

## CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR DE ITAJAÍ CARLINHOS NIEHUES

DISCIPLINA: HARMONIA I

PROFESSOR: LUCIANO STIMA

## SUMÁRIO

1. CONCEITOS INTRODUTÓRIOS.....	3
2. REGRAS DE CIFRAGEM.....	6
2.1. O QUE A CIFRA ESTABELECE E O QUE A CIFRA NÃO ESTABELECE: .....	7
3. REPRESENTAÇÃO GENÉRICA DOS INTERVALOS POR ALGARISMOS ARÁBICOS.....	8
4. VOCABULÁRIO DE ACORDES.....	9
5. CAMPO HARMÔNICO.....	12
5.1. CAMPO HARMÔNICO MAIOR COM TÉTRADES .....	13
6. ANÁLISE HARMÔNICA.....	14
6.1. CAMINHO DO BAIXO (MOVIMENTO DAS FUNDAMENTAIS).....	17
6.2. PROGRESSÕES COM BAIXOS EM 5AS DESCENDENTES OU 4AS ASCENDENTES .....	17
6.3. INTRODUÇÃO A REARMONIZAÇÃO.....	18
6.3.1. DICAS DE HARMONIZAÇÃO .....	18
7. FUNÇÕES PRIMÁRIAS.....	20
8. CADÊNCIAS.....	21
9. INTRODUÇÃO AOS MEIOS DE PREPARAÇÃO – DOMINANTES SECUNDÁRIOS.....	22
9.1. INVERSÃO E LINHA DO BAIXO .....	26
10. CADÊNCIA II V I.....	27
10.1. CADÊNCIAS II V SECUNDÁRIAS .....	28
11. DOMINANTE SUBSTITUTO.....	32
12. CADÊNCIA II SUB V.....	35

## 1. CONCEITOS INTRODUTÓRIOS

### **HARMONIA: ACORDES E SUAS RELAÇÕES COM:** **ESCALAS – CAMPOS HARMÔNICOS – TONALIDADES**

Origem: Renascença (“descoberta” das tríades)  
Se tornou um elemento “autônomo”, “moldura”, “clima”

**Edgar Willems (pedagogo musical):** ritmo → físico /  
melodia → afetivo / harmonia → mental

### **HARMONIA TONAL → “JOGO DE FORÇAS”:**

movimento X repouso  
tensão x relaxamento  
dissonância x consonância

#### **Funções harmônicas**

**Física: relações matemáticas / frequências**

**Cultura: impressões / sensações**



**SONORIDADES:**  
**MOVIMENTO – EXPECTATIVA DE REPOUSO – REPOUSO**

## 1.2. ETAPAS DO DESENVOLVIMENTO DA HARMONIA NA MÚSICA OCIDENTAL:

**IDADE MÉDIA:** monofonia, modal

**FINAL DA IDADE MÉDIA:** início da polifonia (organum) **RENASCENÇA:** desenvolvimento da polifonia (motetos) - modal

**FINAL DA RENASCENÇA:** descoberta das tríades, modal - transição para tonal

**BARROCO:** - definição/fixação do tonalismo

- tonalidade estrita

**CLASSICISMO:** - tonalidade estendida

- modulações

### SÉCULO XIX:

**ROMANTISMO:** modulações mais distantes (círculo de quintas) e sucessivas, empréstimo modal, acordes isolados

- cromatismo

### SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX:

**NACIONALISMO:** tonal, eventualmente modal (influência de características nacionais)

**IMPRESSIONISMO:** - outras escalas (pentatônicas, tons inteiros)

- harmonia tonal, harmonia quartal

### SÉCULO XX:

**Atonalismo:** fuga consciente das tríades, tonalidades

**Dodecafonismo:** série de notas como referência da composição

**Nacionalismo do século XX:** modos e escalas incomuns, influência do jazz

**Neoclassicismo:** politonalidade

### SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX:

Novos sons, novos materiais, novos paradigmas - Música e filosofia orientais, sons naturais (canto dos pássaros), relação som x silêncio, ruídos (piano preparado), gravador de fita multicanais (música concreta), sintetizadores (música eletrônica), aleatoriedade...

### 1.3. PRINCIPAIS ENFOQUES NO ESTUDO DA HARMONIA:

- **Harmonia Tradicional:** Técnica baseada na condução de melodias a 4 vozes (tessituras: soprano, contralto, tenor e baixo), a partir das regras de contraponto herdadas da polifonia renascentista **modal, passando para tonal**). O contraponto se desenvolveu da Idade Média ao Renascimento em 5 espécies até o século XVI, ampliando gradativamente suas possibilidades melódicas e harmônicas (movimentos de cada melodia, intervalos harmônicos resultantes, etc.) até a descoberta das tríades e suas aplicações como um “eixo” autônomo na música. A **harmonia tonal**, cristalizada no século XVII durante este processo, pode ser entendida como a conscientização da “moldura sonora” formada por encadeamentos de acordes subordinados a melodia e à métrica (ritmo/acento métrico). Este novo elemento (“harmonia”) apresenta qualidades “cinéticas” que despertam sensações de movimento, tensão e repouso em torno do emprego de diferentes acordes do campo harmônico (funções harmônicas). O acorde de Tônica é o “centro” deste discurso.

Na realização de suas obras o compositor de música de concerto (erudita) une seus conhecimentos de Harmonia Tradicional com técnicas de arranjo e orquestração (também usadas na música popular). A **harmonia tonal** é uma linguagem “evolutiva” por essência, no sentido de ter uma lógica que possibilitou sua *transformação*. Desenvolveu-se gradualmente, em aproximadamente 300 anos, de uma linguagem basicamente limitada ao campo harmônico (tonalidade), com tratamento restrito das dissonâncias, para um discurso complexo, com crescentes modulações, dissonâncias, cromatismos, até sua ruptura, no início do século XX, com o surgimento da **música atonal**.

- **Harmonia Funcional:** Definida em tratados de harmonia do século XVIII, aborda as funções dos acordes, suas relações, possibilidades de substituição e reharmonização. Este é o enfoque comumente usado na prática e análise de música popular.

As linguagens harmônicas da música ocidental podem ser: modal, tonal, atonal, pós tonal, mista (modal/tonal) dependendo da época, gêneros e estilos.

**Conceito-chave resumidos** (extraídos de *Ian Guest – Harmonia – Método Prático Vol.1*):

**Encadeamento harmônico:** Sequências de acordes (progressões) dentro de uma tonalidade. Na prática, acompanham a melodia.

**Análise Harmônica:** Exame de cada acorde da progressão, localizando-o no tom da música. Utiliza algarismos romanos e, na música popular, a estrutura cifrada do acorde. Ex: VIIIm7(b5).

**Vocabulário harmônico:** É traduzido por algarismos romanos complementados pelas estruturas, representando uma cifra, num determinado tom (Ex: I7M, ou Im7, etc.).

**Estudo da harmonia:** Envolve notação, percepção, análise, harmonização.

**Percepção da harmonia:** Está relacionada à riqueza do vocabulário/referências. Músicas de outros autores: desenvolve o vocabulário, músicas próprias: desenvolvem a liberdade.

**Como aprender:** fazendo, errando, refazendo.



## 2. REGRAS DE CIFRAGEM – TIPOS DE ACORDES MAIS COMUNS

Adaptação de: <https://www.descomplicandoamusica.com/como-montar-acordes-escrever-cifras/> (pesquisado em 01/04/2020)

- **Tríades:** Maior: C, Db; Menor: Cm, Dbm; Aumentada: Caum, Caug, C(#5); Diminuta: Cdim, Cm(b5),- C° - melhor usar para tétrade diminuta.
- **Acordes com sétima menor:** recebem apenas o número 7. Exemplos: G7 (sétima da dominante), Bm7, etc.
- **Acordes com sétima maior:** número 7 seguido da letra M. Exemplos: C7M, A7M, Bm(7M), etc. Ou “maj”: Cmaj7, CMaj. Em sites populares de cifras, as pessoas utilizam muito a notação 7+ (C7+), porém essa não é a notação mais adequada, já que é utilizada para acordes aumentados. Para sétima maior também existe a forma Δ7.
- **TRÍADES COM NOTAS ACRESCENTADAS: 6, 9, 6(9)**
- **Add 9 Acordes com nona adicionada:** recebem o número 9 seguido da palavra add. Exemplo: Cadd9. Esses são os acordes formados por uma tríade acrescida de uma nona. Quando o acorde possui também a sétima junto com a nona, a notação americana costuma colocar somente o número 9 → “C9” = C7(9).
- **Acordes com nona e sétima menor:** podem receber apenas o número 9, ou o número 7 seguido do número 9. Exemplo: C9 ou C7(9). Isso se deve ao fato de que acordes com nona costumam ter a sétima também, por isso subentende-se que o símbolo “9” já informa que há uma sétima junto. Quando não há uma sétima menor no acorde, deixa-se claro por meio do símbolo “add”. Porém, na prática, nem todos fazem essa distinção, então é preciso ter cautela.

*Obs:* quanto falamos “nona”, entenda “nona maior”. O mesmo ocorre com a “sexta”. A nomenclatura de ambas não usa o símbolo “M” para representar o grau maior, basta colocar C9 ou C6, por exemplo. No caso da quarta justa, também podemos dizer somente “quarta” e escrever “4”, sem nenhum símbolo adicional.

- **Acordes suspensos:** são os acordes que não possuem a terça. Recebem a sigla “sus”. Geralmente, esses acordes vêm acompanhados de uma quarta justa. Exemplo: Asus4.
- **Acordes aumentados:** podem receber o símbolo “#” ou “+” ao lado do grau alterado em questão. Exemplo: G7(#5) ou G7(+5). *Obs:* quando a nota alterada é a quinta, o acorde também pode receber somente o “+”, por exemplo: C+.

Outro detalhe importante de se considerar é a utilização dos parênteses. Geralmente, utilizamos os parênteses quando o acorde possui mais de 4 notas. A ordem de representação segue a lógica de mostrar primeiro a sétima (caso haja) e depois o grau adicional entre parênteses. Ex: A7(b5), F7M(9), etc. Quando há muitos graus adicionais, costuma-se usar barras em vez de parênteses. Por exemplo: Bm7/6/9/11.

- **Acordes diminutos:** recebem o símbolo “°”. Exemplo: C°. O acorde diminuto é aquele formado pelos graus 1, 3b, 5b e 7bb. Quando apenas uma nota está diminuta (abaixada), pode-se utilizar o símbolo “b” ou “-“. Exemplo: G7(b5) ou G7(-5). O símbolo “-“ também é utilizado na notação americana para dizer que o acorde é menor (em vez da letra “m”), por exemplo: A- (é o mesmo que Am). Por isso, não se confunda ao ver por aí algo do tipo C-7 (nesse caso, é o acorde Cm7, não o acorde de Dó com sétima diminuta).
- **Acordes meio-diminutos:** são os acordes com a extensão m7(b5). Exemplo: Dm7(b5). Diz-se “Ré meio-diminuto”. Esse apelido é muito utilizado, pois o acorde m7(b5) é quase um acorde diminuto; a única diferença está na sétima, que no acorde meio diminuto é uma sétima menor, e no acorde diminuto, é uma sétima diminuta.
- **Acordes alterados:** são os acordes com a extensão #9#5. Exemplo: G#9#5. Geralmente, esse tipo de acorde contém a sétima menor também (G7#9#5). Por enquanto é importante saber que a extensão #9#5 é representada pela sigla “alt”. Por exemplo, o acorde anterior poderia ser escrito como G7alt em vez de G7#9#5 (Sol com sétima menor, nona aumentada e quinta aumentada).

## 2.1. O QUE A CIFRA ESTABELECE E O QUE A CIFRA NÃO ESTABELECE:

### A cifra estabelece:

- O Tipo de acorde (maior, menor, de dominante, suspenso...)

C   Cm   C7   Csus4

- Se o acorde possui uma sétima ou demais graus adicionados (4ª, 6ª, 9ª – numeração do intervalo formado com a fundamental)

C6, C(add9), Cm6(9), etc.

- Se o acorde possui eventuais alterações (#5, b9, etc.) C7(#5), C7(b9)...

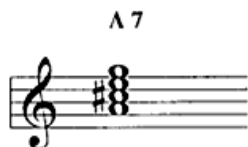
- Se o acorde está invertido (3ª, 5ª ou 7ª no baixo). C/E, C/G, C/Bb...

### A cifra não estabelece:

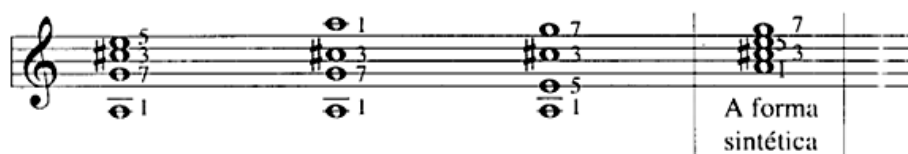
- A posição do acorde no instrumento (pode estar em diferentes oitavas ou aberturas / *drops* – 1,3,5,7; 1,5,7,3; etc).

- Dobramentos ou supressões de notas no acorde (pode-se duplicar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar a terça, etc.)

Exemplo: Acorde de A7:



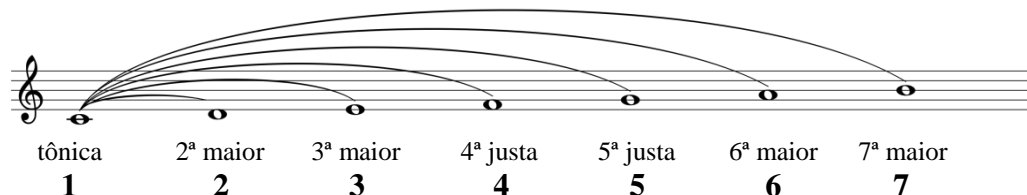
Na prática, as notas são tocadas em posições variadas (não indicadas na cifra) e o instrumentista adquire a habilidade de formá-los e conduzi-los. Alguns exemplos de A7:



### 3. REPRESENTAÇÃO GENÉRICA DOS INTERVALOS POR ALGARISMOS ARÁBICOS

O número 1 representa a tônica (da escala) ou a fundamental (do acorde). Os outros números representam os intervalos que ocorrem entre a tônica ou fundamental (1) e os demais graus de uma escala ou acorde.

Partindo da escala maior, que possui apenas intervalos maiores e justos:



Tendo como base os intervalos da escala maior, as alterações (#, b) irão modificar a qualidade do intervalo (maior/menor, justo/aumentado/diminuto).

Exemplo: escala menor natural (lá menor)



Intervalos usuais em escalas e acordes e sua representação numérica:

- 1 tônica (escala) ou fundamental (acorde)
- b2 segunda menor
- 2 segunda maior
- #2 segunda aumentada
- enarmônicos**
- b3 terça menor
- 3 terça maior
- 4 quarta justa
- #4 quarta aumentada
- enarmônicos**
- b5 quinta diminuta
- 5 quinta justa
- #5 quinta aumentada
- enarmônicos**
- b6 sexta menor
- 6 sexta maior
- enarmônicos**
- bb7 sétima diminuta
- b7 sétima menor
- 7 sétima maior




## 4. VOCABULÁRIO DE ACORDES:

### 4.1. Tétrade

Nem todo acorde com 4 notas é uma tétrade. Para ser tétrade o acorde deve ter fundamental, terça, quinta e sétima.

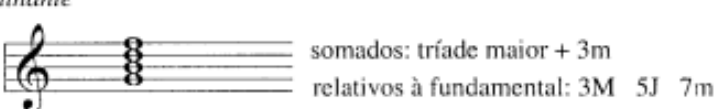
*sétima maior*

**G7M** ou **Gmaj7**



*sétima ou sétima dominante*

**G7**



*menor com sétima*

**Gm7** ou **G-7**



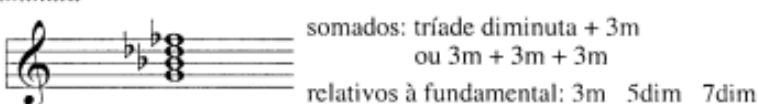
*menor com sétima e quinta diminuta (ou meio-diminuto)*

**Gm7(b5)** ou **G<sup>ø</sup>**



*diminuto ou sétima diminuta*

**G<sup>o</sup>** ou **Gdim**



Observe: cifra igual à tríade diminuta, pois a tríade diminuta é, na prática, de pouquíssimo uso. É comum encontrarmos a tétrade diminuta cifrada como **dim7**, mas, como vimos, é dispensável.

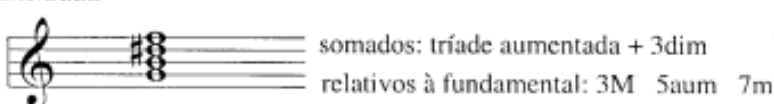
*sétima com quinta diminuta*

**G7(b5)**

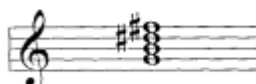


*sétima com quinta aumentada*

**G7(#5)**



*sétima maior com quinta aumentada*

**G7M(♯5)** ou **Gmaj7(♯5)**  somados: tríade aumentada + 3m  
relativos à fundamental: 3M 5aum 7M

*menor com sétima maior*

**Gm(7M)** ou **G-(7M)** ou **Gm(maj7)**  somados: tríade menor + 3M  
relativos à fundamental: 3m 5J 7M

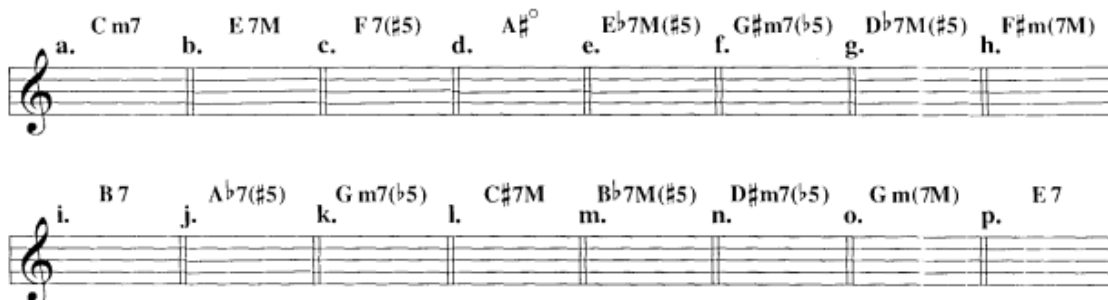
**Exercício 1: Escreva as cifras dos acordes:**

a. b. c. d. e. f. g. h. 

**Exercício 2: Escreva os acordes representados pelas cifras:**

a. C m7 b. E 7M c. F 7(♯5) d. A♯° e. E♭7M(♯5) f. G♯m7(♭5) g. D♭7M(♯5) h. F♯m(7M)

i. B 7 j. A♭7(♯5) k. G m7(♭5) l. C♯7M m. B♭7M(♯5) n. D♯m7(♭5) o. G m(7M) p. E 7



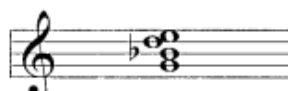
## 4.2. Acordes de sexta

Além das tríades e das tétrades, há acordes de sexta. São tríades maiores e menores com 6M acrescentada (acordes de quatro sons também).

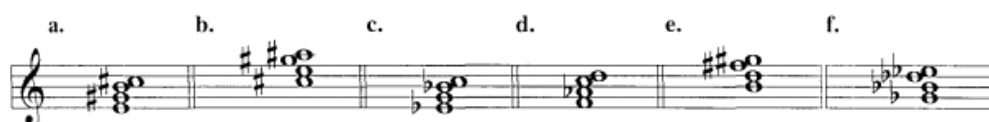
*sexta*

**G6**  somados: tríade maior + 2M  
relativos à fundamental: 3M 5J 6M

*menor com sexta*

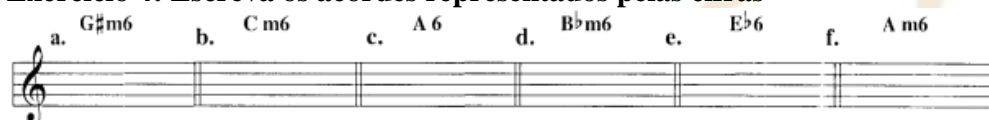
**Gm6** ou **G- 6**  somados: tríade menor + 2M  
relativos à fundamental: 3m 5J 6M

**Exercício 3: Escreva as cifras sobre os acordes**

a. b. c. d. e. f. 

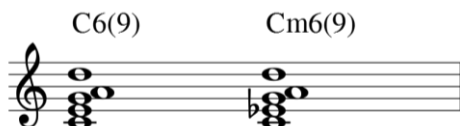
**Exercício 4: Escreva os acordes representados pelas cifras**

a. G♯m6 b. C m6 c. A 6 d. B♭m6 e. E♭6 f. A m6

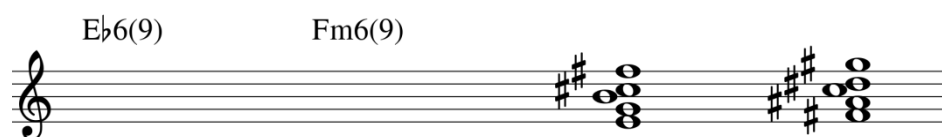


### 4.3. Acordes com sexta e nona

Exemplos em dó:



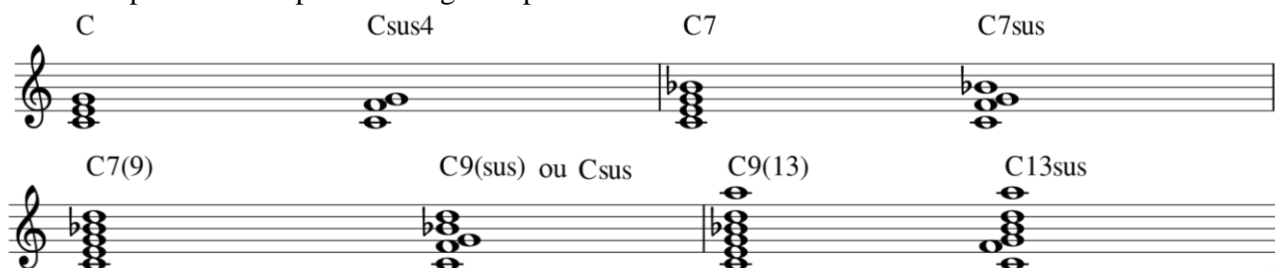
**Exercício 5: Escreva os acordes na pauta ou as cifras:**



### 4.4. Acordes tipo “Sus” (4ª. Suspensa)

Basicamente, o termo “sus” em um acorde significa o uso da 4ª justa no lugar da 3ª, ou seja, implica na suspensão da 3ª (maior ou menor), colocando a 4ª justa em seu lugar.

Exemplos de 4ª suspensão em alguns tipos de acordes:



**Exercício 6: Escreva os acordes representados pelas cifras:**



**Exercício 7: Escreva as cifras sobre os acordes:**



## 5. CAMPO HARMÔNICO

São os acordes construídos sobre cada nota de uma escala, usando apenas as notas da escala base.

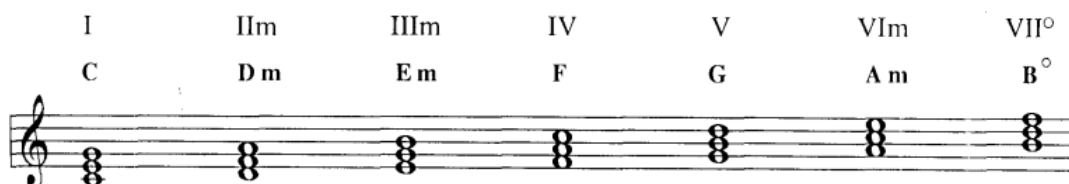
Exemplo: CAMPO HARMÔNICO MAIOR COM TRIÁDES

Partindo da escala de Dó maior



Padrão de intervalos: T T ST T T T ST

Tríades sobre cada nota da escala (sobreposição de terças), usando apenas notas da própria escala:



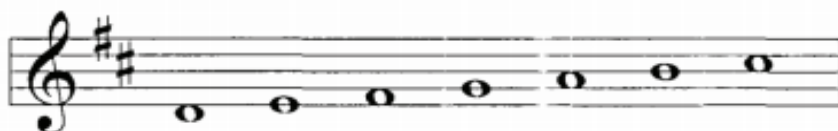
Como consequência do padrão de intervalos da escala (T,T,ST, etc.) cada nota da escala (Grau) formará tipos de acorde específicos (maiores, menores, etc.)

Os algarismos romanos complementados pelas estruturas (I, II<sup>m</sup>, III<sup>m</sup>, etc.) representam genericamente os Graus do Campo Harmônico Maior. A estrutura do campo harmônico será a mesma em qualquer tonalidade.

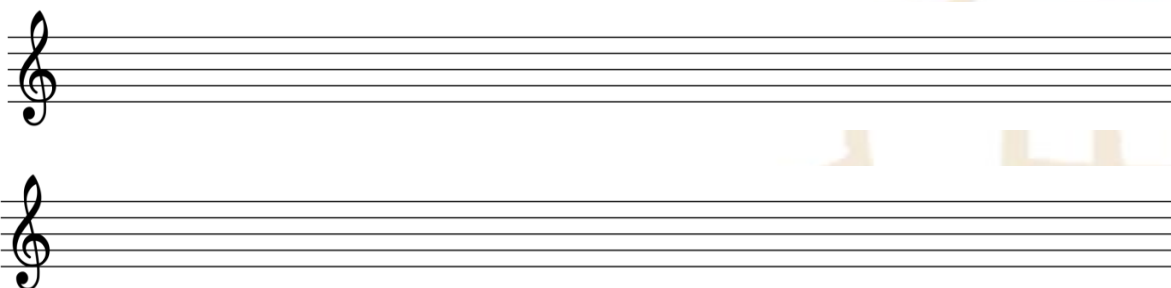
Construa o campo harmônico de Ré maior com acidentes ocorrentes:



Construa o campo harmônico de Ré maior com acidentes fixos:

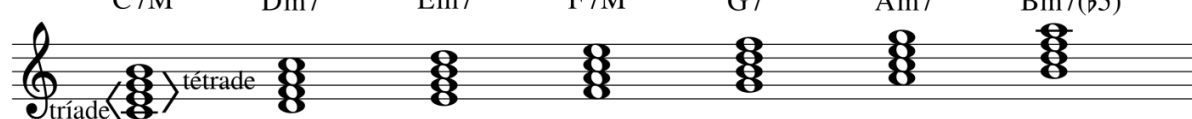


Construa os campos harmônicos pedidos (com tríades) usando acidentes fixos:



### 5.1. CAMPO HARMÔNICO MAIOR COM TÉTRADES

I7M	II7m	III7m	IV7M	V7	VI7m	VII7m(b5)
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

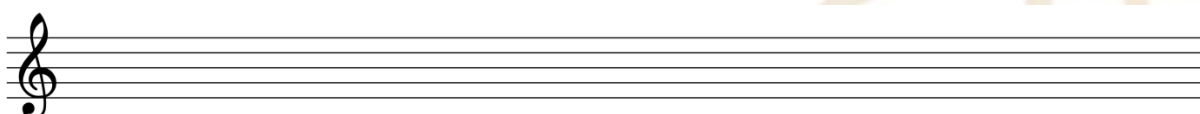
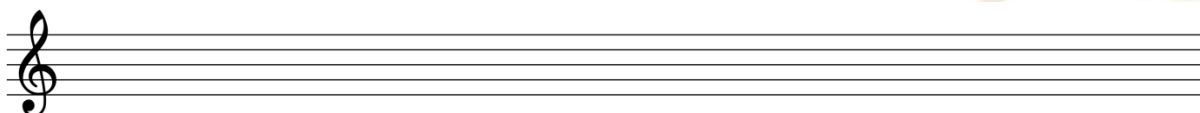
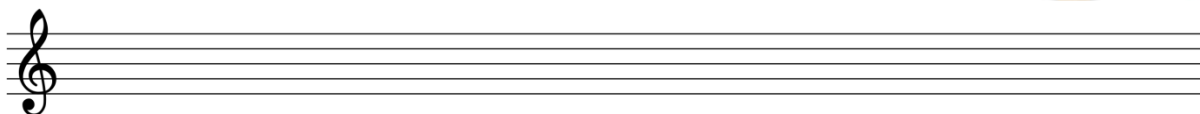
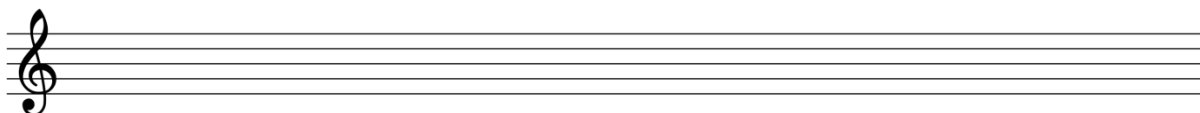
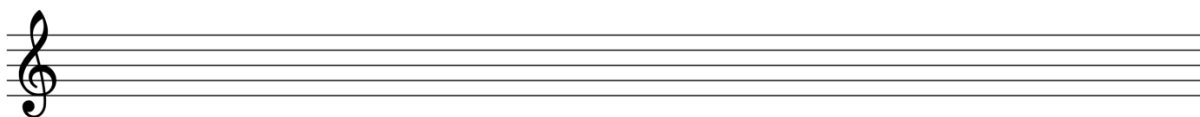


Resulta nas mesmas estruturas do campo harmônico com tríades, acrescidas da sétima.

Construa o campo harmônico de Sib maior com acidentes ocorrentes, escreva as cifras e as estruturas:



Construa os campos harmônicos pedidos (com tétrades) usando acidentes fixos:





## 6. ANÁLISE HARMÔNICA

Para analisar um acorde, além de saber seu nome, reconhecê-lo na partitura ou numa cifra, é necessário entender sua função, no contexto onde ele se encontra – por isso o termo *Harmonia Funcional*. O primeiro passo da análise harmônica consiste em examinar cada acorde da progressão, localizando-o no tom da música.

**Exercício:** Escreva a análise (graus do campo harmônico) sobre as cifras da segunda parte da *Eu Não Existo Sem Você* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes).



*Palco* – Gilberto Gil

**G7M      Am7      Bm7      C7M**  
Subo nesse palco, minha alma cheira a talco

**D7      Em7      Bm7\*      C7M**  
Como bumbum de bebê, de bebê

**G7M      Am7      Bm7      C7M      D7      Em7      D7**  
Minha aura clara só quem é clarividente pode ver      Pode ver

**G7M      Am7      Bm7      C7M**  
Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda

**D7      Em7      Bm7\*      C7M**  
Saberá lhe dar valor, dar valor

**G7M      Am7      Bm7      C7M      D7      Em7      D7**  
Vale quanto pesa prá quem preza o louco bumbum do tambor      Do tambor

**Em7 B7(b13)\*\***  
Fogo eterno pra afugentar

**C7M D7**  
O inferno pra outro lugar

**Em7 B7(b13)\*\***  
Fogo eterno pra consumir

**C7M D7**  
O inferno, fora daqui

**Em7 Bm7\* C7M D7**  
La laia, laia, laia laia laia...

Observações:

\* Na harmonia original o acorde é **B7(b13)**

\*\* **B7(b13)** - ainda não estudado

*Paisagem da Janela – Lo Borges / Fernando Brant (primeira parte)*

<b>C7M</b> Da janela la-	<b>Em7</b> Teral	<b>Am7</b> do quarto de dor-	<b>Em7</b> mir
<b>F7M G7(9)</b> Vejo uma igreja, um si-	<b>Em7 Am7</b> nal de glória	<b>F7M G7(9)</b> Vejo um muro branco e um vô-	<b>Em7 Am7</b> o pássaro
<b>F7M G7(9)</b> Vejo uma grade, um vê-	<b>Em7</b> lho	<b>F7M</b> sinal	%
<b>C7M</b> Mensagem na-	<b>Em7</b> tural	<b>Am7</b> de coisas natu-	<b>Em7</b> rais
<b>F7M G7(9)</b> Quando eu falava dessas	<b>Em7 Am7</b> cores mórbidas	<b>F7M G7(9)</b> Quando eu falava desses	<b>Em7 Am7</b> homens sórdidos
<b>F7M G7(9)</b> Quando eu falava desse	<b>Em7</b> tempo-	<b>F7M</b> ral	<b>G7(4)(9)</b> Você não escu-
<b>C</b> tou. Você não quer	<b>Em7</b> Acredi -	<b>F7M</b> tar	<b>G7(4)(9)</b> Mas isso é tão normal
<b>C</b> Você não quer	<b>Em7</b> Acredi-	<b>F7M</b> tar e	<b>G7(4)(9)</b> eu apenas era

**Lança Perfume – Rita Lee / Roberto de Carvalho**
**Tom: Ré maior**

<b>D</b> <b>Bm7</b> Lança menina Lança	<b>Em7</b> <b>A7</b> todo esse perfume	<b>D</b> <b>Bm7</b> Desbaratina Não dá	<b>Em7</b> <b>A7</b> pra ficar imune
--	---	--	---

**Tom: Fá maior**

<b>F</b> <b>Dm7</b> Ao teu amor tem	<b>Que</b> <b>Gm7</b> <b>C7</b> cheiro de coisa ma-	<b>Tom: Ré maior</b> <b>Em7</b> luca	<b>A7</b>
---	--	--	-----------

<b>D</b> <b>Bm7</b> Vem cá, meu bem dês-	<b>me</b> <b>Em7</b> <b>A7</b> cola um carinho	<b>D</b> <b>Bm7</b> Eu sou neném SOS-	<b>Só</b> <b>Em7</b> <b>A7</b> sego com beijinho
--	---	---	---

**Tom: Fá maior**
**Tom: Ré maior**

<b>F</b> <b>Dm7</b> Vê se me dá o pra-	<b>Gm7</b> <b>C7</b> zer de ter prazer	<b>Em7</b> comigo	<b>A7</b> <b>(D7)</b> Me aqueça
---	---	----------------------	---------------------------------------

<b>G7M</b> Me vira de pon-	<b>D7M</b> ta cabeça	<b>G7M</b> Me faz de ga-	<b>D7M</b> to e sapato E
-------------------------------	-------------------------	-----------------------------	--------------------------------

**Tom: Fá maior**
**Tom: Ré maior**

<b>Gm7</b> <b>C7</b> me deixa de qua-	<b>F7M</b> <b>Dm7</b> tro no ato	<b>Gm7</b> <b>C7</b> Me enche de amor	<b>F7M</b> de amor	<b>Em7</b> <b>A7</b>
--	-------------------------------------	---	-----------------------	----------------------

<b>Em7</b> <b>A7</b> Lança	<b>Em7</b> <b>A7</b> Lança per-	<b>D7M</b> <b>D6</b> fume	<b>D7M</b> <b>D6</b> oh oh
-------------------------------	------------------------------------	------------------------------	-------------------------------

<b>Em7</b> <b>A7</b> Lança	<b>Em7</b> <b>A7</b> Lança per-	<b>D7M</b> <b>D6</b> fume	<b>D7M</b> <b>D6</b> oh oh
-------------------------------	------------------------------------	------------------------------	-------------------------------

<b>Em7</b> <b>A7</b> Lança lan-	<b>Em7</b> <b>A7</b> ça Lança per-	<b>D7M</b> <b>D6</b> fume	<b>D7M</b> <b>D6</b>
---------------------------------------	--	------------------------------	----------------------

## 6.1. CAMINHO DO BAIXO (MOVIMENTO DAS FUNDAMENTAIS)

O intervalo de 5ª justa está na base de teorias e práticas fundamentais na história da música. Estas ideias, estudadas por vários autores em diferentes épocas, podem ser resumidas em:

**“Toda nota tem sua quinta”** - A 5ª justa é o segundo harmônico da **série harmônica**. O primeiro harmônico é a oitava, então a 5ª justa é o primeiro som a se “harmonizar”, com a fundamental, sendo também um **intervalo consonante**. Portanto a 5ª Justa é intervalo mais “próximo” de uma nota fundamental qualquer, se harmonizando com esta de uma forma muito estável (consonância pura).

**“Toda nota é a quinta de alguém”** - A ideia de **movimento harmônico** (“ir para algum lugar”) em busca de uma “conclusão” ressalta o movimento **V – I**, pois neste movimento a segunda nota que será ouvida (I) conterà, em seus harmônicos iniciais, o mesmo som da nota anterior (5ª justa). Portanto, harmonicamente representa uma forma de “continuidade estável”, além de que o salto de 5ª justa descendente é também um intervalo consonante.

Com base neste conceito, os movimentos mais “fortes” nas progressões harmônicas envolvem o intervalo de **5ª Justa**. Contudo, o movimento V – I pode ser feito tanto descendo para o I (5ª Justa descendente), quanto subindo para o “VIII” (4ª Justa ascendente), pois **a 4ª é a inversão da 5ª**.

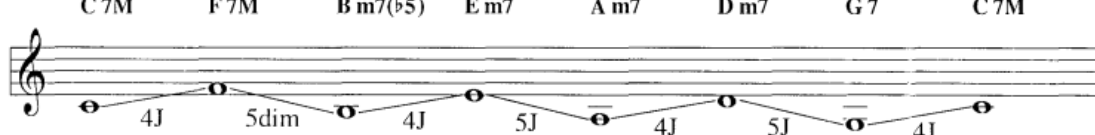
Desta forma a ideia de movimentos em 5as descendentes ou 4as ascendentes é levada para as **progressões harmônicas**, pelo **movimento das fundamentais** dos acordes.

O salto de 5ª ou 4ª no baixo “é o principal dos movimentos de fundamental” (Carlos Almada); “é o mais bem recebido entre os saltos” Ian Guest.

## 6.2. PROGRESSÕES COM BAIXOS EM 5as DESCENDENTES OU 4as ASCENDENTES

Exemplo em dó maior:

I7M	IV7M	VII7m(b5)	III7m	VI7m	II7m	V7	I7M
C7M	F7M	B7m(b5)	E7m	A7m	D7m	G7	C7M



*Here's That Rainy Day* (Duke Ellington)

Bb7M	E7m(b5)	A7m	D7m
------	---------	-----	-----



G7m	C7	F7M
-----	----	-----



### 6.3. INTRODUÇÃO A REARMONIZAÇÃO

Por Funções Harmônicas:

- Mantendo as funções – Desde que compatível com a melodia.
- Mudando os baixos dos acordes (inversões)

Exemplo: *Peixe Vivo* (folclore)

Harmonia simples



Rearmonizada



#### 6.3.1. DICAS DE HARMONIZAÇÃO (RESUMO DE OBSERVAÇÕES DE IAN GUEST):

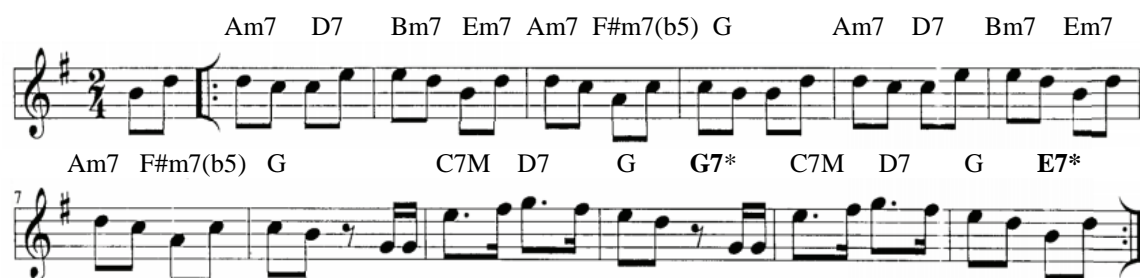
- Num primeiro momento não é necessário pensar na análise, sendo bem vindos acordes “desconhecidos”. O importante é desenvolver o senso estético, deixando a análise e classificação para serem desenvolvidas no decorrer dos estudos.
- **É indispensável cantar a melodia**, deixando as mãos livres para explorar a harmonia. **Harmonização se faz cantando e acompanhando**, mesmo que a escrita seja deixada para outro momento.
- A harmonia é afetada e soa diferente conforme a “levada” ou ritmo empregado.
- A escolha do **ritmo harmônico** é pessoal. Cantar a melodia ajuda a escolher: um ou dois acordes por compasso, um acorde por tempo. O ritmo harmônico pode ser diferente em cada parte da música. **Por isso é indispensável o uso de barras de compasso em qualquer cifra.**
- Repetir e lapidar até ficar satisfatório, a jornada é longa e fascinante!



### Harmonia simples:



### Rearmonização (exemplo):



### Rearmonização (fazer):



### Rearmonização (fazer):



## 7. FUNÇÕES PRIMÁRIAS

**I – Tônica:** Repouso, conclusão, “estou em casa”

**IV – Subdominante:** Afastamento da tônica, movimento, “tô fora”

**V – Dominante:** Tensão, expectativa do retorno, “to chegando”

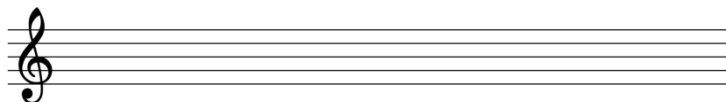
Exemplos em Dó maior:

I7M	IV7M	V7
C7M	F7M	G7
<b>Tônica</b>	<b>Subdominante</b>	<b>Dominante</b>

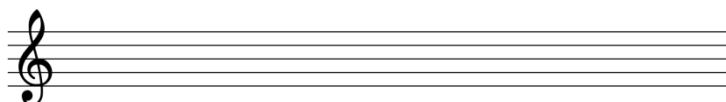
### Funções primárias nos outros graus da escala

As funções primárias podem ser desempenhadas pelos outros graus do campo harmônico, Estas funções são definidas a partir da presença ou da ausência das **notas características** de cada função, que na verdade são as notas que formam os semitons da escala maior, e que formam entre si um trítone (por exemplo, no tom de Dó maior, as funções harmônicas são definidas pela presença ou ausência das notas **fá** e **si**)

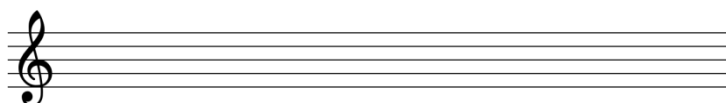
**Função Tônica:**



**Função Subdominante:**



**Função Dominante:**



## 8. CADÊNCIAS

A palavra cadência, em música, pode se referir a 3 elementos distintos:

**Cadência rítmica:** Na rítmica a palavra cadência está associada ao andamento, a sequências de compassos e a repetição de padrões rítmicos.

**Cadência melódica:** Na música erudita é considerada uma forma de ornamentação de caráter improvisatório, com ritmo livre realizado pelo instrumento melódico principal. Nos finais dos concertos clássicos é denominada **cadência grande**.

**Cadência harmônica:** Na **harmonia**, cadências são pequenas progressões de acordes que, segundo o sentido tonal, delimitam uma frase conclusiva, ou que sugerem conclusão. Geralmente ocorrem no final, ou próxima ao final de uma melodia, frase ou seção musical.

Existem diferentes tipos de cadência e abordagens. Ian Guest, em Harmonia – Método Prático – Vol.2 (p. 56), destaca 6 tipos:

### CADÊNCIAS CONCLUSIVAS:

**Cadência Perfeita:** É a mais conclusiva das cadências – Dominante/Tônica

V7 - I	IV - V7 - I	IIm - V7 - I
G7 C	F G7 C	Dm G7 C

**Cadência Imperfeita:** Apresenta as funções Dominante/Tônica, porém **enfraquecida com a inversão** de um ou ambos acordes.

V7 - I/1ª inversão	V/1ª inversão - I	V7/2ª inversão - I/1ª inversão
G7 C/E	G/B C	G7/D C/E

**Cadência Plagal:** Também de efeito conclusivo, porém mais suave. Era usada no final de melodias religiosas.

IV - I
F C

### CADÊNCIAS NÃO CONCLUSIVAS

**Cadência à Dominante:** Normalmente ocorre no meio do encadeamento, **descansando na Dominante**, ou seja, **não é conclusiva**.

Exemplos:

I - V7	IIm - V7	IV - V7	VIIm - V7
C G7	Dm G7	F G7	Am G7

**Cadência Deceptiva:** O Dominante (V7) não leva à resolução esperada (I), mas a outro acorde, geralmente o II, IV ou VI graus.

V7 - IIm	V7 - VIIm	V7 - IV
G7 Dm	G7 Am	G7 F

**Cadência Interrompida:** Quando o encadeamento pára, em qualquer acorde.

## 9. INTRODUÇÃO AOS MEIOS DE PREPARAÇÃO – DOMINANTES SECUNDÁRIOS

Durante o desenvolvimento da harmonia a ideia da **resolução do trítono** no movimento dominante – tônica (cadência perfeita, preparação – resolução) foi levada a outros graus da escala, se tornando a ideia central da música tonal. Durante o período Barroco a composição passou a se expandir gradualmente da *tonalidade estrita* para a *tonalidade estendida*, através dos **Dominantes Secundários**. Posteriormente, o trítono e suas possibilidades de resolução foram empregados de outras formas, o que será chamado genericamente de *Meios de Preparação*.

Preparação dominante

“Qualquer acorde maior ou menor pode ser ‘preparado’ por acorde dominante situado 5ª justa acima”.

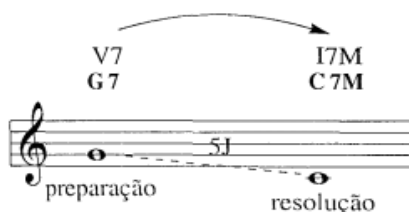
Exemplos: **E7** prepara **A7M**

**D7** prepara **Gm7**

**F#7** prepara **B6**

**Bb7**

prepara **Eb** etc



A seta curvilínea indica a resolução dominante com 5ª justa descendente no baixo (ou 4ª justa ascendente).

Dominantes secundários no tom de dó maior:

I7M

IIIm7

IIIIm7

IV7M

V7

VIm7

I7M

C7M

Dm7

Em7

F7M

G7

Am7

C7M

### EXERCÍCIOS (Ian Guest Harmonia – Método Prático – Vol.1)

**Exercício 57** no tom dó maior, V7 de VI é **E7**

- no tom ré maior, V7 de IV é .....
- no tom sol maior, V7 de III é .....
- no tom sib maior, V7 de II é .....
- no tom láb maior, V7 de V é .....
- no tom mi maior, V7 de I é ..... (V primário)

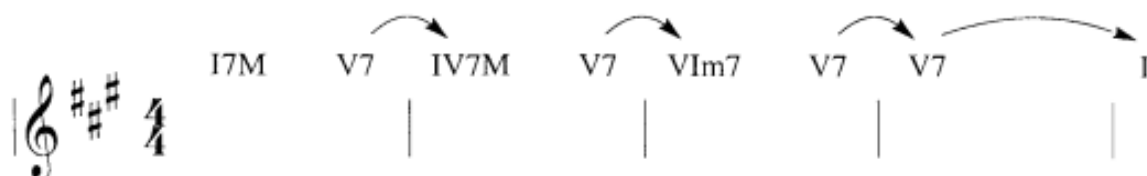
**Exercício 58** no tom lá maior, **C#7** é V7 **VI**

- no tom fá maior, **E7** é V7 .....
- no tom fá# maior, **G#7** é V7 .....
- no tom mi# maior, **G7** é V7 .....
- no tom réb maior, **Bb7** é V7 .....
- no tom si maior, **B7** é V7 .....

**Exercício 59** no tom fá maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  II é D7

- a. no tom ..... maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  III é C#7  
 b. no tom ..... maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  IV é Ab7  
 c. no tom ..... maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  II é F#7  
 d. no tom ..... maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  VI é D7  
 e. no tom ..... maior, V7  $\xrightarrow{\quad}$  V é A7

**Exercício 60** Escreva as cifras pedidas pela análise no tom indicado:



Observe: – V7 costuma ocupar tempo mais fraco do que sua resolução (a resolução costuma ocupar o tempo forte, abrindo o compasso).

– a presença da seta  $\xrightarrow{\quad}$  também na resolução primária: V7  $\xrightarrow{\quad}$  I (tom principal)

*Que Nem Jiló* (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)





### Dominantes Secundários – Exercícios

I7M G7M	V7 E7	IIIm7 Am7	V7 F#7	IIIm7 V7 Bm7 G7	IV7M V7 C7M A7	V7 D7	V7 B7	VIIm7 V7 Em7 D7	I7M G7M
I7M V7 D7M	B7	IIIm7 Em7	IIIm7 F#m7	IV7M	V7	VIIm7	I7M		
F7M									
A7M									

*Sampa* (Caetano Veloso) – Trecho rearmonizado usando dominantes secundários

I7M G7M	V7 B7	VIIm7 Em7	V7 G7	IV7M C7M	V7 E7	IIIm7 Am7
%	D7	B7	Em7	%	A7	A7

**Exercícios: Analisar as músicas abaixo com dominantes secundários**

*O Ciúme* (Caetano Veloso)



*Disparada* (Geraldo Vandré / Theo de Barros) - Tom: Sol maior

Estava fora de lugar, eu vivo pra consertar

**D7 G D7 G**  
Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar

**C Bm C D7 G**  
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão

**B7 Em C Am D7 G**  
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradecer

**D7 G D7 G**  
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar

**C Bm C Am D7 G**  
E a morte, o destino, tudo, a morte, o destino, tudo

**B7 Em C Am D7 G**

**G7 C A7 D7**  
Na boiada já fui boi, mas um dia me montei

**B7 Em C D7 G**  
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse

**B7 Em B7 C**  
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade

**Am D7 G C Am D7 G**  
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

## 9.1. INVERSÃO E LINHA DO BAIXO

Toda boa harmonia é “linear”: governada por linhas melódicas. Quanto mais experiente o harmonista, mais *linear* é sua harmonia. A passagem entre dois acordes deve oferecer linhas “cantáveis” entre suas notas. Entre as vozes do acorde, a linha mais importante é a do baixo, pois “seu vizinho é o silêncio” (abaixo dela), como dizia um professor notável. Essa linha é o contracanto (ou contraponto) ajustado à melodia com a qual soa admiravelmente bem. *Ao harmonizar, é recomendável a criação da linha do baixo primeiro.*

Na música popular brasileira, o baixo é tipicamente linear, influenciando, inclusive, a música de outros países (caso da bossa nova). Villa-Lobos e Tom Jobim atestam isso: a harmonia de grande parte de suas canções foi inspirada ou motivada pela linha do baixo.

Os exemplos que se seguem revelam o uso da linha do baixo como *ponto de partida*. Quando complementada pelos acordes, resultam em *inversões*, envolvendo acordes de preparação (primário e secundários) e acordes de resolução. Para provar a importância da linha do baixo, basta tocarmos as respectivas harmonias *sem* inversão, e constataremos que as mesmas perdem a graça, perdem a razão de ser. Por outro lado, a linha do baixo é autônoma, soando bem, mesmo sem o “recheio” dos acordes.

**Exercício 67** Toque a harmonia e cante a melodia da primeira parte de *Todo o sentimento* (Cristóvão Bastos/Chico Buarque). Em destaque, aparece a linha do baixo. Toque a melodia com essa linha e verifique sua expressividade (os acordes quase são dispensáveis). Analise. As inversões não aparecem na análise por serem irrelevantes quanto à função do acorde.

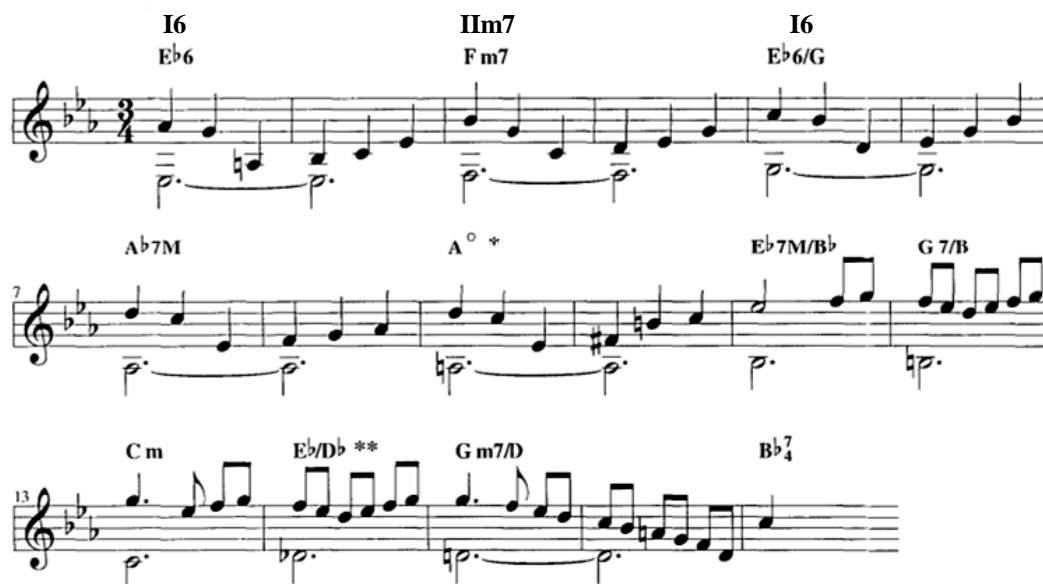


Chord progressions shown above the bass line:

- I: F 7M
- V: C/E
- IV: B $\flat$ /D
- V: C
- IV7M: B $\flat$  7M
- F/A
- G m7
- D 7/F $\sharp$
- G m7
- D 7/F $\sharp$
- G m/F
- C/E
- B $\flat$ /D
- C 7
- F

Ao tocar acordes invertidos, evite dobrar a nota do baixo.

**Exercício 68** Cante, toque e analise a primeira parte de *Beatriz* (Edu Lobo/Chico Buarque). O baixo aparece em destaque (embora implícito na cifração).



The musical score is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff contains measures 1-3 with chords I6 (Eb6), IIm7 (Fm7), and I6 (Eb6/G). The second staff contains measures 4-6 with chords Ab7M, A°\*, Eb7M/Bb, and G7/B. The third staff contains measures 7-9 with chords Cm, Eb/Db\*\*, Gm7/D, and Bb74.

## 10. CADÊNCIA II V I

A cadência II V I apresenta as 3 funções harmônicas (subdominante - II, dominante - V e tônica I) encadeadas com movimentos do baixo em 5ª descendente ou 4ª ascendente (inversão da 5ª). A cadência IV – V – I também passa por estas 3 funções, porém não possui a “força” dos movimentos dos baixos baseados em 5as.

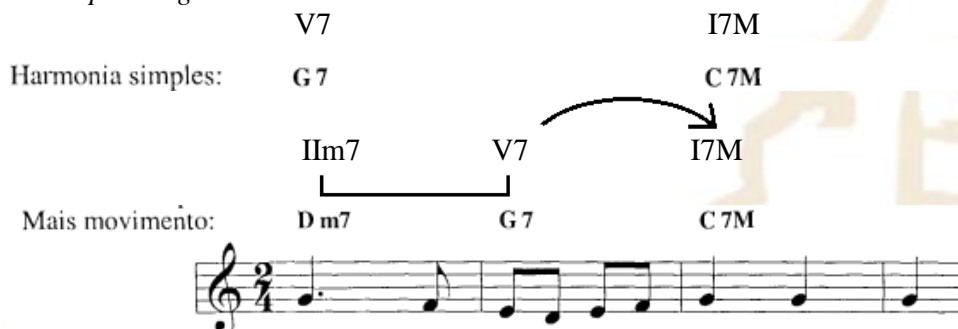
### - Princípio de rearmarização:

Basicamente, todo movimento IV – V – I pode ser substituído por II – V – I.

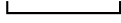

### - Inserindo um II cadencial na harmonia:

O espaço de um V7, não sendo de pouca duração, pode ser compartilhado com o IIm7, preenchendo a cadência com as “sensações” de **afastamento** (subdominante), **preparação** (dominante) e **conclusão** (tônica).

Exemplo: *Atirei o pau no gato*



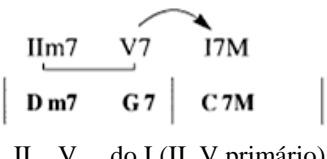
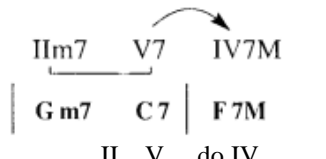
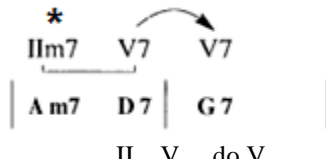
The diagram shows three rows of harmonic examples. The first row, 'Harmonia simples:', shows V7 (G7) and I7M (C7M). The second row shows IIm7 (Dm7) and V7 (G7). The third row, 'Mais movimento:', shows IIm7 (Dm7), V7 (G7), and I7M (C7M). A curved arrow connects the V7 of the second row to the I7M of the third row. Below the text is a musical staff in 3/4 time showing the bass line for the sequence: D (half note), G (quarter note), C (quarter note), G (quarter note), C (quarter note), G (quarter note).

**CONVENÇÃO:** Entre II e V usar o colchete  embaixo da análise, e entre o V e sua resolução usar a seta  acima da análise. Colchete e seta identificam a conexão dos acordes em uma cadência II V pelo movimento dos baixos descendo 5ª Justa ou subindo 4ª Justa.

## 10.1. CADÊNCIAS II V SECUNDÁRIAS

As cadências II V são muito recorrentes na música popular. Assim como nos dominantes secundários, todo acorde, maior ou menor, pode ser considerado “tom secundário” ou “tom passageiro”, podendo ser preparado com sua **cadência II V individual (II V secundário)**.

**Preparando os acordes maiores do campo harmônico:**

 <p>II V do I (II V primário)</p>	 <p>II V do IV</p>	 <p>II V do V</p>
--	---	--

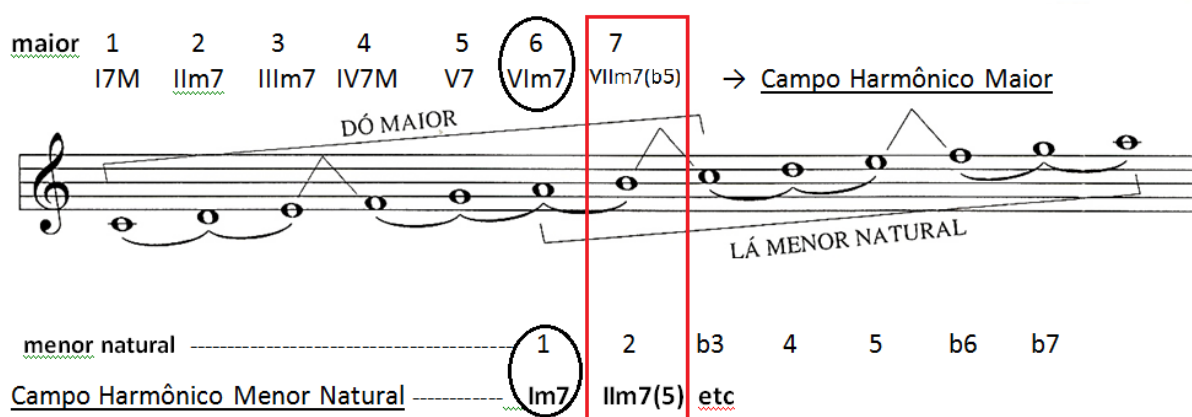
Quase sempre nas cadências II V surgem acordes não diatônicos, ou seja, fora do tom principal (dominantes **secundários** e II cadenciais **secundários**).

Obs: \* Am7 neste caso possui *função dupla*, pois, ao mesmo tempo que é o VIIm7 do tom de Dó maior, também é o II grau cadencial para G7 (cadência II V do V).

**Preparando os acordes menores:**

Sendo os “acordes-alvos” das setas considerados “tons secundários” ou “tons passageiros”, **na preparação de acordes menores o II grau cadencial se refere ao II grau de um campo harmônico menor**.

Revisão: partindo da relativa menor (VI grau do campo harmônico maior)

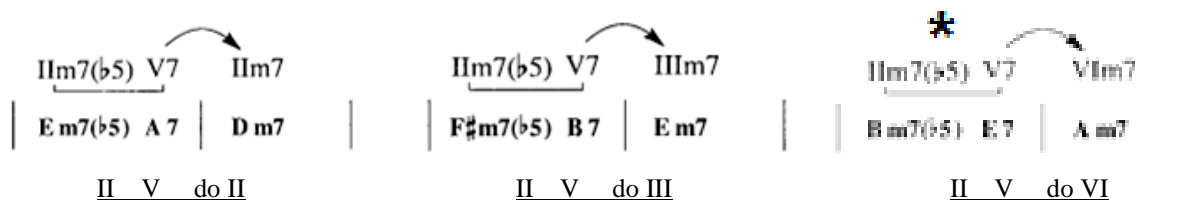


**maior** 1 2 3 4 5 6 7  
 I7M IIIm7 IIIIm7 IV7M V7 VIIm7 VIIIm7(b5) → Campo Harmônico Maior

**menor natural** 1 2 b3 4 5 b6 b7  
Campo Harmônico Menor Natural Im7 IIIm7(5) etc



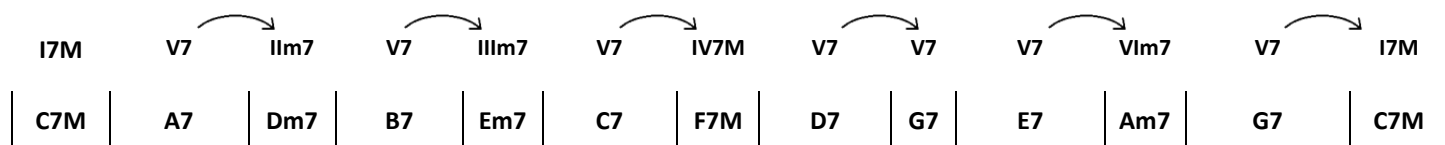
Logo, na cadência II V preparando acordes menores, o II cadencial será um acorde m7(5) (“meio diminuto”).



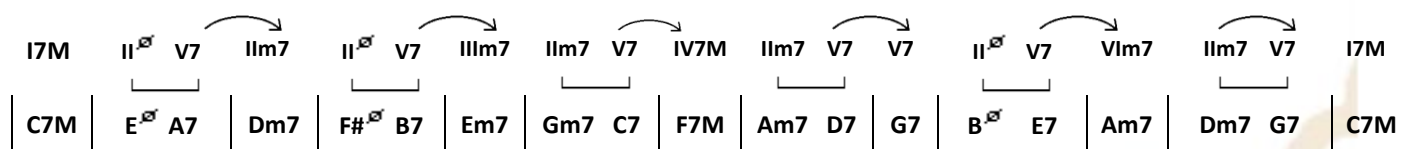
Obs: \* Bm7(b5) também possui *função dupla*, sendo o VII m7(b5) do tom de Dó maior, e o II cadencial de Am7 (VI m7 do tom).

### Revisando as preparações estudadas até agora:

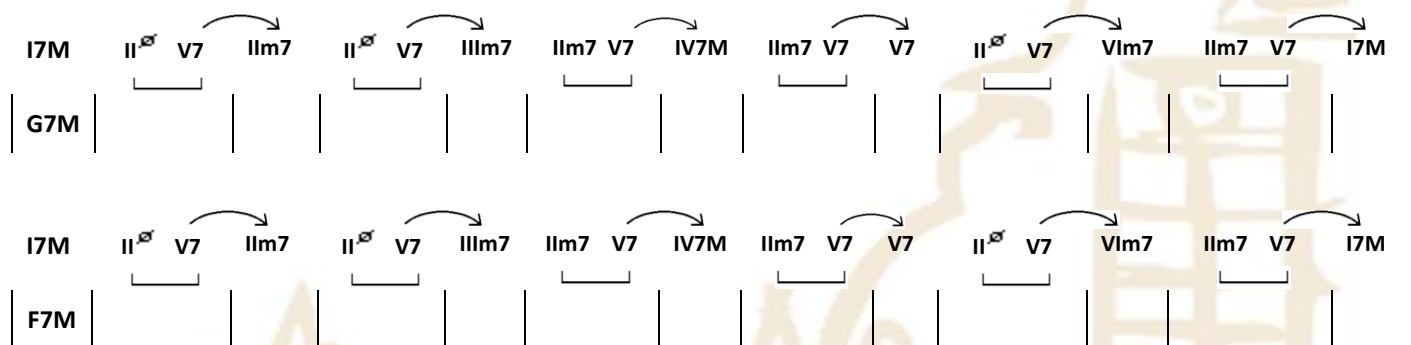
Campo Harmônico de Dó maior com dominantes secundários:



Campo Harmônico de Dó maior com cadências II V secundárias:



Exercícios: Escreva as cadências II V nas seguintes tonalidades:



I7M	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	IIIm7 V7	IV7M	IIIm V7	V7	II <sup>♯</sup> V7	VIm7	IIIm7 V7	I7M
A7M												

I7M	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	IIIm7 V7	IV7M	IIIm7 V7	V7	II <sup>♯</sup> V7	VIm7	IIIm7 V7	I7M
Bb7M												

I7M	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	II <sup>♯</sup> V7	IIIm7	IIIm7 V7	IV7M	IIIm7 V7	V7	II <sup>♯</sup> V7	VIm7	IIIm7 V7	I7M
E7M												

*Sampa* (Caetano Veloso) – Analisar trecho rearmonizado com cadências II V

G7M	F#m7(5)	B7	Em7	Dm7	G7	C7M	Bm7(b5)	E7	Am7
G7M	B7		Em7	G7		C7M	E7		Am7

%	D7	F#m7(b5)	B7	Em7	%	A7	A7
%	D7	B7		Em7	%	A7	A7

ETC.

## Exercícios: análise de músicas com cadência II V

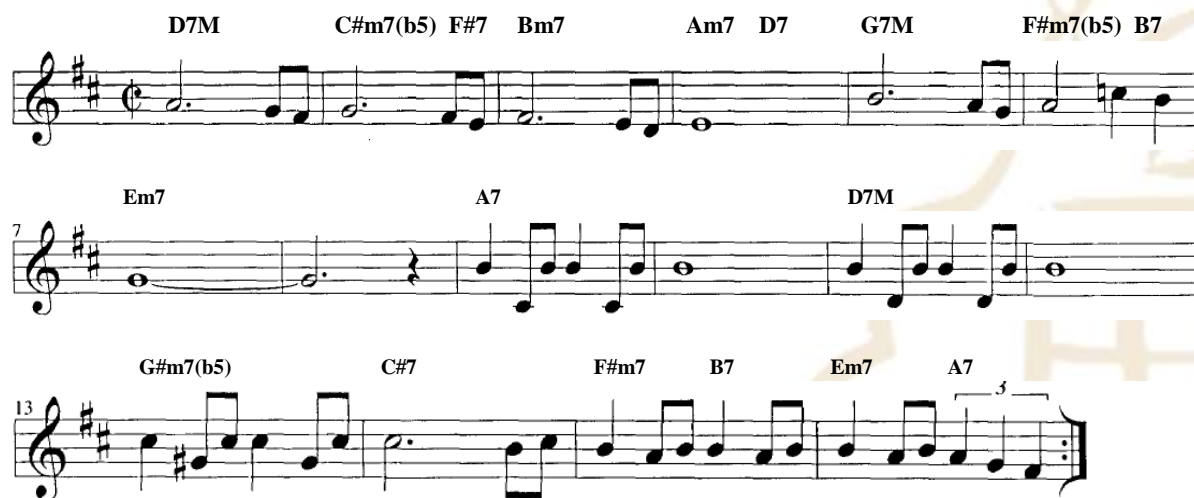
### *Diz que Fui Por Aí (Zé Kéti)*



Chords for *Diz que Fui Por Aí* (Zé Kéti):

- Staff 1: G 7M, G 6, F#m7, B 7, E m7
- Staff 2: A 7, D m7, G 7, C 7M, C#m7(b5) F#7, B m7
- Staff 3: E 7, A m7, D 7, B m7(b5), E 7, A m7
- Staff 4: F#m7(b5) B 7, E m7, E 7, A m7, D 7, B m7(b5)
- Staff 5: E 7, A m, D 7, G 7M, G 6

### *Se Todos Fossem iguais a Você (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)*

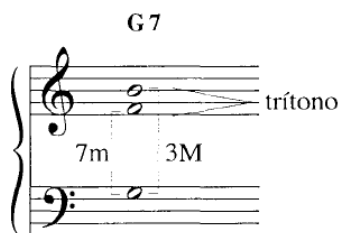


Chords for *Se Todos Fossem iguais a Você* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes):

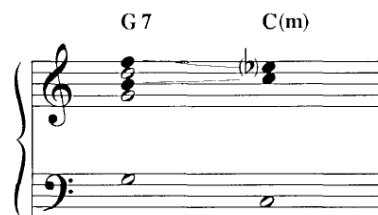
- Staff 1: D7M, C#m7(b5) F#7, Bm7, Am7, D7, G7M, F#m7(b5) B7
- Staff 2: Em7, A7, D7M
- Staff 3: G#m7(b5), C#7, F#m7, B7, Em7, A7 (triplets)

## 11. DOMINANTE SUBSTITUTO – SUB V7 OU SUB V

- É o acorde dominante meio tom acima de sua resolução (Resolve descendo meio tom)
- Possui o mesmo trítano preparatório que o dominante original (V7)
- O trítano ocorre entre a terça maior (3) e a sétima menor (b7) do acorde dominante.

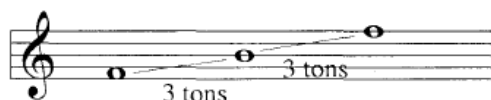


O trítano si-fá é responsável pelo som preparatório característico do acorde dominante. Sua resolução é em dó-mi (ou mi-b) respectivamente:

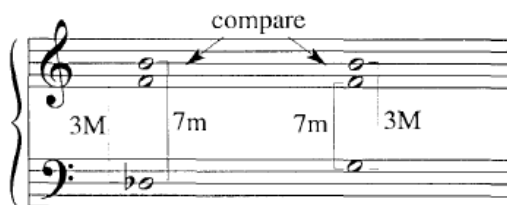


Um mesmo trítano serve para 2 acordes dominantes por causa da simetria do trítano: divide uma oitava em 2 partes de 3 tons paara cada lado (1 oitava = 12 semitons, 6 tons, 1 trítano).

Trítano = 5ª diminuta ou 4ª aumentada



Graças a essa simetria, haverá uma nova nota fundamental por baixo do mesmo trítano, formando 3M com fá e 7m com dób (enarmonizado em si)



Acordes: **Db7**

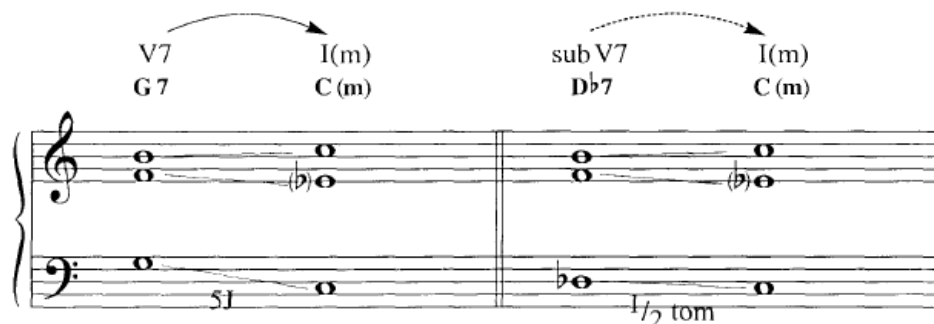
Trítano: F e Cb (B)  
3ª 7ª de Db

**G7**

Trítano: F e B  
7ª 3ª de G

Perceba que as notas do trítono de ambos os acordes são as mesmas, porém, devido à inversão, a 3ª maior vira a 7ª, e a 7ª menor vira a 3ª maior.

Surge, então, o acorde **D<sup>b</sup>7** – perfeito substituto de **G7** (ambos possuem o mesmo trítono):



O símbolo sub V7 representa *dominante substituto* (ou sub V) e a seta tracejada  $\curvearrowright$  representa o caminho do baixo ( $1/2$  tom descendente). Compare:  $\curvearrowright$  representa 5J descendente no baixo. As setas  $\curvearrowright$  representam resolução dominante.

Qualquer acorde maior ou menor pode ser preparado por sub V7 situado  $1/2$  tom acima. Sendo o baixo do sub V7 conduzido por semitom descendente, nunca será cifra com  $\sharp$  (obedecendo ao cromatismo descendente):



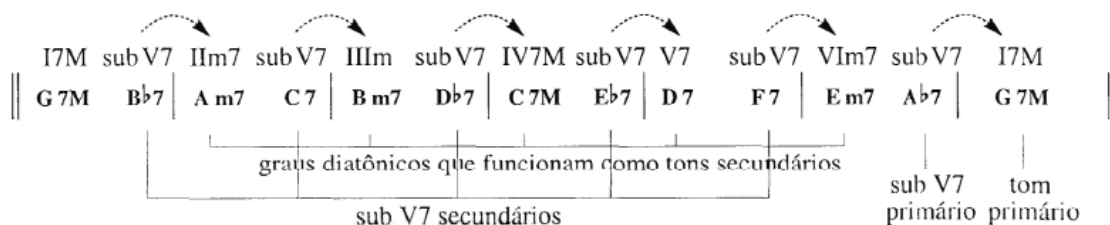
Desta forma, sub V7 e sua resolução serão cifrados com letras diferentes, exceto em

a) E7  $\rightarrow$  E<sup>b</sup> B7  $\rightarrow$  B<sup>b</sup> (evitando F<sup>b</sup>7  $\rightarrow$  E<sup>b</sup> C<sup>b</sup>7  $\rightarrow$  B<sup>b</sup> respectivamente), embora eventualmente isto possa ocorrer.

b) D7  $\rightarrow$  D<sup>b</sup> G7  $\rightarrow$  G<sup>b</sup> A7  $\rightarrow$  A<sup>b</sup> para evitar E<sup>bb</sup>7  $\rightarrow$  D<sup>b</sup> A<sup>bb</sup>7  $\rightarrow$  G<sup>b</sup> B<sup>bb</sup>7  $\rightarrow$  A<sup>b</sup> respectivamente; o uso de acidentes dobrados ( $\flat\flat$ ) é evitado em cifras, salvo em trabalhos altamente especializados.



*Sub V7 secundários.* A exemplo dos dominantes secundários, os acordes diatônicos de cada grau podem ser preparados pelos respectivos sub V7, exceto se forem acordes diminutos. Exemplo em sol maior:



**Exercício 88** no tom dó maior, sub V7 IV é Gb7

a. no tom fá maior, sub V7 III é .....

b. no tom lá maior, sub V7 VI é .....

c. no tom mi♭ maior, sub V7 II é .....

d. no tom mi maior, sub V7 V é .....

**Exercício 89**

a. no tom dó maior, Bb7 é sub V7 .....

b. no tom ré maior, Eb7 é sub V7 .....

a. no tom si maior, F7 é sub V7 .....

a. no tom lá♭ maior, E7 é sub V7 .....

**Exercício 90**

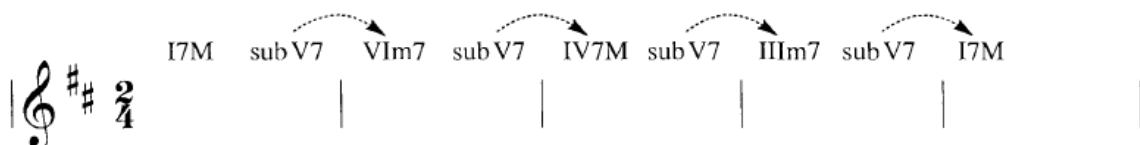
a. no tom ..... maior, sub V7 VI é D7

b. no tom ..... maior, sub V7 III é D7

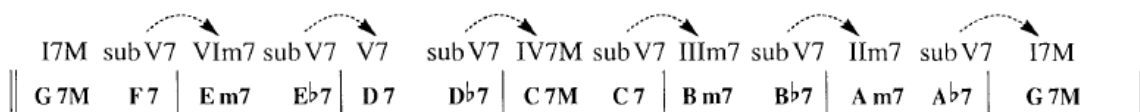
c. no tom ..... maior, sub V7 II é D7

d. no tom ..... maior, sub V7 III é Gb7

**Exercício 91** Escreva as cifras pedidas pela análise no tom indicado:

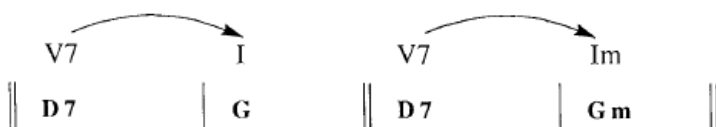


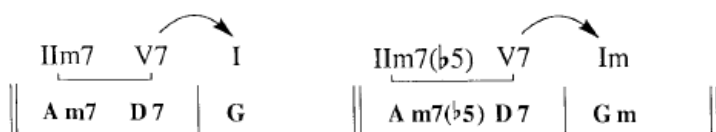
Tendo o sub V7 resolução de semitom descendente, é possível obter efeito interessante organizando os acordes em ordem *descendente* e preparando cada grau com seu respectivo sub V7. A linha do baixo apresentará cromatismo descendente:



## 12. CADÊNCIA II SUB V

No capítulo “II V secundário”, fizemos o desdobramento de V7 em IIIm7 V7 (ocupando a mesma duração do acorde original):

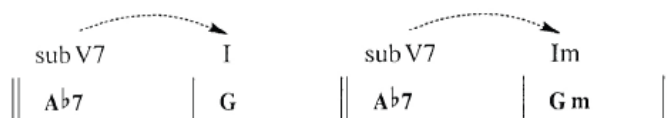




Preparação para maior

Preparação para menor

Façamos o mesmo com sub V7:



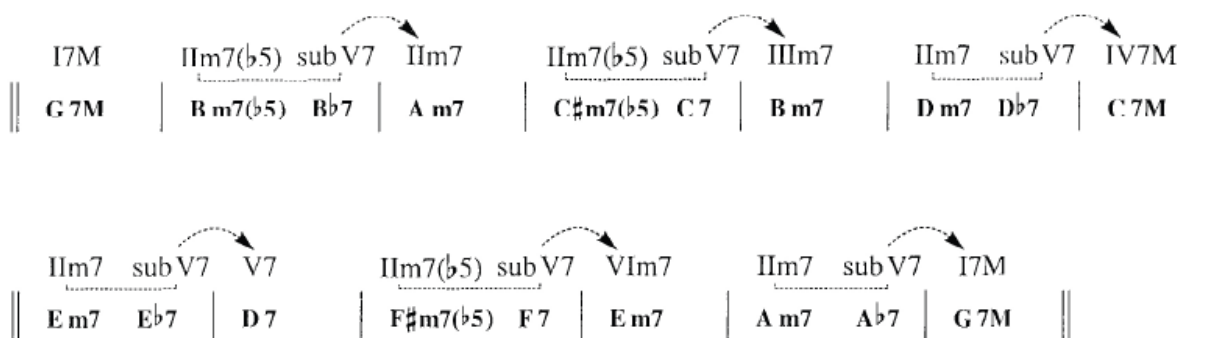
Preparação para maior

Preparação para menor

Observar a 5J descendente no baixo entre os acordes **Am7** **D7** e entre **D7** **G**. Já entre **Am7** **A<sup>b</sup>7** o baixo desce  $\frac{1}{2}$  tom, o mesmo acontecendo entre **A<sup>b</sup>7** **G**. A linha contínua em \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ representa 5J descendente no baixo, e a linha tracejada em \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ representa  $\frac{1}{2}$  tom descendente.

Vale lembrar que \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ representam a relação IIIm7 V7 e IIIm7 sub V7 enquanto \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ a relação preparação-resolução.

Preparação dos acordes diatônicos por IIIm7 sub V7 secundários, ainda no tom de sol maior:



Observe que **Em7** no compasso 8 é analisado IIIm7 (vinculado ao tom secundário de Ré), e no compasso 11 a análise do mesmo acorde é VIm7 (vinculado ao tom principal). **F<sup>#</sup>m7(b5)** seria VIIIm7(b5) no tom de sol, mas aqui soa IIIm7(b5) cadencial, vinculado ao tom secundário de mi menor. Acordes que podem ser analisados de duas maneiras são chamados acordes de *função dupla* e sua análise é determinada pelo contexto estabelecido nos acordes anteriores.

### Exercícios e Análise com Dominante Substituto:

1. Escreva as cifras do campo harmônico em sentido descendente com Dominantes Substitutos:  
Tom: Ré Maior

I7M sub V7 VIm7 sub V7 V7 sub V7 IV7M sub V7 IIIm7 sub V7 IIm7 sub V7 I7M

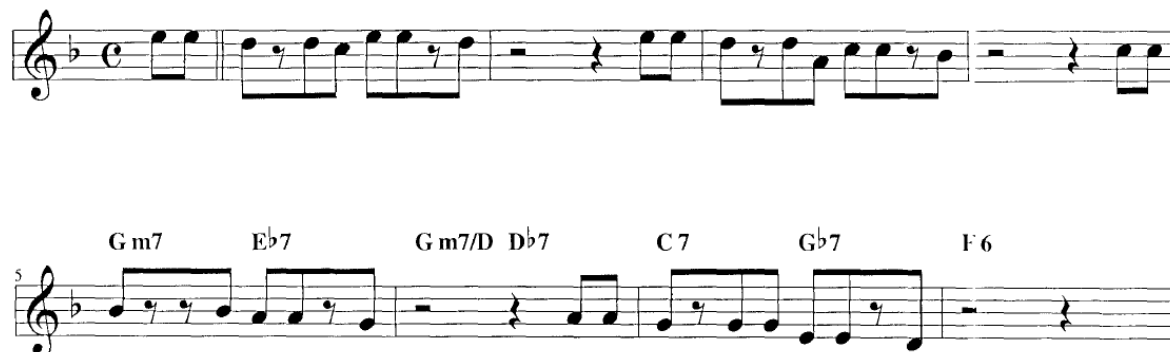
2. Escreva as cifras correspondentes embaixo da seguinte análise no tom de Sol Maior:

I7M | IIm7 V7 | V7 | IIm7 V7 | IV7M | IIm7(b5) SubV7 | IIIIm7 |

IIm7(b5) V7/II | IV7M | IIm7 SubV7 | I7M ||

3. Analise a música *Chorou, Chorou* (João Donato / Paulo César Pinheiro) – primeira parte

F 6 C 7 F 6 B<sup>b</sup>7 A m7 A<sup>b</sup>7 G m7 D 7



G m7 E<sup>b</sup>7 G m7/D D<sup>b</sup>7 C 7 G<sup>b</sup>7 F 6

4. Analise a harmonia da primeira parte de *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)

Tom: Mi maior

G#m7 | G7 | F#m7 | F7 | G#m7 | G7 | F#m7 | F7 |

Bm7 | B<sup>b</sup>7 | A7M | Am6 | G#m7 | G7 | F#m7 F7 | E6 |

### 13.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, C. *Harmonia Funcional*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CHEDIAK, A. *Harmonia e Improvisação*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

GUEST, I. *Harmonia - método prático*. Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

GUEST, I. *Harmonia - método prático*. Volume 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. 2ª edição. São Paulo: Unesp, 2012.