

HARMONIA

MÉTODO PRÁTICO

(ACOMPANHA UM CD)



IAN GUEST

2

HARMONIA

MÉTODO PRÁTICO

(ACOMPANHA UM CD)

IAN GUEST

2ª edição

EDITADO POR

 **SCHIEDRAK**
MÚSICA E ARQUITETURA

2



LUMIAR
EDITORA

RIO DE JANEIRO 2006

Copyright © 2006 by Ian Guest

Todos os direitos reservados

Editor responsável:

Chediak Arte e Comunicação

Capa:

Bruno Liberati e Rui de Carvalho

Foto:

Frederico Mendes

Composição e diagramação:

Júlio César P. de Oliveira

Revisão geral:

Ricardo Gilly

Revisão de texto:

Nerval M. Gonçalves

Revisão musical:

Célia Vaz

Coordenação de produção:

Márcia Bortolotto

Músicos que gravaram o CD:

fagote: Juliano Barbosa

flauta: Carlos Malta

piano: Gabriel Geszti

violão: Mauricio Carrilho

Gravação: Estúdio Fibra

Data de gravação: setembro/04

Técnico de gravação e mixagem: João Jacques

Assistente de gravação e mixagem: Daniel Zanata

Direitos de edição para o Brasil:

Lumiar Editora

Rua Barão de Itapagipe, 402 – Rio Comprido

CEP 20261-005

Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

Tel. (21) 2565-7439 / 2284-8152

Fax (21) 2284-6944

www.lumiar.com.br

lumiarvendas@uol.com.br / lumiarbr@uol.com.br

Encontrar acordes! Haverá alegria maior do que a da descoberta? "O que encanta o deserto é que ele, em algum lugar, esconde uma nascente." – Antoine de Saint-Exupéry

O que vem a ser o dom? a perfeição? o certo e o errado? Na arte, não passa de uma barreira criada para se proteger do desconhecido. Não participar na música "por falta de dom" é como não buscar a nascente por falta de moringa.

IAN GUEST

Húngaro radicado no Brasil desde 1957. Bacharel em composição pela UFRJ e Berklee College of Music, USA. Compositor, diretor, arranjador em discos, teatro, cinema e publicidade. Precursor da didática aplicada à música popular e introdutor do Método Kodály de musicalização no Brasil. Professor visitante e de extensão em universidades. Professor/palestrante/oficineiro em festivais e escolas de música por todo o país. Fundador do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM) no Rio de Janeiro (1987) e em Mariana, MG (2004). Autor de livros/CDs publicados pela Lumiar Editora: *Arranjo, método prático* em 3 volumes, *Harmonia, método prático* volumes 1 e 2, *16 estudos, escritos e gravados, para piano*. Colaborador das editoras Lumiar (Almir Chediak) e Terra dos Pássaros (Toninho Horta).

ROTEIRO

PREFÁCIO 8

HARMONIA. O QUE SERÁ? 9

F ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL

1 Conceito 11

2 AEM no tom maior 11

■ Dominante auxiliar 14

3 AEM no tom menor 18

G DOMINANTES SEM FUNÇÃO DOMINANTE

1 Conceito 20

2 Acordes dominantes sem função dominante 20

H DOMINANTES COM TENSÕES ALTERADAS

1 Apresentação e recordação 25

2 Escala alterada

■ Escala do V7 26

■ Escala do sub V7 27

■ Extração de tríades de estrutura superior 30

3 Escala de tons inteiros 31

4 Escala diminuta (dim sim)

■ Escala diminuta da dominante (dim dom) 33

■ Escala diminuta do acorde diminuto (dim dim) 34

5 Intercâmbio dominante/diminuto 34

6 Exemplos de tríades de estrutura superior 36

7 Quadro de notas de tensão disponíveis nos acordes domin. e escalas de origem 38

I RESUMO DO VOCABULÁRIO HARMÔNICO 39

- 1 Classificação das tétrades 40**
- 2 Quadro de situação tonal dos acordes 41**
- 3 Uma análise completa 42**

3ª PARTE - HARMONIA FUNCIONAL

- 1 Conceitos 53**
- 2 Definições 53**
- 3 Quadro funcional 54**
- 4 Caminhos harmônicos 55**
- 5 Cadências 56**
- 6 Análise funcional**
 - Acordes relativos e anti-relativos 60
 - Funções secundárias 62

4ª PARTE - PROGRESSÃO HARMÔNICA

A SUBSTITUIÇÃO HARMÔNICA 67

B RESOLUÇÕES

- 1 Resoluções deceptivas do dominante**
 - Resoluções deceptivas do dominante primário 70
 - Resolução deceptiva de dominantes secundários 70
 - Resolução deceptiva de dominantes de função especial 72
- 2 Resoluções do trítono**
 - O trítono na estrutura dominante 75
 - O trítono na estrutura diminuta 77

C EXTENSÃO HARMÔNICA

- 1 Final harmônico estendido 82**
- 2 Retorno harmônico, ponte harmônica 83**

D MODULAÇÃO

1 Generalidades 88

2 Técnicas

- Modulação direta 90
- Modulação por acorde comum (pivô) 93
- Efeitos especiais em modulação 98
- Modulação transicional 103

RESOLUÇÃO DOS EXERCÍCIOS 115

FAIXAS DO CD ANEXO 138

ÍNDICE REMISSIVO 141

AGRADECIMENTOS 143

PREFÁCIO

Mesmo sem nunca ter estudado harmonia de forma convencional, acadêmica, através dos livros, sinto que, se o fizesse, poderia estar melhor preparado hoje para ter um entendimento mais completo da música e a possibilidade de executá-la da forma mais perfeita possível.

Na verdade, procurei sempre a liberdade musical. A harmonia, desde cedo, já nos anos 60, era como uma brincadeira: tudo que ouvia de música, da infância à adolescência, a partir de uma certa hora começava a jorrar através do violão, meu sentimento como forma de expressão maior.

Pelas canções próprias ou de outros compositores (principalmente da era da Bossa Nova), comecei naturalmente a harmonizar, com inspirações da modinha, congado mineiro, bolero cubano, música clássica, até às *big bands* americanas de jazz. Mesmo com tudo isto e mais a facilidade musical que Deus me proporcionou, acho que, muitas vezes ainda, sinto necessidade de organizar melhor a minha criatividade musical.

Vejo nesta nova obra didática, do mestre Ian Guest, uma possibilidade verdadeira do estudante ou profissional de música organizar seu pensamento harmônico-musical com criatividade. De forma absolutamente didática, clara e gradativa, os tópicos abordados, do conhecimento da notação musical na pauta e nos instrumentos musicais de base, o violão e o piano, até as substituições de acordes, progressões e harmonizações que facilitam o aprendizado do músico e oferecem uma completa visão do entendimento da harmonia em sua função prática.

Ao longo dos anos, tive contato com muitos livros estrangeiros de harmonia e improvisação de jazz, para ter uma idéia da intenção dos autores. Desde que tomei conhecimento desse *Método Prático de Harmonia*, posso considerar que os três volumes são essenciais à formação do músico contemporâneo, através da experiência e competência já comprovada de Ian Guest, um dos maiores mestres de música que já conheci.

Toninho Horta
06/12/2005

HARMONIA. O QUE SERÁ?

As propriedades físicas do som são a altura, a intensidade e o timbre. Música é feita basicamente de melodia e ritmo, elementos inseparáveis. Harmonia é apenas uma das possibilidades de acompanhar melodias (além de contracanto e percussão): é complemento e consequência da melodia e cabe ao compositor ou intérprete descobri-la. Toda melodia oferece sua harmonia. O contrário não acontece: a harmonia não implica a melodia que ela acompanha. Experimente: toque ou cante, pura e simplesmente, uma melodia – e ouvirá, internamente, sua harmonia (não necessariamente saberá executá-la). Em seguida, toque somente uma harmonia – e ela nem revelará sequer a música de onde foi extraída. Esse fato indica a função complementar da harmonia em face da melodia. É bom não partir da harmonia para criar melodias, a não ser que ela seja a fonte inspiradora (o que acontece muito quando o compositor esbarra numa sequência harmônica excitante).

Quanto mais se domina a linguagem da harmonia, menos dela depende a melodia composta: o autor se entrega ao deleite da beleza melódica, confiante de saber harmonizá-la depois. Já os compositores ingênuos são limitados pelos acordes que conseguem executar ou imaginar (salvo escorregar o dedo para um lugar desconhecido no instrumento!), e suas músicas ficam rigorosamente aquém de seu vocabulário. É claro, há os compositores harmonicamente ingênuos que fazem melodias riquíssimas que podem ser harmonizadas com acordes simples ou sofisticados (costumo dizer que quanto mais simples a melodia, mais pode ser “entortada” a harmonia, pois o vigor melódico “segura a barra”). Esses compositores se caracterizam pelo mais profundo respeito à melodia (e sentem que ela não “depende” de harmonia). Diga-se de passagem que, ao longo da jornada que leva à boa realização harmônica, se aprende cada vez mais a “conduzir” acordes – o que na realidade é “garimpar” linhas melódicas que a sequência dos acordes oferece. E quando se alcança o pleno domínio, acordes são extraídos de linhas melódicas (contracantos), e não melodias de acordes.

No correr da história da música ocidental, a linha melódica vinha sendo cada vez mais enriquecida por cantos contrastantes (chamados contracantos), que traziam, em si, uma harmonia. Essa harmonia no início era apenas imaginada, mais tarde cifrada e executada no improviso, e finalmente anotada, com elaboração minuciosa, em pauta (e o público cada vez mais se habituava com essa mordomia, caindo o “ouvido” cada vez mais em desuso).

Acordes na realidade são resultantes de uma ou mais linhas de contracanto. Podem produzir sons inesperados, dissonantes, riqueza vertical. Ao longo do romantismo e depois, o acorde vinha roubando a cena melódica com voracidade cada vez maior. Chegou ao ponto de o próprio acorde isolado ganhar “vida própria” e virar item de vocabulário. Os músicos passavam a procurar acordes, e não mais linhas melódicas, e a melodia ficava em segundo plano no meio de tanta harmonia e ritmo. Os abusos harmônicos no fim do período de bossa nova acompanhavam os abusos literários e sufocavam a melodia, apressando seu enfraquecimento. Surgiam vários temas para improviso com melodias inexpressivas: melodias geradas por uma sequência harmônica atraente, verdadeiros pretextos para improvisar. O ritmo acelerado e agitado da vida contemporânea é refletido nessa congestão de sons. A resposta vem sendo, hoje, a simplicidade dos gêneros mais recentes (por vezes exageradamente simples com as marcas da banalidade). E as músicas de forte teor melódico sobrevivem. Hoje a tendência é a melodia reconquistar o seu espaço, e não poderia ser de outra forma: a música não sobrevive sem a melodia.

F ♦ ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL

1 Conceito

Acorde de empréstimo modal (AEM) no tom maior é acorde “emprestado” do tom homônimo menor; no tom menor, é acorde “emprestado” do tom homônimo maior. Lembre-se: dois tons (um maior e outro menor) são *homônimos* quando possuem a mesma tônica (por exemplo: dó maior e dó menor). O “empréstimo” só se dá entre tons homônimos.

A área de AEM é uma espécie de “ilha”, feita de um ou mais acordes do tom homônimo, cercada (precedida e seguida) pela harmonia do tom principal. Se esta harmonia abandonar temporariamente o tom principal, passando pelo tom homônimo (AEM) ou pelos tons vizinhos (dominantes secundários), é considerada, técnica e tradicionalmente, modulação passageira. Na linguagem da música popular este fenômeno ocorre com muita frequência, já não soando modulação e inteiramente incorporado ao vocabulário do tom principal.

2 AEM no tom maior

Acordes do vocabulário do tom menor (veja capítulo “Harmonia no tom menor”) em progressão de tom maior são considerados *empréstimos modais*. Estes acordes incluem em sua formação pelo menos uma das três notas características do tom menor que os distingue do homônimo maior: no caso de dó menor, $\text{si}\flat$ $\text{mi}\flat$ $\text{lá}\flat$ (é a armadura deste tom) mais a nota $\text{ré}\flat$, “visitante” no tom menor. Basicamente, a presença de uma ou mais dessas quatro notas indica AEM.

Exceção:

V7/IV	sub V7/III	$\text{\#I}^\circ$
C7	F7	$\text{C}\sharp^\circ$
inclui $\text{si}\flat$	inclui $\text{mi}\flat$	inclui $\text{si}\flat$

Por outro lado, o acorde dominante não funciona como AEM, mesmo contendo as quatro notas em questão, visto que estas soam muito familiares e praticamente incorporadas ao som dominante, tanto no tom menor quanto no maior. Os exemplos abaixo poderiam estar em dó maior ou dó menor:

G7 pode incluir $\text{lá}\flat$ ($\flat 9$) $\text{mi}\flat$ ($\flat 13$) $\text{si}\flat$ ($\sharp 9$) $\text{ré}\flat$ ($\flat 5$)

$\text{D}\flat 7$ inclui $\text{ré}\flat$ (1) $\text{lá}\flat$ (5) e implica $\text{mi}\flat$ (9) $\text{si}\flat$ (13)

B° inclui $\text{lá}\flat$ ($\flat 7$)

Entretanto, se precedido de **Dm7(b5)** resulta em AEM:

Dm7(b5) G7(b9)

Dm7(b5) Db7(#11)

A seguir, alguns exemplos de AEM (sempre no tom de dó maior):

a) um só acorde

|| C Fm6 | C || C B^{*}b7M | C || C Gm7 | C || C7M Cm7 | C7M ||

|| C7M Db7M | C7M || C7M Ab7M | C7M ||

b) dois acordes

|| C | Fm7 Bb7 | C || C | Ab7M Bb7 | C ||

|| C | Eb7M Db7M | C7M || C | Dm7(b5) G7 | C ||

c) três acordes

|| C Fm7 | Eb7M Db7M | C7M || C Gm7 | Ab7M Fm7 | C7M ||

d) mais acordes

|| C | Fm7 Bb7 | Eb7M Ab7M | Db7M G7 | C ||

* este AEM é comum em dó maior e bastante raro em dó menor.

Exemplo: primeira parte de *Trem das cores* (Caetano Veloso):

faixa 01

I D D (#5) IV7M G 7M IIIm Em IVm6 G m6 (AEM)

faixa 02

$\flat$ III7M F 7M (AEM) * V7 C m6 $\flat$ VI7M F 7(9) V7 B $\flat$ 7M (AEM) B $\flat$ m6 1. I7M D 7M VIIm7 B m7

4 [F 7(9)] [A 7(9)]

8 IIIm7 Em7 V7 A 7 2. I7M D 7M IIIm7($\flat$ 5) C $\sharp$ m7($\flat$ 5) V7 C $\sharp$ ° VIIm B m

3 3 [F $\sharp$ 7($\flat$ 9)]

* dominante que prepara AEM

Obs.: Não estaria errado considerar modulação a área dos compassos 5 e 6.

Exercício 125 Faça a análise harmônica de *Trem azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), primeira parte.

faixa 02

C 7M A $\flat$ 7M E $\flat$ 7M B $\flat$ 7M C 7M A $\flat$ 7M

1. E $\flat$ 7M D $\flat$ 7M 2. E $\flat$ 7M D 7 D $\flat$ 7M

4

Exercício 126 Escolha as notas de tensão disponíveis nos AEM **Dm7(b5)** e **Bb7** (tom de dó maior), escrevendo as escalas respectivas.

■ Dominante auxiliar

é o acorde V7 que prepara AEM (exemplo em sol maior)

Diagram illustrating chord progressions in G major:

Example 1: G (V7: Bb7) | Eb7M D7 (bVI7M) | G

Example 2: G (V7: F7) | Bb7M Ebm6 (bIII7M) | G (I) [D7(b9)]

Example 3: G (V7: Eb7) | Ab7M Ab7 (bII7M sub V7) | G (I)

Exercício 127 Desdobre os dominantes acima em II Vs, destinando a cada II V um compasso completo, aumentando cada exemplo para quatro compassos. Faça a análise. (II cadencial de dominante auxiliar e de dominante secundário não leva número romano na análise, por não soar no tom principal.)

Exercício 128 Faça a análise:

Diagram illustrating a chord progression:

A 7M G7 | C 7M C7 | F 7M F7 | Bb7M Bb7 | A 7M

O *dominante substituto* (sub V7) *auxiliar* soa dominante secundário resolvido deceptivamente, fato indicado na cifra e na análise. Veja o exemplo em ré maior:

Diagram illustrating a deceptive resolution in D major:

D 7M C#7 (V7/III) | C 7M Am7 (bVII7M) | D 7M

D 7M B7 (V7/II) | Bb7M A7 (bVI7M) | D 7M

$V7/VI \rightarrow \flat III7M$
 $V7/V \rightarrow \flat II7M$

$\parallel D7M \ F\sharp7 \mid F7M \ E\flat7M \mid D7M \parallel D7M \ E7 \mid E\flat7M \ E\flat7 \mid D7M \parallel$

No primeiro caso, a resolução esperada de $C\sharp7$ é o acorde diatônico $F\sharp m7$ ($III m7$). Sua resolução em $C7M$ ($\flat VII7M$) é inesperada ou deceptiva. O grau que $C\sharp7$ “parece” preparar é indicado em forma de fração ($V7/III$) e sua resolução deceptiva é indicada pela seta $\curvearrowright$. (Seria incorreto cifrar $C\sharp7$ como $D\flat7$, sub $V7$ de um $C7M$ esperado.) O mesmo acontece nos exemplos subseqüentes.

Exercício 129 Analise a harmonia de *O barquinho* (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli), primeira parte.

Exa 03

$F7M$
 $B m7$
 $E7$

$E\flat7M$
 $A m7$
 $D7$

$D\flat7M$
 $G m7$
 $C7$

Exercício 130 No tom de mi maior, conduza $D7$ para três diferentes acordes. Faça a análise. Classifique $D7$ em cada caso.

Exercício 131 Analise a harmonia de *Esse cara* (Caetano Veloso), segunda parte.

faixa 04

A m7 D7 G7M G m7 C7

F7M F#m7 B7 ³ E m7 Eb7M D m7

G7 C7M F7 Bb7M E m7 ³ A7 ³

D

Exercício 132 Percepção **faixa 05**. Ouça e escreva as cifras da primeira parte de *Vivo sonhando* (Tom Jobim). Faça a análise.

Exercício 133 Harmonize a primeira parte de *Faz parte do meu show* (Cazuza/Renato Ladeira). faixa 06
(só a melodia gravada)

1.

2.

5

10

15

20

Repertório de exemplos: *Minha saudade* (João Donato/João Gilberto), *Acontece* (Cartola), *Terremoto* (João Donato/P. C. Pinheiro), *Ainda mais lindo* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), *Deus brasileiro* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), *Das rosas* (Dorival Caymmi), *Eu não tenho onde morar* (Dorival Caymmi), *Avarandado* (Caetano Veloso), *Preciso aprender a ser só* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), *Preciso aprender a só ser* (Gilberto Gil), *Nem luxo nem lixo* (Rita Lee/Roberto de Carvalho), *Jogral* (Djavan), *Limão* (Djavan), *Luz* (Djavan), *Bom conselho* (Chico Buarque), *Pedaço de mim* (Chico Buarque), *Trocando em miúdos* (Francis Hime/Chico Buarque), *Se queres saber* (Peterpan), *Leila* (Milton Nascimento).

3 AEM no tom menor

No último capítulo, observamos que o tom de dó menor apresenta $\text{si}\flat \text{ mi}\flat \text{ lá}\flat$, o que não ocorre no tom homônimo maior; sua presença resulta em AEM. Já no tom de dó maior, a presença da única nota $\text{mi}\flat$ resulta em AEM, típica em dó maior e ausente em dó menor. Esta nota está presente nos acordes **C** (I) **Am** (VI m) **Em** (III m) que formam o vocabulário AEM no tom menor.

Lite my fire (Lennon/Mc Cartney)

Im VI m Im VI m
C m A m (AEM) C m A m (AEM)

Luíza (Tom Jobim)

II $\text{m}7(\flat 5)$ V7($\flat 9$) I7M V7($\flat 9$) IV $\text{m}7$
D m7($\flat 5$) G 7($\flat 9$) C 7M (AEM) C 7($\flat 9$) F m7

Exercício 134 Analise a harmonia de *Atrás da porta* (Francis Hime/Chico Buarque), segunda parte.

faixa 07

C $\frac{7}{4}$ ($\flat 9$) G $\flat$ 7($\sharp 11$) F m(7M) F m7 A m7($\flat 5$)

D 7($\flat 13$) F m6/A $\flat$ G $\frac{7}{4}$ G/F A $\flat$ 7M/E $\flat$ F m/E $\flat$

11 $D m7(b5)$ $G 7(b5)$ $F m6/C$ $C 7M$ $F 7M$ $B m7(b5)$

16 $E 7(b5)$ $A m7$ $D 7$ $F m6/A^b$ $G 7(b5)$ *D.C.*

21 $D m7(b5)$ $G 7_4(b9)$ G/F $C m(7M)/E^b$ $C m6/E^b$ $D m7(b5)$ $G 7_4(b9)$ G/F

27 $C m(7M)/E^b$ $E^b 7(9)$ $E^b 7(b9)$ $A^b 7M$ $G 7_4(b9)$ $G 7(b9)$ $C m(7M)$ $C m6$

Exercício 135 Percepção faixa 08. Ouça e escreva a harmonia da primeira parte de *Canto triste* (Edu Lobo/Vinicius de Moraes). Perceber os baixos primeiro pode ser de grande auxílio, principalmente a partir do 5º compasso, quando sua linha se torna descendente, resultando em algumas inversões. Localize o AEM. Faça a análise.

5

Exercício 136 Faça a harmonia para o refrão de *Tem mais samba* (Chico Buarque). Observe a necessidade do uso de um AEM. **faixa 09** (só a melodia gravada)



G ♦ DOMINANTES SEM FUNÇÃO DOMINANTE

1 Conceito

Há acordes de estrutura dominante que não têm a função preparatória: são *dominantes sem função dominante*. Seu trítone (intervalo entre a 3M e 7m) não irá resolver no próximo acorde, nem mesmo há a expectativa de tal resolução. Sua análise não será V7 ou sub V7 e não virá seguido de seta ↗ ou ↘ para o próximo acorde. O número romano de sua análise será o grau que ele ocupa no tom. Até agora, já encontramos dois acordes dominantes sem função dominante: IV7 se encontra no tom menor, e $\flat$ VII7 no tom menor e também no tom maior como AEM.

2 Acordes dominantes sem função dominante

Esses acordes enriquecem notavelmente a linguagem harmônica. Emprestam-lhe, assim como os AEM, um colorido modal e algo sofisticado. Aparecem isoladamente, em geral precedidos e quase sempre seguidos pelo acorde do I grau. Incorporá-los ao vocabulário requer um processo de adaptação, através da percepção, da análise e do seu emprego. Há, basicamente, seis acordes de estrutura dominante sem função dominante. Sua apresentação será em sol maior / menor:

Im7	IV7	Im7	I7	IV7	I7	Im7	bVII7	Im7	I	bVII7	I
G m7	C7	G m7	G7	C7	G7	G m7	F7	G m7	G	F7	G
TOM MENOR			BLUES			TOM MENOR			TOM MAIOR		

Im7	bVI7	Im7	I	bVI7	I	I	VII7	I	I	II7	I	
G m7	Eb7	G m7	G	Eb7	G	G	F#7	G	G	A 7	G	
TOM MENOR			TOM MAIOR			TOM MAIOR			TOM MAIOR			

ocorrência: I7 ocorre em *blues*

IV7 ocorre em *blues* e no tom menor

bVII7 e bVI7 ocorrem nos tons maior e menor

VII7 e II7 ocorrem no tom maior

Exemplos *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), primeira parte. faixa 10

I7
G7

IV7
C7

bVII7
F7

V7
D7

I7
G7

O morro não tem vez (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), início:

I7 bVII7 I7 bVII7 I7 bVII7 I7
A7 G7 A7 G7 A7 G7 A7(#9)

Fascinação (F. D. Marchetti/M. de Feraudy/Armando Louzada), início:

F VII7 F F/A A^b° G m7

E7

- E7 (VII7) pode ser substituído por B^b7 (IV7) – os dois acordes possuem o mesmo trítono
- F° (I°) também é possível em lugar de E7 – ainda possui o mesmo trítono

Chove lá fora (Tito Madi), início:

B^b7M ^bVI7 B^b7M D m7(b5) G7

G^b7

Upa neguinho (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri):

D II7 D (#11)

E7

Exercício 137 Faça a análise da harmonia do início de *Você e eu* (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes).

D 7M C#7 D 7M

F#m7(b5) B 7(b9)

Exercício 138 Faça a análise harmônica da primeira parte de *A lenda do Abaeté* (Dorival Caymmi).

faixa 11

Em Em6 Em(b6) Em Em6 Em(b6) Em

Em6 Em(b6) Em C7 Em C7 Em C7 Em

D7 C7 Em Bm7

Em B7/F# Em F#m7(b5) Em F#m7(b5) Em F#m7(b5) Em

Exercício 139 Faça a análise harmônica do início de *Dueto* (Chico Buarque).

faixa 12

F 6/A E 7/G# F 6/A E 7/G# F 6 F#°

G m6 G#° A m7(b5) Ebm6/Gb Em7(b5) A 7

Exercício 140 Analise a harmonia da primeira parte de *Inquietação* (Ary Barroso).

faixa 13

Em7 D7 C7 D7 C7

1. B7 Em F#m7 F7 2. A m7 D7(#5) G7M

Exercício 141 Faça a análise da harmonia de *Canção do sal* (Milton Nascimento), primeira parte.

faixa 14

D⁹ A m7 B m7 B^bm7 A m7 C m7(9)

D 7(9) G 7(13) G 7(b13) A ⁷/₄(9) A 7(9) D 7M/A D 6/A A ⁷/₄(9) A 7(9)

D 7M/A B^bm7 A m7 D 7(9) G 7(13) C 7M(9) E 7(9) A m7 D

Exercício 142 Percepção [faixa 15]. Em que ordem você está ouvindo as oito progressões a seguir?

- a. $\parallel$ Im7 IV7 | Im7 $\parallel$ b. $\parallel$ I7 IV7 | I7 $\parallel$ c. $\parallel$ Im7 $\flat$ VII7 | Im7 $\parallel$ d. $\parallel$ I $\flat$ VII7 | I $\parallel$

e. $\parallel$ Im7 $\flat$ VI7 $\mid$ Im7	f. $\parallel$ I $\flat$ VI7 $\mid$ I	g. $\parallel$ I VII7 $\mid$ I	h. $\parallel$ I II7 $\mid$ I $\parallel$
---	---	--	---

Exercício 143 Nos tons de ré maior e ré menor, escolha as notas de tensão disponíveis nos oito acordes dominantes sem função dominante do exercício 142, escrevendo as respectivas escalas de acorde. Use armaduras de clave.

H ♦ DOMINANTES COM TENSÕES ALTERADAS

1 Apresentação e recordação

Os acordes V7 podem ser enriquecidos por grande número de notas de tensão: (9) ($\flat$ 9) ($\sharp$ 9) ($\flat$ 5) ($\sharp$ 5) (13) ($\flat$ 13) ($\sharp$ 11) e suas combinações. Já aprendemos:

a) o uso das tensões diatônicas ao tom:

sol maior

MIXOLÍDIO

sol menor

MEN HAR 5↓

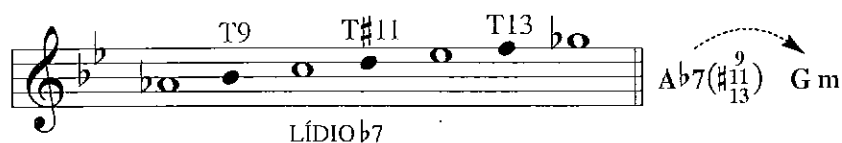
b) $D7(\flat^9_{\flat 13})$ também pode preparar maior: $D7(\flat^9_{\flat 13}) \rightarrow G$. Neste caso, as notas de tensão soam mais ricas por não serem diatônicas.

c) os acordes sub V7 podem ser enriquecidos por (9) ($\sharp 11$) (13):

sol maior (notas de tensão não-diatônicas)



sol menor (notas de tensão diatônicas)



Conclusão: o mesmo acorde, $\text{Ab}7(\sharp 11 \frac{9}{13})$, é sub V7, preparando sol maior e sol menor.

Além dessas escalas de acordes que geram as notas de tensão básicas nas preparações V7 e sub V7, há outras três escalas, que oferecem combinações mais sofisticadas de notas de tensão.

2 Escala alterada (exemplos em mi maior/menor)

■ Escala do V7

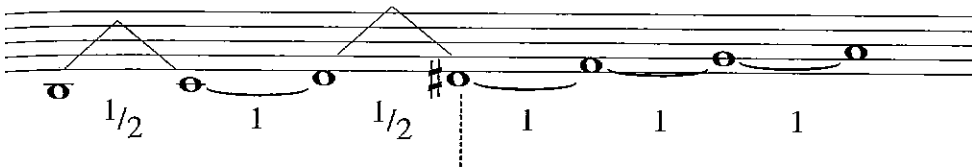


reúne

- notas de acorde 1 - 3 - $\flat 7$ (notas brancas)
- nonas alteradas $\flat 9$ $\sharp 9$
- quintas alteradas $\flat 5$ $\sharp 5$

Observe:

- as nonas alteradas $\flat 9$ $\sharp 9$ são compatíveis entre si e incompatíveis com 9M
- as quintas alteradas $\flat 5$ $\sharp 5$ são compatíveis entre si e inviabilizam a nota de acorde 5J
- $\flat 5$ $\sharp 5$ são notas de tensão; não são n.a.
- para a memorização fácil da estrutura dessa escala, visualizamos duas seções, cada uma simétrica, em sua estrutura medida em tons:

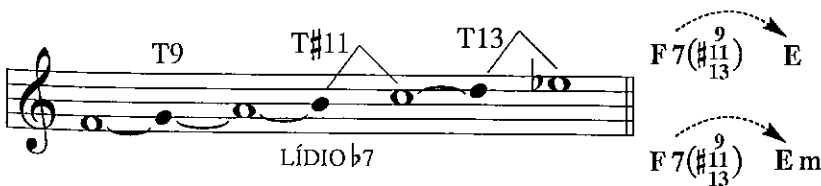


– a notação da escala na pauta enarmonizou $\sharp 9$ por $\flat 3$ (dó $\times$ por ré) e $\sharp 5$ por $\flat 13$ (fá $\times$ por sol), como forma de linearizar sua leitura; as notas do trítano nunca devem ser enarmonizadas, formando 3M (ré $\sharp$ e não mi $\flat$) e 7m (lá) com a nota do baixo.

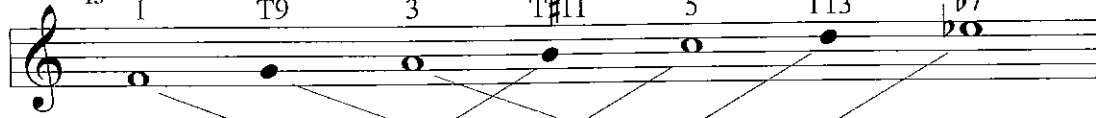
B7(alt) é uma simbologia ainda pouco divulgada, implicando uma nona e uma quinta alteradas (excluindo, obviamente, 5J e 9M). São as combinações **B7**($\flat 9$) ($\sharp 9$) ($\flat 5$) ($\sharp 5$)

▪ Escala do sub V7

As mesmas 7 notas, começando em fá, geram outra escala:



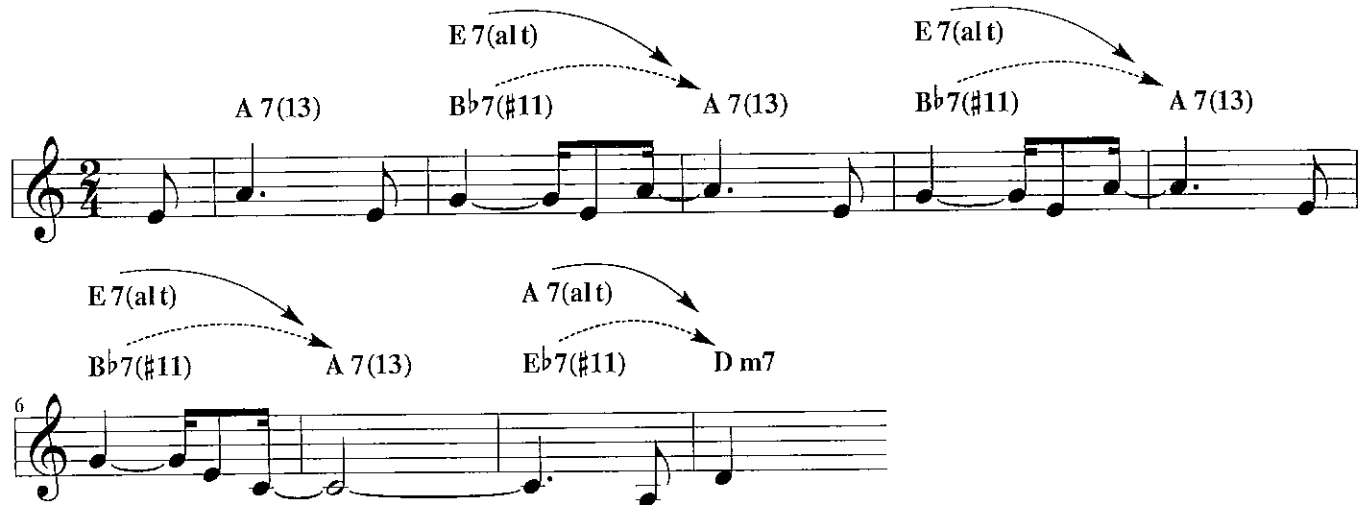
O acorde acima, $F7(\sharp 9, \sharp 11, \sharp 13)$, prepara mi maior/menor como *substituto* de **B7(alt)**. A compatibilidade entre esses dois acordes (e suas extensões, as respectivas escalas) é perfeita, nota por nota. A nota do baixo vai definir a cifra:

sub V7($\sharp 11$)F7($\sharp 11$)
13V7(alt)
B7(alt)

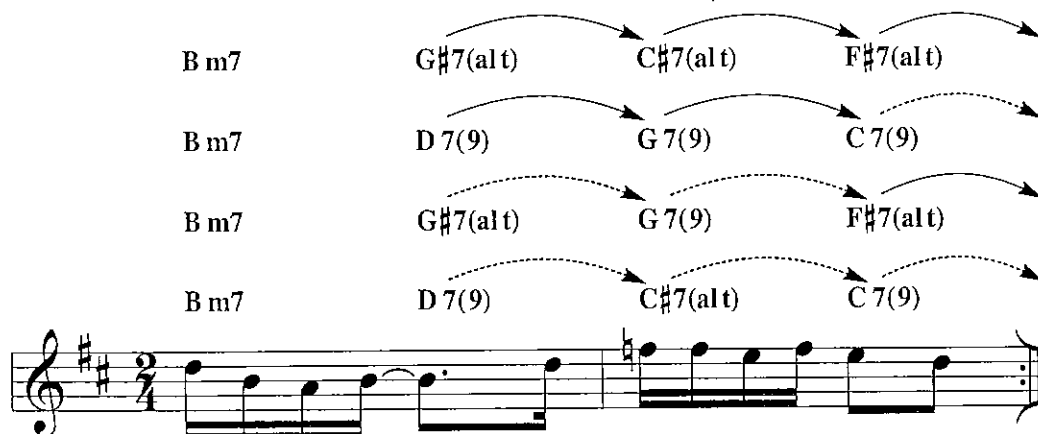
$$B7(alt)/F = F7(\sharp 11)_{13}$$

$$F7(\sharp 11)_{13}/B = B7(alt)$$

O início de *O morro não tem vez* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) permite o uso alternativo de V7(alt) e sub V7($\sharp 11$):



Na introdução de *Água de beber* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), uma seqüência de dominantes estendidos pode ser trocada pelos seus respectivos substitutos. Graças a esse intercâmbio, quatro versões podem ser desenvolvidas:



- (9) na cifra implica ($\sharp 11$) (13) – (da escala lídio $\flat 7$)
- (alt) implica 5ª e 9ª alteradas – (da escala alterada)
- cada escala só pode ser substituída pela escala oposta
- entre usar uma e outra escala, as notas melódicas definem a opção.

B 7(alt) **F 7($\sharp 11$)**

T $\flat 9$ T $\sharp 9$ T $\flat 5$ T $\sharp 5$ T 9 T $\sharp 11$ T 13

ALTERADA LÍDIO $\flat 7$

As mesmas sete notas, começando em dó:

C m6

MEN. MELÓDICO

Fica, assim, demonstrada a compatibilidade dos acordes **B7(alt)** $\simeq$ **F7($\sharp 11$)** $\simeq$ **Cm6** com as respectivas escalas e tensões disponíveis. Ou seja, V7(alt) e sub V7($\sharp 11$) são compatíveis (distantes por um trítone) e o acorde m6 disfarça V7(alt) $1/2$ tom abaixo ou sub V7($\sharp 11$) 5J abaixo. Em tempo: o acorde m6 só não oculta um dominante se for situado no I ou IV graus. (Consulte o capítulo 2 “dominantes disfarçados” da unidade D sobre cifragem.)

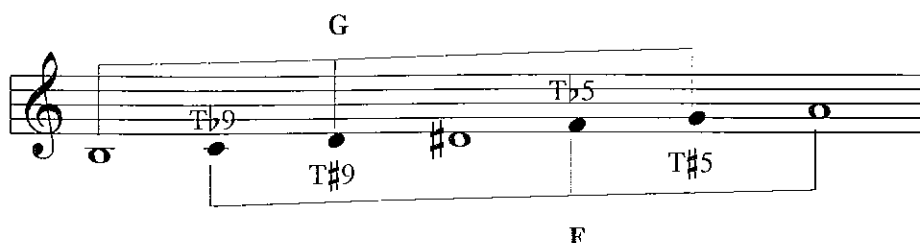
O acorde m6 é de ótimo efeito e fácil execução no violão ou piano, reunindo as notas mais relevantes, e pode ser usado para substituir acordes cifrados como dom(alt)* e dom($\sharp 11$)*, observando a relação acima. Assim sendo, o mesmo trecho de *Água de beber* visto anteriormente pode ainda ser harmonizado desta forma:

intenção $\rightarrow$ [D 7(9)] [C $\sharp$ 7($\flat 9$)] [F $\sharp$ 7($\flat 13$)]

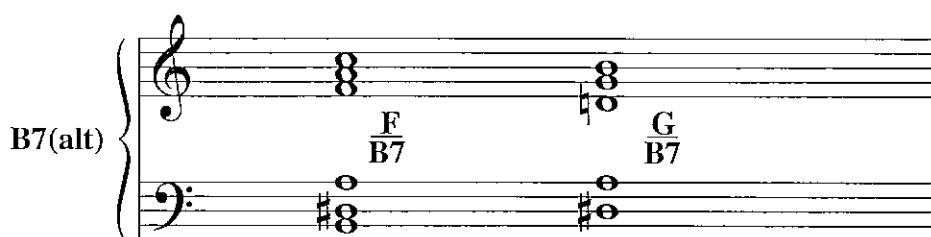
* verifique que, na cifragem comum, dom(alt) costuma ser cifrado como dom($\flat 9$) ou dom($\flat 13$) e dom($\sharp 11$) como dom(9).

■ Extração de tríades de estrutura superior

A escala B7(alt)



também reúne as tríades **G** e **F**. Cada tríade apresenta duas notas de tensão. Essas tríades, quando tocadas em posição cerrada, por cima do som básico do acorde (que compreende o trítone e o baixo), resultam em sonoridade rica e são chamadas tríades de estrutura superior (TES). A TES deve incluir pelo menos uma nota de tensão; quanto mais tensões, mais rica a sonoridade. Sua cifragem pode ser explícita: em lugar de **B7(alt)** pode ser anotado $\frac{F}{B7}$ e $\frac{G}{B7}$. Essas posições são fáceis de tocar no piano e difíceis (mas não impossíveis) no violão. No caso do acorde alterado, a regra prática é tocar tríade maior uma terça maior (**G**) ou trítone (**F**) “abaixo” da cifra (**B7**). “Abaixo” só o nome, pois é tocada no agudo. O traço de fração *horizontal* representa acorde sobre acorde, em contraste com traço de fração *inclinado* representando acorde sobre baixo: **F/B** (acorde sobre acorde é chamado biacorde). Convém lembrar que, neste caso, **B7** indica o som básico no acorde inferior (sem a 5ª):



Observe:

- o baixo da estrutura inferior pode ser omitido, principalmente se a mesma nota ocorrer na estrutura superior (é o caso de $\frac{G}{B7}$)
- o trítone, na estrutura inferior, é indispensável
- a tríade de estrutura superior deve ser em posição cerrada e distante pelo menos 4J da estrutura inferior
- TES só pode ser acorde perfeito maior ou menor, raramente aumentado e nunca diminuto.

Sendo **F7(#11)** compatível com **B7(alt)**, outras montagens são possíveis:

F7(#11)

TES um tom acima da cifra dá o acorde sub **V7(#11)**.

Temos ao todo as seguintes equivalências:

$$\mathbf{B7(alt)} \simeq \mathbf{F7(\#11)} \simeq \mathbf{Cm6} \simeq \frac{\mathbf{G}}{\mathbf{B7}} \simeq \frac{\mathbf{F}}{\mathbf{B7}} \simeq \frac{\mathbf{G}}{\mathbf{F7}}$$

todas extraídas da mesma escala, preparando mi maior/menor.

3 Escala de tons inteiros (ou hexafônica ou de tons)

– exemplo no tom de lá maior: **E7 (#5) (b5) (#5) (b5)** → A

reúne $\left\{ \begin{array}{l} \text{notas de acorde 1 - 3 - b7 (notas brancas)} \\ \text{quintas alteradas b5 \#5} \\ \text{9M} \end{array} \right.$

Observe:

- a escala de tons compreende seis notas, separadas por tom
- a cifragem **E7(#5)** ou **E7(b5)** subentende (9)
- a resolução esperada é acorde *maior* por causa da presença de T9
- (b5) e (#5) são compatíveis e quase sempre alternativas
- cifragem alternativa: **E7 (tons)** **E7 (whole tones)**
- (#5) ou (b13)? **E7(#5)** subentende (9)
E7(b13) subentende (b9)

Na dúvida, experimente o acorde com (9) ou (b9) e faça sua opção. Antes de acorde menor, (#5) não funcionará por implicar (9). Antes de acorde maior, entretanto, (b13) pode funcionar, caso implique

(b9), como às vezes acontece. Trocar (#5) por (b13), ou vice-versa, é dos erros mais comuns em cifragem.

– (b5) ou (#11)? (b5) aparece no acorde V7 e (#11) em sub V7. Outro erro comum é trocar (b5) por (#11), ou vice-versa.

No início de *Pra machucar meu coração* (Ary Barroso) ocorre o uso típico de dom7(#5). Experimente a alternativa com (b5).

Chords shown above the first staff: D 7M/F#, F°, E m7, A 7, A 7(#5).

Chords shown above the second staff: D 6/9, A 7(#5), D 7, D 7(#5), G 7M.

Triplet markings (3) are present under the notes in the second staff.

Em bossa nova ou jazz usa-se (9) para enriquecer o dominante, mas poucos se lembram de usar (#5) ou (b5) além ou em vez de (9). Estas tensões adicionam riqueza sonora, como no início de *Amor em paz* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes):

Chords shown above the first staff: B m7, E 7(#5), A 7M, A#°, B m7, G#7(b13).

Chords shown above the second staff: C#m7, A m7, D 7(#5), G 7M, G 6.

Triplet markings (3) are present under the notes in both staves.

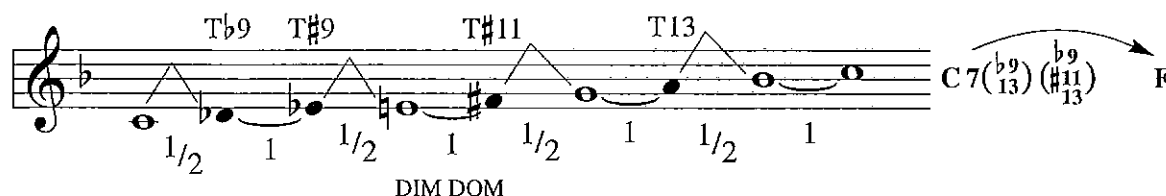
Observações:

- toque E7 e D7 com (b5): mais dissonante
- toque E7 e D7 sem a 5ª alterada e observe a diferença
- G#7 leva (b13), pois implica (b9) antes de acorde menor

4 Escala diminuta (diminuta simétrica, dim sim)

– exemplos no tom de fá maior –

▪ Escala diminuta da dominante (dim dom)



reúne $\left\{ \begin{array}{l} \text{notas de acorde 1 - 3 - 5 - } \flat 7 \text{ (brancas)} \\ \text{nonas alteradas } \flat 9 \text{ } \sharp 9 \\ \sharp 11 \\ 13 \end{array} \right.$

Observações:

- a escala dim dom compreende oito notas, distantes de tom e $1/2$ tom alternados, começando por $1/2$ tom
- é indispensável cifrar $(\flat 9)$ pois só $(\flat 9)$ implicaria $(\flat 13)$ e só (13) implicaria (9) ; $\sharp 11$ é cifragem opcional
- compare as três escalas de acorde sofisticadas da dominante:

dim dom tem 9^{as} alteradas e 5^a não alterada

tons inteiros tem 5^{as} alteradas e 9^a não alterada

alterada tem 5^{as} e 9^{as} alteradas

- a resolução esperada é *maior*, graças à presença de (13) (3M do tom)
- $\sharp 11$ foi adotada para enriquecer a escala e evitar salto de 1 tom e $1/2$ entre notas vizinhas
- a escala dim dom relativa a $C7(\flat 9)$ também inclui a tríade A (TES) com duas notas de tensão:

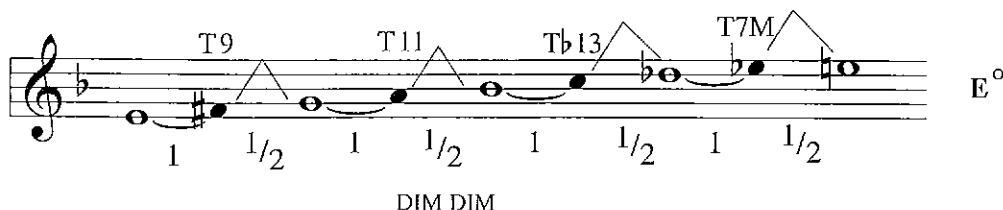


A cifragem pode ser explícita: em lugar de $C7(\flat 9)$ pode-se anotar $\frac{A}{C7}$, cuja regra prática é tocar tríade maior (A) terça menor “abaixo” da cifra (C7) (“abaixo” só o nome, pois é tocada no agudo):



▪ Escala diminuta do acorde diminuto (dim dim)

As mesmas oito notas, começando em mi, resultam em outra escala, gerando o acorde E° (sempre no tom de fá maior)



O acorde E° com notas de tensão geradas pela escala diminuta simétrica prepara (como substituto de $C7(b9)_{13}$) o acorde de fá maior.

Os dois acordes e suas respectivas tensões são compatíveis, nota por nota:

$$C7(b9)_{13} \simeq E^{\circ}$$

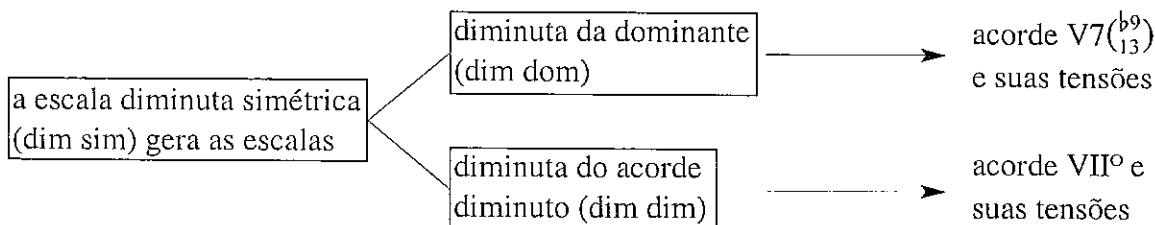
Ambos preparam fá maior em virtude da presença da nota lá em ambas as escalas (3M do tom). (A escala diminuta que prepara menor é a escala men nat $1/2^{\sharp}$; consulte o capítulo “Acordes diminutos” na unidade B 2ª parte.)

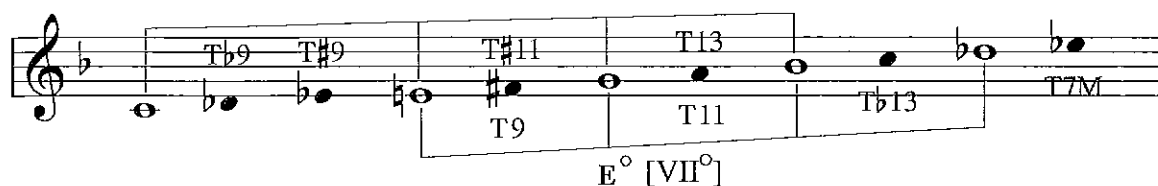
Observe:

- notas de tensão (pretas) ficam situadas um tom acima das notas de acorde (brancas)
- escala dim dim começa em tom inteiro; escala dim dom começa em $1/2$ tom
- as boas notas de tensão são diatônicas ao tom
- no acorde diminuto, nota de tensão elimina o uso (substitui) n.a. um tom abaixo
- nota de tensão em acorde diminuto raramente aparece na cifração (salvo vontade expressa do arranjador), ficando seu uso a critério do executante

5 Intercâmbio dominante/diminuto (exemplos em fá maior)

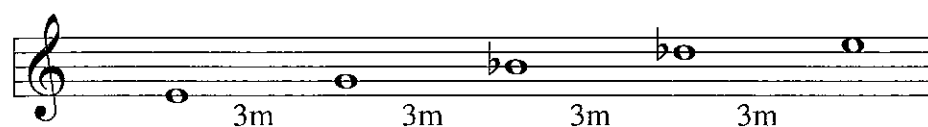
a) Geração dos acordes $dom(b9)$ e dim



C7($\flat 9$) [V7]E $^\circ$ [VII $^\circ$]

b) Os quatro diminutos equivalentes e suas tensões

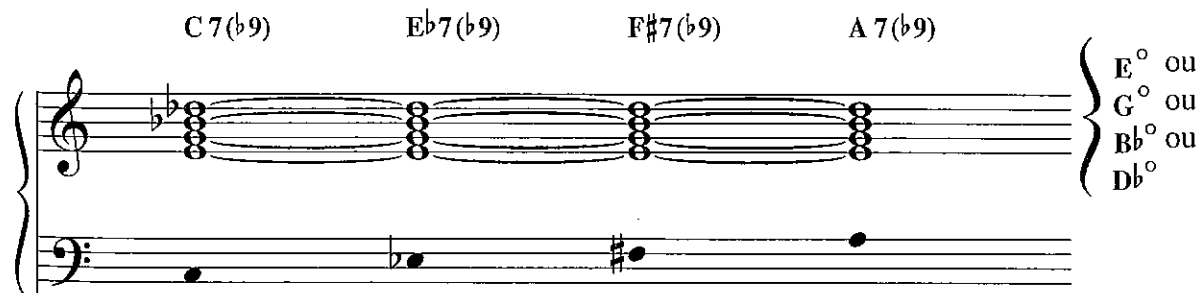
As notas do acorde E $^\circ$ dividem a oitava em quatro intervalos iguais:



gerando também os acordes G $^\circ$ B $\flat^\circ$ D $\flat^\circ$ que apresentam as mesmas n.a. As notas de T ficam um tom acima das n.a., formando com elas a *escala diminuta simétrica*.

c) Transformação de diminutos em dom7 ($\flat 9$)

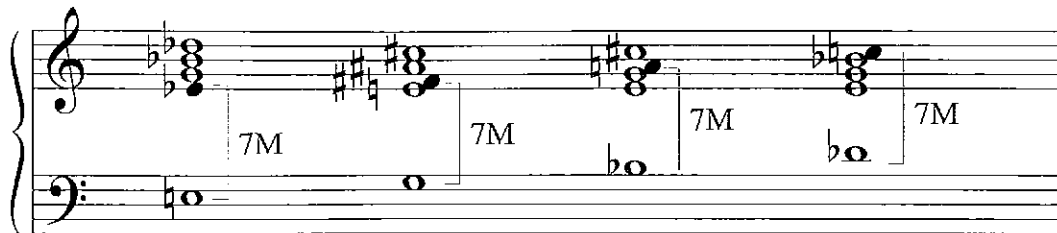
As quatro notas de T, quando colocadas *no baixo*, formam, com as n.a. do acorde diminuto, acordes dominantes com ($\flat 9$):



d) Diminuto com estrutura superior dominante

Cada acorde diminuto pode ser enriquecido com T7M (7M acima de nota fundamental), que formará estrutura superior dominante com as demais n.a.:

$E^b7/E = E^{\circ}(7M)$ $F\sharp7/G = G^{\circ}(7M)$ $A7/B^b = B^b^{\circ}(7M)$ $C7/D^b = D^b^{\circ}(7M)$



6 Exemplos de tríades de estrutura superior

O acorde dominante, entre todos, é o que oferece o maior número de notas de tensão. Estas notas geram tríades de estrutura superior (TES) em maior quantidade e riqueza que as demais estruturas. Recapitulando as TES estudadas, extraídas das escalas de acordes dominantes (exemplo no tom de fá):

CIFRA	ANÁLISE	REALIZAÇÃO TES	ESCALA
C7(alt)	V7	$\begin{matrix} A^b \\ C7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} G^b \\ C7 \end{matrix}$	alterada
C7(b9) ₁₃	V7	$\begin{matrix} A \\ C7 \end{matrix}$	diminuta
G^{b}7($\sharp 11$)	sub V7	$\begin{matrix} A^b \\ G^b7 \end{matrix}$	lídio b7

Na segunda parte de *Esse cara* (Caetano Veloso) há uma sucessão de dominantes que acompanham, cada um, três notas melódicas. É possível harmonizar cada nota melódica com uma TES diferente (a melodia deve ser uma das notas da tríade), enquanto o som básico do acorde dominante permanece na estrutura inferior. Veja a seguir a realização, na pauta e na cifra, desse efeito sofisticado de piano, ou violão solo, e o nome da escala-origem de cada TES.

faixa 16

cifras
originais

A m7

D 7

G 7M



G m7

C 7

F 7M

F#m7

B 7

E m7



E♭ 7M

D m7

G 7

C 7M



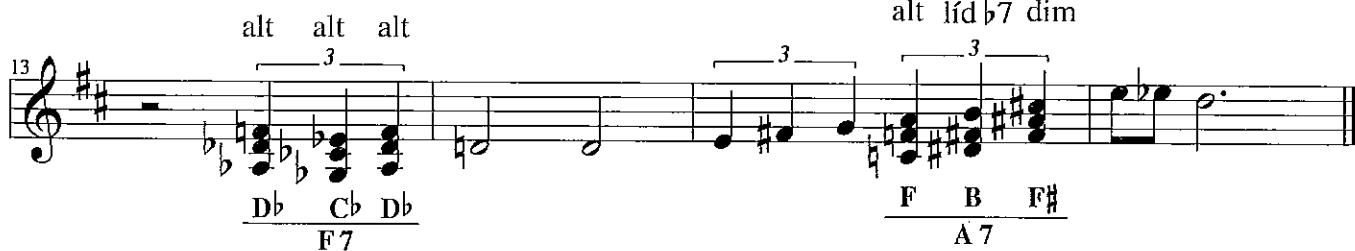
F 7

B♭ 7M

E m7

A 7

D



Exercício 144 No trecho acima, escreva as nove escalas de acorde de onde foram extraídas as TES. Assinale, em cada escala, as notas que formaram as treze TES. (Não esqueça: o que dá o nome às escalas são os acordes inferiores, em particular a nota do baixo.) Exemplo (relativo à 1ª TES (compasso 5)):

C 7 (líd b7)



7 Quadro de notas de tensão disponíveis nos acordes dominantes e escalas de origem (Exemplos em dó maior/menor)

ESCALA DE ACORDE					CIFRA	COMPATÍVEL COM	TRIÁDES DE ESTR. SUPERIOR	PREPARA ACORDE
mixolídio					G7⁽⁹⁾₍₁₃₎ (prep. básica p/ maior)			maior
1	9	3	(4)	5	13	b7		
menor harmônico quinta abaixo					G7^(b9)_(b13) (prep. básica p/ menor)			menor maior
1	b9	3	(4)	5	b13	b7		
alterado					G7(alt) G7^(b5)_(b9) (^{#5}_(#9) (^{b5}_(#9) (^{#5}_(b9) (escala alterada)	D^{b7}(^{#11}₁₃) (esc. lídio b7) A^bm6 (esc. men. melódica)	E^b D^b E^b G^{b7} G^{b7} D^{b7}	menor maior
1	b9	#9	3	b5	#5	b7		
tons					G7^(b5)₍₉₎ (^{#5}₍₉₎			maior
1	9	3	b5	#5	b7			
diminuto					G7^(b9)₍₁₃₎ (^{b9}₁₃) (escala dim dom)	B^o (escala dim dim)	E G^{b7}	(V7) maior (VII ^o) menor/ maior
1	b9	#9	3	#11	5	13	b7	

SIMBOLOGIA: números comuns = notas de acorde

números em negrito = notas de tensão

números em parêntesis = notas evitadas

Quando cifrar **b5** e quando **#11**? Quando cifrar **#5** e quando **b13**?

– **b5** e **#5** são compatíveis entre si, e implicam em **9**. Eliminam **5J** e **13** ou **b13**.

– **#11** implica em **9** e **13**. **#11** geralmente substitui **5J** na montagem do acorde mas não a elimina, podendo ambas ser usadas simultaneamente quando separadas pelo intervalo de 2m ou 7M (não por 9m).

– **b13** implica em **b9**. **b13** geralmente substitui **5J** na montagem do acorde mas não a elimina, podendo ambas ser usadas simultaneamente quando separadas pelo intervalo de 2m ou 7M (não por 9m).

I ♦ RESUMO DO VOCABULÁRIO HARMÔNICO

Na cifragem, a análise harmônica substitui letras por números romanos. Graças aos números romanos, às setas e aos colchetes, os acordes podem ser observados uns em relação aos outros e em relação ao lugar que ocupam na tonalidade. O uso de letras (chamado cifragem prática) ocorre num determinado tom e permite a *leitura*. Já o uso de números romanos (a análise) funciona em todos os tons e explica o *sentido* do acorde dentro da progressão, reduzindo drasticamente a extensão do vocabulário harmônico.

Os dois quadros a seguir utilizam a simbologia analítica, oferecendo um panorama do vocabulário harmônico em *qualquer* tom maior e menor. Apresentam as *tétrades*. Os mesmos quadros mostram também as *tríades*, visto que elas são incluídas nas tétrades.

As notas de enriquecimento, chamadas *notas de tensão* (números 9, 11 e 13), não aparecem nos quadros por causa das várias possibilidades de uso. Essas notas são extraídas das *escalas de acordes*. De um modo geral, as escalas de acordes são determinadas por quatro fatores:

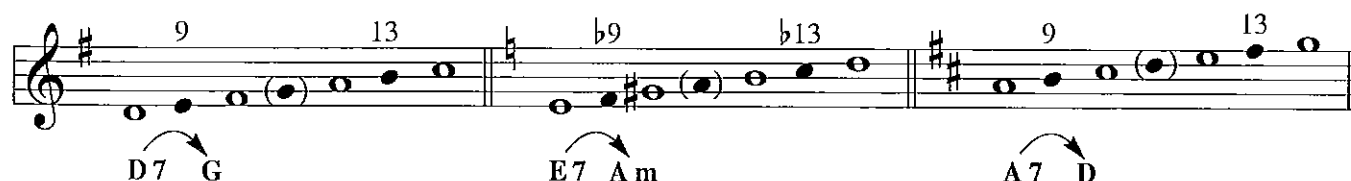
1 A *cifra* define as notas do acorde. A(s) nota(s) de tensão pode(m) ser indicada(s) entre parêntesis, ou implícita(s): A7(13) Em7(9) B7($\flat^9$) etc.

2 A *análise harmônica* situa o acorde no tom principal ou no tom do momento. Revela as notas (geralmente diatônicas) que completarão a escala, além das indicadas pela cifra. Para revelar as notas diatônicas, basta imaginar a armadura do tom principal ou do tom no qual o acorde está ocorrendo em caráter passageiro. Por exemplo, no tom de sol maior,

D7 (V7/I) é diatônico ao tom principal (1#)

E7 (V7/II) é diatônico ao tom de lá menor (0#)

A7 (V7/V) é diatônico ao tom de ré maior (2#)



Exceção: V7 com tensões alteradas e sub V7 utilizam pouca ou nenhuma tensão diatônica. (Sub V7 usa a escala lídio $\flat 7$)

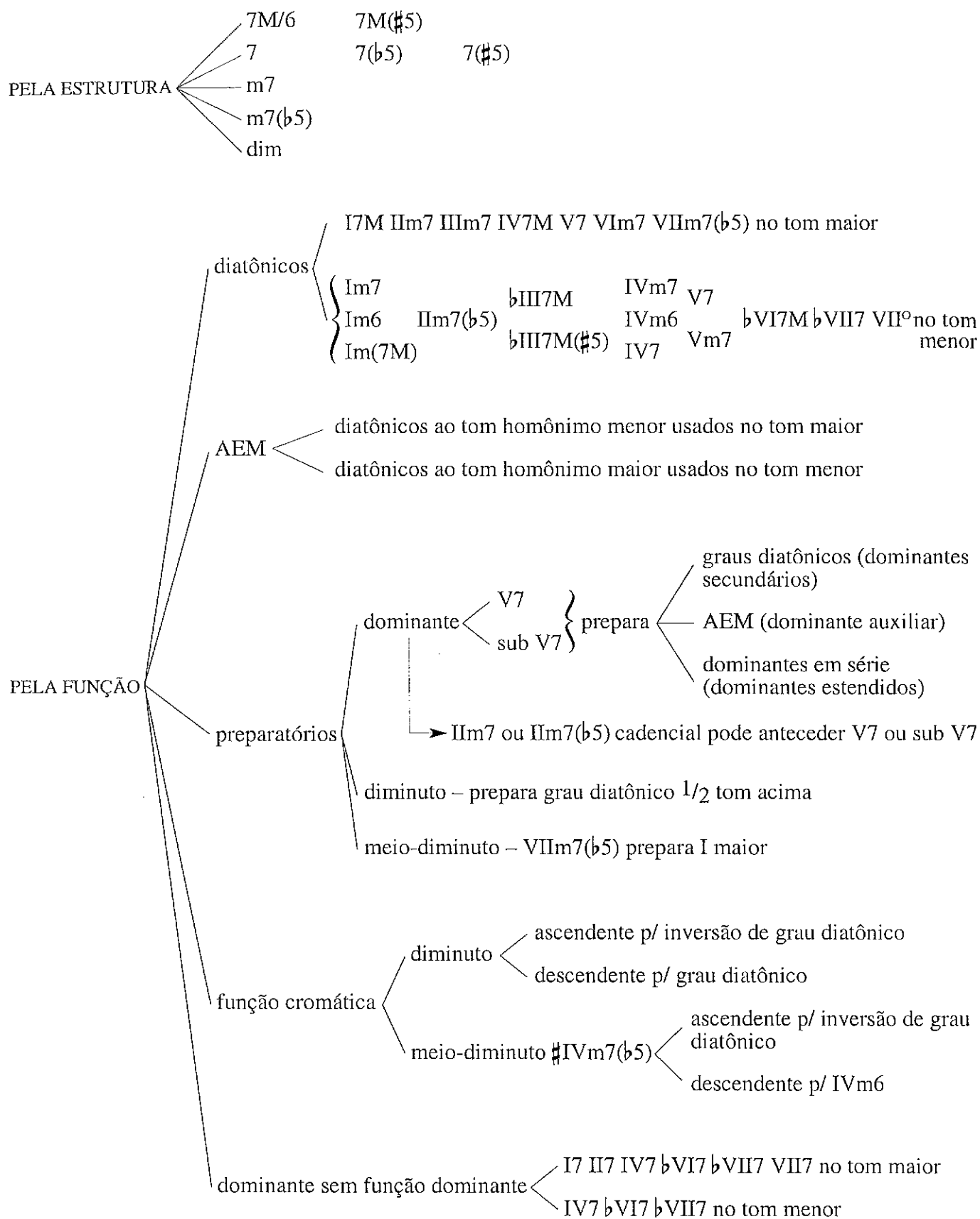
Exercício 145 Descubra a escala de E7 (via análise) nos tons de

- | | | | | | |
|--------------|---------------------|-------------|----------------------|----------------------|--------------|
| a. mi maior | b. lá menor | c. dó maior | d. ré $\flat$ maior | e. fá maior | f. sol maior |
| g. sol menor | h. si $\flat$ maior | i. ré maior | j. fá $\sharp$ menor | k. dó $\sharp$ menor | l. dó menor |

3 As *notas melódicas* (salvo aproximação cromática) entram na formação da escala.

4 O *estilo* indica o desejado grau de simplicidade ou sofisticação relativo ao uso das tensões.

1 Classificação das tétrades



2 Quadro de situação tonal dos acordes

Onde se encontram os acordes no tom maior e menor?

(33 acordes no tom maior e 35 no menor)

LOCALI- ZAÇÃO NO TOM	ESTRUTURA DOS ACORDES									
	MAIOR		MENOR		DOMINANTE		DIMINUTO		MEIO-DIMINUTO	
	TOM MAIOR	TOM MENOR	TOM MAIOR	TOM MENOR	TOM MAIOR	TOM MENOR	TOM MAIOR	TOM MENOR	TOM MAIOR	TOM MENOR
I	I7M/6			Im7	I7	V7/IV	I°			
				Im6	V7/IV					
				Im(7M)						
#I							#I°			
bII		bII7M/6			subV7	subV7				
II			IIIm7		V7/V	V7/V		II°		IIIm7(b5)
#II							#II°			
bIII		bIII7M/6			subV7/II	V7/bVI	bIII°			
		bIII7M(#5)								
III			IIIIm7		V7/VI	subV7/bIII	III°	III°		
IV	IV7M/6			IVm7	IV7	IV7				
				IVm6	subV7/III	V7/bVII				
#IV							#IV°	#IV°	#IVm7(b5)	
bV					subV7/IV	subV7/IV				
V				Vm7	V7	V7	V°	V°		
					V ⁴	V ⁴				
#V							#V°			
bVI		bVI7M/6			bVI7	bVI7				
					subV7/V	subV7/V				
						V7/bII				
VI			VIIm7		V7/II	subV7/bVI		VI°		VIIm7(b5)
#VI							#VI°			
bVII		bVII7M/6			subV7/VI	bVII7				
						V7/bIII				
VII					VII7			VII°	VIIIm7(b5)	
					V7/III					

7M/6 são compatíveis no acorde maior e menor.

6 enriquece 7M, entretanto 7M encobre a sutileza do acorde de 6ª.

3 Uma análise completa

Compreende três aspectos:

- *Análise harmônica*. Trabalha com números romanos, setas e colchetes (ver quadro nº 2).
- *Análise de escalas de acorde*. Designa (e eventualmente escreve) a escala de cada acorde. Encontraremos escalas ainda não apresentadas (graças à sua raridade). Dar nome a essas escalas requer certa criatividade. Devemos ter em mente que a escala
 - a) é sugerida pela cifra, análise, notas melódicas e estilo
 - b) é fonte de notas de tensão e de linhas melódicas do improviso
- *Classificação dos acordes* nas categorias aprendidas (ver quadro nº 1). Não confundir com análise harmônica!

Escolhemos, para uma análise completa, *Na Baixa do Sapateiro* (Ary Barroso), que apresenta situações harmônicas variadas a partir do 8º compasso. **faixa 17**

Legenda da classificação dos acordes:

- | | | |
|-------------------|----------------------------------|-------------------------------------|
| 1 diatônico | 5 sub V7 secundário | 9 diminuto de passagem |
| 2 V7 primário | 6 II cadencial | 10 acorde de empréstimo modal (AEM) |
| 3 sub V7 primário | 7 dominante estendido | 11 acorde interpolado |
| 4 V7 secundário | 8 dominante sem função dominante | 12 modulação |

MAIOR HAR 5 LÍDIO MEN MEL LÍDIO b7

V7(b9) IV7M IVm6 bVII7
Bb7(b9) Eb7M Ebm6 Ab7

4 1 10 10

11 9 #11 13 9 11 b9 #9 b5 #5 9 #11 13

FRÍGIO LÍD $\flat$ 7 DÓR ALT LÍD $\flat$ 7

III $\flat$ m7 sub V7 II $\flat$ m7 V7 sub V7

D m7 D $\flat$ 7 C m7 F7(al t) B7(#11)

6 [1] [5] [1] [2] [3]

9 7 b13 7 9 13 9 b13 7

JÔNIO MEN NAT $1\frac{1}{2}\uparrow$ MIXO JÔNIO DIM SIM

I $\flat$ 6 #I $\circ$ V7 I $\flat$ 6 bIII $\circ$

B $\flat$ 6 B $\circ$ F7/C F/E $\flat$ B $\flat$ 6/D D $\flat$ $\circ$

10 [1] [9] [2] [1] [9]

9 13 b9 13

DÓRICO MIXO MAIOR HAR 5 $\downarrow$ JÔNIO

II $\flat$ m7 V7 I

C m7 F7 F $\flat$ $\frac{7}{4}$ (9) F7($\flat$ $\frac{9}{13}$) B $\flat$ 7M

16 [6] [2] [1]

9 13 b9 b3 b13 9 6

MIXO FRÍGIO JÔNIO MIXO

V $\frac{7}{4}$ Ré Sib

B $\flat$ 6 A $\frac{7}{4}$ (9) A $\frac{7}{4}$ ($\flat$ 9) I7M V7/I

D 7M F7

21 [4] [12] [1] [12] [2]

11 $\flat 13$ $\flat 9$ $\flat 13$ 9 $\sharp 11$ 13 $\flat 9$ $\flat 13$

LÓCRIO MEN HAR 5 $\downarrow$ LÍD $\flat 7$ FRÍGIO MEN HAR 5 $\downarrow$

IIIm7($\flat 5$) V7 sub V7 IIIIm7 V7($\flat 13$)
 E m7($\flat 5$) A 7($\flat 13$) $\text{Eb} 7(9)$ D m7 G 7($\flat 13$)

26

[6] [4] [5] [11] [1] [4]

$\flat 9$ $\sharp 9$ $\flat 5$ $\sharp 5$

DÓRICO LÍD $\flat 7$ DÓRICO MIXO ALT

IIIm7 sub V7 IIIm7 V7/I
 C m7 $\text{Db} 7$ C m7 F/ Eb D 7(alt)

32

[1] [5] [1] [2] [7]

9 11 7 $\flat 9$ $\flat 13$ 9 13

MEN MEL FRÍGIO MEN HAR 5 $\downarrow$ MIXO MEN MEL

F m6/ Ab G 7($\flat 9$) G/F V7/V IVm6
 [D m7($\flat 5$)] C 7/E $\text{Eb} m6$

37

[6] [7] [4] [10]

$\flat 9$ $\sharp 9$ $\sharp 11$ 13 $\flat 9$ $\sharp 9$ $\sharp 11$ 13

FRÍGIO DIM DOM MIXO DIM DOM MIXO

IIIIm7 V7($\flat 9$) I7
 D m7 G 7($\flat 9$) C 7 F 7($\flat 9$) $\text{Bb} 7$

42

[1] [7] [7] [2] [8]

Observações:

- As cifras só indicam as tensões quando melodia ou situação harmônica do momento exigirem.
- Verifique como as notas da melodia são decisivas na escolha da escala de acorde, para evitar conflito melodia/harmonia.
- Em cada escala, as notas de T são indicadas. Experimente os acordes com essas tensões, uma por uma.
- Improvise sobre a gravação, utilizando as notas das escalas com os respectivos acordes.

comp. 1 – Comparando **Bb7** no comp. 44 (I7) com **Bb7** no comp. 1:

a tensão (**b9**) em **Bb7** define o sentido dominante, classificando-o como **V7**. Sol na melodia e (**b9**) na cifra resultam em escala maior com 6ª menor (“maior harmônico”), partindo da nota **mib** (5↓ da cifra): podemos chamá-la de **MAIOR HAR 5↓**.

comp. 24 – Observe a modulação (por um só compasso) para ré maior, visto que **D7M** não existe no tom de **si♭** maior. O nome do novo tom deve aparecer na análise em cada modulação, pois os números romanos são relativos a ele.

comp. 37 – A cifra é **Fm6/A♭** mas a intenção **Dm7(b5)/A♭** prevalece na análise, fazendo o jogo II V com o próximo acorde, **G7**. A escala é fá menor melódica, seguindo a *cifra*. Se seguisse a *intenção*, seria ré lócrio com 9M:

comp. 43 – Para não implicar (**b13**), **F7(b9)** deveria levar (13); no entanto, o acorde é tão passageiro que não compensa complicar sua leitura. A nota (ré) aparece na escala como T disponível e soa melhor do que (**b13**).

comp. 44 – **Bb7** é tônica com sabor *blues*, analisado I7.

Exercício 146 faixa 18 Faça a análise completa (os três aspectos) da harmonia de um trecho de *Chega de saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes). Use o mesmo sistema (visual) de análise do exemplo anterior, acrescentando ainda 13 = diminuto auxiliar na legenda da classificação dos acordes. Este exercício exige uma longa e paciente elaboração.

E m7 A 7(13) D⁶₉ C m6 B m6 G 7M/B
 16

A⁷₄ A 7 D^o D D 6/F#
 21

F^o E m7 E 7
 26

A⁷₄(9) A 7(b9) D⁶₉ B m7 E 7
 31

F#7(9) F#7(b9) B m7 Bbm7 A m7 D 7(b9)
 36

G 7M G m7 F#m7 B 7(9) B 7(b9) E 7
 41

A⁷₄ F#7(13) F#7(b13) B 7(9) B 7(b9) E 7(13) E 7(b13) A⁷₄
 46

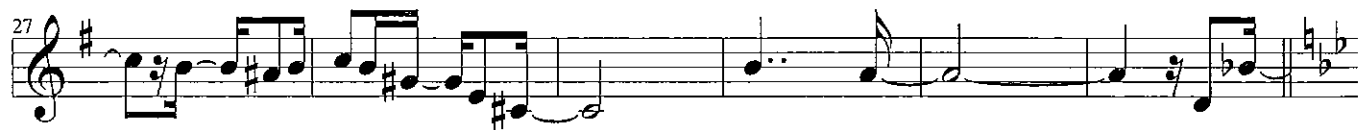
D⁶₉ C 7 B 7(9) B 7(b9) E 7 A⁷₄ C 7
 51

B 7(9) B 7(b9) E 7 A⁷₄ D⁶₉
 56

Exercício 147 Percepção faixa 19 Ouça e escreva a harmonia de *Meu bem, meu mal* (Caetano Veloso), parte inicial. Faça a análise em seguida. Obs.: não haverá notas de tensão no ditado.



Exercício 148 **faixa 20** Harmonize *Vai passar* (Chico Buarque/Francis Hime), parte inicial. (só a melodia está gravada)



Repertório de exemplos

a) nível básico: *Vassourinha* (Mathias da Rocha) *Se você jurar* (Ismael Silva/Francisco Alves/Nilton Bastos), *Drão* (Gilberto Gil), *O leãozinho* (Caetano Veloso), *Luar do Sertão* (João Pernambuco/Catulo da Paixão Cearense), *Maringá* (Joubert de Carvalho), *Gago apaixonado* (Noel Rosa), *Mulata assanhada* (Ataulfo Alves), *Até amanhã* (Noel Rosa), *Três apitos* (Noel Rosa), *Pastorinhas* (Noel Rosa/João de Barro), *Nascente* (Flávio Venturini), *Foi ela* (Ary Barroso), *Morena boca de ouro* (Ary Barroso), *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi), *No Rancho Fundo* (Ary Barroso/Lamartine Babo), *Ouçá* (Maysa), *A banda* (Chico Buarque), *O mestre-sala dos mares* (João Bosco/Aldir Blanc), *Geni e o zepelim* (Chico Buarque), *O sol nascerá* (Cartola/Elton Medeiros), *Força estranha* (Caetano Veloso), *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues/Felisberto Martins)

b) nível médio: *Oceano* (Djavan), *Meditação* (Tom Jobim/Newton Mendonça), *Máscara negra* (Zé Kéti), *Se eu quiser falar com Deus* (Gilberto Gil), *Luz do sol* (Caetano Veloso), *Feitio de oração* (Noel Rosa/Vadico), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso), *Meu bem-querer* (Djavan), *Nossos momentos* (Haroldo Barbosa/Luiz Reis), *Rosa* (Pixinguinha), *Você vai me seguir* (Chico Buarque/Ruy Guerra), *Noite dos mascarados* (Chico Buarque), *Carolina* (Chico Buarque), *Gente humilde* (Garoto/Vinicius de Moraes/Chico Buarque), *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Samba de verão* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), *Doralice* (Dorival Caymmi/Antonio Almeida), *Menino do rio* (Caetano Veloso)

c) nível avançado: *Amor em paz* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Influência do jazz* (Carlos Lyra), *Desafinado* (Newton Mendonça/Tom Jobim), *Eu vim da Bahia* (Gilberto Gil), *Lobo bobo* (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli), *A felicidade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Samba do avião* (Tom Jobim), *Quem te viu, quem te vê* (Chico Buarque), *Loro* (Egberto Gismonti), *O que é amar* (Johnny Alf), *Meu bem, meu mal* (Caetano Veloso), *Batida diferente* (Mauricio Einhorn/Durval Ferreira)

3ª PARTE

HARMONIA FUNCIONAL

1 Conceitos

As artes se expressam através do movimento. Em música, arte temporal, isso é ainda mais evidente do que nas artes espaciais. Qualquer movimento é composto de impulso e descanso, ou impulso e repouso, tensão e distensão, suspensão e conclusão, preparação e resolução, instabilidade e estabilidade. Na música, esta alternância se manifesta em cada um dos elementos:

	RITMO	MELODIA	HARMONIA
MOVIMENTO	valor curto	som agudo	preparação
REPOUSO	valor longo	som grave	resolução

Em harmonia, a *função* é que cuida do aspecto de *movimento-repouso*, de *preparação-resolução*. O encadeamento, antes de se ocupar com os graus dos acordes, tem maior interesse em suas *funções*.

2 Definições

• *Função harmônica* é a relação do acorde com a tonalidade. Se considerarmos como ponto de partida a nota da tônica e o acorde sobre ela construído, cada nota da escala e seu respectivo acorde estará relacionada a ela, cumprindo assim o que chamamos de função. As funções principais são tônica (T), subdominante (S) e dominante (D). As configurações harmônicas mais complexas podem ser reduzidas a essas três funções básicas.

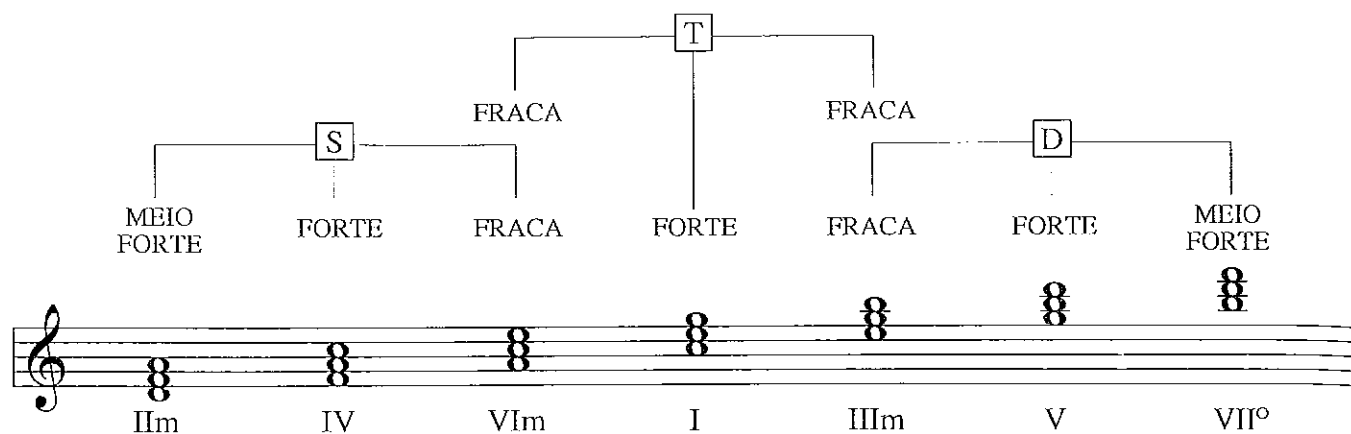
• *Tônica* é o centro da tonalidade, a nota fundamental que dá nome ao tom. O acorde construído sobre ela é o acorde fundamental do tom. É a função estável ou conclusiva. Serve para finalizar um trecho musical.

• *Dominante* é a nota do 5º grau da tonalidade e do acorde construído sobre ela. Na estrutura tonal, desempenha importância central. É a função instável ou preparatória. Dizemos ser instável porque cria a expectativa de sua resolução na tônica.

• *Subdominante* é a nota do 4º grau da tonalidade e o acorde construído sobre ele. É a função meio estável ou transitória e representa a passagem, precedida e seguida de funções diferentes. É o meio repouso sem sabor de conclusão, e tampouco oferece impulso forte para a resolução.

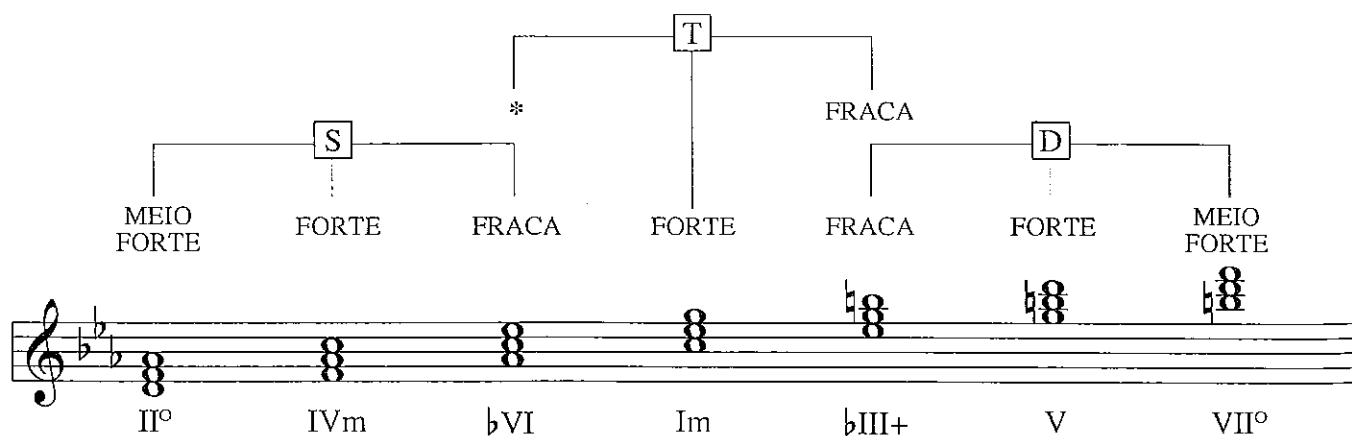
3 Quadro funcional

Tríades diatônicas separadas por terças oferecem som semelhante entre si por apresentarem duas notas comuns. Coloquemos as tríades diatônicas de dó maior na pauta, separadas por terças:



No quadro, os acordes de função **T** **D** **S** (I V IV graus respectivamente) são cercados por acordes de sons semelhantes, que poderiam substituí-los. Esses acordes são, portanto, de mesma função, apesar de mais brandos. Pode-se ainda perceber no quadro que aos graus VI e III são atribuídas duas funções diferentes: são as *funções fracas*. Já os graus II e VII cumprem função única: são as *funções meio fortes*. Os graus I V IV representam o som pleno da função, com as notas fundamentais características das respectivas funções, e são acordes de *função forte*.

Na tonalidade menor (dó menor no exemplo), adotamos as notas da escala menor *harmônica* para garantir a nota da sensível (si $\flat$), indispensável na função dominante:



* No tom menor, bVI jamais soará tônica, pois a nota lá $\flat$ não é compatível com o som dessa função.

As notas características das três funções garantem aos acordes o som das respectivas funções:

- No acorde da função **[T]** a nota da **[T]** (dó, em nosso exemplo) está presente, como é o caso dos graus I e VI. Já no III grau ela não está presente, mas poderá soar I grau com 3ª no baixo.
- Na função **[D]** a nota sol está presente no V e III graus, ausente no VII grau, no entanto VII pode soar como V com 3ª no baixo.
- Na função **[S]** a nota já está presente no IV e II graus, ausente no VI grau, mas poderá soar IV grau com 3ª no baixo.
- Em todas as três funções, a 3ª (M ou m) da respectiva função é indispensável.

Além da presença da nota característica de cada função, há uma *ausência* característica: a nota da **[S]** (fá) em **[T]***, a nota da **[T]** (dó) em **[D]** e a nota da sensível (si) em **[S]**.

RESUMO EM DÓ MAIOR QUE DEVE TAMBÉM SER TRANSPORTADO PARA DÓ MENOR:

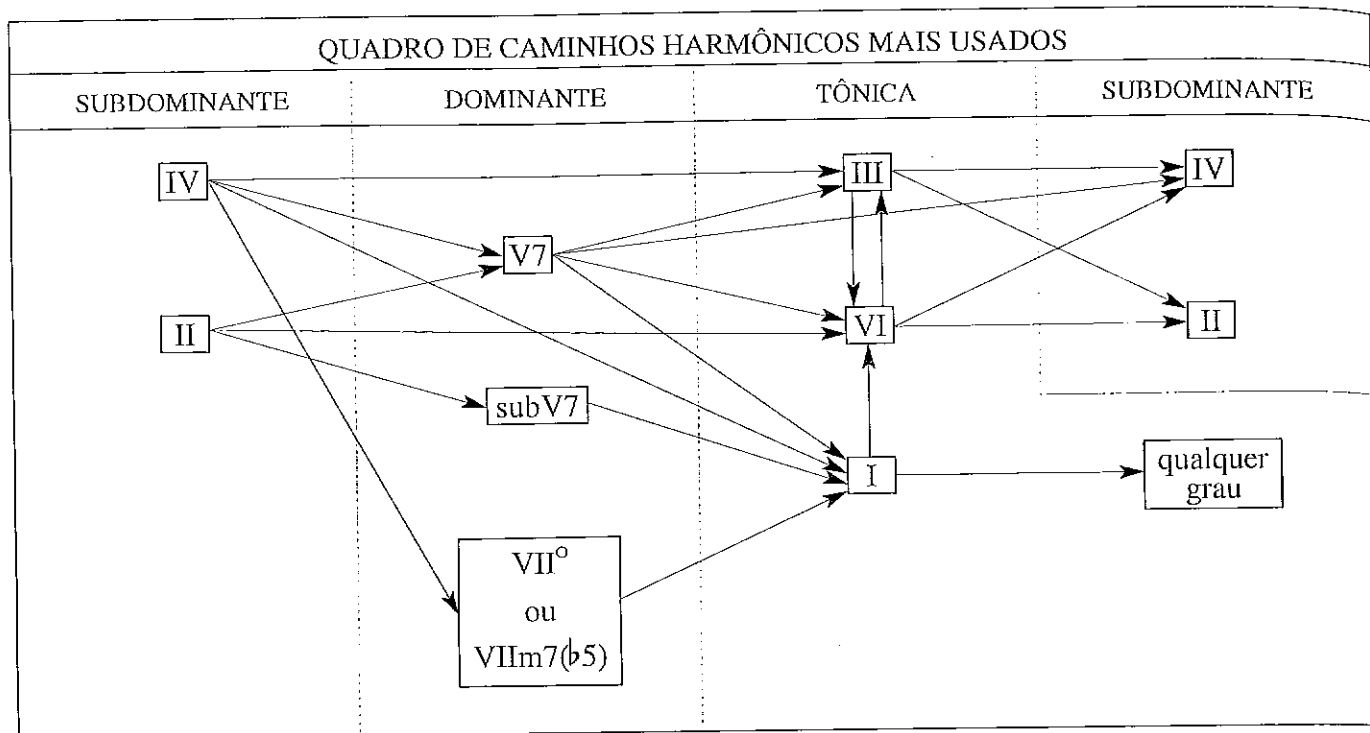
				NOTA PRESENTE	NOTA AUSENTE
TÔNICA	C	Am	Em (soa C7M/E)		
DOMINANTE	G	Em	Bº (soa G7/B)		
SUBDOMINANTE	F	Dm	Am (pode soar F7M/A)		

* exceto no tom menor

* A terça de cada função (e não de cada acorde) é *indispensável* para resultar no som da função. Em dó menor haverá mi♭ em **[T]** e lá♭ em **[S]**.

4 Caminhos harmônicos

A variedade no som da harmonia se dá pela diversidade de notas que compõem uma sequência de acordes. Mesmo em harmonia diatônica, a diferença de sons entre acordes vizinhos é garantida pela mudança de função, pois acordes da mesma função não oferecem variedade harmônica, apresentando duas ou mais notas iguais. Os caminhos harmônicos mais usados em termos de graus e funções são representados no seguinte quadro:

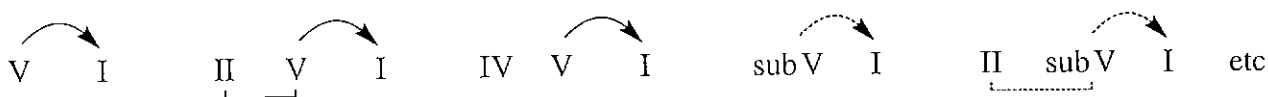


5 Cadências

Quem conhece as inflexões ou pontuações da língua falada (tais como afirmação, interrogação, exclamação e outras) sabe que devem estar localizadas em fins de frases, em locais de respiração. O mesmo acontece no idioma musical. A inflexão ao fim da frase melódica é reforçada por seu acompanhamento harmônico chamado *cadência*. A grande responsável pelo som das cadências, sua inflexão conclusiva ou suspensiva, é a combinação das funções harmônicas. Apresentamos e exemplificamos a seguir as seis cadências mais usadas, citando também a pontuação correspondente na língua falada, para facilitar sua compreensão.

- *Cadência perfeita* (na literatura, equivale ao ponto, ponto de exclamação)

É a mais conclusiva das cadências: **D T**



Casinha pequenina (folclore), fim



Batida diferente (Mauricio Einhorn/Durval Ferreira)

Chords: G7M, G6, Dm7, G7, C7M, C6, Cm7, F7, Bm7, Bb7, Am7, Ab7, G6

- *Cadência imperfeita* (na literatura, equivale à vírgula)

A cadência **[D T]** enfraquece consideravelmente quando um ou ambos os acordes estiverem invertidos:

V I/I^ainv V/I^ainv I VII^o I etc

Casinha pequenina (folclore) - no meio do refrão

Chords: Fm, Cm, B° (G7/B), Cm (Cm/Eb)

- *Cadência plagal* (na literatura, equivale ao ponto, ponto-e-vírgula)

É outra cadência conclusiva, porém mais suave, de funções **[S T]**

IV I bII I bVI I etc

A lenda do Abaeté (Dorival Caymmi) **[Ex. 2]**

Chords: Em, F#m7(b5), Em, F#m7(b5), Em, F#m7(b5), Em

- *Cadência à dominante* (na literatura: vírgula, dois-pontos, interrogação)

Descanso em $\boxed{D}$. Não é conclusiva; é representada por V precedido de qualquer grau com função diferente.

Vai trabalhar, vagabundo (Chico Buarque) faixa 22

Two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains measures 1-5 with chords: D 7/F# (m1), E m7 (m2), G 7/D (m3), C 6 (m4), and Eb/Db (m5). The second staff contains measures 6-8 with chords: G/D (m6), Bb/Ab (m7), and D 7/A (m8). The melody consists of eighth and quarter notes.

Samba de uma nota só (Tom Jobim/Newton Mendonça) faixa 23

Two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains measures 1-4 with chords: G#m7 (m1), G 7 (m2), F#m7 (m3), and F 7 (m4). The second staff contains measures 5-8 with chords: G#m7 (m5), G 7 (m6), F#m7 (m7), and F 7 (m8). The melody consists of eighth and quarter notes.

- *Cadência deceptiva* (na literatura: o inesperado acontece!)

Quando, numa expectativa de finalização, $\boxed{D}$ vem seguido por qualquer grau que não I.

V III V VI V bII V V/VII etc

Tristeza (Haroldo Lobo) faixa 24

Two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains measures 1-4 with chords: E m7(b5) (m1), A 7 (m2), D 7 (m3), and D m7 (m4). The second staff contains measures 5-8 with chords: G 7 (m5), G m7 (m6), (C 7) (m7), and F 6 (m8). The melody consists of eighth and quarter notes.

Luiza (Tom Jobim) faixa 25

Chords for *Luiza*: $A\flat 7M(\sharp 5)$, $A\flat 6$, Fm , $D7$, $G7$, $A\flat 7M$, $(Fm7)$, Cm .

- *Cadência interrompida* (na literatura: reticências)
O encadeamento harmônico pára, em qualquer acorde.

Água de beber (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) faixa 26

Chords for *Água de beber*: Bm , Bm/A , $G\sharp^\circ$, $Gm6$, Bm , Bm/A , $G\sharp^\circ$, $Gm6$, Bm , Bm/A , $G6$, Bm , $D7(\sharp 9)$.

Exercício 149 Localize as cadências nas músicas dos exercícios indicados. Em que compassos se encontram? Escreva grau e respectiva função dos acordes cadenciais. Classifique as cadências. Exemplo:

Peixe vivo (exercício 33) compassos 3-4 e 7-8

S	D	T	
IIm	VII ^o	I	cadência imperfeita
Am	F ^o	G	

compassos 11-12

S	T	
IV	I	cadência plagal
C	G	

- Eu não existo sem você* (exercício 48 (volume I))
- Que nem jiló* (exercício 61 (volume I))

- c. *Felicidade* (exemplo do capítulo *Inversão e linha do baixo*)
- d. *Chorou, chorou* (exercício 94)
- e. *Samba de Orly* (exercício 100)
- f. *Wave* (exercício 104)

Exercício 150 Coloque grau e respectiva função dos acordes cadenciais; classifique as cadências nos compassos indicados. Exemplo:

Conversa de botequim (exercício 74) compassos 8-9

cadência à dominante

compassos 11-12

cadência perfeita

- a. *Falando de amor* (exercício 122) compassos 9, 10-11
- b. *Trem azul* (exercício 125) compassos 5-6
- c. *Esse cara* (exercício 131) compassos 15-16

6 Análise funcional

Veremos a seguir uma forma simples da análise funcional. Consiste em colocar as letras T S D sobre os respectivos acordes (em lugar de números romanos).

■ Acordes relativos e anti-relativos

O quadro funcional nos apresentou as tríades diatônicas no tom maior e menor, separadas por terças. No tom de dó maior, 3ª abaixo do acorde-base dó maior, encontra-se seu relativo menor, *lá menor*. 3ª acima, o seu anti-relativo menor, *mi menor*:

relativo acorde-base anti-relativo

No tom de dó menor, 3ª acima do acorde-base de dó menor, encontra-se seu relativo maior, *mi♭ maior*. 3ª abaixo, seu anti-relativo maior, *lá♭ maior*:



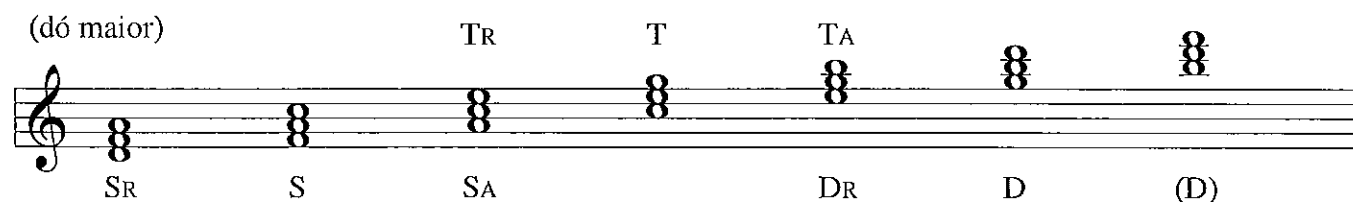
Observe que os relativos e anti-relativos estão na mesma armadura de seu acorde-base.

Na harmonia diatônica, um acorde-base terá o relativo e o anti-relativo localizados 3ª abaixo e 3ª acima: se o acorde for maior, o relativo e o anti-relativo são acordes menores; se o acorde for menor, o relativo e o anti-relativo são acordes maiores.

Exercício 151 Preencha:

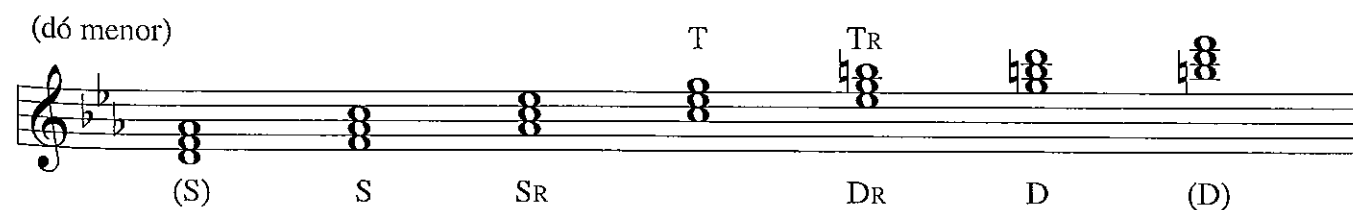
- a tríade relativa de **G** é
- a tríade relativa de **Gm** é
- a tríade anti-relativa de **Bm** é
- a tríade anti-relativa de **E** é

Na análise funcional, o símbolo de *relativo* é "R" e de *anti-relativo* "A", ao lado direito do símbolo da função e de tamanho reduzido.



O acorde diminuto **B°** não oferece a estabilidade (repouso) para ser "R" ou "A"; colocaremos sua função (D) entre parêntesis para que não seja confundido com dominante do V grau.

Em análise funcional de tom menor, a presença da nota da sensível produz, além do IIº diatônico, outro diminuto VIIº e um aumentado $\flat$ III+. Os diminutos e os aumentados não são analisados "R" ou "A", e sim com a função entre parêntesis. A exceção é $\flat$ III+ com função tônica, relativo de Im: neste caso, sua análise será Tr. $\flat$ VI nunca terá função T (veja quadro funcional).



■ Funções secundárias

Antes de uma “tônica” de passagem (tom secundário) pode haver um ou mais acordes neste “tom do momento”. Algumas situações comuns:

O acorde que prepara dominante tem símbolo $\mathbb{D}$

Diagram illustrating a sequence of chords: $\mathbb{D}$ G7, D C7, T F.

II V secundário é analisado:

Diagram illustrating a sequence of chords: SS A m7, DS D 7(b9), S G 7M, G 6.

Outras situações: $\parallel$ T D m D m/C | SD B m7(b5) $\mathbb{D}$ E 7 | D A 7₄ A 7 | T D m $\parallel$

a) T C | SS B $\flat$ | S F | T C $\parallel$ b) T C | S B $\flat$ | T C $\parallel$

O vínculo entre B $\flat$ F no exemplo a. faz B $\flat$ soar SS. O mesmo acorde B $\flat$ no exemplo b) cai na tônica e soa S (a nota fá está no acorde, e também a nota lá se B $\flat$ for téttrade – B $\flat$ 7M).

Nos próximos dois exemplos, (D) estará entre parêntesis quando prepara Tr.

Autumn leaves (Johnny Mercer)

Diagram illustrating the chord progression for "Autumn leaves": T G m7, S C m7, (D) F 7, Tr B $\flat$ 7M, SR E $\flat$ 7M, S A m7(b5), D D 7, T G m7.

Sampa (Caetano Veloso)

T C7M (D) E7 TR A m7 DS C7 S F7M
 DS Eb7 (S) D m7

Usamos (D) entre parêntesis antes de acordes TR e TA.

Durante a análise funcional, encontraremos acordes não-diatônicos de difícil classificação em alguma das três funções. Devemos decidir sua função pela presença da(s) nota(s) característica(s) e ausência da nota evitada (ver quadro funcional).

Exemplos em dó maior/menor:

F7 função S pela presença de fá-lá e ausência da sensível Db7 função D pela presença do trítano si-fá (sub V7)

Db7M função S pela presença de fá-lá e ausência da sensível F m7(b5) função D pela presença do trítano si-fá
 [G 7(b9)] disfarçado

Abm6 função D pela presença do trítano si-fá D m6 função D pela presença do trítano si-fá
 [G 7(b9)] disfarçado [G 7(9)] disfarçado

Ab7M função S por ter o som F m7(9)/Ab B7 função D por ter o trítano si-fá quando B7(b5) com ou

$A\flat 7$ função S que apresenta a nota S alterada ($\text{sol}\flat = \text{fa}\sharp$) além do $\text{l}\flat$

$B\flat 7$ função S pela presença de $\text{f}\flat$ - $\text{l}\flat$

O primeiro e os três últimos exemplos são “dominantes sem função dominante”.

Pode ainda ocorrer de o acorde não se enquadrar nas funções:

Exemplos em dó maior/menor:

$G m7$ falta-lhe a sensível para ser de função D; faltam-lhe as notas características para ser de função T ou S. Neste caso, dispensa-se a análise funcional ou considera-se “função modal”

Quando o acorde diminuto ou meio-diminuto não incluir o trítone preparatório para o próximo acorde, as três funções não lhe podem ser atribuídas; neste caso, é “função cromática”:

|| T C $\nearrow C^\circ$ | T C || T C/E $\nearrow E\flat^\circ$ | SR D m7 || $\nearrow F\sharp m7(\flat 5)$ S F m6 | T_A E m7 ||

Exercício 152 Faça a análise funcional de *Samba de Orly* do exercício 100 (tom maior).

Exercício 153 Faça a análise funcional do exemplo *Luiza* no capítulo “Harmonia no tom menor”.

Atenção: ao fim das resoluções dos exercícios 152 e 153 são encontradas observações complementares. São situações típicas e frequentes; é conveniente que o aluno resolva os exercícios por raciocínio próprio antes de consultar as resoluções (para as quais basta observar atentamente as orientações apresentadas).

4ª PARTE

PROGRESSÃO HARMÔNICA

A ♦ SUBSTITUIÇÃO HARMÔNICA

A canção popular traz sua própria harmonia, adequada à linguagem e ao estilo. Essa harmonia vive na memória popular como parte da música. Cada estilo musical irá extraí-la a seu modo: nos limites do domínio instrumental e do vocabulário harmônico. Antes de pensar em enriquecer (ou modificar) a harmonia de uma música, convém tocá-la com harmonia mais simples, inerente. Em seguida, substituímos alguns acordes ou grupos de acordes.

As funções dão o colorido básico dos acordes dentro da progressão, e a análise funcional organiza o procedimento de substituição harmônica. Trocar um acorde por outro de mesma função traz mudança mais discreta do que mudar a função propriamente dita. Algumas observações preliminares ajudam na escolha de acordes substitutos:

- Adote e conserve a mesma linguagem harmônica do início ao fim. No decorrer da música, a linguagem pode se intensificar.
- Se as idéias para a nova harmonia não fluírem, pré-desenhe os compassos vazios ou utilize o espaço acima da melodia, iniciando o trabalho por acordes localizados em pontos onde você os percebe; esses acordes serão os pontos-chave, são acordes de “chegada” ou apoio, encontrados em tempos ou compassos fortes. Em seguida, trabalhe com as respectivas preparações (dominantes, seus substitutos ou diminutos). É interessante a substituição da resolução por acorde de função igual (o relativo ou o anti-relativo), como **A7 F** ou **G7 Em** em dó maior.
- Estabeleça ritmo harmônico homogêneo, de trecho em trecho.
- Evite repetir o mesmo baixo ou o mesmo acorde.
- Mudar de acorde, mas não de função, acrescenta pouco: soa mais mudança de inversão ou de posição do mesmo acorde.
- Reserve o acorde do I grau para fim de frase.
- Procure tornar melódica a linha do baixo. Caso ela apareça primeiro, procure usá-la para criar a progressão.
- Procure descobrir linhas melódicas internas na condução harmônica.
- Use tríades e tétrades conforme sua intuição; não estabeleça limites.
- Evite choque desagradável entre nota melódica e nota da harmonia.
- Quando a nota melódica é importante, evite repetir essa nota no baixo.
- Ao usar harmonização diatônica, lembre-se de que 5J descendentes (ou 4J ascendentes) na linha do baixo reforçam a harmonia. No exemplo abaixo (trecho de *Máscara negra*, de Zé Kéti), a substituição harmônica não altera as funções, mas dá mais vigor à harmonia. Compare:

	S	D	T	Tr	S	D	T
original	G m7	E m7(b5)	F 6 ₃	D m7	Bb 6 ₃	C 7	F 6

a) substituição	G m7	C 7	A m7	D m7	G m7	C 7	F 6
b) alternativas não-diatônicas com mudança de função	G m7	S Eb7 Bbm6	TA A m7	DS D 7	SR G m7	C 7	F 6

Harmonia de *Ciranda, cirandinha* (tradicional) em concepção simples:

original T D T S D T D T
 G D7 G C D7 G D7 G

As duas harmonizações a seguir substituem acordes sem que haja mudança de funções (exceto o desdobramento do V em II V):

a)

T	TA	SR	D	TR	SR	S	D	(D)	T	D	T
G	B m7	A m7	D7	E m	A m	C	D	F# m7(b5)	G	D7	G

b)

T		S	T	SR	D	TR	(D)	T
G	∕	F7	G	A m7	D7	E m	F# m7(b5)	G

A próxima harmonização é inspirada no dobramento do ritmo harmônico:

c)

T	DS	SR	(D)	S	D	SS	DS	S	D	D	(D)	TR	(D)	T
G	G#°	A m7	B7	C7M	D7	D m7	G7	C	A7	D7	B7	E m7	F#°	G

linha ascendente no baixo preparações secundárias

Neste caso não houve a preocupação de substituição do acorde original; houve, sim, a intenção de criar um ponto de partida para uma nova harmonia. Esse procedimento é chamado *rearmonização* (estudada mais adiante): descarta-se a harmonia original criando outra, que a música (com o perdão da palavra) não pediu mas agradece!

Exercício 154 Faça substituições harmônicas em *Atirei o pau no gato* (tradicional). Observe se as substituições indicaram mudança de função ou apenas desdobramento do acorde original.

G7 C G7 C

9 F C G7 C

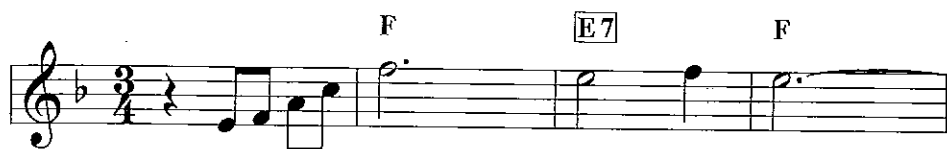
Abaixo, três trechos com substituições harmônicas “convidativas”.

Maracangalha (Dorival Caymmi)



em lugar de **B 7**: Am6 ou D7(9)

Fascinação (F. D. Marchetti/M. de Feraudy/Armando Louzada)



em lugar de **E 7**: F° ou Bb7(9) ou C7(#5)

Triste (Tom Jobim). Esta é verdadeira “mina de ouro”:



em lugar de **Eb7M/G**:

a) acorde único: Gm7 ou Ab7M(#11) ou Ab7(#11) ou Cm7 ou Dm7 ou C7 ou F#7(alt) ou Eb7M ou F6

b) desdobramento em dois acordes:

|| Eb7M F7 || Bb7M Ab7M || Am7(b5) D7(b9) || F7(13) F#7(b13) || Cm7 F7 || Cm(7M) Cm6 ||

|| Am7(11) Ab7(#11) || F4(9) F7(9) || D4 Ab7 || Gm7 C7(9) || C4(9) C7(9) ||

B ♦ RESOLUÇÕES

1 Resoluções deceptivas do dominante

▪ Resoluções deceptivas do dominante primário

A resolução deceptiva ocorre quando o acorde dominante não é conduzido à resolução esperada.

Nos casos mais simples, resolve no acorde substituto da resolução esperada, no seu relativo ou no anti-relativo:

- a) V7 VIm7 b) V7 IIIm7 c) V7 bVI7M d) V7 bIII7M

Outras vezes, caminha em direção a dominantes estendidos:

- e) V7 IIIm7(b5) (IIIm7(b5) = IIm7(b5) cadencial relativo a V7/II)
 f) V7 III7 (III7 = V7/VI)
 g) V7 #IVm7(b5) (#IVm7(b5) = IIm7(b5) cadencial relativo a V7/III)

ou ainda

- h) V7 #IVm7(b5) IVm
 i) V7 bII7M

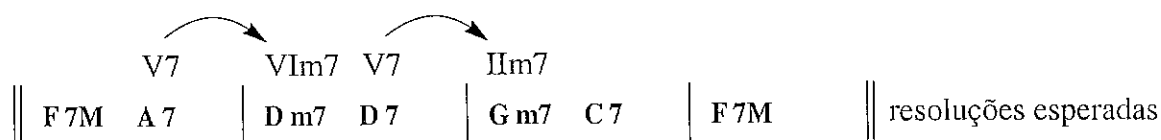
para citar algumas possibilidades.

Observação sobre “análise simplificada”:

É possível dispensar a forma analítica V7/VI adotando III7, dispensar IIm7(b5) relativo a V7/II adotando IIIm7(b5), dispensar IIm7(b5) relativo a V7/III adotando #IVm7(b5) e assim por diante, para uma rápida localização do acorde no tom. Entretanto, só se usa essa análise simplificada em fórmulas, e não na análise propriamente dita.

▪ Resolução deceptiva de dominantes secundários

Os dominantes secundários criam a expectativa da resolução pelo grau esperado. Quando isso não acontece, a resolução é deceptiva.



$V7/VI$ $IV7M$ $V7/II$ $bVI7M$
 $F7M$ $A7$ $Bb7M$ $D7$ $D7M$ $G7M$ $F7M$ || resoluções deceptivas

A resolução deceptiva é indicada na análise em forma de fração. **D7** não resolve em **Gm7** esperado, mas faz o papel de sub $V7$ resolvendo $1/2$ tom abaixo; aparecem a forma de fração e a seta tracejada na análise:

$V7/II$ $bVI7M$
D7 **D7M**

Em alguns casos, o dominante secundário resolve em acorde substituto do esperado, como em *Desafinado* (Tom Jobim):

$Dm7$ $G7$ $Em7(b5)$ $A7$ $F7M$
 $V7/II$ $IV7M$

Em outros casos, a linha do baixo ou outra linha intermediária ajudam a progressão:

$V7/IV$ $V7$ $V7/VI$ IV
 G G/F $E7$ G $B7$ C

O exemplo é de *Wave* (Tom Jobim), segunda parte:

$Gm7$ C/Bb $Am7$ $Bb7$
 $Gm7$ $C7$ $F7M$ $Fm7$

Bb/Ab $Gm7$ $A7(b9)$ → esta harmonia (original) substitui a de baixo.
 $Bb7$ $E7M$ $A7(b9)$

Sub Vs secundários podem resolver deceptivamente:

$$\parallel \text{F } 7\text{M} \quad \text{G } m7 \mid \text{A } m7 \quad \text{A } b7 \mid \text{G } m7 \quad \text{G } b7 \mid \text{F} \parallel$$
 resolução esperada

sub V7 $\xrightarrow{\quad}$ II $m7$

$$\parallel \text{F } 7\text{M} \quad \text{G } m7 \mid \text{A } m7 \quad \text{A } b7 \mid \text{D } b7\text{M} \quad \text{G } b7 \mid \text{F} \parallel$$
 resolução deceptiva

sub V7/II $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{VI}7\text{M}$

Observe a forma de fração e a seta.

■ Resolução deceptiva de dominantes de função especial

A resolução esperada de um dominante sem função dominante é cair em acorde que não resolva seu trítono, geralmente o I grau: VII7 I IV7 I II7 I $b\text{VI}7$ I $b\text{VII}7$ I e o próprio I7 em *blues*. (Note que o uso do número V romano e a seta foram dispensados.) Quando esses acordes, apesar de não serem dominantes, resolvem como dominantes, estas resoluções tornam-se deceptivas:

DOMINANTES SEM FUNÇÃO DOMINANTE, COM RESOLUÇÃO DECEPTIVA

$\parallel \text{C} \quad \text{B } 7 \mid \text{B } b7\text{M} \parallel$ (VII7) $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{VII}7\text{M}$ V7/III $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{VII}7\text{M}$ DOM. SECUNDÁRIO COM RESOLUÇÃO DECEPTIVA	$\parallel \text{C} \quad \text{A } b7 \mid \text{D } b7\text{M} \parallel$ ($b\text{VI}7$) $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{II}7\text{M}$ sub V7/IV $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{II}7\text{M}$	$\parallel \text{C} \quad \text{F } 7 \mid \text{B } b7\text{M} \parallel$ (IV7) $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{VII}7\text{M}$ sub V7/III $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{VII}7\text{M}$	$\parallel \text{C} \quad \text{B } b7 \mid \text{E } b7\text{M} \parallel$ ($b\text{VII}7$) $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{III}7\text{M}$ sub V7/VI $\xrightarrow{\quad}$ $b\text{III}7\text{M}$
		SUB V7 SECUNDÁRIO COM RESOLUÇÃO DECEPTIVA	

DOMINANTES SEM FUNÇÃO DOMINANTE, CONDUZIDOS COMO ESPERADO

$\parallel \text{C} \quad \text{B } 7 \mid \text{C} \parallel$ VII7	$\parallel \text{C} \quad \text{A } b7 \mid \text{C} \parallel$ $b\text{VI}7$	$\parallel \text{C} \quad \text{F } 7 \mid \text{C} \parallel$ IV7	$\parallel \text{C} \quad \text{B } b7 \mid \text{C} \parallel$ $b\text{VII}7$
--	---	---	--

Compare:

DOMINANTES E SUBSTITUTOS DE DOMINANTES, RESOLVIDOS

--	--	--	--

Observações:

1. A análise do dominante sem função dominante com resolução deceptiva está entre parêntesis e a seta vem em seguida indicando sua resolução inesperada.
2. A resolução esperada é acorde diatônico. A resolução em acorde não-diatônico é inesperada e denominada deceptiva.

Exercício 155 Escreva a análise sobre os acordes indicados; se houver duas análises possíveis, assinale.

a. si♭ maior	b. ré maior	c. fá maior	d. sol maior	e. sol menor
----------------------------	---------------------------	---------------------------	----------------------------	----------------------------

3. Um acorde dominante resolvido deceptivamente, repetido várias vezes em sequência, deixa de ser deceptivo (a partir da segunda vez), por não apresentar mais surpresa, estabelecendo um padrão (ou marcha harmônica).

Exemplos:

Eu te amo (Tom Jobim/Chico Buarque)

O barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)

Chord analysis for *O barquinho*:

- Measure 1: I7M (G 7M), C#m7, V7/III (F#7), bVII7M (F 7M). A bracket labeled **DECEPTIVA** spans from C#m7 to F#7.
- Measure 2: B m7, E 7, Eb7M. A bracket labeled **NÃO-DECEPTIVA** spans from B m7 to Eb7M.

Olê olá (Chico Buarque)

Chord analysis for *Olê olá*:

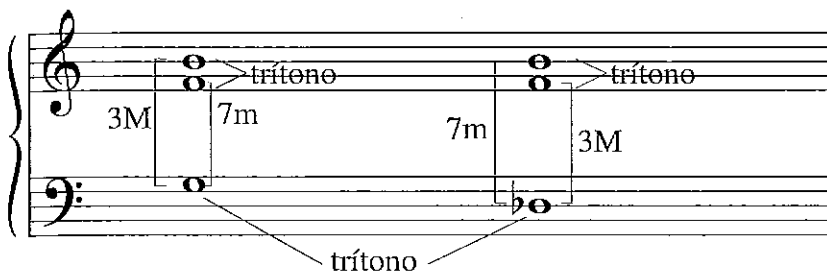
- Measure 1: I6 (F 6), (bVI7) (Db7*), bII6 (Gb6). A bracket labeled **DECEPTIVA** spans from (bVI7) to bII6.
- Measure 2: D 7, G 6. A bracket labeled **NÃO-DECEPTIVA** spans from D 7 to G 6.

* Quando houver duas análises possíveis para um mesmo acorde, como no caso do **Db7** (sub V7/V também é possível), o contexto indicará a análise correta. Exemplo: se a progressão fosse $\parallel F \quad Eb7 \mid D m7 \quad Db7 \mid Gb \parallel$ a análise correta de **Db7** seria sub V7/V. No caso de *Olê, olá* o acorde fica mais vinculado ao I do que ao V, e soa bVI7. A continuação irá confirmá-lo.

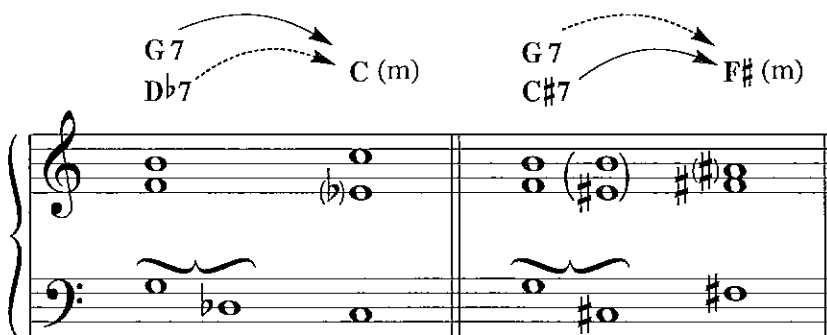
2 Resoluções do trítono

■ O trítono na estrutura dominante

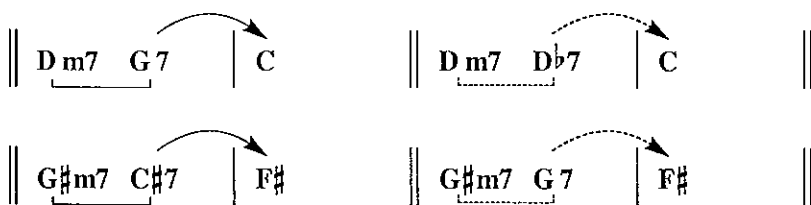
Uma vez que o trítono (= três tons) divide a oitava em duas partes iguais, há dois baixos com os quais formam a estrutura dominante:



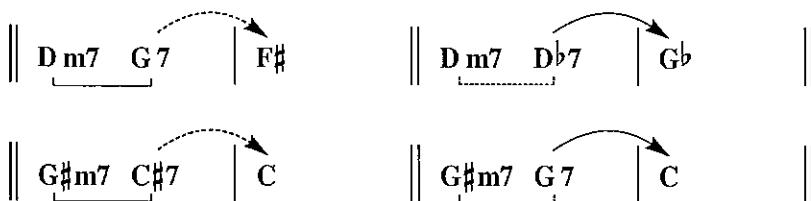
Resolução do trítano:



Acoplar V7 ou sub V7 a seu II cadencial correspondente define melhor o centro tonal:



Cria-se efeito deceptivo surpreendente resolvendo a preparação V ou sub V no tom oposto ao esperado:



Transformando sub V7 de um tom em V7 de outro, ou vice-versa, modula-se a um tom muito distante (com nada menos de seis acidentes de diferença na armadura):

Dó		Sol $\flat$		Dó	
II $\flat$ m7	sub V7/I	I7M	II $\flat$ m7	V7/I	I7M
D m7	D $\flat$ 7	G $\flat$ 7M	A $\flat$ m7	D $\flat$ 7	C 7M

No capítulo “Resolução deceptiva de dominantes secundários”, experimentamos esta situação, sem, no entanto, a intenção de modular:

F	V7 D 7	II $\flat$ m G m
transformado em		
F	V7/II D 7	$\flat$ VI7M D $\flat$ 7M

F	sub V7 A m7 A $\flat$ 7	II G m
transformado em		
F	sub V7/II A m7 A $\flat$ 7	$\flat$ VI7M D $\flat$ 7M

Exercício 156 Resolver os trítonos em ambas as posições, atribuindo-lhes V7 e sub V7 em tônicas maiores e menores. Nunca usar tônicas acima de seis acidentes. Enarmonizar os trítonos para adaptá-los ao tom da respectiva tônica (pensar na resolução antes de armar o trítono). Como exemplo, observe o trítono fá-si:

Eis os trítonos:

a.	b.	c.	d.	e.

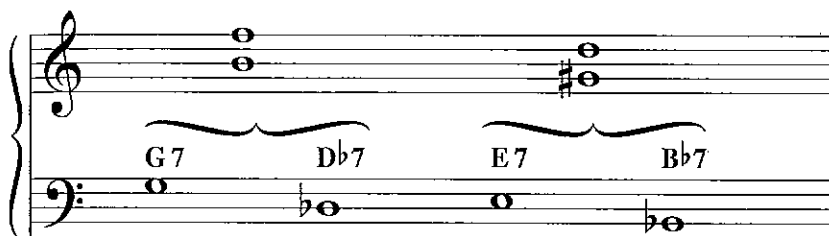
Exercício 157 Criar uma progressão na qual sub V7 torna-se V7 inesperadamente, resultando em modulação para tom maior ou menor distante um trítono. Uma vez confirmado o novo tom através de alguns acordes, voltar ao tom inicial, transformando sub V7 em V7 (ou vice-versa). Trabalhe com cifras e barras de compasso, fazendo a análise em seguida.

■ O trítono na estrutura diminuta

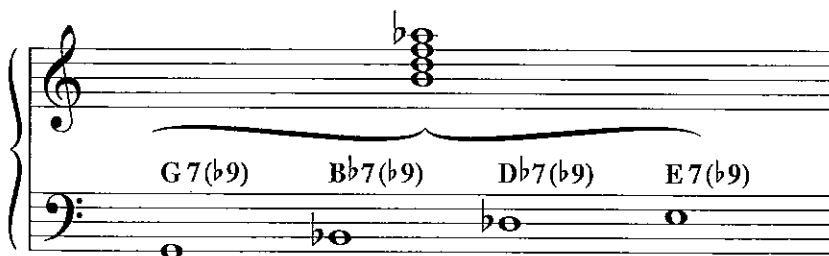
As notas do acorde diminuto separadas por tom e meio dividem a oitava em quatro partes iguais, formando dois trítonos:



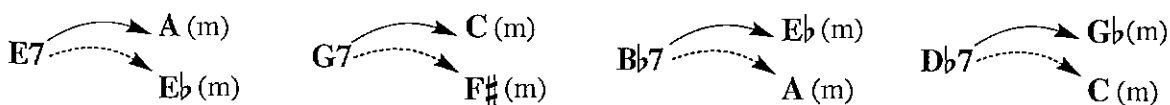
Cada trítono apresenta dois baixos com os quais é formada a estrutura dominante:



Os dois trítonos formam o acorde diminuto. 3M abaixo de cada nota de acorde se encontra uma nota que, quando no baixo, formará estrutura dom7(b9) com as demais notas:

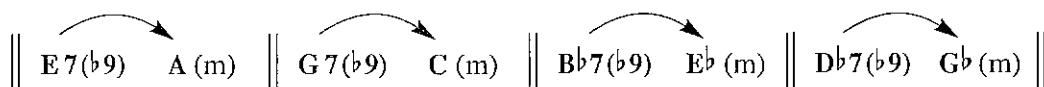


Cada um dos quatro dominantes resolve em dois tons maiores e dois menores:



O diminuto é o mais modulante dentre todos os acordes, pois prepara nada menos que quatro acordes maiores e quatro menores (cada trítono dois acordes maiores e dois menores).

Quando acrescentamos o baixo para formar a estrutura dominante, a expectativa de resolução de cada dominante limita-se a duas tônicas: $5J\downarrow$ ou $1/2$ tom $\downarrow$. A resolução $5J\downarrow$ soa mais natural graças à tensão ($b9$) (que não é característica na resolução $1/2$ tom $\downarrow$).



Modular por meio de acorde diminuto para os quatro tons resulta mais suave do que através dos acordes dominantes correspondentes. Encontrá-lo é só acrescentar ($b9$) ao acorde dominante e eliminar a nota do baixo. (E, obviamente, diminuto se transforma em dom7($b9$) ao acrescentar essa nota do baixo.)

- Exercício 158** a. Quais notas de baixo acrescentar a A° para a formação de estruturas dominantes?
 b. Quais tons são preparados por $C^\sharp^\circ$?

Exercício 159 A partir de *dó maior*, criar modulações através de B°

- a. para tom maior
 b. para tom menor

O tom da chegada deve ser confirmado por meio de cadência.

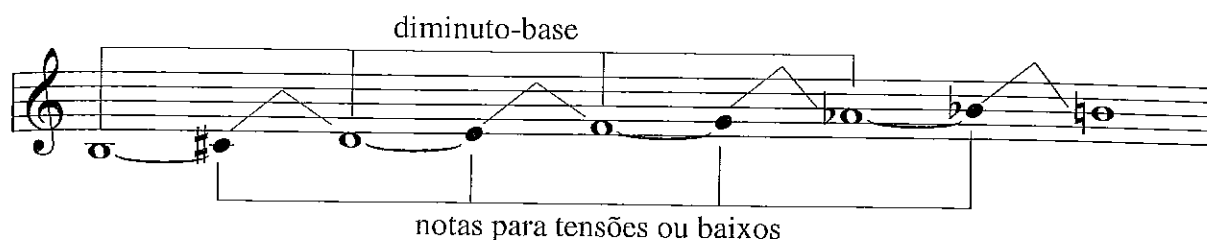
Exercício 160 Criar uma modulação por meio de acorde dom7($b9$) primário ou secundário. Transformar dom7($b9$) em outro dom7($b9$) com o mesmo diminuto-base. O segundo dom7($b9$) deve conduzir ao novo tom.

As quatro notas do baixo que formam dom7($b9$), quando colocadas no *meio* do acorde diminuto-base, funcionam como notas de tensão:

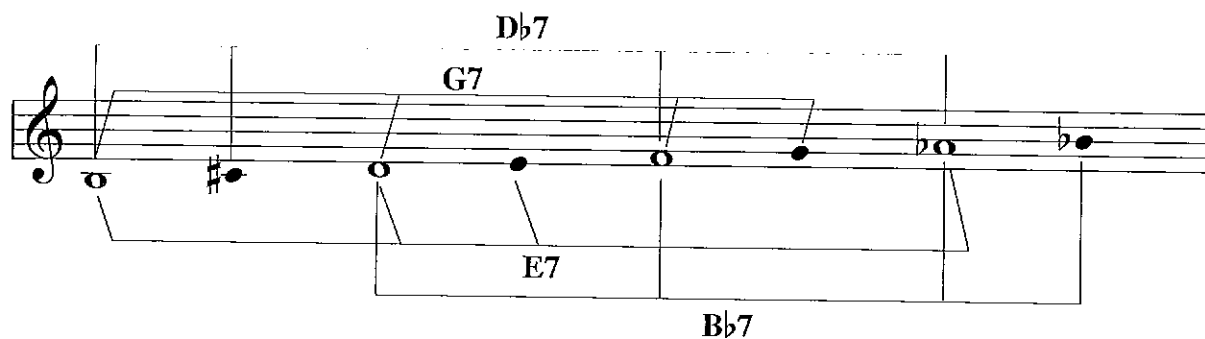
Diagram illustrating chord resolutions in bass clef:

- $G7(b9)$
- $B^\circ(b13)$
- $Bb7(b9)$
- $B^\circ(7M)$

Somadas ao diminuto-base, formam a *escala diminuta* (diminuta simétrica):



As notas de tensão (9) (11) ($\flat 13$) (7M) se encontram um tom acima das notas que formam o acorde diminuto. Para enriquecer o seu som, uma só nota de tensão será suficiente (substituindo, um tom acima, qualquer nota de acorde). Visualizando as estruturas dominantes na escala diminuta:



elas sugerem uma outra forma de enriquecimento, de ótimo efeito:

formar tríades maiores ou tétrades dominantes, em qualquer inversão, a partir de cada nota de tensão, e usar o baixo encontrado 7M abaixo dessa tensão:

COM TRÍADES DE ESTRUTURA SUPERIOR	G/G#	B $\flat$ /B	D $\flat$ /D	E/F
COM TÉTRADES DE ESTRUTURA SUPERIOR	G7/G#	B $\flat$ 7/B	D $\flat$ 7/D	E7/F

Exercício 161 a. montar as tríades e tétrades de estrutura superior sobre baixos do acorde, relativas ao acorde G $^{\circ}$

b. B/C prepara quais quatro tons?

Em *Era só o que faltava* (Ian Guest/Márvio Ciribelli), encontramos a situação

faixa 27

Nos compassos 1 a 3 o baixo **E^b** e nos compassos 5 e 6 o baixo **G** é *sustentado* (baixo pedal). Independentemente disso, o conjunto de melodia e cifras forma a harmonia, complementada pelo contracanto na parte inferior da pauta.

Exercício 161 c. Qual a fórmula, naqueles compassos, que governa a harmonia? Como poderia ser expressa em cifras?

Há uma versão mais sofisticada de enriquecer o som diminuto quando ele persiste por um tempo mais prolongado (alguns compassos). Para variar o som, já tínhamos visto a possibilidade de alternar suas inversões: **B°** **D°** **F°** **G#°** (no violão: fazer a posição deslocando-a de três em três trastes). Pois bem, tirando ainda proveito das notas da *escala* do acorde diminuto-base, pode-se daí extrair os *dominantes* já citados e tocá-los em seqüência, colocando como baixo as notas fundamentais dos *demais dominantes*:

G7/B $\flat$	B $\flat$ 7/D $\flat$	D $\flat$ 7/E	E7/G
G7/E	B $\flat$ 7/G	D $\flat$ 7/B $\flat$	E7/D $\flat$
G7/D $\flat$	B $\flat$ 7/E	D $\flat$ 7/G	E7/B $\flat$

O som diminuto-base **B°** só aparece com o uso *sucessivo* de alguns desses acordes especiais, visto que nem todos incluem o trítone característico e, ainda por cima, o baixo e uma das notas da montagem *não* fazem parte do som do acorde (são notas de tensão). Confira.

Exemplo: *Terra molhada* (Ian Guest/Ricardo Amorim)

faixa 28

baião F#7 A 7/F# F#7 A 7/F#

C7 D#7/C C7/A A 7/E^b D

- Exercício 162**
- Qual é o dim-base e sua respectiva escala?
 - ele prepara para o último acorde D?
 - qual conjunto de notas serviu de fonte para a melodia?

Outra “brincadeira” com o acorde diminuto:

Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso) – gravação de Flora Purim, arranjo Airto Moreira

O arranjador percebeu que o trecho da melodia é fragmento de uma escala de acorde diminuto e completou-a com a linha do baixo:

faixa 29

A[°]/A A[°]/B A[°]/C A[°]/F# A[°]/A A[°]/B A[°]/C A[°]/F# A[°]/A A[°]/B

A[°]/C A[°]/F# A[°]/A A[°]/B A[°]

- Exercício 163**
- qual conjunto de notas serviu de fonte para a melodia e a linha do baixo?
 - crie uma harmonia para esse trecho, colocando um acorde de dois em dois compassos, dominante com tensão em baixo, extraídos da escala do dim-base original.

C ♦ EXTENSÃO HARMÔNICA

1 Final harmônico estendido

Final estendido é usado em fim de arranjo para lhe dar sentido conclusivo. Compreende compassos adicionais somados à forma da composição, criando um efeito de finalização ou “coda”: alteração de andamento (para mais, para menos ou *rubato*), alteração de dinâmica, melodia acrescentada, enriquecimento da sonoridade etc. Final estendido bastante usado começa com a resolução deceptiva do acorde V7, continuando por uma série de acordes até voltar ao I. Por toda a duração desses acordes, a última nota da melodia é sustentada. Resoluções deceptivas apresentadas no capítulo do mesmo nome, com a respectiva recondução ao I grau final, funcionam nos finais harmônicos estendidos.

Deve-se cuidar para que os acordes empregados não criem conflito com a nota sustentada.

Exemplo de final harmônico estendido: *Esquecendo você* (Tom Jobim)

faixa 30

Exercício 164 Confira as nove resoluções deceptivas do dominante primário no capítulo “Resoluções” (página 68): letras **a)** até **i)**. Se a nota final sustentada da melodia for a tônica, quais resoluções deceptivas conflitariam com ela? (Cite a letra de identificação.)

Exercício 165 E se a melodia for 5J do tom?

Exercício 166 Trabalhando no tom de sol maior, aplique as nove resoluções deceptivas, uma por uma, criando progressões para final estendido. Comece em I V7 e alcance o I grau final por um caminho bonito e natural. Use cifras e barras de compasso. Assuma a tônica como nota melódica sustentada, evitando resoluções e acordes conflitantes. Exemplo (item a):

Obs.: a nota final sustentada começa no 2º compasso.

Exercício 167 Agora faça o mesmo com a nota melódica sustentada sendo a 5J do tom.

Exercício 168 Crie um final estendido no tom de sol menor, começando em

a. Gm D7 || Eb7M

b. Gm D7 || Bb6

c. Gm D7 || Cm7

Aqui, a nota melódica sustentada deve ser a tônica.

Exercício 169 Agora faça a nota melódica sustentada, a 5J do tom.

2 Retorno harmônico, ponte harmônica

Uma nota final de trecho, prolongada e sustentada por um ou dois compassos metricamente incluídos na forma da composição (sem compassos adicionais), pode ser acompanhada por uma série de acordes e serve como *retorno harmônico*, reconduzindo ao acorde inicial, ou como *ponte harmônica* para o próximo trecho. Estes acordes podem integrar a harmonia original ou podem ser criados pelo arranjador.

Uma forma de retorno ou ponte harmônica típica é representada no quadro abaixo:



A função subdominante se desdobra em duas sonoridades distintas, como se fosse de duas funções diferentes:

a) S maior (S) com a presença da 6M do tom

exemplos: IV7M II7m bVII7M

b) S menor (Sm) com a presença da 6m do tom

exemplos: IVm6 II7m(b5) bVII7 bII7M

Exemplo: *Folha morta* (Ary Barroso)

E 7M A#m7 D#7 G#m7(b5) C#7(b9) F#m7

1. 2. 3. 4.
 [1] [2] [3] [4]

faixa 31	OPÇÕES	G#m7	{ C#m7 / C#7(b9) }	F#m7 [S]	F7(#11) [D]
faixa 32		E7M	G#°	A7M [S]	D7 [Sm]
faixa 33		G#m7	G7	C7M [Sm]	F7M [Sm]
faixa 34		G7M	C7M	F7M [Sm]	B7 [D]

1. 2. 3. 4.
 [1] [2] [3] [4]

faixa 35	E6	A#°	Bm7 [S]	E7(b9) [D]	OPÇÕES
faixa 36	E6	C7	F7M [Sm]	Bb7(#11) [D]	
faixa 37	C#m7	C7(13)	Bm7 [S]	Bb7(#11) [D]	
faixa 38	A7	D7(9)	C7(9) [Ds]	Fm6 [D]	

Observações:

- o 1º fim é *retorno harmônico*, conduzindo a E7M
- o 2º fim é *ponte harmônica*, conduzindo a A7M
- o acorde [1] geralmente é *deceptivo* (principalmente em retorno harmônico para alcançar I grau). É diatônico ou não, dando impulso à progressão seguinte.

- o acorde [2] (ligação para a fórmula cadencial [3] [4]) é inspirado na linha do baixo, geralmente em graus conjuntos ou 5J antes e depois. Pode, ainda, ser simplesmente V7 ou sub V7 de [3].
- os acordes [3] [4] constituem a cadência que prepara o acorde inicial da seção seguinte. São acordes de funções ou sonoridades distintas e contrastantes. Alguns exemplos preparando E7M :

- a) [4] sendo V7: $F\sharp m7$ B7 $F\sharp7$ B7 $C7$ B7
- b) [4] sendo sub V7: $F\sharp m7$ F7 $Cm7$ F7 $F\sharp7$ F7 $C7$ F7 $C7M$ F7 $F7M$ F7
- c) [4] sendo $bII7M$: $F\sharp m7$ F7M $G7M$ F7M $C7M$ F7M
- d) [4] sendo $bVII7$: $Am7$ D7 $A7$ D7 $F\sharp m7$ D7
- e) [4] sendo VII7: $A\sharp m7(b5)$ D $\sharp7$ D7 D $\sharp7$ A7M D $\sharp7$ $F\sharp m7$ D $\sharp7$
- f) [4] sendo IVm6: A7M Am6

– quando o retorno ou a ponte não se dirige ao I grau (o trecho não começa no I grau), emprega-se o esquema aprendido em função do 1º acorde do trecho seguinte, considerando este acorde “tônica do momento”, criando efeito rico e colorido. (É o caso do 2º fim do exemplo anterior.) Exemplos dessa situação:

Estrada do sol (Tom Jobim/Dolores Duran)

faixa 39

The image shows two staves of musical notation for the piece "Estrada do sol". The first staff contains the following chords: G m7, A m7, G m7, F, C7/E, and C m6/Eb D7(b5). The second staff contains the following chords: G m7, C7, G m7, C7, and G m7. The notation includes triplets and a bass line indicated by a '6' at the start of the second staff.

O retorno harmônico prepara IIm7 (acorde inicial). Este movimento é inspirado no baixo cromático descendente.

Canção que morre no ar (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli) **Taíxa 40**

Esta música começa em fá# maior e termina em ré maior. O retorno modula para o 1º tom.

Chords: G m7, C⁷₄(9), F7M, F6, E m7, A 7₃, D 7M, D 6₃, C#m7, F#7(b13)₃, B m7, E 7₃, E m7, A⁷₄₃, D 7M, D 7, G 7M, G 7, F#7M₃, A 7, D 7M, B m7, G#m7, C#7(b9), F#7M.

Carinhoso (Pixinguinha) **Taíxa 41**

Chords: G 7/D, C 7(b9), D b/C b, G b 7M/D b, D 7(#9), E b 7, F, F(#5), F 6, F(#5), F, F(#5), F 6, F 7, A m.

Aqui, o retorno harmônico é mais elaborado, mas também foi inspirado na linha do baixo.

Passa por mim (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle) **Taíxa 42**

Chords: D#m7(9), G#7(b13), C#m7(9), F#7(b13).

5 **B m7** **G 7(13)** **F#m7(9)** **D 7** **G#m7** **C#7(b9)** **F#m7** **B 7(b9)**

10 **E m7** **E m/D** **C#m7(b5)** **F#7** **B m7** **E 7(b9)** **A 7M** **A 7**

O próprio autor criou o retorno harmônico, brincando com os dominantes estendidos que a composição já oferecia e acrescentando alguns compassos extras. O 1º acorde **D#m7(9)** é II cadencial interpolado (entre **G#7** e sua preparação **A7**):

A7 | D#m7 G#7

Corcovado (Tom Jobim) faixa 43

D m7 **G⁷₄(9)** **G 7(b9)** **E m7** **A 7(b9)** **D m7**

G⁷₄(9) **G#°** **A m6**

O primeiro acorde é instável (preparatório **Am6 = D7(9)**) e serve de resolução deceptiva do último acorde (**G⁷₄**). **G#°** é apenas acorde de ligação, pois a música está em dó maior e terminaria com **G⁷₄(9)** **G 7(b9)** | **C 6** ||. Quando uma música começa em grau instável (dim, dom ou meio-dim), pode-se “imaginar” um I grau (nem sempre a tônica) e o 1º acorde passa a funcionar como resolução deceptiva.

Exercício 170 Crie um retorno harmônico (a partir do compasso 7) em *O sol nascerá* (Cartola/Elton Medeiros). Observe o tom e o 1º acorde.

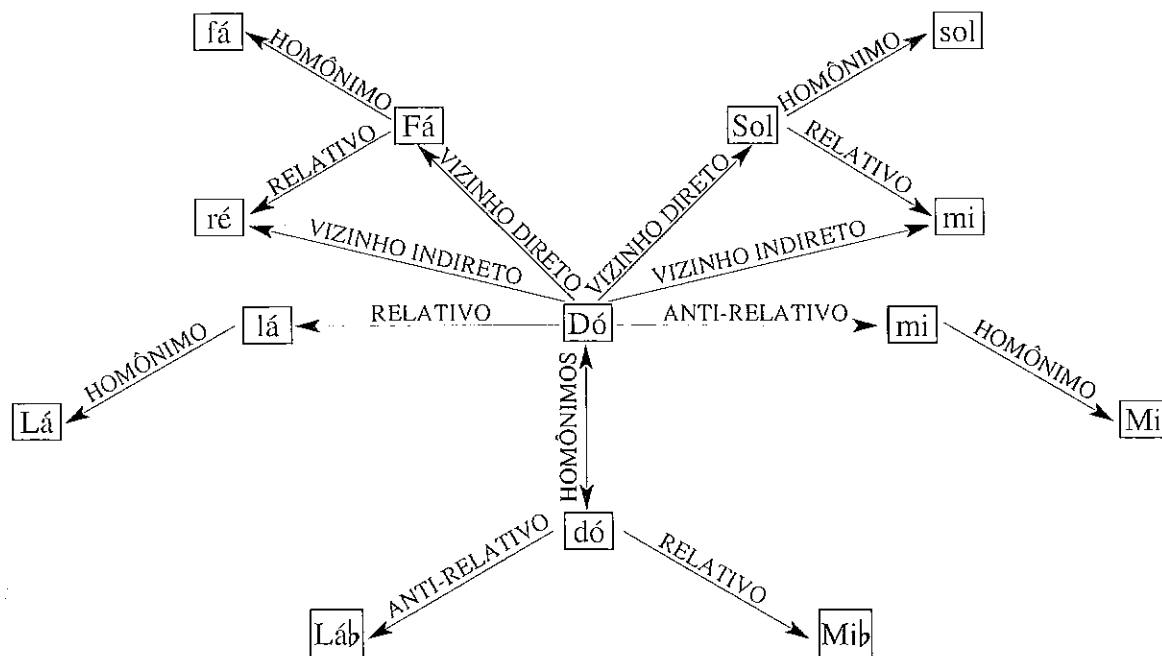
Chords indicated above the staff:

- Measure 1: C
- Measure 2: C7
- Measure 3: F7M
- Measure 4: Dm7
- Measure 5: G7
- Measure 7: Gm7
- Measure 8: C7
- Measure 9: F7M
- Measure 10: Em7

D ♦ MODULAÇÃO

1 Generalidades

Modular é passar de uma tonalidade a outra. O colorido da modulação vem da relação entre o primeiro e o segundo tons. Convém recordar as relações entre os tons. As nossas referências (tons de partida) serão dó maior e dó menor. Usaremos maiúsculas para os tons maiores e minúsculas para os menores:



Obviamente, pode-se modular de dó maior/menor para tons que não constem no quadro. Há modulação a tons próximos e a tons distantes; no entanto, o que conta não é a distância entre as tônicas dos tons envolvidos, e sim a diferença entre eles em número de acidentes, o seu afastamento no ciclo das quintas. Esta diferença de acidentes entre dois tons homônimos (um maior e outro menor) é de três acidentes e essas três notas *abaixam* tom maior em direção ao menor; logo, é correto dizer que o aumento de bemóis indica a direção descendente, o aumento de sustenidos a ascendente. Arriscamos dizer que na “topografia” ou “relevo” musical a direção ascendente busca o *brilho* (montanha) enquanto a descendente busca a *plenitude* (planície). Ao modularmos de tom maior para outro maior um tom acima, aumentamos a armadura em 2 $\sharp$ ou diminuímos em 2 $\flat$ e estamos caminhando em direção ao brilho. Entretanto, a partir da diferença de cinco acidentes aproximadamente, a noção brilho/plenitude se confunde, prevalecendo a *direção* ascendente ou descendente entre as duas tônicas. Modular de Dó para Ré $\flat$, por exemplo, indica aumento de brilho; modular de Dó para Si indica plenitude. Experimente modular de Dó para Mi e em seguida de Dó para Mi $\flat$. Note o efeito de “alargamento” (plenitude) nesta última modulação. Note o “brilho” na primeira. É importante observar que no ciclo das 5^{as} os $\sharp$ representam números positivos e os $\flat$ números negativos, em zero, tal como acontece com os números na matemática.

Exercício 171 Este exercício pode ser dispensado. Não passa de um desafio para você avaliar se assimilou o “parentesco” entre os tons. Dê respostas relâmpagos. Qual é a diferença em números de acidentes entre dois tons **a.** homônimos **b.** relativos **c.** anti-relativos **d.** relativos do homônimo **e.** homônimos do relativo **f.** anti-relativos do homônimo **g.** homônimos do anti-relativo **h.** vizinhos diretos **i.** vizinhos indiretos **j.** finalmente, mate a charada: qual é a diferença em número de acidentes entre dois tons, sendo um anti-relativo do homônimo e outro homônimo do anti-relativo? (E não se esqueça: o tom de 1 $\sharp$ apresenta dois acidentes de diferença do tom de 1 $\flat$ – apenas um exemplo.)

A modulação pode ocorrer *dentro* de uma música (como parte da composição) ou *fora* dela (no âmbito do arranjo: o tema volta a ser tocado em outro tom). Pode ainda ser *divergente* ou *convergente* (neste caso haverá o retorno ao tom inicial). Na linguagem popular, dominantes secundários e acordes de empréstimo modal não são considerados modulação, de tal modo estão incorporados na linguagem. Em outras palavras, não apresentam modulação os acordes “analisáveis”, ou seja, acordes que fazem parte do “vocabulário” harmônico estudado.

Falamos de modulação quando “sentimos” na música uma mudança de tom, por mais curto período que seja. Isso acontece basicamente em duas circunstâncias:

- 1 os acordes não se enquadram no vocabulário (“não estão no cardápio”) e não podem ser analisados (não são diatônicos, secundários, empréstimos etc.)
- 2 os acordes formam um clichê ou cadência, com mais de dois acordes, soando familiar ao ouvido e *fora* do tom original

As situações acima ocorrem no exemplo a seguir, início do *Hino à Bandeira Nacional* (Francisco Braga/Olavo Bilac) **faixa 44**

The musical score consists of two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The melody is written on a five-line staff. Above the staff, scale degrees are indicated: Sol (I), Ré (IV), and Sol (I). Chords are written below the staff: G, G/B, D7/A, G, C/E, G/D, D/C, G/B, G6, A7, D, and D/C. The second staff continues the melody, starting with a treble clef and a common time signature. Above the staff, scale degrees are indicated: Si (V), Sol (I), and Si (V). Chords are written below the staff: G/B, B/A, E7/G#, A m/C, E, A m, B, G#m6, F#7/A#, and B. A bracket labeled [C#7] is placed below the staff at the end of the second staff.

O trecho em **Ré** poderia ser analisado no tom de **Sol**, mas é uma cadência clara em **Ré**. O trecho em **Si** não pode ser analisado em **Sol**. Notemos que a modulação para **Ré** é para o tom vizinho direto e para **Si** tom afastado: é o homônimo do anti-relativo, diferença de quatro acidentes.

2 Técnicas

■ Modulação direta

Ocorre quando a progressão entra no segundo tom, com acorde(s) que não faz(em) parte do primeiro. Ao contrário do que se possa pensar, recomençar uma música em novo tom pode tornar dispensável qualquer preparação. Isso acontece porque: após um final conclusivo (I grau estabelecido por cadência), qualquer acorde, de qualquer tom, pode acontecer. Em outras situações, há o interesse da continuidade. No meio do tema pode também ocorrer um I grau conclusivo, como, por exemplo, no término da primeira parte.

Exemplo: *Vai de vez* (Roberto Menescal/Luiz Fernando Freire) faixa 45

Harmonic analysis for *Vai de vez* (Roberto Menescal/Luiz Fernando Freire):

Staff 1 (Measures 1-5):

- IIIIm7 (Em7) — V7 (A7) — IIIm7 (Dm7) — V7 (G7) — I (C) — IV7 (F7) — I (C) — Mi IIIm7 (F#m7)

Staff 2 (Measures 6-10):

- V7 (B7) — I7M (E7M) — F#m7 — G#m7 — F#m7 — E7M — Réb IIIm7 (Eb7) — V7 (Ab7)

Staff 3 (Measures 11-15):

- I (Db) — IVm7 (Bbm7) — IIIm7 (Eb7) — V7/I (Ab7(b9)) — Gm7 — V7 (C7) — IV7M (F7M)

Additional markings: D6 (measure 1), D6 (measure 12).

A 1ª e a 2ª modulações acontecem a partir do I grau. A 3ª modulação parte de outro grau. As três modulações são diretas. A linha do baixo no momento da modulação direta sugere *continuidade* (movimento por grau conjunto), partindo de um grau que não seja I. A 2ª modulação parte do I grau, mas, por estar no meio de um trecho, não é bastante conclusivo: o baixo segue por meio-tom (um excelente efeito, principalmente quando se vai a um tom afastado). Na 3ª modulação a linearidade do baixo é indispensável: é o momento do *da capo* (D.C.), onde acontece modulação para um tom afastado, por meio de acordes que não são I graus.

Na parte final de *Sonho de Maria* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle) a abordagem dos novos tons (através de duas modulações diretas) acontece com tanta sutileza que não se percebe de imediato para que tom se está indo. Muito embora a análise deva refletir o som dos acordes, no tom já estabelecido que acabamos de ouvir, em casos mais elaborados é preciso olhar “para a frente” (antes mesmo de ouvir) para deduzir aonde se está indo; no exemplo a seguir o I grau de Mib jamais aparece:

faixa 46

D6 IIIm7 V7/I IIIm7 V7 V7/V7
 D m7 G 7 E m7 A 7 A m7 D 7

7 Abm7 sub V7/I Db7 Mib IIIm7 V7/I IIIm7 VIIm7
 F m7 Bb 7 F m7 Bb 7 G m7 C m7

13 IIIm7 V7/I IIIm7 VIIm7 Sol IIIm7 V7/I
 F m7 Bb/Ab G m7 C m7 A m7 D/C

19 IIIm7 sub V7/II bVI7M sub V7/I 1. IIIm7 2. I7M
 B m7 Bb 7 Eb 7M Ab 7(#11) B m7 G 7M

Nas duas modulações diretas acima, a ausência de I grau em pontos modulantes sugere a linearidade do baixo, o que na realidade não acontece. Entretanto, o ouvido aceita as passagens em virtude da unidade criada pela continuidade de II Vs que persiste no trecho inteiro.

O próximo exemplo é a modulação para a segunda parte de *Baiãozinho* (Eumir Deodato) **faixa 47**

Fá I7M IIIm7 V7 IIIm7 V7/II IVm7 bVII7 IIIm7 V7 IIIm7 V7/I
 F 7M G m7 C 7 A m7 D 7 Bbm7 Eb 7 A m7 D 7(b9) G m7 C 7(b9)

III^m7 sub V7 II^m7 sub V7 Lá II^m7 V7 I7^M
 A m7 Ab7(♯11) G m7 Gb7(♯11) B m7 E7 A 7^M

The first system of musical notation is on a single staff in G major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above the staff: III^m7 (A m7), sub V7 (Ab7(♯11)), II^m7 (G m7), sub V7 (Gb7(♯11)), a boxed 'Lá' (B m7), II^m7 (B m7), V7 (E7), and I7^M (A 7^M). Arrows indicate voice leading between the chords. A repeat sign is placed after the Gb7(♯11) chord.

O 1º acorde do tom de **Lá** é alcançado de maneira inesperada, numa resolução deceptiva de **G♭7**. O baixo não é linear, mas o “mergulho” de 5J “segura” a passagem.

Concluimos que a “força” da modulação direta baseia-se em duas polaridades: a distância entre acordes diferentes de tons afastados transposta pelo vigor da linha do baixo.

- Modulação por acorde comum (pivô)

Ao passar de um tom a outro, procure usar pelo menos uma nota nova (que *não* ocorre no tom antigo): é a nota modulante, que leva o ouvido ao novo tom. (Mesmo modulando de dó maior para o relativo lá menor, sem diferença na armadura, a nota sol $\sharp$ é indispensável por ser novidade, caracterizando assim o novo tom. Qualquer acorde que não ocorre no primeiro tom pode trazer nota modulante e desencadear a modulação, caso se encaminhe a harmonia por meio de passagens e cadências familiares a um novo tom. Acordes não-diatônicos podem ser dominantes substitutos, secundários, seus disfarces, seus desdobramentos em II V, os dominantes sem função dominante, os acordes de empréstimo modal, os diminutos e alguns meio-diminutos. Se alguns desses acordes fazem parte do novo tom (como diatônico ou não), poderá servir de ponte. Será o *acorde comum* (ou *pivô*) entre os dois tons.

As ilustrações a seguir apresentam indicações de análise harmônica em pontos de modulação. O nome dos tons aparece em quadrados (maiúsculo em maior e minúsculo em menor). O acorde modulante, quando pivô, é classificado *no tom de origem*, utilizando as seguintes abreviações:

(SEC)	dominante secundário
(SUB)	dominante substituto
(S/FUNC)	dominante sem função dominante
(AUX)	dominante auxiliar
(AEM)	acorde de empréstimo modal
(DIM)	diminuto
($1/2$ DIM)	meio-diminuto
(DIAT)	acorde diatônico
(DIR)	onde a modulação é direta

Exemplo 1 faixa 48

Ré D 7M B m7 E m7 A 7 F#m7 B m7 A m7 D 7 Sol G 7M E m7

(SEC) V7/IV

A m7 D 7 Si DIR B

(invenção própria)

Exemplo 2 faixa 49

Sol G 7M F 7M G 7M Mi AEM bII 7M bVII 7M F 7M E 7M

Sol D 7M E 7M AEM bII 7M CR F 7M F# 7M Sol

(invenção própria)

Exemplo 3 faixa 50

dó Im Mi b 1/2 DIM #IVm7(b5) Si V7 S/FUNC bVI 7 IV 7M bVII 7 I 7M

C m C m/Bb A m7(b5) A b m6 Eb/G B 7/F# E 7M A 7 B 7M

Exemplo 4 faixa 51

Harmonic analysis labels for Exemplo 4:

- Staff 1: I7M (Dó), C7M, G m7, C7, B 7M, Si sub V7, V7/IV (SEC), I7M.
- Staff 2: F#m7, B7, Bb7M, Sib sub V7, V7/IV (SEC), I7M.
- Staff 3: Bbm7, Eb7, D 7M, D m7, G7, Ré sub V7, V7/bVII (AUX), I7M, Dó V7, V7/bVII (AUX), G7.

(invenção própria)

Na segunda parte do trecho abaixo, *Stranger in paradise* (Borodin/Wright/Forrest), encontram-se duas modulações pivôs e uma direta: faixa 52

Harmonic analysis labels for Exemplo 5:

- Staff 1: Lá IIIm, B m, E7, A, F#m, B m, E7.
- Staff 2: 1. A, F#m, 3, 2. A, F7, Fim.

Functional analysis labels above the staff:

- Measure 13: $\boxed{\text{ré}}$ $\flat\text{VI}$ $\flat\text{II}$ (AEM) $\text{B}\flat$
- Measure 14: G m6
- Measure 15: $\text{A } 7$
- Measure 16: D m
- Measure 17: $\boxed{\text{Solb}}$ V7 (DIR) $\text{D}\flat 7$
- Measure 18: V7
- Measure 19: $\boxed{\text{Lá}}$ $\text{V7}/\text{I}$ $\text{V7}/\flat\text{III}$
- Measure 20: I $\text{G}\flat$ B m $\text{E } 7$ E m6/G $\text{F}\sharp 7$

Chord symbols below the staff:

- Measure 13: $[\text{E m7}(\flat 5)]$
- Measure 20: $[\text{C}\sharp \text{m7}(\flat 5)]$

Endings: *D.C. s/rep. até Fim*

Na segunda parte de *Garota de Ipanema* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), encontramos duas modulações pivôs:

Exa 53

Functional analysis labels above the staff:

- Measure 1: $\boxed{\text{Fá}}$ G m7
- Measure 2: $\text{G}\flat 7(\sharp 11)$
- Measure 3: $\text{F } 7\text{M}$
- Measure 4: $\boxed{\text{Fá}\sharp}$ $\text{I } 7\text{M}$ $\flat\text{II } 7\text{M}$ (AEM) $\text{F}\sharp 7\text{M}$
- Measure 5: $\text{IV } 7$ $\text{Im } 7$
- Measure 6: $\boxed{\text{Fá}}$ V7 $\flat\text{VI } 7$ (S/FUNC)
- Measure 7: $\text{B } 7(9)$ $\text{F}\sharp \text{m7}$ $\text{D } 7(9)$
- Measure 8: $\text{IIIm } 7$ G m7
- Measure 9: $\flat\text{VII } 7$ $\text{Eb } 7(9)$
- Measure 10: $\text{IIIIm } 7$ A m7

Chord symbols below the staff:

- Measure 1: G m7
- Measure 2: $\text{G}\flat 7(\sharp 11)$
- Measure 3: $\text{F } 7\text{M}$
- Measure 4: $\text{I } 7\text{M}$ $\flat\text{II } 7\text{M}$ $\text{F}\sharp 7\text{M}$
- Measure 5: $\text{IV } 7$ $\text{Im } 7$
- Measure 6: $\boxed{\text{Fá}}$ V7 $\flat\text{VI } 7$ $\text{D } 7(9)$
- Measure 7: $\text{B } 7(9)$ $\text{F}\sharp \text{m7}$ $\text{D } 7(9)$
- Measure 8: $\text{IIIm } 7$ G m7
- Measure 9: $\flat\text{VII } 7$ $\text{Eb } 7(9)$
- Measure 10: $\text{IIIIm } 7$ A m7

Canção que morre no ar (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli). Fazer a análise a partir da entrada para a segunda parte:

faixa 54

Fá# I7M F#7M A7 $\flat$ VI7M D7M G#m7 C#7($\flat$ 9) I7M F#7M F#6

IIm7 G#m7 E7 Lá I6 VIm7 IIm7 V7 $\flat$ II7M (AEM) Sib I7M Bb7M Bb6

A6 F#m7 C m7 F7

Fá V7 I7M V7/VI (SEC) Ré IIm7 V7 I7M

VIm G m G m(7M) G m7 C $\frac{7}{4}$ F7M F6 Em7 A7($\flat$ 9) D7M D6

V7 C#m7 F#7 VIm7 B m7 E7 V7 Em7 A $\frac{7}{4}$ IIm7 I7M D7M

Tião Braço Forte (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), segunda parte: faixa 55

mi E m7 B $\frac{7}{4}$ E m7 B $\frac{7}{4}$ E m7 A 7(#11) A $\flat$ 7M

Lá $\flat$ sub V7 I7M
IV7 (S/FUNC)

D 7 D $\flat$ $\frac{6}{9}$ B $\flat$ m6/D $\flat$ C m7 G $\flat$ 7(#11) F m7 E 7

Mi IV7M Im7 (AEM)
bII7M (AEM) mi Im7 Lá $\flat$ sub V7
A 7M G $\sharp$ m7 F $\sharp$ m7 F 7M(#11) E m7 B $\frac{7}{4}$ E m7 IV7 (S/FUNC)
A 7(#11)

■ Efeitos especiais em modulação

Nos próximos exemplos, as modulações subentendem ou implicam tons adicionais, além do tom de partida e o de chegada.

Pensativa (Clare Fisher), a partir do compasso 17:

faixa 56 Sol $\flat$ G $\flat$ 7M D $\flat$ 7(b9) G $\flat$ 7M B 7 G $\flat$ 7M E $\flat$ 7(#9)

D 7M A $\flat$ 7(9) G 7M(#11) F $\sharp$ m7 B 7 E m7 A 7 D 7M

13 $\text{D}\flat 7(\text{b}9)$ $\text{G} 7$ $\text{G}\flat \text{m} 7$ $\text{D}\flat \text{m} 7$ $\text{G}\flat 7$ $\text{C} 7 \text{M}$

18 $\text{A} \text{m} 7$ $\text{F} 7 \text{M}$ $\text{B}\flat 7$ $\text{D} \text{m} 7$ $\text{G} 7$ $\text{C} 7 \text{M}$

24 $\text{B} \text{m} 7$ $\text{B}\flat 7$ $\text{A} 7 \text{M}$ $\text{G}\flat \text{m} 7$ $\text{F}\flat \text{m} 7$ $\text{B} \text{m} 7$ $\text{E} 7(\text{b}9)$

29 $\text{A} 7 \text{M}$ $\text{G}\flat 7(\#5)$ $\text{D} \text{m} 7$ $\text{G} 7$ D.C.

$\text{Dm} 7$ $\text{G} 7$ nos últimos dois compassos “recapitulam” os três tons abordados na música, criando expectativa (graças à memória) da resolução em qualquer dos referidos tons. Experimente:

$\text{bVII} 7 \quad \text{I}$

$\text{Dm} 7 \quad \text{G} 7 \quad \text{A}$ no tom do momento

$\text{Dm} 7 \quad \text{G} 7 \quad \text{C}$ no tom anterior

$\text{Dm} 7 \quad \text{G} 7 \quad \text{G}\flat$ no primeiro tom

e neste último, de fato, irá resolver e no qual se sente maior impacto por ser o mais remoto.

Lush life (Billy Strayhorn), segunda parte incompleto: **faixa 57**

The musical score is written in B-flat major (three flats) and common time. It consists of five staves of music, each with various harmonic annotations above the notes. The annotations include chord symbols like I6, Db6, D7, C7(b5) B7, and functional harmony labels like 'DIR', 'AEM', 'SEC', and 'CR'. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, and 15 indicated at the start of their respective staves.

Staff 1 (Measures 1-3): Annotations include Réb I6, Db6, D7, Db6, D7, Db6, and C7(b5) B7. There are triplets over measures 2 and 3.

Staff 2 (Measures 4-7): Annotations include bIII7M CR sub V7 I6, E7M / Eb7M D7, Db6, D7, Db6, D7, Db6, and Db7 C7. There are triplets over measures 5 and 6.

Staff 3 (Measures 8-11): Annotations include I7M, V7 bIII6 (AEM), Láb I6, F7M / E7 Eb7 Ab6, Eb7(#9), Ab6 / Em7 A7, D6, and Dm7. There are triplets over measures 9 and 10.

Staff 4 (Measures 12-14): Annotations include bVII6, C6, B7 Bb7 A7 Ab7, Db6, D7, Db6, and D7. There are triplets over measures 13 and 14.

Staff 5 (Measures 15-16): Annotations include Db6, C7(b5) B7, Bb7, and Ebm7. There is a triplet over measure 15.

Os compassos 3, 7 e 15 apresentam grande semelhança melódica e harmônica. Todos partem de Db6 seguido de dominantes cromaticamente descendentes e resolvem, respectivamente, em E, F e Bb. Essas três resoluções são os pilares mais importantes da música.

Observe ainda o compasso 12



cuja série de dominantes cromáticas representa mais que mera ligação, pois cada dominante evoca um tom passageiro ouvido antes: **B7** evoca **E7M** do compasso 4; **Bb7** evoca **Eb7M** do compasso 4; **A7** evoca **D6** do compasso 11; **Ab7** prepara o próximo acorde **Db6** do compasso 13.

Em *Ana Luiza* (Tom Jobim) a melodia atinge o clímax com os acordes **B7(b13)** **Ab7(b13)** **Gm7(b5)**. O acorde **Ab7** seria pivô entre **Ré** e **Mib** mas a tensão (b13) não faz o acorde soar sub V7 (que seria o caso, se fosse pivô: sub V7/IV) e sim V7 em **Réb**. Em lugar de **Ré** — (SUB) —> **Mib** temos então **Ré** — (DIR) —> **Réb** — (DIR) —> **Mib**. Em outras palavras, a tensão (b13) em **Ab7** transforma uma só modulação pivô em duas modulações diretas e potencializa o impacto do momento.

faixa 58

Partitura musical de *Ana Luiza* (Tom Jobim) com acordes e notação de melodia. A partitura é dividida em quatro linhas de música, cada uma com acordes e notação de melodia.

Linhas 1 e 2: Melodia em **Ré**. Acordes: **E m7(b5)**, **A 7(13)**, **E m7(b5)**, **A 7(9)**, **F#m7**. Acordes de fundo: **bIII°** (**F°**), **bVII** (**C/E**), **V** (**A/E**), **Vm7** (**A m7**), **V7/II** (**B 7(b13)**).

Linhas 3 e 4: Melodia em **Réb** e **Mib**. Acordes: **V7(b13)/I** (**Ab7(b13)**), **Mib**, **V7/II** (**C 7(b9)**), **IV7M** (**Ab7M**), **Abm7**, **Bb 7(b9)**. Acordes de fundo: **G m7(b5)**, **C 7(b9)**, **IV7M** (**Ab7M**), **Abm7**, **Bb 7(b9)**.

Linhas 5 e 6: Melodia em **Gm7**, **Gb°**, **Fm7**, **Bb 7(b9)**, **Eb7M**. Acordes de fundo: **G m7**, **Gb°**, **F m7**, **Bb 7(b9)**, **Eb7M**.

Exercício 172 Faça a análise das modulações na segunda parte de *Beatriz* (Edu Lobo/Chico Buarque). Localize, primeiro, os pontos de modulação e, entre eles, os respectivos tons. Faça a análise harmônica nos pontos modulantes e classifique os tipos de modulação (a exemplo dos trechos anteriores).

faixa 59

The musical score consists of six staves, each with a key signature change and harmonic analysis labels above the notes. The staves are numbered 1, 5, 10, 15, 20, and 24.

Staff 1: Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4. Labels: B $\flat$ 7M/D, B $\flat$ 7, D $\flat$ m6, C m6, A $\flat$ m(7M)/C $\flat$.

Staff 5: Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4. Labels: B $\flat$ 7($\flat$ ₉¹³), B $\flat$ 7($\flat$ ₉¹³), B $\flat$ 9, E7M.

Staff 10: Key signature: B major (two sharps). Time signature: 3/4. Labels: B $\flat$ 9, F $\sharp$ 7/A $\sharp$, G $\sharp$ m, G $\sharp$ m/F $\sharp$, F7, E7M.

Staff 15: Key signature: B major (two sharps). Time signature: 3/4. Labels: A7, D7M, C7($\sharp$ 11), C $\sharp$ m7, F $\sharp$ 7.

Staff 20: Key signature: B major (two sharps). Time signature: 3/4. Labels: B7M, A7($\sharp$ 11), A $\sharp$ m7, A $\sharp$ 7($\flat$ 9).

Staff 24: Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4. Labels: D $\circ$ /E $\flat$ E $\flat$ 7M, F m7, E $\flat$ 7M/G.

■ Modulação transicional (ou marcha harmônica modulante)

é uma série de modulações curtas onde a mesma fórmula de encadeamento se repete, até alcançar o tom desejado (geralmente com acordes de função dominante). Cada trecho modulatório chama-se *módulo*, sendo o primeiro módulo reproduzido nos demais a intervalos iguais. É conveniente usar em cada módulo o mesmo tipo de condução de vozes. Nos exemplos abaixo, os módulos são assinalados por . Note-se ainda que as modulações transicionais nem sempre começam e/ou terminam com o módulo completo, escapando freqüentemente à fórmula. Qualquer modulação direta ou por acorde comum pode ser repetida e estendida por uma série de tons a intervalos iguais, formando a *modulação transicional*. A mesma harmonia repetida em várias alturas também é chamada *marcha harmônica* e sua linha do baixo seguirá o mesmo padrão em várias alturas, formando a *marcha melódica*.

Estendamos a modulação pivô

Dó	I	Réb	VII ^o	I
Dó	I	Réb	I ^o	(DIM)
C		C ^o	Db	

para formar modulação transicional:

Dó		Réb		Ré		Mi		
C	C ^o	Db	C ^o	D	D ^o	Eb	continue	

Esta modulação transicional tem o módulo feito de dois acordes e cada módulo modula $1/2$ tom[↑]. Outros exemplos de módulos de dois acordes:

Dó		Ré		Mi		Fá#		
C	C ^o	D	D ^o	E	F ^o	F#	etc	1 tom [↑]

Dó		Réb		Ré		Mi		
C	Ab7	Db	A7	D	Bb7	Eb	etc	$1/2$ tom [↑]

Fá		Mi		Mi		Ré		
F7M	F7(#11)	E7M	E7(#11)	Eb7M	Eb7(#11)	D7M	etc	$1/2$ tom [↓]

Exercício 173 Identifique os módulos, os tons, os intervalos de modulação e acrescente mais três módulos. A que tom chegará?

|| C | G G/F | C/E F#7/E | B/D# F7/Eb | Bb/D E/D | A/C#

Todas as modulações transicionais são *circulares*: após vários módulos, alcançam o tom de partida e podemos aplicar-lhes o sinal de *ritornello*:

Dó
C 7M F 7 Mi
E 7M A 7 Láb
Ab 7M Db 7 3M↑

Sol
G D#° Mi
E C° Réb
Db A° Sib
Bb F#° 3m↓

Exercício 174 Crie modulação transicional circular feita de módulos de dois acordes, passando por tons separados pelo intervalo de 3m↑. Comece em Ré maior.

Exercício 175 Dado o 1º módulo e início do 2º, complete a modulação transicional até alcançar o tom de partida, colocando o sinal de *ritornello*. Qual foi o intervalo da modulação?

|| E | G 7/D | C | Eb 7/Bb |

Exemplo com três acordes em cada módulo:

lá Dó si Lá sol# Fá# fá Mib
|| A m E 7/G# G 7 | B m/F# G/F E 7 | G#m/D# E/D C#7 | F m/C Db/Cb Bb7 |
ré Dó dó
| D m/A Bb/Ab G 7 | C m || 3m↓

Observe que em cada módulo há dois tons e as modulações são diretas. Outra curiosidade: a progressão também soa bem no sentido retrógrado (experimente!).

Exemplo com quatro acordes em cada módulo:

Diagrama de progressão harmônica com quatro acordes em cada módulo:

Módulo 1: **Lá** (A 7M) | **E7** | **Láb** (E $\flat$ 7 $\frac{7}{4}$) | **A 7(#11)** | **A $\flat$ 7M** | **E $\flat$ 7** | **Sol** (D 7 $\frac{7}{4}$) | **A $\flat$ 7(#11)** | **G 7M** | **D 7** | **Sol $\flat$** (D $\flat$ 7 $\frac{7}{4}$) | **G 7(#11)** | **G $\flat$ 7M** | **1/2 tom $\downarrow$**

Observe a ausência da seta entre **A 7 D 7 $\frac{7}{4}$** e entre **A $\flat$ 7 D $\flat$ 7 $\frac{7}{4}$** . São acordes intermediários em módulos diferentes. Um não prepara o outro.

Exercício 176 Determine os módulos, os tons e os intervallos de modulação:

Progressão harmônica para o Exercício 176:

(: D C 7/E | F E $\flat$ 7/G | A $\flat$ F $\sharp$ 7/A $\sharp$ | B A 7/C $\sharp$:)

Exercício 177 Determine os módulos, os tons, os intervallos de modulação e complete a série até colocar o sinal de *ritornello* (quantas vezes o módulo se repetirá?)

Progressão harmônica para o Exercício 177:

(: C C $\sharp$ /B | F $\sharp$ /A $\sharp$ A 7 | D E $\flat$ /D $\flat$ | A $\flat$ /C B 7 | E F/E $\flat$ | B $\flat$ /D D $\flat$ 7 |

| G $\flat$ continue

Exemplos em músicas. As modulações transicionais ou marchas harmônicas modulantes acontecem simultaneamente às *marchas melódicas* e são consequências destas.

Trecho em *Dorme* (Ian Guest/Regina Werneck) **Ala 60**

Exemplo de modulação transicional em uma música:

Módulo 1: **Ré** (I 6 D 6) | **F 7** | **Sib** (I 7M AEM) | **bVI 7M B $\flat$ 7M** | **Lá** (E 7) | **A 7M** | **Láb** (E $\flat$ 7(b13)) | **Ré** (V 7 A 7)

Fim de *Choro de mãe* (Wagner Tiso) faixa 61

Sol $V7/I$ $D\ 7/A$
fá# $II m7(b5)$ $D\ 7_4(b9)$ $G\# m7(b5)$
Dó $V7/I$ $G\ 7_4(b9)$
si $II m7(b5)$ $C\# m7(b5)$
Fá $V7/I$ $C\ 7_4(b9)$
mi $II m7(b5)$ $F\# m7(b5)$

Sol $V7/I$ $D\ 7_4(b9)$
fá# $II m7(b5)$ $G\# m7(b5)$
Fá# $V7$ $C\# 7_4(b9)$ $C\# 7(b9)$
Fá# I $F\#$

As modulações são de $4J\uparrow$, envolvendo dois tons em cada módulo. O último módulo escapa ao padrão intervalar das modulações anteriores, finalizando a música no tom pretendido.

A parte final de *Olê olá* (Chico Buarque) apresenta quatro módulos com modulações pivôs $1/2$ tom $\uparrow$:

faixa 62

mi $Im7$ $E m7$
sub V7 C/Bb
V7 B/A
Im $E m/G$
Fá $I6$ $bII6$ (AEM) $C7$ $F6$

Solb $I6$ $bII6$ (AEM) $Db7$ $Gb6$
Sol $I6$ $D7$ $G6$

$\text{Eb}7 \xrightarrow{\text{b}\Pi 6} \text{Ab}6$
 $\text{D}7 \xrightarrow{\text{I}6} \text{G}6$
 $\text{mi} \xrightarrow{\text{C}7}$

$\text{V}7/\text{I} \xrightarrow{\text{C}/\text{Bb}} \text{b}\Pi \xrightarrow{\text{B}/\text{A}} \text{Im} \xrightarrow{\text{E}m/\text{G}}$

$\text{B}7$

F/A

$\text{E}m/\text{G}$

A parte intermediária de *Eu e a brisa* (Johnny Alf) apresenta três módulos, repetidos 4J↓: Faixa 63

$\text{Mi}\flat \text{ I}6 \text{ Eb}6$
 $\text{Ab}m6/\text{Eb}$
 $\text{Eb}7M$
 $\text{Bb}m7 \xrightarrow{\text{IV}7M} \text{Eb}7(\flat 9) \text{ Ab}7M$

$\text{Si}\flat \text{ I}7M$
 $\text{IV}7M$

$\text{SEC} \text{ V}7/\text{V} \text{ C}m7 \text{ F}7(\flat 9) \text{ Bb}7M$
 $\text{Bb}7_4 \text{ Bb}7 \text{ Eb}7M$
 $\text{sol} \text{ SEC} \text{ A}m7(\flat 5) \text{ D}7(\flat 9) \text{ G}m \text{ G}m/\text{F}$

$\text{ré} \text{ Em}7(\flat 5) \text{ A}7(\flat 9) \text{ D}m \text{ D}m/\text{C}$
 $\text{lá} \text{ B}m7(\flat 5) \text{ E}7(\flat 9) \text{ A}m \text{ E}7/\text{G}\sharp \text{ G}m7 \text{ F}\sharp m7$
 $\text{CR} \text{ CR}$

$\text{Mi}\flat \text{ F}m7 \text{ Bb}7 \text{ Eb}7M$
 $\text{Ab}m6/\text{Eb}$
 $\text{Eb}7M$

Na segunda parte de *Amor é chama* (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle) o 2º módulo repete o 1º um tom abaixo por meio de modulação pivô, e o 3º módulo repete o 2º meio-tom abaixo, via modulação direta:

faixa 64

mi E m7 Fá# DIR G#m7 C#7(9) C#7(b9) F#7M F#6

Mi F#m7 AUX B7(9) B7(b9) E 7M E 6 Mi# DIR F m7 Bb7(9) Bb7(b9)

Ré DIR Eb7M Eb6 E m7 A 7(b9) D 7M G 7M

mi DIAT F m7 Bb7(b9) E m7 B m7 C 7M F 7M E 7M

No início de *Eu te amo* (Tom Jobim/Chico Buarque) os compassos 19-25 reproduzem 5J os compassos 1-7. Em ambos os casos, três módulos se repetem modulando sempre 2M, via pivô:

faixa 65

Dó C 7M B 7 Sib AEM Bb7M A 7 Lá# AEM Ab7M G 7

Fá# AEM Mi AEM Dó DIR
 F#7M D m/F E 7M G 7 C 7M A m7 B⁷₄(9)

7

B 7(b9) E m7 A 7 B⁷₄/D D m7 Fá DIAT F 7M E 7

14

Mib AEM Réb AEM Si AEM Dó DIR
 Eb7M D 7 Db7M C 7 B 7M C 7M

21

Cascade of the Seven Water Falls (Alex Malheiros) apresenta três módulos na segunda parte: duas modulações a intervalos diferentes: (4J↓ e 1/2 tom↓ respectivamente) e uma variação quanto ao último acorde (entre menor e maior):

faixa 66

si Fá# SEC
 C#m7(b5) F#7(b9) B m(7M) B m7 G#m7(b5) C#7(b9) F#7M

9

Fá DIR DIAT Dó
 G m7(b5) C 7(b9) F 7M F#m7(b5) B 7(b9) D m7 G 7

Dom de iludir (Caetano Veloso) apresenta estruturação exemplar de composição, na qual as imitações dos primeiros quatro compassos resultam em módulos de modulação transicional:

A música começa

faixa 67

Exercício 178 Neste trecho modulante de *A comédia do coração* (Ian Guest/Robson Rodrigues), determine os tons, os locais e as vias de modulação; marque os módulos. Quantos grupos de módulos são encontrados?

faixa 68

5 Cm7 F₄⁷ D/F[♯] Gm E[♭]7/G A[♭] E7/G[♯] Am Dm/F C/E

10 G7/D G7/C C Gm/B[♭] F/A C7/G F₄⁷ F7

Exercício 179 Faça a análise harmônica completa do trecho modulante de *Sabiá* (Tom Jobim/Chico Buarque). Identifique os tons, indique os pontos e as vias de modulação, marque os módulos transicionais.

faixa 69

D D[°] Em/D A7(b9) F6 A[♭][°] Gm7 C7(b9) Fm7 Fm/E[♭] Dm7 G7(b9)

7 Cm A[♭][°] Cm F7(b9) B[♭]mG[♭][°] B[♭]m E[♭]₄⁷ C7/E Fm E7

13 G[♯]m/D[♯] Bm6/D C[♯]7 Am6/C B₄⁷ B7 Gm6/B[♭] A₄⁷ Gm6/B[♭] A7 D6

All the things you are (Hammerstein/Kern) foi criada a partir de duas pares de módulos, formando duas áreas de modulação transicional:

faixa 70

Láb F m7 Bb m7 Eb7 Ab7M D7M (SEC) G7 Dó C7M

Mib (AEM) C m7 F m7 Bb7 Eb7M Ab7M (SEC) D7 Sol G7M

A m7 D7 G7M F#m7 (SEC) B7 Mi E7M

Láb (DIR) C7(b9) F m7 Bb m7 Eb7M Ab7M

24 etc

Como no exemplo anterior, *Con alma* (Dizzie Gillespie) foi construída com dois jogos de modulação transicional, de dois módulos cada. Analise a harmonia:

faixa 71

Mi I7M V7 VI m7 V7/I V7 I7M Réb (AUX)

(12/8) E7M G#7/D# C#m7 B7 Mib Bb7 Eb7M Ebm7Ab7

melodia segue

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: I7M → V7 → VIIm7 → V7/I → V7 → I7M

Chordos: D^b7M | F7/C | B^bm7 | A^b7 | G7 | C7M

Arco DIR (Dó) indica movimento de Dó para Dó.

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: IIIm7(b5) → V7/I

Chordos: C m7(b5) | F7(b9)

Arco (swing) indica movimento de C para F.

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: IIIm7 → V7 → I7M

Chordos: F[#]m7 | B7 | E7M

Arco DIR (Mi) indica movimento de Mi para Mi.

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: IIIm7 → V7/I → (E7M)

Chordos: F m7 | B^b7

Arco DIR (Mi^b) indica movimento de Mi^b para Mi^b.

D.C.

Para terminar o capítulo sobre modulação transicional, apresentamos a seguir duas composições de John Coltrane, cuja racionalidade estrutural das modulações transicionais foi inspirada em seqüências melódico-harmônicas fluentes e bem-vindas ao ouvido, reportando a J. S. Bach. *Countdown* possui três seqüências de modulações transicionais separadas por 2M↓. Cada uma contém três módulos separados por 3M↓:

faixa 72

Diagrama de progressão harmônica (faixa 72):

Sequência: Ré IIIm7 → F7 → B^b7M → D^b7 → G^b7M → A7 → D7M

Chordos: E m7 | F7 | B^b7M | D^b7 | G^b7M | A7 | D7M

Arco Sib indica movimento de Sib para Sib.

Arco Sol^b indica movimento de Sol^b para Sol^b.

Arco Ré indica movimento de Ré para Ré.

melodia segue

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: Dó IIIm7 → E^b7 → A^b7M → B7 → E7M → G7 → C7M

Chordos: D m7 | E^b7 | A^b7M | B7 | E7M | G7 | C7M

Arco Lá^b indica movimento de Lá^b para Lá^b.

Arco Mi indica movimento de Mi para Mi.

Arco Dó indica movimento de Dó para Dó.

Diagrama de progressão harmônica:

Sequência: Sib IIIm7 → D^b7 → G^b7M → A7 → D7M → F7 → B^b7M

Chordos: C m7 | D^b7 | G^b7M | A7 | D7M | F7 | B^b7M

Arco Sol^b indica movimento de Sol^b para Sol^b.

Arco Ré indica movimento de Ré para Ré.

Arco Sib indica movimento de Sib para Sib.

IIIm7	F7	bVI7M	sub V7/I
E m7	F7	Bb7M	Eb7

Observe: a marcha harmônica persiste por três linhas. A 4ª linha é um retorno harmônico com cadência deceptiva no fim.

Exercício 180 Faça a análise completa da harmonia de *Giant steps* (John Coltrane), localizando e qualificando as modulações, determinando os tons, assinalando os módulos dentro dos módulos maiores e determinando a relação intervalar entre os módulos.

faixa 73

B 7M D 7 G 7M Bb 7 Eb 7M A m7 D 7 G 7M Bb 7

melodia segue

Eb 7M F# 7	B 7M	F m7 Bb 7	Eb 7M	A m7 D 7	G 7M
--------------	------	-------------	-------	------------	------

C# m7 F# 7	B 7M	F m7 Bb 7	Eb 7M	C# m7 F# 7
--------------	------	-------------	-------	--------------

Repertório de exemplos: *Triste* (Tom Jobim), *Madalena* (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza), *Pescaria (Canoeiro)* (Dorival Caymmi), *Os argonautas* (Caetano Veloso), *Superbacana* (Caetano Veloso), *Você não entende nada* (Caetano Veloso), *Caco velho* (Ary Barroso), *Beiral* (Djavan), *O futebol* (Chico Buarque), *Como um samba de adeus* (Caetano Veloso/Chico Buarque), *Iracema voou* (Chico Buarque), *Passaredo* (Francis Hime/Chico Buarque), *Rosa-dos-ventos* (Chico Buarque), *Sob medida* (Chico Buarque), *Chão de esmeraldas* (Chico Buarque/Hermínio Bello de Carvalho), *A mulher de cada porto* (Edu Lobo/Chico Buarque), *Pivete* (Francis Hime/Chico Buarque), *Nós* (Johnny Alf), *Notícia* (Nelson Cavaquinho/Alcides Caminha/Norival Bahia), *Na carreira* (Edu Lobo/Chico Buarque), *Acontece* (Cartola), *Marina* (Dorival Caymmi), *Ilusão à toa* (Johnny Alf)

RESOLUÇÃO DOS EXERCÍCIOS

Exercício 125

				1.					2.				
I7M	bVI7M	bIII7M	bVII7M	I7M	bVI7M	bIII7M	bII7M	bIII7M	V7/V	bII7M			
C7M	A ^b 7M	E ^b 7M	B ^b 7M	C7M	A ^b 7M	E ^b 7M	D ^b 7M	E ^b 7M	D7	D ^b 7M			

Exercício 126

LÓCRIO 9M

LÍDIO b7

1	T9	b3	T11	b5	T ^b 13	b7	1	T9	3	T [#] 11	5	T13	b7
D m7(b ⁵ ₉) D m7(b ⁵ ₁₁) D m7(b ⁵ ₁₃)							B ^b 7(9) B ^b 7([#] 11) B ^b 7(13)						

Exercício 127

I	V7				bVI7M	V7	I	I	V7				bIII7M	V7	I
G	F m7 B ^b 7				E ^b 7M	D7	G	G	C m7 F7				B ^b 7M	E ^b m6	G

I	V7				bII7M sub V7	I	
G	B ^b m7 E ^b 7				A ^b 7M A ^b 7	G	

Exercício 128

I7M	V7	bIII7M	V7	bVI7M	V7	bII7M sub V7	I7M
A7M	G7	C7M	C7	F7M	F7	B ^b 7M B ^b 7	A7M

Exercício 129

I7M	V7/III				bVII7M	V7/II				bVI7M	II m7		V7/I
F7M	∕	B m7	E7	E ^b 7M	∕	A m7	D7	D ^b 7M	∕	G m7	C7		

Exercício 130

$\flat VII7$ | $I7M$ | $\text{sub } V7$ | $VI7m$ | $V7$ | $\flat III7M$
 $\parallel D7 \parallel E7M \parallel D7 \parallel C\sharp 7m \parallel D7 \parallel G7M \parallel$
 AEM SUB V7 SECUNDÁRIO DOMINANTE AUXILIAR

Exercício 131

$A7m$ | $D7$ | $G7M$ | $G7m$ | $C7$ | $F7M$ | $F\sharp 7m$ | $B7$ | $E7m$ |
 $\flat VII7M$ | $D7m$ | $G7$ | $C7M$ | $F7$ | $B\flat 7M$ | $E7m$ | $A7$ | D ||

Exercício 132 faixa 05

$I7M$ | X | $\flat VI7M$ | X | $I7M$ | X | $III7m$ | $V7$
 $\parallel G7M \parallel \text{X} \parallel E\flat 7M/G \parallel \text{X} \parallel G7M \parallel \text{X} \parallel B7m \parallel E7(\flat 9)$

$II7m$ | $IV7m$ | $\flat VII7$ | $III7m$ | $V7$ | $II7m$ | $V7(\flat 9)/I$ | $\flat III7M$ | $\flat II7M$
 $A7m$ | $C7m$ | $F7$ | $B7m$ | $E7(\flat 9)$ | $A7m$ | $D7(\flat 9)$ | $B\flat 7M$ | $A\flat 7M$:||

Exercício 133

1. $A7M$ $G7M$

2. $F7M$ $B\flat 7M$

10 **F 7M** **B $\flat$ 7M** **A 7M**

16 **F 7M** **A 7M** **D 7M**

Exercício 134

V7 sub V7 IVm

|| C $_4^7$ ($\flat 9$) | G $\flat$ 7($\sharp 11$) | F m(7M) | F m7 | A m7($\flat 5$) | D 7($\flat 13$) | F m6/A $\flat$ | G $_4^7$ G/F |

[D m7($\flat 5$)]

$\flat$ VI7M IVm7 $\oplus$ II m7($\flat 5$) V7($\flat 5$) IVm6 I7M IV7M V7

| A $\flat$ 7M/E $\flat$ | F m/E $\flat$ | D m7($\flat 5$) | G 7($\flat 5$) | F m6/C C 7M | F 7M | B m7($\flat 5$) | E 7($\flat 5$) |

$\rightarrow$ (AEM) VI m7 V7 II m7($\flat 5$) V7($\flat 5$)

17 | A m7 | D 7 | F m6/A $\flat$ | G 7($\flat 5$) || D.C. $\oplus$

[D m7($\flat 5$)]

$\oplus$ II m7($\flat 5$) V7 Im

21 || D m7($\flat 5$) | G $_4^7$ ($\flat 9$) G/F | C m(7M)/E $\flat$ | C m6/E $\flat$ | D m7($\flat 5$) | G $_4^7$ ($\flat 9$) G/F | C m(7M)/E $\flat$ |

V7 $\flat$ VI7M V7($\flat 9$) Im

28 | E $\flat$ 7(9) E $\flat$ 7($\flat 9$) | A $\flat$ 7M | G $_4^7$ ($\flat 9$) G 7($\flat 9$) | C m(7M) | C m6 ||

Exercício 135 faixa 08

Im $\flat$ VI6 V7($\flat$ 9) Im IVm7 V7($\flat$ 9)/ $\flat$ III $\overline{\text{AEM}}$ IIIIm7 V7

|| D m(7M) D m7 | B $\flat$ 6 A 7($\flat$ 9) | D m(7M) D m7 | G m7 C 7($\flat$ 9) | F $\sharp$ m7 B 7($\flat$ 9) ||

Im7($\flat$ 5) V7 Im V7 V7($\flat$ 9) Im

⁶ | G m6/B $\flat$ A 7 | D m(7M) D m/C | E 7/B A 7($\flat$ 9) :|| D m7 ||

[E m7($\flat$ 5)]

Exercício 136

B m A 7/C# D 7M G 7M C#m7 F#7(b9) B 7M B 6 B m7 B m/A

E 7/G# C#7 C#m7 F#7

	I7M		VII7		I7M		V7/II
Exercício 137	D 7M	%	C#7	%	D 7M	%	F#m7(b5) B 7(b9)

Exercício 138

Im
 || Em | Em6 Em(b6) | ~~2~~ | ~~2~~ | Im bVI7 | Em C7 | ~~2~~ | ~~2~~ | Im
 | Em | ~~2~~ |

¹² bVII7 bVI7 Im Vm7 Im V7 Im IIIm7(b5) Im
 | D7 | ~~2~~ | C7 | ~~2~~ | Em Bm7 | Em B7/F# | Em F#m7(b5) | ~~2~~ | ~~2~~ | Em

Exercício 139

I6	VII7		I6	$\sharp I^{\circ}$	V7	$\sharp II^{\circ}$	$\text{II m7}(\flat 5)$	$V7/\text{II}$	$\text{II m7}(\flat 5)$	$V7/\text{VI}$	
$\parallel$	F 6/A		E 7/G $\sharp$	$\parallel$	F 6		F $\sharp^{\circ}$		G m6		G $\sharp^{\circ}$
									[C 7(9)]		[D 7(9)]
									A m7(♭5)		E♭ m6/G♭
									E m7(♭5)		A 7

Exercício 140

Im7	♭VII7	♭VI7	♭VII7	♭VI7	V7	Im	II m7	sub V7	
$\parallel$	E m7		D 7		C 7		D 7		C 7
									B 7
									E m
									F $\sharp$ m7
									F 7

1. $\rightarrow$

2. $\rightarrow$

V7	♭III7M		
$\parallel$	A m7		D 7(♯5)
			G 7M
			$\parallel$

Exercício 141

I $^{\circ}_9$		Vm7		VIm7 CR	♭VII m7	V7	IV7
$\parallel$	D $^{\circ}_9$		$\parallel$	A m7		$\parallel$	B m7 B♭ m7
							A m7 C m7(9)
							D 7(9)
							G 7(13) G 7(♭13)

9 $\rightarrow$

V7	I7M	V7	I7M CR	V7	IV7	♭VII7M	
$\parallel$	A $^{\circ}_4$ (9) A 7(9)		D 7M/A D 6/A		A $^{\circ}_4$ (9) A 7(9)		D 7M/A B♭ m7
							A m7 D 7(9)
							G 7(13) C 7M(9)

15 $\rightarrow$

II7	Vm7	I	
$\parallel$	E 7(9)		A m7
			D
			$\parallel$

Observações:

- B♭m7 não tem análise (não “soa”) no tom, é acorde de aproximação cromática para o próximo acorde (Am7). Seu símbolo na análise é CR
- Cm7 (♭VII m7) é acorde raro, fortemente modal
- E7 antes de Am7 pode soar preparação dominante, com direito a $\rightarrow$; antes, porém, é percebido como II7 (dominante sem função dominante) em meio aos acordes modais. Os momentos tonais dessa harmonia são assinalados por V7 $\rightarrow$

Exercício 142 faixa 15 h. d. a. g. e. b. c. f.

Exercício 143

a. IV7 LÍDIO $\flat$ 7b. IV7 LÍDIO $\flat$ 7

1 T9 3 T $\sharp$ 11 5 T13 $\flat$ 7

G 7(9) G 7($\sharp$ 11) G 7(13)

1 T9 3 T $\sharp$ 11 5 T13 $\flat$ 7

G 7(9) G 7($\sharp$ 11) G 7(13)

c. $\flat$ VII7 MIXOLÍDIOd. $\flat$ VII7 LÍDIO $\flat$ 7

1 T9 3 5 T13 $\flat$ 7

C 7(9) C 7(13)

1 T9 3 T $\sharp$ 11 5 T13 $\flat$ 7

C 7(9) C 7($\sharp$ 11) C 7(13)

e. $\flat$ VI7 LÍDIO $\flat$ 7f. $\flat$ VI7 LÍDIO $\flat$ 7

1 T9 3 T $\sharp$ 11 5 T13 $\flat$ 7

B $\flat$ 7(9) B $\flat$ 7($\sharp$ 11) B $\flat$ 7(13)

1 T9 3 T $\sharp$ 11 5 T13 $\flat$ 7

B $\flat$ 7(9) B $\flat$ 7($\sharp$ 11) B $\flat$ 7(13)

g. VII7 MIXOLÍDIO

h. II7 MIXOLÍDIO

1 T9 3 5 T13 $\flat$ 7

C $\sharp$ 7(9) C $\sharp$ 7(13)

1 T9 3 5 T13 $\flat$ 7

E 7(9) E 7(13)

Observações:

- nesse tipo de acorde, a escala é lídio $\flat$ 7, exceto mixolídio em que T $\sharp$ 11 não for diatônico
- VII7 é mixolídio para evitar notas repetidas em sua condução para I:

C $\sharp$ 7($\flat$ 9) D 7M(6)

CONDUÇÃO CROMÁTICA

(compare: em V7/III a escala é men har 5 $\flat$ oferecendo T $\flat$ 9 T $\flat$ 13 a preparar acorde menor)

Exercício 144

C7 (lídió b7) C7 (alt) B7 (dim) B7 (alt)

G7 (alt) F7 (alt) A7 (alt) A7 (lídió b7)

A7 (dim)

Exercício 145

- a. V7/IV mixo b. V7/I men har 5↓ c. V7/VI men har 5↓ d. sub V7/II lídió b7 e. V7/III men har 5↓ f. V7/II men har 5↓ g. sub V7/bVI lídió b7 h. sub V7/IV lídió b7 i. V7/V mixo j. V7/bIII mixo k. V7/bVI mixo l. sub V7/bIII lídió b7

Exercício 146

9 11 b9 b13 9 11 7

EÓLIO MEN HAR 5↓ MEN MEL

Im V7 V7

D m E7/B Bbm6 A7

D m/C [A7(alt)]

1 4 2

$\flat 9$ $\flat 13$ 9 11
 MEN HAR 5 $\downarrow$ DÓRICO MEN HAR 5 $\downarrow$ EÓLIO
 V7 D7 IVm7 G m7 V7 A 7($\flat 13$) Im D m
 7 2 1 2 1

11 9 11 9 13
 FRÍGIO MEN HAR 5 $\downarrow$ MEN MEL EÓLIO DÓRICO MIXO
 Vm Im7 IIIm7 V7(13)
 A m/C E 7/B Bbm6 D m7 E m7 A 7(13)
 [A 7(alt)]
 12 1 4 2 1 6 2

9 7 9 11 7 9 11 7 9 #11 6 9 13
 JÔNIO MEN MEL MEN MEL LÍDIO MIXO
 I⁶₉ Cm6 B m6 IV7M V7
 D⁶₉ [B 7(alt)] [E 7(9)] G 7M/B A⁷₄
 17 1 7 7 1 2

9 13 9 11 7 9 $\flat 13$ 7

MIXO DIM SIM JÔNIO JÔNIO DIM SIM

I° I° I I^6 $\flat II^{\circ}$
 A^7 D° D $D^6/F^{\#}$ F°

22

13 1 1 9

9 11 9 13

DÓRICO MIXO MIXO

II^m7 V^7 V^7
 E^m7 E^7 $A^7(9)$

27

1 4 2

9 13

MEN HAR 5 JÔNIO EÓLIO MIXO MIXO

I^6_9 VI^m7 V^7/V V^7
 $A^7(\flat 9)$ D^6_9 B^m7 E^7 $F^{\#7}(9)$

32

1 1 4 4

$\flat 9$ $\flat 13$ 9 11 9 11 9 11 $\flat 9 \#9 \#11 13$
 MEN HAR 5 $\downarrow$ EÓLIO DÓRICO DÓRICO DIM DOM
 F $\sharp 7(\flat 9)$ VIm7 CR V7($\flat 9$)
 B m7 B $\flat$ m7 Δ m7 D 7($\flat 9$)
 38 [1] [CR] [6] [4]

LÍDIO DÓRICO 11 9 13 $\flat 9$ $\flat 13$
 FRÍGIO MIXO MEN HAR 5 $\downarrow$
 IV7M IVm7 IIIIm7
 G 7M G m7 F $\sharp$ m7 B 7(9) B 7($\flat 9$)
 41 [1] [10] [1] [7]

MIXO MIXO MIXO MEN HAR 5 $\downarrow$ MIXO MEN HAR 5 $\downarrow$ MIXO MEN HAR 5 $\downarrow$
 E 7 V $\frac{7}{4}/I$ A $\frac{7}{4}$ F $\sharp 7(13)$ F $\sharp 7(\flat 13)$ B 7(9) B 7($\flat 9$) E 7(13) E 7($\flat 13$)
 45 [7] [2] [7] [7] [7]

9 #11 13

MIXO JÔNIO LÍDIO $b7$ MIXO MIXO MIXO

MEN HAR $5\flat$

V^7_4 I^6_9 V^7_4/I

A^7_4 D^9_9 A^7_4

50

[2] [1] [7] [7] [7] [2]

LÍDIO $b7$ MIXO MIXO MIXO JÔNIO

MEN HAR $5\flat$

$C7$ $B7(9)$ $B7(b9)$ $E7$ V^7_4 I^6_9

A^7_4 D^9_9

55

[7] [7] [7] [2] [1]

Comentários:

– Esta música está em ré menor até compasso 16 e em ré maior na segunda parte. Isso afeta a análise e a classificação de seus acordes.

– As cifras “aparentes” e “disfarçadas” são analisadas conforme a *intenção*, e não pela *aparência*; as escalas de acordes são derivadas da própria cifra (aparente) (ver compasso 5).

compassos 21-22 A escala de A^7_4 e A^7 é a mesma, mixolídia; a diferença está na nota evitada.

compasso 27 $Em7$ é $IIm7$ comum, classificado [1]. Se fosse cadencial, seria [6].

compasso 39 $Bbm7$ é acorde de *aproximação cromática*. Acordes de aproximação cromática (CR) são de curta duração e alcançam o próximo acorde (de estrutura igual) por semitom ascendente ou descendente. Não são analisados com números romanos, mas com as letras CR. Apresentam a mesma escala (neste caso dórica) dos acordes dos quais se aproximam ($Am7$).

compasso 44 até o fim Numa série de dominantes aparece a condução cromática de 9 para $b9$ e de 13 para $b13$ dentro da duração dos próprios acordes. É típico na música brasileira, até mais que no jazz. As escalas alternam entre mixo e men har $5\flat$.

Exercício 147 faixa 19

I6 V7 VIIm7 V7 IV7M $\flat$ VII7 I6
 || D6 | C#m7($\flat$ 5) F#7 | Bm7 E7 | Am7 D7 | G7M | C7 | D6 | C#m7($\flat$ 5) F#7 |

9 subV7 IV7M $\flat$ VII7
 | Bm7 E7 | Am7 A $\flat$ 7 | G7M | C7 | F#m7($\flat$ 5) | B7 | E7 | A7 | F#m7($\flat$ 5) |

18 V7 IIIm IVm6 V7 IIIm7 V7 I6
 | B7 | Em(7M) | Em7 | Gm6 | Z | F#m7 | B7($\flat$ 9) | Em7 | A7 | D6 |

Exercício 148

A7 D7 G7M G $^{\circ}$ Bm7 B $\flat^{\circ}$ Am7

Fm6 Am Am($\flat$ 6) Am6 Am7 Am(7M) D $\frac{7}{4}$
 8

D7 Bm7 E7($\flat$ 9) Am7 D7($\flat$ 9) A7 D7 G7
 14

C7M A7/C# G6/D
 21

E7 A7 Cm6/E $\flat$ D7
 27

33 **G m7** **F7**

40 **A⁷₄(9)** **A7** **A m7** **A7** **D⁷₄** **D7**

Exercício 149

a. compasso 8

T S T
I IV6 I plagal

b. compassos 18-19

D T
V7 V7 I perfeita

c. compassos 7-8

D T
V7/I^a inv I imperfeita

d. compassos 7-8

D T
V7 sub V7 I perfeita

e. compassos 26-27

S T
bVI7 I plagal

f. compassos 10-11

D T
sub V7 V7 Im7 perfeita

Exercício 150

a. compasso 9

S D
IVm6 V7 à dominante

compassos 10-11

D
#IV^o V7/I sub V7/IV deceptiva

b. compassos 5-6

S
bIII7M V7/V bII7M interrompida

c. compassos 15-16

S D T
IIIm7 V7 I perfeita

Exercício 151

a. Em

b. B^b

c. G

d. G[#]m

Exercício 152

T	(S)	(D)	TA	DSR	SS	DS	crom.	
C7M	C6	F#m7	B7	Em7	A7	Gm7	C7	F#m7(b5)
10 S	(D)	DSR	SR	D	SS	DS	S	
Fm6	E7	E°	Dm7	G7	Gm7	C/Bb	F6/A	Fm6/Ab
		[A7(b9)]						
19 T	DSR	D	D	T	crom.	SR	(S)	T
C6/G	G°	D7/F#	G/F	C6/E	Eb°	Dm7	Ab7	C6
	[A7(b9)]							∴

De última hora, surgiram as seguintes situações:

- compassos 3 e 4: (S) (D) vinculados ao TA: função entre parêntesis
- compasso 6: DSR prepara SR mas resolve deceptivamente em SS
- compasso 8: DS prepara S mas resolve deceptivamente em “função cromática”
- compasso 11: (D) prepara outro dominante (secundário); colocar entre parêntesis na condição de dominante estendido (dominante do próximo)
- compasso 12: a intenção é analisada: DSR
- compasso 20: a intenção é analisada: DSR
- compasso 26: (S) entre parêntesis, por não se tratar de SR ou SA ou S como função principal: é função S, que apresenta a nota S alterada (solb = fá#) além do lab

Exercício 153

T	S		D	T	S		D _S
C m(7M)	F 7	F m7	G 7(♭9)	C m(7M)	F 7	F m7	C 7(♭9)
⁹ S	(D)	TR		(S)	D	T	D _S
F m7	B♭ ₄ ⁷ B♭7	E♭7M(#5)	E♭7M	D m7(♭5)	G 7(♭9)	C 7M	C 7(♭9)
¹⁷ S	(D)	TR	T	(S)	D _D	(S)	D
F m(7M)	B♭7	E♭7M	C m7	A m7(♭5)	D 7(♭9)	D m7	D♭7

Algumas observações:

- compasso 13: (S) entre parêntesis, por não ser nem SR nem SA nem S função principal
- compasso 21: (S) é um subdominante secundário, relacionado com D (que no compasso 24 aparece como substituto); os parêntesis se destinam às funções D e S quando:

1 é acorde vinculado com Tr ou TA

2 não é acorde de função principal, nem R nem A de função principal

3 (D) se for dominante estendido

Exercício 154

SR D m7	D G 7	TA E m7	DSR A 7	SR D m7	D G 7	T C	Ds Gb7
S F 7M	(D) B 7	TA E m7	DSR A 7	SR D m7	D G 7	S F	T C

Com dobramento do ritmo harmônico, desdobrando cada acorde original em dois acordes de funções diferentes.

Exercício 155

- a. IV7 sub V7/III
- b. VII7 V7/III
- c. $\flat$ VII7 sub V7/VI
- d. V7/II
- e. sub V7/ $\flat$ VI

Exercício 156

a.

b.

c.

d.

e.

Exercício 157

Si

I7M	sub V7	VIIm7	IIIm7	sub V7/I	I7M	#IVm7(b5)	IVm7
B 7M	A#m7(b5)	A 7(#11)	G#m7	C#m7	C 7	F 7M	B m7(b5) Bbm7

Fá

Si

7 IIIIm7	VIIm7	sub V7/V	sub V7/I	I7M
A m7	D m7	Db7	Gb7	B 7M

Exercício 158

a. $A^\circ/F = F7(b9)$ $A^\circ/G^\# = G^\#7(b9)$ $A^\circ/B = B7(b9)$ $A^\circ/D = D7(b9)$

b. ré maior/menor fá maior/menor láb maior/menor si maior/menor

Exercício 159

a.

C	D m/C	B [°]	A	D/F#	E 7/G#	A
---	-------	----------------	---	------	--------	---

b.

C	F 7M	B [°]	F#m/A	G#m7(b5)	C#7	F#m
---	------	----------------	-------	----------	-----	-----

Exercício 160

|| G B7(b9) | G#7(b9) C#m7 | A6 D7 | E ||

Exercício 161

a. F#^o/G F#7/G A/B^b A7/B^b C/C# C7/C# D#^o/E D#7/E

b. ré^b maior/menor mi maior/menor sol maior/menor si^b maior/menor

c. tríades maiores extraídas da escala diminuta sobre baixo do acorde

E^b $\frac{B/C}{E^b}$ | $\frac{B^b/B}{E^b}$ A/B^b | $\frac{A^b/A}{E^b}$ G/A^b | compassos com baixo-pedal E^b

Gm $\frac{G^b/E}{G}$ | $\frac{F/D^{\#}}{G}$ E^b/E | compassos com baixo-pedal G

Exercício 162

a. C^o 

b. sim

c. a mesma escala

Exercício 163

a. a escala diminuta do acorde A^o



b.

|| B7/G# | / | A^b7/D | / | F7/B | / | D7/F | / ||

Exercício 164 b.

Exercício 165 g. h.

Exercício 166 (melodia sustentada na tônica a partir do 2º compasso)

c.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Eb7M} \quad \text{F7} \mid \text{G} \parallel$$

d.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Bb6} \quad \text{Ab7M} \mid \text{G} \parallel$$

e.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Bm7(b5)} \quad \text{E7(\#9)} \mid \text{Am7} \quad \text{F7} \mid \text{G} \parallel$$

f.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{B7(b13)} \quad \text{E7(\#9)} \mid \text{Eb7M} \quad \text{D}_4^7 \mid \text{G} \parallel$$

g.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7.} \parallel \text{C\#m7(b5)} \quad \text{F\#7(b9)} \mid \text{F7} \quad \text{Eb7} \mid \text{G} \parallel$$

h.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{C\#m7(b5)} \quad \text{Cm6} \mid \text{B7(b13)} \quad \text{E7(\#9)} \mid \text{A7} \quad \text{Ab7M} \mid \text{G} \parallel$$

i.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Ab7M} \mid \text{G} \parallel$$
Exercício 167 (melodia sustentada na 5ª do tom a partir do 2º compasso)

a.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Em7} \quad \text{Bm7} \mid \text{Am7} \quad \text{D7} \mid \text{G} \parallel$$

b.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Bm7} \quad \text{Bb7} \mid \text{Am7} \quad \text{Ab7(\#11)} \mid \text{G} \parallel$$

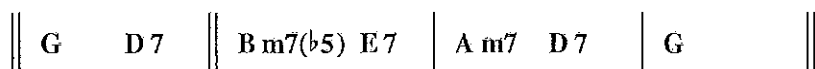
c.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Eb7M} \quad \text{Ab7M} \mid \text{G} \parallel$$

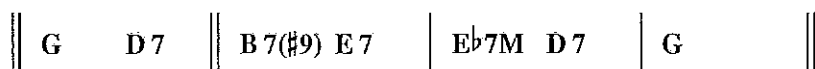
d.

$$\parallel \text{G} \quad \text{D7} \parallel \text{Bb7M} \quad \text{Ab7M} \mid \text{G} \parallel$$

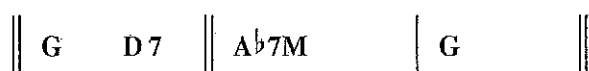
e.



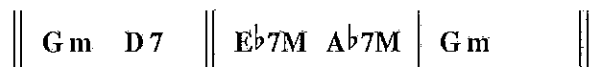
f.



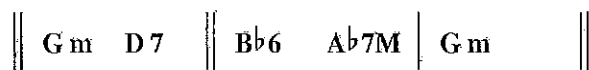
i.

**Exercício 168** (melodia sustenta tônica)

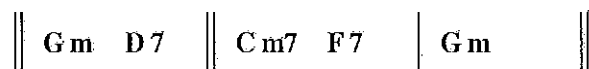
a.



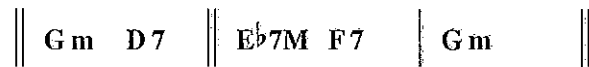
b.



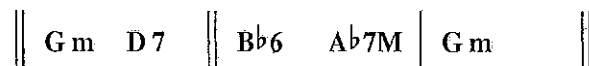
c.

**Exercício 169** (melodia na 5ª)

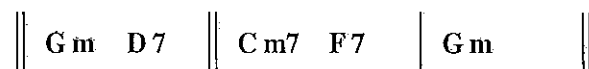
a.



b.



c.



Exercício 170

F 7M E 7(b9) A m7 D 7(b9) G m7

Exercício 171 a. 3 b. 0 c. 1 d. 3 e. 3 f. 4 g. 4 h. 1 i. 1 j. 4

Exercício 172

Mib

$\frac{3}{4}$ Bb7M/D / Bb7 Dbm6 | Cm6 Abm(7M)/Cb Bb7(b9) Bb7(b9) $\frac{V7}{I}$ ||

Si I

$\frac{7}{B9}$ $\frac{bVI}{AEM}$ / E7M / B9 F#7/A# $\frac{2}{4}$ G#m G#m/F# $\frac{3}{4}$ F7 |

$\frac{14}{E7M}$ $\frac{R\acute{e}}{V7}$ $\frac{bVII7}{A7}$ $\frac{AEM}{I7M}$ $\frac{bVII7}{sub V7/VI}$ $\frac{Si}{C\#m7}$ $\frac{DIR}{F\#7}$ $\frac{V7}{I7M}$ |

$\frac{21}{A7(\#11)}$ $\frac{sub V7/VI}{A\#m7}$ $\frac{Mib}{A\#7(b9)}$ $\frac{DIR}{D^\circ/Eb}$ $\frac{V7}{Eb7M}$ / Fm7 / Eb7M/G

Exercício 173

Dó Si Sib Lá Láb Sol

C G G/F C/E F#7/E B/D# F/Eb Bb/D E/D A/C# Eb/Db Ab/C D/C

$\boxed{\text{Fá}\sharp}$
 $\underbrace{\text{G/B} \quad \text{C}\sharp/\text{B}} \quad \underbrace{\text{F}\sharp/\text{A}\sharp}$

módulos $1/2$ tom↓chegará a $\boxed{\text{Fá}\sharp}$

Exercício 174

$\boxed{\text{Ré}}$ $\boxed{\text{Fá}}$ $\boxed{\text{Láb}}$ $\boxed{\text{Si}}$
 $\underbrace{\text{D} \quad \text{E}^\circ \quad \text{F}} \quad \underbrace{\text{G}^\circ \quad \text{A}^\flat} \quad \underbrace{\text{A}\sharp^\circ \quad \text{B}} \quad \underbrace{\text{C}\sharp^\circ} :|$

Exercício 175

$\boxed{\text{Mi}}$ $\boxed{\text{Dó}}$ $\boxed{\text{Láb}}$ $\boxed{\text{Mi}}$
 $\underbrace{\text{E} \quad \text{G}7/\text{D} \quad \text{C}} \quad \underbrace{\text{E}^\flat7/\text{B}^\flat \quad \text{A}^\flat} \quad \underbrace{\text{B}7/\text{F}\sharp} :| \quad 3\text{M}\downarrow$

Exercício 176

$\boxed{\text{Ré}}$ $\boxed{\text{Fá}}$ $\boxed{\text{Láb}}$ $\boxed{\text{Si}}$ $\boxed{\text{Ré}}$
 $\underbrace{\text{D} \quad \text{C}7/\text{E} \quad \text{F}} \quad \underbrace{\text{E}^\flat7/\text{G} \quad \text{A}^\flat} \quad \underbrace{\text{F}\sharp7/\text{A}\sharp \quad \text{B}} \quad \underbrace{\text{A}7/\text{C}\sharp} :| \quad 3\text{m}\uparrow$

Exercício 177

$\boxed{\text{Dó}}$ $\boxed{\text{Ré}}$ $\boxed{\text{Mi}}$
 $\underbrace{\text{C} \quad \text{C}\sharp/\text{B} \quad \text{F}\sharp/\text{A}\sharp \quad \text{A}7} \quad \underbrace{\text{D} \quad \text{E}^\flat/\text{D}^\flat \quad \text{A}^\flat/\text{C} \quad \text{B}7} \quad \underbrace{\text{E} \quad \text{F}/\text{E}^\flat \quad \text{B}^\flat/\text{D} \quad \text{D}^\flat7} |$

$\boxed{\text{Sol}^\flat}$ $\boxed{\text{Láb}}$ $\boxed{\text{Si}^\flat}$
 $\underbrace{\text{G}^\flat \quad \text{G}/\text{F} \quad \text{C}/\text{E} \quad \text{E}^\flat7} \quad \underbrace{\text{A}^\flat \quad \text{A}/\text{G} \quad \text{D}/\text{F}\sharp \quad \text{F}7} \quad \underbrace{\text{B}^\flat \quad \text{B}/\text{A} \quad \text{E}/\text{G}\sharp \quad \text{G}7} :|$

2M↑ repete 6x

Exercício 178

Si $\flat$
sol

[: B $\flat$ B $\flat$ $^\circ$ | B $\flat$ $\frac{7}{4}$ B $\flat$ 7($\flat$ 9) | E $\flat$ 7M F/E $\flat$ | D m7 G m7 | C m7 F $\frac{7}{4}$ | SEC D/F $\sharp$ G m |

Lá $\flat$
lá
Dó
Fá
Si $\flat$

7 AUX
AUX
DIAT
DIR
SEC

E $\flat$ 7/G A $\flat$ | E 7/G $\sharp$ A m | D m/F C/E | G 7/D G 7/C C | G m/B $\flat$ F/A | C 7/G F $\frac{7}{4}$ F 7 :|

Dois grupos de módulos

Exercício 179

Ré I $\flat$ III $^\circ$ Fá I6 $\flat$ III $^\circ$ Im7 V7 fá Im7

4/4
D D $^\circ$ | E m/D A 7($\flat$ 9) | F 6 A $\flat$ $^\circ$ | G m7 C 7($\flat$ 9) | F m7 F m/E $\flat$ |

4/4
D D $^\circ$ | E m/D A 7($\flat$ 9) | F 6 A $\flat$ $^\circ$ | G m7 C 7($\flat$ 9) | F m7 F m/E $\flat$ |

dó
Im7 V7 Im V7 Im si $\flat$ V7 DIR Im V7 Im V7/ $\flat$ VII

6
D m7 G 7($\flat$ 9) | C m A $\flat$ $^\circ$ | C m F 7($\flat$ 9) | B $\flat$ m G $\flat$ $^\circ$ | B $\flat$ m E $\flat$ $\frac{7}{4}$ |

6
D m7 G 7($\flat$ 9) | C m A $\flat$ $^\circ$ | C m F 7($\flat$ 9) | B $\flat$ m G $\flat$ $^\circ$ | B $\flat$ m E $\flat$ $\frac{7}{4}$ |

[G 7]
[F 7]

fá V7 Im subV7/ $\flat$ VII Fá $\sharp$ DIR Im

11
2/4
C 7/E
4/4
F m
E 7
G $\sharp$ m/D $\sharp$

11
2/4
C 7/E
4/4
F m
E 7
G $\sharp$ m/D $\sharp$

Im7($\flat$ 5) V7 Mi Im7($\flat$ 5) V7

B m6/D
C $\sharp$ 7
A m6/C
B $\frac{7}{4}$
B 7

[G $\sharp$ m7($\flat$ 5)]
[F $\sharp$ m7($\flat$ 5)]

Ré DIR Im7($\flat$ 5) V7 Im7($\flat$ 5) V7 I6

15
G m6/B $\flat$
A $\frac{7}{4}$
G m6/B $\flat$
A 7
D 6

[E m7($\flat$ 5)]

Observação: os três módulos da última modulação transicional podem ser considerados dominantes estendidos não necessariamente percebidos como modulação.

Exercício 180

The diagram illustrates a harmonic exercise with four main sections, each showing a sequence of chords and their functional relationships (I7M, V7, bVI7M, II7M, etc.).

- Section 1 (Sol):**
 - Top: Sol I7M V7 bVI7M
 - Bottom: B 7M D 7 G 7M Bb 7 Eb 7M
 - Modulation: Sol to Si (3M↓)
- Section 2 (Si):**
 - Top: Si I7M V7 bVI7M (AEM)
 - Bottom: G 7M Bb 7 Eb 7M F# 7 B 7M
 - Modulation: Si to Mi (3M↓)
- Section 3 (Mi):**
 - Top: Mi I7M V7 bVI7M (AEM)
 - Bottom: F m7 Bb 7 Eb 7M
 - Modulation: Mi to Sol (3M↑)
- Section 4 (Sol):**
 - Top: Sol I7M V7 bVI7M (AEM)
 - Bottom: C# m7 F# 7 B 7M
 - Modulation: Sol to Si (3M↓)

Additional details: The diagram includes various functional labels (I7M, V7, bVI7M, II7M, etc.) and a final section showing a progression from C# m7 to F# 7, leading to a final chord (bVI7M) marked as AEM.

Os primeiros dois módulos grandes, separados por 3M↓, se subdividem em dois módulos menores cada, separados por 3M↓. Os últimos quatro módulos simples são separados por 3M↑.

FAIXAS DO CD ANEXO

Acordes de empréstimo modal

- faixa 01 exemplo *Trem das cores* 13
- faixa 02 ex. 125 análise *Trem azul* 13
- faixa 03 ex. 129 análise *O barquinho* 15
- faixa 04 ex. 131 análise *Esse cara* 16
- faixa 05 ex. 132 percepção *Vivo sonhando* 16
- faixa 06 ex. 133 harmonização *Faz parte do meu show* 17
- faixa 07 ex. 134 análise *Atrás da porta* 18
- faixa 08 ex. 135 percepção *Canto triste* 19
- faixa 09 ex. 136 harmonização *Tem mais samba* 20

Dominantes sem função dominante

- faixa 10 exemplo *Baião* 21
- faixa 11 ex. 138 análise *A lenda do Abaeté* 23
- faixa 12 ex. 139 análise *Dueto* 23
- faixa 13 ex. 140 análise *Inquietação* 24
- faixa 14 ex. 141 análise *Canção do sal* 24
- faixa 15 ex. 142 percepção 24

Tríades de estrutura superior

- faixa 16 exemplo *Esse cara* 37

Resumo do vocabulário harmônico

- faixa 17 exemplo *Na Baixa do Sapateiro* 42
- faixa 18 ex. 146 análise *Chega de saudade* 45
- faixa 19 ex. 147 percepção *Meu bem, meu mal* 47
- faixa 20 ex. 148 harmonização *Vai passar* 48

Cadências

- faixa 21 cadência plagal *A lenda do Abaeté* 57
- faixa 22 cadência à dominante *Vai trabalhar, vagabundo* 58
- faixa 23 cadência à dominante *Samba de uma nota só* 58
- faixa 24 cadência deceptiva *Tristeza* 58
- faixa 25 cadência deceptiva *Luíza* 59
- faixa 26 cadência interrompida *Água de beber* 59

O trítono na estrutura diminuta

- faixa 27 exemplo *Era só o que faltava* 80
 faixa 28 exemplo *Terra molhada* 81
 faixa 29 exemplo *Na Baixa do Sapateiro* 81

Final harmônico estendido

- faixa 30 exemplo *Esquecendo você* 82

Retorno harmônico

- faixas 31 a 38 exemplo *Folha morta* 84
 faixa 39 exemplo *Estrada do sol* 85
 faixa 40 exemplo *Canção que morre no ar* 86
 faixa 41 exemplo *Carinhoso* 86
 faixa 42 exemplo *Passa por mim* 86
 faixa 43 exemplo *Corcovado* 87

Modulação

- faixa 44 exemplo *Hino à Bandeira Nacional* 90

Modulação direta

- faixa 45 exemplo *Vai de vez* 91
 faixa 46 exemplo *Sonho de Maria* 92
 faixa 47 exemplo *Baiãozinho* 92

Modulação pivô

- faixa 48 exemplo 1 94
 faixa 49 exemplo 2 94
 faixa 50 exemplo 3 94
 faixa 51 exemplo 4 95
 faixa 52 exemplo *Stranger in paradise* 95
 faixa 53 exemplo *Garota de Ipanema* 96
 faixa 54 exemplo *Canção que morre no ar* 97
 faixa 55 exemplo *Tião Braço Forte* 98

Efeitos especiais em modulação

- faixa 56 exemplo *Pensativa* 98

- faixa 57 exemplo *Lush life* 100
faixa 58 exemplo *Ana Luíza* 101
faixa 59 **ex. 172** análise *Beatriz* 102

Modulação transicional

- faixa 60 exemplo *Dorme* 105
faixa 61 exemplo *Choro de mãe* 106
faixa 62 exemplo *Olê, olá* 106
faixa 63 exemplo *Eu e a brisa* 107
faixa 64 exemplo *Amor é chama* 108
faixa 65 exemplo *Eu te amo* 108
faixa 66 exemplo *Cascade of the Seven Water Falls* 109
faixa 67 exemplo *Dom de iludir* 110
faixa 68 **ex. 178** análise *A comédia do coração* 110
faixa 69 **ex. 179** análise *Sabiá* 111
faixa 70 exemplo *All the things you are* 112
faixa 71 exemplo *Con alma* 112
faixa 72 exemplo *Countdown* 113
faixa 73 **ex. 180** análise *Giant steps* 114

ÍNDICE REMISSIVO

- acidentes 14/I
 acorde 26/I
 acorde anti-relativo 60/II
 acorde interpolado 65/I 101/I
 acorde relativo 60/II
 análise funcional 60/II
 análise harmônica 41/I 39/II
 armadura 25/I
 bemol 14/I
 bequadro 14/I
 cadência 56/II
 II cadencial 64/I
 ciclo das quintas 24/I
 cifra 26/I 39/II
 colchete 62/I
 colchete tracejado 82/I
 complemento da cifra 26/I
 contracanto, contraponto 56/I
 cromático 41/I
 diatônico 41/I
 diminuto 68/I 96/I 34/II
 diminuto auxiliar 71/I
 diminuto de aproximação 70/I
 diminuto de passagem 70/I
 dominante 51/I 53/II
 dominante alterado 26/II
 dominante auxiliar 14/II
 dominante diminuto 33/II
 dominante disfarçado 112/I
 dominante primário 52/I
 dominante secundário 52/I 92/I
 dominante sem função dominante 20/II
 dominante substituto (sub V) 78/I 94/I
 dominante substituto (sub V) secundário 80/I
 dominante tons inteiros 31/II
 dominantes estendidos 99/I
 empréstimo modal (AEM) 11/II
 enarmônico 20/I
 encadeamento harmônico 42/I
 escala 41/I
 escala de acorde 86/I
 escala geral 13/I
 escala maior 18/I 41/I
 escala menor 115/I
 extensão harmônica 82/II
 função dupla 82/I
 função harmônica (ver harmonia funcional)
 graus 41/I
 harmonia 41/I
 harmonia funcional 53/II
 harmonização 45/I
 interpolação (ver acorde interpolado)
 intervalo 20/I
 inversão aparente 110/I
 inversão de acordes 31/I 56/I
 inversão de intervalos 20/I
 linha do baixo 56/I
 marcha harmônica 60/I 103/II
 marcha harmônica modulante 103/II
 marcha melódica 59/I 103/II 105/II
 meio-tom (ver semitom)
 modulação 76/II 88/II
 modulação convergente/divergente 89/II
 modulação direta 90/II
 modulação por acorde comum (pivô) 93/II
 modulação transicional 103/II
 música modal 36/I
 música tonal 36/I
 nota de acorde (n. a.) 86/I
 nota de escala (S) 87/I
 nota de tensão (T) 86/I
 nota cvitada (EV) 87/I
 nota fundamental 26/I
 notação aleatória 86/I
 notas musicais 13/I
 ponte harmônica 83/II
 preparação 51/I 68/I
 quarta suspensa (ver sus 4)
 rearmonização 68/II
 resolução 51/I 70/II
 resolução indireta 65/I
 retorno harmônico 83/II
 ritmo harmônico 50/I
 semitom 17/I
 sensível 54/II
 seta 52/I
 seta tracejada 79/I
 sinais de alteração (ver acidentes)

subdominante 53/II
 sus 4 103/I
 sustenido 14/I
 tétrade 26/I 29/I
 tom (ver tonalidade)
 tom anti-relativo 88/II
 tom homônimo 88/II
 tom relativo 88/II
 tom secundário 52/I
 tom vizinho direto 88/II
 tom vizinho indireto 88/II
 tonalidade 17/I 41/I
 tônica 19/I 41/I 53/II
 tríade 26/I 27/I
 tríade de estrutura superior (TES) 30/II
 trítone 68/I 99/I
 vocabulário harmônico 42/I

AGRADECIMENTOS

Obrigado ao time Lumiar, em destaque a Celinha, Júlio e Gilly pelas revisões e observações generosas e construtivas, salvação da lavoura. Obrigado ao Toninho Horta pelo seu parecer. Ah!, e obrigado ao sociólogo italiano Domenico di Masi pelo toque do ócio criativo; esbanjar tempo é a dica para alcançar a linha de chegada. E obrigado, antes de tudo, ao Almir, por ter colocado o projeto do livro em órbita.

Outras publicações da Lumiar Editora

• Harmonia & Improvisação

Em dois volumes

Autor: *Almir Chediak*

(Primeiro livro editado no Brasil sobre técnica de improvisação e harmonia funcional aplicada em mais de 140 músicas populares)

• Songbook Caetano Veloso

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(135 canções de Caetano Veloso com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Songbook Bossa Nova

Em cinco volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 300 canções da Bossa Nova com melodias, letras e harmonias na sua maioria revistas pelos compositores)

• Escola moderna do cavaquinho

Autor: *Henrique Cazes*

(Primeiro método de cavaquinho solo e acompanhamento editado no Brasil nas afinações ré-sol-si-ré e ré-sol-si-mi)

• Songbook Tom Jobim

Em três volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 100 canções de Tom Jobim com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Songbook Rita Lee

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 60 canções de Rita Lee com melodias, letras e harmonias revistas pela compositora)

• Songbook Cazuza

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(64 músicas de Cazuza e parceiros com melodias, letras e harmonias)

• O livro do músico

Autor: *Antonio Adolfo*

(Harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos)

• A arte da improvisação

Autor: *Nelson Faria*

(O primeiro livro editado no Brasil de estudos fraseológicos aplicados na improvisação para todos os instrumentos)

• Songbook Noel Rosa

Em três volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 100 canções de Noel Rosa e parceiros com melodias, letras e harmonias)

• Songbook Gilberto Gil

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(130 músicas de Gilberto Gil com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Segredos do violão

(Português/Inglês/Francês)

Autor: *Turibio Santos*

Ilustração em quadradinhos: *Cláudio Lobato*

(Um manual abrangente, que serve tanto ao músico iniciante quanto ao profissional)

• No tempo de Ari Barroso

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida e a obra do compositor, músico e radialista Ari Barroso)

• Método Prince • Leitura e Percepção — Ritmo

Em três volumes (Português/Inglês)

Autor: *Adamo Prince*

(Considerado por professores e instrumentistas como o que há de mais completo, moderno e objetivo para o estudo do ritmo)

• Songbook Vinicius de Moraes

Em três volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 150 canções de Vinicius de Moraes e parceiros com melodias, letras e harmonias)

• Songbook Carlos Lyra

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 50 canções de Carlos Lyra e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Songbook Dorival Caymmi

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 90 canções de Dorival Caymmi e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Songbook Edu Lobo

Em um volume

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 50 canções com partituras manuscritas, revisadas e harmonizadas pelo compositor)

• Elisete Cardoso, Uma Vida

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida da primeira dama da música popular brasileira)

• Iniciação ao Piano e Teclado

Autor: *Antonio Adolfo*

(Iniciação para crianças na faixa etária de 05 a 08 anos)

• Piano e Teclado

Autor: *Antonio Adolfo*

(Para níveis iniciantes e intermediários)

• Harmonia e Estilo para Teclado

Autor: *Antonio Adolfo*

(Para níveis mais adiantados)

• Songbook Ary Barroso

Em dois volumes

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(96 canções de Ary Barroso e parceiros com melodias, letras e harmonias)

Outras publicações da Lumiar Editora

• As Escolas de Samba do Rio de Janeiro

Autor: *Sérgio Cabral*

(Origens e desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. Documentado com fotos, entrevistas e todos os resultados dos desfiles desde 1932)

• Arranjo — Método Prático

Em três volumes

Autor: *Ian Guest*

(Literatura didática sobre como escrever para as variadas formações instrumentais, incluindo 117 exemplos gravados em CD anexo ao primeiro volume)

• Pixinguinha, Vida e Obra

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida e a obra do compositor e músico Pixinguinha)

• Songbook Djavan

Em dois volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Mais de 90 canções de Djavan e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Arranjo — Um enfoque atual

Autor: *Antonio Adolfo*

(Livro didático visando o preparo do aluno para uma realidade do mercado profissional brasileiro)

• Composição (Uma discussão sobre o processo criativo brasileiro)

Autor: *Antonio Adolfo*

(Um autêntico guia no estudo sobre o tema Composição em Música Popular)

• Antonio Carlos Jobim — Uma biografia

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida e a obra daquele que mudou o rumo da música popular brasileira)

• Prática de bateria

Autor: *Zequinha Galvão*

(Dividido em três módulos, tem como principal objetivo incentivar a prática direta no instrumento)

• 260 dicas para o cantor popular profissional e amador

Autor: *Clara Sandroni*

(Um trabalho direcionado aos que se dedicam ao canto de uma maneira geral)

• Songbook Marcos Valle

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(São 50 canções de Marcos Valle e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra

Autor: *Nelson Faria*

(Atendendo às necessidades do estudante e do profissional, este livro mostra de forma clara e objetiva o interrelacionamento entre, acordes, arpejos e escalas. Um marco no ensino do violão e da guitarra)

• Vocabulário do Choro

Autor: *Mário Sève*

Em um volume (Português/Inglês)

(Um dos mais completos trabalhos já realizados sobre o fraseado do choro, incluindo cerca de 150 estudos melódicos)

• Songbook João Donato

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(São 52 canções de João Donato e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• Songbook Chico Buarque

Em quatro volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(São 222 canções de Chico Buarque e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

• IPC — Independência Polirrítmica Coordenada para Bateria e Percussão

Autor: *Cássio Cunha*

(Exercícios para desenvolvimento da independência polirrítmica coordenada, associada à leitura rítmica, e sua aplicação nos principais ritmos brasileiros)

• 16 Estudos Escritos e Gravados para Piano

Autor: *Ian Guest*

(Trata-se de um livro didático que oferece uma experiência pouco conhecida: beneficiar a músicos que tocam de ouvido e os que o fazem por leitura)

• Pisa na fulô mas não maltrata o carcará — vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo

Autor: *Márcio Paschoal*

(Vida e obra do compositor João do Vale, com mais de 40 fotos, musicografia e discografia)

• Bass Solo

Autor: *Nico Assumpção*

(Livro didático que muda o conceito tradicional do contrabaixo de ser um instrumento de acompanhamento, ampliando suas possibilidades e sonoridades, trazendo-o para a linha de frente dos solistas)

• Dicionário de Acordes com cordas soltas

Em três volumes

Autores: *Jefferson Moreira*

(Pesquisa minuciosa de mais e três mil acordes com cordas soltas, que gera um belo efeito muito utilizado por violonistas brasileiros)

• Toque Junto: Guitarra, Baixo e Bateria

Em três volumes

Autores: *João Castilho, André Rodrigues e Renato Massa*

(Cada livro traz um CD com sete músicas inéditas em duas versões: uma completa e outra sem o instrumento ao qual o livro está relacionado)

• Nara Leão, Uma biografia

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida e a carreira da musa da Bossa Nova)

Outras publicações da Lumiar Editora

- **Método de canto popular brasileiro**

Autor: *Marcos Leite*

(Apresentado em dois volumes, um para vozes médio-graves e outro para vozes médio-agudas, o livro traz uma coletânea de vocalises e canções progressivas por intervalos, e preenche um espaço cada vez mais necessário: o da metodização da música brasileira)

- **Songbook Francis Hime**

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(Além da tradicional apresentação das músicas do projeto *Songbook* em melodia, cifra, letra e acordes para violão e guitarra, Francis escreveu, especialmente para piano solo, as 30 canções escolhidas para o livro)

- **A arte de ouvir — percepção rítmica**

Em dois volumes (Português/Inglês)

Autor: *Adamo prince*

(Apresenta um material fonográfico elaborado para a evolução passo a passo da percepção, acompanhado por uma cartilha com todas as explicações didáticas necessárias para um bom desenvolvimento do estudo rítmico)

- **Songbook Braguinha**

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(São 60 canções de João de Barro e parceiros com melodias, letras e harmonias)

- **Música: Leitura, Conceitos, Exercícios**

Autor: *Antonio Adolfo*

(Livro didático que abrange desde o básico do ensino da música até adiantados ensinamentos de leitura e conceitos)

- **Samba Brasil Word Music**

Autor: *Mike Ryan*

(Apresenta o estudo do método SALF, que quer dizer samba influenciando afro, latino e funk. Auxilia no estudo de composição e no ensino da música em geral. Indicado para iniciantes e profissionais. Acompanha 01 CD.)

- **Música Brasileira para Contrabaixo (Volume 2)**

Autor: *Adriano Giffoni*

(Livro didático que apresenta importantes exemplos escritos e gravados dos principais ritmos brasileiros. Para estudantes e profissionais do contrabaixo. Acompanha um CD.)

- **O Violão de 7 Cordas**

Autor: *Luiz Otávio Braga*

(Livro didático com o primeiro método de ensino para este instrumento. É aplicável também ao violão de seis cordas, acordeon, piano e outros instrumentos de harmonia.)

- **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**

Autor: *Gilberto de Syllos e Ramon Montanhaur*

(Apresenta os principais ritmos e gêneros musicais populares do Brasil, indicando os melhores caminhos para executá-los no contrabaixo e na bateria. Acompanha um CD.)

- **Songbook João Bosco**

Em três volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Almir Chediak*

(São 131 canções de João Bosco e parceiros com melodias, letras e harmonias revisadas pelo compositor)

- **Batuque é um privilégio**

Autor: *Oscar Bolão*

(Mostra de forma clara e objetiva os fundamentos para execução correta dos ritmos de diversos instrumentos de percussão. Indicado para músicos, compositores e arranjadores. Acompanha um CD.)

- **Songbook As 101 Melhores Canções do Século XX**

Em dois volumes

Produzido e editado por *Jesus Chediak*

(São 101 canções da MPB selecionadas por *Almir Chediak*, com melodias, letras e harmonias)

- **Songbook Nelson Motta**

Em um volume (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Chediak Arte e Comunicação*

(São 49 canções de Nelson Motta e parceiros com melodias, letras e harmonia)

- **Método do Bandolim Brasileiro**

Autor: *Afonso Machado*

(Este método mostra de forma prática como aprender e ensinar a tocar o bandolim de forma brasileira, com uma abordagem técnica importantíssima e os vários gêneros musicais de nosso país.)

- **Songbook Ivan Lins**

Em dois volumes (Português/Inglês)

Produzido e editado por *Chediak Arte e Comunicação*

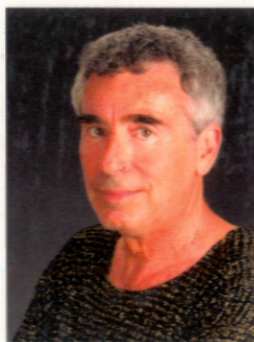
(São 84 canções de Ivan Lins e parceiros com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor.)

- **No tempo de Almirante - Uma história do rádio e da MPB**

Autor: *Sérgio Cabral*

(Sobre a vida e a carreira do radialista, músico e compositor Henrique Foreis, o Almirante.)

Este livro foi impresso nas oficinas gráficas da
Editora Vozes Ltda.,
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis, RJ,
com filmes e papel fornecidos pelo editor.



RESUMO DO VOLUME II

2ª PARTE - VOCABULÁRIO HARMÔNICO (CONTINUAÇÃO)

F - ACORDES DE EMPRÉSTIMO MODAL

conceito / AEM no tom maior / dominante auxiliar / AEM no tom menor

G - DOMINANTES SEM FUNÇÃO DOMINANTE

conceito / acordes dominantes sem função dominante

H - DOMINANTES COM TENSÕES ALTERADAS

apresentação e recordação / escala alterada / escala do V7 / escala do sub V7 / extração de tríades de estrutura superior / escala de tons inteiros / escala diminuta da dominante / escala diminuta do acorde diminuto / intercâmbio dominante - diminuto / exemplos de tríades de estrutura superior

I - RESUMO DO VOCABULÁRIO HARMÔNICO

classificação das tétrades / quadro de situação tonal dos acordes / uma análise completa

3ª PARTE - HARMONIA FUNCIONAL

conceitos / definições / quadro funcional / caminhos harmônicos / cadências / análise funcional / acordes relativos e anti-relativos / funções secundárias

4ª PARTE - PROGRESSÃO HARMÔNICA

A - SUBSTITUIÇÃO HARMÔNICA

B - RESOLUÇÕES

resoluções deceptivas do dominante primário, secundário e de função especial / resoluções do trítone na estrutura dominante / resoluções do trítone na estrutura diminuta

C - EXTENSÃO HARMÔNICA

final harmônico estendido / retorno harmônico / ponte harmônica

D - MODULAÇÃO

generalidades / técnicas: modulação direta, por acorde comum, transicional / efeitos especiais em modulação

APÊNDICE

resolução dos exercícios / faixas do CD anexo