



HARMONIA FUNCIONAL para músicos & curiosos

Ticiano D'Amore

 *Recheado de exemplos em áudio e exercícios!*

2a ed.



Design: Amanda Marques

Revisão: Lipe Tavares



MARIANA HARDI



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

D'Amore, Ticiano
Harmonia funcional para músicos & curiosos
[livro eletrônico] / Ticiano D'Amore. -- 2. ed. --
Natal, RN : Mariana Hardi, 2022.
PDF.

ISBN 978-65-994895-6-3

1. Arte e música 2. Composição musical
3. Harmonia (Música) 4. Improvisação (Música)
I. Título.

22-134458

CDD-781.25

Índices para catálogo sistemático:

1. Harmonia funcional : música 781.25

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Dedicado a Manoca Barreto

SUMÁRIO



CAPÍTULO 1: NOÇÕES BÁSICAS DE TEORIA MUSICAL	7
1.1 Harmonia? Funcional???	7
1.2 Partitura (por favor, não!)	8
1.3 Intervalos	10
1.4 Cifras	11
1.5 Tríades	13
1.6 Tétrades	15
CAPÍTULO 2: O TOM MAIOR	19
2.1 Harmonização em tríades	19
2.2 O relativo	21
2.3 Armaduras	22
2.4 Harmonização em tétrades	23
2.5 Primeiras Análises	24
2.6 Áreas	28
2.7 Enriquecendo os graus com tensões	31
2.8 Modulação	41

CAPÍTULO 3: O TOM MENOR	42
3.1 Escala menor natural	42
3.2 Escala menor harmônica	43
3.3 Escala menor melódica	45
3.4 Finalmente os acordes do tom menor	46
3.5 Áreas do tom menor	47
3.6 Cuidados com a melodia	47
3.7 Analisando músicas em tom menor	48
CAPÍTULO 4: ACORDES DE FORA DO TOM CENTRAL	50
4.1 Dominantes secundários	50
4.2 Dominantes substitutos (sub V7)	54
4.3 Alterações de dominantes	56
4.4 Empréstimos do dominante, subdominante e homônimo menor natural	59
CAPÍTULO 5: ACORDES DIMINUTOS	64
5.1 Funções	64
5.2 Escalas diminutas	65
MÚSICAS PARA ANALISAR E REARMONIZAR	68
RESPOSTAS	71



Sejam muito bem vindos ao curso **Harmonia Funcional para Músicos & Curiosos!** Um material teórico, mas com possibilidades de aplicações práticas, imediatas e de simples compreensão que preparei com muito carinho porque acredito fortemente que o conhecimento básico de harmonia nos ajuda em diversos campos do fazer musical. Entender harmonicamente a música te possibilita: improvisar com propriedade; compor de forma mais interessante; fazer arranjos rebuscados de músicas existentes; passar esse conhecimento adiante (se você é ou deseja se tornar um professor); e principalmente, ter a satisfação de saber exatamente o que está acontecendo com a música que nos permeia.

Busquei simplificar a linguagem e abordar apenas um conteúdo que julgo essencial sobre harmonia funcional para atingir tanto músicos profissionais quanto amadores e curiosos sobre o assunto. Reuni essas informações depois de ter acumulado mais de quinze anos de docência na disciplina Harmonia Funcional junto à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual sou lotado. Enquanto ainda era aluno da instituição, tive a sorte de contar com os ensinamentos do saudoso e dedicado professor Manoca Barreto, ao qual sempre serei grato. Acrescento a isso meus estudos com autores de referência como Ian Guest, Almir Chediak, Nelson Faria e Turi Collura.

Para ter a experiência completa deste livro, aconselho ter conexão com a internet, uma vez que muitos exemplos possuem links externos de áudios. Desejo a todos uma excelente experiência musical e contem comigo.

Ticiano D'Amore



CAPÍTULO 1:

NOÇÕES BÁSICAS DE TEORIA MUSICAL



Neste capítulo vamos visitar conceitos e teorias básicas fundamentais para o acompanhamento do conteúdo do curso. Tais conceitos norteiam tudo o que será abordado posteriormente e necessitam estar minimamente internalizados. Isso não significa que eu espero que você decore essas informações, mas que as entenda e saiba onde consultar caso alguma dúvida surja.

1.1 Harmonia? Funcional???

Um curso de harmonia funcional começa com duas palavras que parecem complicadas em suas definições. O que é *harmonia* e como ela pode ser *funcional*? Vamos por partes: para entender o conceito de *harmonia*, primeiro temos que entender e diferenciar *nota* de *acorde*, assim como compreender e definir *escala* e *tonalidade*.

Nota é um som único, individual. *Dó, mi bemol e lá sustenido* são exemplos de notas, desde que sejam executadas isoladamente. Acordes por sua vez são formados por no mínimo *três* notas. Quando escutamos, por exemplo, as notas *dó, mi e sol* tocadas *ao mesmo tempo*, estamos escutando o *acorde de dó maior*.

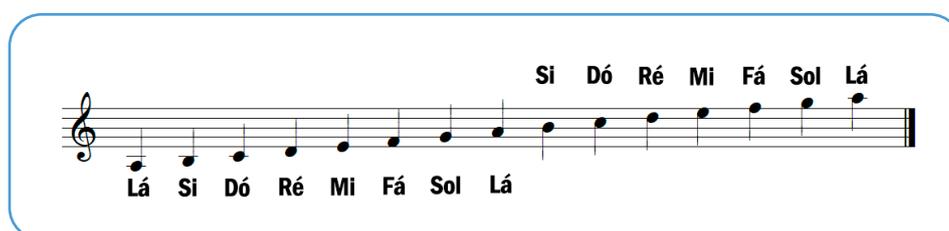
Um acorde pode ou não estar dentro de uma tonalidade, ou um tom. Para estar dentro de um tom, ele precisa obedecer algumas condições estabelecidas pela escala que pertence a esse tom. Escala é um conjunto de notas em uma sequência estabelecida e ordenada. A sequência de notas *dó, ré, mi, fá, sol, lá e si* corresponde à escala de *dó maior*, por exemplo. Se utilizarmos as notas da escala de uma tonalidade para formar *acordes* respeitando alguns critérios, teremos acordes que pertencem a essa tonalidade. Os acordes de uma tonalidade são representados por graus escritos em algarismos romanos (ex. I, IV, V).

Através do entendimento de nota, acorde, escala e tonalidade, podemos compreender o conceito de *harmonia funcional*. Apesar de podermos beber de uma definição mais complexa, na prática e para fins desse curso, *harmonia* pode ser definida como o *campo do saber musical que mostra as relações*

e encadeamentos de acordes dentro de um sistema tonal. A chamamos de *funcional* por que em seu campo de estudo conseguimos entender a *função* (ou papel) que cada nota e acorde têm nas músicas do mundo. Mais adiante nos depararemos com exemplos dessas funções como *dominantes*, *subdominantes*, *substitutos de dominantes*, *diminutos cromáticos*, *empréstimos do homônimo menor* entre tantas outras.

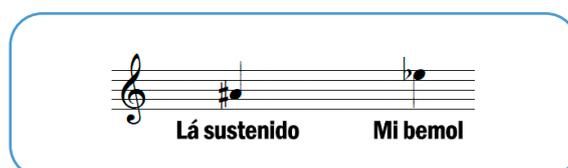
1.2 Partitura (por favor, não!)

Nesse curso vou exprimir o conteúdo de grafia musical através de partituras e cifras. Apesar de assustadora para os mais leigos, a partitura é de fato a forma mais segura e concreta de se passar uma informação musical para alguém. Mas, como tenho o intuito de atingir a maior quantidade de pessoas, leigas, curiosas ou profissionais, vou tentar me limitar apenas ao básico de seu uso. No tocante a esse curso, basta que se saiba localizar as notas musicais dentro do pentagrama, na clave de sol.



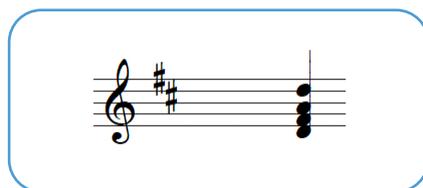
A imagem acima mostra um pentagrama (figura representada pelas cinco linhas horizontais) regida pela clave de sol (figura bonita situada à esquerda da imagem) onde várias notas estão alocadas.

Sustenidos (#) e bemóis (b) são chamados de *acidentes*, e respectivamente alteram a altura da nota em um semitom acima e abaixo. A imagem abaixo ilustra como são dispostas essas alterações na partitura.



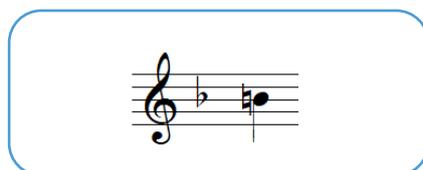
Obs. Apesar de, por exemplo, um *ré#* ter o mesmo som de um *mib*, eles são funcionalmente diferentes. Isso será melhor explicado no decorrer do curso.

Quando um sustenido ou bemol aparecem logo após a clave, são chamados de **armadura**, e indicam que essa alteração será feita em todas as notas de mesmo nome do local onde o acidente está localizado.



Essa figura indica que todas as notas *fá* e *dó* serão sustenizadas enquanto esses acidentes estiverem ao lado da clave, mesmo que essas notas se encontrem em outra região. Portanto, as notas na imagem são, de baixo pra cima, *ré*, *fá sustenido*, *lá* e *ré*, e formam o acorde de *ré maior*. No próximo capítulo o conceito de armadura será abordado mais detalhadamente.

Obs. Caso em algum momento eu queira desobedecer um acidente que consta na armadura e queira colocar uma nota natural (que não tenha sustenido ou bemol) basta eu utilizar o *bequadro* (♮) antes da nota, conforme consta na próxima imagem.

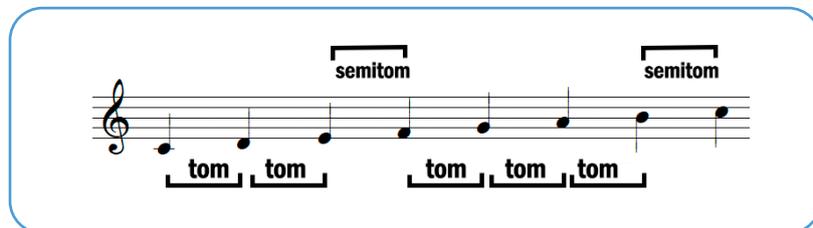


Nesse caso a armadura implica que todas as notas *si* serão bemóis, mas o bequadro ao lado da nota indica que esse *si*, particularmente, é natural.

As demais grafias e situações que envolvam registro em partitura serão explicadas no decorrer do curso.

1.3 Intervalos

Quando temos duas notas distintas, sejam simultâneas ou em sequência, é importante saber qual a distância entre tais notas, ou seja, qual o intervalo entre elas. Em uma escala maior, por exemplo, as notas formam intervalos ou de um semitom (menor distância entre duas notas na música ocidental) ou de um tom (que equivale a dois semitons).



Mas para abranger a totalidade da oitava musical, onde estão as doze possibilidades de notas musicais, usamos as seguintes definições de intervalos:

Segunda menor (b2) – um semitom (ou meio tom)

Segunda maior (2) – um tom

Terça menor (b3) – um tom + um semitom (ou um tom e meio)

Terça maior (3) – dois tons

Quarta justa (4) – dois tons + um semitom

Quarta aumentada (#4) ou quinta diminuta (b5) – três tons (ou trítono)

Quinta justa (5) – três tons + um semitom

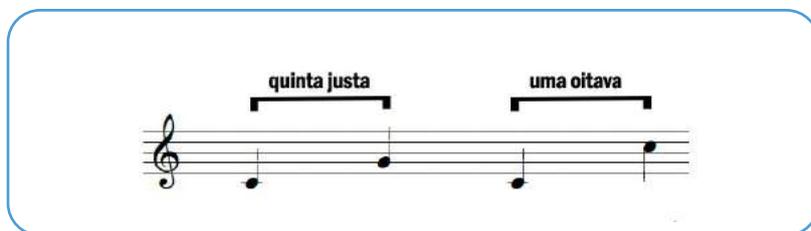
Quinta aumentada (#5) ou sexta menor (b6) – quatro tons

Sexta maior (6) – quatro tons + um semitom

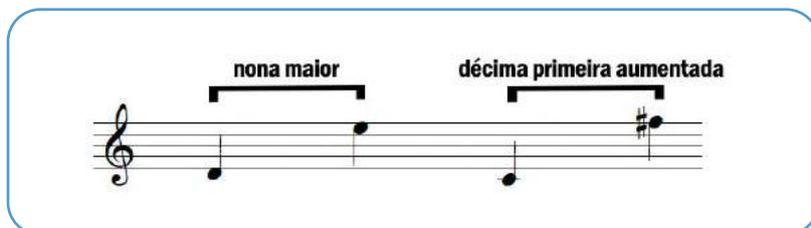
Sétima menor (7) – cinco tons

Sétima maior (7M) – cinco tons + um semitom

Chama-se *oitava*, o intervalo de um semitom acima da sétima maior, formado por notas com o mesmo nome e separadas por seis tons (ou 12 semitons) de diferença.



Intervalos maiores que uma oitava (chamados de *intervalos compostos*) também podem existir e basicamente seguem a mesma sequência. Conforme visto, um intervalo entre a nota *dó* e a nota *ré* na mesma oitava é de um tom, ou segunda maior. Já se a nota *ré* estiver uma oitava acima, teremos o intervalo de *nona maior*, uma vez que passamos de uma oitava de distância entre essas notas. Na prática da harmonia funcional, usaremos apenas os intervalos compostos de nona (segunda oitavada), décima primeira (quarta oitavada) e décima terceira (sexta oitavada).



1.4 Cifras

Durante a maior parte deste curso utilizaremos o processo de cifragem para registrar acordes. Na cifragem, as três notas principais dos acordes (chamadas de tríades) são representadas por letras do alfabeto, conforme consta a seguir.

Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol
A	B	C	D	E	F	G

A tríade maior é formada apenas pela letra, já a tríade menor acompanha um “m” minúsculo diretamente à sua direita.

- **Ex:** F (fá maior), Am (lá menor), Gm (sol menor). O conceito de tríades maiores e menores será explicado no próximo item.

A ordem que a cifra geralmente segue é a seguinte:

TRÍADE, SÉTIMA, DEMAIS NOTAS ENTRE PARÊNTESES

- **Ex:** Am (lá menor), Am7 (lá menor com sétima), A7(13) (lá maior com sétima e décima terceira).

Porém, quando o acorde não tem sétima, pode-se encontrar outras notas fora do parêntesis.

- **Ex:** F6 (fá com sexta).

Em relação às sétimas, ao contrário do que se espera, o número 7, quando indicado em uma cifra, significa SÉTIMA MENOR, meio tom abaixo de uma sétima maior. A sétima maior encontra-se na cifra popular representada pelas seguintes formas: **7M, Maj7 ou ▲**.

Um acorde com sétima menor é chamado apenas de acorde com sétima.

- **Ex:** F7M (fá com sétima maior), Dbm7 (ré bemol menor com sétima menor, ou apenas ré bemol menor com sétima).

As demais notas de um acorde (as que não compõem a tríade ou a sétima) podem estar acompanhadas por alterações (b ou #). Isso indica decréscimo ou acréscimo de um semi-tom na nota encontrada. Tais alterações encontram-se ANTES da dissonância em questão.

- **Ex:** A7(b9), G7(#11).

Outras grafias e situações que envolvam registro em cifras serão explicadas no decorrer do curso.

1.5 Tríades

Tríades são acordes com três sons. Os quatro tipos de tríades mais comuns são:

Maior - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça maior em relação à tônica e uma quinta justa em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** F, C.

Menor - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica e uma quinta justa em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** Fm, C-.

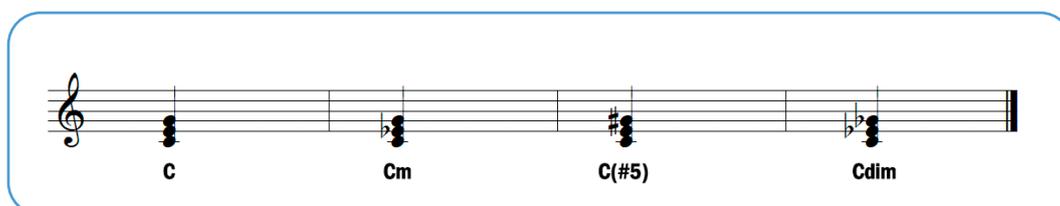
Aumentada - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça maior em relação à tônica e uma quinta aumentada em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** F(#5), C+.

Diminuta - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica e uma quinta diminuta em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** Fdim, Cdim.

A próxima imagem mostra exemplos dos quatro tipos de tríades.



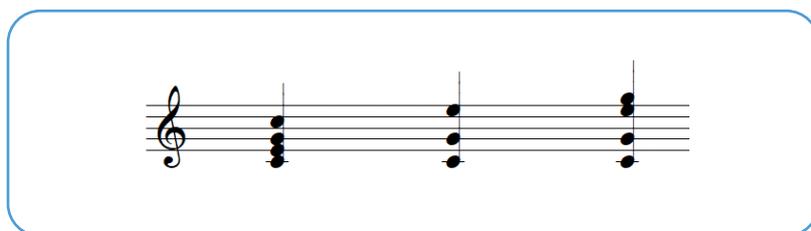
Escute cada uma das tríades do trecho acima (áudio 01):

https://youtu.be/End1Wrabc_8

Obs. Os links para escutar os áudios presentes neste curso direcionam você para páginas do YouTube. Caso algum link esteja corrompido ou não abra, por favor entre em contato comigo através do damoreticiano@gmail.com.

É interessante notar que o *nome* das notas (ignorando os acidentes) de todas as tríades de dó são *dó, mi e sol*. *Dó* por que corresponde a tônica, ou nota fundamental. *Mi* por que corresponde à terça, ou *terceiro nome de nota* (ignorando acidentes) alcançado a partir da tônica ($dó^1, ré^2, mi^3$). *Sol* por que corresponde à quinta, ou *quinto nome de nota* (ignorando acidentes) alcançado a partir da tônica ($dó^1, ré^2, mi^3, fá^4, sol^5$). Portanto, nunca em uma tríade básica de *dó* encontraremos um *ré sustenido* e sim um *mi bemol* por que a terça de *dó* é *mi* e não um *ré*.

Uma vez que a nota fundamental seja a mais grave, as demais notas de um acorde podem ser espaçadas, mas o acorde permanecerá com o mesmo nome e com a mesma cifragem.



Os três exemplos da imagem acima correspondem ao acorde de C (notas *dó, mi e sol*).



Escute cada uma das tríades do trecho acima (áudio 02):
<https://youtu.be/ld7WpFgKwJo>

O quadro abaixo mostra as notas que fazem parte das tríades mais comuns.

Tônica	Maior	Menor	Aumentado	Diminuto
Dó	<i>Dó, mi, sol</i>	<i>Dó, mib, sol</i>	<i>Dó, mi, sol#</i>	<i>Dó, mib, solb</i>
Dó#	<i>Dó#, mi#, sol#</i>	<i>Dó#, mi, sol#</i>	<i>Dó#, mi#, sol##</i>	<i>Dó#, mi, sol</i>
Réb	<i>Réb, fá, láb</i>	<i>Réb, fáb, láb</i>	<i>Réb, fá, lá</i>	<i>Réb, fáb, lább</i>
Ré	<i>Ré, fá#, lá</i>	<i>Ré, fá, lá</i>	<i>Ré, fá#, lá#</i>	<i>Ré, fá, láb</i>

Tônica	Maior	Menor	Aumentado	Diminuto
Ré#	<i>Ré#, fá##, lá#</i>	<i>Ré#, fá#, lá#</i>	<i>Ré#, fá##, lá##</i>	<i>Ré#, fá#, lá</i>
Mib	<i>Mib, sol, sib</i>	<i>Mib, solb, sib</i>	<i>Mib, sol, si</i>	<i>Mib, solb, sibb</i>
Mi	<i>Mi, sol#, si</i>	<i>Mi, sol, si</i>	<i>Mi, sol#, si#</i>	<i>Mi, sol, sib</i>
Fá	<i>Fá, lá, dó</i>	<i>Fá, láb, dó</i>	<i>Fá, lá, dó#</i>	<i>Fá, láb, dób</i>
Fá#	<i>Fá#, lá#, dó#</i>	<i>Fá#, lá, dó#</i>	<i>Fá#, lá#, dó##</i>	<i>Fá#, lá, dó</i>
Solb	<i>Solb, sib, réb</i>	<i>Solb, sibb, réb</i>	<i>Solb, sib, ré</i>	<i>Solb, sibb, rébb</i>
Sol	<i>Sol, si, ré</i>	<i>Sol, sib, ré</i>	<i>Sol, si, ré#</i>	<i>Sol, sib, réb</i>
Sol#	<i>Sol#, si#, ré#</i>	<i>Sol#, si, ré#</i>	<i>Sol#, si#, ré##</i>	<i>Sol#, si, ré</i>
Láb	<i>Láb, dó, mib</i>	<i>Láb, dób, mib</i>	<i>Láb, dó, mi</i>	<i>Láb, dób, mibb</i>
Lá	<i>Lá, dó#, mi</i>	<i>Lá, dó, mi</i>	<i>Lá, dó#, mi#</i>	<i>Lá, dó, mib</i>
Lá#	<i>Lá#, dó##, mi#</i>	<i>Lá#, dó#, mi#</i>	<i>Lá#, dó##, mi##</i>	<i>Lá#, dó#, mi</i>
Sib	<i>Sib, ré, fá</i>	<i>Sib, réb, fá</i>	<i>Sib, ré, fá#</i>	<i>Sib, réb, fáb</i>
Si	<i>Si, ré#, fá#</i>	<i>Si, ré, fá#</i>	<i>Si, ré#, fá##</i>	<i>Si, ré, fá</i>

Obs. Na partitura, uma nota com dois sustenidos é representada pelo símbolo **✕** antes dela.



1.6 Tétrades

Tétrades são acordes com quatro sons. Os cinco tipos de tétrades mais comuns são:

Maior com sétima maior - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça maior em relação à tônica, uma quinta justa em relação à tônica e uma sétima maior em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** F7M, Cmaj7.

Maior com sétima menor - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça maior em relação à tônica, uma quinta justa em relação à tônica e uma sétima menor em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** F7, C7.

Menor com sétima menor - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica, uma quinta justa em relação à tônica e uma sétima menor em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** Fm7, Cm7.

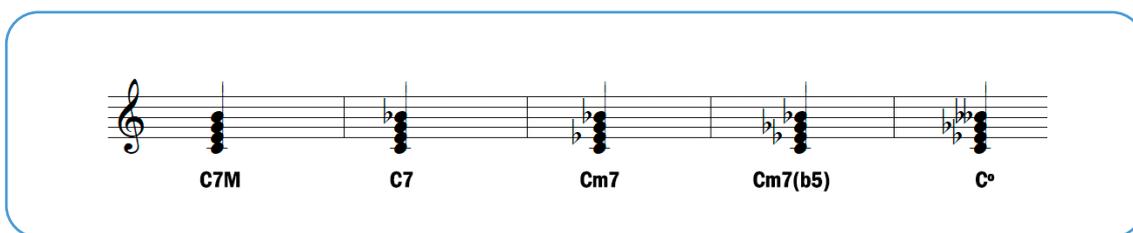
Meio diminuta - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica, uma quinta diminuta em relação à tônica e uma sétima menor em relação à tônica.

- **Ex de cifragem:** Fm7(b5), C^o.

Diminuta - formada pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica, uma quinta diminuta em relação à tônica e uma sétima diminuta em relação à tônica. A sétima diminuta está um semitom abaixo da sétima menor.

- **Ex de cifragem:** F^o, C^o.

A próxima imagem mostra exemplos dos cinco tipos de tétrades.



The image shows a musical staff with five chords represented by vertical lines and dots. The chords are labeled below the staff: C7M, C7, Cm7, Cm7(b5), and C^o. The C7M chord has a natural sign on the third line. The C7 chord has a flat sign on the second line. The Cm7 chord has flat signs on the second and fifth lines. The Cm7(b5) chord has flat signs on the second, fifth, and seventh lines. The C^o chord has flat signs on the second, fifth, and seventh lines.

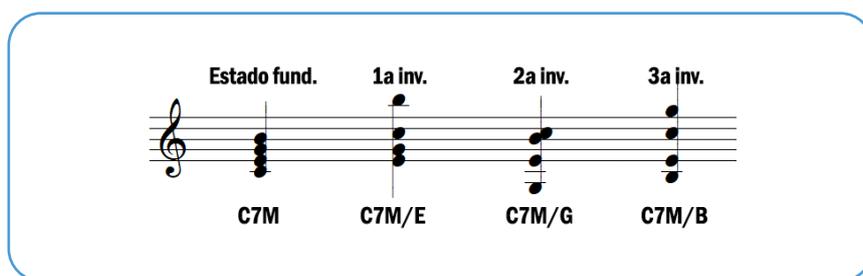


Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 03):

<https://youtu.be/xKWKWOnVMIU>

Pela mesma justificativa do item anterior, a sétima de um acorde de dó diminuto é um *si dobrado bemol* e não um *lá*, apesar de terem o mesmo som. Como as tétrades básicas são compostas por sétimas, obrigatoriamente a sétima de qualquer acorde de *dó* tem que se chamar *si*, porque *si* é o sétimo nome de nota (ignorando os acidentes) a partir da tônica, que nesse caso é *dó*.

Quando a nota mais grave do acorde (baixo) não corresponde à tônica, estamos tratando de uma *inversão de acorde*. Um acorde está na *primeira inversão* quando o baixo está na *terça*, se encontra na *segunda inversão* quando o baixo está na *quinta*, e está na *terceira inversão* quando o baixo está na *sétima*. No caso dos acordes invertidos, a cifragem vem seguida de uma barra e a nota cifrada do baixo correspondente.



Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 04):
<https://youtu.be/9W6Aqj8UmY8>

O quadro abaixo mostra o nome das sétimas que fazem parte das tétrades mais comuns.

Tônica	7M	7	7dim
Dó	<i>Si</i>	<i>Sib</i>	<i>Sibb</i>
Dó#	<i>Si#</i>	<i>Si</i>	<i>Sib</i>
Réb	<i>Dó</i>	<i>Dób</i>	<i>Dóbb</i>
Ré	<i>Dó#</i>	<i>Dó</i>	<i>Dób</i>
Ré#	<i>Dó##</i>	<i>Dó#</i>	<i>Dó</i>
Mib	<i>Ré</i>	<i>Réb</i>	<i>Rébb</i>

Tônica	7M	7	7dim
Mi	Ré#	Ré	Réb
Fá	Mi	Mib	Mibb
Fá#	Mi#	Mi	Mib
Solb	Fá	Fáb	Fább
Sol	Fá#	Fá	Fáb
Sol#	Fá##	Fá#	Fá
Láb	Sol	Solb	Solbb
Lá	Sol#	Sol	Solb
Lá#	Sol##	Sol#	Sol
Sib	Lá	Láb	Lább
Si	Lá#	Lá	Láb



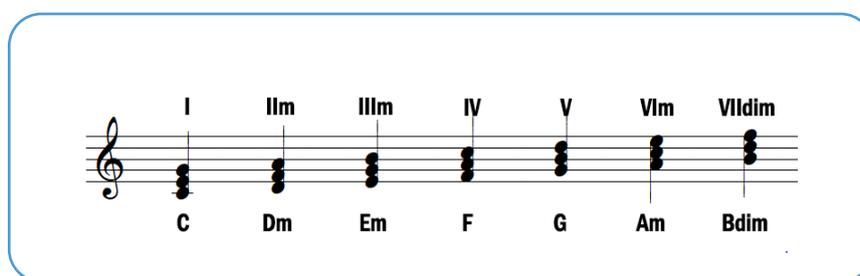
CAPÍTULO 2:

O TOM MAIOR



2.1 Harmonização em tríades

Se escrevermos uma escala maior em uma partitura e colocarmos terças sobrepostas em cada uma dessas notas, apenas com notas dessa escala maior, estaremos descobrindo os acordes que fazem parte do tom maior desta escala. Assim, estaremos harmonizando qualquer tom maior. A imagem abaixo ilustra melhor o que quero dizer, vamos acompanhar os sete acordes (ou graus) que fazem parte do tom de dó maior, em tríades.



Escute cada uma das tríades do trecho acima (áudio 05):

<https://youtu.be/-NjgfyYkUw>

Importante notar que eu só usei notas da escala de *dó maior*, portanto sem sustenidos ou bemóis. Reparem que o tom de dó maior possui sete acordes, cada um deles tendo como fundamental (ou tônica) uma nota da escala referida. Algumas observações já podem ser feitas: se você trabalha com música popular, com certeza se lembrou de várias e várias músicas no tom de dó maior que tem exclusivamente alguns desses acordes. Existe uma razão para isso: enquanto usarmos apenas acordes de um determinado tom, é extremamente garantido que o público vai absorver e gostar das suas escolhas harmônicas. São acordes que concordam totalmente entre si por estarem dentro de uma única escala, a qual escutamos à exaustão desde que nascemos. Os produtores musicais de música pop sabem muito bem disso,

e praticamente não arriscam acordes de empréstimo ou qualquer escapada em outros campos harmônicos.

Outra informação importante: enquanto estamos utilizando apenas acordes dentro de uma tonalidade, podemos improvisar sem problemas utilizando as notas da escala dessa tonalidade. Também podemos compor melodias utilizando apenas notas da escala da tonalidade tendo a certeza de que (quase) nada soará esquisito.

Exercício 1:

No link abaixo encontra-se uma base tocando os acordes *C Am Dm* e *G* repetidamente, portanto apenas acordes do campo harmônico de dó maior. Experimente tocar em seu instrumento ou cantar apenas notas dessa escala (*dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*) e perceba que facilmente as notas vão se encaixar na harmonia proposta.

- **Áudio 06:** <https://youtu.be/cSsDeerdJFw>

Os graus de tríades de qualquer tom maior são sempre os mesmos. O primeiro grau de um tom maior sempre será um acorde maior, o segundo e o terceiro serão menores, o quarto e o quinto serão maiores, o sexto será menor e o sétimo será diminuto.

HARMONIZAÇÃO DE UM TOM MAIOR EM TRÍADES

I IIm IIIm IV V VIIm VII^{dim}

Obs. Alguns autores grafam graus menores com minúsculas. Ex: *ii* ou invés de *IIm*. Exemplo de progressão dessa forma: I iii V vi V I.

2.2 O relativo

Para todo acorde maior existe um acorde menor que tem forte relação com ele, chamado de *relativo*. Boa parte dos recursos que utilizamos ao improvisar e compor em cima de um acorde maior pode também ser usada nesse acorde menor relativo a ele. No caso de uma *tonalidade maior*, alguns recursos que podemos utilizar também conversam com a tonalidade menor relativa a ela e vice-versa. **Um acorde menor relativo se encontra a três semitons inferiores da tônica do acorde maior em questão.**

- **Ex:** Am é relativo de C; F#m é relativo de A; Fm é relativo de Ab.

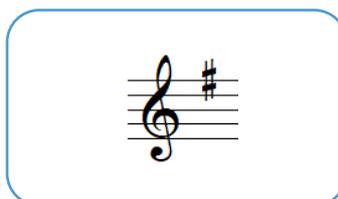
A tabela abaixo mostra as principais tríades básicas e seus respectivos acordes relativos.

Acorde Maior	Relativo Menor
C	Am
C#	A#m
Db	Bbm
D	Bm
D#	B#m
Eb	Cm
E	C#m
F	Dm
F#	D#m
Gb	Ebm
G	Em
G#	E#m
Ab	Fm
A	F#m
A#	F##m
Bb	Gm
B	G#m

No tom maior, são relativos os graus I e VI_m (e vice-versa), IV e II_m (e vice-versa) e V e III_m (e vice-versa).

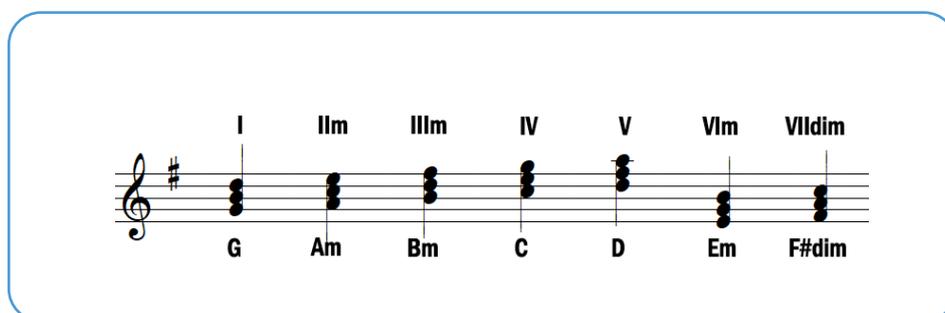
2.3 Armaduras

Lembra que falamos sobre armaduras no item 1.2? Elas têm a função de nos indicar o tom da música ou do trecho que estamos executando. Essa informação vem através do número de sustenidos ou bemóis que aparecem na armadura. A escala de *sol maior*, por exemplo, só possui um sustenido, justamente no *fá* (*sol, lá, si, dó, ré, mi, fá#*). Portanto a armadura de uma música em *sol maior* tem apenas um sustenido no local de um *fá*.



Obs. A armadura do tom de sol maior também serve para exprimir a possibilidade do tom de mi menor, pois são relativos.

Para harmonizar e descobrir os graus do tom de sol maior, basta realizar o mesmo procedimento feito no tom de dó maior.



A armadura nos indica que todos os *fás* serão sustenizados nesse trecho.

Acompanhe a seguir as principais armaduras utilizadas para exprimir uma tonalidade.

C ou Am G ou Em D ou Bm A ou F#m E ou C#m B ou G#m F# ou D#m C# ou A#m

F ou Dm Bb ou Gm Eb ou Cm Ab ou Fm Db ou Bbm Gb ou Ebm Cb ou Abm

2.4 Harmonização em tétrades

Se ao harmonizarmos uma tonalidade maior, adicionarmos mais uma terça sobreposta nos acordes formados, teremos uma harmonização em *tétrades*, onde os acordes agora terão *tônica*, *terça*, *quinta* e *sétima*. Acompanhe o exemplo abaixo onde harmonizo o tom de dó maior em tétrades.

I7M II7m III7m IV7M V7 VI7m VII7m(b5)

C7M Dm7 Em7 F7M G7 Am7 Bm7(b5)



Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 07):
https://youtu.be/CQa7-loD_wQ

Assim como nas tríades, os graus de tétrades de qualquer tom maior são sempre os mesmos. O primeiro grau de um tom maior em tétrades sempre será um acorde maior com sétima maior, o segundo e o terceiro graus

serão menores com sétima menor, o quarto será maior com sétima maior, o quinto será maior com sétima menor, o sexto será menor com sétima menor e o sétimo será meio diminuto.

HARMONIZAÇÃO DE UM TOM MAIOR EM TÉTRADES:

I7M II m7 III m7 IV7M V7 VI m7 VII^o

A tabela abaixo mostra a harmonização em tétrades das principais tonalidades maiores encontradas em músicas populares.

Tom	I7M	II m7	III m7	IV7M	V7	VI m7	VII ^o
C	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	B ^o
D	D7M	Em7	F#m7	G7M	A7	Bm7	C# ^o
E	E7M	F#m7	G#m7	A7M	B7	C#m7	D# ^o
F	F7M	Gm7	Am7	Bb7M	C7	Dm7	E ^o
G	G7M	Am7	Bm7	C7M	D7	Em7	F# ^o
A	A7M	Bm7	C#m7	D7M	E7	F#m7	G# ^o
B	B7M	C#m7	D#m7	E7M	F#7	G#m7	A# ^o

Obs. Importante reiterar que um acorde^o é o mesmo que um acorde m7(b5).

Obs. 2 Para encontrar os acordes em tonalidades diversas facilmente, basta encontrar as notas da escala maior dessa tonalidade (item 1.3) e colocar os graus correspondentes.

2.5 Primeiras Análises

Neste momento já temos a capacidade de realizar a ação mais importante na harmonia funcional: analisar uma música! Como é que faz? Basicamente é um processo de duas etapas: *identificação da tonalidade* (ou *tom*, ou *centro tonal*) e *colocação dos graus*.

Para *identificar a tonalidade* em músicas mais simples, algumas dicas podem ajudar:

a) Todos os acordes da música se encaixam perfeitamente em um (e apenas um) campo harmônico? Se sim, já temos o tom correto.

• **Ex:** Será (Legião Urbana):

| C | G | Am | F | C | G | Am | F | C | G | Am | F | Am | Em | F | G | C |

Obs: A partir de agora utilizaremos uma barra “|” para representar um *compasso*, a fim de distribuir e organizar melhor os acordes. Apesar disso, o uso da fórmula de compasso (4/4, 3/4) não será utilizado para simplificar a compreensão.

Nesse caso o trecho se encontra em DÓ MAIOR, uma vez que nenhuma outra tonalidade contém todos os acordes da música. O tom de sol maior, por exemplo, contém os acordes C, G, Am e Em, mas não contém o F, que nesse caso é *F#dim* (tríade).

A *colocação dos graus* no trecho fica assim:

I V VIm IV I V VIm IV I V VIm IV VIm IIIIm IV V I
| C | G | Am | F | C | G | Am | F | C | G | Am | F | Am | Em | F | G | C |

Obs. Usamos uma seta para indicar uma resolução de um acorde dominante (V) para um grau uma quinta justa abaixo. Isso facilita análises com dominantes de empréstimos de outros centros tonais, a serem vistos posteriormente.

Obs. 2 A finalização de um trecho musical utilizando V - I é chamada de *cadência perfeita*. Existem outras formas de finalização, como por exemplo, a *cadência plagal* (IV - I), a *cadência interrompida* (V - VIm) e a *cadência à dominante* (fim do trecho no V).

b) Apesar de nem todos os acordes de uma música estarem contidos em uma tonalidade específica, o trecho musical inicia e termina em um mesmo acorde maior? Ou pelo menos termina em um acorde maior? Esse pode ser um bom indicativo que a tonalidade da música corresponde ao acorde em questão, sendo este analisado como I.

- **Ex:** Leãozinho (Caetano Veloso): | C | G | Am | Em | F | Bb7M | C |

Como esse trecho não se encaixa perfeitamente em nenhum tom maior, mas inicia e termina em dó maior, podemos desconfiar que *dó maior* seja o tom do trecho, embora sejam necessários mais conhecimentos sobre harmonia funcional para confirmar a informação. Tais conhecimentos serão vistos no decorrer do curso. Nesse caso a música realmente está em *dó maior*, e o acorde *Bb7M* que é o único que não corresponde a essa tonalidade é um acorde de empréstimo.

Nesse caso a *colocação dos graus* fica assim:

I V VIm IIIm IV bVII7M I
| C | G | Am | Em | F | Bb7M | C |

c) A análise dos acordes dominantes (maiores com sétima menor) do trecho pode ser um fator fundamental para a identificação do centro tonal, uma vez que apenas um grau corresponde a esse tipo de acorde, o V.

- **Ex. trecho:** | G7M Bm7 | A7 Bm7 | A7 F#m7 |

Nesse caso, logo desconfiamos que a tonalidade possa ser *sol maior*, mas tanto o acorde de lá com sétima quanto o fá sustenido menor excluem essa possibilidade. Logo, vamos atrás do acorde dominante do trecho (A7), e o analisamos como *quinto grau*, a única alternativa possível para acordes dominantes em tons maiores (pelo menos até então). Depois podemos conferir

na tabela do item 2.4 qual tonalidade contém esse acorde no quinto grau, ou calcular qual nota tem a nota *lá* como uma quinta justa de intervalo. O resultado é RÉ MAIOR, sendo essa a tonalidade do trecho em questão.

IV7M VIm7 V7 VIm7 V7 IIIIm7
| G7M Bm7 | A7 Bm7 | A7 | F#m7 |

Obs. Ao analisarmos um acorde, todas as dissonâncias ou tensões que pertencem ao mesmo também são escritos na análise.

- **Ex:** IIIIm7(9), IV7M, V7(b9 b13)

d) Se o trecho não possui acordes maiores (ou os que possui podem pertencer a mais de um centro tonal), nem tem um acorde dominante claro, podemos tentar analisar os acordes menores de acordo com seus graus, dentro de uma tonalidade maior.

- **Ex. trecho:** | Em7 F#m7 | Em7 F#m7 | Bm |

Essa é uma das situações que podemos ter uma dorzinha de cabeça para analisar. Porém, conseguimos identificar que esse trecho tem dois acordes menores separados por um tom de diferença (Em7 e F#m7). Essa é uma característica exclusiva dos IIIm e IIIIm graus dentro de um campo harmônico maior, portanto esses dois acordes têm que ser, respectivamente, IIIm e IIIIm. Uma vez que o segundo grau menor se encontra a um tom de diferença do I, basta voltar um tom para identificarmos o primeiro grau, ou seja, o centro tonal do trecho, RÉ MAIOR.

IIIm7 IIIIm7 IIIm7 IIIIm7 VIm
| Em7 F#m7 | Em7 F#m7 | Bm |

Posso apostar que uma pequena confusão mental aconteceu com você. É natural e isso só se vence com exercícios e prática.

Exercício 2:

Analise as músicas a seguir. Depois busque cifras de músicas que você acha que estejam em tom maior e tente analisá-las para ver se já consegue. Sites como *cifraclub.com.br* e *cifras.com.br* podem te ajudar.

a) From me to You (Beatles):

| C | Am | C | G | F | Am | C G | C |

b) Pintura Íntima (Kid Abelha):

| Bb | C | Bb | C | F Dm | Bb C | F | Dm | Bb C | F |

Exercício 3:

Encontre o centro tonal dos trechos a seguir:

a) | Bb | C | Bb | F | ____

b) | Am7 | Em7 | Am7 | Bm7 | ____

c) | E7M | B7M | E7M | B7M | ____

d) | D | C#m | D | C#m | ____

2.6 Áreas

Os sete graus do campo harmônico maior são alocados em três áreas diferentes a serem explicadas a seguir.

2.6.1 Tônica

Os acordes da área tônica proporcionam uma sensação de *repouso*, *estabilidade*, e geralmente não causam sensação de *necessidade de resolução*.

Fazem parte da área tônica os graus I, III^m e VI^m. Por exemplo, no tom de lá maior, os acordes *A*, *C#m* e *F#m* pertencem a área tônica.

2.6.2 Subdominante

Os acordes da área subdominante proporcionam uma sensação de *pequena instabilidade* e geralmente pedem resolução amena. **Fazem parte da área subdominante os graus II^m e IV.** Por exemplo, no tom de lá maior, os acordes *Bm* e *D* pertencem à área subdominante.

2.6.3 Dominante

Os acordes da área dominante proporcionam uma sensação de *grande instabilidade*, e geralmente pedem resolução forte. **Fazem parte da área dominante os graus V e VII^{dim}.** Por exemplo, no tom de lá maior, os acordes *E*, e *G#dim* pertencem à área dominante. Quando encontra-se em forma de téttrade, o *V7* representa a forma mais usada para causar tensão e necessidade de resolução, pois dentro dele encontra-se um *trítone*, um intervalo de três tons entre a terça e a sétima do acorde, que historicamente é conhecido por proporcionar instabilidade harmônica.

2.6.4 Na prática

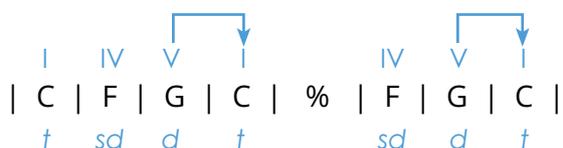
Analisemos então a música *Asa branca*, de Luiz Gonzaga:



Obs. O símbolo % é usado para indicar repetição do acorde anterior.

Agora com base nos itens anteriores, vamos alocar os acordes nas áreas estudadas.

Obs. *t* = área tônica, *sd* = área subdominante, *d* = área dominante



Exercício 4:

Procure tocar em um instrumento harmônico esses acordes vagarosamente, tentando vivenciar as sensações que as áreas proporcionam.

2.6.5 - Substituindo acordes da mesma área

É possível substituir acordes que pertencem à mesma área, sendo portanto nossa primeira possibilidade de reharmonização.

Trecho original de Asa branca:

I	IV	V	I	%	IV	V	I
C F G C	F G C						
t	sd	d	t		sd	d	t

Trecho rearmônico:

I	II	V	VIm	IIIIm	IV	VIIIdim	I
C Dm G Am Em F Bdim C							
t	sd	d	t	t	sd	d	t



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 08):

<https://youtu.be/hv0TusAhiac>

Obs. Apesar da distribuição dos graus em áreas aqui apresentada ser bastante replicada entre autores do assunto, não existe unanimidade a respeito. Podemos encontrar defensores do VIm na área subdominante e até mesmo quem coloca o IIIIm na área dominante.

Exercício 5:

Rearmonize From me to You (Beatles) com base no seu conhecimento sobre áreas.

| C | Am | C | G | F | Am | C G | C |

2.7 Enriquecendo os graus com tensões

Cada grau (ou acorde) da tonalidade maior possui características próprias que nos possibilitam adicionar novas notas em sua formação além da tétrede básica (*tônica, terça, quinta e sétima*).

- **Ex:** Utilizar F7M(#11) em lugar de um F7M. Respeitando as notas da escala, e retirando a tétrede do acorde, nos restam três possibilidades: segundas (ou nonas), quartas (ou décimas primeiras) e sextas (ou décimas terceiras).

Essas possibilidades são divididas entre *tensões* e *notas instáveis* e variam de grau para grau.

Tensões são notas geralmente bem-vindas e podem repousar melodicamente em cima do acorde ou até mesmo juntar-se a ele. Em boa parte das vezes as tensões são representadas por intervalos compostos (9, 11, 13) mesmo que o intervalo da nota em relação à tônica não seja composto (mas existem exceções, conforme veremos).

Já as **notas instáveis** podem ser mais incômodas se ficarem em cima do acorde por muito tempo e geralmente são usadas como notas de passagem (também existem exceções).

Com posse dessas definições, já podemos estudar as possibilidades e características de cada grau do campo harmônico maior.

2.7.1 - I7M

A escala gerada pelo I7M é exatamente a escala maior do tom da música. Também corresponde à sonoridade do modo grego *jônico*.



Escute a sonoridade do dó jônico em cima de C7M (áudio 09):
<https://youtu.be/tMO117niYfY>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T 9 3 4 5 6 7M

Obs. T = tônica ou fundamental do acorde.

Tensões: 9 e 6. Essas tensões podem ser agregadas ao acorde tranquilamente.

- **Ex:** A(6 9), F#7M(9). Apesar de ser tensão, a sexta não é uma décima terceira (temos a nossa primeira exceção) e no processo de cifragem, quando o acorde não tem sétima, pode ficar fora do parêntesis (Ex. G6).

Obs. 2 Um acorde cifrado apenas com o número 9 implica em um acorde com sétima menor e nona.

- **Ex:** D9 = D7(9). Essa cifragem não cabe num I7M, que contém uma sétima MAIOR. Para cifrar um acorde apenas com tríade e nona, adiciona-se *add* à cifragem (Ex. Fadd9).

Notas instáveis: 4. Usar apenas como nota ou acorde de passagem.

Obs. A 4 comumente vem cifrada com o *sus* (de *suspensa*) na frente e geralmente substitui a terça do acorde. Ex. Gsus4, contém as notas sol (t), dó (quarta suspensa) e ré (5). Note que a terça de sol (si) inexistente nesse acorde.

- **Ex. Trecho original de Asa branca:**



- **I7M rearmonizado:**



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 10):

<https://youtu.be/-kKeP4BWSHQ>

2.7.2 – IIm7

A escala gerada pelo IIm7 é uma escala menor. Equivale à escala do tom da música porém a tônica nesse caso sendo a segunda nota.

- **Ex:** Escala de *dó maior*, mas começando em um *ré*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *dórico*.



Escute a sonoridade do ré dórico em cima de Dm7 (áudio 11):

<https://youtu.be/2IINvhJMLxI>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T 9 b3 11 5 6 7

Tensões: 9, 11 e 6. Novamente, apesar de ser tensão, a sexta não é uma décima terceira (temos a nossa segunda exceção).

Notas instáveis: nenhuma.

- **Ex. Trecho:**



- **IIIm7 rearrmonizado:**



Obs. Sempre que houver a progressão II – V existirá uma ligação inferior (colchete) entre esses graus.



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 12):

<https://youtu.be/oqJrjV2igvY>

2.7.3 – IIIIm7

A escala gerada pelo IIIIm7 é uma escala menor. Equivale à escala do tom da música, porém a tônica nesse caso sendo a terceira nota.

- **Ex:** Escala de *dó maior*, mas começando em um *mi*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *frígio*.



Escute a sonoridade do mi frígio em cima de Em7 (áudio 13):

<https://youtu.be/mDgElodKo7M>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T b2 b3 11 5 b6 7

Tensões: 11.

Notas instáveis: b2 e b6.

- **Ex. Trecho:**



- **III^{m7} rearrmonizado:**



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 14)

<https://youtu.be/stnodg7GT60>

2.7.4 - IV7M

A escala gerada pelo IV7M é uma escala maior. Equivale à escala do tom da música, porém a tônica nesse caso sendo a quarta nota. Ex. Escala de *dó maior*, mas começando em um *fá*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *lídio*.



Escute a sonoridade do fá lídio em cima de F7M (áudio 15):

<https://youtu.be/486F5t654nY>

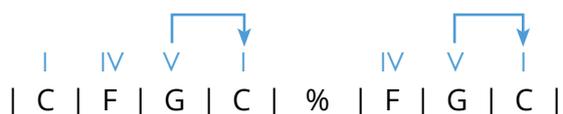
Ela nos proporciona a seguinte relação:

T 9 3 #11 5 6 7M

Tensões: 9, #11 e 6. A sexta novamente é tensão, mas não é uma décima terceira (exceção de novo!).

Notas instáveis: nenhuma.

- **Ex. Trecho original de Asa branca:**



- **IV7M rearrmonizado:**



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 16):

<https://youtu.be/gnM1bx-uVQA>

2.7.5 – V7

A escala gerada pelo V7 é uma escala maior. Equivale à escala do tom da música, porém a tônica nesse caso sendo a quinta nota. Ex. Escala de *dó maior*, mas começando em um *sol*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *mixolídio*.



Escute a sonoridade do sol mixolídio em cima de G7 (áudio 17):

<https://youtu.be/AIPTkI91WCY>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T 9 3 4 5 13 7

Tensões: 9, 13.

Notas instáveis: 4. Apesar de ser considerada nota instável, no V7 a quarta pode ser agregada ao acorde tranquilamente. Sim, mais uma exceção.

- **Ex. Trecho original de Asa branca:**



- **V7 rearmônico:**



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 18):

<https://youtu.be/tHb6Sl41uc8>

No V7 você pode utilizar o acorde *sus*. O *sus* (e não *sus4*) é um acorde dominante que contém, tônica, *sus4* (sem terça), quinta justa, sétima menor e nona.

- **Ex:** *Gsus* contém sol (t), dó (*sus4*), ré (5), fá (7), além de lá (9).

Obs. O processo de cifragem é recente, diverso e descentralizado, portanto é comum encontrarmos cifras representando acordes diferentes dos abordados aqui.



Escute a progressão (áudio 19)

| Dm7 | Gsus | C7M | % | Dm7 | Gsus | C7M | % |

<https://youtu.be/iOT6YIKel98>

2.7.6 – VIm7

A escala gerada pelo VIm7 é uma escala menor. Equivale à escala do tom da música, porém a tônica nesse caso sendo a sexta nota.

- **Ex:** Escala de *dó maior*, mas começando em um *lá*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *eólio* e à escala *menor natural* desse grau a ser estudada no próximo capítulo.



Escute a sonoridade do lá eólio em cima de Am7 (áudio 20):
<https://youtu.be/OUM2b50MSWA>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T 9 b3 11 5 b6 7

Tensões: 9, 11.

Notas instáveis: b6.

- **Ex. Trecho:**

I IIm7 V VIm I IIm V VIm
| C | Dm7 | G | Am | C | Dm | G | Am |

- **VIm7 rearmonizado:**

I IIm7 V VIm7(11) I IIm V VIm7(9 11)
| C | Dm7 | G | Am7(11) | C | Dm | G | Am7(9 11) |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 21):
<https://youtu.be/BpMMwP-iBrk>

2.7.7 – VII^o

A escala gerada pelo VII^o é uma escala meio diminuta. Equivale à escala do tom da música, porém a tônica nesse caso sendo a sétima nota.

- **Ex:** Escala de *dó maior*, mas começando em um *si*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *lócrico*.



Escute a sonoridade do si lócrico em cima de B^o (áudio 22):
<https://youtu.be/ukv7xhTmAsk>

Ela nos proporciona a seguinte relação:

T b2 b3 11 b5 b13 7

Tensões: 11, b13.

Notas instáveis: b2.

- **Ex. Trecho:**

I IIm7 VII^o VIIm I IIm VII^o VIIm
| C | Dm7 | B^o | Am | C | Dm | B^o | Am |

- **VII^o rearmônico:**

I IIm7 VII^o(11) VIIm I IIm VII^o(b13) VIIm
| C | Dm7 | B^o(11) | Am | C | Dm | B^o(b13) | Am |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 23):
<https://youtu.be/5WHQPrKsheY>

2.7.8 – Considerações finais

- Todos os graus maiores possuem 9.
- Apenas os graus menores possuem 11.

Com posse de todas essas informações podemos fazer uma reharmonização completa dos graus.

Trecho:

I IIm7 V VIm IIIIm7 IV VIIIdim I
| C Dm7 | G | Am Em7 | F Bdim | C |

Trecho reharmonizado:

I7M(6) IIm7(11) V7(13) VIm(9 11) IIIIm7(11) IV7M(#11) VII^o(b13) Iadd9
| C7M(6) Dm7(11) | **G7(13)/D** | Am(9 11) Em7(11) | F7M(#11) B^o(b13) | Cadd9 |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 24):

<https://youtu.be/83wx1LL9Jz8>

Obs. A análise de um acorde invertido (no caso acima, G7(13)/D) é a mesma de um acorde em seu estado fundamental.

Exercício 6:

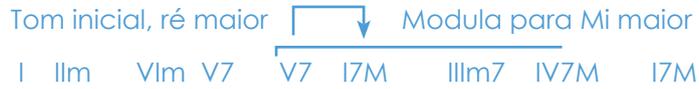
Utilizando todo o conhecimento adquirido até então (áreas e novas tensões dos graus), reharmonize à vontade o trecho a seguir.

Será (Legião Urbana):

| C | G | Am | F | C | G | Am | F | C | G | Am | F | Am | Em | F | G | C |

2.8 Modulação

A modulação ocorre quando um trecho musical significativo abandona uma tonalidade e passa a ter acordes pertencentes à outra tonalidade.



- **Ex:** | D Em | Bm A7 | B7 E7M | G#m7 A7M | E7M |

Conforme visto no trecho acima, a modulação para o tom de mi maior ocorreu através de uma preparação V7 - I do novo tom. Essa é uma das formas de modulação mais comuns, embora você possa começar o novo tom usando outros graus e possibilidades.

É importante deixar claro que o uso de poucos acordes de outra tonalidade em um trecho e logo depois a volta para a tonalidade original não caracteriza uma modulação e sim o uso de acordes de empréstimos que veremos mais adiante.



- **Ex:** | C7M Dm7 | Em7 F7M | C7M G7 | **Ab7M** Dm7 | G7 C7M |

Nesse caso o Ab7M corresponde a um acorde de empréstimo do homônimo menor.

CAPÍTULO 3:

O TOM MENOR



Ao contrário do tom maior, que é inteiramente baseado na escala maior, o tom menor se baseia em três escalas menores diferentes: *natural*, *harmônica* e *melódica*. Os acordes gerados a partir dessas três escalas se misturam e juntos formam as possibilidades de harmonização de um tom menor.

3.1 Escala menor natural

A escala menor natural equivale a uma escala maior começando da sexta nota. Ex. Escala de *dó maior*, mas começando em um *lá*. Também corresponde à sonoridade do modo grego *eólio*. Abaixo podemos acompanhar a escala de *lá menor natural*.



Escute a escala de *lá menor natural* em cima de um Am7 (áudio 25):

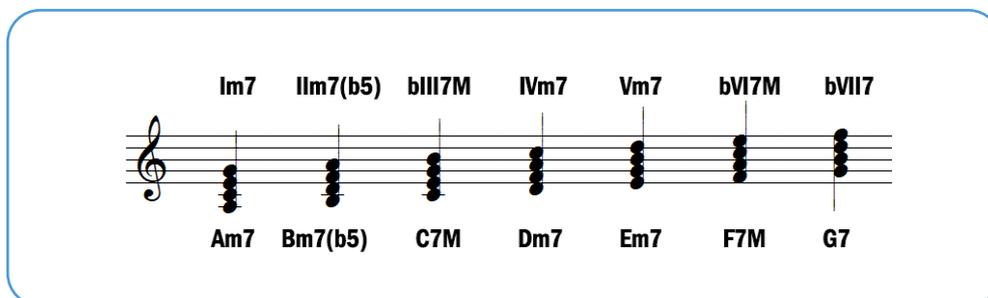
<https://youtu.be/eKttwCDBKHU>

Ela nos proporciona a seguinte relação intervalar:

T 2 b3 4 5 b6 7

Obs. Nesse caso estamos ignorando o conceito de tensões e notas instáveis, apenas estamos mostrando os intervalos simples.

Para chegarmos aos acordes gerados pela escala menor natural, o processo é o mesmo da escala maior: adicionamos terças sobrepostas apenas com as notas da escala até encontrarmos as tríades ou tétrades.



 Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 26): <https://youtu.be/NFTKF5OSHjo>

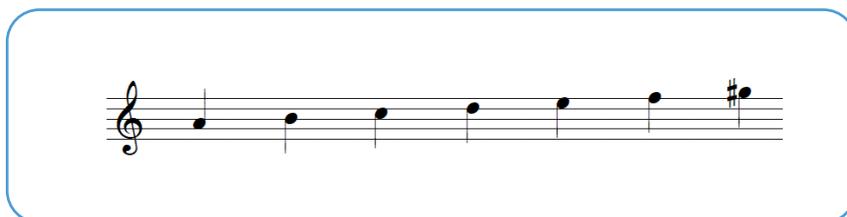
Notem que os acordes gerados pela escala de *lá menor natural* são os mesmos dos acordes gerados pela escala de *dó maior*, pois as duas tonalidades são relativas. Apesar disso, a função dos graus muda, uma vez que cada grau forma, em relação à tônica, um intervalo diferente do da escala maior.

Caso queira harmonizar a escala menor natural em tríades, basta remover as sétimas da harmonização em tétrades recém-feita.

3.2 Escala menor harmônica

A escala menor harmônica equivale a uma escala menor natural, mas com a sétima maior.

- **Ex:** Escala de *lá menor natural*, mas com um *sol suspenso* na última nota. Abaixo podemos acompanhar a escala de *lá menor harmônica*.





Escute a escala de *lá menor harmônica* em cima de um Am (áudio 27):

<https://youtu.be/abMuZGVuQQY>

Ela nos proporciona a seguinte relação intervalar:

T 2 b3 4 5 b6 7M

A menor harmônica é uma excelente escala para improvisação em músicas de tom menor. Em acordes V7 também é matadora se usarmos a menor harmônica do acorde em que esse grau resolveria.

- **Ex:** Usar a escala de *dó menor harmônica* em um acorde de G7 que surja em uma música ou trecho de tom menor ou maior.

No decorrer do curso daremos mais detalhes sobre o possível uso dessa escala na improvisação em geral.

A imagem abaixo ilustra a harmonização da escala menor harmônica em tétrades.

I m7M	II m7(b5)	bIII 7M(#5)	IV m7	V 7	bVI 7M	VII °
Am7M	Bm7(b5)	C7M(#5)	Dm7	E7	F7M	G#°



Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 28):

<https://youtu.be/YH7zlyUYY8M>

Você deve ter notado um parênteses em algumas notas *sol sustenido* (nos graus bIII7M(#5), V7 e VIIº). Na teoria musical, quando colocamos um acidente em uma nota (# ou *b*), até o final do compasso todas as notas com o mesmo nome serão acidentadas. Logo, não seria necessário colocar nenhum sustenido a partir do segundo sol sustenido, uma vez que no primeiro grau já tinha sido feita essa alteração. Apesar disso, quando não queremos que o leitor se confunda ou esqueça de executar algum acidente, colocamos o mesmo entre parênteses por precaução.

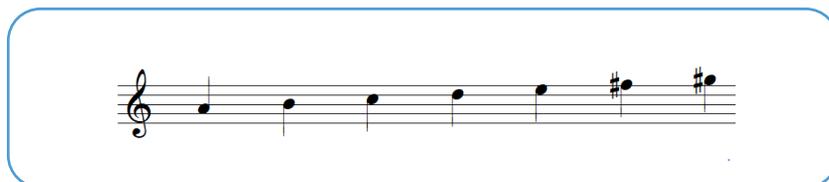
3.3 Escala menor melódica

Apesar de existir mais de uma forma de representar a escala menor melódica, na harmonia funcional ela equivale a uma escala menor harmônica só que com a sexta maior.

- **Ex:** Escala de *lá menor harmônica*, mas com um *fá sustenido* ao invés do *fá natural*.

Também corresponde a uma escala maior com apenas a terça menor.

- **Ex:** Escala de *lá maior* com o *dó natural*. Abaixo podemos acompanhar a escala de *lá menor melódica*.



Escute a escala de *lá menor melódica* em cima de um Am (áudio 29):

<https://youtu.be/Yp6rRVNncHw>

Ela nos proporciona a seguinte relação intervalar:

T 2 b3 4 5 6 7M

Ao improvisar usando a menor melódica em músicas em tom menor temos uma sonoridade menos esperada e mais rebuscada. Mais adiante mostraremos algumas possibilidades de uso dessa escala na improvisação de alguns acordes específicos.

A imagem abaixo ilustra a harmonização da escala menor melódica em tétrades.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains seven tetrads. Above each tetrad is a Roman numeral with a chord symbol, and below each tetrad is the corresponding chord symbol. The Roman numerals are: IIm7M, IIIm7, bIII7M(#5), IV7, V7, VIIm7(b5), VIIIm7(b5). The chord symbols are: Am7M, Bm7, C7M(#5), D7, E7, F#m7(b5), G#m7(b5).



Escute cada uma das tétrades do trecho acima (áudio 30):

<https://youtu.be/bVL5ZBhYJBw>

3.4 Finalmente os acordes do tom menor

Conforme abordado no começo do capítulo, os acordes do tom menor correspondem a todos os acordes formados pelas três escalas menores estudadas.

IIm7 IIm7M II^o IIIm7 bIII7M bIII7M(#5) IVm7 IV7 Vm7 V7 bVI7M VI^o
bVII7 VII^o VII^o

Obs. Caso queira harmonizar a escala menor em tríades, basta remover as sétimas da harmonização em tétrades recém-feita.

- **Ex:** Gm7 (Vm7 em dó menor) em tríades vira Gm (Vm).

Obs. 2 Assim como no tom maior, os graus de tétrades de qualquer tom menor são sempre os mesmos.

Abaixo, possibilidades de tensões mais usadas para alguns destes graus, para fins de reharmonização.

Im7 - 9, 11, 6 bIII7M - 9, 6 IVm7 - 9, 11, 6 bVI7M - 9, #11, 6 bVII7 - 9, 4, 13

Outras possibilidades de reharmonização, principalmente no tocante ao V7 serão abordadas posteriormente.

3.5 Áreas do tom menor

Seguindo os mesmos princípios das áreas do tom maior (inclusive de substituição), podemos alocar os graus conforme mostrado abaixo.

- **Área tônica:** Im7, Im7M, bIII7M, bIII7M(#5)
- **Área subdominante:** II^o, IIIm7, IVm7, IV7, bVI7M, VI^o, bVII7
- **Área dominante:** V7, VII^o, VII^o

Obs. O Vm não possui o trítone, principal característica da área dominante, mas na ausência de uma área para melhor alocá-lo pode ser designado na área dominante.

3.6 Cuidados com a melodia

Ao compor melodias ou reharmonizar acordes de músicas em tom menor, a melodia passa a ser uma preocupação, uma vez que podemos utilizar três escalas menores diferentes e precisamos tomar cuidado para não haver choque de graus entre melodia e harmonia. Acompanhe:

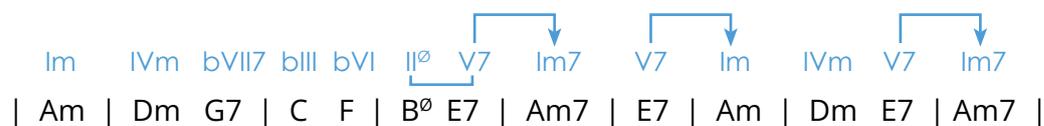


Se estou no tom de lá menor, e quero colocar um acorde para cada nota dessa melodia, a terceira nota, *sol*, exige um cuidado especial. Ela corresponde à sétima menor do tom, indicando que vem da escala menor natural, única escala que tem esse tipo de intervalo. Portanto, devemos evitar acordes oriundos da escala menor harmônica (ex. Im7M, VII^o) e menor melódica (ex. VII^o) ao harmonizarmos esta nota especificamente, pois corremos o risco de termos uma sétima maior no acorde chocando com a sétima menor da melodia (choque de *sol sostenido* com *sol natural*). Já as melodias que ficam entre a tônica e a quinta não necessitam de tanta atenção, uma vez que essas cinco notas são comuns nas três escalas menores estudadas.

Ao improvisar em músicas de tons menores, a escolha da escala apropriada pode depender dos acordes da música, mas também do gênero e bom gosto do solista. Em músicas mais jazzísticas, o choque entre sétimas, sextas ou outras notas pode não incomodar, ou até mesmo causar uma tensão proposital para ser resolvida em acordes seguintes.

3.7 Analisando músicas em tom menor

Todas as técnicas, princípios e raciocínios para a análise de tons maiores também se aplicam na análise de tons menores. Logo, temos as mesmas etapas de análise: *identificação da tonalidade* (ou *tom*, ou *centro tonal*) e *colocação dos graus*. Abaixo um exemplo simples de análise de acordes de música em tom menor: Mulheres (Toninho Geraes).



Interessante reparar que o ato de começar e terminar em um acorde menor pode ser um indicativo de que a música está em tom menor e não no seu relativo maior, no caso dó maior, que possui muitos acordes em comum. Porém a informação mais valiosa para confirmar a tonalidade menor é a existência de vários V7 indo para Im, deixando de lado a possibilidade do trecho estar em tonalidade maior.

Exercício 7:

Analise os trechos em tom menor a seguir. Depois busque cifras de músicas que você acha que estão em tom menor e tente analisá-las para ver se já consegue. Sites como cifraclub.com.br e cifras.com.br podem te ajudar.

a) | Em7M | F#^o B7 | Em7 | Am7 C7M | D Em6 |

b) | Dm7 C | Bb7M | E^o A7 | Bb7M | C Dm | Bb7M C | Dm7 |



CAPÍTULO 4:

ACORDES DE FORA DO TOM CENTRAL



Este capítulo aborda as principais formas de se utilizar acordes de fora do tom central de um trecho ou de uma música.

4.1 Dominantes secundários

São acordes dominantes (V7) que se situam uma quinta justa acima dos graus II^m7, III^m7, IV^{7M}, V⁷ e VI^m7 de um tom maior. Esses acordes dominantes podem ser usados substituindo acordes que venham antes dos seus respectivos graus, ou de forma mais livre.

Se estou em dó maior, por exemplo, as cinco possibilidades de dominantes secundários são:

A7 - V7 do II^m (Dm7)

B7 - V7 do III^m (Em7)

C7 - V7 do IV (F7M)

D7 - V7 do V (G7)

E7 - V7 do VI^m (Am7)

logo, em termos gerais...

VI⁷ - V7 do II^m

VII⁷ - V7 do III^m

I⁷ - V7 do IV

II⁷ - V7 do V

III⁷ - V7 do VI^m

- **Ex. Trecho:**

I VI^m II^m7 V7 VI^m V7 I
| C | Am | Dm7 | G7 | Am | G7 | C |

- **Trecho rearmonizado:**

I V7 II^m7 V7 VI^m V7 I
| C | A7 | Dm7 | G7 | E7 | Am | G7 | C |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 31):

<https://youtu.be/Zsa3Nf0Kufg>

A forma de análise de um dominante secundário é a mesma da de um dominante do próprio tom: o grau V7 (ou V se for tríade) e uma seta apontando para o próximo acorde, que deverá estar uma quinta abaixo deste dominante secundário.

Caso o dominante secundário não seja seguido de um acorde uma quinta abaixo, a forma de análise será o grau V7, seguido de uma "/" e o respectivo grau que ele deveria ter resolvido (sem seta).



No exemplo acima o E7 por não resolver naturalmente no Am7 (*lá* está a uma quinta justa abaixo do *mi*), que corresponde ao VIm da tonalidade do trecho, fica então com a análise V7/VIm.

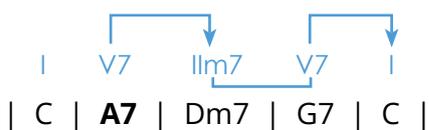
Exercício 8:

Análise o trecho a seguir:



4.1.1 A nota diferencial do dominante secundário

Por não fazer parte do tom original do trecho, o dominante secundário sempre traz uma ou duas notas que não pertencem à tonalidade. Vamos acompanhar no exemplo abaixo:



O dominante secundário A7 (V7 do II_m7) é composto pelas notas *lá*, *dó sus-tenido*, *mi* e *sol*. Sabemos que no tom de dó maior (tom do trecho) não existem

dós sustenidos, portanto essa é a nota diferencial que o A7 traz para o trecho. Isso significa que enquanto o dominante secundário em questão (A7) estiver sendo tocado, a escala do tom maior correspondente (dó maior no caso) pode conter notas que choquem com essa nota diferencial (dó natural nesse exemplo), portanto, a melodia ou improviso deve comportar tal nota ao invés da nota original para não haver choque.

Abaixo uma tabela que aponta as notas diferenciais dos dominantes secundários, assim como a escala a ser tocada durante suas utilizações.

Dominante Secundário	V/II ^m	V/III ^m	V/IV	V/V	V/VI ^m
Nota diferencial	#1 do tom central	#2 e #4 do tom central	b7 do tom central	#4 do tom central	#5 do tom central
Escala correspondente	Menor harmônica do II	Menor harmônica do III	Maior do IV	Maior do V	Menor harmônica do VI

Dando um exemplo prático de consulta da tabela acima: digamos que estou no tom de fá maior e surge um acorde de A7. Esse acorde é dominante e resolve uma quinta baixo em Dm7, que é VI^m7 do tom da música. Logo, A7 é V/VI^m. De acordo com a tabela, ele traz como nota diferencial uma quinta aumentada (#5) do tom central. O tom central (sendo fá maior) tem como quinta aumentada *dó sustenido*, e a escala que poderei usar para improvisar ou compor é a menor harmônica do VI^m, portanto *ré menor harmônica*.

A título de informação, uma escala menor harmônica sendo tocada apenas durante um acorde dominante pode ser chamada pelo nome da tônica do acorde dominante mais o termo *mixob9b13*. No exemplo acima, a escala de *ré menor harmônica* sendo tocada durante um A7 pode ser chamada de escala de *lá mixob9b13*.

4.1.2 Segundos cadenciais

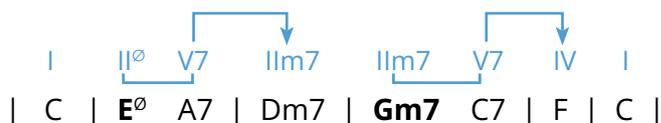
O acorde dominante secundário pode vir antecedido de um II referente ao acorde que o dominante secundário deve resolver naturalmente. Esse II recebe o nome de *segundo cadencial*. É uma progressão harmônica extremamente

comum que enfatiza o dominante secundário. Por se tratar de uma progressão II – V, esses graus recebem uma ligadura inferior.

Trecho original:



Trecho com segundo cadencial:



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 32):

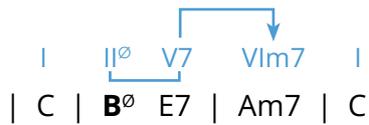
<https://youtu.be/V3PEKKK4Q34>

Você deve ter notado que no exemplo acima o primeiro segundo cadencial é meio diminuto (E°) e o segundo é menor com sétima ($Gm7$). É convencionalizado que **o segundo cadencial de um dominante secundário que resolve em um grau menor é um acorde meio diminuto**, e **o segundo cadencial de um dominante secundário que resolve em um grau maior é menor com sétima**. Na prática, essa convenção nem sempre é seguida e o segundo cadencial é aplicado no formato que mais agrada o compositor. Abaixo uma tabela que sintetiza essa convenção:

Dominante Secundário	V/IIIm	V/IIIIm	V/IV	V/V	V/VIIm
Segundo cadencial	II ^º	II ^º	IIIm7	IIIm7	II ^º
Exemplo em dó maior	$E^\circ A7 Dm7$	$F\#^\circ B7 Em7$	$Gm7 C7 F7M$	$Am7 D7 G7$	$B^\circ E7 Am7$

Obs. Quando um acorde menor ou meio diminuto puder ser analisado como um grau comum de uma tonalidade e ao mesmo tempo puder ser analisado como um segundo cadencial, a segunda forma de análise tem prioridade.

- **Ex:**



No trecho acima, apesar do B[°] fazer parte do campo harmônico do tom do trecho (VII[°] em dó maior), a função segundo cadencial teve prioridade na análise.

Nos tons menores você pode usar o segundo cadencial e os dominantes secundários seguindo as mesmas regras do tom maior.

- **Ex:**



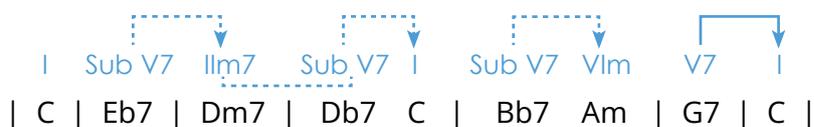
4.2 Dominantes substitutos (sub V7)

Um acorde dominante pode ser substituído por outro acorde dominante que fica um semitom acima do acorde que o dominante original tem intenção de resolver. Esse novo acorde se chama dominante substituto (*ou sub V7*) e possui o mesmo trítono do dominante original. Por exemplo, em *dó maior* o G7 (V7) pode ser substituído por Db7 (sub V7). Db está a um semitom acima do C7M (I7M), onde geralmente o G7 (V7) resolve. Acompanhe abaixo um exemplo de harmonização utilizando dominantes substitutos.

Trecho original:



Trecho com dominantes substitutos:





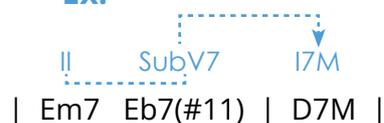
Escute as duas versões do trecho acima (áudio 33):

<https://youtu.be/-tYWON9DyQ>

Notar que a progressão do dominante substituto para seu acorde de resolução é acompanhada de uma seta tracejada. O segundo cadencial que antecede um dominante substituto também tem sua linha inferior tracejada.

O dominante substituto pode receber em sua formação as tensões **9, #11 e 13**.

• **Ex:**



Exercício 9:

Análise o trecho a seguir:

| A | B7 | G7 | F#m7 | F#7 | Bm7 | Em7 Eb7 | D | A |

Para improvisar em cima de um dominante substituto você pode utilizar a escala menor melódica uma quarta justa abaixo da tônica desse acorde. Por exemplo, em dó maior, no momento do Sub V7 (Db7) você pode usar *lá bemol menor melódica*. A título de informação, essa escala também recebe o nome de *ré bemol lídio b7*.



Escute a escala de *ré bemol lídio b7* em cima de um Db7 (áudio 34):

<https://youtu.be/nhQLJgzhEo>

4.3 Alterações de dominantes

Você já deve ter notado que os acordes dominantes recebem atenção especial no mundo da harmonia. Além de serem importantes para a identificação do centro tonal de uma música ou trecho, eles causam tensão para deixar a música com a sensação de uma história sendo contada, com momentos de tranquilidade e outros de instabilidade. Neste item veremos como alterar nonas e quintas de acordes dominantes a fim de causar ainda mais expectativa em cima desses acordes.

- a) Ao invés de usar 9 em um acorde V7, podemos experimentar b9 ou #9 (e vice-versa).

Trecho original:



Trecho com alteração de nona:



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 35):

<https://youtu.be/0Hj5slcAasI>

Escutando o trecho alterado você pode perceber que os acordes dominantes estão mais “tronchos” sonoramente. Essa sensação funciona muito bem em alguns estilos e não tão bem em outros e deve ser experimentada com cuidado. Também sempre é importante verificar se a melodia não está tocando exatamente a nota que foi alterada no acorde, no nosso caso, a nona.

Para improvisar em um acorde V7(b9) podemos utilizar a escala menor harmônica do acorde em que esse dominante resolve (ex: dó menor harmônica em um G7(b9)). A título de informação, nessa situação a escala de *dó menor harmônica* também é chamada de escala de *sol mixob9b13*.

Já para improvisar em um acorde V7(#9) podemos utilizar a escala menor melódica um semitom acima da tônica do acorde dominante (ex: lá bemol menor melódica em G7(#9)). A título de informação, nessa situação a escala de *lá bemol menor melódica* também é chamada de escala de *sol alterada*.



Escute a sonoridade dessas duas escalas: *sol mixob9b13* em um G7(b9) e *sol alterada* em um G7(#9) (áudio 36):

<https://youtu.be/dIKS8c3JkIU>

b) Ao invés usar 5J em um acorde V7, podemos experimentar b5 ou #5.

Trecho original:

I IV V7 I V7 IV V7 I
 | C7M | F | G7 | C | C7 | F | G7 | C |

Trecho com alteração de quinta:

I IV V7(#5) I V7 IV V7(b5) I
 | C7M | F | G7(#5) | C | C7 | F | G7(b5) | C |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 37):

<https://youtu.be/zZVWT9toD64>

Para improvisar em um acorde V7(b5) ou V7(#5) podemos utilizar a escala *hexafônica* do próprio dominante, formada apenas por notas separadas por um tom de intervalo.

- **Ex:** dó hexafônica (imagem abaixo) em C7(b5).

T 9 3 b5 #5 7



Escute a escala de *dó hexafônica* em cima de um C7(b5)
(áudio 38):

<https://youtu.be/VR-g4X58h9M>

- c) Podemos alterar também a nona e a quinta simultaneamente. Chamamos esses acordes de acordes *alterados*.

Trecho original:

I	IV	V7(9)	I	V7	IV	V7(9)	I
C7M	F	G7(9)	C	C7	F	G7(9)	C

Trecho com alteração de nona e quinta:

I	IV	V7(b9 #5)	I	V7	IV	V7(#9 b5)	I
C7M	F	G7(b9 #5)	C	C7	F	G7(#9 b5)	C



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 39):

https://youtu.be/_MJKeQxfDjc

Para improvisar em um acorde dominante com alteração de quinta e nona simultaneamente podemos utilizar a escala menor melódica um semitom acima da tônica do acorde dominante (ex: lá bemol menor melódica em G7(#9 #5)). A título de informação, nessa situação a escala de *lá bemol menor melódica* também é chamada de escala de *sol alterada*.



Escute a escala de *sol alterada* em cima de um G7(b9 #5)
(áudio 40):

<https://youtu.be/ql66UB0g2Hc>

Obs. Quando encontramos uma cifragem *alt* depois da téttrade dominante (ex: F7alt), significa que podemos escolher uma alteração de quinta e outra de nona para colocar no acorde.

4.4 Empréstimos do dominante, subdominante e homônimo menor natural.

Partindo do pressuposto que toda a tonalidade maior possui um quarto grau maior (IV7M) chamado de *subdominante* e um quinto maior (V7) chamado de *dominante*, podemos pegar de empréstimo acordes dos tons maiores desses graus para fim de enriquecimento e embelezamento da música que estamos trabalhando. Por exemplo, se estou em dó maior, posso pegar emprestado acordes do tom de FÁ MAIOR (subdominante) e do tom de SOL MAIOR (dominante) para agregar à minha música. Além disso, os acordes do homônimo menor do tom maior também podem ser emprestados com a mesma finalidade.

- **Ex:** usar acordes originados da escala menor natural do tom de dó menor em músicas no tom de dó maior. Os próximos itens ilustram essas situações.

4.4.1 Empréstimos do dominante

O tom maior da dominante (V) consegue emprestar com mais frequência o IIIIm7 e o VII^o. Em relação ao tom central estes acordes correspondem, respectivamente aos graus **VIIIm7** e **#IV^o**. Traduzindo essa informação para uma tonalidade de fácil compreensão (dó maior):

Tom: dó maior

Dominante: sol maior

Graus:

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VII ^o
G7M	Am7	Bm7	C7M	D7	Em7	F#^o
		VIIIm7 em dó				#IV ^o em dó

O #IV^o é usado com frequência substituindo o IV.

- **Ex:** Parabéns pra você (original)

Tom: dó maior

| C | G7 | G7 | C | C | F7M | G7 | C |

- **Ex:** Parabéns pra você (com #IV^o)

| C | G7 | G7 | C | C | F#^o | G7 | C |



Escute as duas versões do trecho acima (áudio 41):

<https://youtu.be/XOdjjiEFCHY>

Para improvisar nesse acorde você pode usar a escala maior do tom maior do dominante (nesse caso, sol maior, também chamada de *fá sustenido lócrio*).

4.4.2 Empréstimos do subdominante

O tom maior do subdominante (IV) consegue emprestar com mais frequência o II^m7, o IV7M e o VII^o. Em relação ao tom central estes acordes correspondem, respectivamente aos graus **Vm7**, **bVII7M** e **III^o**. Traduzindo essa informação para uma tonalidade de fácil compreensão (dó maior):

Tom: dó maior

Subdominante: fá maior

Graus:

I7M	II ^m 7	III ^m 7	IV7M	V7	VI ^m 7	VII ^o
F7M	Gm7	Am7	Bb7M	C7	Dm7	E^o
	Vm7		bVII7M			III ^o
	em dó		em dó			em dó

O **bVII7M** (ou a tríade sem a sétima) é usado com frequência na música popular.

- **Ex:** Paraquedas (Gabriel Diniz)

Tom: dó maior

| C | **Bb** | Dm | F G7 | C |



Escute o trecho acima (áudio 42):

<https://youtu.be/GzHbls9oIDk>

Para improvisar nesse acorde você pode usar a escala maior do tom maior do subdominante (nesse caso, fá maior, também chamada de *Bb lídio*).

O **Vm7** (ou a tríade sem a sétima) pode ser encontrado em trechos onde conversa com o I.

- **Ex Trecho:**

Tom: ré maior

| D7M | **Am7** | D7M | **Am7** | D7M |



Escute o trecho acima (áudio 43):

<https://youtu.be/B0XURsan3eI>

Para improvisar nesse acorde você pode usar a escala maior um tom abaixo do acorde em questão (nesse caso, sol maior, também chamada de lá dórico).

4.4.3 Empréstimos do homônimo menor natural

O homônimo menor (Im) do tom maior consegue emprestar com mais frequência os graus **bIII7M**, **IVm**, **bVI7M** e **bVII7**, originados da escala menor natural. Traduzindo essa informação para uma tonalidade de fácil compreensão (dó maior):

Tom: dó maior

Homônimo menor: dó menor

Graus:

I^m7 II^o bIII7M IV^m7 V^m7 bVI7M bVII7
C^m7 D^o **Eb7M Fm7** G^m7 **Ab7M Bb7**

O **bIII7M** (ou a tríade sem a sétima) é uma alternativa interessante para florear músicas em tons maiores.

- **Ex:** Na rua na chuva na fazenda (Kid Abelha), final

Tom: lá maior

| A | **C** | D | A |



Escute o trecho acima (áudio 44):

https://youtu.be/F86_yxKitww

Para improvisar nesse acorde você pode usar a escala maior uma quarta justa abaixo da fundamental do acorde em questão (nesse caso, sol maior, também chamada de *dó lídio*).

O **IV^m7** (ou a tríade sem a sétima) é usado com bastante frequência na música popular, após ou substituindo um IV7M.

- **Ex:** Busca Vida (Paralamas do Sucesso)

Tom: dó maior

| C | Am | F | **Fm** | C |



Escute o trecho acima (áudio 45):

<https://youtu.be/abjpCkMa8jw>

Para improvisar nesse acorde você pode usar a escala maior um tom abaixo do acorde em questão (nesse caso, mi bemol maior, também chamada de *fá dórico*).

Os **bVI7M** e **bVII7** (ou as tríades sem a sétima) também são muito utilizados.

- **Ex:** Como uma onda (Lulu Santos), final

Tom: sol maior

| G | E7 | Am | Cm | G | **Eb F7** | G |



Escute o trecho acima (áudio 46):

<https://youtu.be/Wcq-RmyaUFg>

Para improvisar no Eb você pode usar a escala maior uma quarta justa abaixo da fundamental do acorde em questão (nesse caso, si bemol maior, também chamada de *mi bemol lídio*).

E para improvisar no F7 você pode usar a escala maior uma quinta justa abaixo da fundamental do acorde em questão (nesse caso, si bemol maior, também chamada de *fá mixolídio*).

Obs. Como sempre, ao utilizarmos acordes de fora do tom central devemos checar se a melodia não está conflitando com as novas notas que entram.

Obs. 2 Os graus apontados como empréstimos mais frequentes não excluem os demais graus da tonalidade do dominante, subdominante e homônimo menor de serem usados também.



CAPÍTULO 5:

ACORDES DIMINUTOS



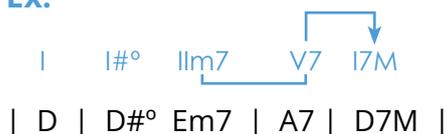
Conforme visto no item 1.6, um acorde diminuto é formado pela nota fundamental (ou tônica), uma terça menor em relação à tônica, uma quinta diminuta em relação à tônica e uma sétima diminuta em relação à tônica. A sétima diminuta está um semitom abaixo da sétima menor.

- **Ex. de cifragem:** F^o (*fá, láb, dób, mibb*), C^o (*dó, mib, solb, sibb*). É formado apenas por notas a três semitons de distância umas das outras e, portanto, é perfeitamente simétrico: todas as quatro notas de sua formação podem ser tônicas de acordes diminutos contendo as mesmas notas.
- **Ex:** C^o tem em sua formação as mesmas notas do Eb^o, do Gb^o e do Bbb^o (ou A^o por enarmonia).

5.1 Funções

a) Dominante (ou ascendente) - Quando um acorde diminuto resolve em um acorde um semitom acima, caracterizando um movimento cromático ascendente, dizemos que ele está representando um VII^o de um tom menor e por isso tem função dominante.

• **Ex:**



Escute o trecho acima (áudio 47):

https://youtu.be/gS4_Zn22Ns0

Como o D#^o resolve em um acorde um semitom acima (Em7), dizemos que este acorde diminuto tem função dominante.

b) Cromática (ou descendente) - Quando um acorde diminuto resolve em um acorde um semitom abaixo, caracterizando um movimento cromático descendente, dizemos que ele tem função cromática.

- **Ex:**



Escute o trecho acima (áudio 48):

<https://youtu.be/2Dq4mbiz1QE>

Como o C° resolve em um acorde um semitom abaixo (Bm7), dizemos que este acorde diminuto tem função cromática.

c) Auxiliar - Quando um acorde diminuto resolve em um acorde de mesma fundamental, dizemos que ele tem função auxiliar.

- **Ex:**



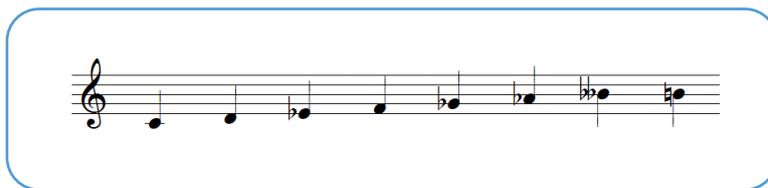
Escute o trecho acima (áudio 49):

https://youtu.be/NM0ph5kf_c

Como o A° resolve em um acorde de mesma fundamental (A7M), dizemos que ele tem função auxiliar.

5.2 Escalas diminutas

A improvisação em acordes diminutos pode se dar através de duas escalas, a *tom-semitom* (t + tom + st + tom + st + tom + st + tom) ou a *semitom-tom* (t + st + tom + st + tom + st + tom + st). Ambas escalas tocam todas as notas da téttrade e apenas diferem na forma de alcançá-las através das notas entre a téttrade.



Acima temos a escala de *dó tom-semitom*.



Escute a sonoridade da escala tom-st (áudio 50):

<https://youtu.be/Nu71zSFd5XM>



Acima temos a escala de *dó semitom-tom*.



Escute a sonoridade da escala st-tom (áudio 51):

<https://youtu.be/b-8WyytSIX8>

Exercício 10:

Agora é hora de colocar em prática tudo o que aprendeu. Experimente compor uma música com pelo menos 16 acordes. Tente colocar tríades e tétrades, quem sabe adicionar tensões a esses acordes. Arrisque dominantes secundários e II cadenciais. Não custa tentar adicionar acordes de empréstimo e quem sabe até um acorde diminuto! Escreva ou cantarole a melodia de forma que fique agradável junto a esses acordes. Depois, que tal tentar colocar uma letra? Fale sobre qualquer tema ou coisa que esteja sentindo! Depois você pode tocar ou pedir para alguém tocar sua composição, filmar do seu telefone e enviar o vídeo para mim. Ficarei extremamente orgulhoso de seu trabalho, garanto! Meu e-mail é damoreticiano@gmail.com. Estou esperando :)





MÚSICAS PARA ANALISAR E REARMONIZAR

Eu disponibilizei abaixo cifras de músicas populares para você praticar análise e rearmonização. Identifique os tons das músicas, coloque os graus e se perceber acordes que são de fora do tom central, tente descobrir de onde eles vieram. Depois você também pode rearmonizar essas músicas com base no conhecimento visto aqui. Se for um improvisador, pode colocar a música original para tocar e solar com seu instrumento por cima, respeitando a escala ou o campo harmônico que estiver rolando. Nada impede de aplicar esse conhecimento nas demais músicas do mundo disponíveis em vários sites de cifras da internet como cifraclub.com.br e cifras.com.br. Depois desse capítulo coloquei a minha forma de analisar cada uma dessas músicas. Importante frisar que o conhecimento de harmonia funcional é praticamente infinito e apesar de eu achar que o conteúdo deste livro aborda o essencial sobre o tema, sempre existe algo a mais. Caso tenha interesse em ir mais além, recomendo os três livros de harmonia do Ian Guest (**Harmonia – Método Prático**). Espero bastante que você tenha gostado dessa jornada musical, e estou à disposição para tirar qualquer dúvida através do e-mail damoreticiano@gmail.com. Um grande abraço!

Obs. Algumas cifras foram adaptadas para ficarem menos repetitivas.

Metade (Adriana Calcanhoto)

A	Bm7(9)	F#m	Bm7(9)	F#m	Bm7(9)	F#m	Bm7(9)	F#m
Bm7(9)	%	A/C#	%					
D	Bm	A7M	A6	D	Bm	A		

Nada por mim (Herbert Vianna)

| C | Dm | Gm | C7(9) | F#m7(b5) | Fm | C | C |
| F/A | Fm/Ab | C/G | D7 | F7M | Fm | C |





As Rosas Não Falam (Cartola)

| Em | % | F#7 | % | Am | B7 | Em | B7 |
| Am | % | Em | % | F# | % | Am | B7 | Em |

Gente Humilde (Chico Buarque)

| F7M Ab° | Gm7 | C7 | F7M | Am7 Ab° | Gm7 | C7 | F7M C7(b9) |
| F7M Ab° | Gm7 | C7 | Cm7 F7 | Bb7M Eb7M | Am7 D7(b9) | G7 C7 | F7M |

Desculpe o Auê (Rita Lee)

E	%	C#m	%	B	B7(b13)	E	G#m C#7
F#m	Am7	E	G#7(sus4) G#7				
C#m	F#	B	G#m	C#m	F#		
F#m G#m	A F#/A#	%					
Am7	E/G#	G°	F#m	B7	Eadd9		

Último Romântico (Lulu Santos)

Intro: | E | Am | E/B | Am | E G#m | C#m G#m | C/G | Am |
E	G#m	C#m	G#m	E	D#m7(b5) G#7	C#m	E7				
F#m	C#7	F#m	C#7	F#m	D7M	D#m7(b5)	G#7				
C#m	C#m7M	C#m7	F#7	F#m7	%	D#m7(b5)	G#7				
F#m E	B7	E G#m	A	F#m	G#7	C#m	C#7				
F#m E	B7	G#7	A	F#m E	B7	C/G	Am7	G/B	C	D	E





Sampa (Caetano Veloso)

C	Bm7(b5) E7	Am7	Gm7 C7(b9)						
F7M	A7	Dm7	%						
G7	G#°	Am	%	D7(9)	%	%	%	Dm7	G
C	C7(9)	F	F#°						
C/G A7(b13)	Dm7 G7	E7	A7	D7/9	Ab7 G7	C			

Cartão Postal (Delcio Luis/Carlito Cavalcante)

Am7(9)	%	%	%	Dm7(9)	%	Bm7(b5)	E7(b9)	Am7(9)	A7(b13)
Dm7	G7(13)	C7M	F7M	Bm7(b5)	E7(b9)	A7M	Em7(b5) A7		
Dm7	G7(13)	C7M	F7M	Bm7(b5)	E7(b9)	A7M	E7(9)		
A7M	%	F#m7	B7	%	Bm7 E7(9)	Am7			

Regra Três (Toquinho e Vinícius de Moraes)

Am	B7	E7	%	A7(sus4)	A7	Dm7	%
Gsus	G7	C7M	%	B7	%	E7	E7(b13)
Am	B7	E7	%	Em7(b5)	A7	Dm7	%
Dm7 G7	C7M F7M	Bm7(b5) E7	Em7(b5)	A7			
Dm7 G7	C7M F7M	Bm7(b5) E7	Am7				

Loucuras De Uma Paixão (Jorge Aragão)

Cm	%	Fm	G7	Cm	%	Fm	G7	Cm	Dm7(b5)	G7	C7M		
C	%	G	%	Dm	A7	Dm	G	C	G	C	%	Em7(b5)	A7
Dm7	G7	C7M	Am7	Dm7	G7	Cm6							



RESPOSTAS

Exercício 2

a) From me to You (Beatles):



b) Pintura Íntima (Kid Abelha):



Exercício 3

a) | Bb | C | Bb | F | - Fá maior

b) | Am7 | Em7 | Am7 | Bm7 | - Sol maior

c) | E7M | B7M | E7M | B7M | - Si maior

d) | D | C#m | D | C#m | - Lá maior

Exercício 7

a)



b)



Exercício 8

I V7 V7 VIm7 V7 II V7 IV I

 | E | F#7 | B7 | C#m7 | C#7 | F#m7 | B7 | A | E |

Exercício 9 - Analise o trecho a seguir:

I V7/V SubV7 VIm7 V7 II II SubV7 IV I

 | A | B7 | G7 | F#m7 | F#7 | Bm7 | Em7 Eb7 | D | A |

Metade (Adriana Calcanhoto)

I IIm7(9) VIm IIm7(9) VIm IIm7(9) VIm IIm7(9) VIm

 | A | Bm7(9) | F#m | Bm7(9) | F#m | Bm7(9) | F#m | Bm7(9) | F#m |

 IIm7(9) I

 | Bm7(9) | % | A/C# | % |

IV IIm I7M I6 IV IIm I

 | D | Bm | A7M | A6 | D | Bm | A |

Nada por mim (Herbert Vianna)

I IIm IIm V7(9)/IV #IVm7(b5) IVm I I

 | C | Dm | Gm | C7(9) | F#m7(b5) | Fm | C | C |

IV IVm I V7/V IV7M IVm I

 | F/A | Fm/Ab | C/G | D7 | F7M | Fm | C |

As Rosas Não Falam (Cartola)

Im V7/V IVm V7 Im V7

 | Em | % | F#7 | % | Am | B7 | Em | B7 |

 IVm Im V/V IVm V7 Im

 | Am | % | Em | % | F# | % | Am | B7 | Em |

Gente Humilde (Chico Buarque)

I7M bIII° IIm7 V7 I7M IIIIm7 bIII° IIm7 V7 I7M V7(b9)

 | F7M Ab° | Gm7 | C7 | F7M | Am7 Ab° | Gm7 | C7 | F7M C7(b9) |

I7M bIII° IIm7 V7 IIm7 V7 IV7M bVII7M IIm7 V7(b9) V7 V7 I7M

 | F7M Ab° | Gm7 | **C7*** | Cm7 F7 | Bb7M Eb7M | Am7 D7(b9) | G7 C7 | F7M |

*A seta nesse acorde indica que o C7 resolve em F7, mesmo com um IIm7 no meio.

Desculpe o Auê (Rita Lee)

I VIIm V V7(b13) I IIm V7

 | E | % | C#m | % | B | B7(b13) | E | G#m **C#7*** |

IIm IVm7 I V7(sus4) V7

 | F#m | Am7 | E | G#7(sus4) G#7 |

IIm V I IIIIm IIm V

 | C#m | F# | B | G#m | C#m | F# |

IIm IIIIm IV V/V

 | F#m G#m | A F#/A# | % |

IVm7 I bIII° IIm V7 Iadd9

 | Am7 | E/G# | G° | F#m | B7 | Eadd9 |

*A seta nesse acorde indica que o V7 resolve em um acorde na próxima linha.

Último Romântico (Lulu Santos)

Intro:

I IVm I IVm I IIIIm VIIm IIIIm bVI IVm

 | E | Am | E/B | Am | E G#m | C#m G#m | C/G | Am |

I III_m7 V_{Im} III_m7 I II_m7(b5) V₇ V_{Im} V₇/IV
 | E | G#_m | C#_m | G#_m | E | D#_m7(b5) G#₇ | C#_m | E₇ |

II_m V₇ II_m V₇ II_m bVII₇M II_m7(b5) V₇
 | F#_m | C#₇ | F#_m | C#₇ | F#_m | D₇M | D#_m7(b5) | G#₇ |

V_{Im} V_{Im}7M V_{Im}7 V₇/V II_m7 II_m7(b5) V₇/V_{Im}
 | C#_m | C#_m7M | C#_m7 | F#₇ | F#_m7 | % | D#_m7(b5) | G#₇ |

II_m7 I V₇ I III_m IV II_m V₇ V_{Im} V₇
 | F#_m E | B₇ | E G#_m | A | F#_m | G#₇ | C#_m | C#₇ |

II_m7 I V₇ V₇/V_{Im} IV II_m7 I V₇ bVI IV_m7 bIII bVI bVII I
 | F#_m E | B₇ | G#₇ | A | F#_m E | B₇ | C/G | Am₇ | G/B | C | D | E |

Sampa (Caetano Veloso)

I II_m7(b5) V₇ V_{Im}7 II_m7 V₇(b9) IV₇M V₇ II_m7
 | C | B_m7(b5) E₇ | Am₇ | G_m7 C₇(b9) | F₇M | A₇ | D_m7 | % |

V₇ #V° V_{Im} V₇(9)/V II_m7 V
 | G₇ | G#° | Am | % | D₇(9) | % | % | % | D_m7 | G |

I V₇(9) IV #IV°
 | C | C₇(9) | F | F#° |

I V₇(b13) II_m7 V₇ V₇ V₇ V₇/V subV₇ V₇ I
 | C/G A₇(b13) | D_m7 G₇ | E₇ | A₇ | D₇(9) | Ab₇ G₇ | C |

Cartão Postal (Délcio Luis/Carlito Cavalcante)

I_m7(9) IV_m7(9) II_m7(b5) V₇(b9) I_m7(9) V₇(b13)
 | Am₇(9) | % | % | % | D_m7(9) | % | B_m7(b5) | E₇(b9) | Am₇(9) | A₇(b13) |

II_m7 V₇(13) bIII₇M bVI₇M II_m7(b5) V₇(b9) I₇M II_m7(b5) V₇
 | D_m7 | G₇(13) | C₇M | F₇M | B_m7(b5) | E₇(b9) | A₇M | Em₇(b5) A₇ |

IIIm7 V7(13) bIII7M bVI7M IIIm7(b5) V7 I7M V7(9) Lá maior

 | Dm7 | G7(13) | C7M | F7M | Bm7(b5) | E7(b9) | A7M | E7(9) |

I7M VIm7 V7/V IIIm7 V7(9) IIm7 Lá menor

 | A7M | % | F#m7 | B7 | % | Bm7 E7(9) | Am7 |

Regra Três (Toquinho e Vinícius de Moraes)

Im V7 V7 V7(sus4) V7 IVm7

 | Am | B7 | E7 | % | A7(sus4) | A7 | Dm7 | % |

Vsus V7 bIII7M V7 V7 V7(b13)

 | Gsus | G7 | C7M | % | B7 | % | E7 | E7(b13) |

Im V7 V7 IIIm7(b5) V7 IVm7

 | Am | B7 | E7 | % | Em7(b5) | A7 | Dm7 | % |

IIIm7 V7 bIII7M bVI7M IIIm7(b5) V7 IIIm7(b5) V7

 | Dm7 G7 | C7M F7M | Bm7(b5) E7 | Em7(b5) | A7 |

IIIm7 V7 bIII7M bVI7M IIIm7(b5) V7 Im7

 | Dm7 G7 | C7M F7M | Bm7(b5) E7 | Am7 |

Loucuras De Uma Paixão (Jorge Aragão)

Im IVm V7 Im IVm V7 Im IIIm7(b5) V7 I7M Dó maior

 | Cm | % | Fm | G7 | Cm | % | Fm | G7 | Cm | Dm7(b5) | G7 | C7M |

I V IIIm V7 IIm V I V I IIIm7(b5) V7

 | C | % | G | % | Dm | A7 | Dm | G | C | G | C | % | Em7(b5) | A7 |

IIIm7 V7 I7M VIm7 IIIm7 V7 Im6 Dó menor

 | Dm7 | G7 | C7M | Am7 | Dm7 | G7 | Cm6 |

