in particular (INGTMDM04 AM).*

## EXTENDED CHORD

### Notas de tensão

- ❖ *In an **extended chord**, all or some of the notes in the "stack of thirds" below the named note may also be added (INGTMLIV03 AM).*

- ❖ [...] rather than limited to melodic use, modal application in jazz is often a harmonic phenomenon as modes are applied in the form of **extended chords** over various chord symbols (INGTMDM04 AM).
- ❖ An **extended chord** is where 9ths, 11ths or 13ths are added to the seventh chord (INGTMLIV14 BR).
  - ⇒ See NINTH CHORD, ELEVENTH CHORD, THIRTEENTH CHORD

## EXTENDED TONALITY

### Tonalidade expandida

- ❖ The virtue, however, of this blunt approach is that Schoenberg can consider, under the same system, both the most rudimentary kinds of harmonic relation and manifestations of 'extended tonality' (INGTMLIV08 BR).
- ❖ **Extended tonality** may be viewed in a similar way to pantonality (although, as this discussion has shown, a precise definition has not been determined) (INGTMTE06 BR).

## F

## FALSE CADENCE

### Cadência de engano

Also known as **False close, surprise cadence, deceptive cadence**

- ❖ **False Cadence** (Am) - Same as deceptive cadence. This refers to any time that the music seems to lead up to a cadence, but then doesn't actually land on the expected tonic, and also often does not bring the expected pause in the music (INGTMLIV03 AM).

## FALSE CLOSE

### Cadência de engano

Also known as **False cadence, Interrupted cadence, surprise cadence, deceptive cadence**

- ❖ The interrupted cadence is sometimes known as a **false close** or **surprise cadence** (INGTMLIV02 BR).

## FIGURED BASS

### Baixo cifrado, Baixo figurado

- ❖ **Figured bass** - A bass melody with numbers and musical symbols beneath it to indicate the chords to be played. Known also as *basso continuo* and *thorough bass* (INGTMLIV02 AM).
- ❖ Any **figured bass** that contains a 6 and a 4 means second inversion (INGTMLIV02 AM).

- ❖ *Figured bass* is the principle of providing musical interval figures indicating the expected or required harmonic configuration of notes above a bass part, or with which to fully harmonise a soprano and a bass line (INGTMTE01 BR).
- ❖ Chord symbols are used by musicians in jazz and pop music, they appear in **figured bass** in baroque music, and they are used in music theory for all styles (INGTMART22 BR).

## FINAL CADENCE

### Cadência final

- ❖ Sometimes, the cadence that completes the fundamental structure is the **final cadence** of the piece (INGTMLIV11 BR).
- ❖ The **final cadence** would need careful thought because the rhythmic pattern of the given opening would not make an acceptable cadence (INGTMLIV05 BR).
- ❖ For these chords to be functional, he says, they must be able to convincingly precede the tonic in a **final cadence** (INGTMLIV10 AM).
- ❖ An important feature of bebop blues is the harmony of the **final cadence**, ii–V–I; traditional styles use V–IV–I (INGTMART08 AM).  
⇒ See AUTHENTIC CADENCE, COMPLETE CADENCE, FULL CLOSE

## FIRST INVERSION

### Primeira inversão

- ❖ When you are considering triads, note that any figured bass that contains a 6 but not a 4 means **first inversion** (INGTMLIV02 AM).
- ❖ **First inversion** is shown by the number 6/3 or the number 6 alone (INGTMLIV02 BR).

## FIRST-INVERSION CHORD

### Acorde de primeira inversão

- ❖ In **first-inversion chords**, the third is in the bass, and in second inversion chords, the fifth is in the bass (INGTMLIV04 AM).
- ❖ Ab Major arrives not as a **first-inversion chord** in mid-progression (measure 83), but only after the root-position dominant and *pausa lunga* of measure 84 (INGTMLIV14 AM).
- ❖ The **first-inversion chord** in Example 0.3.0 consists of B D G. G is a 6th above B, and D is a 3rd above B (INGTMLIV13 BR).

## FLOATING TONALITY

### Tonalidade flutuante

Also known as **Wandering tonality**

- ❖ Carl Dahlhaus, following Schoenberg, identifies in Wagner a ‘wandering’ tonality that has ‘brief tonal particles which follow each other in line, connected like links in a chain rather

than assembled around a common centre' (1980[1974]: 69). I find in Mahler evidence rather of a '**floating**' **tonality** which stays in roughly the same tonal area but without stringently maintaining a single key centre (INGTMTE07 BR).

- ❖ In contrast to this, an excess of fifth motions can also generate an effect of **floating tonality** (INGTMTE07 BR).

## FOUR-PART WRITING

### Escrita a quatro vozes

- ❖ **Four-Part Writing** - Most music of the eighteenth and nineteenth centuries is conceived in terms of four-part harmony. This means four tones in each chord, and four different melodic parts (INGTMLIV11 AM).
- ❖ **Four-part writing** is often for voices, and the parts are named after the voices that sing them (INGTMLIV13 BR).

## FRENCH AUGMENTED SIXTH

### Sexta aumentada francesa

Also known as **French sixth**, **French sixth chord**, **French augmented sixth chord**

- ❖ Since the chord in this instance is a **French augmented sixth**, it can also be interpreted as V7 with a flat fifth in the bass (INGTMART18 AM).

## FRENCH AUGMENTED SIXTH CHORD

### Acorde de sexta aumentada francesa

Also known as **French sixth**, **French sixth chord**, **French augmented sixth**

- ❖ What we call a **French augmented sixth chord** is very easily perceived as an altered second-inversion dominant seventh (INGTMMDM01 AM).
- ❖ The quasi-SLIDE transformation and semitonal displacement that turn a **French augmented-sixth chord** into a dominant seventh (shown in Example 5–8) are answered and balanced by the zigzag motion of oblique tenths shown in mm.119–22 of Example 5–9 (INGTMMDM01 AM).

## FRENCH SIXTH

### Sexta francesa

Also known as **French sixth chord**, **French augmented sixth**, **French augmented sixth chord**

- ❖ Despite his claim in 1760 that augmented-sixth chords had no fundamental bass, in his final music treatise, published the same year, Rameau presented an example of a **French sixth** with a fundamental bass a diminished fifth below (INGTMART18 AM).

- ❖ When resolving to the tonic, the **French sixth** would have similar transformational behavior to the German sixth (INGTMLIV10 AM).
- ❖ [...] the **French sixth** is made up of a major 3rd, an augmented 4th and an augmented 6th above the bass (INGTMLIV14 BR).
- ❖ A potential way of connecting octatonically related sevenths is via a **French sixth**, but this does not pertain between minor-third-related sevenths (INGTMART25 AM).

## FRENCH SIXTH CHORD

### Acorde de sexta francesa

Also known as **French sixth, French augmented sixth, French augmented sixth chord**

- ❖ The so-called **French sixth chord** is a  $II_7$  with a major third and diminished fifth, in the key of a minor, it is spelled  $B-D\#-F-A$ ; the root is  $B$  and the chord usually appears in second inversion (INGTMTE02 AM).

## FULL CLOSE

### Cadência conclusiva, cadência completa, cadência perfeita

Also known as **authentic cadence, perfect cadence, complete cadence**

- ❖ **Full Close** - Same as authentic cadence (INGTMLIV03 AM).
  - ❖ The perfect cadence, or **full close**, is the 'full stop' of music and involves chord  $V$  moving to chord  $I$  (INGTMLIV03 BR).
- ⇒ See AUTHENTIC CADENCE

## FULLY-DIMINISHED SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima diminuta

Also known as **Diminished seventh chord**

- ❖ A **fully-diminished seventh chord** is a diminished triad plus a diminished seventh. **Fully-diminished seventh chords** are a stack of all minor thirds (INGTMLIV08 AM).
- ❖ As can be seen from the set-class forms of the example, the three tetrachords of mm. 106–14 are related by parsimonious voice leading; this is not entirely surprising, since any dominant-seventh chord is only one semitone removed from either a French augmented-sixth chord or a **fully-diminished seventh chord** (INGTMDM01 AM).

## FUNCTIONAL ANALYSIS

### Análise funcional

- ❖ Thus a **functional analysis** of the progression  $C$  major– $E$  minor– $F$  major might be  $T$ – $D_p$ – $S$ , indicating a significant harmonic change occurring between the first two chords (INGTMLIV10 AM).



- ❖ *Functional analysis brings different insights, switching the focus to syntax and local formal process. The third-movement 'Rondo' from Elgar's Second Symphony (1911) exemplifies the challenges inherent in progressive Romantic repertoire: while **functional analysis** can illuminate the syntax and formal processes of this music, it must be applied with an ear to shifting and overlapping functional meanings (INGTMART23 BR).*

## FUNCTIONAL APPROACH

### Abordagem funcional

As known as **Functional Theory**

- ❖ *In the process, the simplicity which characterized the **functional approach** in earlier sections is substantially diminished (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *This **functional approach** entails an important implication for the description of third relationships between chords (INGTMART04 BR).*

## FUNCTIONAL HARMONY

### Harmonia funcional

- ❖ *In **functional harmony** each chord plays a specific role within the sequence of chords where it occurs. A chord may be used to establish the tonality at the beginning of a piece, to serve a concluding function at the end, to rove between more stable points, to prolong a preceding chord, etc. (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ ***Functional harmony.** Harmonies generally have the function of a tonic (arrival point), dominant (leading to tonic), or predominant (leading to dominant) (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ ***Functional harmony:** From the late 17th century until well into the 19th century (and in much later music as well) harmony was functional — that is, an important function or purpose of the chord progressions used was to establish and maintain a key (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ ***Functional harmony** was pioneered by the German music theorist Hugo Riemann in the late 19'“century. Riemann's initial purpose was to study Why and how certain chords led to other chords. Under **functional harmony**, there are primarily three types of functions in harmonic chord progressions: tonic, dominant and subdominant (INGTMTE04 BR).*

## FUNCTIONAL NOTATION

### Cifra funcional

- ❖ *Lewin argues that the desire to promote **functional notation** as a substitute for roman numerals prevented Riemann from working out the transformational potential of his harmonic theories (INGTMART25 BR).*

- ❖ *It seems appropriate to use **functional notation**, as most songs have a clear tonal center (INGTMART12 AM).*

## FUNCTIONAL SYMBOLS

### Simbologia funcional

- ❖ *In an alternative notational system that he employs more extensively, Portmann places **functional symbols** above alphabet letters corresponding to the chordal roots (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *Alterations of the **functional symbols** show how chords which derive from the primary functions are able to express this meaning (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In this context, tonic/dominant/subdominant categories would constitute **functional symbols** that could be realized by a number of different surface chords (INGTMART04 BR).*

## FUNCTIONAL THEORY

### Teoria funcional

Related to **Functional Harmony**

Also known as **Functional Approach**

- ❖ *It is a common belief that Riemann's **functional theory** includes the condition that all well-formed functional progressions must take the form T–S–D–T (Tonic-Subdominant-Dominant-Tonic) (INGTMLIV10 AM).*
  - ❖ *The proposed formalism is based on **functional theories** of harmony drawing upon the Riemannian tradition (INGTMART04 BR).*
- ⇒ See HARMONY FUNCTIONAL

## FUNDAMENTAL BASS

### Baixo fundamental

- ❖ *The work focuses on the practical aspects of the compositional art, and is noteworthy for its application of Rameau's theory of **fundamental bass** as a tool for learning how to compose (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *Reicha is stricter: "The fundamental bass of a dissonant chord must form a descending fifth with the **fundamental bass** of the following chord" (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *His conception of a **fundamental bass** and reconciliation of 9th and 11th chords in terms of 7th chords with additional roots continues to dominate views on music theory today (INGTMTE01 BR).*

## FUNDAMENTAL CHORD

### Acorde fundamental

- ❖ *One recognizes them further by the unnaturalness of their harmonic progression, in which either some dissonance possibly remains unresolved, or, despite appearing to be a conventional **fundamental chord**, it nonetheless would impede the natural progression of the fundamental harmony (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *In a discussion of the sublime in tragedy (which Schopenhauer aligns with the dynamic sublime), Schopenhauer associates the ‘terrible side of life’ and the corresponding negative knowledge, effectively objective understanding, of that ‘which does not will life’ with the way that the ‘chord of the seventh demands the **fundamental chord**’ (INGTMTE07 BR).*

## FUNDAMENTAL FREQUENCY

### Frequência fundamental

- ❖ *The frequencies of all the harmonics are positive integer multiples of the lowest partial’s frequency, called the **fundamental frequency**; and all the partials excluding **fundamental frequency** (if any) are also called overtones (INGTMTE04 BR).*
  - ❖ *The **fundamental frequency** is of vital importance because it determines the pitch of the note that we hear (INGTMLIV04 AM).*
- ⇒ See HARMONIC SERIES

## FUNDAMENTAL PITCH

### Som fundamental

- ❖ *The **fundamental pitch** is produced by the whole string vibrating back and forth (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Obviously the **fundamental pitch** contributes most to the identity of the chord (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *Spectral pitches correspond to the partials (frequency components) of a tone—when an instrument plays a single notated pitch, it actually produces a large number of partials typically at harmonics above the notated **fundamental pitch** (INGTMTE03 BR).*

## FUNDAMENTAL TONE

### Som fundamental

- ❖ *There is reliable acoustic phenomenon called "Virtual Pitch": if the Harmonic Series is processed to remove the Root or **Fundamental tone** and then played to a person, that person will hear the note, including the Root tone, even though it is not played (INGTMART28 AM).*

- ❖ Although Marx does identify the root of a triad as its **fundamental tone**, he never discusses chord progressions in terms of root relations (INGTMLIV10 AM).
- ❖ Root position, in which the fundamental tone is in the lowest // bass voice, is asserted to be the strongest, most stable chord position (INGTMTE01 BR).  
⇒ See HARMONIC SERIES

## G

### GERMAN AUGMENTED SIXTH

#### Sexta aumentada alemã

Also known as **German Augmented sixth chord, German sixth chord, German augmented sixth**

- ❖ This progression is strongly suggestive of a **German augmented sixth** and its resolution (INGTMLIV10 AM).

### GERMAN AUGMENTED SIXTH CHORD

#### Acorde de sexta aumentada alemã

Also known as **German sixth chord, German sixth, German Augmented sixth**

- ❖ In a Jazz context, it could also be replaced by A b7 (g), which constitutes the tritone substitution of the secondary dominant (in a common-practice context, it would constitute a **German-augmented sixth chord** using different pitch spelling) (INGTMART04 BR).

### GERMAN SIXTH

#### Sexta alemã

Also known as **German sixth chord, German augmented sixth, German augmented sixth chord**

- ❖ The variant progression in which the **German sixth** resolves directly to root-position tonic makes for an even more clear-cut case (INGTMLIV10 AM).
- ❖ In the final cadence of “In a Sentimental Mood” (1935) the dominant is replaced with a tritone substitute, labeled G dominant seventh in the chord charts, but spelled as—and functioning as—a **German sixth** (INGTMART18 AM).
- ❖ (...) the **German sixth** is made up of a major third, a perfect 5th and an augmented 6th above the bass (INGTMLIV14 BR).

- ❖ *In the first-time bars at the end of the exposition (bars 63—5), Schubert deploys his favourite device for returning to the tonic from the submediant (in major-key works the flat submediant), by adding a flat seventh to the local tonic chord, and interpreting the resulting seventh chord as a **German sixth** (INGTMART16 BR).*

## GERMAN SIXTH CHORD

### Acorde de sexta alemã

Also known as **German sixth, German Augmented sixth, German Augmented sixth chord**

- ❖ *The so-called "**German sixth**" chord is a 119 chord with a major third, diminished fifth, minor ninth, and the root is missing; in the key of a minor, it is spelled D#-F-A-C; the "real" root is B and the chord usually appears in second inversion reckoned 16 above the "real" root (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *The dominant, F, moves upwards to its chromatic neighbour, G (bar 177), returning by means of a **German sixth chord** (bar 178) to the dominant chord (bar 179) (INGTMLIV10 BR).*

## GREEK MODES

### Modos gregos

- ❖ *In fact, the names of the church modes were borrowed from the **Greek modes**, but the two systems don't really correspond to each other, or use the same name to indicate the same set of intervals (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *One interesting aspect of **Greek modes** is that different modes were considered to have very different effects, not only on a person's mood, but even on character and morality (INGTMLIV03 AM).*
  - ⇒ See IONIAN MODE, DORIAN MODE, PHRYGIAN MODE, LYDIAN MODE MIXOLYDIAN MODE, EOLIAN MODE, LOCRIAN MODE.

## GREGORIAN MODES

### Modos gregorianos

Also known as **Ecclesiastical modes, medieval church modes**

- ❖ *One unexpected example of modal music is the theme song of "The Simpsons", which is in **Gregorian mode V** (MOLLOY, 2017).*
  - ⇒ See GREEK MODES

## GROUND BASS

### Baixo ostinato, *Basso ostinato*

- ❖ *In the Baroque period, a descending chromatic ground bass was regarded as particularly effective. The following **ground bass** creates chromatic movement in the other parts, complemented by suspensions (figured) and diminished 7ths (boxed) (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *This is the **ground bass** for the aria ‘When I am laid in earth’, sung by Dido in the closing section of Purcell’s Dido and Aeneas (1689) (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Boogie-woogie is characterized by an adaptation of the **ground bass** principle—a repetitious bass figure that suggests the blues chord progression (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *This pattern was an ostinato **ground bass**, which Richard Taruskin asserts carried certain tonal implications and may have contributed to a new way of understanding the notes on the page (INGTMART29 AM).*

## GUIDE TONE

### Nota guia

- ❖ ***Guide tones** may be used as known points to guide the development of a melody. The improviser may, for example, try to arrive at a **guide tone** on the first beat of each measure or wherever he or she places a dynamic accent (INGTMLIV 07 AM).*

## GYPSY MAJOR SCALE

### Escala cigana maior

- ❖ *[...] And what is either a whole-tone scale on Eb or the “**Gypsy major**” scale Eb-F-G-A-Bb-Cb-D (TYMOCZKO, 2011).*
- ❖ *All the same, the so-called **gypsy scale** (minor scale with altered fourth and **major scale** with altered second and sixth, respectively) was probably brought by the gypsies to Hungary from the Orient (BRENDDEL, 2015).*

## GYPSY MINOR SCALE

### Escala cigana menor

Also known as **Hungarian minor scale, Double Harmonic minor scale**

- ❖ *In minor, 4 is emblematic of a species of harmonic minor—sometimes recognized as a type of **Hungarian gypsy scale**, other times referred to as the so-called **double harmonic minor scale**, or **gypsy minor scale**, familiar in Russian pieces such as Tchaikovsky’s Marche Slave, op. 31 (1876) (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *The Hungarian minor scale is a type of combined musical scale (...) It is the same as the harmonic minor scale except that it has a raised fourth scale degree... Also known as*

*Double Harmonic minor scale, Gypsy minor scale or Harmonic Minor #4* (TIPPETT, 2020 BR).

## GYPSY SCALE

### Escala cigana

- ❖ [...] *the opening of the second movement of the Drobnosti, op. 75a, in which the Lydian fourth occurs in the minor mode (sometimes referred to as a type of Gypsy scale)* (INGTMDM01 AM).
- ❖ *Rings explains the progression's modal adjustments by invoking the Gypsy scale (broken into two tetrachords which lever each other across a tonic fulcrum)* (INGTMART25 BR).  
⇒ See GYPSY MINOR SCALE, GYPSY MAJOR SCALE

## H

### HALF CADENCE

#### Meia cadência, Meio cadência, Semicadência

As known as **Half close**

- ❖ *Frequently, phrases will end with the progression ii—V (half cadence), thus leading us to expect that a following phrase will complete the direction toward the tonic* (INGTMLIV02 AM).
- ❖ *The obvious example from common-practice music is the half cadence; at the end of a section, a half cadence—invariably on V—provides partial, but not complete, closure, at the same time creating anticipation for a move to tonic at the beginning of the following section* (INGTMART12 AM).
- ❖ *In a perfect cadence this progresses to the ‘root-position tonic’ whereas in the half cadence, ‘the dominant becomes the goal harmony (and thus must remain a stable, fully consonant triad)* (INGTMART07 BR).
- ❖ *This sentence, ending with a half cadence, turns out to be the antecedent of a 29-bar period* (INGTMART24 BR).

### HALF CLOSE

#### Meia cadência, Meio cadência, Semicadência

As known as **Half cadence**

- ❖ *Half close - Same as half cadence* (INGTMLIV03 AM).

- ❖ *The imperfect cadence, or **half close**, is a temporary resting place in the melody, pausing on chord V. The imperfect cadence sounds less final than the perfect cadence (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Another name for the imperfect cadence is **half close** (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *As suspected, the link from bar 16 to the return of the opening material begins with a repetition of the **half close** cadence of bars 15 and 16, transposed up an octave (INGTMLIV05 AM).*

## HALF-DIMINISHED CHORD

### Acorde meio-diminuto

Also known as **Half-diminished seventh chord**

- ❖ *(...) because the **half-diminished chord** is not symmetrical, there is no problem of determining which chord it represents: the root of the parent dominant chord always lies a major third below the indicated root of the half-diminished chord (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *A chord that is extensively used in jazz is the **half-diminished chord**: a diminished chord with an added minor seventh. This chord always has a dominant function (INGTMTE05 BR).*

## HALF-DIMINISHED SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima meio-diminuta, acorde meio-diminuto, Tétrade meio-diminuta

Also known as **Half-diminished chord**

- ❖ *Several recent contributions to the critical and theoretical literature not devoted primarily to Tristan or its chord refer to one or another **half-diminished seventh chord** as a “Tristan chord,” (1) while the actual TC as it is presented at the beginning of the opera’s Prelude has on the other hand been called a “half-diminished seventh chord” (INGTMART30 AM).*
- ❖ *The use of a **half-diminished seventh chord** for the beginning of the theme seems patterned after Wagner, as does the appoggiatura in the second measure (INGTMMDM01 AM).*
- ❖ *A **half-diminished seventh chord** also consists of four notes: the root; and the minor 3., diminished 5 and minor 7th above the root (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *First there is an Ab in the C major statement of the basic idea — the only harmonic alteration relative to the opening of the movement — turning what was formerly a diatonic **half-diminished seventh chord** into a fully diminished seventh (INGTMART23 BR).*



**HALF STEP (AM)****Semitom**

Also known as **Semitone**

- ❖ *In the chromatic scale, C-Db-D-Eb-E-F-Gb-G-Ab-A-Bb-B-C, notes are separated by a **half step** (INGTMART20 AM).*
- ❖ *The **half step** is also called the semitone (INGTMLIV11 AM).*

**HALF STEP ABOVE (AM)****Semitom acima**

Also known as **Semitone above**

- ❖ *For example, the black key called C sharp is one **half step above** C, but also one half step below D (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *The guitar work in Megadeth's "Psychotron" features a second scale degree a half-step above tonic that may be diatonic, rather than a chromatic passing tone, and the guitars in their "Ashes In Your Mouth" feature second and fifth scale degrees that sound Locrian (INGTMART24 AM).*

**HALF STEP BELOW (AM)****Semitom abaixo**

Also known as **Semitone below**

- ❖ *The major seventh is one **half step below the** octave (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *A melodic auxiliary has one particular neighbor note that works better than all the rest – one **half step below** the chord tone (INGTMLIV05 AM).*

**HARMONIC ANALYSIS****Análise harmônica**

- ❖ ***Harmonic analysis** is also necessary for anyone who wants to be able to compose reasonable chord progressions or to study and understand the music of the great composers (INGTMLIV03AM).*
- ❖ *Bass-position symbols are usually used with a roman numeral (as in I6 or V) as part of a **harmonic analysis** (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *The one consistency through all these outcomes is that Neo-Riemannian theory enables consideration of voice leading efficiency, a concept which, regardless of one's approach to root relations, is not raised through conventional tonal or modal **harmonic analysis** (INGTMTE08 BR).*
- ❖ *The **analysis of harmony** in a composition is not an exact science. Nonchord tones, unusual rhythmic emphasis, and chromatic elements, are ex-ploited by composers to create*

*ambiguity and areas of harmonic tension. **Harmony analysis** is subjective; although analysts will agree for the most part about chord and key designations when the harmony is relatively transparent and clear, opinions diverge in situations of ambiguity about chord function, key, tonal centre, and about which notes are structurally more important than others, and why (INGTMTE01 BR).*

## HARMONIC CADENCE

### Cadência harmônica

- ❖ *A **harmonic cadence** is musical punctuation that closes a phrase or section of music (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Similarly, in jazz, at least through the bebop era, a V-I **harmonic cadence** is customary at the end of sections and pieces (INGTMART12 AM).*
- ❖ *Indeed, that the deepest level of melodic fluency emerges as a descending motion is ultimately determined by the **harmonic cadence**, and is a reflection of the root meaning of cadence itself (INGTMART17 AM).*
- ❖ *This type of music is called major—minor tonality, harmonic tonality, common practice tonality, or tonal-harmonic music;" it makes use of major and minor scales and triads, and cadences such as V7—I, IV—V—I, and II—V—I, to induce a strong and unambiguous tonic pitch and triad on scale degree 1.3 In major-minor tonality, **harmonic cadences**—such as the above—are a vital structural component because they strongly define the tonic (INGTMTE03 BR).*

⇒ See AUTHENTIC CADENCE

## HARMONIC CONTEXT

### Contexto harmônico

- ❖ *If a nonchord tone and a non-scale tone are equivalent terms, then the process for determining such in any **harmonic context** is to first determine the chord-scale being applied (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *In Example 1 - and in others that demonstrate the melodic mode abstractly (Examples 4, 5, 7, and 10) - the open and closed noteheads represent stable and unstable notes, respectively, and this status may change depending on the **harmonic context** (INGTMART13 AM).*
- ❖ *Much music theory literature is devoted to describing the functions that chords may have, often dependent on their **harmonic context**, and chords that may behave as substitutes with equivalent function for others (INGTMTE05 BR).*

- ❖ *More complex operations such as changing from major to minor could not be accommodated, and some operations exhibit changes of intervals according to **harmonic context** (INGTMART03 BR).*

## HARMONIC FIELD (TONALITY)

### Campo harmônico

- ❖ *The first section of the movement, mm. 1–29, establishes tonic C major within a wandering **harmonic field** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *There are times in the Concerto when the presence of two simultaneous **harmonic fields** is notable. (INGTMTE06 BR).*

## HARMONIC FUNCTION

### Função harmônica

- ❖ *Riemann's system involves concepts of **harmonic function** and root relation which pervade nearly every facet of the theory (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The fifth scale degree has a **harmonic function** to establish the tonic through music progressions (INGTMTE04 BR).*
- ❖ *The direct correspondence between the grammar and the theory of **harmonic function** and the use of tonal space movements as a model for analysis allow the chord grammar to be viewed not just as a model of blues chord sequences, but a model for harmonic perception and analysis universal within Western tonal music (INGTMTE05 BR).*

## HARMONIC INTERVAL

### Intervalo harmônico

- ❖ *When the tones are sounded simultaneously the distance is a **harmonic interval** (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *In it, he states, “jazz pianists and arrangers usually avoid the **harmonic interval** of a minor ninth except between the root and the flat nine of a dominant seventh chord (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *If two notes are played together they form a **harmonic interval** (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Sometimes the notes in an **harmonic interval** are on different staves (INGTMLIV13 BR).*  
⇒ See MELODIC INTERVAL

## HARMONIC LANGUAGE

### Linguagem harmônica

- ❖ *The tonal relationships that appear in Wonder's music come from his specific use of the jazz **harmonic language** (INGTMMDM02 AM).*

- ❖ *Though beyond the scope of the present study, Shostakovich's focus on the submediant in these pieces could be understood as part of a larger aspect of his **harmonic language**: namely, an emphasis on tonal design featuring descent by thirds (INGTMART16 AM).*
- ❖ *The **harmonic language** – including the 'meaning' of major and minor – also wavers between classical Western traditions, neo-modality, and a particular reference to folk-music traditions (INGTMART21 BR).*
- ❖ *Anthony Pople's term "tonalities" was coined to convey a sense of the multiplicity of practice in **harmonic language** and tonal organization in music of the late-nineteenth and early-subject would require consideration of both memetic realms and their coevolutionary interaction (INGTMART10 BR).*

## HARMONIC MINOR SCALE

### Escala menor harmônica

- ❖ *The **harmonic minor scale** includes the major seventh degree, or leading tone (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The **harmonic minor scale** was formerly considered to be the one scale by which all seven triads of "the minor mode" were defined (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *In a **harmonic minor scale** the 7th note is raised a semitone in addition to any accidentals you may already have in the key signature (INGTMLIV12 BR).*
- ❖ *Moreover, as the **harmonic minor scale** creates a 'gap' between the sixth scale degree and seventh scale degree (three semitones), the sixth scale degree is therefore also raised by one semitone for melodic motions, forming the so-called melodic minor scale (INGTMTE04 BR).*

## HARMONIC MOTION

### Movimento harmônico

- ❖ *"Like the **harmonic motion** in the individual refrains, the song's harmonic domain becomes less diffuse as it progresses, but even when the path is unclear, the work never seems to lack organization (INGTMART19 AM).*
- ❖ *This **harmonic motion** is repeated twice and the final chord is held for the first part of the cadenza (INGTMTE08 BR).*

## HARMONIC PROGRESSION

### Progressão harmônica

Also known as **Chord progression**

- ❖ ***Harmonic progression** is one of the principal resources of coherence in tonal music. The term implies not just that one chord is followed by another, but that the succession is controlled and orderly (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *As noted earlier, such tonicizations generally require support from other factors besides the **harmonic progression** itself (NGTMART12 AM).*
- ❖ *Any two or more chords heard in succession can be called a **harmonic progression** but the term chord progression is often used to describe particular successions of chords that have become regular, even standard, parts of our harmonic vocabulary (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *The progression from G major to E major, which featured in the ‘characteristic’ **harmonic progression** from the opening of the song, affirms this tonal centre modally, and again this is a stronger relationship than a theoretical middleground motion from B minor to E major during bars 18-19 (INGTMTE08 BR).*

## HARMONIC SERIES

### Série harmônica

- ❖ *A **harmonic series** can have any note as its fundamental, so there are many different harmonic series (...) The second harmonic always has exactly half the wavelength (and twice the frequency) of the fundamental; the third harmonic always has exactly a third of the wavelength (and so three times the frequency) of the fundamental, and so on (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Rameau believed that the intervals that appear in the natural **harmonic series** (what he proposed as the Corps Sonore) have a strong function to indicate a root at its fundamental frequency (see Fig.6), a mechanism akin to the overtones (partials) suggesting the pitch perception at fundamental frequency (INGTMTE04 BR).*

## HARMONIC STRUCTURE

### Estrutura harmônica

- ❖ *Triad: the basic **harmonic structure** is a major or minor triad (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *The **harmonic structure** of the excerpt is simple, transposition by one interval, calling different harmonic progressions by the same name, T1, gives the system a semblance of mathematical equality and symmetry which is not reflected in the progressions themselves (INGTMLIV10 AM).*

- ❖ *A great deal of 20th-century music has, or implies, a **harmonic structure** in which the chords do not have their traditional tonal function or relationships, and in which discords are treated as harmonic entities not requiring resolution (INGTMLIV05 BR).*
- ❖ *One must be clear (at least in one's own mind) about the definition of modulation and chromaticism, and how keys and chords interact to create **harmonic structure** (INGTMTE01 BR).*

## HARMONIC SYSTEM

### Sistema harmônico

- ❖ *The book traces conceptions of **harmonic system** and of chromatic third relations from Rameau through nineteenth-century theorists such as Marx, Hauptmann, and Riemann, to the seminal twentieth-century theorists Schenker and Schoenberg, and on to the present day (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *It should be noted that the extensive use of sus 4 chords found in the playing of some recent pianists implies a **harmonic system** based on chords built in fourths rather than thirds (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *Compared to the overall consonance and dissonance measurement, the distributed **harmonic system** can provide more tonal harmonic details for the understanding of music harmony (INGTMTE04 BR).*

## HARMONIC TONALITY

### Tonalidade harmônica

- ❖ *This type of music is called major—minor tonality, **harmonic tonality**, common-practice tonality, or tonal—harmonic music;" it makes use of major and minor scales and triads, and cadences such as V7—I, IV—V—I, and II—V—I, to induce a strong and unambiguous tonic pitch and triad on scale degree I (INGTMTE03 BR).*
- ❖ *Carl Dahlhaus (1928-1989) differentiates between 'melodic' and '**harmonic**' tonality, stating that 'relationships among tones [i.e. notes] need not be reducible to chordal contexts in order to fall under the concept of tonality (INGTMTE03 BR).*

## HARMONIC VOCABULARY

### Vocabulário harmônico

- ❖ *Of course, the Rule of the Octave could not accommodate every nuance of thoroughbass, but like others that came before it, this rule limited and standardized the **harmonic vocabulary** in a way favorable to tonality (INGTMART29 AM).*

- ❖ *Any two or more chords heard in succession can be called a harmonic progression but the term chord progression is often used to describe particular successions of chords that have become regular, even standard, parts of our **harmonic vocabulary** (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *For grade 8, the **harmonic vocabulary** is extended to include all standard diatonic and chromatic chords (INGTMLIV05 BR).*

## HARMONICS

### Harmônicos

- ❖ *The fundamental pitch is produced by the whole string vibrating back and forth. But the string is also vibrating in halves, thirds, quarters, fifths, and so on, producing **harmonics** (INGTMLIV03 AM).*
  - ❖ *The vibrations of the halves, thirds, and so on, are at the same time producing fainter, higher sounds, called **harmonics** or **overtones** (INGTMLIV07 BR).*
- ⇒ See HARMONIC SERIES

## HEXATONIC COLLECTION

### Coleção hexatônica, escala hexatônica, escala de tons inteiros

Also known as **Whole tone scale**

- ❖ *Many chromatic passages in Rachmaninoff's works, as in a great deal of music composed after 1850, feature equal divisions of the octave in conspicuous ways. Harmonically speaking, in the present context, this more or less means idioms that involve chromatic minor-third relations (referable to the octatonic collection or to certain operations involving diminished seventh chords), chromatic major-third relations (referable to the **hexatonic collection**, to a background whole-tone collection, or to an augmented triad), and tritonal relations of various kinds (INGTMART03 AM).*

## HIDDEN FIFTHS

### Quintas ocultas

Also known as **Direct fifths**

- ❖ *The parts were composed so as to broadly follow conventional rules of voice-leading (given that both chords are always in root position): retention of common tones, choosing stepwise motion over leaps, avoiding parallel and **hidden fifths**, octaves and unisons, particularly in the bass and soprano parts (INGTMART13 BR).*
- ⇒ See: CONSECUTIVE FIFTHS, PARALLEL FIFTHS. CONSECUTIVE OCTAVES, PARALLEL OCTAVES.

## HIDDEN OCTAVES

### Oitavas ocultas

Also known as **Direct octaves**

- ❖ *Composers in the common-practice period were careful about any approach by similar motion to the intervals of octave and perfect fifth. These intervals thus approached are called direct octaves or direct fifths, or in some texts, **hidden octaves**, covered octaves, etc. (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Exposed fifths and octaves are also known as **hidden**, direct, or covered fifths and **octaves** (INGTMLIV14 BR).*
  - ⇒ See: CONSECUTIVE OCTAVES, PARALLEL OCTAVES, CONSECUTIVE FIFTHS, PARALLEL FIFTHS, HIDDEN FIFTHS, DIRECT FIFTHS.

## HIGH NOTE

### Nota aguda

- ❖ *It can suddenly be made important by a long or **high note** in the melody, a change in direction of the melody, a chord change, or a written accent (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The arrival at G# is emphasized by the piano's crescendo, extended na extra measure here in comparison with the first stanza in order to peak at the **high note** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The stems of **high notes** (above the middle line) go down on the left (INGTMLIV12 BR).*

## HIGHEST NOTE, THE

### Nota mais aguda

- ❖ *On the one hand, D receives rhetorical emphasis as it is **the highest note** in the progression and has relatively long durations, and temporal emphasis by appearing on the first four accented syllables (INGTMART31 AM).*
- ❖ *In these **the highest notes** may come near the start (as in Moon River), in the middle or near (but not at) the end (INGTMLIV13 BR).*

## HOME KEY

### Tonalidade de partida, Tonalidade original

Also known as **original key**

- ❖ *Also remember that tendency tones appear in secondary dominant chords as well as V in the **home key** (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *The **home key** of a piece is the base from which it starts and to which it usually returns (INGTMLIV03 BR).*



- ❖ The **home key** cannot be re-established because it was used extensively in the B section (INGTMTE08 BR).
- ❖ At the endings of the second and third movements of the Ninth or the first and fifth movements of *Das Lied*) clear cadential **home key** closure is present and yet these are works which are often noted as being the most clearly negative or nihilistic in their tone (INGTMTE07 BR).

## HUNGARIAN GYPSY SCALE

### Escala cigana menor

Also known as **Minor gypsy scale, Hungarian minor scale, Double harmonic minor scale**

- ❖ In minor, 4 is emblematic of a species of harmonic minor—sometimes recognized as a type of **Hungarian gypsy scale**, other times referred to as the so-called “double harmonic” minor scale, familiar in Russian pieces such as Tchaikovsky’s *Marche Slave, op. 31* (1876) (INGTMDM01 AM).

## HUNGARIAN MINOR SCALE

### Escala cigana menor

Also known as **Minor gypsy scale, Hungarian gypsy scale, Double harmonic minor scale**

- ⇒ See HUNGARIAN GYPSY SCALE

# I

## ii-V-I PROGRESSION

### II Cadencial, II grau cadencial

- ❖ Perhaps the most common jazz harmonic prototype is the **ii-V7-I progression** (INGTMDM04 AM).
- ❖ The **ii-V-I progression** is prevalent in jazz [9], and for F it is Gm7-C7-Fmaj7. The minor **ii-V-i progression** is obtained using diminished and augmented triads, their seventh chords, and the aeolian mode (INGTMART20 AM).
- ❖ (...) in American popular music and jazz, where the replacement of VII or VII7 for V came to be known as a backdoor dominant substitution in a **ii-V-I turnaround progression** (INGTMDM01 AM).
- ❖ Following this the **II-V-I progression** (bars 273-5, 289-90 and 304-5) returns, though now the tonality is more unstable (INGTMTE07 BR).

## IMPERFECT AUTHENTIC CADENCE

### Cadência autêntica imperfeita

- ❖ *The **imperfect authentic cadence** is slightly weaker than the perfect authentic cadence (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *In other words, techniques that had been deformational in the eighteenth century, such as the masking of the MC or an **imperfect authentic cadence** at the EEC-point, had become much more common in the later nineteenth century (INGTMDM01 AM).*

## IMPERFECT CADENCE

### Cadência imperfeita

- ❖ ***Imperfect Cadence** - May refer to an authentic (V-I) cadence in which the chord is not in root position, or the melody does not end on the tonic. OR may mean a cadence that ends on the dominant chord (same as one meaning of half-cadence) (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The **imperfect cadence** always ends on the dominant chord. The dominant can be preceded by any other chord to create an imperfect cadence, but the most common progressions are I-V, II-V and IV-V. Imperfect cadences sound unfinished and give the impression that the music is going to continue. Another name for the imperfect cadence is half close (INGTMLIV02-BR).*
- ❖ *An **imperfect cadence** ends on chord V and has an inconclusive effect, rather like a comma (INGTMART29 BR).*

## INDIVIDUAL NOTE

### Nota individual

- ❖ *Articulation is the way an **individual note** is performed (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *The sum of **individual note** importance values per distinct note combination is then used to discover the group/groups of maximally salient notes for the segment (INGTMTE01 BR).*
- ❖ *If you are transposing entire chords, and you know the name of the chord, you may find it easier to simply transpose the name of the chord rather than transposing each **individual note** (INGTMLIV03 AM).*

## INTERPOLATED CHORD

### Acorde interpolado

- ❖ *As a rule the resolution of the dominant seventh chord into the subdominant is only apparent, like the succession V–IV in general; that is, it arises from suspension or passing-note structures, in which . . . the subdominant appears between two forms of the same dominant harmony as an **interpolated chord**, as an incidental structure without fundamental (INGTMLIV14 AM).*

- ❖ *There is the presence of an **interpolated chord** after the dominant (INGTMTE07 BR).*

## INTERRUPTED CADENCE

### Cadência interrompida

Also known as **Deceptive cadence, false close**

- ❖ ***Interrupted Cadence** - Same as deceptive cadence (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *For its progression to those chords, one degree higher, as in the **interrupted cadence**, is only a contraction of the former progression with a nearly related one (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *The use of dominant chord in an interrupted cadence leads the listener to expect a perfect cadence; however, instead of being followed by the expected tonic chord, another chord (often the submediant) is used. For this reason, the **interrupted cadence** is sometimes known as a false close or surprise cadence (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Again, with the **interrupted cadence** a common sequence of V-vi is used (INGTMART29 BR).*

## INVERTED CHORD

### Acorde invertido

- ❖ ***Inverted chords** occur when a note other than the root occurs in the bass. There are two kinds of inverted chords: In first inversion chords, the third is in the bass, and in second inversion chords, the fifth is in the bass (INGTMLIV04).*
- ❖ *Most investigations into the harmony of rock treat every chordal root as of equal value, set aside **inverted chords** as “rare” and thereafter ignore them, rely upon discredited concepts such as “retrogression, ” and leave unconsidered the ramifications of voice leading upon chord identity, function, embellishment and harmonic expansion. I will here cite Stephenson 2002 as perhaps the most developed of all such studies, for all its good points in other domains (INGTMART24).*
- ❖ *The concept of **inverted chords** is strongly associated with those chord structures with clear tonal centres (e. g. major and minor structures), such that when the chord structures are inverted, the perception of a root pitch class is retained (INGTMTE04 BR).*

## INVERTED INTERVAL

### Intervalo invertido

- ❖ *Notice that the **inverted interval** has opposite qualities—in other words, when inverted, a major interval gives a minor interval (and vice versa) (INGTMLIV04 AM).*

## IONIAN MODE

### Modo jônico, modo jônio

- ❖ *The final of the **Ionian mode** is always the first degree of a major scale (INGTMLIV02 AM)*

- ❖ Since the lyrical content of many of Yes's songs deals with hippie ideals such as spiritual attainment, **Ionian mode** arrivals often factor heavily in matters of large-scale form (INGTMART04 AM).
- ❖ The major scales uses the same pattern of notes as the **Ionian mode** (INGTMLIV02 BR).  
⇒ See GREEK MODES

## ITALIAN AUGMENTED SIXTH

### Sexta aumentada italiana

Also known as **Italian augmented sixth chord, Italian sixth chord, Italian sixth**

- ❖ Three types of augmented sixth chords exist; these are the German Augmented Sixth, the French Augmented sixth and the **Italian Augmented sixth** (SORCE, 2015 AM).

## ITALIAN AUGMENTED SIXTH CHORD

### Acorde de sexta aumentada italiana

Also known as **Italian augmented sixth, Italian sixth chord, Italian sixth**

- ❖ In most cases augmented sixth chords contain more than two pitch classes. When a third pitch class is included, it is usually the tonic pitch. This combination of tones is referred to as an **Italian augmented sixth chord** (INGTMLIV12 AM).
- ❖ These vagrant harmonies include German and **Italian augmented sixth chords** which can be reinterpreted as dominant seventh chords (INGTMART27 AM).

## ITALIAN SIXTH

### Sexta italiana

Also known as **Italian augmented sixth chord, Italian sixth chord, Italian augmented sixth**

- ❖ The term **Italian Sixth** appears in eighteenth-century writings, though with a more inclusive meaning than Callcott gives it (INGTMLIV14 AM).
- ❖ The **Italian sixth** is made up of a major 3rd and an augmented 6th above the bass (INGTMLIV14 BR).
- ❖ Because the **Italian, French and German sixths** (as they are traditionally called) seem to be interchangeable in most situations, you may find it useful to invent a simple method of memorising the differences between them (INGTMLIV05 BR).

## ITALIAN SIXTH CHORD

### Acorde de sexta italiana

Also known as **Italian augmented sixth chord, Italian sixth, Italian augmented sixth**

- ❖ The so-called "**Italian sixth**" chord is a II7 chord with a major third and diminished fifth and the root is missing; in the key of a minor, it is spelled D#-FA; the "real" root is B and

*the chord usually appears in second inversion reckoned above the "real" root (INGTMTE02 AM).*

## ITS OWN DOMINANT

### Dominante individual

- ❖ *This evasion of E-flat major renders it an implicit key, made palpable by the strong presence of **its own dominant** (INGTMART32 AM).*
- ❖ *If a voice leading chord is preceded by **its own dominant**, supertonic, or subdominant, or a combination of these, the result is a more elaborate structure called an "interpolation" (INGTMLIV07 AM).*

## J

### JAZZ MINOR SCALE

#### Escala menor bacchiana

Also known as **Bachian scale**

- ❖ *Jazz musicians have made good use of the ascending form—so much that it is sometimes called the **jazz minor scale** (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The melodic minor scale, however, differs from the natural minor in two notes: The major seventh (like the harmonic minor) and the major sixth. This scale is also known as **jazz minor** in English music education, and **Bachian** if played equally in ascending and descending modes (IACOVIELLO, 2021).*

## K

### KEY AREA

#### Área tonal

Also known as **Tonal area**

- ❖ *The **key area** is G minor, and Jones is in the middle of a III-VI-II-V-I progression (Bb-Eb-Am7b5-D7-Gm) (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *Heinrich Schenker was one of the first theorists to present an analytical understanding, and orthographic representation, of the dual-mode tonic with his designation of a **key area** as "minor major" (INGTMDM12 AM).*

- ❖ *Although there may not be a modulation to the dominant **key area** in the whole movement, the dominant degree will still be crucial to the way that the form is constructed (INGTMLIV11 BR).*
- ❖ *An alternative method is chromatic modulation, made via the introduction of a chromatic chord that is used as a means of establishing a new **key area** (INGTMTE01 BR).*

## L

### LEADING NOTE

#### Nota sensível

- ❖ *This is because it occurs on the seventh scale degree—also called the **leading note**—which performs an important function in tonal music (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The lower part of the third and seventh areas tends to serve as a **leading note**, respectively, to the tonic and fifth below, the upper part as a leading tone to the fifth and tonic above (INGTMART13 AM).*
- ❖ *(VII) **Leading note** - a chord with the strong feeling of leading to the tonic (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *Another influential note is the seventh degree, the **leading note**, so called because when it appears in a melody it is often followed by the note above it (the tonic) (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *In the first example the **leading note** is absent from the dominant thus ensuring that the motion of the flat ninth to the tonic produces only descending voice leading in all voices in the motion from the dominant to tonic (INGTMTE07 BR).*

### LEADING NOTE CHORD (BR)

#### Acorde de sensível

Also known as **Leading note seventh chord, Leading tone chord**

- ❖ *They resolve like diatonic **leading note chords**: the root goes a semitone upwards and the diminished fifth goes down by a step (INGTMLIV14 BR).*

### LEADING NOTE SEVENTH CHORD

#### Acorde de sétima da sensível

Also known as **Leading tone chord, Leading note chord**

- ❖ *The diminished seventh chord occurs naturally as the **leading note seventh chord** ( $vii^{\circ}7$ ) in minor keys, but can be borrowed in major Keys (INGTMLIV14 BR)*

## LEADING TONE (AM)

### Nota sensível

- ❖ *The **leading tone** as a chord tone. When the leading tone is a chord tone it usually sounds like it's part of a dominant chord (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *The last seventh in the cycle extends to the downbeat of measure 1071, putting an end a six-measure expansion of plural sevenths over the **leading tone** (INGTMART14 AM).*
- ❖ *A simple example of this is how the seventh degree of the major scale (the so-called '**leading tone**') is typically heard as being attracted to the first degree (e.g., in the C major scale, the pitch B strives towards the pitch C) (INGTMTE03 BR).*

## LEADING TONE CHANGE CHORD (AM)

### Acorde anti-relativo

- ❖ *Riemann defines two principal classes of mixed chord or *Nebenklang*, both of whose functions are determined by the majority element. These are the *Parallelklang*, or **relative chord**, and the *Leittonwechselklang*, or **leading-tone change chord** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The L transformation, an abbreviation of Riemann's *Leittonwechselklang* (**leading-tone change chord**), converts a triad into another by replacing the root (Riemann's *Prim*) of a major triad with its leading tone a semitone below or by replacing the fifth of a minor triad (Riemann's *dualistic Prim*) with its leading tone a semitone above (ROTHFARB, 2009 AM).*

## LEADING TONE CHORD (AM)

### Acorde de sensível

Also known as **Leading note seventh chord, Leading tone seventh chord**

- ❖ *When not set off thus by parentheses, Prout would supplement the  $vii^{\circ} b$  label with a parenthetical (*V c*) to indicate that the **leading tone chord** is a dominant seventh with absent root (INGTMLIV14 AM).*

## LEADING TONE SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima da sensível

Also known as **Leading note seventh chord, Leading tone chord**

- ❖ *Closely related to the dominant seventh chord are the **leading-tone seventh chords**. Like their triad counterpart, these leading-tone seventh chords often function as dominant substitutes but can also appear as harmonic embellishments in linear passages. Diatonic leading-tone seventh chords are built on the seventh scale degree of the major, harmonic minor, and ascending melodic minor scales. In major keys, the quality of the chord is diminished-minor (*dm*). Diminished-minor is also known as half-diminished. In minor keys,*

*the quality is diminished-diminished (dd), but the name is usually abbreviated to diminished or fully diminished (INGTMLIV02 AM).*

## LINEAR MOTION

### Movimento linear

- ❖ “(...)such theories are more concerned with the classification of vertical sonorities than with **linear motion** and the resolution of dissonance (INGTMART16 AM).
- ❖ These musical lines are sometimes described as ‘**linear motion**’ of individual parts or ‘voices’ within the harmony (INGTMLIV09 BR).
- ❖ However, since generative theories attempt to produce a hierarchical structure by analysing music’s forward **linear motion**, it clearly has its roots in a combination of linear and organicist thought, particularly the hierarchical (INGTMTE07 BR).

## LOCRIAN MODE

### Modo lócrio

- ❖ The **Locrian mode** - This mode is virtually identical to the B natural minor mode, except that the fifth degree is lowered. This gives the mode a diminished fifth with the tonic—its salient characteristics. In terms of chord progressions, the **Locrian mode** is problematic because it doesn’t have a proper tonic triad—B D F (INGTMLIV04 AM).
- ❖ Since the music of Yes does not use the **Locrian mode**, the subscript "L" will always reference Lydian (INGTMART04 AM).
  - ⇒ See GREEK MODES

## LOW NOTE

### Nota grave

- ❖ You can pivot and fake around **low notes**, too; look at the last two beats of the revision (INGTMLIV05 AM).
- ❖ However, another way of writing very high or very **low notes** is by using octave signs above or below the notes to show that they are to be played an octave higher or lower (INGTMLIV04 BR).

## LOWEST NOTE, THE

### Nota mais grave

- ❖ People tend to treat **the lowest note** as the root as compared to the higher notes in a chord (INGTMTE04 BR).
- ❖ Root position means the root is **the lowest note** (INGTMLIV08 AM).



## LYDIAN CHORD

### Acorde lídio

- ❖ *The alteration of a chord using a note not in the scale—as described in terms of the **Lydian chord** here—is called chromatic alteration, and it is a common practice in all types of modern music that use complex harmonies (INGTMLIV04 AM).*

## LYDIAN MODE

### Modo lídio

*The **Lydian mode** is virtually the same as the F major mode, except that the fourth degree is sharp (INGTMLIV04 AM).*

*By sharp contrast, the coda (measures 155ff.) begins with a passage in the **lydian mode** (INGTMART03 AM).*

*The scale in Ex. 4.2 combines the lower half of the **Lydian mode** with the upper half of the Aeolian mode (INGTMTE08 BR).*

⇒ See GREEK MODES

# M

## MAIN TONALITY

### Tonalidade principal

Also known as **Prevailing key**

- ❖ *(...) IV in rock can function harmonically in three ways: (a) as a pre-tonic chord, somewhat analogous to V in common-practice music, forming a conventional IV-I gesture that reinforces the **main tonality** and implies closure; (INGTMART12 AM).*
- ❖ *And once again, the prelude's **main tonality** resides in the upper part of this axis, given that its overall key is E major (PORTMART16 AM).*

## MAJOR CHORD

### Acorde maior

- ❖ *For the **major chord**, you count up four semitones to get the third, and then three semitones to get the fifth (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The Three Stripped Gears alternate this strain with a contrasting strain using the eight-bar “Spoonful” scheme, represented harmonically as: VI–VI–II–II–V–V–I–I, all **major chords** (INGTMART13 AM).*
- ❖ *A minor third placed over a major third produces a **major chord** (INGTMLIV02 BR).*

- ❖ *The second factor was chord structure with four levels of in-creasing harmonic complexity: power chord, minor chord, **major chord** and altered dominant chord (INGTMART01 BR).*  
⇒ See MINOR CHORD, AUGMENTED CHORD, DIMINISHED CHORD

## MAJOR INTERVAL

### Intervalo maior

- ❖ *The difference between a major interval and a minor one with the same general name is one half step. The larger interval is the major, the smaller, the minor (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The inversion of a major interval is minor, and of a minor interval is major (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The second, third, sixth and seventh are major intervals with the abbreviation of M.(...)  
Interval: Major second - 2 semitones; Major third - 4 semitones; Major third - 5 semitones;  
Major sixth - 9 semitones; Major seventh - 11 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *The Major (M) intervals are intervals formed by the tonic and the notes of the major scale other than the fourth and fifth (INGTMTE02 BR).*  
⇒ See MINOR INTERVAL

## MAJOR KEY

### Tonalidade maior, Tom maior

- ❖ *The chord that occurs on the first step of a major key is a major triad (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *The structural cadence confirms the major key and lays the modal conflict to rest” (INGTMART32 AM).*
- ❖ *The chords of the major key are close to each other in the circle of fifths, occupying several overlapping points (INGTMTE02 BR).*  
⇒ See MINOR KEY

## MAJOR MODE

### Modo maior

- ❖ *In the major mode, three triads are major—I, IV, and V; three are minor—II, III, and VI; and one is diminished—VII (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *In the major mode, a Roman numeral in the range I to VII identifies the scale degree on which a chord is built, and the other attributes of the chord (third, sixth or seventh, tensions and alterations, bass note) are indicated exactly as with standard jazz chord notation (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *The melody descends in decorated steps from F to the tonic D every four bars (e.g. in bb. 225–28); when it reaches the tonic, D minor suddenly cadences in the major mode (INGTMART21 BR).*

- ❖ *The justification for direct and close relationships (subdominant, dominant, submediant minor and tonic minor, in the major mode) is that the regions have either five or six notes in common with the tonic (INGTMLIV08 BR).*

⇒ See MINOR MODE

## MAJOR SCALE

### Escala maior

- ❖ *The major scale is a scale of seven different pitch classes with whole steps separating adjacent tones, except for half steps between the third and fourth degrees and between the seventh and eighth (or first) degrees (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A major scale consists of a collection of seven different pitch classes with the intervallic order w-w-h-w-w-w-h (INGTMLIV13 AM).*
- ❖ *A major scale is a series of semitones and whole tones arranged in a specific order. It is this arrangement that identifies it a major in sound. The notes for a C major scale can be found by playing just the white keys from any C to the C an octave higher (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *For example, in a major scale the tone pattern follows the sequence: tone, tone, semitone, tone, tone, tone, semitone or in Taylor's shorthand (T T S T T T S, for short) (INGTMART19 BR).*

⇒ See MINOR SCALE

## MAJOR SECOND

### Segunda maior

- ❖ *Major second - 2 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *half-steps = major second (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *You can find any interval above a given note by counting the semitones upwards from this given note. Interval: Major second - 2 semitones (INGTMLIV01 BR).*

## MAJOR SEVENTH

### Sétima maior

- ❖ *A major seventh chord has a major triad and a major seventh (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *There is no common minor chord-scale that corresponds to this collection. It is a minor-based collection with an added major seventh (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *Major seventh - 11 semitones (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *But it can also be added to the tonic, creating a much more stable sonority than the major seventh of a diatonic scale (INGTMTE08 BR).*

## MAJOR SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima maior

- ❖ A *major seventh chord* has a major triad and a major seventh (INGTMLIV08 AM).
- ❖ In tritone substitutes that resolve to tonic harmonies, generally resolves down to, but is equally likely to resolve up to, to move down to in an added-sixth chord, or to be held constant in a tonic major-seventh chord (INGTMART18 AM).
- ❖ The same can be seen in the four—note tetrad chords in figure 2.20 where the major and minor sixth chords are the same shape as the minor and *major seventh chords* respectively (INGTMTE02 BR).

## MAJOR SIXTH

### Sexta maior

- ❖ 9 half-steps = *major sixth* (M6) (INGTMLIV03 AM).
- ❖ *Major sixth* - 9 semitones (INGTMLIV01 BR).
- ❖ The *major sixth* or minor seventh above the root may be more prominent than the other, and have two possible functions, so that may act as both the stepwise neighbor to and hanging third to (Example 4c), or may act as both the dropping third to and stepwise neighbor to (Example 4d) (INGTMART13 AM).
- ❖ Evans also accepts that there may be an area around the fifth scale degree but notes further that he has heard ‘several folk singers regularly use pitches between the *major sixth* and minor seventh and between the major second and the minor third (INGTMART08 BR).

## MAJOR THIRD

### Terça maior

- ❖ *Major third* - 4 semitones (INGTMLIV01 BR).
- ❖ In the first soprano part, for example, there is only one phrase (bars 7-9) where the voice moves by an interval larger than a *major third* (INGTMTE 08 BR).
- ❖ The quality of the third in the major triad is a *major third*, and the quality of the third in the minor triad is a minor third (INGTMLIV09 AM).
- ❖ Chromatic major-third relationships—including cycles of chords (or, on a larger scale, keys) related by *major third* and substitution of reciprocal hexatonic chord pairs for conventional dominant-tonic progressions—are of course familiar from a range of nineteenth-century works (INGTMART03 AM).

## MAJOR THIRD CIRCLE

### Ciclo de terças maiores

Also known as **Circle of major thirds**

- ❖ *In this context, he argues that the symmetrical nature of the even-interval structure of the **major-third circle** may form the basis for prolongation without the involvement of a dominant (INGTMLIV10 AM).*

## MAJOR TONALITY

### Tonalidade maior

- ❖ *In the **major tonality**, the three primary triads (I, IV, and V) are all major (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *If one can hear the verses as oscillating harmonic fields, these can serve as passages of tension that then give way to the passages of repose implied by the E **major tonality** in the choruses (INGTMART15 AM).*
- ❖ *The D **major tonality** is striking in comparison to the D major, C major and A minor movements which preceded it and it would certainly be a fascinating experiment to hear a performance with the finale transposed to D major (INGTMTE07 BR).*  
⇒ See MINOR TONALITY

## MAJOR TRIAD

### Tríade maior

- ❖ *A **major triad** consists of a major third and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The minor third in a **major triad** could only be indirectly derived from the major third. For Zarlino, the bottom interval of the **major triad** was of greater importance, and the minor third above it was merely the “residue” that filled in the space between the major third and the fifth in a **major triad** (INGTMTE01 AM).*
- ❖ *Every **major triad** has: a perfect 5th between the root and the 5th; a major 3rd between the root and the 3rd (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *The **major triad** has a major 3rd from the root (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *The way that this scale is employed in certain passages of Sancta Civitas emphasises **major triads**, and rising third progressions on the first and third degrees (INGTMTE08 BR).*  
⇒ See MINOR TRIAD, AUGMENTED TRIAD, DIMINISHED TRIAD

## MEDIANT CHORD

### Acorde de mediant

- ❖ ***Mediant chords** have are rooted a third away from the tonic. In chromatic harmony these are sometimes divided into 3 types: Grade 1 (a.k.a. Diatonic): 2 common tones; mode*

change (between major and minor; Grade 2 (a.k.a. Chromatic): 1 common tone; mode preserved (e.g., both major); Grade 3 (a.k.a. Disjunct, Doubly-Chromatic): No common tones; mode change (GOTHAM et al, 2021).

- ❖ *Tischler's classification system (Table 5.3) is predicated on the raw chromatic content of each **mediant chord** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Whereas these analyses add third-successions when they do not actually sound, Portmann's functional system tends to delete some third-successions: the distinct tonic and **mediant chords** of the scale-step system both fall within Portmann's *Hauptprimenharmonie* category, while the dominant and leading tone chords fall within his *Dominantenharmonie* category (INGTMLIV14 AM).*

## MEDIEVAL CHURCH MODES

### Modos eclesiásticos, Modos litúrgicos

Also known as **Ecclesiastical modes**

- ❖ *Major and minor scales are traditionally the basis for Western Music (Section 2.8), but jazz theory also recognizes other scales, based on the **medieval church modes** (pg 236), which are very useful for improvisation (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Sacred music in the middle ages in Western Europe - Gregorian chant, for example - was also modal, and the **medieval Church modes** were also considered to have different effects on the listener (INGTMLIV03 AM).*

## MELODIC INTERVAL

### Intervalo melódico

- ❖ *If the two tones are heard consecutively, the distance is a **melodic interval** (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Martin's second tonal cue is the "normative dependence of dissonant **melodic intervals** on consonant intervals prolonged at a higher structural level" (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *If the two notes of an interval are played together (as above) it is a 'harmonic interval. If they are played one after the other, e.g. it is a 'melodic' interval (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ ***Melodic intervals:** The interval between 2 notes played one after the other (INGTMLIV12 BR).*
- ❖ *For example, the frequency of occurrence of **melodic intervals** for samples of music from ten cultures spanning Africa, Asia, Europe and America show that on a linear level small intervals predominate (INGTMTE01 BR).*

⇒ See HARMONIC INTERVAL

## MELODIC LINE

### Linha melódica

- ❖ A good *melodic line* contains mostly conjunct motion, with disjunct motion used judiciously for variety (INGTMLIV11 AM).
- ❖ Salience determines the relative hierarchy of each note in both parts: notes in the principal *melodic line* that are emphasized through repetition or longer duration are given stems (INGTMART 11 AM).
- ❖ They belong to the *appoggiatura* family of 'leaning' notes, and add to the harmonic effect as well as decorating the *melodic line* (INGTMLIV03 BR).
- ❖ The *melodic line* which appears here is a transformation (transposed and rhythmically altered) from the final line of the song 'Oft denk ich sie sind nur ausgegangen' (INGTMTE 07 BR).

## MELODIC MINOR SCALE

### Escala menor melódica

- ❖ The *melodic minor scale* appears in both ascending and descending form. Besides the half step between the second and third degrees, the ascending form includes raised sixth and seventh scale degrees, producing a half step between the seventh and eighth degrees (INGTMLIV02 AM).
  - ❖ As the saxophone melody enters at the end of measure 17, the melodic material is used on the G *melodic minor scale* (INGTMDM04 AM).
  - ❖ In a *melodic minor scale* the 6th and 7th notes are raised on the way up only and these notes revert back to key signature on the way down (INGTMLIV12 BR).
  - ❖ Moreover, as the harmonic minor scale creates a 'gap' between the sixth scale degree and seventh scale degree (three semitones), the sixth scale degree is therefore also raised by one semitone for melodic motions, forming the so-called *melodic minor scale* (INGTMTE04 BR).
- ⇒ See HARMONIC MINOR SCALE

## MELODIC MOTION

### Movimento melódico

- ❖ And the *melodic motion* would reflect that by simply rising and falling along with the natural Ebb and flow of the musical environment (INGTMART09 AM).
- ❖ The *melodic motion* approaching this chord suggests I-V in D (INGTMTE08 BR).
- ❖ Thus, the Schenkerian sketch of Ex. 4.16 fails to account for the essential harmonic and *melodic motion* of the phrase (INGTMTE08 BR).

## MELODIC TONE

### Nota melódica

Also known as **Melodic note**

- ❖ *It is nearly always the tonic chord, with the sixth degree as a **melodic tone** resolving down to the fifth (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *In the sequence, each primary **melodic tone** represents either an unstable chordal seventh or eleventh (INGTMDM02 AM).*

## MINOR CHORD

### Acorde menor

- ❖ *If the interval between the root and the third of the chord is the minor third (and the major third is between the third and fifth of the chord), then the triad is a **minor chord** (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *If the ninth of the chord sounds in the second of the two chords, it produces the major third of the previous **minor chord** (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *A major third over a minor third produces a **minor chord** (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *These **minor chords** all share two pitch names with the tonic chord (INGTMTE02 BR).*  
 ⇒ See MAJOR CHORD, AUGMENTED CHORD, DIMINISHED CHORD

## MINOR GYPSY SCALE

### Escala cigana menor

- ❖ *However related to European equivalents, the pentatonic, major, **minor ‘gypsy’ scale** [harmonic minor with an additional raised fourth] and other scales of sweet and published Negro music may be, there is no European precedent for the system of intonations to which these passages of hot jazz respond (INGTMART08 BR).*

## MINOR INTERVAL

### Intervalo menor

- ❖ *The **minor interval** is always a half-step smaller than the major interval (...)*  
*1 half-step = minor second (m2)*  
*3 half-steps = minor third (m3)*  
*8 half-steps = minor sixth (m6)*  
*10 half-steps = minor seventh (m7) (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Although Zarlino limited his comments to the major and **minor intervals**, his emotion-related descriptions of major and minor (1558, Part 3, Ch. 10) nevertheless resonate with the experiences of modern listeners (INGTMART05 AM).*



- ❖ *When referring to the type of interval it is important to realise that 'major' means greater and 'minor means lesser — a **minor interval** is always a semitone smaller than a major interval (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *From the middle of the nineteenth century onwards, several composers have attempted to capture a phenomenon of unstable major and **minor intervals** in folk music (INGTMART21 BR).*
  - ⇒ See MAJOR INTERVAL

## MINOR KEY

### Tonalidade menor

- ❖ *A **minor key** is called the relative minor of the major key that has the same key signature (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The same is true for a song in a predominantly **minor key**—key pitches associated with the major mode are transferred to the minor. This fluid interaction between modes is practically seamless (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *If it is a **minor key**, you will probably find accidentals outside of the key signature, such as a sharpened leading note (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *When a **minor key** has the same key signature as a major key it is the 'relative minor' of the major key (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *In common-practice tonality, the listener expects an opening phrase to establish a key centre, and the 'modality', that is whether the piece is in a major or **minor key** (INGTMTE08 BR).*
  - ⇒ See MAJOR KEY

## MINOR MODE

### Modo menor

- ❖ *Some elementary observations are: the tonic is the only triad in the **minor mode** that does not contain either the sixth or the seventh degree, and that therefore remains unchanged regardless of the type of minor scale used; (INGTMLIV11 AM)*
- ❖ *The **minor mode** is the other mode used in tonal music, and, like its major counterpart, it comprises a particular sequence of half steps and whole steps. The **minor mode** is distinguished primarily by its mediant (3), which lies one half step lower than the third scale degree of the major mode (INGTMLIV13 AM).*
- ❖ *In a well-cited experiment, Hevner (1935) showed that major- and minor-mode renditions of the same passages lead to different affective associations for Western-enculturated listeners: predictably, the **minor mode** is associated predominantly with sadness, whereas*

*the major mode is associated predominantly with a happy or positive affect (INGTMART05 AM).*

- ❖ *Though this opening phrase begins and ends in F major, the dominant and subdominant are in the **minor mode** (INGTMART21 BR).*

⇒ See MAJOR MODE

## MINOR NINTH

### Nona menor

- ❖ *One example of this type of regulation is from Mark Boling in the Jazz Theory Workbook. In it, he states, “jazz pianists and arrangers usually avoid the harmonic interval of a **minor ninth** except between the root and the flat nine of a dominant seventh chord” (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *The ninth on the third degree is not used very often because it has a **minor ninth** that gives it an unpleasant sound (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *In the following example Beethoven increases the dramatic impact by writing a **minor ninth** in a major key (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Also, in bar 2, over beats 1-2, the C in the left hand, initially dissonant with the D in the right hand (a tone clash), resolves downwards to B, a **minor ninth** below (INGTMTE06 BR).*

## MINOR SCALE

### Escala menor

- ❖ *If you do use the relative major approach, remember that the key signature for any **minor scale** conforms to the natural **minor scale** and that accidentals must be used to spell the other forms (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *While there is only one Major Scale, there are several different scales all called some kind of **Minor Scale** (INGTMART08 AM).*
- ❖ *As well as the major scale, the **minor scale** is also commonly used in Western music (...)Whereas the major scale has only one form, the minor has three: natural, harmonic and melodic (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *To break this down further, if a major and **minor scale** each start on the same note, these two keys will have a chord in common — the dominant chord which pulls back towards the home, tonic, chord (INGTMART05 BR).*

⇒ See MAJOR SCALE

## MINOR SECOND

### Segunda menor

- ❖ A *minor second* is the same interval as a semitone (INGTMLIV02 BR).
- ❖ The intervals that are considered to be dissonant are the *minor second*, the major second, the minor seventh, the major seventh, and particularly the tritone, which is the interval in between the perfect fourth and perfect fifth (INGTMLIV03 AM).

## MINOR SEVENTH

### Sétima menor

- ❖ These seventh chords can be categorised into four main types: the dominant seventh, the major seventh, the *minor seventh* and the half-diminished seventh (INGTMLIV02 BR).
- ❖ The seventh in all four chords printed here is a *minor seventh* above the root (INGTMLIV13 BR).
- ❖ The blue (measure 7), originally sounding as a *minor seventh* above tonic, is converted to a flat ninth of V/ii in measure 8 (INGTMART08 AM).
- ❖ In one of his analyses published in 1903, we note that such a *minor seventh* would trigger modulation to the subdominant key (INGTMLIV14 AM).

## MINOR SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima menor

- ❖ A *minor seventh chord* has a minor triad and a minor seventh (INGTMLIV 08 AM).
- ❖ In this voicing, Jones creates a polychord with the top sonority being a *minor seventh chord* built a tritone above the chordal root (INGTMMDM04 AM).
- ❖ Because the model is designed such that all components are relative to the root, it is easy to change this chord to any other minor-seventh chord simply by changing the value of the root pitchname (INGTMTE02 BR).

## MINOR SIXTH

### Sexta menor

- ❖ *Minor sixth* = 8 semitones (INGTMLIV01 BR).
- ❖ Most theories concentrate on classifying chord types and deducing complex phenomena from basic (diatonic) chords (such as explaining the predominant Neapolitan chord in minor from a minor IV in which the *minor sixth* replaces the fifth and results in a first inversion chord) (INGTMART04 BR).
- ❖ Yet in context the lowered second – a *minor sixth* above the fourth scale degree – may be perceived as a “wrong” note within what should be a minor IV chord (INGTMLIV14 AM).

## MINOR SUBDOMINANT

### Subdominante menor

Also known as **Subdominant minor**

- ❖ *In practice, though, the key of the **minor subdominant** is not as common as the ones which Riemann does list (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Locally, this section acts as tonic; globally, it begins as the **minor subdominant** of C major, preparing for the semitone shift to D-flat major (INGTMTE04 AM).*
- ❖ *Tonic and dominant are primary triads of the first and second orders of overtones; the [**minor**] **subdominant** is the primary triad of the first order of undertones (INGTMART16 BR).*

## MINOR THIRD

### Terça menor

- ❖ *Three half steps are a **minor third** (INGTMART20 AM).*
- ❖ *He then indicated through his movement to move beyond the upper step and the audience complied by singing a **minor third**, a defining motion of the pentatonic (INGTMMDM02 AM).*
- ❖ *This interval, A–C, consisting of three semitones, we can now name as a **minor third** (INGTMLIV06 BR).*
- ❖ *The new feature of Tristan is the pairing together of two tonalities a **minor third** apart in such a way as to form a ‘double-tonic complex’ (INGTMART14 BR).*

## MINOR-THIRD CIRCLE

### Ciclo de terças menores

Also known as **Circle of minor thirds**

- ❖ *Exploring transformations proceeding by two semitone motions and two common tones, he shows that while most lead to chords of the opposite type, one set of transformations originating from a dominant-seventh chord leads to the three dominant seventh chords related through the **minor-third circle** (INGTMLIV10 AM).*

## MINOR TONALITY

### Tonalidade menor

- ❖ *In the major tonality, the three primary triads (I, IV, and V) are all major, while in the **minor tonality** (i, iv, and v) they are all minor (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The underlying principle that unites Riemann’s works is his belief in harmonic dualism and an undertone series to provide a natural basis for **minor tonality** (INGTMTE01 AM).*

- ❖ *Even the B notes in the oboe and alto can be interpreted within the A **minor tonality** as II whilst when the third oscillation becomes F-A the melodic lines are still agitated and unsettled (INGTMTE07 BR).*

⇒ See MAJOR TONALITY

## MINOR TRIAD

### Tríade menor

- ❖ *A **minor triad** consists of a minor and a perfect fifth (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *In contrast, the minor third resembled the arithmetic mean, which Zarlino considered to be contrary to nature. He classified the **minor triad** as less perfect harmony, because unlike in the major triad, the elements are not arranged in their “natural” locations (INGTMTE01 AM).*
- ❖ *The **minor triad** consists of two notes at the intervals of a minor third (3 semitones) and a perfect fifth above the fundamental (INGTMTE01 BR).*
- ❖ *He maintains that, since ascending relationships yield not only the major triad but also its dominant, and descending relationships not only the **minor triad** but also its subdominant, all dominant relationships are in some sense 'major' and all subdominant relationships 'minor' (INGTMART16 BR).*

⇒ See MAJOR TRIAD, DIMINISHED TRIAD, AUGMENTED TRIAD

## MIXOLYDIAN MODE

### Modo mixolídio

- ❖ *The **Mixolydian mode** is similar to the G major mode. The difference is that the seventh degree is flat (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *Dorian quality onto the pentatonic minor, and even a shade of the **Mixolydian mode** when Wonder inflects the raised 3 over the tonic chord (INGTMDM02 AM).*
- ❖ ***Mixolydian mode** (white notes from G to G or transposed equivalent), (INGTMLIV14 BR).*

⇒ See GREEK MODES

## MODAL BORROWING

### Empréstimo modal

- ❖ *Of course, **modal borrowing** is common in tonal music, and its potential is maximized in this literature as chord qualities are frequently altered while retaining the diatonic root (INGTMDM04 AM).*

⇒ See MODAL MIXTURE, MODAL INTERCHANGE

## MODAL CHORD

### Acorde modal

- ❖ *Modal chords* are so called because, rather than describing a chord-based sound, they evoke the sound of a specific mode (CAPONE, 2015 AM).
- ❖ Beatles interpolate modal harmonies into standard pop harmony, e.g. under Working like a dog. Mix of tonal pop and **modal chords** expands rock harmonic vocabulary (CAMPBELL, 2018 AM).

## MODAL DEGREES

### Grau modal

- ❖ The power of a **modal degree** to “color” a harmony is suggested by a tonic chord with any number of doublings of root and fifth, and only a single third degree. Such a distribution of factors is often seen in orchestral music (INGTMLIV11 AM).
  - ❖ It follows that the tonal structure of music consists mainly of harmonies with tonal degrees as roots (I, IV, V, sometimes II), and **modal degree** chords (III and VI) used for variety (INGTMLIV11 AM).
  - ❖ The tonal degrees are those that are common to a major scale and its tonic minor (natural form); that is, the tonal degrees are I, II, V and V. The **modal degrees** are those that are different in the two scales, that is, III, VI and VII (ANDREWS; SCLATER, 1997 AM)
- ⇒ See TONAL DEGREES

## MODAL DOMINANT

### Dominante modal

- ❖ That is to say, the dominant of G major is used directly as the **modal dominant** (flatVII) of E minor (INGTMART03 AM).
- ❖ The **modal dominant**. Quite often, the major chord based on the minor-7th tone (F-natural in the key of D; G-natural in the key of A) serves as an alternative dominant chord for modal fiddle tunes (PERLMAN, 2020).

## MODAL HARMONY

### Harmonia modal

- ❖ **Modal harmony**: this category includes the nineteenth-century construct of modal harmony—music placing an emphasis on secondary triads, and in which some traditional harmonic functions are subverted—as well as the large scale use of a modal harmony such as VII or v (INGTMDM01 AM).
- ❖ This also highlights one of the major problems encountered in **modal harmony**: To achieve success in **modal harmony**, you must avoid at all costs any semblance of a perfect cadence

*because when it does occur, the ear will automatically focus upon the implied tonic toward which the cadence occurs (INGTMLIV04 AM).*

- ❖ **Modal harmony** consists of chords built from modal scales, rather than major and minor scales used in nineteenth- and early- twentieth-century pop (CAMPBELL, 2018 AM).

## MODAL INTERCHANGE

### Modulação por empréstimo modal, Intercâmbio modal, Empréstimo modal

- ❖ *Borrowed Chords (Modal Interchange) = Chords are often “borrowed” from the parallel major or minor; accordingly, such chords are called “borrowed chords” (INGTMLIV07 AM).*

⇒ See MODAL BORROWING, MODAL MIXTURE

## MODAL MIXTURE

### Mistura modal

- ❖ *(...) progressions to those chords of the second degree which are among the common chords, but none which is chromatically altered or the result of **modal mixture** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ ***Modal mixture**—the simple opposition between parallel major and minor—has often been invoked as a metaphor for dramatic events in music (INGTMART32 AM).*
- ❖ *But during the nineteenth century, as a **modal mixture** became more commonplace, and as swifter modulation required the functionality of key-defining chords to be apparent almost iconically from their sound, it seems to me that the minor added sixth chord came to function so often as subdominant preparation for a major-key cadence that the major added sixth was left to find another place in musical language (INGTMART17 BR).*

⇒ See MODAL INTERCHANGE, MODAL BORROWING

## MODAL MUSIC

### Música modal

- ❖ *In the **modal music** category, medieval chant and the classical music of India are easiest to find (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Indeed, “**modal music**” in conventional music theory came to mean music in any other mode than those used in the euroclassical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries (INGTMART31 BR).*
- ❖ **Note:** Modal music uses modes in its harmony. Although this type of music has a definite tonality and scale, it differs from tonal music in that it does not apply the functional relationships. We can observe music modal since in medieval music until in jazz, folk music etc.

## MODAL SCALE

### Escala modal

- ❖ *Since all the notes in the **modal scale** are considered to be consonant with one another, the musician(s) providing the harmonic background can play any chords (triadic, quartal, secundal, etc.) made from the notes of the **modal scale** (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *It is important to remember when discussing these types of music that it does not matter what specific note the **modal scale** starts on (INGTMLIV0 AM).*
- ❖ *The concept of a ‘Complete **Modal Scale**’ is proposed as an underpinning element of modalised tonality, before contrasting perspectives from Neo-Riemannian theory and a recent study of chromatic transformations by David Kopp are introduced (INGTMTE08 BR).*

## MODAL SYSTEM

### Sistema modal

- ❖ *Theoretical treatises throughout the seventeenth century observe this selection or consolidation of the **modal system** and impart an understanding of how composers might have conceived their increasingly tonal works (INGTMART29 AM).*

## MOTION OF THE VOICES

### Movimento das vozes

- ❖ *These are designated “voice leading” or “linear” chords because they are primarily the result of the **motion of the voices** or parts (INGTMLIV07 AM).*

## MUSICAL HARMONY

### Harmonia Musical

- ❖ *Study of the theory of **musical harmony** has developed over several centuries (INGTMTE05 BR).*
- ❖ *The use of notes constitutes most of **musical harmony’s** related concepts, such as intervals, chords, and tonal system (INGTMTE04 BR).*
- ❖ *Major and minor triads are the staples of all **musical harmony** and still provide the basis for the chord progressions of most popular songs (INGTMLIV04 AM).*

## MUSICAL SOUND

### Som musical

- ❖ *Music is made up of sounds that that can be organized into three main elements: melody, rhythm, and harmony. These elements are passed from one musician to another by music notation, which allows a reader to precisely locate and reproduce any **musical sound** by*



means of a set of symbols that represent both the pitch of a note (relative sense of high or low) and its rhythm (placement in time) (INGTMLIV09 AM).

- ❖ The realization of **musical sounds** seems to be governed by the two foregoing principles which may be termed the principle of minimal roughness and the principle of tonal meanings. Both principles imply certain requirements for the fundamental-frequency ratios and spectral configurations of realized musical chords (INGTMART28 AM).
- ❖ **Musical sounds** are written as notes held for different lengths (INGTMLIV01 BR).
- ❖ Although this course contains interactive activities that test your knowledge, it is suggested that you reinforce your knowledge with the use of ear-training activities (often called 'trainers'), where **musical sounds** are linked to visual symbols (INGTMLIV06 BR).

## MYSTIC CHORD

### Acorde místico, Acorde de Scriabin, Acorde Prometheus

Also known as **Prometheus chord**

- ❖ In fact, as analysed by Tonalities, all but one of the harmonies in this short piece turn out to be examples of the '**Mystic chord**' (INGTMART17 BR).
- ❖ The **mystic chord** is the invention of Alexander Scriabin who use it both as a chord and as a scale. Sometimes called the Prometheus chord, owing to its important role in Scriabin symphonic tone poem Prometheus, the **mystic chord** is traditionally spelled in fourths (PEARSALL, 2012 AM).

## N

## NATURAL MINOR SCALE

### Escala menor natural, Escala menor primitiva

- ❖ The scale that is created by playing all the notes in a minor key signature is a **natural minor scale**. To create a **natural minor scale**, start on the tonic note (pg 127) and go up the scale using the interval pattern: whole step, half step, whole step, whole step, half step, whole step, whole step (INGTMLIV03 AM).
- ❖ The most common minor scale, the **natural minor scale**, follows the pattern of half steps and whole steps formed by the white piano keys from A up to the next A: whole, half, whole; then whole; then half, whole, whole (INGTMLIV08 AM).

- ❖ Another form, the **natural minor scale**, is known as the Aeolian mode (INGTMLIV03 BR).
- ❖ The pentatonic minor uses the same notes as the **natural minor scale**, but omits the second and sixth degrees (INGTMLIV02 BR).

## NATURAL NOTE

### Nota natural

- ❖ In these cases the chords are notated as 5 for an augmented fifth in a chord and 5 for a diminished fifth, even when the diminished or augmented fifth itself would be a **natural note** (INGTMTE07 BR).
- ❖ Double flats are thus two half steps lower than the white key (natural) note (...) Double sharps are two half steps higher than the white key (natural) note (INGTMLIV08 AM).
- ❖ A sharp sign means "the note that is one half step higher than the **natural note**" (INGTMLIV03 AM).
- ❖ The white keys are the **natural notes** (INGTMLIV03 AM).

## NEAPOLITAN CADENCE

### Cadência napolitana

- ❖ The most important feature in Mahler's use of **Neapolitan cadence** preparations is that the II chord frequently appears as a root chord rather than the first inversion found in harmony textbooks (INGTMTE07 BR).

## NEAPOLITAN CHORD

### Acorde napolitano

- ❖ **Neapolitan chord** - It is a major triad constructed upon the lowered second scale degree. It is usually found in the minor mode and in first inversion and usually moves toward V. In fact, the first inversion is so typical that the Neapolitan triad is often referred to as the Neapolitan sixth chord (INGTMLIV12 AM).
- ❖ In music theory, harmony is a well-researched area, and there are dozens of taxonomies for tonal harmony phenomena. Most theories concentrate on classifying chord types and deducing complex phenomena from basic (diatonic) chords (such as explaining the predominant **Neapolitan chord** in minor from a minor IV in which the minor sixth replaces the fifth and results in a first inversion chord) (INGTMART20 AM).
- ❖ This technique, together with the idea of the Neapolitan sixth on secondary degrees, produces great enrichment of the tonality (INGTMTE02 AM).
- ❖ Many other chromatic chords are formed by the chromatic alteration of one or more of the notes of a diatonic chord, as was the case with the **Neapolitan chord** (INGTMLIV05 BR).

- ❖ (...) in this case, it is more economic (saving two rules) and equivalent for the dependency structure to subsume the **Neapolitan chord** under *sp* in the present way (INGTMART04 BR).

⇒ See NEAPOLITAN SIXTH CHORD

## NEAPOLITAN SIXTH

### Sexta napolitana

- ❖ The major triad whose root is the chromatically lowered [1] second degree of the scale is known as the **Neapolitan sixth**. It is difficult to say what is "Neapolitan" [3] about this chord, but the name is universally accepted. In the eighteenth century it was used primarily in the first inversion, hence the sixth. Later in the nineteenth century the triad was called a **Neapolitan sixth** even when it was used in root position (INGTMLIV11 AM).
- ❖ his technique, together with the idea of the **Neapolitan sixth** on secondary degrees, produces great enrichment of the tonality (INGTMTE02 AM).
- ❖ The **Neapolitan sixth** is the first inversion of the flattened supertonic major triad, usually in minor keys (INGTMLIV14 BR).
- ❖ This is in line with John Williamson's (1997) work on dissonant prolongations which describes how a dissonant product of voice leading, in this case a **Neapolitan Sixth**, can be presented as a prolonged harmony (INGTMTE07 BR).

⇒ See NEAPOLITAN CHORD

## NEAPOLITAN SIXTH CHORD

### Acorde de sexta napolitana

- ❖ In the nineteenth century the **Neapolitan sixth chord** was employed with increasing frequency in root position (INGTMLIV11 AM).
- ❖ Chromatic chords, as you have already seen in the case the diminished seventh and **Neapolitan sixth chords**, are frequently used as pivot chords in the modulating process (INGTMLIV05 BR).

⇒ See NEAPOLITAN CHORD

## NEIGHBOR CHORD (AM)

### Acorde bordadura, Acorde de bordadura

Also known as **Neighboring chord (Am)**, **Neighbour chord (Br)**, **Neighbouring chord (Br)**

- ❖ Chords made up mostly or entirely of neighbor- and/or passing-tones are common in jazz (...) **Neighbor chords** - Often, an entire chord is used as if it were a neighbor note (INGTMLIV07 AM).

**NEIGHBOR NOTE****Nota bordadura, Bordadura**

Also known as **Neighbour note (Br)**

- ❖ *Technically, “auxiliary” refers to a **neighbor note** that comes between two identical chord tones (INGTMLIV05 AM).*

⇒ See NONHARMONIC NOTES

**NEIGHBORING CHORD (AM)****Acorde bordadura, Acorde de bordadura**

Also known as **Neighbor chord (Am), Neighbour chord (Br), Neighbouring chord (Br)**

- ❖ *Gottfried Weber explores the **neighboring chord** concept: lower neighbors embellishing the third, fifth, and seventh of a C7 chord (INGTMLIV14 AM)*
- ❖ *The chords that represent this harmony are essentially **neighboring chords**, the purpose of which is to elaborate the chord being prolonged—in this case the tonic chord (INGTMDM02 AM).*

⇒ See NONHARMONIC NOTES

**NEIGHBORING TONE (AM)****Nota Bordadura, Bordadura**

Also known as **Neighbour note (Br)**

- ❖ *The **neighboring tone** is used to embellish a single tone. It may appear above the main tone (upper neighbor) or below it (lower neighbor), and it may be diatonic or chromatic (INGTMLIV12 AM).*

⇒ See NONHARMONIC NOTES

**NEIGHBOUR CHORD (BR)****Acorde bordadura, Acorde de bordadura**

Also known as **Neighbor chord (Am), Neighboring chord (Am), Neighbouring chord (Br)**

- ❖ *A sketchy account of this process might go as follows: the dominant chord on C (bars 1 and 3), juxtaposed with its upper and lower chromatic **neighbour-chords** on Db and Cb (bars 2 and 4) resolves to F major in bar 5 (INGTMART09 BR).*

**NEIGHBOUR NOTE (BR)****Bordadura**

Also known as **Neighboring tone (Am)**

- ❖ *Here a consonant note is elaborated by a dissonant pitch lying immediately next to the main note. Usually, the neighbour note is placed above the main note, and returns to it (an ‘upper*

*neighbour note*’). Occasionally, however, the **neighbour note** may lie below the main note (a ‘lower neighbour note’). Sometimes, too, the main note may come only after the **neighbour note**, and not before it as well (an ‘incomplete neighbour note’) (INGTMLIV09 BR).

⇒ See NONHARMONIC NOTES

## NEIGHBOURING CHORD (BR)

### Acorde bordadura, Acorde de bordadura

Also known as **Neighbor chord (Am)**, **Neighboring chord (Am)**, **Neighbour chord (Br)**

❖ (...)whereas the first II is a **neighbouring chord** prolonging the tonic, the II is without doubt a passing chord and the third it structural chord (INGTMLIV08 BR).

## NINTH CHORD

### Acorde de nona

❖ **Ninth chords** are constructed by adding the interval of a major ninth to an existing seventh chord, regardless of its quality (INGTMLIV02 AM).

❖ The **ninth chord** served as raw material from which Capellen could derive other chords (INGTMTE01 AM).

❖ Kept in reserve as the harmonic terminus of the episode, C ♯ is avoided by the medial cadence to E minor and is cut out of the climactic third harmonisation of the E–F head motive, displaced by a tonicization of D minor that commandeers A, E and F in a rousing **ninth chord** (bars 29–30) (INGTMART15 BR).

⇒ See EXTENDED CHORD

## NON-CHORD TONE

### Nota estranha ao acorde

❖ **Non-chord tones** (abbreviated NCT) is a tone, either diatonic or chromatic, that is not a member of the chord. The tone might be an NCT throughout its duration, or, if the harmony changes before the tone does, the tone might be as NCT for only a portion of its duration (INGTMLIV12 AM).

❖ Nonharmonic tones (**non-chord tones**) are pitches that sound along with a chord but are not chord pitches (INGTMLIV02 AM).

## NON-DIATONIC CHORD

### Acorde não diatônico

- ❖ Notice that two chords in the excerpt, A7 and B7, are not listed with the diatonic chords for C major. Both A7 and B7 are **non-diatonic chords** in the key of C major (INGTMLIV02 AM)
- ❖ In example 4.16 we saw a II-V progression expanded with a mixture of diatonic and **non-diatonic chords** (INGTMDM04 AM)
  - ⇒ See DIATONIC CHORD

## NON-DIATONIC NOTE

### Nota não diatônica

- ❖ For this reason, analysts of Dvořák's music will often be rewarded by remembering Schoenberg's well-known admonition to pay close attention to the first **non-diatonic note** in a piece of tonal music (INGTMDM01 AM).
- ❖ This means that all five **non-diatonic notes** in a major scale (e.g. the black notes in C major) can be used as the bass note for all the applied leading note sevenths (INGTMLIV14 BR).
- ❖ See DIATONIC NOTE

## NON-HARMONIC CHORD

### Acorde não harmônico

The distinction between harmonic and **non-harmonic chords** is frequently invoked in music theory texts, and seems to be applied fairly consistently (though there may be some differences) (TEMPERLEY, 2022).

## NON-HARMONIC NOTE

### Nota não harmônica

Also known as **Non-harmonic tone** (Am)

- ❖ The **non-harmonic note** does not belong to the harmony and is leaning into the chord, creating a dissonance which must be resolved (INGTMLIV01 BR).
- ❖ **Non-harmonic notes** are different from ornaments in that they are actually written into a melody to add interest and feeling, but do not belong to the accompanying chord (INGTMLIV01 BR).

## NON-HARMONIC TONE (AM)

### Nota não harmônica

Also known as **Non-harmonic note**

- ❖ **Nonharmonic tone** - A tone that does not fit into the surrounding harmony (INGTMLIV02 AM).

- ❖ *A tonal-harmony teacher would no doubt employ the concept of a **nonharmonic tone** here to explain the G and E, both of which embellish a single DM triad (INGTMART25 AM).*

## NOTE VALUE

### Unidade de compasso

- ❖ *A **note value** may be divided or subdivided into any number of equal parts, (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *However, to know what the bottom number of the time signature is, you have to look at the music because any number representing a **note value** can be used for any meter (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *As well as a pitch name, each note has a rhythmic value, called a time value, **note value** or duration (INGTMLIV06 BR).*
- ❖ *The time signature is found at the beginning of a piece of music immediately after the key signature. It tells you: the number of beats in each bar; the **note-value** of the beat (INGTMLIV02 BR).*

## O

## OBLIQUE MOTION

### Movimento oblíquo

- ❖ *“**Oblique Motion** is useful to contrast a moving voice with one that is standing still.” (INGTMLIV17 AM).*
- ❖ *In **oblique motion**, one voice remains stationary while the other moves (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *By mm. 119–20, however, the diatonic parallel motion changes to chromatically inflected **oblique motion**, destroying the sense of functional harmony (INGTMDM01 AM).*
- ❖ ***Oblique motion**, in which one part stays on the same pitch while the other part moves up or down, is another good way of achieving independent soprano and bass parts, and of avoiding consecutives (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ ***Oblique motion**, where one part moves and the other repeats or sustains the note. (INGTMLIV14 BR).*

## OCTATONIC COLLECTION

### Coleção octatônica, Escala octatônica

Also known as **Octatonic scale**

- ❖ *If Jones had written the upper sonority of the polychord as a C minor triad, all of the pitch classes in this chord-scale application (as well as those in the saxophones) would map onto the C octatonic collection. What Jones does here in the brass is use a variation of a common i/17 polychordal application of the **octatonic collection** (INGTMDM04 AM)*
- ❖ *Pieter C. van den Toorn, for example, has remarked on the interpenetration of diatonic and **octatonic collections** in Stravinsky's music, including both the *Firebird* (1910) and *Petrushka* (1911) (INGTMART05 BR)*

## OCTATONIC SCALE

### Escala octatônica, coleção octatônica

Also known as **Octatonic collection**

- ❖ *The “diminished” (or “octatonic”) scale is often a colorful alternative to the major or minor scales used in the approach described above. This scale is based on the repeating pattern whole step-half step, whole step-half step, ...etc. (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *An **octatonic scale** that uses four major triads (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The **octatonic scale** is generally called the diminished scale in jazz theory books (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *The **octatonic scale** is made up of eight notes alternating between notes and semitones. Stravinsky used the **octatonic scale** in his ballets *Petruska* and *Rite of Spring* (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *A final comparison can be made to the diatonic practice of Igor Stravinsky (1882-1971), specifically the debate surrounding the relationship between the **octatonic scale** and diatonicism (INGTMART05 BR).*

## ORIGINAL KEY

### Tonalidade original, Tonalidade de partida

Also known as **Home key, Original tonality**

- ❖ *If the harmony at the cadence is not I, (vi) or V (vii°) in the **original key**, the music has modulated, and the mystery chord is I, vi or V in the new key. If the music returns to the **original key** after the cadence, we usually consider it a “tonicization” (or “temporary modulation”) (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *Period 8 brings back Macbeth's first theme in the **original key**, D minor, and can be considered the recapitulation (INGTMTE02 AM).*



- ❖ *If modulation occurs too soon, i.e., before the **original key** is established, the listener may experience some confusion as to key feeling (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *Even though the **original key** does return in the case of the cadence in bars 53-54, it is not through a perfect cadence (INGTMTE07 BR).*

## ORIGINAL TONALITY

### Tonalidade original, Tonalidade de partida

- ❖ *The interpretation of modulations is highly ambiguous. In many circumstances, one analysis may consider a harmonic progression to have arrived in a new tonality (or key) at points when an alternative reading suggests that it is still in the **original tonality** (INGTMTE05 BR).*

⇒ See ORIGINAL KEY

## OVERTONES

### Harmônicos

- ❖ *The frequencies of all the harmonics are positive integer multiples of the lowest partial's frequency, called the fundamental frequency; and all the partials excluding fundamental frequency (if any) are also called **overtones** (INGTMTE04 BR).*
- ❖ *When the fundamental is included in calculations, it is called the first partial, and the rest of the harmonics are the second, third, fourth partials and so on. Also, some musicians use the term **overtones** as a synonym for harmonics. For others, however, an **overtone** is any frequency (not necessarily a harmonic) that can be heard resonating with the fundamental (INGTMLIV03 AM).*

⇒ See HARMONIC SERIES

## P

## PARALLEL CHORD

### Acorde paralelo

- ❖ *Haagmans (1916) introduces **parallel chords** (based on the less intelligible Riemann, 1895) as the functional interpretation of minor chords in major keys and major chords in minor keys (INGTMTE05 BR).*

⇒ See RELATIVE CHORD

## PARALLEL FIFTHS

### Quintas paralelas, Quintas consecutivas

- ❖ *Traditional voice leading focuses on the resolution of tendency tones and avoidance of such intervals as **parallel fifths**, octaves, and certain doublings of pitches within chords (INGTMLIV07 AM).*
  - ❖ *Schenker derives the prohibition of **parallel fifths** from the harmony-defining nature of the fifth, and specifically cites instances involving incidental fifths as being only apparent parallels (INGTMART22 AM).*
  - ❖ *For the same purpose, we also follow conventional rules of voice-leading by, for example, retaining common tones and avoiding **parallel fifths** and octaves (the utility of common-practice voice-leading to individuate voices is extensively discussed in Huron 2001) (INGTMART13 BR).*
- ⇒ See CONSECUTIVE FIFTHS, HIDDEN FIFTHS

## PARALLEL KEY

### Tonalidade paralela, Tonalidade homônima

- ❖ ***Parallel keys** share the same starting note (called the tonic) (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *The interpolated chords are typically built on raised or lowered steps of the prevailing scale or are borrowed from the **parallel key** (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *Wonder further emphasizes this stable – unstable chordal relationship through modal mixture, or borrowing a chord from the **parallel key** to introduce chromatic elements to the basic collection (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *Exercise 13.6 won't make sense unless you are clear about relative and **parallel key** signatures (INGTMLIV01 BR).*

## PARALLEL MAJOR

### Homônima maior

- ❖ ***Parallel major** and parallel minor scales and keys are those that share the same tonic but do not share the same key signatures (INGTMLIV13 AM).*
  - ❖ *Clapham, 303. It is unclear whether Dvořák means the alternation of major and its relative minor, or the alternation of **parallel major** and minor modes (INGTMDM01 AM).*
  - ❖ *The assertion by Haagmans (1916) that a minor chord may act as a substitute for its **parallel major** suggests that the minor chord III<sup>m</sup> or III<sup>m</sup>(7) might act as a substitute for V(7), the dominant seventh (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ See PARALLEL MINOR

## PARALLEL MINOR

### Homônima menor

- ❖ The **parallel minor** of a major key is the minor with the same tonic note e.g. the parallel for C major is C minor (INGTMTE02 BR).
  - ❖ Both begin in C major and move to the **parallel minor**: in the cabaletta, the shift to minor is brief, whereas C minor is sustained in the condemnation scene as the crowd reacts to Alfredo's actions (INGTMTE04 AM).
- ⇒ See PARALLEL MAJOR

## PARALLEL MOTION

### Movimento paralelo

- ❖ In similar motion, if the two voices remain the same distance apart, they are said to be in **parallel motion**” (INGTMLIV11 AM).
- ❖ In Example 3.19, the archetypal pattern this imitates avoids the linear **parallel motion** caused by successive root position chords by inverting the chord built on scale degree 2 (INGTMDM02 AM).
- ❖ “(...) **parallel motion**, where the parts move in the same direction and by the same interval” (INGTMLIV14 BR).
- ❖ The clash of the melody in A minor against the major-mode chords moving in **parallel motion** (INGTMART21 BR).

## PARALLEL OCTAVES

### Oitavas paralelas, Oitavas consecutivas

- ❖ Avoid **parallel octaves**. **Parallel octaves** are a form of doubling, with one voice simply copying the motions of another (INGTMLIV07 AM).
  - ❖ In traditional harmony there is a ban on parallel perfect 5ths in any given pair of parts, as well as on **parallel octaves** and parallel unisons (INGTMLIV13 BR).
  - ❖ If the latter interpretation is chosen, one will hear **parallel octaves** in the outer voices which, while not impossible, would be noteworthy (INGTMDM01 AM).
- ⇒ See CONSECUTIVE OCTAVES, HIDDEN OCTAVES

## PARTIAL TONES

### Sons parciais

Also known as **Partials**

- ❖ *The most perfect consonances are those that have been here called absolute, in which the prime tone of one of the combined notes coincides with some **partial tone** of the other (INGTMART28 AM).*
- ⇒ See HARMONIC SERIES

## PARTIALS

### Sons parciais

Also known as **Partial tones**

- ❖ *The pitches produced simultaneously by the vibrating sections are called **partials** or harmonics. The first partial, often called the fundamental, and the series of **partials** constitute a musical tone (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Based on Helmholtz (1863), the power chord as a simple fifth interval (3:2 relation) is likely to produce less dissonant partials than more complex interval relations do because many **partials** of the fundamental notes coincide (INGTMART01 BR).*
- ❖ See HARMONIC SERIES

## PART-WRITING

### Condução de vozes

Also known as **Voice leading**

- ❖ *Continuing the Roman-numeral scale-step tradition of Vogler and Weber (though without their verve and curiosity), Richter emphasizes **part-writing** and offers numerous sets of exercises: figured basses to be realized and analyzed, or melodies to be harmonized (INGTMLIV14AM).*
- ❖ *Parallel part movement is abruptly introduced in bar 5, contrasting with the preceding contrapuntal **part-writing** (INGTMTE08 BR).*

## PASSING CHORD

### Acorde de passagem

- ❖ *A **passing chord** is a nondiatonic chord that connects, or passes between, the notes of two diatonic chords (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *This can be interpreted as a **passing chord** (along with V/ii in measure 8) within a larger motion from IV to ii (INGMART08 AM).*

- ❖ For example, whereas the first II is a neighbouring chord prolonging the tonic, the II is without doubt a **passing chord** and the third it structural chord (INGTMLIV08 BR).

⇒ See PASSING SIX-FOUR CHORD

## PASSING MODULATION

### Modulação passageira

- ❖ A **passing modulation** from C Major into D Minor (INGTMLIV14 AM).
- ❖ The notes of a chromatic scale in the bass can be harmonized in a number of ways, such as:
  - by changing the harmony from major to minor (in Exercise 173 (a) below);
  - by introducing a **passing modulation** (Exercise 173 (b)); (INGTMLIV03 BR)

## PASSING NOTE

### Nota de passagem

Also known **Passing tone (Am)**

- ❖ A **passing note** is the note between two chordal tones that are a third apart (INGTMLIV04 AM).
- ❖ In a dynamic hierarchy, the relationship of a **passing note** to the interval it fills in is symmetric (INGTMART22 AM).
- ❖ A **passing note** is a type of non-essential note found in melodies. Non-essential notes are decorative and do not form part of the harmony; instead they move stepwise from one harmony note towards another (INGTMLIV02 BR).
- ❖ This is in effect a moment of tonal alienation, because V is not structural at this point, but is rather a bass **passing note** on its way to C at the start of the B-group reprise (INGTMART14 BR).

⇒ See NONHARMONIC NOTE, AUXILIARY NOTE

## PASSING SIX-FOUR CHORD

### Acorde de quarta e sexta de passagem

- ❖ A **passing six-four chord** harmonizes the middle note of a three-note scalar figure in the bass. The most common **passing six-four chords** are the V 6/4 and the I 6/4 chords, and they usually fall on a weak beat (INGTMLIV12 AM).
- ❖ This is not a cadential or **passing six-four chord**; it does not resolve to a root-position chord and seems a goal in its own right (INGTMMDM01 AM).

## PASSING TONE (AM)

### Nota de passagem

As known as **Passing note**

- ❖ *The **passing tone** is used to fill the space between two other tones. The two other tones may belong either to the same or to different chords, or they might be NCTs themselves. Usually the space them is a third, either up or down, and the passing tone is given whatever scale degree lies in between (INGTMLIV12 AM).*

⇒ See NONHARMONIC NOTE, AUXILIARY NOTE

## PEDAL BASS

### Baixo pedal

Also known as **Stationary bass, pedal point**

- ❖ ***Pedal Bass** - Also known as stationary bass or neighboring tone chords, the bass note (5th factor) is preceded and followed by the same tone and is placed between two root positions of the same triad (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A **pedal bass** note on the third degree sounds throughout the passages where this scale is used (such as Ex. 4.5), preventing the tonic from being established firmly (INGTMDM01 BR).*

⇒ See: PEDAL NOTE

## PEDAL CHORD

### Acorde pedal

- ❖ *The **pedal chord** could possibly be interpreted as a V, but given the intense lydian bent of the E.T. score at large, this cadential chord should count as a subtraction of attribute 5 all the same (INGTMART07 AM).*

⇒ See PEDAL POINT

## PEDAL NOTE

### Nota pedal

Also known as **Pedal point**

- ❖ *(...) in bar 18, we feel a sense of relief the moment the lengthy **pedal note** let's go (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *A **pedal note** on the dominant leads us to expect the tonic (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *The beginning of the extract features a **pedal note**, in common with many passages in this work (INGTMTE08 BR).*

⇒ See PEDAL TONE

## PEDAL POINT

### Nota pedal

Also known as **Pedal note, Pedal tone, Pedal bass, Stationary bass**

- ❖ ***Pedal point** is a stationary pitch that begins as a chord tone, then becomes a NCT as the harmonies change, and finally ends up as a chord tone again. **Pedal points** usually occur in the bass, but they occasionally occur in other parts as well (INGTMLIV12 AM).*
- ❖ *A **pedal point** is a note, usually in the bass, which is sustained or repeated while the other harmonies change. Bach occasionally uses a short **pedal point** in his chorales. The **pedal point** is more of a feature of longer pieces, for example towards the end of the first Prelude (in C major) of Bach's 48 Preludes and fugues (INGTMLIV14 BR).*

## PEDAL TONE

### Nota pedal

Also known as **Pedal note, Pedal point**

- ❖ *A **pedal tone** (also called a **pedal point**) is a held or repeated note, usually in the lowest voice, that alternates between consonance and dissonance with the chord structures above it (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The F dominant seventh has no apparent function in the region of B minor, but this irregular resolution is achieved convincingly above a **pedal tone** and chromatic voice leading (see Example 3, measures 22 and 23) (INGTMART27 AM).*
- ❖ *The methods used to compute musical contour, **pedal tone** classification, and a measure of metrical and durational emphasis are also related (INGTMTE01 BR).*

## PENTATONIC COLLECTION

### Coleção pentatônica

Also known as **Pentatonic scale**

- ❖ *Readers might not deem the **pentatonic collection** a particularly common element in tonal music, but Jeremy Day-O'Connell notes that composers began to use the pentatonic scale in the nineteenth century, and its roots extend back to the eighteenth (INGTMART11 AM).*
- ❖ *A human observer, by contrast, might invoke an F# **pentatonic collection** as a more appropriate – certainly a more conservative – theoretical vantage point (INGTMART10 BR).*

## PENTATONIC SCALE

### Escala pentatônica

Also known as **Pentatonic collection**

- ❖ *The **pentatonic scale** is very good for creating exotic, ethnic-sounding textures, as in this example for blocks, which uses the third pentatonic mode, sometimes known as the minor pentatonic —A C D E G (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *Wonder's application of the **pentatonic scale**, as the basis for melodic construction, stems from a rich and varied tradition of African-American music making (INGTMMDM02 AM).*
- ❖ ***Pentatonic scales** have five notes. The word pentatonic comes from the Greek word pente, meaning five. They are very common in folk music from around the world and are a useful basis for improvising in jazz, pop, and rock music as they work well over several chords (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *Wonder's application of the **pentatonic scale**, as the basis for melodic construction, stems from a rich and varied tradition of African-American music making (INGTMMDM02 AM).*

## PERFECT AUTHENTIC CADENCE

### Cadência autêntica imperfeita

Also known as **perfect cadence, complete cadence, full close**

- ❖ *The **perfect authentic cadence** is a progression from V to I in major keys and V to i in minor keys (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *For example, the **perfect authentic cadence**—the most strongly closural cadence of the style—can be roughly defined as a root position V harmony followed by a root position I, with some kind of underlying motion to the tonic in the melody (INGTMART12 AM).*
- ❖ *In functional harmony, a fifth scale degree chord (dominant) usually resolves to the tonic, known as the **perfect authentic cadence** (INGTMTE04 BR).*
- ❖ *Caplin's theory allows for multiple subordinate themes in a Classical sonata exposition, each ending with a **perfect authentic cadence** in the subordinate key (INGTMART24 BR).*  
⇒ See IMPERFECT AUTHENTIC CADENCE

## PERFECT CADENCE

### Cadência perfeita

- ❖ *The progression from dominant chord to tonic chord is called a **perfect cadence** because it alone creates a complete sense of closure for the progression (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *At larger levels, too, it is not clear what the *Ursatz* adds, in predictive power, to a more conventional model representing a piece as a series of key areas with a progression of*



chords in each key, beginning and ending in the same key, and ending with a **perfect cadence** in the home key (INGTMART02 AM).

- ❖ **Perfect cadence** - the perfect cadence, or full close, is the 'full stop' of music and involves chord V moving to chord I (INGTMLIV02 BR).
  - ❖ The potentially directional effect of chromatic mediants can be compared with the role of the **perfect cadence** in common-practice tonality (INGTMTE08 BR).
- ⇒ See AUTHENTIC CADENCE

## PERFECT FIFTH

### Quinta justa

- ❖ The **perfect fifth** is by far the strongest interval, and this accounts for the superior stability of the major and minor triads (INGTMLIV02 AM).
  - ❖ The note G is the interval of a **perfect fifth**, seven semitones above C (INGTMLIV01 BR).
  - ❖ The makeup of individual chords can be described by their interval configuration, for example, a major triad in root position is created by placing, above a fundamental note, two further notes, at the interval of a major third (4 semitones), and a **perfect fifth** (7 semitones) (INGTMTE01 BR).
- ⇒ See PERFECT INTERVAL

## PERFECT FOURTH

### Quarta justa

- ❖ A **perfect fourth** is 5 half-steps (INGTMLIV03 AM).
  - ❖ Exception: the perfect fourth is dissonant when it stands alone. It is consonant when there is a third or perfect fifth below it (INGTMLIV11 AM).
  - ❖ This chord is built entirely of **perfect fourth** intervals so it is not triadic and does not fit within the normal rules of western harmony (INGTMTE02 BR).
  - ❖ The whole-tone scale is built completely of whole tones and has only seven notes in the octave. This scale does not include the interval of the **perfect fourth** or perfect fifth and has no leading note (INGTMLIV01 BR).
- ⇒ See PERFECT INTERVAL

## PERFECT INTERVAL

### Intervalo justo

- ❖ The physics of sound waves (acoustics) shows us that the notes of a **perfect interval** are very closely related to each other (...)Because they sound so closely related to each other, they have been given the name "perfect" intervals (INGTMLIV03 AM).

- ❖ For example, parallel **perfect intervals** tend to be avoided; chordal sevenths resolve downward by step; the largest interval in a chord tends to be at the bottom; phrases tend to be four or eight measures long; and so forth (INGTMART02 AM).
- ❖ **Perfect intervals** are: unison, 4th, 5th, and octave (INGTMLIV07 BR).
- ❖ These contrast with the scale used in the second subject section, which had **perfect intervals** in the equivalent positions (INGTMTE08 BR).

## PERFECT TRIAD

### Tríade perfeita, Acorde perfeito

- ❖ (...) these three consonant chords are really just three different representations of one and the same chord, the **perfect triad** (INGTMLIV14 AM).

## PETRUSHKA CHORD

### Acorde de Petrushka

- ❖ There is also a facility to define what, as a concession to familiar office technology, I have called 'custom chords' — which in music theory have been called, for example, 'contextually defined harmonies', such as the **Petrushka chord**, Skryabin's 'Mystic chord' and the 'Elektra chord' (INGTMART16 BR)
  - ❖ The **Petrushka chord** is associated with Igor Stravinsky's ballet of the same name, which premiered in 1913. This chord (...) may be described as a polytriad consisting of two triads whose roots are a tritone apart. The chord also appears to have a preferred position with the lower triad in first inversion and the higher triad in root position (PEARSALL, 2012 AM)
- ⇒ See: POLYCHORD

## PHRYGIAN CADENCE

### Cadência frígia

- ❖ A half cadence from iv to V in a minor key is sometimes called a **Phrygian cadence** (INGTMLIV02 AM)
  - ❖ Also, Riemann shows a **Phrygian cadence** type having the formula (INGTMLIV10 AM)
  - ❖ The **Phrygian cadence** (ivb-V) is a type of imperfect cadence used in minor keys only to harmonise the fourth and fifth degrees of the scale (INGTMLIV14 AM).
  - ❖ The bass briefly rises to B $\flat$  before descending again to G $\flat$ , indicating B $\flat$  major through a **Phrygian cadence** on F7 which signals the recapitulation (INGTMART25 BR).
- ⇒ See PHRYGIAN MODE

## PHRYGIAN CHORD

### Acorde frígio

- ❖ *Interestingly, although the iii chord is used in several iii-VI-ii-V-I turnarounds, the **Phrygian chord**-scale is never applied (INGTMDM04 AM).*
- ❖ ***Phrygian chord**: the chord derived from the Phrygian mode, consisting of a major triad superimposed over a bass note ½ step below the root (JOHNSON, 2009).*
  - ⇒ See PHRYGIAN MODE

## PHRYGIAN MODE

### Modo frígio

- ❖ *The **Phrygian mode**. This mode is identical to the E natural minor mode, except that the second degree is flat (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The church modes require only brief comments here, except for the **phrygian mode**, which receives somewhat more complex treatment in Rachmaninoff's hands and which I therefore treat separately below (INGTMART03 AM).*
- ❖ ***Phrygian mode** (white notes from E to B or transposed equivalent) (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *The tonal projection of the minor is tinged with the **Phrygian mode** with frequent appearances of II and it is only through linear motivic presentation of the minor scale that the C minor tonality is never in doubt (INGTMTE07 BR).*
  - ⇒ See GREEK MODES

## PICARDY THIRD

### Terça de picardia

- ❖ *The tonic major triad is used as the final chord of all minor key (but not modal) chorales — the so-called 'Tierce de Picardie' or '**Picardy Third**' (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *The first phrase, which bookends all other episodes, exceeds the tradition of the **Picardy Third** by extending the major mode to the entire consequent subphrase (INGTMART21 BR).*
- ❖ *The purpose of this passage is to “descend” as it were to the tonic minor (spelled in the score as F minor), after which, the onset of the aria has the effect of a **Picardy third** (INGTMDM01 AM).*

## PIVOT CHORD

### Acorde pivô

Also known as **common chord**

- ❖ *A chord that is common to two keys as a way of leaving the old key and entering the new key in a modulation. The chord that the two keys have in common is called the **pivot chord**, because from it the progression can “pivot” in either direction (INGTMLIV09 AM).*
- ❖ *When the modulation is initiated through **pivot chords** in the sequence that may belong to two adjacent keys, the double generation of the **pivot chord** from two different branches of the parse tree constitutes the preferred form of analysis that captures the double role of the pivot (INGTMART20 AM).*
- ❖ *A chord that exists both in the old key and the new is called a **pivot chord** and it produces a particularly smooth transition to the new key (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *Change of key within a composition is often brought about by a chord which is common to both the initial key and the new key, commonly referred to as a **pivot chord** (INGTMTE01 BR).*

## PIVOT NOTE

### Nota pivô

Also known as **Common note**

- ❖ *A smooth change of key is made with the use of a pivot chord or **pivot note**, one that belongs to both keys. The pivot is normally followed immediately by a chord of the dominant group in the new key (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Besides the chromatic movement and smooth voice leading already discussed, **pivot notes** play a prominent role in the connection of triads, suggesting some form of harmonic coherence (INGTMTE08 BR).*

## PLAGAL CADENCE

### Cadência plagal

Also known as **Amen cadence**

- ❖ ***Plagal Cadence** - A subdominant (Section 5.5.4) chord followed by a tonic chord (IV-I). For many people, this cadence will be familiar as the "Amen" chords at the end of many traditional hymns (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *The Neapolitan sixth may be used as subdominant harmony [33] in a **plagal cadence**, followed by either major or minor tonic harmony (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The **plagal cadence** consists of the subdominant chord followed by tonic chord. Similar to the perfect cadence, it gives a sense of completion. Because the **plagal cadence** is often*

*heard at the end of hymns on the word Amen, it is sometimes known as the Amen cadence (INGTMLIV02 BR).*

- ❖ *At most one **plagal cadence** returning from the short IV section to I is allowed; (INGTMTE05 BR).*

## PLAGAL MODES

### Modos plagais

- ❖ *Modes II, IV, VI, and VIII – Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian and Hypomixolydian - are called **plagal** and contain the same pattern of half and whole steps as the authentic forms, except that their range surrounds the final (INGTMLIV02 AM).*
  - ❖ *The ambitus of each **plagal mode** falls on the fourth below its authentic counterpart, and incidentally, the reciting tones occur not on the fifth but on the third or fourth (INGTMART29 AM).*
- ⇒ See AUTHENTIC MODES

## POLYCHORD

### Poliacorde

- ❖ *When tensions are treated in this way, they are said to be “upper-structure triads” and the chord as a whole — that is, the lower chord plus the upper structure triad — is a type of **polychord** (INGTMLIV07 AM).*
- ⇒ See PETRUSHKA CHORD

## POPULAR HARMONY

### Harmonia popular

- ❖ *In the nineteenth and early twentieth centuries, at any rate, **popular harmony** is usually an echo of what serious composers had been doing several decades before. The lush Romantic chromaticism of the years between 1830 and 1850 took half a century to reappear in parlour ballads of the 80s and 90s, just as in the next century, Impressionist harmonies turn up a few decades later in jazz (INGTMART18 BR).*

## PRE-DOMINANT CHORD

### Acorde pré-dominante

- ❖ *The D phrase then begins with IV, which functions as the **pre-dominant chord** of the verse (INGTMART10 AM).*
- ❖ *Construed in this way, the application of the common-practice functional system to rock would seem to fail immediately: the data in Table 2 suggests that the most common chord to precede the tonic is IV, which is normatively a **pre-dominant chord** in the common-practice system (INGTMART12 AM).*

- ❖ *The progression is minimally V7—I, but in the Classical style usually involves a **pre-dominant chord**, and often an initial tonic as well (typically in a sentence, the cadential progression concludes the continuation, and may occupy its entire second half, or even more (INGTMART24 BR).*

Note: A basic principle of common-practice harmony is that harmonies belong to functional categories—tonic, dominant, and **predominant**—and the arrangement of these categories tends to follow certain patterns: dominants (V and VII) go to tonics (I); **predominants** (II and IV) go to dominants; and tonics can go to any category (INGTMART02 AM)

## PREPARATION AND RESOLUTION

### Preparação e resolução

Also known as **Tension and preparation**

- ❖ *Sechter's endorsement of root motion by fifth or third only and his concerns regarding the appropriate **preparation and resolution** of dissonance inform his detailed discussion of harmonic progression (INGTMLIV14 AM).*

## PREVAILING KEY

### Tom principal, tonalidade principal

Also known as **Main tonality, Primary tonality**

- ❖ *All movement around the **prevailing key** center will be carefully balanced to maintain a tonal coherence designed to emphasize the home key (INGTMART20 BR).*
- ❖ *Instead its immediate implication, based upon a diatonic interpretation of its pitch content, is the decisive factor, and consequently the key will shift whenever the chordal pitch content asserts elements that contradict the **prevailing key** (INGTMLIV14 AM).*

## PRIMARY CHORDS

### Acordes primários, acordes principais

- ❖ *First, while he does put forward the notion that a key is defined by its tonic, dominant and subdominant chords, Weber in turn describes these three **primary chords** as an outgrowth of the major scale, thus characterizing them as dependent on some other musical element (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *For example, listen to Bob Dylan's "Blowing in the Wind." This song in its entirety only uses the three **primary chords**—tonic, subdominant, and dominant (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *In jazz, they are often voiced in the same octave as the primary chord tones (thirds, fifths, sevenths), forming dissonant major and minor second tensions as favorable and expressive clashes against the chord tones (INGTMDM02 AM).*

- ❖ *The seventh of the chord can now be conceived as part of the basic framework of the blues and not as a colouring or extension of Western **primary chords** (INGTMART08 BR).*

⇒ See PRIMARY TRIADS

## PRIMARY DOMINANT

### Dominante primário, dominante principal

- ❖ *Secondary dominants, because they are temporarily raised to the status of dominant naturally resolve to their temporary tonic, just as **primary dominants** (V) resolve to tonic (I) (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The V7 of the key is the **primary dominant** (INGTMDM04 AM).*

⇒ See SECONDARY DOMINANT

## PRIMARY KEY

### Tonalidade principal

Also known as **Prevailing key**

*However, the motive subtly restores the **primary key** of E major in mm (INGTMDM02 AM).*

⇒ See SECONDARY KEY

## PRIMARY TONALITY

### Tonalidade principal

As known as **Main tonality, prevailing key**

- ❖ *Specifically, Ionian and Aeolian modes of the same diatonic collection (i.e., relative modes) often represent the primary tonality of a piece (or section) as a pair (INGTMART04 AM).*

## PRIMARY TRIADS

### Tríades principais

- ❖ *At the next level, that of the **primary triads**, the three components are tonic, subdominant, and dominant; their interrelationship is unmediated by thirds, (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In the major tonality, the three **primary triads** (I, IV, and V) are all major, while in the minor tonality (i, iv, and v) they are all minor (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *(...) the characterization of individual chords as tonic (T), subdominant (S), or dominant (D) in function; and (2) the notion that the so-called **primary triads**, I, IV, and V somehow embody the essence of each of these functional categories (INGTMART21 AM).*
- ❖ *The **primary triads** are I, IV and V, as they are in major Key (INGTMLIV13 BR).*
- ❖ *In addition, the role of such chords in the definition of key is considered to be Weaker than that of the **primary triads** and sevenths in the context of common practice harmony (INGTMTE01 BR).*

⇒ See PRIMARY CHORDS

## PROMETHEUS CHORD

### Acorde Prometheus, Acorde de Scriabin, acorde místico

❖ *Emphasizing the same trope of unity so beloved by Scriabin, Sabaneev further argued that the **Prometheus chord** incorporated all four consonante triads of classical music: major, minor, diminished, and augmented, combining them into a single unity (MICHEL, 2016 AM).*

⇒ See MYSTIC CHORD

## Q

### QUADRUPLE METER (AM)

#### Compasso quaternário

Also known as **Quadruple time, Common time**

❖ ***Quadruple meter** - A meter consisting of four beats (INGTMLIV02 AM).*

❖ *Here, the music returns to a notated simple **quadruple meter** found in the two previous episodes (INGTMART14 AM).*

⇒ See DUPLÉ METER, TRIPLE METER

### QUADRUPLE TIME

#### Compasso quaternário

Also known as **Quadruple meter (Am)**

❖ ***Quadruple time** (4 beats to a bar) (INGTMLIV07 BR).*

❖ *Music with three beats in a bar is in triple time, and music with four beats is in **quadruple time** (INGTMLIV04 BR).*

❖ ***Quadruple time:** Four beats to each beat of the click track (INGTMLIV04 AM).*

⇒ See DUPLÉ TIME, TRIPLE TIME

### QUARTAL CHORD

#### Acorde quartal

❖ *We may also freely label chords which do not fall into the usual triadic harmony categories common in western classical and popular music' Such chords include quartal harmonies quite often found in modern jazz. For example, a **quartal chord** built upon C (made up of the notes C, F, Bb, Eb...) (INGTMTE02 BR).*



# R

## RELATED KEY

### Tons vizinhos

- ❖ *So the most closely **related key** to C major, for example, is A minor, since they have the same key signature (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *Syncopated music essentially at the midpoint of the piece and greatly emphasized as a musical arrival, thereby comes to represent the focal point of opposition to the tonic in the piece, assuming a role associated with the key of the dominant or another diatonically **related key** in more traditional forms (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *If the last two notes of a phrase do not fit a perfect or imperfect cadence, you should probably modulate to a **related key** (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *A subsequent phrase may revert abruptly to the original key or to another **related key** (INGTMLIV 03 BR).*

## RELATIVE CHORDS

### Acordes relativos

- ❖ *The **relative chord** is a triad which contains the root and third of its functional archetype, but whose other tone is a substitution of the sixth for the fifth (INGTMLIV10 AM).*
  - ❖ *For example, a functional C major triad would have as its **relative chord** a triad containing the notes C and E, with A substituting for G. The resulting A minor triad is the tonic of the relative minor – thus *Parallelklang*, or “**relative chord**” (INGTMLIV10 AM).*
  - ❖ *Thus, although a-forms always employ the same **relative chords**, they are often tonally individualized, adding an attractive unpredictability within the routine of the root motions (INGTMART31 AM).*
  - ❖ *What is more, for the purposes of recognizing a 12—bar blues sequence, the underspecified semantic expression used will only match sequences which do begin in the key I, since the expression. Language does not currently extend to **relative chord** roots (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ See LEADING-TONE RELATIVE CHORD

## RELATIVE DOMINANT

### Dominante relativa

- ❖ *It is notable that in major, **relative dominant chords** and II<sup>7</sup>/VI<sup>7</sup> are more frequent than the triad on VII which indicates a certain tendency to avoid an exposed diminished triad (INGTMART02 BR).*
- ❖ *Consequent clusters combine **relative dominants** (I<sup>7</sup> (major), II<sup>7</sup> (major) and VI (natural) half-diminished) (INGTMART02 BR).*

## RELATIVE KEY

### Tonalidade relativa

- ❖ *In this song however, Wonder preserves the G[-major/ E[ minor pentatonic collection in the melody, but unexpectedly harmonizes this collection with the parallel key of E[ major—modulating not to the **relative key** (a closely related key) but to the chromatic submediant key (VI) (INGTMDM02 AM).*
- ❖ ***Relative keys** have the same key signature but different letter-names. C major has no sharps or flats and A minor has no sharps or flats (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *the **relative key**: if the tonic is a major key, the relative minor — the minor key sharing the same signature (INGTMLIV07 BR).*

## RELATIVE MAJOR

### Relativa maior

- ❖ *Similarly, a major key is the '**relative major**' of the minor key with the same key signature (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *A very common and coherent harmonic transition is from a major chord to its relative minor or from a minor chord to its **relative major** (INGTMTE05 BR).*
  - ⇒ See RELATIVE MINOR

## RELATIVE MINOR

### Relativa menor

- ❖ *The **relative minor**, also differing by a single tone, also constitutes a most close relation (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *To find the **relative minor** of any major scale, proceed to the sixth degree of that scale (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The **relative minor** of a major key is the minor key which shares the same key signature and can be found by dropping three semitones from the major's key note e.g. For C major the relative minor is A minor (INGTMTE02 BR).*
  - ⇒ See RELATIVE MAJOR

## RELATIVE SCALE

### Escala relativa

- ❖ *The weakness of minor-la is that parallel scales have both crucial structural (i.e., key-defining) pitches and function in common, while **relative scales** have only pitch similarity. While the pitch collections are almost identical with **relative scales**, the matrix of attractions and network of allegiances is realigned all over again by the domination and sway of the different tonic orientation of the relative key, just as a single twist of a kaleidoscope scrambles and regroups the same set of stones into a whole new pattern of relationships. Parallel scales represent a single tonality; **relative scales** represent two (ROGERS, 2004).*

## RESOLUTION CHORD

### Acorde de resolução

- ❖ *The 3rd, then, in these jazz progressions often are held as common tones, becoming the seventh of the **resolution chord** (INGTMDM04 AM).*
- ❖ *When secondary leading-tone chords resolve in a conventional manner, the **resolution chord** is called a tonicized chord (INGTMLIV02 AM).*
  - ⇒ See PREPARATION AND RESOLUTION, TENSION AND RESOLUTION

## RESOLUTION OF THE TRITONE

### Resolução do trítono

Also known as **Tritone resolution**

- ❖ *Several elements contribute to the overall effect of the progression. Some of the most basic are: the progression by diatonic semitone of leading tone to tonic (linear); the root relation of a perfect fifth descending to the tonic (harmonic); the **resolution of the tritone** created by adding a dissonant seventh to the triad (contrapuntal); and the presence of a common tone (linear/contrapuntal) (INGTMLIV10 AM).*

## RISING SEMITONE

### Semitom ascendente

Also known as **Ascending half step** (Am)

- ❖ *This is in concurrence with Roger Sessions, who believes that intervals cannot avoid tonal connotations (the fifth will suggest the tonic and dominant, a rising semitone a leading note and tonic, etc.) (INGTMTE06 BR).*
- ❖ *He uses a rising semitone played low down on double basses to create a strong sense of threat (INGTMLIV04 AM).*

## ROMAN NUMERAL

### Cifra graduada, cifragem graduada

- ❖ *In analysis, **Roman numerals** are used to distinguish triads based on scale degrees (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A late section of the 1890 Katechismus contains an important evaluation of Weber's **Roman numeral** (and by implication the scale-degree) notion of harmony (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The **roman numerals** represent scale degrees in the piece's initial key (INGTMTE05 BR).*

## ROOT MOTION

### Movimento das fundamentais

Also known as **Root movement**

- ❖ *“The specific voice leading technique chosen for any given situation depends partly on **root motion**: one technique is used when **root motion** is up or down by fifth, a different technique when **root motion** is up or down by second, and yet another technique when root motion is by third (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *Stephenson also suggests that **root motion** by ascending fifths (descending fourths) may be normative in rock (this is an aspect of what he calls “rock-standard” harmony) ”. (INGTMART15 AM).*
- ❖ *Tonalities takes the view that there is nothing inherently special about **root motion** by fourth or fifth: its value comes from the connective context (INGTMART17 AM).*
- ❖ *Slide 4 describes semitonal **root motion** from minor to major triads (INGTMART14 BR).*

## ROOT MOVEMENT

### Movimento das fundamentais

Also known as **Root motion**

- ❖ *The chorus reveals a new harmonic succession, created by the three-chord ii – V – I cycle arranged in **root movement** by fifths, representative of a tonal process rather than a pentatonic one (INGTMDM02 AM).*
- ❖ *If the **root movement** is strong, clear, and logical, then so will be the chord progression upon which it is based (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The **root movement** by fourths could be thought of as an alternative movement by fifths (F-C-G instead of A-D-G) (INGTMTE08 BR).*

## ROOT NOTE

### Nota fundamental

- ❖ *When a sample is assigned to a particular note of the keyboard in this way, this note is called the **root note** of the sample (INGTMLIV04 AM).*

- ❖ The "key" of the scale is the **root note** of what we called the base triad (the one in the middle of the three interlocking triads) (INGTMART28 AM).
- ❖ The idea of adding notes to a triad may be carried further to form chords containing a ninth, eleventh and thirteenth above the **root note** (INGTMLIV01 BR).
- ❖ The chord on the first degree (i.e. the **root note**) is called the tonic (INGTMART22 BR).

## ROOT POSITION

### Posição fundamental, Estado fundamental

- ❖ The intervals are a 5th and a 3rd above the bottom note, which is known as the root, and an each triad here is said to be in **root position** (INGTMLIV13 BR).
- ❖ This experiment also studies how gloom and tension dissonance is affected by the positions of pitch shift: at the **root position**, at the major third position and at the perfect fifth position (INGTMTE04 BR).
- ❖ A triad with its root as its lowest tone is said to be in **root position** (INGTMLIV11 AM).
- ❖ These two issues relating to classical definitions of 'chord' – the tertian nature of tonal chords, and the favoring of **root-position** and first-inversion chords – can be thought of as different aspects of the same larger topic of tonal levels (INGTMART25 AM).

⇒ See CHORD INVERSION

## ROOT-POSITION CHORD

### Acorde em posição fundamental, acorde em estado fundamental

- ❖ Any other chord that has the same-named notes as a **root-position chord** is considered to be essentially the same chord in a different position (INGTMLIV03 AM).
- ❖ The added number in each compartment containing a six-five, four-three, or [four-]two chord indicates the scale degree on which its **root-position chord** is built (INGTMLIV14 AM).
- ❖ **Root-position chords** can also be arranged so that the relative positions of the third and fifth are switched (INGTMLIV02 BR).
- ❖ The first inversion has a different sound quality to the **root-position chord** (INGTMTE01 BR).

⇒ See INVERTED CHORD

# S

## SCALE DEGREE

### Grau da escala

- ❖ *Each minor key tonic is five **scale degrees** above (or four **scale degrees** below) the previous tonic (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *The five major chords that result are not functionally related, and do not normally lead to each other in progressions—even though both the first and fifth **scale degrees** are represented as roots—any more than melodic events in the minor-pentatonic scale are expected to resolve in any particular way (INGTMART24 AM).*
- ❖ *Throughout this thesis the term mode refers to a series of **scale degrees**; a chord consists of a series of musical intervals; and a music tone consists of a set of frequency partials (INGTMTE04 BR).*

## SCALE DEGREE THEORY

### Teoria dos graus

- ❖ *While this grouping is the most natural from a **scale-degree theory** point of view, the upper and lower chromatic mediant pairs are least often associated together in music (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ ***Scale-degree theories**, which originate in the teachings of Abbé Vogler as transmitted by Gottfried Weber, enumerate specific laws of progression for individual chords (REHDING; RINGS, 2019).*

## SCALE NOTE

### Nota da escala

Also known as **scale tone (Am)**

- ❖ *Changing the key to the fifth **scale note** of a particular scale always adds a sharp (or takes away a flat) (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *An equal-tempered system (constant frequency ratios between adjacent scale positions, a geometric series) is mathematically unable to contain all simple frequency ratios with respect to a specific **scale note** (INGTMTE04 BR).*

## SCALE TONE

### Nota da escala

Also known as **scale note**

- ❖ *The basic jazz chords in any key are the diatonic, or **scale-tone**, seventh chords (INGTMLIV07 AM).*

## SECOND INVERSION

### Segunda inversão

- ❖ *A triad with its fifth as its lowest tone is in **second inversion** (INGTMLIV11 AM)*
- ❖ ***Second inversion** is shown by the number 6/4 (INGTMLIV02 BR).*  
⇒ See CHORD INVERSION, FIRST INVERSION, THIRD INVERSION

## SECOND-INVERSION CHORD

### Acorde de segunda inversão

Also known as **six-four chord**

- ❖ *The figuring for a **second-inversion chord** is 6/4 (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ ***Second-inversion chords** are denoted by the letter *c* after the Roman numeral (e.g. *Ic*, *Vc*) (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *The use of **second-inversion chords** immediately before cadenzas (a structurally significant position) in Classical concertos is well-known; therefore, this moment may well grab the attention of the average listener accustomed to such music (INGTMTE06 BR).*

## SECONDARY CHORD

### Acorde secundário

- ❖ *By saying this Schenker most likely means that *III* " defines a harmonic area which is more at variance with its harmonic context, and thus freer of it than *III* #, whose tonic is a **secondary chord** of both tonic and dominant keys (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *In contrast, Smetana's use of *iii6* prolongs *vi* emphasizing the "**secondary chords**" of the key (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *Each **secondary chord** shares functions with one or more primary chords' (INGTMART25 BR).*

## SECONDARY DOMINANT

### Dominante secundária

Also known as **Secondary dominant chord**

- ❖ *And just as secondary dominant chords often replace their diatonic counterparts in the cycle, tritone substitution chords may replace these **secondary dominants** as well, as a*

*second level of alteration to the original diatonic descending fifth paradigm (INGTM04 AM).*

- ❖ *A secondary dominant chord is the major chord (often with a minor seventh above the root) based on the the perfect 5th above (or perfect 4th below) any major or minor chord in the prevailing key. The **secondary dominant** is a chromatic chord borrowed from the key where the chord it leads to is the tonic (INGTMLIV14 BR).*

## SECONDARY DOMINANT CHORD

### Acorde de dominante secundária

Also known as **Secondary dominant**

- ❖ *The voice leading of **secondary dominant chords** is the same as for primary dominant chords. Secondary dominant triads require that you carefully maintain recommended doublings because the third of the chord has the function of a leading tone and should not be doubled (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *And just as **secondary dominant chords** often replace their diatonic counterparts in the cycle, tritone substitution chords may replace these secondary dominants as well, as a second level of alteration to the original diatonic descending fifth paradigm (INGTM04 AM).*
- ❖ *A **secondary dominant chord** is the major chord (often with a minor seventh above the root) based on the the perfect 5th above (or perfect 4th below) any major or minor chord in the prevailing key. The secondary dominant is a chromatic chord borrowed from the key where the chord it leads to is the tonic (INGTMLIV14 BR).*

## SECONDARY KEY

### Tonalidade secundária

- ❖ *For one thing, given a particular main key (e.g., C major) certain **secondary keys** are especially common (such as G major, F major, and A minor) (INGTMART02 AM).*
- ❖ *These pairs, both fifth-related, may appear together in contexts where similar chromatic mediant relations establish a distinct **secondary key area** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *Ng (2005, p. 135) describes the C# minor theme of the development in Op. 90's first movement as 'new' material – overlooking its relation to the second subject – whereas Musgrave (1985, pp. 193–4) refers to A major (not minor) as a **secondary key** in Op. 99's first movement and wrongly gives the keys of Op. 99's scherzo and trio as C (not F) minor and major (INGTMART15 BR).*

⇒ See PRIMARY KEY



## SEMITONE ABOVE

### Semitom acima

Also known as **Half step above (AM)**

- ❖ *Auxiliary notes lie a tone or **semitone above** or below the harmony note (INGTMLIV03 BR)*
- ❖ *However, the new key at the beginning of the section, a **semitone above** the previous key, is not introduced in this way (INGTMTE05 BR).*
- ❖ *This is true even though the note is consonant with the progression's opening B-minor triad, and made especially apparent when the note continues to sound over the a-form's final chord, an A-major triad whose Csharp clashes harshly with the D a **semitone above** it (INGTMART31 AM).*
- ❖ *For the Locrian scale it lies a **semitone above** the tonic and in the Locrian #2 scale it is a whole step above tonic (INGTMDM04 AM).*

## SEMITONE BELOW

### Semitom abaixo

Also known as **Half step below (AM)**

- ❖ *In this case the third and the fifth of the archetype are present, while the root is replaced by the **semitone below** it (in minor, the semitone above it), which is the leading tone (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *A transition between a tritone-substituted chord and a dominant seventh a **semitone below** is now seen as a left step combined with a tritone leap (INGTMTE05 BR).*

## SEQUENCE OF CHORDS

### Sequência de acordes

Also known as **Chord sequence**

- ❖ *Typically a jazz soloist wants to know what scale to use to improvise a melody over a particular chord or **sequence of chords** (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *In contrast to the classical format, where every single note is written out explicitly, in fake book format all that is presented of the music is (1) a **sequence of chords**, and (2) a melody line (INGTMART28 AM).*
- ❖ *Any piece of music that you write will no doubt be based on a **sequence of chords** (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *The representation is decomposable vertically into half-phrases, bars, etc., but it is not decomposable horizontally into voice; the music is essentially represented as a **sequence of chords** (INGTMART03 BR).*

- ❖ *A number of commentators such as Christopher Lewis have claimed that an important role is played by third relations play in the Ninth Symphony and this **sequence of chords** whose roots rise in major thirds could be used as further evidence of these relations (INGTMTE07 BR).*

## SEQUENTIAL MODULATION

### Modulação sequencial

- ❖ *(...) modulations can occur in conjunction with sequences and the progression of fifths, and we noted two examples by Bach. These modulations are identified by the new accidentals, as we have seen. **Sequential modulations** may 'lift' of 'point' the phrase with colour and interest (INGTMLIV03 BR).*
- ❖ *Schubert maintains the key of Cb major at the opening of the B section of the song and in so doing confirms the new key. The words of the first line of the second stanza are repeated, with an undulating I-V, V-I phrase pattern in Cb major. Given the length of the song as a whole, this harmonic stability feels remarkable. However, it is soon interrupted when a **sequential modulation** kicks in. A series of dominant-seventh-to-tonic gestures unfurl in a sequence of thirds G: V7-I, e: V7-i, c: V7-i (REHDING; RINGS, 2019 AM).*

## SEVENTH CHORD

### Acorde de sétima

- ❖ *A seventh chord is formed by adding another third above the fifth of the triad. The seventh chord built on the dominant is the most common **seventh chord** in tonal music (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *In a number of popular styles, static sonorities may be used without necessarily setting up any expectation for resolution. These sonorities may be triads, **seventh chords** or other extended tertian chords, or diatonic collections (INGTMART15 AM).*
- ❖ ***Seventh chords** are made up of four notes, so they have three inversions (INGTMLIV02 BR).*
- ❖ *The consonance and dissonance rankings for the types of **seventh chords** generally follow those of their contained triads (order of consonance: major > minor > diminished > augmented) (INGTMTE04 BR).*

## SIMILAR MOTION

### Movimento similar

- ❖ *In **similar motion**, both voices move in the same direction (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *Here, as the trombone section is moving primarily in **similar motion**, the lower two trombone parts have a number of consecutive parallel fifths (INGTMDM04 AM).*

- ❖ *Similar motion*, where the parts move in the same direction, but by different intervals (INGTMLIV14 BR).
- ❖ Once you have chosen your cadences, sketch in their bass notes and label them with their key(s) and chords. If there is *similar motion* between melody and bass, watch out for consecutive 5ths or octaves (INGTMLIV13 BR).
- ❖ In fact a *similar motion* is found in bars 59-60 (Ex B.4.9) of this movement when a D dominant rises to F (INGTMTE07 BR).

## SIMPLE INTERVAL

### Intervalo simples

- ❖ The *simple intervals* are one octave or smaller (INGTMLIV03 AM).
  - ❖ Recall that *simple intervals* are those that lie within the range of an octave, whereas compound intervals are those that exceed it (INGTMLIV04 AM).
  - ❖ All of the intervals mentioned so far have been of an octave or less and are sometimes called *simple intervals* (INGTMLIV02 BR).
- ⇒ See COMPOUND INTERVAL

## SIMPLE METER (AM)

### Compasso simples

Also known as **Simple time**

- ❖ *Simple meter* A meter that has a simple division of the beat (INGTMLIV02 AM).
  - ❖ For instance, in looking just at one of the above-cited textbooks, Clendinning and Marvin (2011), we find U2's 'Miracle Drug' demonstrating *simple meter* (30) and Dolly Parton's 'I Will Always Love You' introducing key signatures (55); these songs prepare the way for later harmonic examples, such as Elvis Presley's 'Love Me Tender' and its major II triad (at 'love me sweet') functioning as a secondary dominant to V (408) (INGTMART25 AM).
- ⇒ See COMPOUND METER

## SIMPLE TIME

### Compasso simples

Also known as **Simple meter (AM)**

- ❖ *Simple time* signatures are simple: the top number is the number of beats, and the bottom is the beat unit (INGTMLIV08 AM).
- ❖ In *simple time*, each beat can always be divided into twos, or multiples of two (INGTMLIV06 BR).
- ❖ And *simple time* signatures are described fully according to how many beats in a bar there are as follows: 2/4 and 2/2 are called *simple duple time* since there are two beats to each

bar;  $3/8$ ,  $3/4$  and  $3/2$  are called *simple triple time* since there are three beats to each bar, and  $4/4$  is called *simple quadruple time* since there are four beats to each bar (INGTMLIV06 BR).

⇒ See: COMPOUND TIME

## SIX-FOUR CHORD

### Acorde de quarta e sexta

- ❖ When the notes of a triad are so arranged that the original fifth becomes the lowest tone, the triad is said to be in the second inversion, and in this position is known as the **six-four chord**, the intervals between the bass and the upper voices being sixth and fourth (INGTMLIV11 AM).
- ❖ "Schoenberg's example 74 illustrates a downward step progression as a sum of two downward fifths, where the I (**six-four chord**) and V, ordinarily coming between this dominant (V/V) and the closing chord are often left out (INGTMTE02 AM).

⇒ See: CADENTIAL SIX-FOUR CHORD, PASSING SIX-FOUR CHORD

## SIXTH CHORD

### Acorde de sexta

- ❖ Some limited variation of the patterns above is possible. For example, the II-V-I progression can end with a **sixth chord**, rather than a major or minor seventh, when the II chord has its third as the lowest note (i.e., when it is in first inversion) (INGTMLIV07 AM).
- ❖ You construct a **sixth chord** by simply adding another note to a triad, one whole step above the fifth (INGTMLIV06 AM).
- ❖ The same can be seen in the four (...) where the major and minor **sixth chords** are the same shape as the minor and major seventh chords respectively (INGTMTE02 BR).

## SKIPWISE MOTION

### Movimento disjunto

Also known as **Disjunct motion**

- ❖ If you were to take our structural tones and apply **skip-wise motion** to them, one possibility would look like figure 8-4 (INGTMLIV10 AM).

## STATIC CHORD

### Acorde estático

- ❖ Long passing notes 'walking through' **static chords** create dissonance and hence tension in the music (INGTMLIV03 BR).
- ❖ **Static chord** of C major (INGTMLIV04 AM).

## STATIC MOTION

### Movimento estático

- ❖ *The empty note heads represent **static motion**, i.e., common tones (INGTMDM04 AM).*

Note: both voices hold their notes in a static motion.

## STEPWISE MOTION

### Movimento por grau conjunto

Also known as **Conjunct motion, Conjunct movement**

- ❖ *Descending **stepwise motion** from chord to chord is made more sublime by a suspension (INGTMLIV05 AM).*
- ❖ *“In some cases, an elaboration might be generated from two superordinate events; passing-tones and other linear progressions - where a consonant interval is filled in with **stepwise motion** - could be generated in this way, as shown in Example 3 ” (INGTMART02 AM).*

## SUBDOMINANT CHORD

### Acorde de subdominante, acorde subdominante

- ❖ *The **subdominant chord** is always built upon the fourth degree of either major or minor mode (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *Another use of 2 is as the root of a post-cadential II as a replacement for the **subdominant chord** (INGTMDM01 AM).*
- ❖ *The bottom note of the chord marked 1 is A, the 4th degree of the scale of E minor, so the chord is a **subdominant chord** (iv) (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *The bottom note of the chord marked 2 is Db, the fourth degree of the scale of Ab major, so the chord is a **subdominant chord** (IV) (INGTMLIV04 BR).*
- ❖ *In practice, the major added sixth chord is the only useful example of this I have come across thus far: in Bach and Mozart this is typically a **subdominant chord** in the major mode, just as the minor triad with added sixth typically functions as a subdominant in the minor mode (INGTMART17 BR).*

⇒ See TONIC CHORD, DOMINANT CHORD

## SUBDOMINANT FUNCTION

### Função subdominante

- ❖ *Both chords here relax into tonic – both exhibit what we might call ‘**subdominant function**’ (distinct from ‘pre-dominant function’) or what others might call ‘plagal neighbor’ function (INGTMART25 AM).*
- ❖ *There are several surface features of chords that are distinctive for their function such as a major triad with a minor seventh, which implies a dominant function, a half-diminished*

*seventh chord, which implies a predominant chord on // in minor, or a major chord with a sixte ajoutée, which implies a **subdominant function** in common practice music or also a tonic function in Jazz (INGTMART04 BR).*

⇒ See TONIC FUNCTION, DOMINANT FUNCTION.

## SUBDOMINANT HARMONY

### Harmonia de subdominante

- ❖ *The greatest tonal strength in these harmonic progressions results from contrasting dominant harmony with **subdominant harmony**, with the supertonic considered as having some subdominant qualities (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *In discussing the assimilation of blue notes into the American popular ballad, Allen Forte notes the popularity of the **subdominant harmony** with a minor seventh, correctly pointing out that the dissonant seventh “has no obligation whatsoever to ‘resolve’ down by step, as would the textbook seventh of classical music” (INGTMART13 AM).*
- ❖ *In a way this follows Abbate’s conception of narrative, but the descent is not back to where the music was before. The final ‘correct’ dominant note to which this figure descends is dissonant against the **subdominant harmony** supporting it, so that if this is a flight, it is a flight from the final conclusion of the work (INGTMTE07 BR).*

⇒ See DOMINANT HARMONY, TONIC HARMONY

## SUBDOMINANT MINOR

### Subdominante menor

Also known as **Minor Subdominant**

- ❖ *The **subdominant minor**, borrowing its minor third from the flattened submediant of the natural or descending melodic minor scale, is used occasionally (INGTMLIV14 AM).*
- ❖ *Implicit in this interpretation is a strong claim concerning the *Gegenklang* (i.e. what we would call the **subdominant minor**) in major keys. It is said to fulfill the same role as the dominant major in minor keys — in other words, a crucial one, especially when it comes to cadences (INGTMART16 BR).*

## SUBDOMINANT REGION

### Região da subdominante

- ❖ *The appearance of a B-flat major triad affirms F major shortly after (beat 3 of m. 26) and casts doubt on the efforts of the B-natural to tonicize C beyond a microprogression. It is important that the pitch content introduced belongs to F, a **subdominant region** of C (INGTMART29 AM).*

- ❖ *Bach's procedures are quite detailed, as we might expect. Significantly, the keys that form the flat or **subdominant region** of the ambitus of a/C (d and F) do not appear in the introductory chorus, which is primarily occupied with the moment metaphor. We will find the same situation in Cantata 172, in which the **subdominant region** becomes increasingly prominent throughout the cantata. As we saw, the **subdominant region** is nearly absent from Nun komm, der Heiden Heiland as well (and delayed until near the end of Cantata 21, mvt. 11, so as to lend a sense of fulfillment to end of the movement) (CHAFE, 2015).*

⇒ See DOMINANT REGION, TONIC REGION.

## SUBMEDIANT CHORD

### Acorde de submediante

Also known as **Superdominant**

- ❖ *'It provides an important late-nineteenth-century admission that a tonic preceded or surrounded only by chromatic mediant or **submediant chords** may still create a coherent tonal structure' (INGTMART25 BR).*

Note: the Latin prefix *sub* means "under"—the **submediant (degree)** is a third below the tonic (GOTHAM et al, 2021) or the sixth degree of the diatonic scale.

## SUBSTITUTE DOMINANT

### Dominante substituta

Also known as **Dominant substitute chord, Dominant substitute, Tritone substitution chord** and **Tritone substitute chord**.

- ❖ *He also argues that this chord is more than merely a **substitute dominant**, noting its root motion and the stability of its chromatic pitch (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The **substitute dominant** in this cadence may also be a whole-tone chord (INGTMTE07 BR).*

## SUBSTITUTE TONES

### Nota substituta

- ❖ *Schoenberg acknowledges Chopin's use of "**substitute tone**" C<sub>b</sub> by placing a horizontal line through the Roman numeral I. In this case tonic functions as an "artificial dominant seventh chord" leading to IV (INGTMLIV14 AM).*

## SURPRISE CADENCE

### Cadência de engano

Also known as **Interrupted cadence, False close, False cadence**

- ❖ *The use of dominant chord in an interrupted cadence leads the listener to expect a perfect cadence; however, instead of being followed by the expected tonic chord, another chord*

(often the submediant) is used. For this reason, the interrupted cadence is sometimes known as a false *close* or *surprise cadence* (INGTMLIV02 BR).

## SUS4 CHORD

### Acorde Sus4

Also known as **Suspended chord, Suspended fourth chord**

- ❖ *The suspended fourth chord (also called the **sus4 chord**) gets its name because it takes the third of a chord and suspends it by raising it a half step to a fourth (hence the name of this type of chord), before resolving the chord back to its usual form (INGTMLIV06 AM).*
- ❖ *The first fallback is for certain built-in chord-types to be temporarily replaced by their '**sus4**' (chord) equivalents: that is, replacing the third of the chord with a 'suspended' fourth (which may or may not appear as a conventional suspension in the texture) (INGTMART17 BR).*

## SUSPENDED CHORD

### Acorde suspenso

- ❖ *A **suspended chord** is when the third is swapped for a note that lies on either side of it (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *In classical western harmony, **suspended chords** generally resolve the suspended note onto a major or minor third to form a more perceptually 'stable' triad chord (INGTMTE02 BR)*  
⇒ See SUSPENDED FOURTH CHORD

## SUSPENDED TONALITY

### Tonalidade suspensa

- ❖ *Earlier in this chapter we used the term "**suspended tonality**" to describe a passage with a momentarily nuclear or ambiguous tonality. This term is appropriate only when used in the context of a tonal composition. It is not the same as atonality (KOSTKA, 2016 AM).*
- ❖ *By the time of *Structural Functions of Harmony*, Schoenberg seems to have come to a more radical view, or to have assimilated the style of **suspended tonality** more easily in an analytical concept, implying that monotonicity could not adequately capture the full implication: even though there is a key signature, the music must be explained in terms of the fusion of keys a third apart, tonic and submediant minor (INGTMLIV08 BR).*
- ❖ *Schoenberg's concepts of *schwebende* (fluctuating) and *aufgehobene* (**suspended**) tonality, bring us even closer to the 'atonal and serial era' just before and after the First World War (INGTMART09 BR).*



## SUSPENDED FOURTH CHORD

### Acorde de quarta suspensa

Also known as **Suspended chord, Suspended fourth chord, Sus4 Chord**

- ❖ *The **suspended fourth chord** (also called the **sus4 chord**) gets its name because it takes the third of a chord and suspends it by raising it a half step to a fourth (hence the name of this type of chord), before resolving the chord back to its usual form. So, a **Csus4** consists of C, F (instead of E), and G. The fourth (F) then moves back down to the third, which is E, thus resolving the chord back to the major triad (C, E, G) (INGTMLIV06 AM).*

## SYMMETRIC SCALE / SYMMETRICAL SCALE

### Escala simétrica

- ❖ *A **symmetrical scale** is a scale with a repeating step pattern. The most common symmetrical scales are the chromatic, whole-tone, octatonic, and hexatonic scales (ARNDT, 2020 AM).*
  - ❖ *The **augmented scale** is a hexatonic scale comprised of two augmented triads one half-step (or a minor third) apart. Since the augmented scale is a **symmetric scale** (like the whole-tone scale) different notes could function as the root (SAUNDERS, 2011 AM).*
  - ❖ *The **half-whole diminished scale**, also called the **diminished dominant scale**, is a **symmetric scale** built upon the following pattern: half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step, half step, whole step (MILLER, 2011 AM).*
- ⇒ See OCTATONIC SCALE, WHOLE-TONE SCALE, CHROMATIC SCALE

## T

## TARGET CHORD

### Acorde alvo

- ❖ *It is important to remember that when you are trying to change key, the **target chord** is the dominant seventh of the new key, rather than the tonic (INGTMLIV04 AM).*
- ❖ *As previously discussed, authentic cadences are produced by a dominant seventh interpretation of a minor seventh chord and a cadence-raised **target chord** (INGTMTE05 BR).*

## TEMPORARY KEY

### Tonalidade temporária

- ❖ *The analytical symbols for Prout's transitional dominant vividly convey the "partial" nature of the modulation: only the chord containing the chromatic pitch is interpreted in*

the *temporary key*; the goal chord retains its position within the original key (INGTMLIV14 AM).

## TENDENCY NOTE

### Nota atrativa

Also known as **Tendency tone (Am)**

- ❖ *Tendency notes, or notes that resolve, are not normally doubled, in order to avoid consecutive octaves (see 2.5 Consecutive fifths and octaves below). Tendency notes include: - the leading note, which usually resolves upwards to the tonic (but see 2.2 Leading notes below for exceptions) - the seventh of a seventh chord, which resolves downwards; - the root and third in a second inversion chord, both of which resolve downwards; - a suspension, which resolves downwards (INGTMLIV14 BR).*
- ❖ *In the very common progression which both chords are in root position, the resolution of the two **tendency notes** makes it impossible to include all notes of both chords when using four parts or fewer (INGTMLIV13 BR).*

## TENDENCY TONE (AM)

### Nota atrativa

Also known as **Tendency note (Br)**

- ❖ *In the following example, every note in the first chord except G is, in traditional theoretical terms, a “**tendency tone**” (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *This gave it much more independence and stability, the lowered second degree being treated in this case not as a melodic **tendency tone**, but as a true harmonic root, which would thus be doubled (INGTMLIV11 AM).*

## TENSION AND RESOLUTION

### Preparação e resolução

Also known as **Preparation and Resolution**

- ❖ *Within the song itself, the harmony lacks goal direction in the sense that it lacks any immediate harmonic motion (**tension and resolution**) despite the gravitation toward D, which functions as the root of the unfolding seventh chord (INGTMART15 AM).*
- ❖ *Bach fugues, Haydn symphonies, Chopin ballades, and Wagner operas all, in one way or another, utilize the **tension and resolution** facilitated by the tonic and dominant (INGTMART29 AM).*
- ❖ *In preparation for such large-scale analysis, I would now like you to listen to a more extended passage from one of the Mozart piano sonatas you have been studying, so that we*

can consider some patterns of **tension and resolution** on a larger scale than we have seen so far (INGTMLIV10 BR).

- ❖ The inclusion of traditional appoggiaturas to create **tension and resolution** is also a part of Schoenberg's musical language (INGTMTE06 BR).

### THIRD INVERSION

#### Terceira inversão

- ❖ A seventh chord with the 7th as the lowest tone is in **third inversion** (INGTMLIV12 AM).
- ❖ Later in the work, the chord of C major seventh (**third inversion**) appears on beat 1 of bar 231 (significantly, a downbeat), which is an important climax in the second movement (INGTMTE06 BR).

⇒ See CHORD INVERSION, FIRST INVERSION, SECOND INVERSION

### THIRD-INVERSION CHORD

#### Acorde de terceira inversão

Also known as **Chord in the third inversion**

- ❖ Notice how the **third-inversion chords** often sound dissonant, especially when the major seventh interval is in the bass, but don't dismiss them; they are incredibly useful as passing chords and for harmonizing melody notes, chord solo style (CAPONE, 2015).

⇒ See THIRD INVERSION

### THIRD-RELATED

#### Vizinhos de terça

- ❖ For instance, the tonics of the individual movements in the symphonies are often **third-related**, sometimes completing ascending or descending triadic patterns (INGTMART16 AM).
- ❖ The dominant effect is clear but the chord of resolution is deliberately unclear. This ambiguity between keys a **third-related** is based in the absence of the note E on the tonic and is similar to the cadences which can be interpreted as perfect or deceptive found in the first movement during the section which leaves an ambiguity between A major and F minor (INGTMTE07 BR).

### THIRTEENTH CHORD

#### Acorde de décima terceira

- ❖ Complete **thirteenth chords** are built by adding the interval of a major, thirteenth to an existing eleventh chord (...) The most common note to leave out of thirteenth chord is the eleventh. If a thirteenth chord does contain a eleventh, and the eleventh is altered, the alteration must be written into the name of the chord, eg. C13 (#11) (INGTMLIV02 AM).

- ❖ *How to Play From a Fake Book" [Neely1999] says that when playing, say, a **thirteenth chord**, that after the 7th note one should just omit any notes before we get to the thirteenth -- that is, omit the ninth and eleventh (INGTMART28 AM).*
  - ❖ *Yet even at the last, the dominant features an anticipated mediant producing a dominant **thirteenth chord** where the seventh features alongside the note it should resolve to (bars 139-140) (INGTMTE07 BR).*
- ⇒ See EXTENDED CHORDS

## THOROUGH BASS

### Baixo contínuo

- ❖ *The practice of **thoroughbass** during the peak of the Baroque is well documented in a mammoth work by Heinichen, a composer whose training in Leipzig, extensive sojourn in Venice and Rome, and career in Dresden made him eminently qualified for the task (INGTMLIV14 AM).*
  - ❖ *In the repertoire of the seventeenth century, harmonic considerations gained precedence through the adoption of **thoroughbass** and a reformulation of harmonic rhythm (INGTMART29 AM).*
  - ❖ *Since Schenker was convinced that tonal masterpieces after the age of **thoroughbass** had, nevertheless, been a development of German Baroque and Classical precedents, this was no quixotic Project (INGTMLIV08 BR).*
  - ❖ *The tradition of harmonic theory that he abhorred had been promoted at large in the first place in response to the weakness of **thoroughbass** and contrapuntal theory (INGTMLIV08 BR).*
- ⇒ See FIGURED BASS

## TIME SIGNATURE

### Fórmula de compasso

- ❖ *The **time signature** is always at the beginning of the staff just after the key signature. It's usually two numbers, one over the other (INGTMLIV06 AM).*
- ❖ *A **time signature** consists of two figures written one above the other at the beginning of a piece of music. This 'signifies' the time (the number of beats to each bar) which the composer is using (INGTMLIV07 BR).*
- ❖ *The **time signature** of 4/4, in fact, is so common that it is also known as common time, symbolized by the letter "C" on the staff in place of the usual time signature (INGTMLIV09 AM).*

**TONAL AREA****Área tonal**

- ❖ *The change from one tonic to another is often accompanied by the appearance of nondiatonic accidentals and harmonic movement emphasizing the new **tonal area** (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *These are not cadences, they perform no formal boundary defining function but still retain the important tonal function of key definition at (or in these cases near) the commencement of a new **tonal area** (INGTMTE07 BR).*
- ❖ *Lurking beneath the smooth 'surface' of the piece (which supplies chords such as the German sixth and the dominant seventh to connect the different tonal areas) is a strange dualist symmetry (INGTMART16 BR).*

**TONAL CENTER (AM)****Centro tonal**

Also known as **Tonal centre** (Br)

- ❖ *A scale starts with the note that names the key. This note is the **tonal center** of that key, the note where music in that key feels "at rest" (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *After the extended version of the introduction, the head motive of the fugato subject briefly interrupts the return to the main tonal center (INGTMMDM03 AM).*

**TONAL CENTRE (BR)****Centro tonal**

Also known as **Tonal center** (Am)

- ❖ *Forte [1973] developed pitch class set theory to expedite the analysis of atonal and serial music; i.e., music that intentionally avoids any notion of having a key or **tonal centre** (INGTMTE01 BR).*
- ❖ *The concept of **tonal centre** is crucial to the analysis of tonal music harmony, but this concept has not been completely modelled in previous harmonic-template-based approaches (INGTMTE04 BR).*

**TONAL CHORD****Acorde tonal**

- ❖ *Notwithstanding historical issues surrounding the term (Dahlhaus 1990: 67), there are two matters pertinent here. The first has to do with how a **tonal chord** is spelled (INGTMART25 AM).*
- ❖ *The functional rules characterize the behaviour of **tonal chords** in four different sets of rules that are applied recursively: a set of expansion rules, according to which core*

*functional sequences may be expanded; a set of substitution rules modelling how functional elements may be substituted by parallels (relatives) and two modulation rules formalising modulation and change of mode (INGTMART04 BR).*

## TONAL DEGREES

### Grau tonal

- ❖ *The customary procedure for doubling in triads in the first inversion can be summed up as follows: a. If the bass (not root) of the first-inversion triad is a tonal degree (I, IV, or V; sometimes II), it is doubled. b. If the bass of the triad is not a **tonal degree**, it is not doubled, but a **tonal degree** in the chord is doubled instead (INGTMLIV11 AM).*
- ❖ *The tonal degrees are those that are common to a major scale and its tonic minor (natural form); that is, the tonal degrees are I, II, V and V. The **modal degrees** are those that are different in the two scales, that is, III, VI and VII (ANDREWS; SCLATER, 1997 AM)*  
⇒ See MODAL DEGREES

## TONAL FUNCTION

### Função tonal

- ❖ *Each scale degree has its part in the scheme of tonality, its **tonal function** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The choruses, in spite of the blurring of **tonal function** on a local level in the oscillating sections, project E major as the governing tonality (INGTMART15 AM).*
- ❖ *Rings attempts to correct this but preserves Riemann's conflation of transformational function and **tonal function** (INGTMART25 BR).*
- ❖ *The perfect cadence has a primacy in tonal music theory due to its defining role in **tonal function** (INGTMTE07 BR).*

## TONAL HARMONY

### Harmonia tonal

- ❖ *In classical **tonal harmony**, the roman numeral is often times considered to represent the entirety of a chord's identity, but in the current approach it is only one of five possible expressions of identity (INGTMART25 AM).*
- ❖ *Through all musical styles that involve **tonal harmony**, the shape of a composition is determined to a great extent by chord progressions (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *There are, however, very few inflexible rules in **tonal harmony**, and all of these were broken from time to time by composers (INGTMLIV03 BR).*

- ❖ *In the first half of the eighteenth century, Johann Sebastian Bach harmonised many chorales in his cantatas and other vocal works; his style has become a standard method of **tonal harmony** for music students (INGTMLIV14 BR).*

⇒ See TRADITIONAL HARMONY

## TONAL MOTION

### Movimento tonal

- ❖ *These two moments in Key Largo provide instances of a category of **tonal motion** that straddles the line between cadence and modulation: the chromatically modulating cadential resolution (CMCR) (INGTMART07 AM).*
- ❖ *One major aspect of tonality is that it embodies a central element of directionality, in which **tonal motion** is goal directed and shapes patterns of tension and release (INGTMART02 BR).*

## TONAL MUSIC

### Música tonal

- ❖ ***Tonal music** is music in which the progression of the melody and harmony gives the strong feeling that the piece has a note and chord that are its home base (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *In **tonal music**, just about any melody is allowed, as long as it is into the harmonies as they wander away from and then head back to their home base. Most Western **tonal music** is based on major and minor scales, both of which easily give that strongly tonal feeling (INGTMLIV03 AM).*
- ❖ *In traditionally **tonal music**, a specific use of consonance and dissonance is the creation of tension and release; for example, a suspension requires its resolution (INGTMTE06 BR).*

## STONE ABOVE

### Tom acima

Also known as **whole step above (Am)**

- ❖ *The **tones above** the octave C may be interpreted as a D augmented chord with the C as the added seventh or possibly as sonorities on B flat (with an added ninth) or on D (a possible altered dominant of the supertonic) (INGTMART27 AM).*
- ❖ *And a **tone above** E is not F, but F# (INGTMLIV06 BR).*

## STONE BELOW

### Tom abaixo

Also known as **whole step below (Am)**

- ❖ *As Steve Howe recalls, "When we started touring it, we had to drop that end section a **tone below** in F (INGTMART04 AM).*

- ❖ *The suffix 7 means that the "dominant" seventh note, a **tone below** the tonic, is to be included (INGTMART12 BR).*

## TONIC

### Tônica

- ❖ *This A major chord weakly asserts itself as a **tonic** (INGTMLIV14 AM).*
  - ❖ *The **tonic** brings about no movement, the dominant a movement one step to the left, and the subdominant a step to the right (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ See TONIC CHORD, TONIC NOTE, TONIC FUNCTION, TONIC PEDAL

## TONIC CHORD

### Acorde de tônica, acorde tônico, acorde de função tônica

- ❖ *A **tonic chord** is the prime or home chord. For example, the C Major chord is a tonic chord (C, E, G). It is the first chord of the C Major scale (INGTMLIV06 AM).*
  - ❖ *The unequivocal statement of the **tonic chord** is avoided until the end of the song (INGTMART27 AM).*
  - ❖ *The **tonic chord** in these cases should be thought of more as a complex made up of melodic strands with shared qualities of both modes (INGTMDM02 AM).*
  - ❖ *To break this down further, if a major and minor scale each start on the same note, these two keys will have a chord in common — the dominant chord which pulls back towards the home **tonic chord** (INGTMART05 BR).*
- ⇒ See DOMINANT CHORD

## TONIC FUNCTION

### Função tônica, Função de tônica

- ❖ *The difference between these two readings is subtle but important: in the former reading, the initial VI has **tonic function** even though it is not a literal tonic chord, whereas the latter reading treats it as subsidiary to the final tonic (INGTMART10 AM).*
  - ❖ *Traditionally, the chords could be interpreted as alternating dominant and **tonic function** with C as the tonal center (INGTMART15 AM).*
  - ❖ *A III<sup>m</sup> chord is likely to have a **tonic function** or a dominant function with respect to VI (INGTMTE05 BR).*
- ⇒ See DOMINANT FUNCTION



## TONIC HARMONY

### Nota da tônica, nota tônica

- ❖ We call any pair with no 3rd a “Solid Pair”. The most common use of a Solid Pair is to fortify important structural points – namely, **tonic harmony** at the beginning or ending of a phrase or section (INGTMLIV05 AM).
- ❖ Parker downplays the arrival on continuing directly to in measure 7 and giving a blue color to the **tonic harmony** as well (INGTMART08 AM).
- ❖ Yet, at the same time, because Bflat–A–G sounds as an upbeat (as it did previously) we can also hear it as prolonging tonic harmony, so the A is heard as a passing tone that resolves to G. The result is that the motto elides the end of the first phrase with the upbeat to the second; it thus prolongs **tonic harmony** into what follows (INGTMART18 BR).
- ❖ My analysis claims that, despite the very emphatic arrival of the F and the **tonic harmony** from bar 287 onwards, there is no sense of completion for the movement as a whole here (...) (INGTMLIV11 BR).
  - ⇒ See DOMINANT HARMONY, SUBDOMINANT HARMONY

## TONIC NOTE

### Nota da tônica, nota tônica

- ❖ And, as the **tonic note** of the new key, the prominent B legitimates the progression (INGTMLIV10 AM).
- ❖ To clarify, when I refer to functional tonality, I specifically mean the special scale degree hierarchies and the resulting chord hierarchies built on those scale degrees that articulate key (the **tonic note**) within the major-minor scale system, the most important of these being the dominant (V) and tonic (I) notes (and chords) (INGTMDM02 AM).
- ❖ The leading note (A) at the end of bar 2 in the bass feels slightly awkward, because it does not lead to the **tonic note**; (INGTMLIV09 BR).
- ❖ The interval of a semitone can, in certain contexts, express diatonicism in melody as it can be used to create a tension or pull towards a **tonic note** at the base of a musical scale (INGTMART05 BR).

## TONIC PEDAL

### Pedal de tônica

- ❖ An analogous process in Classical-era music is one in which a complete T–S–D–T progression is sounded at the beginning of a phrase over a **tonic pedal** and then later in the phrase gives way to an actual root-based (T)–(S)–D–T progression (INGTMDM01 AM).

- ❖ *D major is the most prominent of the three triads, but it is emphasised by its positioning at the beginnings and ends of phrases, and the presence of a **tonic pedal** in bars 11.73-11.84, rather than through affirmative harmonic progressions (INGTMTE08 BR).*

⇒ See DOMINANT PEDAL

## TONIC REGION

### Região da tônica

- ❖ *The final **tonic region** asserts the supremacy of the D major scale, as it is almost entirely diatonic (INGTMART29 AM).*
- ❖ *The C chord of measure 1, analyzed in C Major (Ut), lies outside the domain of the following dominant region (Sol), while the G chord of measure 2 plays no role in the restored **tonic region** that follows (INGTMLIV14 AM).*

⇒ See DOMINANT REGION, SUBDOMINANT REGION

## TONICIZED CHORD (AM), TONICISED CHORD (BR)

### Acorde tonicizado, Acorde tonicalizado

- ❖ ***Tonicized chord** - A chord that functions temporarily as a tonic (having been preceded by a secondary dominant.) (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *In circle progression, the chord to which secondary dominants progresses is called a **tonicized chord** (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *A focus on the common tone gives the same effect as in progressions between **tonicized chords** (INGTMLIV10 AM).*
- ❖ *The ‘Merry Widow’ music is once more introduced by third in bars 260-2 when a C minor chord moves to a **tonicised** A (INGTMTE07 BR).*

## TRADITIONAL HARMONY

### Harmonia tradicional

- ❖ *As can be seen, this version uses “borrowed” chords, secondary dominants, and linear chords, which should all be familiar to students from the study of **traditional harmony** (INGTMLIV07 AM).*
- ❖ *Vagrant harmonies, based on their equal intervallic contents or their changing and multiple interpretations, generally functioned as subservient chords to conventional harmonic progressions. But as these chords were explored to their utmost potential, as seen in selected lieder of Wolf, Strauss, and Schoenberg, they became an ingredient which undermined the tonal expectations of **traditional harmony** (INGTMART27 AM).*

- ❖ For Wason, '[the] notion of "**traditional harmony**" [...] is largely a creation of the progressive theorists and pedagogues of Germany and France during the first half of the nineteenth century' (INGTMTE07 BR).
- ❖ In **traditional harmony** there is a ban on parallel perfect 5ths in any given pair of parts, as well as on parallel octaves and parallel unisons. This is because these particular consecutive intervals rob the parts involved of their individuality (INGTMLIV13 BR).

## TRIAD

### Tríade

- ❖ **Triad**: Strictly speaking, a triad is any three-tone chord. In tertian harmony, a **triad** is a chord built in superposed thirds. The four types of triads are major, minor, diminished, and augmented (INGTMLIV02 AM).
- ❖ The pivot modulation uses a **triad**, as a pivotal point, that is considered functional on both tonal levels (INGTMTE02 AM).
- ❖ A **triad** is, as its name implies, a collection of three notes sounding together. Triads are constructed from two thirds placed one on top of the other (INGTMLIV06 BR).
- ❖ Rudolph Reti talks about Debussy's use of bitonal chords which 'convey the feeling that two overtone series, for instance two **triads**, are combined in one harmony (INGTMTE06 BR).

## TRIPLE METER (AM)

### Compasso ternário

Also known as **Triple time**

- ❖ Sing through "Amazing Grace", which is in **triple meter**, and notice how the measures form groups of four, creating a quadruple hypermeter (INGTMLIV12 AM).
  - ⇒ See DUPLÉ METER, QUADRUPLE METER

## TRIPLE TIME

### Compasso ternário

Also known as **Triple meter (AM)**

- ❖ **Triple time** means 3 beats in a bar (INGTMLIV12 BR).
- ❖ If you're ready for something a little more advanced, experiment with segment length contrary to the meter, for example, a 4-note segment in **triple time** (INGTMLIV05 AM).
- ❖ There is, however, some ambiguity between simple **triple time** and compound duple time (A) because the fourth semiquaver in each bar is a semitone or tone higher than the preceding note (INGTMLIV05 BR).
  - ⇒ See DUPLÉ TIME, QUADRUPLE TIME

## TRISTAN CHORD

### Acorde de Tristão, Acorde Tristão

- ❖ *In the years following the debut of the **Tristan chord**, a number of works have continued the dialogue on how half-diminished sevenths function (INGTMART14 AM).*
- ❖ *Several recent contributions to the critical and theoretical literature not devoted primarily to Tristan or its chord refer to one or another half-diminished seventh chord as a “**Tristan chord**, ” while the actual TC as it is presented at the beginning of the opera’s Prelude has on the other hand been called a “half-diminished seventh chord ” (INGTMART30 AM).*

*Note: The chord was given its name because the leitmotif associated with Tristan in Richard Wagner's opera Tristan and Isolde contains this chord (INGTMART28 BR).*

## TRITONE

### Trítono

Also known as **Tritone interval**

- ❖ *The **tritone** (augmented fourth or diminished fifth) is normally considered a dissonance and must likewise resolve to a consonance (INGTMLIV09 BR).*
- ❖ *You can avoid the **tritone** (augmented fourth or diminished fifth) occurring between the pitches F and B by flattening the B (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *Category 4 handles the tritone substitution — the substitution for a dominant seventh chord of the dominant seventh rooted on its **tritone** (its augmented fourth, three tones above it) (INGTMTE05 BR).*

## TRITONE INTERVAL

### Intervalo de trítono

Also known as **Tritone**

- ❖ *The intervallic relationship between the tonic and the fifth in this scale forms a **tritone interval** (INGTMMDM03 AM).*
- ❖ *The **tritone interval** in the descending fifth sequence in major occurs between IV and VII (INGTMMDM04 AM).*
- ❖ *The altered dominant chord, containing both a major third and a minor third in disguise (augmented ninth) as well as the dissonant **tritone interval**, was perceived as the most unpleasant chord (INGTMART01 BR).*

## TRITONE RESOLUTION

### Resolução do trítono

Also known as **Resolution of the tritone**

- ❖ *Its contrary motion with the falling  $D \rightarrow D^b$  – whilst not the key-defining **tritone resolution** – also induces sensations of resolution from image ( $E^bb \rightarrow D^b$ ) (INGTMART25 AM).*

## TRITONE SUBSTITUTE CHORD

### Acorde de substituição de dominante, Acorde de dominante substituta, acorde substituto da dominante

Also known as **Dominant substitute chord, Dominant substitute, Substitute dominant, Tritone substitution chord** and **Tritone substitutes**

- ❖ *The **tritone substitute chords** seen thus far have been used as replacement chords, i.e., they are used in the progression instead of the dominant chord a tritone away (INGTMDM04 AM).*

## TRITONE SUBSTITUTES

### Acorde de substituição de dominante, acorde de dominante substituta, acorde substituto da dominante

Also known as **Dominant substitute chord, Dominant substitute, Substitute Dominant, Tritone substitution chord** and **Tritone substitute chord**

- ❖ *Augmented-sixth chords and **tritone substitutes** have long been recognized as enharmonic equivalents (INGTMART18 AM).*
- ❖ *Their relationship is generally described as two different perspectives on the same syntactic structure: in classical terminology, an augmented-sixth chord; in jazz, a **tritone substitute** (INGTMART18 AM).*

## TRITONE SUBSTITUTION CHORD

### Acorde de substituição de dominante, acorde de dominante substituta, acorde substituto da dominante

Also known as **Dominant substitute chord, Dominant substitute, Substitute Dominant Tritone substitutes, Tritone substitute chord**

- ❖ *One of the most common chord substitutions, mentioned in nearly every jazz theory book that mentions chord substitutions, is the **tritone substitution chord**, which is a variation of the  $ii-V7-I$  prototype. The substitution itself consists of inserting a dominant chord a tritone away from  $V$  in the place of  $V$ . This results in a descending chromatic bass line and a  $ii-bII7-I$  progression (INGTMDM04 AM).*

## U

### UPWARD MOTION

#### Movimento ascendente

- ❖ *This passage therefore composes out the axis underlying the first phrase, along with suggesting further upward motion (beyond the opening E major and C minor harmonies) (INGTMART16 AM).*

## V

### VAGRANT CHORD

#### Acorde vagante, acorde errante

- ❖ *Vagrant chords represent an important step in the development of tonality. Vagrant chords, a term coined by Schoenberg in his book Theory of Harmony, are defined as wandering, ambiguous harmonies. Any sonority which wanders away from the central tonality or has multiple meanings within a harmonic context may be considered a **vagrant chord**. Vagrant harmonies distinguished by their intervallic constitution include the augmented triad, diminished seventh chord, whole-tone chord, and perfect-fourth chord. These four types of chords all share three characteristics: 1) they all have the same interval between adjacent degrees, 2) they do not have, because of their physical nature, a single comprehensible root, and 3) they all are capable of multiple meanings and resolutions (INGTMART27 AM).*
- ❖ *Schoenberg considers the fully-diminished-seventh to be a **vagrant chord**; "Such a chord belongs to no key exclusively; rather, it can belong to many, to practically all keys without changing its shape (INGTMTE02 AM).*
- ❖ *Schoenberg defines unequivocally the diatonic triads, sevenths, ninths, elevenths, and 'vagrant' chords per major or minor mode (INGTMTE01 BR).*

### VOICE LEADING

#### Condução de vozes, Condução melódica, Encadeamento dos acordes

Also known **Part-writing**

- ❖ *Voice leading (or part writing) may be defined as the ways in which chords are produced by the motions of individual musical lines (...) For various reasons, many theory texts have*

*based their approach to voice leading upon the style of the four-voice choral harmonizations by J. S. Bach (INGTMLIV12 AM).*

- ❖ *Beginning with this chapter and continuing through volume 1 and much of volume 2, we will place considerable emphasis on the **voice-leading** practices of the eighteenth and nineteenth century composers. Four-part writing demonstrates in an uncomplicated fashion the principles that are the basis of compositions from this time period (INGTMLIV02 AM)*
- ❖ *The concept of part-writing historically precedes that of **voice-leading**, and tends to be the term used most extensively in analysis of early music (e.g. Palestrina and earlier). Voice-leading, derived from the German, 'Stimmführung', has been dismissed by purists as 'German-American musicological jargon' [McL and Dent, 1950], but one wonders whether the ubiquitous adoption of the term reflects the momentous shift in polyphonic compositional thought said to have occurred around the fifteenth century (INGTMTE01 BR).*

## VOICING

### Voicing

- ❖ ***Chord voicing** refers to the ordering of the notes (root, third, fifth) above the lowest note. Changing the **chord voicing** does not change the inversion (INGTMLIV08 AM).*
- ❖ *This follows the **voicing** and the expectation set up by the bass harmony of the previous two measures (INGTMART18 BR).*

## W

## WALKING BASS

### Walking bass

- ❖ *Brahms's subsequent depiction of registral descent into the piano's lower range, accompanied by fragmented rising-fifth motives, derived from the **walking bass** in mm. 5–7, conveys the protagonist's rapidly deteriorating emotional strength (INGTMART32 AM).*  
Note: A type of bass line applied to Baroque music as well as to Jazz.

## WANDERING TONALITY

### Tonalidade flutuante

Also known as **Floating tonality**

- ❖ *Carl Dahlhaus, following Schoenberg, identifies in Wagner a ‘wandering’ tonality that has ‘brief tonal particles which follow each other in line, connected like links in a chain rather than assembled around a common centre’ (INGTMTE07 BR).*
- ❖ *Various terms have been used to describe music that displays two or more tonal centers of equal influence, including key-shifting compositions, progressive tonality, dual-key tonality, tonal pairing, double-tonic complex, evolving tonality, **wandering tonality**, wavering tonality, bifocal tonality, and directional tonality (CUTLER, 2019).*

## WHOLE STEP (AM)

### Tom inteiro

Also known as **Whole tone**

- ❖ ***Whole step**: An interval consisting of two half steps (INGTMLIV02 AM).*
- ❖ *This motion is seen clearly in the melody, which divides into two parallel phrases, the second of which essentially transposes the first up a **whole step** (INGTMART10 AM).*

## WHOLE STEP ABOVE (AM)

### Tom acima

Also known as **Tone above**

- ❖ *Sixth chord is a chord in which another note is added to a triad, one **whole step above** the fifth (INGTMLIV06 AM).*

## WHOLE STEP BELOW (AM)

### Tom abaixo

Also known as **Tone below**

- ❖ *A **whole step below** the black key to the left of B is the black key to the left of the note A (GOTHAM et al, 2001).*

## WHOLE TONE

### Tom inteiro

Also known as **Whole step (AM)**

- ❖ *A **whole tone** is needed at the point. Raising F to F# creates a whole tone (INGTMLIV01 BR).*
- ❖ *These effects are often enhanced through the use of numerous augmented triads a **whole tone apart** (INGTMLIV04 AM).*



## WHOLE-TONE SCALE

### Escala de tons inteiros, Escala hexafônica, Escala hexatônica

- ❖ *Whole-tone Scale* - As its name suggests, this scale is built up entirely from whole tones (INGTMLIV04 AM).
- ❖ Some, like the *whole-tone scale*, are invented by composers exploring new ideas (INGTMLIV03 AM).
- ❖ The *whole-tone scale* is made up of six whole tones starting on either C or Db(its only transposition) (INGTMLIV02 BR).
- ❖ There does not seem to be an all-encompassing alternative mode of coherence to 'explain' the chord relationships in this piece, but the *whole-tone scale* does have some role to play (INGTMTE08 BR).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um enfoque multidisciplinar envolvendo diferentes abordagens teóricas como os Estudos Descritivos da Tradução, Linguística de *corpus* e Terminologia, este trabalho teve como objetivo a elaboração de um glossário bilíngue de colocações especializadas de Harmonia Musical, baseado em um *corpus* comparável, com textos publicados originalmente em português brasileiro, inglês americano e britânico. Os textos selecionados apresentam abordagens teóricas e analíticas, abarcando a teoria tradicional, funcional e aplicada à música popular.

A fase inicial do projeto foi a compilação do *subcorpus* inglês britânico para ampliação do *corpus* já existente. Um processo moroso que envolveu várias etapas como: pesquisa bibliográfica sobre o tema, coleta de materiais impressos e eletrônicos, digitação, digitalização e conversão dos arquivos em formato txt, nomeação e armazenamento dos textos em meio eletrônico. Uma vez compilado, o *corpus* passou a ser manipulado por meio de dois *softwares* de análise lexical, *Wordsmith* e *Antconc*, cujos recursos nos permitiram navegar de um texto a outro em busca de contextos de uso dos termos. A nossa intenção inicial era investigar todos os itens da lista de palavras-chave da Harmonia (quinhentos), mas isso se mostrou inviável por conta do prazo de conclusão do projeto. Tivemos que estabelecer um critério de seleção que se baseou na escolha e na triagem dos termos com maior frequência no *subcorpus* português. A análise comparativa de contextos de uso dessas palavras-chave, em português e inglês, possibilitou a identificação de colocações, variantes terminológicas, correspondentes tradutórios e o registro das informações de cada item lexical em fichas terminológicas para a elaboração dos verbetes do glossário.

Ao longo da pesquisa, enfrentamos alguns desafios relacionados à busca por correspondentes tradutórios em língua de partida e de chegada. O primeiro deles foi a não identificação de algumas nomenclaturas equivalentes no *corpus*, levando-nos ao procedimento que chamamos de pesquisa *extracorporis*, com exemplos de uso extraídos de fontes externas. A análise comparativa de contextos das colocações apontou algumas situações conflitantes relacionadas às formas distintas de conceituar um mesmo referente, gerando polissemia. Essa dificuldade foi reportada em alguns textos acadêmico-científicos do *corpus*, em que os autores mencionam diferenças conceituais observadas em obras consagradas da bibliografia musical utilizadas no ensino de Harmonia e que geram controvérsias no entendimento de noções fundamentais da terminologia. Destacam-se também casos em que o mesmo conceito ou a

análise de um mesmo fenômeno harmônico apresentam diversas nomenclaturas. A variação terminológica ficou ainda mais evidente ao compararmos textos relacionados à Harmonia Tradicional, Funcional e aplicada à música popular.

A investigação de cada termo e suas colocações permitiu-nos observar como fatores linguísticos, pragmáticos, socioculturais e históricos influenciam o uso da terminologia. Cada *subcorpus* desta pesquisa apresenta aspectos que lhe são peculiares e revelam quais bases teóricas são comumente utilizadas no processo de ensino e construção do vocabulário técnico (reproduzidas nos textos instrucionais) e como o entendimento dessas frentes teóricas é aplicado no processo analítico de obras musicais (verificadas no discurso acadêmico-científico). Por outro lado, também foi possível verificar quais referências bibliográficas são comumente citadas nos três *subcorpora*.

Na trajetória desta pesquisa descritiva, notamos que por mais representativo que seja um *corpus*, ele é uma amostra e dificilmente abarcará todas as palavras e fraseologias (como as colocações) veiculadas no discurso, já que o processo comunicativo é dinâmico, criativo e vivo, produzindo continuamente novas palavras, novos vínculos semânticos e ressignificações sobre o que já existe. Além disso, sempre haverá diferenças culturais e linguísticas refletidas na nomenclatura usada em países diferentes (até mesmo entre aqueles que compartilham o mesmo idioma) ou situações em que determinados termos não existem em uma das línguas, favorecendo a ampliação da terminologia por meio de neologismos e empréstimos linguísticos na língua de chegada. Com base nessa percepção, não nos cabe julgar os dicionários consultados pelo que oferecem, já que eles servem como material de referência para músicos e pesquisadores. Porém, enxergamos a necessidade de atualização dessas obras, com inclusão de novos verbetes, e a oportunidade de se criar novos glossários bi- ou multilíngues, baseados em *corpus*, que se adequem ao público que traduz. Entendemos que a pesquisa terminológica em Música, assim como em outras áreas do conhecimento, é contínua, essencial é herdada de uma geração a outra. Em relação à nossa pesquisa, concluímos o projeto, cujo resultado foi um glossário bidirecional com cerca de 519 colocações em português e 521 em inglês.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gladis M. B. A Teoria Comunicativa da Terminologia e a sua prática. São Paulo: Alfa Revista de Linguística, v. 50, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1413>> Acesso em: 14/06/2015
- ALVES, Ieda Maria. Polissemia e homonímia em uma perspectiva terminológica. ALFA: Revista de Linguística, v. 44, 2000.
- ALVES, I. M. Unidades lexicais terminológicas: algumas características. In Revista Estudos Linguísticos, Vol. 32, 2003. Acesso em 02/05/2022. Disponível em <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/mesaredo/mr005.htm>
- ANTHONY, L. AntConc (Version 3.4.3) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University, 2014. Disponível em < <http://www.laurenceanthony.net/>> Acesso em 20/01/2020.
- AUBERT, Francis Henrik. Introdução à metodologia da pesquisa terminológica bilíngue. São Paulo: FFLCH/CITRAT, Humanitas, Cadernos de Terminologia, n.
- BAKER, Mona. Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research. Target, Amsterdam, v. 7, n. 2, 1995, p. 223-243.
- BAKER, Mona. In other words: A coursebook on translation. Routledge, 2018.
- BARROS, Lídia Almeida. Curso básico de terminologia. Edusp, 2004.
- BENEDUZI, Renata. Colocações substantivo+ adjetivo: propostas para sua identificação e tratamento lexicográfico em dicionários ativos português-espanhol. 2008. 212f. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Lexicografia e Terminologia: Relações Textuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BERBER SARDINHA, Tony. Linguística de *Corpus*: Histórico e Problemática in DELTA vol.16 no.2, São Paulo, 2000. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502000000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502000000200005)> Acesso em 20/06/2015.
- BERBER SARDINHA. Corpora eletrônicos na pesquisa em tradução. Cadernos de Tradução, Volume 1, n. 9, UFSC, Florianópolis, 2002.
- BERBER SARDINHA. Linguística de *Corpus*. Barueri, SP: Editora Manole, 2004.
- BEVILACQUA, Cleci R. Por que e para que a Linguística de Corpus na Terminologia. In BEVILACQUA, Cleci; TAGNIN, Stella O. Corpora na Terminologia. São Paulo: Hub Editorial, 2013.
- BREZINA, Vaclav. Statistics in *corpus* linguistics: A practical guide. Cambridge University Press, 2018 (Edição Kindle)

CABRÉ, M. T. La terminología: representación y comunicación: elementos para una teoría de base comunicativa y outros artículos. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 1999.

CABRÉ, M. T. Theories of terminology: their description, prescription and explanation. In *Terminology*, v.9, n.2, p.163-200, 2003.

CAMARA, F. A. Sobre Harmonia: Uma proposta de perfil conceitual. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, Minas Gerais: Faculdade de Educação de Minas Gerais, 2008.

CAMARGO, D.C; HASMANN, D. S. Proposta de elaboração de um glossário bilíngue de termos simples, expressões fijas e semifixas da área de Sensoriamento Remoto. São Paulo: Caderno Seminal Digital Ano 19, nº 19, V. 19, 2013. Disponível em:<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/12066/9447>> Acesso em: 01/02/2019

CARTER, R. *Language and creativity: the art of common talk*. London: Routledge, 2004.

CORPAS PASTOR, G. *Manual de fraseológica española*. Madrid: Gredos, 1996.

CUNHA, A. L. Expressões idiomáticas: da linguagem publicitária para a sala de aula. Dissertação (Mestrado) Curso de Linguística. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2012. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/LETR-8UBN/1516m.pdf?sequence=1>> Acesso em: 04 jan. 2017.

DAYRELL, C. O uso de corpora para o estudo da tradução: objetivos e pressupostos. Tradução em *Revista*, Rio de Janeiro, v. 2, 2005, p.87-102, 29 out. 2015. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucRio.tradrev.25346>. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25346/25346.PDFXXvmi>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

DEMAI, F. M. Um dicionário terminológico da área de ortopedia técnica: descrição e análise. 2006. 390 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Linguística. Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

DI-FELIPPO, A; ALMEIDA, G.M.B. Uma metodologia para o desenvolvimento de *wordnets* terminológicas em português do Brasil. São Paulo: TradTerm, n.16, 2010.

DOS SANTOS DORNELLES, Márcia. A influência da epistemologia e teoria saussurianas na Terminologia descritiva de base linguística. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 57, n. 2, p. 157-168, 2015.

FAULSTICH, E. *Base metodológica para pesquisa em socioterminologia: termo e variação*. Brasília: Centro Lexterm, 1995.

FAULSTICH, E. A função social da terminologia. In RODRIGUES; ALVES, GOLDSTEIN. *Seminário de filologia e língua portuguesa*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

FAULSTICH, E. Aspectos de terminologia geral e terminologia variacionista. *Tradterm*, 7, 11-40, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2001.49140>

FAULSTICH, E. A socioterminologia na comunicação científica e técnica. *Ciência e Cultura*, v. 58, n. 2, p. 27-31, 2006.

FIRTH, J.R. Modes of Meaning. In: FIRTH, J.R (Ed). *Papers in Linguistics. 1934-1951*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

HALLIDAY, M.A. K. Categories of the theory of grammar. *Word*, v. 17, n. 3, p. 241-292, 1961.

HAUSMANN, Franz Josef. *Kollokationen im deutschen wörterbuch. ein beitrag zur theorie des lexikographischen beispiels*. Lexikographie und Grammatik. Niemeyer, Tübingen, Germany, 1985.

HEYLEN, D.; MAXWELL, K. Lexical functions and the translation of collocations. In *Proceedings of the 13<sup>th</sup> International Conference on Computational Linguistics*. Kyoto, Japan, p. 298-305, 1994.

HINDEMITH, *Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e um mínimo de regras*. Tradução de Souza Lima. São Paulo: Vitale, 1998.

KOELLREUTER, Hans Joachim. *Harmonia Funcional introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.

KOSTKA, S; PAYNE, D. *Tonal Harmony with introduction to Twentieth-Century Music*. New York: McGraw –Hill, 2013, 2004 [1989].

HOEY, M. *Patterns of Lexis in Text*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

HUNSTON, S. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KRIEGER, M. G.; FINATTO, M. J. B. *Introdução à terminologia: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2004.

LEECH, Geoffrey N. *Semantics*. 1974.

MATUDA, S. A. *A fraseologia do futebol: um estudo bilíngue português-inglês direcionado pelo corpus*. 2011. 304 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MCENERY, Tony. *Corpus linguistics*. Oxford University Press Inc, 2012.

MERHY, Silvio Augusto. Os três Estudos op. 65 para piano de Scriabin: a transmutação do acorde de sétima da dominante. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3, 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013.

OLOHAN, Maeve (2004). *Introducing corpora in translation studies*, London/New York: Routledge, 2004.

ORENHA-OTTAIANO, A. Colocações especializadas estendidas sob a ótica da terminologia a partir de corpora. In TAGNIN, Stella & BEVILACQUA, Cleci. *Corpora na Terminologia*. São Paulo: Hub Editorial, 2013.

ORENHA-OTTAIANO, A. Semelhanças e diferenças entre colocações e colocações especializadas. In ORTIZ-ALVAREZ, M (Org.). Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia. 1 ed. Campinas: Editora Pontes, 2012, v. 2, p. 147-163.

ORENHA-OTTAIANO, A. A compilação de um glossário de colocações na área de jornalismo de Negócios, baseado em *corpus* comparável. 2004. 246 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.

PAGANO, A et al. Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto, 2000.

PARTINGTON, A (1998) Patterns and Meanings – Using Corpora for English Language Research and Teaching (Studies in *Corpus* Linguistics 2). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

PISTON, W. Harmony. New York: W.W. Norton & Company, 1997 [1987].

RIEMANN, Hugo. Harmony Simplified or The theory of the tonal functions of chords. London: Augener & Co., 1903 [1893].

RONDEAU, G. Introduction à la Terminologie. Québec: Gaëtan Morin, 1984.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música. Edição concisa. São Paulo: Editora Zahar, 1994.

SANTOS, G. P. Glossário bilíngue Português-Inglês de colocações especializadas de Harmonia Musical, baseado em *corpus*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

SANTOS, G. P. *Motion* ou *Movement*? Um estudo bilíngue português-inglês de colocações especializadas baseado em *corpus* comparável de harmonia musical. Tradução em Revista, Tradução & Música: Contrapontos, n. 27. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2019.

SCHOENBERG, Arnold. Structural Functions of Harmony. Editado por Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1969. Reprinted 1989

SCHOENBERG, A. Funções Estruturais da Harmonia. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, A. Harmonia. Tradução Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SELISTRE, I. C. T. Colocações, transferência linguística e elaboração de dicionários bilíngues escolares (inglês/português – português/inglês). Acta Scientiarum. Language and Culture, Maringá, v. 32, n. 2, p. 271-278, 2010.

SINCLAIR, J. *Corpus*, concordance, collocation: Describing English language. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SINCLAIR, J. *Corpus* and text: basic principles. In: WYNNE, M (Ed.) Developing linguistic corpora: a guide to good practice. Oxford: Oxbow Books, 2005. p.1-16. Disponível em: <<http://ahds.ac.uk/linguistic-corpora/>>. Acesso em: 01/05/2015.

SCOTT, M., WordSmith Tools version 8, Stroud: Lexical Analysis Software, 2020. Disponível em: <<https://lexically.net/wordsmith/downloads/>> Acesso em: 16/02/2020.

SOUZA, J. W. C.; FELIPPO, A. D. Um exercício em linguística de *Corpus* no âmbito do Projeto TerminoNet. Tech. Rep. NILC-TR-10-08, Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação (ICMC) -USP, São Carlos. SP, Brazil. [[Www.letras.ufscar.br/pdf/nilc-tr-10-08-souzadifelippo. Pdf](http://www.letras.ufscar.br/pdf/nilc-tr-10-08-souzadifelippo.Pdf)], 2010.

SZUDARSKI, Paweł. *Corpus Linguistics for Vocabulary: A Guide for Research*. Routledge: London/New York, 2018.

TAGNIN, S. E. O. Expressões idiomáticas e convencionais. São Paulo: Ática, 1989.

TAGNIN, S. E. O. O jeito que a gente diz. São Paulo: Disal, 2013.

TAGNIN, S. E. O. A Linguística de *Corpus* na e para Tradução. In VIANA, Vander & TAGNIN, Stella E. O. *Corpora na Tradução*, São Paulo: Hub Editorial, 2015.

TOGNINI-BONELLI, Elena. *Corpus linguistics at work*. Philadelphia, Amsterdam: J. Benjamins, 2001.

TOURY, G. The nature and role of norms in literary translation. In: HOLMES, J.; LAMBERT, J; VAN DEN BROECK, R (Ed.). *Literature and translation*. Leuven: ACCO, 1978 p. 83-100 [Versão revisada em VENUTI, L (Ed.). *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, 2000, p. 198-211].

YAMAMOTO, Márcio Issamu et al. *Linguística histórica e Linguística de corpus-caminhos que se cruzam para desvelar a história da linguagem: um vocabulário bilíngue português-inglês*. 2015.

## DICIONÁRIOS

APEL, Willi. *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press, 2003. (Citado como HARVARD (2003))

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34, 2004.

KENNEDY, Michael; KENNEDY, Joyce. *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press, 2013 (Citado como OXFORD (2013)).

GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University Press, 2022. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com>> acesso em 24/09/2022.

ON MUSIC DICTIONARY. Connect for Education, 2015. Disponível em <<https://dictionary.onmusic.org>> acesso em 24/09/2022.



CORPUS DE ESTUDO EM PORTUGUÊS

ALMADA, C. Harmonia Funcional. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

ALMEIDA, S. Um modelo de realização de baixo contínuo - 2o movimento da sonata em si menor BWV 1030 para flauta e cravo obbligato de J.S. Bach. *Música Hodie*, v.6, n. 1, p.23-34, 2006.

ALVES, C.G. Curso Básico de Harmonia. São Paulo: ELAM, 2010.

ALVES, L. Teoria Musical: Lições essenciais. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

ARAUJO, F.; BOREM; A Harmonia tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise, realização e composição de lead sheets. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, pp 35-69, 2013.

ARAUJO, F; BOREM, F. Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal - análise e realização de duas *leadsheets* do Calendário do som. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p.70-95, julho-dezembro 2003.

BATALHA, R.S. Composição e pesquisa de música tonal na contemporaneidade. *Anais do III SIMPOM*, n.3, 2014, Rio de Janeiro

BATISTA, A.C. Tétrades: um estudo de Harmonia aplicado à guitarra elétrica (Mestrado em Música), UNICAMP, Campinas, 2006.

BITTENCOURT, M. A. Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal. XIX Congresso da ANPPOM Curitiba, agosto e 2009, Departamento de Artes, UFPR.

BITTENCOURT, M.A. O arcabouço de uma proposta de metodologia analítica para o tonalismo do século XIX - uma revisão taxonômica da teoria da modulação. *Música Hodie*, Goiânia, v. 13, n.1, p. 134-154, 2013.

BOLLOS, L.; COSTA, C. Prática pedagógica no contexto de Piano em Grupo: harmonizando a música Boogie blues. *Revista da Tulha*, v. 3, n. 1, p. 59-84, 30 out. 2017.

BRISOLLA, C. Princípios de Harmonia Funcional. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

CAMARA, F. A. Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CAMINHA, A. O. MHITS - Um Sistema Tutor em Harmonia Musical. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação), Ciência da Computação, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2000.

CARVALHO, A. O uso das tétrades na linguagem harmônica de Barry Galbraith.

CASTELÕES, L.E. Propostas de Teoria Musical Comparada. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XIV, setembro de 2010.

CHEDIAK, A. Harmonia e Improvisação. Vol 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CHUEKE, Z. Fantasias Opus 116 de Johannes Brahms: análise para intérpretes. Rio Grande do Sul: Em Pauta, V. 20 n. 34/35, 2012

CORDEIRO, D. B. O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker. 2019. Tese de Doutorado. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina.

CORREA, A. F.; KERR, D. M. Função e refuncionalização. Em Pauta, v. 15, n. 25, julho a dezembro d3 2004.

CORRÊA, A. F. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. Per Musi, p. 31-46, 2012.

COSTA, R.L.M. Apontamentos sobre o estudo da harmonia - por uma abordagem abrangente. ANPPOM – 15º Congresso, p. 318-326, 2005.

DUDEQUE, N. Harmonia Tonal I e II. São Paulo: Norton Dudeque, 2003.

DUDEQUE, N. Schoenberg e a função tonal. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 2.1/outubro de 1997.

FAGERLANDE, M. Duas cadências para a sonata em Ré Maior para flauta e cravo obbligato, WQ.83, de C.Ph.E. Bach. Música Hodie, v. 8, n.1, p. 27-35, 2008.

FAGUNDES, M. D. Teoria da Música Vol 1 – São Paulo: Keyboard, 2004.

FARIA, A. G. Harmonia Funcional, arranjos e a velha condução de vozes. Em Pauta, Porto Alegre, v. 18, n. 30, p. 81-94, 2007.

FARIA, L.C.F. Análise da proposta metodológica das disciplinas Harmonia Musical do Curso Superior de Tecnologia em Produção Fonográfica. TCC apresentado a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNOESTE,

FIGUEIREDO, J. C. O acorde de sexta aumentada: interpretações diferentes para o mesmo fenômeno sonoro. Thesis, São Paulo, ano IV, n. 17, p. 18-19, 1º semestre 2012.

FREIRE, R. D; OLIVEIRA; H.M. O uso de acordes de empréstimo modal (AEM) na música de Tom Jobim. ANPPOM, 15º Congresso, 2005.

FREITAS, S. P. R. Da harmonia pela harmonia - sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. Revista do Conservatório de Música da UFPEL, Pelotas, n.5, p.1-35, 2012.

FREITAS, S. P.R. Que acorde ponho aqui? - Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música), Música, Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2010.

FREITAS, S.P.R. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N, 59, 2014. São Paulo

GOMES, Alan. Harmonia I e II. Brasília: Alan Gomes, 2013.

KOENTOPP, M. Métodos de Ensino de Harmonia nos cursos de graduação musical. Dissertação (Mestrado em Música), Música, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2010.

LACERDA, H. Fundamentos de harmonia. Apostila para Disciplina Fundamentos de Harmonia I da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

LIMA, M. R. R. Harmonia- uma abordagem prática. São Paulo: Marisa Ramires Rosa de Lima, 2008.

MACHADO, E. L.; WILDT, F.K. Harmonia na Bossa Nova - Um mapeamento da produção científica. Anais VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009. P. 2216-226.

MED, B. Teoria da Música. Brasília, DF: Musimed: 1996.

MELLO, M. Harmonia Avançada. I Festival de Música de Ourinhos. Ourinhos, 2001.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira de; RAMOS, Marco Antônio da Silva. O uso diversificado do acorde com a quarta suspensa (sus4) no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979. Anais. Campinas: ANPPOM, 2017.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais, 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, J. Z; OLIVEIRA, M. Noção de tonalidade. In MEDEIROS, B. R (Org). Cognição Musical: aspectos multidisciplinares. São Paulo: Paulistana, 2008. Pp. 42-45.

PASCOAL, M.L; PASCOAL, A. Estrutura Tonal: Harmonia. São Paulo: Instituto de Artes da UNICAMP, 2000.

PRIOLLI, M.L.M. Harmonia da Concepção Básica a Expressão Contemporânea. 10ª ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música, 2011

PY, B. M.A. A Harmonia na música popular brasileira: reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX. (Mestrado em Música), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

QUEIROZ, A.A. Uma notação musical para representação de progressões harmônicas utilizando grafos. Música Hodie, v.9, n. 1, 2009.

QUEIROZ, F. J. G. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical. Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol.7, p. 113-136, 2006.

RAMIRES, M. A análise harmônica e suas questões recorrentes - o legado de Rameau. IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, p. 1-8, Maringá, 2009.

REIS, J. T. A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem de acordeon fomentados por dois professores atuantes na região metropolitana de Porto Alegre. ABEM, Londrina, v. 19, n. 26, p. 145- 157, 2011.

SENNA, C. Curso de Harmonia. Rio de Janeiro: Caio Senna, 2002.

TADDEI, R. C. A teoria de Hugo Riemann - Além da Harmonia simplificada ou funções tonais dos acordes. Anais do SIMPOM, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1313-1320, 2012.

TINÉ, P.J.S. A harmonia no contexto da música popular: um paralelo com a harmonia tradicional. Videtur, Letras 6, São Paulo, 2002.

WILDT, F. K. Condução melódica harmônica das dissonâncias na Harmonia Prática Comum - Definindo parâmetros para uma análise musical. I Encontro Internacional de Artes da FAP, pp73-83, 2009.

WILDT, F. K. Primeira Lei Tonal - Função Harmônica nas óticas funcional e tradicional - um breve estudo comparativo. In Cantare, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 29-48, julho-dezembro 2015.

### CORPUS DE ESTUDO EM INGLÊS AMERICANO

BAROLSKY, D; MARTENS, P. Rendering the Prosaic Persuasive - Gould and the Performance of Bach's C-minor Prelude (WTC1). Music Theory Online, v. 18, n. 1, apr ,2012.

BENWARD, B.; SAKER, M. Music in Theory and Practice. USA: Mc Graw-Hill, 2008.

BIAMONTE, N. Augmented-Sixth Chords vs Tritone Substitutes. Music Theory Online, v. 14, n. 2, junho 2008.

BILLS, D. C. Harmony and structure in Richard Strauss's Macbeth. Thesis (Master in Music). Graduate Council of the University of North Texas, Texas, 1996.

BRASKY, J. T. Extraordinary Function and the Half-Diminished Seventh in the song of the Wood Dove. Music Theory Online, v. 16, n. 1, fevereiro 2010.

BROWN, S. C. Axis tonality and submediant in the music of Shostakovich. Music Theory Online, v. 15, n. 2, junho 2009.

CLEMENT, Brett G. Scale systems and large-scale form in the music of Yes. Music Theory Online, v. 21, n.1, Mar 2015.

CRATTY, W. S. The Role of Vagrant Harmonies in Selected Lieder by Wolf, Strauss and Schoenberg. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music. Vol. IV/2 (1988).

DAMSCHRODER, David. Thinking about harmony: historical perspectives on analysis. Cambridge University Press, 2008.

DOLL, C. Definitions of 'Chord' in the Teaching of Tonal Harmony. Dutch Journal of Music Theory, Volume 18, Number 2, 2013.

DOLL, C. Transformation in Rock Harmony: an explanatory strategy. USA: GAMUT, 2009

EASLEY, David Bradley. Tonality and drama in Verdi's La Traviata. 2005

EVERETT, W. Making Sense of Rock's Tonal Systems. Society for Music Theory. Volume 10, Number 4, December 2004.

FEEZELL, Mark. Music Theory Fundamentals: High-Yield Music Theory, Vol 01. USA: Mark Feezell 2011.

FRANKLIN, Judy A. Improvisation and learning. In: Advances in Neural Information Processing Systems. 2002. p. 1377-1384.

FUENTES, David. Figuring out Melody. USA: Calvin University, 2010.

HEETDERKS, D. J. A tonal revolution in Fifths and Semitones - Aaro Copland's: Quiet City. Music Theory Online, v. 17, n. 2, july 2011.

HEETDERKS, D. J. Hipster Harmony - The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock. Music Theory Online, v. 21, n. 2, junho 2015.

HEWITT, Michael. Music Theory for Computer Musicians. USA: Cengage Learning, 2008.

HORN, K; HURON, D. On the changing use of the major and minor modes 1750-1900. Music Theory Online, V. 21, N. 1, Mar 2015

JOHNSTON, B. Modal Idioms and Their Rhetorical Associations in Rachmaninoff's Works. Music Theory Online, v. 20, n. 4, dezembro 2014.

KIM, S H. An Analytical study: applying Hindemith's tonal theory to Niels Viggo Bentzon's third piano sonata, 0. 44. Dissertation (pHD). University of North Texas, Texas, 2009.

KOPP, David. Chromatic Transformations in Nineteenth-century music. USA: Cambridge, 2002.

KOSTKA, S; PAYNE, D.; ALMÉN, B. Tonal Harmony: with an introduction to twentieth – century music. New York: McGraw Hill, 2013.

LAITZ, S. G. The complete musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening. New York: OUP, 2008.

LEHMAN, F. Hollywood cadences – music and the structure of cinematic expectation. Music Theory Online, V. 19, N. 4, dec, 2013.

LOVE, S. C. Possible Paths - Schemata of Phrasing and Melody in Charlie Parker's Blues. Music Theory Online, v. 18, n. 3, sep, 2012.

LOVELL, J. An exploration of melody harmony and improvisation in the Music of Stevie Wonder. Dissertation (PhD). School of Music and dance and Graduate School of the University of Oregon, Oregon, 2012.

MALAWAY, V. Harmonic Stasis and Oscillation in Björk's Medúlla. Music Theory Online, v. 16, n. 1, janeiro 2010.

NOBILE, D. F. Form and Voice Leading in Early Beatles Song. Music Theory Online, v. 17, n. 3, oct, 2011.

PARTRIDGE, D. J. Harmony Form and voice leading in the mature works of Antonin Dvorak. Dissertation (PhD in Music). The City University of New York, New York, 2012.

PERRY, L. *From Modality to Tonality: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music*. USA: University of Puget Sound, 2011.

PISTON, Walter. *Harmony*. USA: W. W. Norton & Company, 1987.

RICHARDS, Mark. Tonal ambiguity in popular music's axis progressions. *Music Theory Online*, v. 23, n. 3, 2017.

ROGERS, M. A. *Tonality and the extended common practice in the music of Thad Jones* (PhD). University of North Texas. Texas, 2015.

ROTHGEB, J. Re- Eytan Agmon on Functional Theory. *Music Theory Online*, v.2, n. 1, janeiro 1996.

ROTHGEB, John. The Tristan chord: Identity and origin. *Music Theory Online*, v. 1, n. 1, 1995.

SAMAROTTO, F. Plays of Opposing motion: Contra-structural melodic impulses in voice-leading analysis. *Music Theory Online*, v. 15, n. 2, junho 2009.

SCHMIDT-JONES, C. *The Basic Elements of Music*. Texas: Rice University, 2008.

\_\_\_\_\_. *Understanding Basic Music Theory*. Texas: Rice University, 2007.

SMITH, Stuart. *Jazz Theory*. USA: UMass Lowell, 2008

STOIA, N. Mode, Harmony, and Dissonance Treatment in American Folk and Popular Music, c. 1920 – 1945. *Music Theory Online*, v. 16, n. 3, agosto 2010.

STRAUS, J. Total voice leading. *Music Theory Online*, V. 20, N. 2, jun 2014.

TACHOVSKY, T. Hugo Riemann's concept of tonality. Thesis (Master in Arts) Department of Music of the University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2007.

TAUBE, H; BURNSON. W.A. *Software for teaching Music Theory*. USA: University of Illinois at Champaign-Urbana, 2009.

TAYLOR, Mary Su; STOUFFER, Tere. *Teach Yourself Visually Piano*. New Jersey: Wiley, 2006.

TEMPERLEY, D. The Cadential IV in Rock. *Music Theory Online*, v. 17, n. 1, apr 2011.

\_\_\_\_\_. Composition perception and schenkerian Theory. *Music Theory Spectrum*, v.33, n 2, pp. 146-168, 2011.

\_\_\_\_\_. "The Six-Four as Tonic Harmony, Tonal Emissary, and Structural Cue." *Intégral*, vol. 31, 2017, pp. 1–25, <https://www.jstor.org/stable/26575996>. Accessed 21 Apr. 2022.

TEREFENKO, D. Jazz Transformations of the ii7–V7–I Progression. *Current Research in Jazz*, v. 1, 2009.

TERRIGNO, Loretta. Emergent Modality: Minor-to-Major Progressions as Tragic-to-Transcendent Narratives in Brahms's Solo Songs. *Music Theory Online*, v. 27, n. 3, 2021.

WEESNER, Seth, Tonal Expectations Defining Narrative Archetypes (2020). Master's Theses. 745. Disponível em [https://aquila.usm.edu/masters\\_theses/745](https://aquila.usm.edu/masters_theses/745) Acesso em 01/05/2022

WILKERSON, D. S. *Harmony Explained: Progress Towards A Scientific Theory of Music*. USA: Cornell University: 2014

WYATT, Keith; SCHROEDER, Carl. *Harmony and Theory*. USA: Hal Leonard Online, 1998.

YUST, J. Voice-Leading Transformation and Generative Theories of Tonal Structure. *Music Theory Online*, v. 21, n. 4, dezembro 2015.

### **CORPUS DE ESTUDO EM INGLÊS BRITÂNICO**

ASTON, Peter; WEBB, Julian: *Music Theory in Practice*, London 1993.

BARTHET, M. et al. Big Chord Data Extraction and Mining. Paper presented at the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14, 03-12-2014 - 06-12-2014, Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin, Germany.

BEHRINGER, Reinhold; ELLIOTT, John. *A Concept for Exploring Western Music Tonality in Physical Space*. 2009.

BENNETT, R. *General Musicianship*. Cambridge, 2015.

BENHAM, Hugh. *Harmony workbook 1 – A level Music*. United Kingdom: Rhinegold Education, 2010.

BROADHURST, Susan. *Hybridised Performance: Disruption and Deferment in Wagner's Tristan and Isolde*. 2018.

BURTON, Owen. *Beyond Tonal Centricity: Residual Diatonicism in Carl Nielsen's Fifth Symphony*. Editorial Board, p. 37, 2017.

BUTTERWORTH, Anna: *Harmony in Practice*. London 1999.

CONG, Ning. *A Multi-Dimensional Analytical Model for Musical Harmony Perception*. 2016. Tese de Doutorado. University of York.

CURRY, Ben. Blues music theory and the songs of Robert Johnson: ladder, level and chromatic cycle. *Popular Music*, v. 34, n. 2, p. 245-273, 2015.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. London: Faber, 1988.

GAGATSI, Alexander, *Speaking the Sound: Schema Theory and Jazz Improvisation Explored in the Music of Milt Jackson*. *Musicology Research*. v. 1, Autumn 2016.

- GILL, Chris. *Harmonising Bach's Chorales: a guide for students and teachers*. UK: Createspace I. P. P., 2015.
- HAIR, Graham. *What is Referential ('Motivic') Tonality, and How Does It Differ from Functional Tonality?* Network for Interdisciplinary Studies in Science, Technology, and Music, 2005.
- HARTE, Christopher. *Towards automatic extraction of harmony information from music signals*. 2010. Tese de Doutorado.
- HEDGES, T.; ROHRMEIER, M. *Exploring Rameau and beyond: a corpus study of root progression theories*. In: *International Conference on Mathematics and Computation in Music*. Springer, Berlin, Heidelberg, 2011. p. 334-337.
- HERBST, Jan-Peter. *Distortion and Rock Guitar Harmony: The Influence of Distortion Level and Structural Complexity on Acoustic Features and Perceived Pleasantness of Guitar Chords*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 36, n. 4, p. 335-352, 2019.
- HERREMANS, Dorien et al. *Tension ribbons: Quantifying and visualising tonal tension*. 2016.
- HOFMANN-ENGL, Ludger. *The Tristan chord in context*. Chameleongroup–Online Publication, 2008.
- HOOD, Alison. *Ambiguity of Tonal Meaning in Chopin's Prelude op. 28, no. 22*. *Music Theory Online*, v. 18, n. 3.8, p. 1-9, 2012.
- HORTON, Julian. *Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony*. *Music Analysis*, v. 37, n. 3, p. 271-309, 2018.
- JAN, Steven. *Memetic perspectives on the Evolution of Tonal Systems in Music*. *Interdisciplinary Science Reviews*, v. 40, n. 2, p. 145-167, 2015.
- KAY, Robert. *Music Theory Practice – A complete course*. Independently published. London, 2019.
- LAYCOCK, Kevin. *Uncertain harmonies (or fall) – Colour scales and cadences*. *Journal of the International Colour Association*, v. 15, n. 15, p. 31-41, 2016.
- LEACH, Elizabeth Eva. *Tonal Structures in Early Music*. *Music Analysis*. Vol. 20, No. 2 (jul., 2001), pp. 269-282.
- LOYA, S. *Neither major, nor minor: The Affective Fluctuating Third in Central-European Art Music ca. 1840–1940*. 2015.
- MANNING, David. *Harmony, tonality and structure in Vaughan Williams's music*. 2003. Tese de Doutorado. Cardiff University.
- MARSDEN, Alan. *Generative structural representation of tonal music*. *Journal of New Music Research*, v. 34, n. 4, p. 409-428, 2005.
- MEARNS, Lesley. *The Computational Analysis of Harmony in Western Art Music*. 2013. Tese de Doutorado. Queen Mary University of London.



MILNE, Andrew J. A computational model of the cognition of tonality. 2013. Tese de Doutorado. The Open University.

MILNE, Andrew J.; HOLLAND, Simon. Empirically testing Tonnetz, voice-leading, and spectral models of perceived triadic distance. *Journal of Mathematics and Music*, v. 10, n. 1, p. 59-85, 2016.

MOSELEY, Rowland. The Last Act of Brahms's Late Turn to F Major. *Music Analysis*, v. 37, n. 3, p. 375-414, 2018.

NIXON, Mark. The Construction of Closure and Cadence in Gustav Mahler's Ninth Symphony and *Das Lied von der Erde*. 2008. Tese de Doutorado. The Open University.

OPEN UNIVERSITY. An introduction to music theory. Open Learn, UK, 2016.

\_\_\_\_\_. Studies in music 1750-2000: Interpretation and Analysis -Voice-leading analysis of music 3: the background. Open Learn, UK, 2016

\_\_\_\_\_. Studies in music 1750–2000: Interpretation and analysis` - Voice-leading analysis of music 1: the foreground. Open Learn, UK, 2016.

\_\_\_\_\_. Studies in music 1750–2000: interpretation and analysis - Voice-leading analysis of music 2: the middleground. Open Learn, UK, 2016

PICK, Edward. Tonality in Schoenberg's music with particular reference to the Piano Concerto. 2013. Tese de Doutorado. City University London.

POPLE, Anthony. Using Complex Set Theory for Tonal Analysis: An Introduction to the 'Tonality' Project. *Music Analysis*, v. 23, n. 2/3, p. 153-194, 2004.

RICHER, Margaret. Understand music theory. Teach Yourself. London: Hodder Education, 2002

RILEY, Matthew. Functional Analysis at the Fin de Siècle: Genre, Compositional Process and the Demonic in the Rondo of Elgar's Second Symphony. *Music Analysis*, v. 37, n. 3, p. 310-338, 2018.

\_\_\_\_\_. Haydn's Missing Middles. *Music Analysis*, v. 30, n. 1, p. 37-57, 2011.

\_\_\_\_\_. The 'Harmonic Major' Mode in Nineteenth-Century Theory and Practice. *Music analysis*, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2004.

ROHRMEIER, M. Towards a generative syntax of tonal harmony. *Journal of Mathematics and Music*, v. 5, n.1, p. 35-53, março 2011.

ROHRMEIER, Martin; CROSS, Ian. Statistical properties of tonal harmony in Bach's chorales. In: Proceedings of the 10th international conference on music perception and cognition. Hokkaido University Sapporo, Japan, 2008. p. 619-627.

SMITH, Kenneth M. The Transformational Energetics of the Tonal Universe: Cohn, Rings and Tymoczko. 2014.

STEEDMAN, Mark. Helmholtz' and Longuet-Higgins' Theories of Consonance and Harmony. Unpublished Tutorial Paper, 2002.

TAGG, Philip. Trouble with tonal terminology. Festschrift for Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaidis, v. 32, 2011.

TAYLOR Eric. First Step in Music Theory: Grades 1-5, ABRSM, London, 1999.

WEYDE, Tillman. Automatic semantic annotation of music with harmonic structure. 2007.

WIBBERLEY, Roger . J. S. Bach's Prelude and Fugue in E Flat (BWV 552,1/2): An Inspiration of the Heart? Society for Music Theory, v.4, n.5, 1998.

\_\_\_\_\_. Josquin's Ave Maria: Musica Ficta versus Mode. Society for Music Theory. V 2, N 5, 1996

WILDING, Mark. Automatic Harmonic Analysis of Jazz Chord Progressions Using a Musical Categorical Grammar. 2008. Tese de Doutorado. M. Sc. thesis, University of Edinburgh, School of Informatics.

WINTERSON, Julia; HARRIS, Paul. Music Theory: The essential guide. London: Faber Music, 2014

## **PESQUISA COMPLEMENTAR AO CORPUS**

### **EM PORTUGUÊS**

ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos. Diss. Universidade de São Paulo, 2014.

BOLLOS, L.; COSTA, C. Prática pedagógica no contexto de Piano em Grupo: harmonizando a música Boogie blues. Revista da Tulha, v. 3, n. 1, p. 59-84, 30 out. 2017.

BRITO, Marco César de Oliveira. Contribuição da vivência na roda de choro para a formação do músico instrumentista. 2019. Dissertação de Mestrado. Brasil.

DIAS, Pedro Augusto Silva. Centricidade e forma em três movimentos para clarinete e orquestra. Dissertação de mestrado. Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2009.

DREHMER, Júlio. Teoria Musical Avançada. Curitiba: Clube de Autores, 2012.

FARIA, Nelson. Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra. Técnicas em Chord Melody. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009

FERREIRA, E. L. STP: Teoria, solfejo e percepção. Série 24: Módulo VII. Fundação Carlos Gomes, Departamento de Teoria Musical, 2020.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per musi*, p. 125-146, 2014.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. **OPUS**, [s.l.], v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/457/407>>. Acesso em: 16 out. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2305>.

JUNIOR, Armada; PIRES, Ubirajara. Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

LOPES, Guilhermina. Cave carmen: o uso da habanera na abertura Gabriela, Cravo e Canela, de Fernando Lopes-Graça. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 245-270, set./dez. 2018.

MATTOS, F. L. Sistemas de cifragem de acordes (apostila). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, Instituto de Artes, Departamento de Música, Porto Alegre, 2009.

MERHY, Silvio Augusto. Os três Estudos op. 65 para piano de Scriabin: a transmutação do acorde de sétima da dominante. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3, 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013.

MERHY, Silvio Augusto. O acorde de dominante e o trítone na obra de Alexander Scriabin, em particular nos três Estudos, op. 65 para piano. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 16, 2016.

MERLINO, Júlio. A Cifragem Alfanumérica—uma revisão conceitual. 2008. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado em Música (Composição), Rio de Janeiro: EM-UFRJ.

NETO, Luiz Costa Lima. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. *Cadernos do Colóquio*, v. 1, n. 1, 1999.

NORONHA, L. M. R. Politonabilidade: discurso de reação e transformação. Brasil, FAPESP, 1998.

PRINCE, A. Linguagem Harmônica Do Choro. Brasil: Irmãos Vitale, 2010.

REZENDE, Gabriel S S; SANTOS, Rafael dos. Bonita natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 97-128, 2014.

RODRIGUES, Ricardo Pereira. Canção e Dansa para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição. 2003.

SALLES, Paulo de Tarso. Regiões Euler: um Estudo sobre Distância Tonal e Integração entre os Ciclos Octatônicos e Hexatônicos. Salvador: TeMA, 2016, p. 1-23.

SERAFINI, Henrique. Harmonia Funcional Nível 1. Clube de Autores, 2021.

SILVA, Rafael Palmeira. O Blues como uma estrutura fundamental do Jazz: Progressões lineares não-tonais e técnica de redução schenkeriana adaptada ao contexto afro-americano. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*–ISSN, v. 2238, 2012, p. 1198.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. *Per Musi*, p. 110-116, 2014.

VASCONCELOS, Rodrigo. Análise da Dança em ritmo búlgaro n. 3, do Mikrokosmos de Béla Bartók. In: *ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL*, 3., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013.

VIEGAS, Alex. Panorama sobre pesquisas acadêmicas recentes dedicadas à influência da música de Igor Stravinsky no material composicional de Heitor Villa-Lobos. Poster. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

VIEIRA, Edson Mathias. Método de Harmonia EDBLUES: Monotonalidade-Improvisação. N.p., Bibliomundi, 2021.

## **EM INGLÊS**

ANDREWS, William G; SCLATER, Molly. *Materials of Western Music*. USA: Alfred Publishing Company, 1997, 352 p.

AQUILINA, Frederick. *Benigno Zerafa (1726-1804) and the Neapolitan Galant Style*. Reino Unido, Boydell Press, 2016.

ARNDT, Matthew *Twentieth- and Twenty-First-Century Music. Musicianship and Theory IV*, University of Iowa, USA, 2020.

BERG, Shelly. *Alfred's Essentials of Jazz Theory: Lessons, Ear Training*. USA, Alfred Publishing Company, 2006.

BLATTER, Alfred. *Revisiting Music Theory: Basic Principles*. USA, Taylor & Francis, 2016.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. Brasil, Lumiar, 2004.

BRENDEL, Alfred. *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*. Reino Unido, Biteback Publishing (Escritor austríaco)

BRIGGS, Kendall Durelle. *The Language and Materials of Music*. Third Edition. USA, Lulu.com, 2014.

CAMPBELL, Michael. *Popular Music in America: The Beat Goes On*. Estados Unidos, Cengage Learning, 2018.

CAPONE, Phil. *Guitar Chord Bible: 500 More Chords: For Rock, Pop, Folk, Blues, Country, Jazz, and Classical*. Estados Unidos, Chartwell Books, 2015.

CHAFE, Eric. *Tears Into Wine: J. S. Bach's Cantata 21 in Its Musical and Theological Contexts*. Estados Unidos, Oxford University Press, 2015.

CLUTER, Timothy. *Bending the rules of music theory: Lessons from great composers*. USA, Taylor & Francis, 2019.

DOLAN, Natalie M. *Music Terminology and Context in Robert Browning's A Toccata of Galuppi's*. 2020.

EPP, Maureen. *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*. Taylor & Francis, 2017.

GALBRAITH, Douglas. *Assist Our Song: Music Ministries in the Local Church*. Reino Unido, Saint Andrew Press, Limited, 2021

GJERDINGEN, Robert O. *A guide to the terminology of German Harmony. Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, 1990.

GOTHAM et al. *Open Music Theory*. Press Books (online version), 2021. Disponível em <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/embellishing-tones/>

IACOVIELLO, Andrea. *Mastering Guitar Concepts*. N.p., Youcanprint, 2021.

JOHNSON, Michael. *Pop Music Theory*. Estados Unidos: MonoMyth Music, 2009.

KOLB, Tom. *All about Guitar: A Fun and Simple Guide to Playing Guitar*. Estados Unidos, Hal Leonard, 2006.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post Tonal Music*. Estados Unidos, Taylor & Francis, 2016.

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Estados Unidos, Sher Music, 2011.

LIVINGSTON, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: a social history of a Brazilian popular music*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

MCCARTHY, Daniel, and TUREK, Ralph. *Theory for Today's Musician*. N.p., Taylor & Francis, 2014.

MICHAEL, L. A. *The Principles of Existence & Beyond*. Reino Unido, Lulu Enterprises Incorporated, 2007.

MILLER, Scott. *Getting Into Jazz Fusion Guitar*. USA, Mel Bay Publications, Incorporated, 2011.

MITCHELL, Rebecca. *Nietzsche's Orphans: Music, Metaphysics, and the Twilight of the Russian Empire*. Estados Unidos, Yale University Press, 2016.

MOLLOY, Michael. *The Christian Experience: An Introduction to Christianity*. Reino Unido, Bloomsbury Publishing, 2017.

MULHOLLAND, Joe, and HOJNACKI, Tom. *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Estados Unidos, Berklee Press, 2013.

NIVANS, David. *Introduction to Music Fundamentals and Lead-Sheet Terminology*. N.p., World Bet Books, 2011.

OVERLY, Mike. *Guitar Encyclomedia: How to See the Whole Fretboard and Easily Play Its Many Chord, Scale and Arpeggio Fragments*. Estados Unidos, 12 Tone Music Publishing, LLC, 2002.

PEARSALL, Edward. *Twentieth-century Music Theory and Practice*. USA, Routledge, 2012.

PERLMAN, Ken. *Appalachian Fiddle Tunes for Clawhammer Banjo*. USA: Mel Bay Publications Inc., 2020.

PETOCZ, Peter; REID, Anna. *Educating Musicians for Sustainability*. Reino Unido, Taylor & Francis, 2021.

REHDING, A; RINGS, S. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Estados Unidos, Oxford University Press, 2019.

RESTREPO, Maurice. *A Roda de Choro in New York City: The Regional de NY in a Global Imagined Community*. Dissertation. USA: Cuny Hunter College, 2021.

ROGERS, Michael R. *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*. Estados Unidos, Southern Illinois University Press, 2004.

ROSSI, Deise Mirian. *Amor Na Canção, O*. Brasil, Casa do Psicólogo, 2003.

ROTHFARB, LEE A. *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*. Boydell & Brewer, 2009, <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt81pvj>. Accessed 21 Apr. 2022.

SANTA, Matthew, and KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Estados Unidos, Taylor & Francis, 2018.

SARATH, Ed. *Music Theory Through Improvisation: A New Approach to Musicianship Training*. Estados Unidos, Taylor & Francis, 2013.

SAUNDERS, Bruce. *Symmetric Solutions: The Whole Tone Workbook Book/CD Set*. USA, Mel Bay Publications, Incorporated, 2011.

SCOGGIN, Nancy Fuller. *AP Music Theory: With 2 Practice Tests*. Estados Unidos, Barrons Educational Services, 2020.

SEMBOS, Evangelos C. *Principles of Music Theory*. Reino Unido, Lulu.com, 2006.

SHELDON, David A. *Marpurg's Thoroughbass and Composition Handbook: A Narrative Translation and Critical Study*. Reino Unido, Pendragon Press, 1989.

SOLOMON, Jason W. *Music Theory Essentials: A Streamlined Approach to Fundamentals, Tonal Harmony, and Post-Tonal Materials*. USA, Taylor & Francis, 2019.

SORCE, Richard. *Musicianship For The Contemporary Musician*. N.p., Linus Publications, Incorporated, 2015.

TEMPERLEY, David. The Six-Four as Tonic Harmony, Tonal Emissary, and Structural Cue. *Intégral*, vol. 31, 2017, pp. 1–25, <https://www.jstor.org/stable/26575996>. Accessed 21 Apr. 2022.

TIPPETT, G. *Intermediate Guitar Scales Handbook: Exotic Scales Edition*. N.p., Graham Tippett, 2020.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Estados Unidos, Oxford University Press, 2011.

WEISSMAN, Dick, and FOX, Dan. *Chord Progressions: Theory and Practice: Everything You Need to Create and Use Chords in Every Key*. Estados Unidos, Alfred Music Publishing, 2013.

WHALE, Stephen. *Analyzing Harmonic Polarities: A Tonal Narrative Approach*. 2019. Tese de Doutorado. City University of New York.

## APÊNDICE – Lista de colocações pesquisadas em dicionários online (em inglês)

A lista a seguir apresenta um levantamento (complementar à consulta realizada aos dicionários de termos musicais impressos, em inglês) sobre as colocações que constam ou não nos dicionários online: On Music (norteamericano) e Grove Music Online (britânico). Nos casos de variantes terminológicas, a consulta considera apenas as denominações que constam na lista de entradas dos dois dicionários.

No dicionário On Music constam 126 colocações; e no Grove, 97.

COLOCAÇÕES E TERMOS	ON MUSIC DICTIONARY (USA)	GROVE MUSIC ONLINE (BR)
12-BAR BLUES	Sim	Não
ABRUPT MODULATION	Não	Não
ACOUSTIC SCALE	Não	Não
ADDED NOTE	Não	Não
ADDED SIXTH	Não	Não
ADDED-SIXTH CHORD	Não	Sim
ADDED TONE (AM)	Não	Não
AEOLIAN MODE	Sim	Sim
ALTERED CHORD	Não	Sim
ALTERED DOMINANT	Não	Não
ALTERED DOMINANT CHORD	Não	Não
ALTERED NOTE	Não	Não
ALTERED SCALE	Não	Sim
ALTERED TONE (AM)	Não	Não
AMBIGUOUS CHORD	Não	Não
AMEN CADENCE	Sim	Sim
APPOGGIATURA CHORD	Não	Não
ARPEGGIATED CHORD	Não	Não
ARPEGGIO	Sim	Sim
ARTIFICIAL CHORD	Não	Não
ARTIFICIAL DOMINANT	Não	Não
ARTIFICIAL SCALE	Não	Não
ASCENDING HALF STEP (AM)	Não	Não
ASCENDING INTERVAL	Não	Não
ASSOCIATIVE TONALITY	Não	Não
AUGMENTED CHORD	Sim	Não
AUGMENTED FIFTH	Não	Não
AUGMENTED FOURTH	Não	Não
AUGMENTED INTERVAL	Sim	Sim



AUGMENTED SECOND	Não	Não
AUGMENTED SEVENTH	Não	Não
AUGMENTED SIXTH	Não	Não
AUGMENTED SIXTH CHORD	Não	Sim
AUGMENTED THIRD	Não	Não
AUGMENTED TRIAD	Não	Sim
AUTHENTIC CADENCE	Sim	Sim
AUTHENTIC MODES	Não	Sim
AUXILIARY DOMINANT	Não	Não
AUXILIARY NOTE	Não	Sim
AUXILIARY TONE (AM)	Sim	Não
AVOID NOTE	Não	Não
AVOIDED CADENCE	Não	Não
BACHIAN SCALE	Não	Não
BAR LINE	Sim	Sim
BAIXARIA	Não	Não
BASS LINE	Sim	Sim
BASS MOTION	Não	Não
BASS MOVEMENT	Não	Não
BASS NOTE	Não	Não
BASS TONE	Não	Não
BASS VOICE	Não	Não
BEATS	Sim	Sim
BLUE NOTE	Sim	Sim
BLUES PROGRESSION	Não	Sim
BLUES SCALE	Sim	Não
BORROWED CHORD	Não	Não
BROKEN CHORD	Sim	Sim
CADENTIAL CHORD	Não	Não
CADENTIAL FUNCTION	Não	Não
CADENTIAL MOTION	Não	Não
CADENTIAL PROGRESSION	Não	Não
CADENTIAL SIX-FOUR CHORD	Não	Não
CENTRIFUGAL FUNCTION	Não	Não
CENTRIPETAL FUNCTION	Não	Não
CHANGE OF KEY	Não	Não
CHORD IN THIRD INVERSION	Não	Não
CHORD INVERSION	Não	Não
CHORD NOTE	Não	Não
CHORD OF RESOLUTION	Não	Não
CHORD PROGRESSION	Sim	Sim
CHORD SEQUENCE	Não	Não
CHORD SUCESSION	Não	Não
CHORD SYMBOL	Sim	Sim
CHORD TONE	Não	Não

CHORD VOICING	Não	Não
CHROMATIC BASS	Não	Não
CHROMATIC CHORD	Não	Não
CHROMATIC FUNCTION	Não	Não
CHROMATIC HALF STEP	Não	Não
CHROMATIC MODULATION	Não	Não
CHROMATIC MOTION	Não	Não
CHROMATIC MOVEMENT	Não	Não
CHROMATIC NOTE	Não	Não
CHROMATIC PROGRESSION	Não	Não
CHROMATIC SCALE	Sim	Sim
CHROMATIC SEMITONE	Não	Não
CHROMATIC TONE	Não	Não
CHURCH MODES	Sim	Sim
CIRCLE OF FIFTHS	Sim	Sim
CIRCLE OF FIFTHS PROGRESSION	Não	Não
CIRCLE OF MINOR THIRDS	Não	Não
CIRCLE OF MAJOR THIRDS	Não	Não
COMMON CHORD	Sim	Sim
COMMON CHORD MODULATION	Não	Não
COMMON NOTE	Não	Não
COMMON TONE	Não	Não
COMPLETE CADENCE	Não	Não
COMMON TIME	Sim	Sim
COMPOUND INTERVAL	Sim	Sim
COMPOUND METER (AM)	Sim	Não
CONJUNCT MOTION	Não	Não
COMPOUND TIME	Sim	Sim
CONJUNCT MOVEMENT	Sim	Não
CONSECUTIVE FIFTHS	Sim	Sim
CONSONANT CHORD	Não	Não
CONSONANT INTERVAL	Não	Não
CONSONANT NOTE	Não	Não
CONSECUTIVE OCTAVES	Sim	Sim
CYCLE OF FIFTHS	Não	Não
CONTRARY MOTION	Sim	Sim
DEGREE OF THE KEY	Não	Não
DEGREE OF THE SCALE	Não	Não
DESCENDING HALF-STEP	Não	Não
DESCENDING INTERVAL	Não	Não
DESCENDING SEMITONE	Não	Não
DIATONIC CHORD	Não	Não
DIATONIC COLLECTION	Não	Não
DIATONIC DEGREE	Não	Não
DIATONIC HALF-STEP	Não	Não

DIATONIC MODES	Não	Não
DIATONIC MODULATION	Não	Não
DIATONIC NOTE	Não	Não
DIATONIC PROGRESSION	Não	Não
DIATONIC SCALE	Não	Não
DIATONIC SEMITONE	Não	Não
DIATONIC TONE	Não	Não
DIATONIC TRIAD	Não	Não
DECEPTIVE CADENCE	Sim	Não
DIMINISHED DOMINANT SCALE	Não	Não
DIMINISHED FIFTH	Não	Não
DIMINISHED FOURTH	Não	Não
DIMINISHED CHORD	Sim	Não
DIMINISHED SCALE	Não	Não
DIMINISHED SEVENTH	Não	Não
DIMINISHED SEVENTH CHORD	Não	Não
DIMINISHED SIXTH	Não	Não
DIMINISHED THIRD	Não	Não
DIMINISHED TRIAD	Não	Sim
DIRECT FIFTHS	Não	Não
DIRECT MODULATION	Não	Não
DIMINISHED INTERVAL	Sim	Sim
DIRECT OCTAVES	Não	Não
DISGUISED CHORD	Não	Não
DISJUNCT MOTION	Não	Sim
DISSONANT CHORD	Não	Não
DISSONANT INTERVAL	Não	Não
DISSONANT NOTE (BR)	Não	Não
DISSONANT TONE	Não	Não
DIRECT MOTION	Sim	Não
DOMINANT AREA	Não	Não
DOMINANT CADENCE	Não	Não
DOMINANT	Sim	Sim
DOMINANT FUNCTION	Não	Não
DOMINANT CHORD	Sim	Não
DOMINANT IN DISGUISE	Não	Não
DOMINANT MINOR	Não	Não
DOMINANT NINTH CHORD	Não	Não
DOMINANT OF THE DOMINANT	Não	Não
DOMINANT PEDAL	Não	Não
DOMINANT PREPARATION CHORD	Não	Não
DOMINANT REGION	Não	Não
DOMINANT SEVENTH CHORD	Não	Sim
DOMINANT SUBSTITUTE	Não	Não
DOMINANT SUBSTITUTE CHORD	Não	Não

DOMINANT HARMONY	Sim	Não
DOUBLE HARMONIC MINOR SCALE	Não	Não
DOWNWARD MOTION	Não	Não
DORIAN MODE	Sim	Sim
DUPLE TIME	Não	Sim
DUPLE METER (AM)	Sim	Não
ECCLESIASTICAL MODES	Sim	Não
EMBELLISHING NOTES	Não	Não
EMBELLISHING TONE	Não	Não
ENHARMONIC CHORD	Não	Não
ENHARMONIC INTERVAL	Não	Não
ENHARMONIC KEY	Não	Não
ENHARMONIC MODULATION	Não	Não
ENHARMONIC NOTE	Não	Não
ENHARMONIC PITCH	Não	Não
ENHARMONIC SCALES	Não	Não
ENHARMONIC TONE (AM)	Não	Não
ELEVENTH CHORD	Sim	Não
ESCAPE NOTE	Não	Não
ESCAPE TONE	Não	Não
EXOTIC SCALES	Não	Não
EXTENDED CHORD	Não	Não
EXTENDED TONALITY	Não	Não
FALSE CADENCE	Não	Não
FALSE CLOSE	Não	Não
EQUAL TEMPERED SCALE	Sim	Não
FIGURED BASS	Sim	Sim
FINAL CADENCE	Sim	Não
FIRST INVERSION CHORD	Não	Não
FLOATING TONALITY	Não	Não
FOUR-PART WRITING	Não	Não
FRENCH AUGMENTED SIXTH	Não	Não
FRENCH AUGMENTED SIXTH CHORD	Não	Não
FRENCH SIXTH	Não	Não
FRENCH SIXTH CHORD	Não	Sim
FULLY DIMINISHED SEVENTH CHORD	Não	Não
FIRST INVERSION	Sim	Não
FUNCTIONAL ANALYSIS	Não	Não
FUNCTIONAL APPROACH	Não	Não
FUNCTIONAL HARMONY	Não	Não
FUNCTIONAL NOTATION	Não	Não
FUNCTIONAL SYMBOLS	Não	Não
FUNCTIONAL THEORY	Não	Não
FUNDAMENTAL BASS	Não	Sim
FUNDAMENTAL CHORD	Não	Não

FUNDAMENTAL FREQUENCY	Não	Não
FULL CLOSE	Sim	Não
FUNDAMENTAL TONE	Não	Não
GERMAN AUGMENTED SIXTH	Não	Não
GERMAN AUGMENTED SIXTH CHORD	Não	Não
GERMAN SIXTH	Não	Não
GERMAN SIXTH CHORD	Não	Sim
GREEK MODES	Não	Não
FUNDAMENTAL PITCH	Sim	Não
GREGORIAN MODES	Sim	Não
GUIDE TONE	Não	Não
GROUND BASS	Sim	Não
GYPSY MAJOR SCALE	Sim	Não
GYPSY MINOR SCALE	Sim	Não
GYPSY SCALE	Sim	Sim
HALF CLOSE	Não	Não
HALF-DIMINISHED CHORD	Não	Não
HALF CADENCE	Sim	Não
HALF STEP (AM)	Sim	Não
HALF STEP ABOVE (AM)	Não	Não
HALF STEP BELOW (AM)	Não	Não
HARMONIC ANALYSIS	Não	Não
HARMONIC CADENCE	Não	Não
HARMONIC CONTEXT	Não	Não
HARMONIC FIELD (TONALITY)	Não	Não
HARMONIC FUNCTION	Não	Não
HARMONIC INTERVAL	Não	Não
HARMONIC LANGUAGE	Não	Não
HALF-DIMINISHED SEVENTH CHORD	Sim	Sim
HARMONIC MOTION	Não	Não
HARMONIC PROGRESSION	Não	Não
HARMONIC SERIES	Não	Não
HARMONIC STRUCTURE	Não	Não
HARMONIC SYSTEM	Não	Não
HARMONIC TONALITY	Não	Não
HARMONIC VOCABULARY	Não	Não
HARMONIC MINOR SCALE	Sim	Não
HEXATONIC COLLECTION	Não	Sim
HARMONICS	Sim	Sim
HIDDEN FIFTHS	Sim	Sim
HIGH NOTE	Não	Não
HIGHEST NOTE, THE	Não	Não
HOME KEY	Não	Não
HUNGARIAN GYPSY SCALE	Não	Não
HUNGARIAN MINOR SCALE	Não	Não

II-V-I PROGRESSION	Não	Não
IMPERFECT AUTHENTIC CADENCE	Não	Não
HIDDEN OCTAVES	Sim	Sim
INDIVIDUAL NOTE	Não	Não
INTERPOLATED CHORD	Não	Não
INTERRUPTED CADENCE	Não	Sim
INVERTED CHORD	Não	Não
INVERTED INTERVAL	Não	Não
IMPERFECT CADENCE	Sim	Sim
ITALIAN AUGMENTED SIXTH	Não	Não
ITALIAN AUGMENTED SIXTH CHORD	Não	Não
ITALIAN SIXTH	Não	Não
ITALIAN SIXTH CHORD	Não	Sim
ITS OWN DOMINANT	Não	Não
JAZZ MINOR SCALE	Não	Não
KEY AREA	Não	Não
IONIAN MODE	Sim	Não
LEADING NOTE CHORD (BR)	Não	Não
LEADING NOTE SEVENTH CHORD	Não	Não
LEADING NOTE	Sim	Sim
LEADING TONE CHANGE CHORD (AM)	Não	Não
LEADING TONE CHORD (AM)	Não	Não
LEADING TONE SEVENTH CHORD	Não	Não
LINEAR MOTION	Não	Não
LEADING TONE (AM)	Sim	Não
LOW NOTE	Não	Não
LOWEST NOTE, THE	Não	Não
LYDIAN CHORD	Não	Não
LOCRIAN MODE	Sim	Sim
MAIN TONALITY	Não	Não
MAJOR CHORD	Não	Não
MAJOR INTERVAL	Não	Sim
MAJOR KEY	Não	Não
MAJOR MODE	Não	Não
LYDIAN MODE	Sim	Sim
MAJOR SECOND	Não	Não
MAJOR SEVENTH	Não	Não
MAJOR SEVENTH CHORD	Não	Não
MAJOR SIXTH	Não	Não
MAJOR THIRD	Não	Não
MAJOR THIRD CIRCLE	Não	Não
MAJOR TONALITY	Não	Não
MAJOR TRIAD	Não	Não
MAJOR SCALE	Sim	Sim
MEDIEVAL CHURCH MODES	Não	Não

MELODIC INTERVAL	Não	Não
MELODIC LINE	Não	Não
MEDIANT CHORD	Sim	Sim
MELODIC MOTION	Não	Não
MELODIC TONE	Não	Não
MINOR CHORD	Não	Não
MINOR GYPSY SCALE	Não	Não
MINOR INTERVAL	Não	Não
MINOR KEY	Não	Não
MINOR MODE	Não	Não
MINOR NINTH	Não	Não
MINOR SCALE	Não	Sim
MINOR SECOND	Não	Não
MINOR SEVENTH	Não	Não
MINOR SEVENTH CHORD	Não	Não
MINOR SIXTH	Não	Não
MINOR SUBDOMINANT	Não	Não
MINOR THIRD	Não	Não
MINOR THIRD CIRCLE	Não	Não
MINOR TONALITY	Não	Não
MINOR TRIAD	Não	Não
MELODIC MINOR SCALE	Sim	Não
MODAL BORROWING	Não	Não
MODAL CHORD	Não	Não
MODAL DEGREE	Não	Não
MODAL DOMINANT	Não	Não
MODAL HARMONY	Não	Não
MODAL INTERCHANGE	Não	Não
MODAL MIXTURE	Não	Não
MODAL MUSIC	Não	Não
MODAL SCALE	Não	Não
MODAL SYSTEM	Não	Não
MOTION OF THE VOICES	Não	Não
MUSICAL HARMONY	Não	Não
MUSICAL SOUND	Não	Não
MYSTIC CHORD	Não	Sim
MIXOLYDIAN MODE	Sim	Sim
NATURAL NOTE	Não	Não
NEAPOLITAN CADENCE	Não	Não
NEAPOLITAN CHORD	Não	Não
NATURAL MINOR SCALE	Sim	Não
NEAPOLITAN SIXTH CHORD	Não	Sim
NEIGHBOR CHORD (AM)	Não	Não
NEIGHBOR NOTE	Não	Não
NEIGHBORING CHORD (AM)	Não	Não

NEIGHBORING TONE (AM)	Não	Não
NEIGHBOUR CHORD (BR)	Não	Não
NEIGHBOUR NOTE (BR)	Não	Não
NEIGHBOURING CHORD (BR)	Não	Não
NEAPOLITAN SIXTH	Sim	Não
NON-CHORD TONE	Não	Não
NON-DIATONIC CHORD	Não	Não
NON-DIATONIC NOTE	Não	Não
NON-HARMONIC CHORD	Não	Não
NINTH CHORD	Sim	Sim
NON-HARMONIC TONE	Não	Não
NON-HARMONIC NOTE	Sim	Sim
NOTE VALUE	Sim	Não
OBLIQUE MOTION	Sim	Sim
OCTATONIC COLLECTION	Sim	Não
ORIGINAL KEY	Não	Não
ORIGINAL TONALITY	Não	Não
OCTATONIC SCALE	Sim	Não
OVERTONES	Sim	Não
PARALLEL FIFTHS	Não	Não
PARALLEL CHORD	Sim	Não
PARALLEL MAJOR	Não	Não
PARALLEL MINOR	Não	Não
PARALLEL KEY	Sim	Sim
PARALLEL OCTAVES	Não	Não
PARTIAL TONES	Não	Não
PARALLEL MOTION	Sim	Sim
PARTIALS	Sim	Não
PASSING CHORD	Não	Não
PASSING MODULATION	Não	Não
PART-WRITING	Sim	Sim
PASSING SIX-FOUR CHORD	Não	Não
PASSING TONE	Não	Não
PEDAL BASS	Não	Não
PEDAL CHORD	Não	Não
PASSING NOTE	Sim	Sim
PEDAL NOTE	Sim	Sim
PEDAL POINT	Sim	Sim
PENTATONIC COLLECTION	Não	Não
PEDAL TONE	Sim	Não
PENTATONIC SCALE	Sim	Sim
PERFECT CADENCE	Não	Sim
PERFECT AUTHENTIC CADENCE	Sim	Não
PERFECT FIFTH	Sim	Não
PERFECT FOURTH	Sim	Não



PERFECT TRIAD	Não	Não
PETRUSHKA CHORD	Não	Não
PERFECT INTERVAL	Sim	Sim
PHRYGIAN CHORD	Não	Não
PHRYGIAN CADENCE	Sim	Sim
PHRYGIAN MODE	Sim	Sim
PICARDY THIRD	Sim	Sim
PIVOT NOTE	Não	Não
PIVOT CHORD	Sim	Sim
PLAGAL MODES	Não	Sim
PLAGAL CADENCE	Sim	Sim
POPULAR HARMONY	Não	Não
PRE-DOMINANT CHORD	Não	Não
PREPARATION AND RESOLUTION	(Termos isolados)	(Termos isolados)
PREVAILING KEY	Não	Não
PRIMARY CHORDS	Não	Não
PRIMARY DOMINANT	Não	Não
PRIMARY KEY	Não	Não
PRIMARY TONALITY	Não	Não
PRIMARY TRIADS	Não	Não
PROMETHEUS CHORD	Não	Não
POLYCHORD	Sim	Não
QUADRUPLE TIME	Não	Não
QUARTAL CHORD	Não	Não
RELATED KEY	Não	Não
RELATIVE CHORDS	Não	Não
RELATIVE DOMINANT	Não	Não
QUADRUPLE METER	Sim	Não
RELATIVE MAJOR	Não	Não
RELATIVE MINOR	Não	Não
RELATIVE SCALE	Não	Não
RESOLUTION CHORD	Não	Não
RESOLUTION OF THE TRITONE	Não	Não
RISING SEMITONE	Não	Não
RELATIVE KEY	Sim	Sim
ROOT MOTION	Não	Não
ROOT MOVEMENT	Não	Não
ROOT NOTE	Não	Não
ROMAN NUMERAL	Sim	Não
ROOT-POSITION CHORD	Não	Não
SCALE DEGREE	Não	Não
SCALE DEGREE THEORY	Não	Não
SCALE NOTE	Não	Não
SCALE TONE	Não	Não
ROOT POSITION	Sim	Sim

SECOND INVERSION CHORD	Não	Não
SECONDARY CHORD	Não	Não
SECONDARY DOMINANT	Não	Não
SECONDARY DOMINANT CHORD	Não	Não
SECONDARY KEY	Não	Não
SEMITONE ABOVE	Não	Não
SEMITONE BELOW	Não	Não
SEQUENCE OF CHORDS	Não	Não
SEQUENTIAL MODULATION	Não	Não
SECOND INVERSION	Sim	Não
SEVENTH CHORD	Sim	Sim
SIMILAR MOTION	Sim	Sim
SIMPLE INTERVAL	Sim	Sim
SIMPLE METER (AM)	Sim	Não
SIMPLE TIME	Sim	Sim
SIX-FOUR CHORD	Sim	Sim
SKIPWISE MOTION	Não	Não
STATIC CHORD	Não	Não
STATIC MOTION	Não	Não
SIXTH CHORD	Sim	Sim
STEPWISE MOTION	Sim	Não
SUBDOMINANT FUNCTION	Não	Não
SUBDOMINANT HARMONY	Não	Não
SUBDOMINANT MINOR	Não	Não
SUBDOMINANT REGION	Não	Não
SUBMEDIANT CHORD	Não	Não
SUBSTITUTE DOMINANT	Não	Não
SUBSTITUTE TONES	Não	Não
SURPRISE CADENCE	Não	Não
SUS4 CHORD	Não	Não
SUSPENDED CHORD	Não	Não
SUSPENDED TONALITY	Não	Não
SUSPENDED FOURTH CHORD	Não	Não
SYMMETRIC SCALE	Não	Não
TARGET CHORD	Não	Não
TEMPORARY KEY	Não	Não
TENDENCY NOTE	Não	Não
TENDENCY TONE (AM)	Não	Não
TENSION AND RESOLUTION	Não	Não
THIRD INVERSION	Não	Não
THIRD INVERSION CHORD	Não	Não
THIRD-RELATED	Não	Não
SUBDOMINANT CHORD	Sim	Não
THIRTEENTH CHORD	Sim	Sim
THOROUGH BASS	Sim	Sim

TONAL AREA	Não	Não
TONAL CENTER (AM)	Não	Não
TONAL CENTRE (BR)	Não	Não
TONAL CHORD	Não	Não
TONAL DEGREE	Não	Não
TONAL FUNCTION	Não	Não
TONAL HARMONY	Não	Não
TONAL MOTION	Não	Não
TONAL MUSIC	Não	Não
TONE ABOVE	Não	Não
TONE BELOW	Não	Não
TIME SIGNATURE	Sim	Sim
TONIC	Sim	Sim
TONIC FUNCTION	Não	Não
TONIC HARMONY	Não	Não
TONIC NOTE	Não	Não
TONIC PEDAL	Não	Não
TONIC REGION	Não	Não
TONICIZED CHORD	Não	Não
TRADITIONAL HARMONY	Não	Não
TONIC CHORD	Sim	Não
TRIAD	Sim	Não
TRIPLE TIME	Não	Sim
TRIPLE METER (AM)	Sim	Não
TRISTAN CHORD	Sim	Sim
TRITONE	Sim	Sim
TRITONE RESOLUTION	Não	Não
TRITONE SUBSTITUTE CHORD	Não	Não
TRITONE SUBSTITUTES	Não	Não
TRITONE SUBSTITUTION CHORD	Não	Não
UPWARD MOTION	Não	Não
VAGRANT CHORD	Não	Não
TRITONE INTERVAL	Sim	Não
VOICE LEADING	Sim	Não
VOICING	Sim	Sim
WANDERING TONALITY	Não	Não
WALKING BASS	Sim	Sim
WHOLE STEP ABOVE (AM)	Não	Não
WHOLE STEP BELOW (AM)	Não	Não
WHOLE STEP (AM)	Sim	Não
WHOLE TONE	Sim	Sim
WHOLE TONE SCALE	Sim	Sim