

Caderno de Harmonia 2

Campo Harmônico Menor,
Acordes de Sexta Napolitana,
Região Mediana, Acordes Disfarçados,
Acordes de Empréstimo Modal e outros
procedimentos modais na música tonal.

Diogo Rebel



Caderno de Harmonia II

Campo Harmônico Menor, Acordes de Sexta Napolitana, Região Mediana, Acordes Disfarçados, Acordes de Empréstimo Modal e outros Procedimentos Modais na música tonal.

Diogo Rebel

Instituto Federal Fluminense – Licenciatura em Música
Campus-Campos Guarus - Campos dos Goytacazes / 2021

Concepção geral, elaboração e diagramação dos textos e exercícios

Diogo Rebel e Carvalho

Revisão dos textos em português

Aida Maria Jorge Ribeiro

Revisão musical

Thiago Guzzo de Azevedo

Arte da capa e contracapa

Luíza Cassiano Rangel

Ficha catalográfica

Raquel Belém de Andrade

Contato

diogo.carvalho@iff.edu.br

Agradecimentos à Coordenação do Curso de Licenciatura em Música, às Direções de Ensino e Direção Geral do Campus-Campos Guarus, e ao Instituto Federal Fluminense pelo apoio ao presente projeto.

CIP - Catalogação na Publicação

Raquel Belém de Andrade CRB 7/6673

781.25

R289c

Rebel, Diogo

Caderno de Harmonia II: Campo Harmônico Menor, Acordes de Sexta Napolitana, Região Mediana, Acordes Disfarçados, Acordes de Empréstimo Modal e outros procedimentos modais na música tonal / Diogo Rebel -Campos dos Goytacazes : [s.n], 2021.
182f.

ISBN 978-65-00-39528-0

1. Harmonia (Música) 2.Música- Instrução e ensino
3. Composição 4. Teoria musical I. Título

Uma produção

Sumário

Apresentação	1
PARTE I - Campo Harmônico Menor	2
PARTE II - Acordes de Sexta Napolitana	38
PARTE III - Região Mediana	63
PARTE IV - Acordes disfarçados	98
O acorde menor com sexta	101
PARTE V - Procedimentos Modais	128
As escalas modais	129
Acordes diatônicos aos modos	141
Harmonia Modal	153
Fusão entre modos	160
Acordes de Empréstimo Modal	171
Dominantes Auxiliares	174
Referências	180
Biografia	182

Apresentação

O presente caderno complementa e dá suporte às aulas de **Harmonia II**, ministradas no Curso Superior de Licenciatura em Música do Instituto Federal Fluminense do *campus* Campos-Guarus, na cidade de Campos dos Goytacazes.

O texto, sintético, apresenta alguns dos mais importantes conceitos da harmonia tonal, voltando-se, sempre, para a aplicação prática — o que faz com que o presente trabalho seja, apenas, um material de apoio, e que, de forma alguma, substitui as necessárias e indispensáveis discussões que se desenrolam durante os encontros dentro e fora das salas de aula do supracitado *campus*.

Como em diversos tratados de Harmonia (ver Referências), não se pretende, aqui, propor uma sistematização universal das cifragens alfanuméricas, metodologias analíticas e nomenclaturas utilizadas nos meios musicais ligados, sobretudo, à música popular; tais elementos são apresentados, apenas, como sugestões, baseadas em nossa experiência como docente e músico.

Ao final de cada tema abordado, estão propostos alguns exercícios de fixação — muitos compostos e/ou elaborados para este Caderno, outros extraídos de diversos livros sobre o assunto. É requerida, a todo momento, uma postura ativa e criativa do estudante, para que analise obras já consagradas e componha seus próprios encadeamentos harmônicos. Sugere-se, ainda, que o estudante toque e cante — sempre — os exemplos e exercícios a fim de receber seu benefício máximo.

Diogo Rebel e Carvalho

Campos dos Goytacazes/RJ, abril de 2021

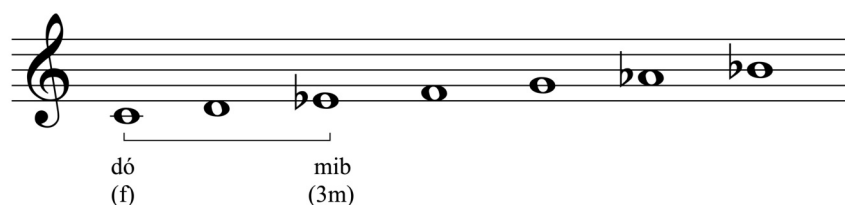
PARTE I

Campo Harmônico Menor

A música tonal, por tradição, é baseada em dois modos: maior e menor. Esses modos são organizados a partir de escalas. Tanto as escalas maiores quanto as menores possuem três *formas*. São elas: **natural** (ou primitiva), **harmônica** e **melódica**.

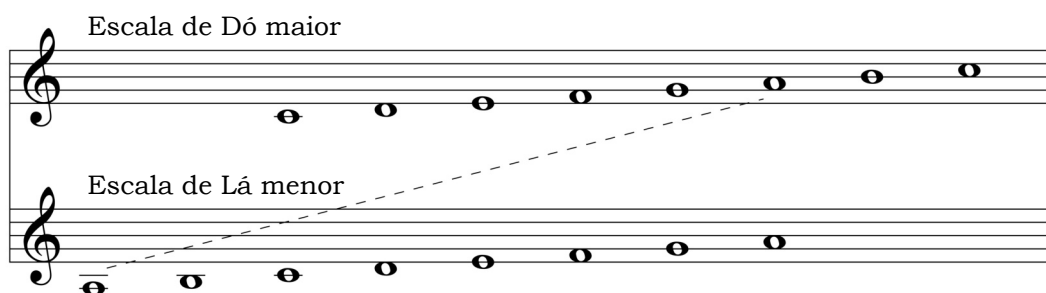
É possível notar que as diferentes formas da escala menor têm grande incidência no repertório tonal — diferente do que acontece com as formas da escala maior. São inúmeros os exemplos de obras eruditas e populares, onde acordes oriundos das escalas menores natural, harmônica e melódica se relacionam, de forma híbrida, em progressões e cadências.

A principal característica da escala menor, seja ela natural, harmônica ou melódica, é o intervalo de **terça menor**, formado entre a tônica e a terceira nota da escala. Observe, como exemplo, a escala de Dó menor natural:



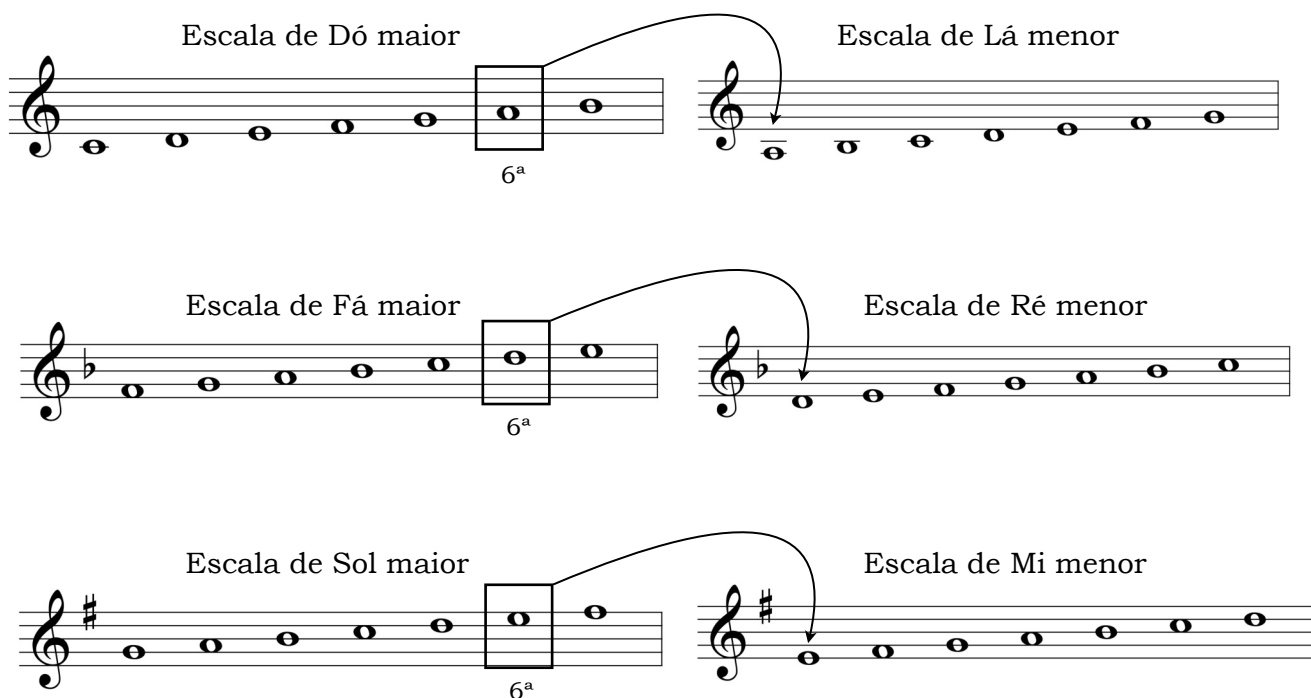
A escala menor natural

Bohumil Med, em seu livro *Teoria da Música* (1996, p.133), afirma que “a escala menor existe independentemente da maior. Entretanto, para facilitar a compreensão da formação das escalas menores, costuma-se comparar as duas escalas.” Med continua: “Para cada escala maior existe uma escala menor, formada com as mesmas notas, porém com tônicas diferentes.” O autor refere-se, aqui, à escala menor natural, **relativa** da escala diatônica maior, também natural. Portanto, ratificando o que afirma Med, podemos dizer que escalas relativas são aquelas que possuem as mesmas notas, a mesma relação intervalar entre elas e a mesma armadura de clave, porém tônicas diferentes, pertencendo, com isso, a modos diferentes. Note:



Observando o exemplo acima, podemos perceber que a tônica de uma escala menor é a **sexta** nota de sua relativa maior (a nota *lá*, como tônica de Lá menor, é a sexta nota da escala de Dó maior). Para aproximar a distância entre elas, podemos, ainda, entender a tônica de uma escala menor como a nota localizada uma terça menor abaixo da tônica da escala relativa maior.

A fim de facilitar a formação de uma escala menor natural, usaremos uma escala maior e, a partir da sexta nota, construiremos a escala pretendida. Alguns exemplos de escalas **relativas** (atenção à armadura de clave):



Outra forma de construirmos uma escala menor natural é abaixando em um semitom, da escala maior, a **terceira, sexta e sétima** nota. Com isso, teremos o que se conhece como **tonalidade homônima**: tonalidades de modos diferentes, mas que mantêm a mesma tônica (por exemplo Dó maior e Dó menor). Compare as escalas **homônimas** a seguir:

Escala de Dó maior

Escala de Dó menor

Escala de Fá maior

Escala de Fá menor

Escala de Sol maior

Escala de Sol menor

etc.

Para a organização do Campo Harmônico de uma tonalidade menor, forma natural (ou primitiva), partiremos da escala. Tomemos como exemplo a tonalidade de Lá menor:

A partir de cada nota da escala, construiremos uma téttrade, usando apenas as notas diatônicas (as notas naturais da escala):

Por fim, a partir da análise intervalar de cada acorde, escreveremos as cifras alfanuméricas que correspondem aos acordes gerados pela superposição das terças:

Am7 Bm7(b5) C7M Dm7 Em7 F7M G7

E como cifra analítica usaremos os números romanos (I, II, III, IV, V, VI, VII):

Am7 Bm7(b5) C7M Dm7 Em7 F7M G7

I II III IV V VI VII

Vale notar que a estrutura dos acordes de um Campo Harmônico menor, baseada em uma escala menor **natural**, seguirá o mesmo padrão:

Im7 - IIm7(b5) - III7M - IVm7 - Vm7 - VI7M - VII7

Comparando (observe as armaduras de clave):

• **Campo Harmônico de Lá menor:**

Am7 Bm7(b5) C7M Dm7 Em7 F7M G7

Im7 IIm7(b5) III7M IVm7 Vm7 VI7M VII7

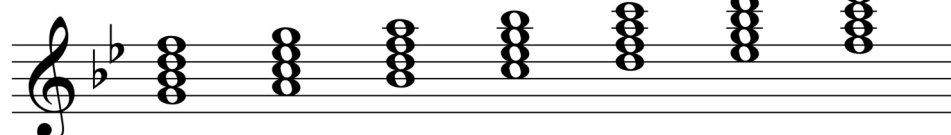
• **Campo Harmônico de Ré menor:**

Dm7 Em7(b5) F7M Gm7 Am7 Bb7M C7

Im7 IIm7(b5) III7M IVm7 Vm7 VI7M VII7

• **Campo Harmônico de sol menor:**

Gm7 Am7(b5) Bb7M Cm7 Dm7 Eb7M F7



Im7 IIIm7(b5) III7M IVm7 Vm7 VI7M VII7

Pode-se afirmar, portanto, que, em qualquer Campo Harmônico menor, baseado na escala menor **natural**:

- os acordes **I**, **IV** e **V** são de estrutura **menor** com **sétima menor**;
- os acordes **III** e **VI** são de estrutura **Maior** com **sétima Maior**;
- o acorde **II** é de estrutura **menor**, com **sétima menor** e **quinta diminuta**;
- o acorde **VII** é de estrutura **Maior** com **sétima menor**.

➔ É muito importante dizer, aqui, que os acordes de **V** e **VII graus** da escala menor **natural**, diferentemente do que acontece numa escala maior, **NÃO** exercem a função de Dominante; ou seja, não têm função tonal, mas *modal*¹.

EXERCÍCIO 1

- Escreva em seu caderno pautado as tétrades diatônicas presentes no Campo Harmônico das seguintes tonalidades:
 - a) Dó menor;
 - b) Fá menor;
 - c) Mi menor;
 - d) Si menor;
 - e) Fá# menor;
 - f) Dó# menor.

EXERCÍCIO 2

- Com base no Campo Harmônico menor (escala menor **natural**), complete:
 - a) As tétrades de estrutura **MAIOR** com **7M** (sétima maior) são encontradas nos graus e

¹ Os *Procedimentos Modais* serão estudados a partir da página 128 deste Caderno.

- b) A téttrade de estrutura **MAIOR** com **7** (sétima menor) é encontrada no grau
- c) As téttrades de estrutura **MENOR** com **7** (sétima menor) são encontradas nos graus, e
- d) A téttrade de estrutura **MENOR** com **7** (sétima menor) e **b5** (quinta diminuta) é encontrada no grau

EXERCÍCIO 3

• Preencha:

- a) **F7M** é o **III grau** da tonalidade de Ré menor . (*exemplo*)
- b) **F7M** é o **VI grau** da tonalidade de
- c) **F7** é o **VII grau** da tonalidade de
- d) **Gm7** é o grau da tonalidade de **Sol menor**.
- e) **Gm7** é o grau da tonalidade de de **Dó menor**.
- f) **Gm7** é o grau da tonalidade de **Ré menor**.
- g) **A7M** é o grau da tonalidade de **Dó sustenido menor**.
- h) **A7M** é o grau da tonalidade de **Fá sustenido menor**.
- i) **A7** é o grau da tonalidade de **Si menor**.
- j) **C#m7** é o **IV grau** da tonalidade de
- k) **C#m7** é o **I grau** da tonalidade de
- l) **C#m7** é o **V grau** da tonalidade de
- m) **Fm7** é o **I grau** da tonalidade de
- n) **Fm7** é o **V grau** da tonalidade de
- o) **Fm7** é o **IV grau** da tonalidade de
- p) **D7M** é o grau da tonalidade de **Si menor**.
- q) **D7M** é o grau da tonalidade de **Fá sustenido menor**.
- r) **F#7** é o **VII grau** da tonalidade de
- s) **Bb7M** é o **III grau** da tonalidade de

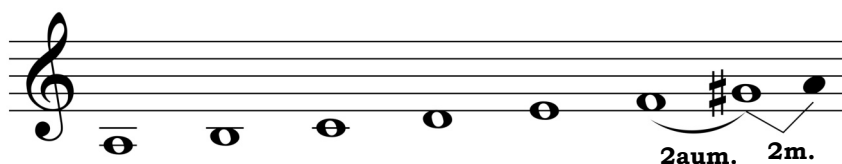
EXERCÍCIO 4

• Relacione os acordes e as tonalidades dadas:

- a) Na tonalidade de **Dó menor**, **Ab7M** é o acorde de **VI grau**. (*exemplo*)
- b) Na tonalidade de **Lá menor**, é o acorde de **IV grau**.
- c) Na tonalidade de **Sol menor**, é o acorde de **II grau**.
- d) Na tonalidade de **Ré menor**, é o acorde de **III grau**.
- e) Na tonalidade de **Mi menor**, é o acorde de **IV grau**.
- f) Na tonalidade de **Si bemol menor**, é o acorde de **II grau**.
- g) Na tonalidade de **Fá menor**, é o acorde de **III grau**.
- h) Na tonalidade de , **G7M** é o acorde de **III grau**.
- i) Na tonalidade de , **Eb7** é o acorde de **VII grau**.
- j) Na tonalidade de , **Dm7** é o acorde de **V grau**.
- k) Na tonalidade de , **Bm7** é o acorde de **IV grau**.
- l) Na tonalidade de , **F#m7(b5)** é o acorde de **II grau**.
- m) Na tonalidade de **Dó menor**, **Fm7** é o acorde de grau.
- n) Na tonalidade de **Ré menor**, **Bb7M** é o acorde de grau.
- o) Na tonalidade de **Lá menor**, **F7M** é o acorde de grau.
- p) Na tonalidade de **Si menor**, **C#m7(b5)** é o acorde de grau.
- q) Na tonalidade de **Mi menor**, **Am7** é o acorde de grau.
- r) Na tonalidade de **Sol suspenso menor**, **B7M** é o acorde de grau.

A escala menor harmônica

A escala menor **harmônica** difere da natural apenas por uma nota: a **sétima**. Essa nota, na escala menor harmônica, é elevada meio tom, gerando um intervalo de segunda aumentada entre ela e a sexta nota da escala e, conseqüentemente, uma segunda menor entre ela e a tônica oitavada. Observe o exemplo em Lá menor:



* A esta nota, a sétima alterada, chamamos *sensível*.

Se construirmos, a partir de cada nota da escala acima, uma téttrade diatônica teremos:

Am(7M) Bm7(b5) C7M(#5) Dm7 E7 F7M G#°

Im(7M) IIm7(b5) III7M(#5) IVm7 V7 VI7M VII°

A estrutura dos acordes de um Campo Harmônico menor, baseada em uma escala menor **harmônica**, seguirá o padrão:

Im(7M) - IIm7(b5) - III7M(#5) - IVm7 - V7 - VI7M - VII°

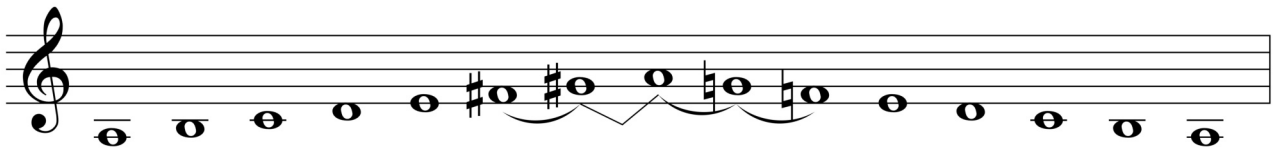
EXERCÍCIO 5

- Como no exemplo acima, escreva em seu caderno pautado as téttrades diatônicas presentes no Campo Harmônico das seguintes tonalidades:
 - a) Dó menor harmônica;
 - b) Sol menor harmônica;
 - c) Ré menor harmônica;
 - d) Mi menor harmônica;
 - e) Si menor harmônica;
 - f) Fá# menor harmônica;
 - g) Dó# menor harmônica;
 - h) Sol# menor harmônica;
 - i) Mib menor harmônica;
 - j) Sib menor harmônica;
 - k) Fá menor harmônica.

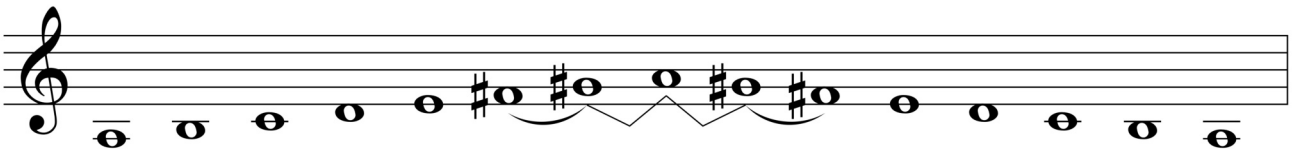
A escala menor melódica

As escalas menores **melódicas** podem ser classificadas como *Reais* (também chamadas *Bachianas*²) ou *Clássicas*, e, quando comparadas à natural, diferem por duas notas: a **sexta** e a **sétima**. Essas notas, nas escalas menores melódicas Clássicas, são elevadas meio tom quando num movimento ascendente — num movimento descendente a escala menor melódica Clássica tem a mesma formação que a natural. Numa escala menor Real, ou Bachiana, as notas alteradas ascendentemente (sexta e sétima) se mantêm alteradas tanto num movimento ascendente quanto num movimento descendente. Observe:

Escala de Lá menor melódica Clássica



Escala de Lá menor melódica Real (Bachiana)



Obs.: Sempre que a escala menor melódica for mencionada neste Caderno fica subentendido que se tratará da melódica Real (Bachiana).

Se construirmos, a partir de cada nota da escala menor melódica, uma téttrade diatônica, teremos o seguinte Campo Harmônico:

Am(7M) Bm7 C7M(#5) D7 E7 F#m7(b5) G#m7(b5)

Musical notation for the diatonic field of A minor. It shows seven triads on a single treble clef staff. The notes are: A2 (whole), B2 (half), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F#3 (half), G#3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half), D4 (half), E4 (half), F#4 (half), G#4 (half), A4 (half). The triads are: Am(7M) (A2, C3, E3), Bm7 (B2, D3, F#3), C7M(#5) (C3, E3, G#3), D7 (D3, F#3, A3), E7 (E3, G#3, B3), F#m7(b5) (F#3, A3, C#4), G#m7(b5) (G#3, B3, D#4).

Im(7M) IIm7 III7M(#5) IV7 V7 VIIm7(b5) VIIIm7(b5)

² De acordo com Schoenberg (2004, p.27) “J.S. Bach utiliza frequentemente as sextas e sétimas alteradas na escala descendente por razões de ordem melódica.”

Portanto, a estrutura dos acordes de um Campo Harmônico menor, baseada em uma escala menor **melódica**, seguirá o padrão:

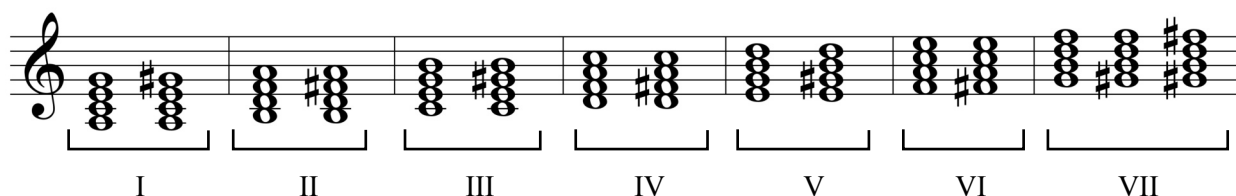
Im(7M) - IIm7 - III7M(#5) - IV7 - V7 - VIIm7(b5) - VIIIm7(b5)

EXERCÍCIO 6

• Escreva em seu caderno pautado as tétrades diatônicas presentes no Campo Harmônico das seguintes tonalidades:

- a) Dó menor melódica;
- b) Sol menor melódica;
- c) Ré menor melódica;
- d) Mi menor melódica;
- e) Si menor melódica;
- f) Fá# menor melódica;
- g) Dó# menor melódica;
- h) Sol# menor melódica;
- i) Mib menor melódica;
- j) Sib menor melódica;
- k) Fá menor melódica.

Quando comparamos a estrutura harmônica (Campo Harmônico) resultante de cada uma das três formas da escala menor — natural, harmônica e melódica —, verificamos que alguns graus irão gerar acordes diferentes, outros iguais. Em seu livro *Funções estruturais da harmonia* (2004, p.28), Arnold Schoenberg demonstra³:



O esquema que montamos, a seguir, ilustra o modelo apresentado por Schoenberg de forma mais clara, onde, a partir dos acordes grafados no pentagrama e de suas cifras alfanuméricas e analíticas, é possível identificar rapidamente as semelhanças e diferenças entre os Campos natural, harmônico e melódico. Utilizaremos, como exemplo, a tonalidade de Lá menor natural (N), harmônica (H) e melódica (M):

³ Transcrição nossa.

Am7 Bm7(b5) C7M Dm7 Em7 F7M G7

Am(7M) Bm7(b5) C7M(#5) Dm7 E7 F7M G#°

Am(7M) Bm7 C7M(#5) D7 E7 F#m7(b5) G#m7(b5)

I II III IV V VI VII

A tonalidade menor é híbrida por natureza, pois se caracteriza pela fusão dos campos menor natural, menor harmônico e menor melódico. “Raramente uma música em tonalidade menor apresentará os acordes de um só Campo Harmônico.” (TINÉ, 2011, p.16). Observe a partitura da introdução da música *Stairway to Heaven*, de Jimmy Page e Robert Plant, integrantes da banda britânica *Led Zeppelin* e perceba as progressões harmônicas com acordes oriundos das três formas da escala menor (natural, harmônica e melódica):

c.1 c.2 c.3 c.4 c.5

Vo.

(A.Gt.)

Gt.-I

(Recorder)

Kb.

c.6 c.7 c.8 c.9 c.10

Gt.-I

Kb.

c.11 c.12 c.13 c.14 c.15

c.16

There's a la - dy who's sure all that glit - ters is gold and she's buy - ing a stair - way to heav - en. When she

Led Zeppelin - OFF THE RECORD - 4th (p. 44-45)

Identificando os acordes acima e sua análise funcional, temos o seguinte esquema:

c.1	c.2	c.3	c.4
Am Am9/G#	Am/G D/F#	F7M	G Am
I	I IV	VI	VII I
Nat. Harm.	Nat. Mel.	Nat.	Nat.

c.5	c.6	c.7	c.8
Am Am9/G#	Am/G D/F#	F7M	G Am
I	I IV	VI	VII I
Nat. Harm.	Nat. Mel.	Nat.	Nat.

c.9	c.10	c.11	c.12
C D	F7M Am	C G	D
III IV	VI I	III VII	IV
Nat. Mel.	Nat.	Nat.	Mel.

c.13	c.14	c.15	c.16
C D	F7M Am	C D	F7M
III IV	VI I	III IV	VI
Nat. Mel.	Nat.	Nat. Mel.	Nat.

“A análise das regiões em menor requer um critério diferente [quando comparado ao maior], pois falta uma Dominante natural [na forma natural da escala menor] e as duas notas alteradas da escala ascendente [menor melódica clássica] aumentam a quantidade de acordes possíveis. [...] As relações derivadas da escala ascendente contêm uma Dominante funcional, mas a Subdominante, embora seja, aqui, um acorde maior, parece mais um afastamento da região de Tônica do que propriamente uma Subdominante em maior.” (SCHOENBERG, 2004, p.96)

Quanto às **funções harmônicas**, Almir Chediak nos apresenta o seguinte quadro:

ESCALAS		FUNÇÃO HARMÔNICA						
		Tônica	Subdom.	Tônica	Subdom.	Domin.	Tônica	Domin.
GRAUS DA ESCALA	Maior	I7M	II7m	III7m	IV7M	V7	VI7m	VII7m(b5)
	Menor harmônica	I7m(7M)	II7m(b5)	bIII7M(#5)	IV7m	V7	bVI7M	VII ^o
	Menor natural	I7m	II7m(b5)	bIII7M	IV7m	*V7m	bVI7M	bVII7
	Menor melódica	I7m(7M)	II7m	bIII7M(#5)	**IV7	V7	VI7m(b5)	VII7m(b5)

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação vol.1* (p.96)

* Por ser um acorde de estrutura menor, o V grau do Campo Harmônico gerado pela escala menor natural (V7m) não tem função tonal.

** O IV grau do Campo Harmônico gerado pela escala menor melódica (IV7) é chamado de Subdominante com sétima e é bastante utilizado no *Blues* e na música modal (*Dórico*).

Uma importante observação, aqui se faz necessária: O supracitado autor utiliza a simbologia *bIII*, *bVI* e *bVII* a fim de indicar a alteração descendente em um semitom da terceira, sexta e sétima nota da escala maior, ao construir uma escala menor. No entanto, concordamos com Bohumil Med quando afirma que as escalas menores existem independentemente das maiores (ver último parágrafo da página 2 deste Caderno). Portanto, se tomarmos como exemplo uma escala de Dó menor natural, cujos graus III, VI e VII têm como notas fundamentais, respectivamente, *mib*, *láb* e *sib*, entendemos que o uso do *bemol* antes dos números romanos que os representam não se faz necessário. Ora, se na escala de Dó menor natural todo *mi* é *bemol*, todo *lá* é *bemol* e todo *si* é *bemol*, naturalmente, a simbologia *bIII*, *bVI* e *bVII*, indicando a análise harmônica, torna-se redundante, dispensável e inútil.

Nossa experiência mostra que muitos estudantes de música não encontram qualquer dificuldade ao utilizarem os símbolos propostos por Chediak — e amplamente difundidos no Brasil — quando comparam as escalas de Dó maior e Dó menor natural, no entanto, ao se depararem com, por exemplo, as escalas homônimas de Mi, tal simbologia traz certa confusão. Perceba que, em Mi maior, os graus III, VI e VII têm como notas fundamentais, respectivamente, *sol#*, *dó#* e *ré#*, enquanto que em Mi menor natural “*bIII*”, “*bVI*” e “*bVII*” apresentam as fundamentais *sol*, *dó* e *ré*, e **não** *solb*, *dób* e *réb*. Isso acontece com diversas escalas do modo menor.

Relação entre os modos maior e menor

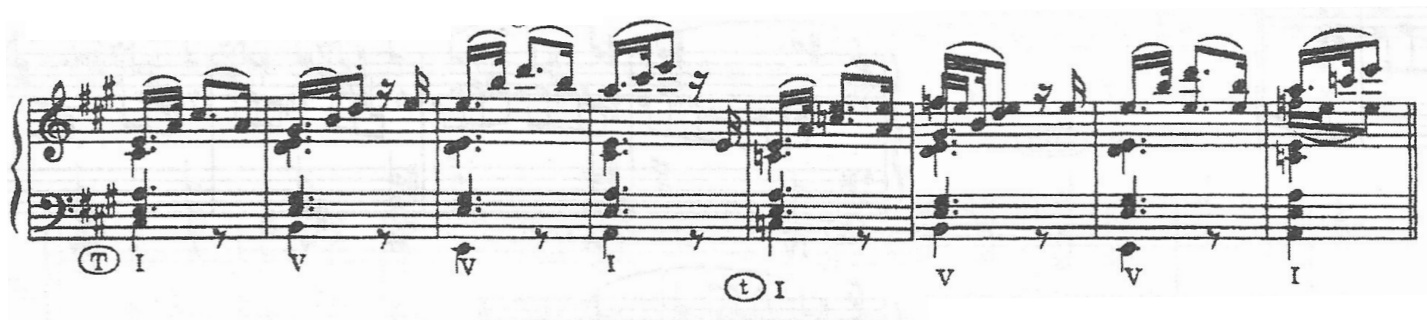
Ao estabelecer as relações harmônicas funcionais entre os acordes do modo menor, é importante ter em mente que a Tônica menor não detém um controle tão direto de suas regiões quanto à Tônica maior. Cabe ainda dizer que, como afirma Schoenberg, “como mera convenção estilística do vocabulário dos compositores clássicos, a tonalidade menor havia adquirido a qualidade emocional de tristeza, a despeito de muitas das canções folclóricas em modo menor serem de natureza alegre.” (2004, p.49)

Um acorde de estrutura Dominante (maior com sétima) *prepara* tanto um acorde maior quanto um acorde menor, podendo ser o V grau em um Campo Harmônico maior ou menor (quando o menor for harmônico ou melódico). Schoenberg (2004, p.73) afirma que “a possibilidade de permutação entre maior e menor está ancorada na força da Dominante”, e é verdade. A permutabilidade entre os modos maior e menor se dá, com certa frequência, em três regiões: Tônica, Subdominante e V grau⁴.

Na música erudita, acordes derivados dos modos maior e menor se relacionam sem grandes explicações; “uma passagem em menor segue-se a outra em maior, e vice-versa, sem qualquer elemento harmônico de conexão.” (SCHOENBERG, 2004, p.74).

⁴ Preferimos, aqui, o termo “V grau” à “Dominante” visto que o acorde de V grau do modo menor gerado pela escala natural não tem, como já foi dito, função harmônica de Dominante, já que é um acorde menor.

Sobre a região de **Tônica**, observe o trecho, transcrito para piano, do *Larghetto* da *Segunda Sinfonia* de Beethoven:



Muito comum, tanto no repertório erudito como no popular, é a presença do acorde de **Subdominante menor** — e seus derivados — em tonalidades maiores. Tais acordes devem ser empregados com cautela, já que a sua utilização contínua pode obscurecer a tonalidade.

De forma prática, Almir Chediak apresenta uma tabela, que adaptamos e transcrevemos a seguir, demonstrando os acordes de Subdominante menor mais comuns em tonalidades maiores:

Graus	Acordes (exemplo na tonalidade de Dó maior)	Notas que formam os acordes
IVm	Fm	<i>fá - láb - dó</i>
IVm6	Fm6	<i>fá - láb - dó - ré</i>
IVm7	Fm7	<i>fá - láb - dó - mib</i>
II7M Frígio * / Nap.	Db7M	<i>réb - fá - láb - dó</i>
IIm7(b5)	Dm7(b5)	<i>ré - fá - láb - dó</i>
VII7 do modo homônimo	Bb7	<i>sib - ré - fá - láb</i>
VI6 do modo homônimo	Ab6	<i>láb - dó - mib - fá</i>
VI7M do modo homônimo	Ab7M	<i>láb - dó - mib - sol</i>

De acordo com Almir Chediak, “os acordes de Subdominante menor são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala)”; em Dó a nota *láb*. Quando usados na tonalidade de Dó maior, tais acordes podem ser classificados como AEM (Acordes de Empréstimo Modal): assunto estudado a partir da página 171 deste Caderno.

* O modo Frígio será estudado na Parte sobre Modalismo, a partir da página 128 deste Caderno. O mesmo acorde pode ser entendido como Napolitano (Nap), que será estudado a partir da página 38 deste Caderno.

Obs.: O acorde **Fm(7M)** é oriundo da escala **maior harmônica**, e não de uma das escalas menores de Dó; já que a **7M** de **Fm** (a nota *mi*) não pertence a nenhuma das escalas menores de Dó.

Observe um exemplo da utilização do acorde de **Subdominante menor** no trecho final da canção popular, e *standard* de jazz, *All of me*, de Gerald Marks e Seymour Simons:

The image shows a musical score for the song "All of Me". It consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a circled 'B' and a key signature of one sharp (F#). The chords written above the melody are Cmaj7, E7, and D-. The second staff continues the melody with chords A7 and D-. The third staff shows the bass line with chords F, F-, Cmaj7, E-7, and A7. The fourth staff continues the bass line with chords D-7, G7, C6 (with Eb), D-7, and G7. The fifth staff concludes the piece with the word "FINE".

Obs.: “Cmaj7” é **C7M**; “D-”, “F-” e “E-” são, respectivamente, **Dm**, **Fm** e **Em**.

Como sabemos, a *função* de Dominante só pode ser exercida por um acorde maior. Schoenberg diz que “o termo ‘Dominante menor’ seria mero *nonsense*, e, portanto, esta região será chamada de ‘V menor’.”

A região de **V menor** é adequada para preparar o aparecimento do modo dórico (falaremos a respeito mais adiante) e da Subdominante (já que o acorde de V menor é o II do acorde de Subdominante: em Dó maior, o acorde Gm7 é o V menor e II de F7M).

Observe um exemplo da utilização do acorde de **V grau menor** no trecho da canção *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant:

The image shows a musical score for the song "Travessia". It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 21 and includes a melody with lyrics "tô só e não re-sis-to. mui-to te-nho pra fa-lar". The chords written above the melody are A7M(9), E7, A7M(9), F#m7(11), Bm7(9), and Em9. The second system starts at measure 24 and includes a bass line with lyrics "lar". The chords written above the bass line are A(ad9)/E, E7, A(ad9)/E, and E7.

Observe a permutabilidade entre os modos maior e menor a partir da análise do primeiro movimento do *Quarteto n° 13 em Lá menor*, Op.29, de Schubert (*excerto*):

Am Bm7(b5)/A

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

I II

Am E7 Am/E Bm7(b5)/F B7(b5)/F E Am

I V I II SubV/V V (V/V) (6ªaum/V) I

Am Bm7(b5)/A Am B7 Am/C B7

I II I V/V I V/V

Am/C Bb/D A7/C# Dm F7M F7 E A

I SubV/V/IV V/IV IV VI SubV/V V I [MAIOR]

A D/A A D(#11) D F#7/A# B4-3 E8-7/G#

I [MAIOR] IV [MAIOR] I [MAIOR] IV [MAIOR] V/V/V V/V V

A4-3 D9-8/F# A/E E7 Am Dm

I IV I [MAIOR] V I [menor] IV

Dm Bb/D Bb Eb Bb/D Am/E E

IV Nap* IV/Nap Nap I V

Am Dm G C


I II/III V/III III

* Os acordes Napolitanos (Nap) serão estudados a partir da página 38 deste Caderno.

EXERCÍCIO 7

- Em seu livro *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*, Paulo Tiné propõe alguns exercícios para que, de forma lógica, por dedução, o estudante identifique as tonalidades. Como exemplo, tomaremos a cadência — em tonalidade **maior** — apresentada por Tiné:

Am7 D7



O autor explica: “se temos os acordes Am7 e D7, sabemos que a tonalidade é Sol maior, pois só existe um acorde de tipologia Dominante [maior com sétima menor] no Campo Harmônico **Maior**, e ele só pode ser o V grau. Como esse V grau tem a nota *ré* como fundamental, só pode ser o V grau de Sol e, portanto, *lá* o II grau, de tipologia [estrutura] menor com sétima menor.” (TINÉ, 2001, p.3)

Observe as sequências a seguir (agora em tonalidades **menores**), levando em consideração as formas natural, harmônica e melódica das escalas menores, e identifique as tonalidades, como no exemplo acima. Escreva os acordes na pauta e, abaixo, os números romanos (graus) indicando sua função:

a)

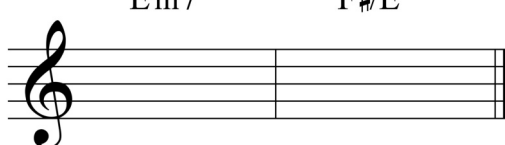
F7M(#5) B \flat 7M



Tonalidade:

b)


Em7 F \sharp /E



Tonalidade:

c)

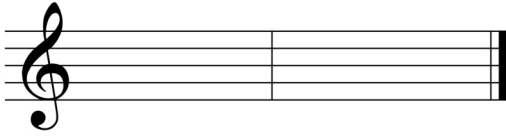
D E \flat 7M



Tonalidade:

d)

G 7M A#°/G



Tonalidade:

e)

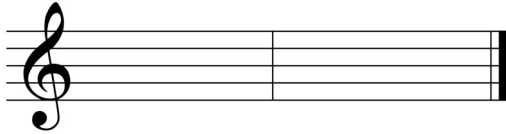
B°(b13) Ab7M/C



Tonalidade:

f)

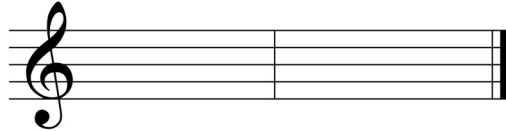
Em(7M) A7



Tonalidade:

g)

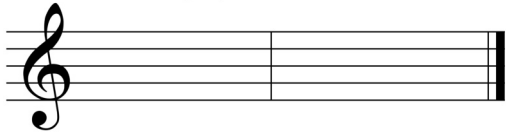
Em7 A7(b13)



Tonalidade:

h)

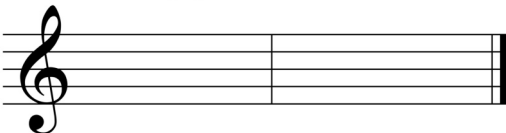
D7M(#5) G#m7(b5)



Tonalidade:

i)

C7(9) D/C



Tonalidade:

EXERCÍCIO 8

- Observe as progressões harmônicas a seguir. Levando em consideração o Campo Harmônico do modo menor — e os acordes oriundos da forma natural, harmônica e melódica das escalas menores — identifique os acordes, cifrando-os com cifras alfanuméricas e analíticas. Obs.: Atenção às possíveis **enarmonias**.

a)

Two systems of musical notation for exercise a). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a set of empty boxes above it for chord identification. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system has five measures of music. The second system has five measures of music, ending with a double bar line.

b)

One system of musical notation for exercise b). It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a set of empty boxes above it for chord identification. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The system contains six measures of music.

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

c)

□ □ □ □ □

□ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

d)

Blank boxes for chord identification:

Musical score for exercise d, first system. Treble clef, 4/4 time. Chords: C4, C4, C#4, C#4, C4, C4. Bass clef, 4/4 time. Chords: C4, C4, C4, C4, C#4, C4.

Blank boxes for chord identification:

Musical score for exercise d, second system. Treble clef, 4/4 time. Chords: C4, C4, C#4, C#4, C4, C4. Bass clef, 4/4 time. Chords: C4, C4, C4, C4, C#4, C4.

e)

Blank boxes for chord identification:

Musical score for exercise e, first system. Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#). Chords: C#4, C#4, C#4, C#4, C#4. Bass clef, 4/4 time. Chords: C#4, C#4, C#4, C#4, C#4.

Blank boxes for chord identification:

Musical score for exercise e, second system. Treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#). Chords: C#4, C#4, C#4, C#4, C#4, C#4. Bass clef, 4/4 time. Chords: C#4, C#4, C#4, C#4, C#4, C#4.

f)

g)

h)

Five empty rectangular boxes for notes are positioned above the staff. Below the staff, there are five empty rectangular boxes for notes.

Six empty rectangular boxes for notes are positioned above the staff. Below the staff, there are six empty rectangular boxes for notes.

i)

Five empty rectangular boxes for notes are positioned above the staff. Below the staff, there are five empty rectangular boxes for notes.

Six empty rectangular boxes for notes are positioned above the staff. Below the staff, there are six empty rectangular boxes for notes.

EXERCÍCIO 9

- Analise os acordes em progressão nas canções a seguir:

a) **Regra três**, de Toquinho e Vinicius de Moraes (excerto):

Am7 B/A E7 E7(b13) A7 G° Dm/F

Tan-tas vo - cê fez que.e - la can - sou. Por - que vo - cê ra - paz

G7 G#° Am7 Am/G B7/F# F#° E7

a - bu - sou da re - gra três on - de me - nos va - le mais.

b) **Cotidiano**, de Chico Buarque de Hollanda (excerto):

C#° Gm7

To - do di-a.e - la faz tu - do sem-pre.i - gual, me sa-co-de.às seis ho-ras da ma - nhã,

F7 Eb7/Bb D7/A Bb°

me sor-ri um sor - ri-so pon-tu-al e me bei-ja com.a bo-ca de.hor-te-lã

c) **Las muchachas de Copacabana**, de Chico Buarque de Hollanda (excerto):

Am/C F7 E7/B E7 Am/C F7 E7/B E7

Se.o cli - en - te quer rum - bei - ra tem - com tem - pei - ro da - bai - a - na -

Dm7 Am7 E7/B E7 A7

So - mos las - mu - cha - chas de - Co - pa - ca - ba - na, -

Dm7 G7(#5) C B⁷₄ B7 E7

So - mos las - mu - cha - chas de - Co - pa - ca - ba - na -

d) **Cajuína**, de Caetano Veloso:

Cm Dm7(b5)

E - xis - tir - mos: a que se - rá que se des - ti - na? Pois quan - do

G7 Cm C7

tu me des - te. a ro - sa pe - que - ni - na, vi que.és um ho - mem lin - do. e que se. a - ca - so. a

Fm7 Bb7 Eb7M

si - na do me - ni - no. in - fe - liz não se nos i - lu - mi - na, tam - pou - co

A \flat G G7

tur - va-se.a lá-gri - ma nor - des - ti - na, a - pe-nas a ma-té - ria vi - va.e-ra tão

C7 Fm

fi - na. E.é-ra - mos o - lhar-mo - nos in - tac-ta re - ti - na. A ca - ju-

G7 Cm

í - na cris - ta-li - na.em Te - re - si - na.

e) **Luiza**, de Antônio Carlos Jobim (excerto):

Cm($\frac{7M}{9}$) F7(13) Fm7 G7($\frac{b9}{b13}$)

Ru - a, es - pá-da nu - a, bó-i-a no céu i-men-sa.e a - ma - re - la tão re-don-da

Cm($\frac{7M}{9}$) F7(13) Fm7 B \flat $^{\circ}$ /D \flat C7

lu - a, co-mo flu - tu - a, vem na-ve - gan-do.o zul do fir-ma men-to no si - lên-cio,

F m7 B♭7(9) E♭7M(#5)

len-to, um tro-va - dor chei-o de tre - las _____

f) **Encontros e despedidas**, de Milton Nascimento e Fernando Brant (excerto):

C m7(9) F⁷₄(9) B♭7M E♭7M(9)

Man - de no - tí - cias do mun-do de lá, diz quem fi - ca me dê um.a _

A m7(11) D⁷₄(♭9) G m7 C m7(9)

bra - ço ve - nha me.a - per - tar tô che - gan - do Coi - sa que gos - to é po - der par -

F⁷₄(9) B♭7M E♭7M(9) A m7(11) D⁷₄(♭9) G m

tir sem ter pla - no me - lhor a - in - da é po - der vol - tar quan - do que - ro

g) **Meia-noite**, de Edu Lobo e Chico Buarque (excerto):

SM**b** *

Gm9 Ab7(⁹₁₃) Gm⁶₉ Ebm6/Gb

Se.a noi - te não tem fun - do, o mar per - de.o va - lor. O -

Bb/F E7(^{#9}_{#11}) Eb7(9) D7(^{b9}_{#11}) Gm9 Ab7(⁹₁₃)

pa - co.é.o fim do mun - do pra qual - quer na - ve - ga - dor. Que per - de.o o - ri - en - te, e

SM**b** *

Gm⁶₉ Ebm6/Gb Bb/F E7(^{#9}_{#11}) Eb7(9) D7(^{b9}_{#11}) Gm

en - tra.em es - pi - rais. E to - pa pe - la fren - te.um con - ti - nen - te que.e - le já dei - xou pra trás.

* Acorde de **Submediante abaixada** (estudaremos a partir da página 63 deste Caderno).

h) **Tigresa**, de Caetano Veloso (excerto):

Dm7 Gm7 Dm7 Bb

U - ma ti - gre - sa de.u - nhas ne - gras e í - ris cor___ de mel._____

Dm7 Gm7 C7 F G7

U - ma mu - lher,___ u - ma be - le - za que me.a - con - te - ceu._____ Es - fre -

Dm B \flat Dm7 Am7

gan-do.a pe - le de ou - ro mar-rom do seu cor - po con - tra.o meu, — me fa -

B \flat C $\frac{7}{4}$ (9) Dm7

lou que.o mal é bom, — e o bem cru - el.

i) **João e Maria**, de Sivuca e Chico Buarque (excerto):

Gm Cm7 Am7(b5) B \flat

A - go - ra.eu e - ra.o he - rói e.o meu ca - va - lo só fa - la - va.in - glês.

Gm Cm7 F7 B \flat B \flat 7M

A noi - va do cow - boy e - ra vo - cê a - lém das ou - tras três.

B \flat 7 A7 Dm

Eu en - fren - ta - va.os ba - ta - lhões, os a - le - mães e seus ca - nhões.

B \flat E \flat D7(b9)

Guar - da - va.o meu bo - do - que.e en - sai - a - va.um ro - ck pa - ra.as ma - ti - nês.

EXERCÍCIO 10

- Faça a análise harmônica das obras a seguir:

a) A primeira, das *Onze Bagatellas para piano, Op.119*, de L. van Beethoven (excerto):

The image shows the first system of a musical score for the first Bagatelle from Op. 119 by Beethoven. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes several empty rectangular boxes above the staves, intended for harmonic analysis. The first system has 11 boxes above the treble staff and 11 boxes above the bass staff. The second system has 11 boxes above the treble staff and 11 boxes above the bass staff. The third system has 11 boxes above the treble staff and 11 boxes above the bass staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

b) *Sarabanda da Sonata para Violino, Op. 5 n°7, em Ré menor*, de Arcangelo Corelli:

The image shows the first system of a musical score for the Sarabanda from the Sonata for Violin, Op. 5 n°7 by Corelli. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes several empty rectangular boxes above the staves, intended for harmonic analysis. The first system has 11 boxes above the treble staff and 11 boxes above the bass staff. The second system has 11 boxes above the treble staff and 11 boxes above the bass staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

c) Minueto da Suite Orquestral n°2 em Si menor, de J.S. Bach:

The image displays a musical score for the Minuet from the Suite for Anna Magdalena, BWV 1004, by J.S. Bach. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Flauto traverso, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The music is in the key of D minor (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into three systems, each with empty boxes above the staves for fingering. The first system covers measures 1-8, the second system covers measures 9-16, and the third system covers measures 17-24. The Continuo part includes figured bass notation with figures such as 6, 7, 6, 7, #, 6, 7, 6, 6, 4, 6, 6, 5, #, 6, #, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 4, 6, 7, 5, 7, #, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 7, 6, 6, 7, 6, #, 5, 6, 6, 4, 5, #, 6, 6, 4, 5, #.

d) O Adagio do Quarteto de cordas Op.131 nº14, de L. van Beethoven:

The image displays a musical score for the Adagio of the String Quartet Op. 131, No. 14 by Ludwig van Beethoven. The score is arranged in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Above each system is a row of empty rectangular boxes, likely for student identification. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows dynamics of *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The second system shows *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The third system shows *cresc.*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *p*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

e) Primeiro movimento da *Sinfonia n°5 em Dó menor* de L. van Beethoven (excerto) - adaptação para piano de Ernest Pauer:

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic in the first measure and a piano (*p*) dynamic in the sixth measure. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

→

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 10 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand continues the melodic line, while the left hand provides harmonic support with sustained chords.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 15 is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 19-24. Measure 21 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 25-30. Measure 25 is marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment.

f) *Der Wegweiser*, do *Winterreise Op.89, D.911*, de Franz Schubert (excerto):

Mäßig

Was ver -

This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *pp* dynamic. The key signature has two flats and the time signature is 2/4. There are five empty rectangular boxes above the vocal staff for chord identification.

6

meid ich denn die We - ge, wo die an-dern Wand-rer gehn, su-che

This system contains measures 6 through 10. The piano accompaniment features a prominent triplet in measure 7. There are six empty rectangular boxes above the vocal staff for chord identification.

11

mir ver-steck-te Ste - ge durch ver - schnei-te Fel-sen - höhn _____ ? su-che

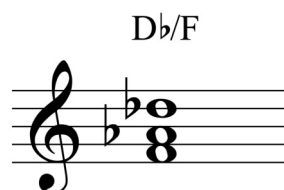
This system contains measures 11 through 14. The piano accompaniment includes a triplet in measure 12. There are three empty rectangular boxes above the vocal staff for chord identification.

PARTE II

Acordes de Sexta Napolitana

O acorde de Sexta Napolitana (ou Napolitano) tem sua origem no século XVIII e está associado à chamada *Escola Napolitana* de compositores operísticos italianos — especialmente, Alessandro Scarlatti. Triade maior, cuja fundamental é o II grau de uma escala diatônica rebaixado⁵ (conhecido como *2ª frígia*), é construído, sobretudo, na 1ª inversão (com a 3ª no baixo) — razão pela qual é considerado um acorde de **sexta**⁶. Em estado fundamental, o acorde de Sexta Napolitana foi adotado a partir do século XIX.

Como exemplo, se tomarmos a tonalidade de Dó menor (ou mesmo Dó maior), teremos, como acorde de II grau rebaixado na primeira inversão, **Db/F**:



E a Cadência Perfeita **Db/F - G - Cm** (ou **C**):

Db/F G Cm ou C

O acorde de Sexta Napolitana, historicamente, **precede** a Cadência Perfeita (V-I), funcionando, assim, como um acorde de **função Subdominante** — substituindo o IV grau (observe que, no exemplo acima, **Db/F** substitui **Fm** ou **F**). No entanto, pode, ainda, ser usado como *Subdominante Plagal*, na cadência IV-I (onde o IV grau é, novamente, substituído pelo Napolitano). Os exemplos musicais a seguir — duas conhecidas obras, uma *erudita*, outra *popular* — ilustram estas duas possibilidades:

⁵ O Acorde de Sexta Napolitana é, originalmente, um acorde alterado derivado do **modo menor**. Contudo, de forma prática, considerando mais uma vez a permutabilidade entre os modos maior e menor (vide página 15 deste Caderno), sua aplicação se dá em ambos os modos.

⁶ “O nome Sexta Napolitana advém do fato de, na Harmonia Tradicional, grafar-se a primeira inversão com o número 6, já que este intervalo (6ª) acontece entre o baixo invertido e a fundamental do acorde.” (TINÉ, 2011, p.73)

- Napolitano precedendo a Cadência Perfeita **V-I** (Dó sustenido menor):

E **G#7/D#** **C#m** **G#7/B#** **C#m** **D/F#** **G#7** **C#m**

III V I V I Nap V I

Sonata n°14, Op.27 (“Ao luar”) de Beethoven (excerto)

- Napolitano precedendo o acorde de Tônica - *Subdominante Plagal* (Mi menor):

III VII I
 G D Em

Nap
 F I
 Em

Ou - to - nos ca - in - do se - cos no so - lo da mi - nha mão

Frevo Mulher, de Zé Ramalho (excerto)

Ainda, como expansão do Campo Harmônico, um acorde Napolitano pode ter sua própria Dominante individual (**V/Nap**) ou, ainda, a sua própria **região**. Observe o trecho do terceiro movimento da *Sonata Op. 106* de Beethoven, em Fâ sustenido menor:

Região Napolitana (Sol Maior)

C#7(b9) **F#m** **C#7(b9)** **B7** **F#m** **B** **C#** **C7** **G** **D** **C** **G** **D** **F#m** **C#**

V I V IV I IV V IV/Nap Nap V/Nap IV/Nap Nap V/Nap I V

dór. (VI)

Para indicar um acorde de Sexta Napolitana, utilizaremos a seguinte simbologia:

Nap

É muito comum, no entanto, encontrarmos na literatura diferentes cifragens indicando a mesma função Napolitana. Alguns exemplos são:

- **N** (PISTON, 1998, p. 392-3);
- **S^{6>}** (KOELLREUTTER, 1980, p. 33);
- **sⁿ** (DE LA MOTTE, 1993, p. 80);
- **II-** (TINÉ, 2011, p.73) e
- **Np** (SCHOENBERG, 2004, p.38)

A partir da compreensão da chamada **Cadência Napolitana**, é possível ampliar e *enriquecer*, com isso, um Campo Harmônico (seja maior ou menor). Para formarmos uma Cadência Napolitana, utilizaremos a estrutura da tradicional Cadência II-V, substituindo o II grau (que, como vimos no Caderno de Harmonia I, exerce a função de Subdominante) pelo acorde de Sexta Napolitana (como apresentamos no exemplo de Cadência Perfeita, na página 38 deste Caderno).

Compare:

Tradicional Cadência **II-V** resolvendo em **C**:

The image shows a musical score for a traditional II-V cadence resolving to C major in 4/4 time. The score is written for piano and consists of three measures. The first measure contains a Dm7 chord (II) in the bass clef. The second measure contains a G7 chord (V) in the bass clef. The third measure contains a C7M chord (I) in the bass clef. The treble clef is empty in all three measures. The time signature is 4/4.

Substituindo, agora, o II grau pelo Napolitano:

Cadência **Nap-V** resolvendo em **C**:

D \flat 7M G7 C7M

Nap V I

Podemos, ainda, explorar a Cadência Napolitana, *preparando*, dessa forma, os demais graus da escala — tal como fazem os Dominantes e Subdominantes Secundários, SubV e Diminutos (ver Caderno de Harmonia I).

Como sabemos, com exceção do acorde de VII grau, todos os acordes de um Campo Harmônico, além do acorde de Tônica (I grau), possuem uma cadência preparatória, transformando-os em acordes-alvo. As Cadências Napolitanas dos acordes de II grau, III grau, IV grau, V grau e VI grau são chamadas **Secundárias**. Observe a representação do Campo Harmônico de Dó maior com Cadências Napolitanas para todos os graus da escala (com exceção do VII):

Acordes Diatônicos (I - II - III - IV - V - VI - VII)

Cadências Nap-V Secundárias (Nap-V/II - Nap-V/III - Nap-V/IV - Nap-V/V - Nap-V/VI)

Como exercício, podemos harmonizar a conhecida melodia de *Atirei o pau no gato* com **Cadências Napolitanas Secundárias**. Observe a análise funcional dos acordes:

C7M(9) Eb7M(9) A7(b13) Dm7 Db7M(9) G7(13) C7M(9)

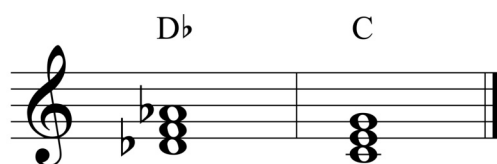
I Nap V II Nap V I

É possível, ainda, utilizar os acordes Napolitanos, numa progressão harmônica, de forma diferente: **sem** fazer parte da Cadência Nap-V-I, mas como *Subdominante Plagal Secundário*; ou seja, dessa forma, o acorde Napolitano precede o acorde-alvo **sem** passar pelo acorde de Dominante. Observe:

Em7 Eb7M(9) Dm7 Db7M(9) C7M(9)

III Nap/II II Nap I

Sobre a análise de um acorde de Sexta Napolitana, uma dúvida, de forma recorrente, surge quando o comparamos com o acorde SubV (ou Dominante Alterado na 2ª inversão)⁷. Note que a tríade **Db**, resolvendo em **C**, pode caracterizar tanto o acorde Napolitano quanto SubV:



Portanto, para classificarmos determinado acorde como Napolitano **ou** SubV, precisamos levar em consideração alguns aspectos morfológicos. Compare:

Acorde de Sexta Napolitana	Acorde SubV
Normalmente é uma tríade. Quando téttrade a 7ª é sempre maior (7M).	Normalmente é uma téttrade, com a 7ª menor (7).
Geralmente o acorde está disposto na primeira inversão - sobretudo na música <i>erudita</i> .	Acorde disposto, quase sempre, no estado fundamental.
Pertence à região da Subdominante, podendo substituir o acorde de IV grau.	Pertence à região da Dominante, podendo substituir o acorde de V grau.

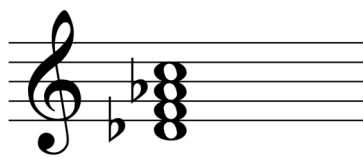
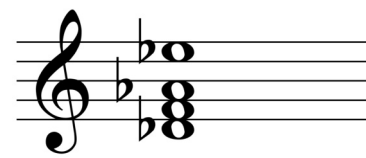
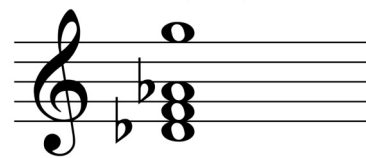
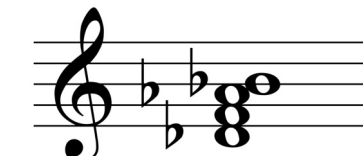
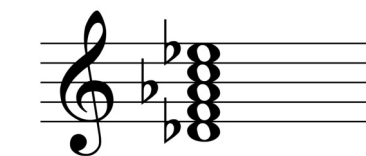

É sabido que, tradicionalmente, o acorde de Sexta Napolitana ocorre com maior frequência em músicas construídas em **tonalidade menor**. Paulo Tiné, em seu livro *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*, apresenta uma possível justificativa para isso: “Embora ambos [o Napolitano que ocorre na tonalidade menor e o que ocorre na tonalidade maior] pertençam à mesma categoria, quando este ocorre na tonalidade menor seu *empréstimo* vem da tonalidade vizinha, por exemplo: **Bb** em Lá menor é o VI grau de Ré menor, tonalidade vizinha. Quando o mesmo ocorre em tonalidade maior há um *empréstimo* de quatro tonalidades no círculo das quintas, como, por exemplo, **Db** em Dó maior: Schoenberg o explica como sendo derivado do VI de Fá menor e autores mais ligados à práxis da música jazzística o associam ao modo Frígio, que, de qualquer forma, se encontra nessa mesma distância entre armaduras de clave (Dó maior - Fá menor). Isso significa que o Napolitano na **tonalidade menor** tem uma **relação muito mais próxima** com a tônica do que o Napolitano na tonalidade maior. Tal fato explica a aparição do primeiro já no período Barroco e do segundo em períodos posteriores.” (TINÉ, 2011, p.74-75)

⁷ A respeito dos acordes Dominantes Alterados na 2ª inversão (SubV), ver Parte VI do primeiro volume do nosso Caderno de Harmonia.

Os acordes de Sexta Napolitana também podem receber notas de tensão, extensões, dissonâncias. São muito comuns, sobretudo em música popular, as seguintes tensões:

7M	9	#11	6
-----------	----------	------------	----------

Observe os exemplos abaixo (**Nap** de **Cm** ou **C**):

<p>D^b7M</p> 	<p>D^b9</p> 	<p>D^b(#11)</p> 
<p>D^b6</p> 	<p>D^b7M(9)</p> 	<p>D^b7M(⁶/₉)</p> 

etc.

As notas de tensão de um Acorde Napolitano, suas dissonâncias, são oriundas da **Escala Napolitana** (conhecida também, principalmente entre os *jazzistas*, como *Escala Frígia*; assunto que abordaremos a partir da página 128 deste Caderno). Podemos, como referência, tomar a escala de Dó menor **Natural** e, a partir dela, construir a escala Napolitana de Dó:



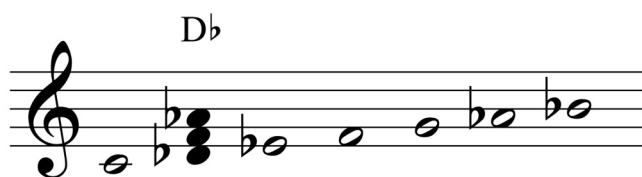
Escala de Dó menor Natural

Para construirmos uma escala Napolitana, basta alterarmos, descendentemente, a segunda nota de uma escala menor Natural em um semitom:



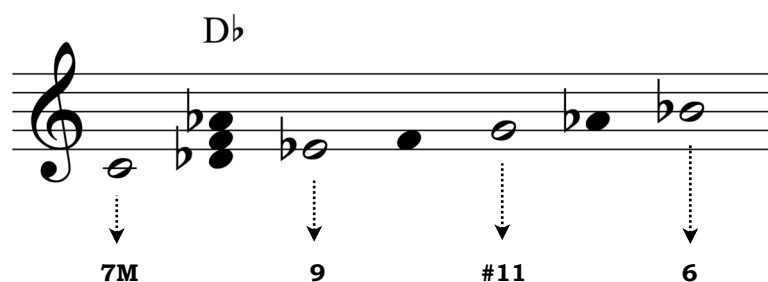
Escala Napolitana de Dó

Assim, da escala Napolitana de Dó, origina-se o acorde de II grau rebaixado (**D_b**):



Acorde gerado a partir do II grau da escala

E suas possíveis extensões **7^M**, **9**, **#11** e **6**:



*Extensões: **7^M**, **9**, **#11** e **6***

Napolitanos Estendidos

Como acontece com os Dominantes e Subdominantes Secundários, SubV e Diminutos (ver Caderno de Harmonia I), os acordes de Sexta Napolitana podem, também, estar dispostos de forma *estendida*, um após o outro, numa progressão harmônica formada por uma série de Cadências Napolitanas (Nap-V-I), onde cada Cadência *resolve* em outra do mesmo tipo.

Observe, como um fascinante exemplo de Cadências Napolitanas Estendidas, o trecho de *Also sprach Zarathustra*, Op. 30, de Richard Strauss, onde, em cada Nap-V-I, o acorde-alvo (I) é imediatamente reinterpretado como Napolitano da próxima Cadência.

Obs.: No trecho destacado — numa adaptação para dois pianos —, a sequência de acordes Nap-V-I é executada nas vozes superiores (Piano I), enquanto uma melodia ascendente se desenvolve sobre um baixo pedal (Piano II).

Eb A D G#[Ab] C#[Db] G C F# B F Bb E

ff marcato

A Eb Ab D G C# F# C F B E Bb

immer schneller

dim.

sempre ff

Eb A D Ab Db G C F# B F

dim.

p

f

Von hier ab fest im Zeitmass.

* **[Eb-A]** é [Nap-V] de **D**; **[D-G#]** é [Nap-V] de **C#**; **[Db-G]** é [Nap-V] de **C**; **[C-F#]** é [Nap-V] de **B**; **[B-F]** é [Nap-V] de **Bb**; **[Bb-E]** é [Nap-V] de **A**; **[A-Eb]** é [Nap-V] de **Ab**; **[Ab-D]** é [Nap-V] de **G**; **[G-C#]** é [Nap-V] de **F#**; **[F#-C]** é [Nap-V] de **F**; **[F-B]** é [Nap-V] de **E**; **[E-Bb]** é [Nap-V] de **Eb** — e a sequência se repete: **[Eb-A]** é [Nap-V] de **D**; **[D-Ab]** é [Nap-V] de **Db**; **[Db-G]** é [Nap-V] de **C**; **[C-F#]** é [Nap-V] de **B**; etc

Outro bom exemplo, agora em música popular, pode ser observado em *Olê, Olá*, de Chico Buarque de Hollanda. Aqui, a sequência de acordes Napolitanos é *interpolada* por seus respectivos Dominantes. Observe a progressão de acordes — a tonalidade é **Mi menor**:

Em C7(9) F6 Db7(9)

Seu pa-dre to-ca.o si-no que é ___ pra to-do mun-do sa-ber
 Meu pi-nho to-ca for-te que é ___ pra to-do mun-do.a-cor-dar,
 Va-mos fu-gir des-te lu-gar, ba-by. Va-mos fu-gir tô can-sa-

Gb6 D7(9) G6

___ que.a noi-te.é cri-an-ça, que.o sam-ba.é me-ni-no, que.a dor é tão ve-
 ___ não fa-le da vi-da, nem fa-le da mor-te, tem dó da me-ni-
 -do de.es-pe-rar que ___ vo-cê me car-re-gue. ___ Va-mos fu-gir Por tan-

Eb7(9) Ab6 D7(9) G6

- lha que po-de mor-rer. ___ O-lê, o-lê, ___ o-lê, ___ o-lá ___
 - na, não dei-xa cho-rar.
 - tas ve-zes eu an-dei

* **C7(9)** é Dominante de **F** (Nap. da tônica); **Gb** (que é Nap. de **F**, região anterior) é preparado por seu Dominante (**Db7(9)**); **G** (que é Nap. de **Gb**, região anterior) é preparado por seu Dominante (**D7(9)**); **Ab** (que é Nap. de **G**, região anterior) é preparado por seu Dominante (**Eb7(9)**).

No artigo *Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil*, a respeito da relação entre texto e música na obra *Olê, Olá*, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas comenta: “Em ‘Olê, Olá’, datada de 1965, como observam Tatit e Lopes⁸, o personagem principal, um ‘sambista brasileiro’, fazendo esforços para retardar tanto quanto possível o raiar do laborioso dia seguinte, convoca três adjuvantes — o padre, o violão e o luar — para auxiliá-lo no intento de fazer perdurar o tempo da noite, que é o prazeroso tempo do samba.” (2014, p.45)

Freitas continua: “[...] a canção nos move através de uma espécie de complexo de acordes Napolitanos: anulando o sustenido do tom principal e acrescentando um bemol, o enunciador conclama: — ‘Seu padre toca o sino’, ‘Meu pinho, toca forte’, ‘Luar, espere um pouco’ e nos conduz ao acorde de **F**, o *escuro* Napolitano de Mi menor. Daí, acrescentando mais cinco bemóis, chega-se ao **Gb**, o remoto acorde Napolitano de Fá maior — vale dizer, o *Nap. do Nap.*, o *escuro do escuro*. A próxima paragem é **G**, o Napolitano de Sol bemol maior que, no entanto, traindo em um só golpe os seis bemóis e reintroduzindo um sustenido, é também a tônica relativa de Mi menor. Os noturnais bemóis não desistem e conduzem o argumento para o Napolitano de Sol maior, o acorde de **Ab**, que neste percurso atua como uma espécie de culminância harmônica sobre a qual se canta o malemolente ‘Olê, olê...’ e, a partir de onde, gradativamente, o inevitável sustenido da tonalidade principal (Mi menor) vai se recompondo.” (2014, p.46)

A figura abaixo ilustra o complexo de relações Napolitanas em *Olê, Olá*, de Chico Buarque:

tonalidades relativas

Ab: I
G: I
F: I
Em: i

Em: # i
F: bII Np
Gb: bII Np
G: bIII
Ab: bII Np
G: bIII
F/A: bII δNp
Em/G: i
Em: iv i cadência plagal

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Seu padre toca o sino
Que é pra...
todo mundo saber
Que a noite é criança

Que o samba é menino
Que a dor é tão velha

Que pode morrer
Olê, olê,
olê, olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga, me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte
Que é pra
todo mundo acordar
Não fale da vida

Nem fale da morte
Tem dó da menina

Não deixa chorar
Olê, olê,
olê, olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão imenso
Que eu às vezes penso
Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir

Luar, espere um pouco
Que é pro
meu samba poder chegar
Eu sei que o violão

Está fraco, está rouco
Mas a minha voz

Não cansou de chamar
Olê, olê,
olê, olá
Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar

O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar

E você, minha amiga
Já pode chorar

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil*. (p.47)

⁸ TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

EXERCÍCIO 11

- Observe as progressões harmônicas a seguir. Identifique os acordes, cifrando-os com cifras alfanuméricas e analíticas.

a)

b)

c)

A musical score for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket on the left. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The score contains seven measures of music, each with a corresponding empty rectangular box above it for chord identification. The notes in the measures are: Measure 1: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 2: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 3: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 4: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 5: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 6: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3; Measure 7: Bb2, Eb3, Gb3, Bb3.

EXERCÍCIO 12

- Analise os acordes em progressão nas canções a seguir:

a) **Bem que se quis (E pó che fá)**, de Pino Danielle, versão de Nelson Motta (excerto):

A musical score for the song "Bem que se quis" by Pino Danielle, version by Nelson Motta. The score is in 4/4 time and has a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three staves of music with lyrics underneath. Above the first staff are three empty boxes for chord identification, with the following chord labels: Eb7M, Bb4(9), and Eb7M. Above the second staff are five empty boxes for chord identification, with the following chord labels: Bb4(9), B°, Cm7, Bbm7, and Eb7(9). Above the third staff are six empty boxes for chord identification, with the following chord labels: Ab7M, Gm7, C7, Fm7, Fb7M(9), and Eb7M. The lyrics are: Bem que se quis, de-pois de tu - do.a-in-da ser fe - liz. Mas já não há ca - mi-nhos pra vol - tar. E.o que.é que.a vi - da fez da nos - sa vi - da? ____ O que.é que.a gen-te não faz por a - mor? ____ Mas tan-to faz...

b) *Deus lhe pague*, de Chico Buarque (excerto):

Em C

Por es-se pão pra co - mer, por es-se pão pra dor-mir.

linha de baixo

Em C

A cer - ti - dão pra nas - cer e.a con - ces - são pra sor - rir.

Em Am C7

Por me dei-xar res - pi - rar, por me dei-xar e - xis - tir. Deus lhe

F B7(b9) B7 Em

pa - gue!

e) **Sonoroso**, de K-Ximbinho (excerto):

f) **Insensatez**, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes (excerto):

A _____ in - sen - sa - tez _____ que vo - cê fez _____ co - ra -

ção mais sem ___ cui - da - do _____ Fez _____ cho - rar ___ de dor _____

o seu ___ a - mor _____ um a - mor tão de - li - ca - do _____

EXERCÍCIO 13

- Faça a análise harmônica das obras a seguir:

a) O Adágio do *Quarteto n°3, K.156*, de W.A. Mozart (excerto):

b) *Sonata n°36 em Dó sustenido menor*, de J. Haydn (excerto):

c) Prelúdio Op. 28 n°6, de F. Chopin (excerto):

6. **Assai lento.**
sotto voce

The image displays a musical score for the first system of Chopin's Prelúdio Op. 28 n°6. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. The tempo is marked "Assai lento." and the dynamic is "sotto voce". The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing a melody and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melody and bass line. The third system features a more complex melodic line in the treble staff. The fourth system shows a continuation of the melodic and bass lines. The fifth system includes a dynamic marking of "p" (piano) and a "sostenuto" marking. The sixth system concludes the excerpt with a melodic line in the treble staff and a bass line. The score is presented with empty boxes above and below the staves, likely for a student to write or check their work.

d) Die Schöne Müllerin, no. 19, de F. Schubert (excerto):

Mässig

1

Voice

Piano

p

Wo ein treues Her - ze in Lie - be ver -

geht, da wel - ken die Li - lien auf je - dem Beet; da

muss in die Wol - ken der Voll - mond gehn, da - mit seine

Thrä - nen die Mensch - en nicht seh'n; _____ da

e) *Introduction et rondo capriccioso, Op.28*, de Camille Saint-Saëns (excerto) - Adaptação para piano e violino de Georges Bizet:

Скрипка

Andante malinconico $\text{♩} = 52$ p

Ф-п. pp ten.

Empty boxes:

** * * * **

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

f) Sonata n°14, Op.27, de L.V. Beethoven (excerto):

Empty boxes:

sempre pianissimo e senza sordini

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

g) Bagatelle op. 119 n° 9, de L.V. Beethoven (excerto):

h) Caprice Op.1, n° 4, de Paganini (excerto):

i) Primeiro movimento do *Trio para piano, violino e violoncelo*, de Tchaikovsky (excerto):

[] []

Moderato assai

Violin 14

Cello

Piano

[] []

[] [] [] [] [] [] [] []

[] [] [] [] [] [] [] []

j) Concerto para Piano n.º.23, K.488, de W.A. Mozart (excerto):

* Mediante abaixada da Tônica (assunto abordado a partir da página 63 deste Caderno).

k) *Badinerie da Suite Orquestral n.º.2 em Si menor, BWV.1067, de J.S. Bach (excerto):*

Empty boxes:

36

Fl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Clo.
Bs.
Cblo.

Empty boxes:

Empty boxes:

37

Fl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Clo.
Bs.
Cblo.

1. 2.

Empty boxes:

PARTE III

Região Mediana

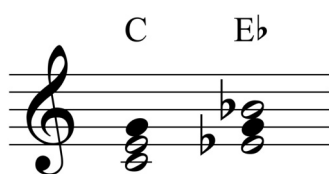
Na música tonal, notas estranhas à escala (seja maior ou menor) podem ser introduzidas de forma cromática: tal procedimento pode ser entendido como um aprimoramento melódico da condução de vozes acorde a acorde.

Em seu livro *Funções Estruturais da Harmonia* (2004, p.37), o compositor Arnold Schoenberg diz que “a mistura de notas e acordes alterados com diferentes progressões diatônicas, mesmo em segmentos não-cadenciais, era considerada *modulação* pelos teóricos antigos. Trata-se de uma visão limitada e, portanto, obsoleta.” Para Schoenberg — e concordamos com ele — não se deve falar em *modulação* a menos que uma tonalidade tenha sido definitivamente — ou por um tempo considerável — abandonada, e outra tenha se estabelecido.

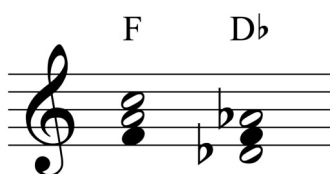
Como vimos até aqui, qualquer desvio da Tônica pode ser considerado uma ***inclinação tonal***, onde um ou mais acordes alterados se relaciona(m) com outro(s) acorde(s) do Campo Harmônico, permanecendo, entretanto, na tonalidade da Tônica, não importando se sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou afastada. Esse tipo de procedimento é conhecido entre os teóricos como ***mudança de região***.

A Região de Mediante/Submediante (ou **Região Mediana**) permite uma sonoridade e uma espécie de *sabor* harmônico ainda não tão profundamente explorados na música tonal tradicional. É claro que diversos compositores, principalmente no universo da música erudita — tais como Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, dentre outros —, experimentaram as múltiplas possibilidades de contraste ao trabalharem com acordes e encadeamentos harmônicos oriundos da Região de Mediante e Submediante (alguns exemplos, citados por Schoenberg, estão aqui transcritos em forma de exercícios, a partir da página 80), mas há, ainda, muito a ser explorado.

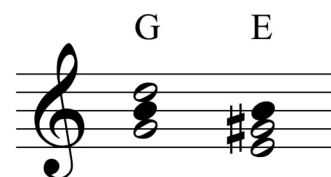
Além das *inclinações* para as Regiões Medianas, como recurso harmônico, compositores e arranjadores podem lançar mão dos **Acordes de Função Mediana**. Tais acordes (normalmente em forma de **tríade**) podem ser definidos como **acordes cromáticos, vizinhos de terça**, que têm, com a função principal (Tônica, Subdominante e Dominante), **apenas uma nota em comum**. Observe alguns exemplos na tonalidade de **Dó maior** (as notas comuns estão em preto):



E_b = Acorde Mediante abaixada da Tônica (**C**)

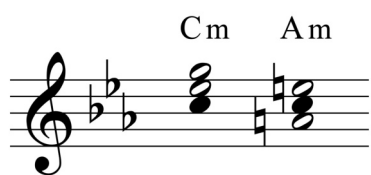


D_b = Acorde Submediante abaixada da Subdominante (**F**)

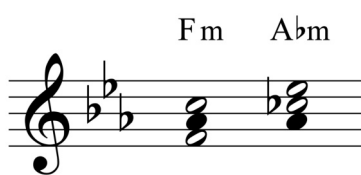


E = Acorde Submediante da Dominante (**G**)

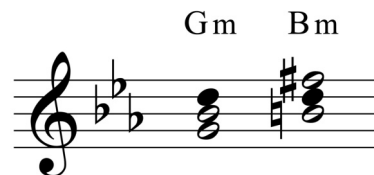
Aqui, exemplos na tonalidade de **Dó menor** (com as notas comuns em preto):



Am = Acorde Submediante da Tônica (**Cm**)



Abm = Acorde Mediante abaixada da Subdominante (**Fm**)



Bm = Acorde Mediante do V grau menor (**Gm**)

Obs.: Note que, para diferenciar os acordes de Função Mediana dos diatônicos, seja num Campo Harmônico Maior, seja num Campo Harmônico Menor, os Mediantes e Submediantes ligados aos acordes **maiores** serão **maiores**, da mesma forma que os acordes Mediantes e Submediantes ligados aos acordes **menores** serão **menores**.

Existem diversas formas de cifrar um Acorde de Função Mediana. Usaremos, aqui, a fim de indicar sua relação com a função principal, os seguintes símbolos:

M	(Mediante)
M_b	(Mediante abaixada)
SM	(Submediante)
SM_b	(Submediante abaixada)

Obs.1: O *bemol* (**b**) após os símbolos **M** ou **SM** indica que o **intervalo de terça** (superior ou inferior) **foi rebaixado** (como *macete*, pensamos, sempre, numa escala maior natural, independente da tonalidade).

Obs.2: Acordes Mediantes e Submediantes são, muitas vezes, analisados como AEM (Acordes de Empréstimo Modal) — sobretudo na música popular, no universo do *jazz*. Por exemplo: na tonalidade de Dó Maior, o acorde **Eb** pode ser analisado como **AEM bIII** (Acorde de Empréstimo Modal Eólio — assunto sobre o qual falaremos a partir da página 171 deste Caderno).

Mais uma vez, por não estarem universalmente padronizadas, as cifras diferem, em sua forma de escrita, de autor para autor. Cabe, portanto, informar que:

M	pode ser encontrado como	M.S. ←	Mediano superior vizinho de terça maior
M_b	pode ser encontrado como	m.s. ←	Mediano superior vizinho de terça menor
SM_b	pode ser encontrado como	M.I. →	Mediano inferior vizinho de terça maior
SM	pode ser encontrado como	m.i. →	Mediano inferior vizinho de terça menor

Para diferenciar acordes maiores e menores, Arnold Schoenberg (2004, p.219) utiliza a seguinte simbologia:

M	(Mediante Maior)	m	(Mediante menor)
M_b	(Mediante Maior Abaixada)	m_b	(Mediante menor Abaixada)
SM_b	(Submediante Maior Abaixada)	sm_b	(Submediante menor Abaixada)
SM	(Submediante Maior)	sm	(Submediante menor)

O quadro a seguir, extraído do livro *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*, de H.J. Koellreutter (1980, p.34) e adaptado com cifras analíticas e alfanuméricas para este Caderno, apresenta os acordes Mediante e Submediante, (vizinhos de terça maior e menor, inferior e superior) nas tonalidades de Dó maior e Dó menor, e pode ser usado como exemplo para o estudo dos Acordes de Função Mediana em todas as tonalidades.

Em Dó maior:

I

Ab	C	E
SM \flat /I	I	M/I

A	C	E \flat
SM/I	I	M \flat /I

IV

Db	F	A
SM \flat /IV	IV	M/IV

D	F	A \flat
SM/IV	IV	M \flat /IV

V

E \flat	G	B
SM \flat /V	V	M/V

E	G	B \flat
SM/V	V	M \flat /V

Em Dó menor:

I

Abm	Cm	Em
SM \flat /I	I	M/I

Am	Cm	Ebm
SM/I	I	M \flat /I

IV

Dbm	Fm	Am
SM \flat /IV	IV	M/IV

Dm	Fm	Abm
SM/IV	IV	M \flat /IV

V

Ebm	Gm	Bm
SM \flat /V	V	M/V

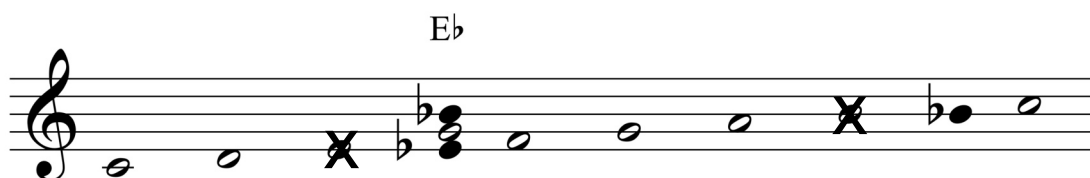
Em	Gm	Bbm
SM/V	V	M \flat /V

Vimos na página 63 deste Caderno que os acordes Mediantes ou Submediantes são considerados acordes *cromáticos*. Isso se deve ao fato de que, em sua formação, tais acordes possuem notas *alteradas*, *cromáticas*, quando comparadas às notas da escala diatônica maior ou menor onde estão, tais acordes, inseridos .

Numa escala de Dó maior, por exemplo, sabemos que a nota *mi bemol* é cromática, quando relacionada à nota *mi natural* (a terceira nota da escala em questão). Da mesma forma, a nota *si bemol*, quando relacionada à nota *si natural* (sétima nota da mesma escala), é, também, cromática.

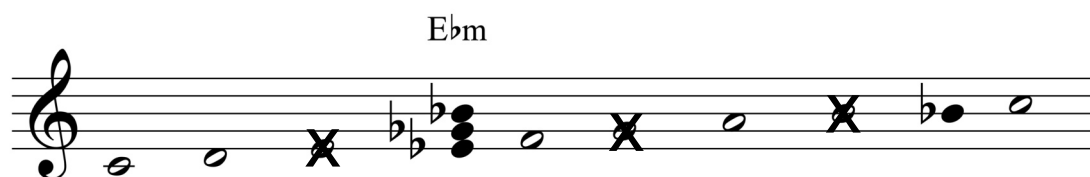


A partir das alterações cromáticas das notas *mi* (agora *mi bemol*) e *si* (agora *si bemol*) temos o acorde de Função Mediana, na tonalidade de Dó maior, **E_b**.



Assim, alterando uma ou duas notas (da escala) de determinado acorde, cromaticamente, e mantendo, pelo menos, uma nota diatônica (nota presente na escala) temos, de acordo com Koellreutter, *todos* os acordes Mediantes e Submediantes de um Campo Harmônico maior ou menor. Mas será mesmo que o quadro da página 66 deste Caderno — adaptado do supracitado autor — apresenta *todas* as possibilidades?

Compositores, arranjadores, instrumentistas, teóricos e estudiosos em geral têm ampliado o conceito de acordes de Função Mediana ao, além de lançarem mão dos acordes diatônicos, já presentes no Campo Harmônico (os acordes **Mediantes e Submediantes Diatônicos**⁹), alterarem não apenas uma ou duas notas de determinado acorde, mas **todas** as três notas da tríade, gerando, dessa forma, um acorde Mediante e um acorde Submediante cromático **a mais**:



⁹ Apesar de serem considerados acordes de Função Mediana, os Mediantes e Submediantes Diatônicos (III e VI graus, respectivamente), no tocante à sonoridade, não contribuem para tal *ampliação* do Campo Harmônico. Esses acordes pertencem, naturalmente, ao Campo Harmônico (maior ou menor), e, portanto, não trazem qualquer novidade às tais Estruturas; são diatônicos, e não cromáticos.

Transcrevemos, a seguir (apenas com cifras alfanuméricas), as possibilidades oriundas da inclusão dos Medianos e Submedianos Diatônicos e da alteração de todas as três notas dos acordes vizinhos de terça maior e menor, superiores e inferiores.

Em dó maior:

Acorde de Tônica	Diatônicos	Cromáticos	Função
C	Em	E Eb Ebm*	Mediante
	Am	A Ab Abm*	Submediante

Acorde de Subdominante	Diatônicos	Cromáticos	Função
F	Am	A Ab Abm*	Mediante
	Dm	D Db Dbm*	Submediante

Acorde de Dominante	Diatônicos	Cromáticos	Função
G	Bm	B Bb Bbm*	Mediante
	Em	E Eb Ebm*	Submediante

Em dó menor:

Acorde de Tônica	Diatônicos	Cromáticos	Função
Cm	Eb	Ebm Em E*	Mediante
	Ab	Abm Am A*	Submediante

Acorde de Subdominante	Diatônicos	Cromáticos	Função
Fm	Ab	Abm Am A*	Mediante
	Db	Dbm Dm D*	Submediante

Acorde de V menor	Diatônicos	Cromáticos	Função
Gm	Bb	Bbm Bm B*	Mediante
	Eb	Ebm Em E*	Submediante

* Acordes gerados a partir da alteração cromática de todas as três notas da tríade.

Os acordes de Função Mediana são, portanto, utilizados, normalmente, como um recurso harmônico relacionado a modulações e inclinações para regiões *afastadas*, gerando no ouvinte, a partir de uma sonoridade peculiar, com resoluções não óbvias e progressões harmônicas que surpreendem mesmo os mais atentos, uma sensação de *frescor* quando numa música tonal.

A seguir, apresentaremos uma análise descritiva¹⁰ da mundialmente conhecida *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, onde, através de Marchas Harmônicas¹¹, Jobim visita as regiões **Napolitana**, **Mediante** e **Subdominante**.

The image shows a musical score for the song "Garota de Ipanema". It consists of two systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of lyrics. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment for the second line of lyrics. Chord symbols are placed above the vocal line: Fmaj7, G7(13), Gm7(9), Gb7(9), Fmaj7(9), and Gb7(#11). The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs.

System 1:

Chord symbols: Fmaj7, G7(13)

Vocal line: O - lha que coi - sa mais lin - da Mais chei - a de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas - Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol de I - pa - ne - ma O seu ba - lan - ça - do É mais que um po - e -

System 2:

Chord symbols: Gm7(9), Gb7(9), Fmaj7(9), Gb7(#11)

Vocal line: sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mi - nho do mar - ma É a coi - sa mais lin - da Que eu já vi pas - sar

Dando início à obra, a **Seção A** (na partitura acima¹², do compasso 9 ao 16) de *Garota de Ipanema* apresenta uma total estabilidade harmônica. Escrita na tonalidade de Fá Maior, partindo do acorde de tônica (I grau) **F7M**, a primeira progressão harmônica se desenvolve passando pelo acorde Dominante da Dominante (V/V) **G7(13)**, que conduz ao Dominante Alterado Invertido (conhecido, na música popular como SubV) **Gb7(9)** — na verdade **C7** disfarçado¹³ — antecedido por **Gm7(9)** (II grau), gerando a clássica Cadência II-V. Ao final da frase o acorde **Gb7(#11)** (novamente o Dominante Alterado Invertido) *prepara* o retorno da primeira seção.

¹⁰ Iremos nos ater, aqui, apenas à análise harmônica.

¹¹ De acordo com Caio Senna (2002, p.64), “Marcha Harmônica é a transposição sucessiva de um encadeamento de acordes (chamado *modelo*). Tal *modelo* deverá conter, pelo menos, dois acordes, formando um encadeamento funcional completo.”

¹² Extraída do *Cancioneiro Jobim*, livro 2 (2004, p.232-234)

¹³ Dominante disfarçado. Ver Parte VI (Dominantes Alterados na 2ª inversão) do Caderno I de Harmonia.

Fmaj7 Gbmaj7 Gbmaj7 Gb6 B7(9)

Ah, ————— por que_es-tou tão so - zi - nho ————— Ah, —

F#m7 D7(9)

————— por que tu - do_é tão tris - te ————— Ah, —

Gm7 Eb7(9)

————— a be - le - za que_e - xis - te ————— A be -

Na **Seção B** (c.18 a c.33 desta partitura), a estabilidade harmônica, presente na primeira parte da música, perde-se, e as *inclinações tonais* dão-se através de Marchas Harmônicas.

A primeira frase da referida Seção dá-se na região **Napolitana**, com a sequência **Gb7M** (Nap./I) e o seu Subdominante Dórico¹⁴ **Cb7(9)** (enarmonizado, aqui, por **B7(9)**); sequência harmônica esta que servirá de modelo para as próximas.

A região de **Mediante** (Lá maior) — onde há a substituição do acorde esperado **A7M** (M/I; Mediante de Fá Maior) pelo seu relativo menor **F#m7** (VI da Mediante) — é alcançada, mascarando, com esta *rearmonização*, a sensação da transposição harmônica

¹⁴ Acordes Dóricos (neste caso o IV grau dórico (**IVdor**)) serão estudados a partir da página 128 deste Caderno.

Fmaj7 Gb7(#11) Fmaj7(#11) Fmaj7(9)

mor Por cau - sa do_a - mor

Cancioneiro Jobim, livro 2 (2004, pág.232-234)

EXERCÍCIO 14

- Observe as progressões harmônicas a seguir. Identifique os acordes, cifrando-os com cifras alfanuméricas e analíticas.

a)

b)

Empty boxes for chord identification:

Musical notation for exercise b, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Bass clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature.

Empty boxes for chord identification:

Musical notation for exercise b, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Bass clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature.

c)

Empty boxes for chord identification:

Musical notation for exercise c, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Bass clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature.

Empty boxes for chord identification:

Musical notation for exercise c, second system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Bass clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature.

d)

EXERCÍCIO 15

- Analise os acordes em progressão nas canções a seguir:

a) **Mambembe**, de Chico Buarque (excerto):

b) **Brincar de Viver**, de Guilherme Arantes e Jon Lucien:

E B/E A/C# Am6/C

Quem me cha-mou, quem vai que - rer vol - tar pro ni - nho.
Vo - cê ve - rá que a e - mo - ção co - me - ça a - go - ra,

E B/E A/C# Am6/C E B/E

Re-des - co - brir seu lu - gar. Pra re - tor - nar, e
a - go - ra é brin - car de vi - ver. Não es - que - cer, nin -

A/C# Am6/C E B/E A/C#

en - fren - tar o di - a - a - di - a, re - a - pren - der a so - nhar.
guém é o cen - tro do u - ni - ver - so. As - sim é mai - or o pra - zer.

B/D# B Bm/D E7

Vo - cê ve - rá que é mes - mo as - sim que a his - tó - ria não tem fim,

A7M(9) E/G# F#m7 B $\frac{7}{4}$ (9) B7 E E7M

con - ti - nu - a sem - pre, que vo - cê res - pon - de sim. A su - a i - ma -

A7M(9) E/G# F#m7 B7 B $\frac{7}{4}$ (b9)

gi - na - ção, a ar - te de sor - rir ca - da vez que o mun - do diz

E B/E 1. A/C# Am6/C 2. A/C# D7 G G7M

não. E.eu de - se - jo.a - mar

C/G Cm6/G G Em7 Am7 D7 G G7M

a to-dos que.eu cru-zar pe-lo meu ca - mi - nho Co-mo sou fe-liz,

Am7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 Em/D C B7 E B/E

e que - ro ver fe - liz quem an - dar co - mi - go Vem

A/C# Am6/C E B/E A/C# Am6/C E

a go-ra.é brin-car de vi-ver a - go-ra.é brin-car de vi-ver

c) **Opereta do casamento**, de Edu Lobo e Chico Buarque (excerto):

G G

Nem as - saz a - lhu - res e/an - ta -
Do pu - dor da noi - va/a ban - dei -

linha de baixo

- nho e - ra/um/e-ven - to ta - ma - nho/a sa - gra - ção nup - ci - al. _____ Vi -
 - ra/a - pós a noi - te pri - mei - ra des - fral - da - va - se/ao sol. _____ A

- nha/a noi - va de gar - gan - ti - lha, ca - ço - le - ta/e ren - ti - lha, di - a - de - ma/e tor - çal.
 - su - a vir - tu - de/es - car - la - te/i - gual bra - são de to - ma - te/e - no - bre - cen - do/o len - çol.

Eb

_____ Mas se/hou-ves - se/al - gum em - ba - ra - ço de - ra/a mo - ça/um mau pas -
 _____ Mas se não hou - ves - se tal man - cha/é que/ou - tra man - cha mais an -

- so quan - to/hor - ror e des - dém. _____ E - la/i - a pa - rar no con - ven -
 - cha se/o - cul - ta - va por trás. _____ E/o _____ ra - paz pa - ga - va/o ma - lo -

D7

- to/i - a dor - mir ao re - len - to/ou dei - tar nos tri - lhos do trem. _____
 - gro com/a ven - de - ta do so - gro/ou com/a ma - lí - cia dos mor - tais. _____

d) **Codiname Beija-flor**, de Cazuza, Reinaldo Arias e Ezequiel Neves (excerto):

A A7M(9) A A7M(9)

Pra que men-tir, fin-gir que per-do - ou. ten-

D7M(9) E/D F#m7(9) D7M E/D

tar fi-car a-mi-gos sem ran-cor. A e-mo-ção a-ca-bou que

D7M E/D Bm7 C#m7 D7M E⁷₄(9) F7M

coin-ci-dên-cia é o/a-mor A nos-sa mú-si-ca nun-ca mais to - cou.

A A7M(9) A A7M D7M(9) E/D

Pra que u-sar de tan-ta e-du-ca - ção pra des-ti-lar ter-cei-ras in-ten-ções.

F#m7(9) D7M E/D D7M E/D

— Des-per-di-çan - do/o meu mel, de - va-ga-ri-nho flor em flor.

Bm7 C#m7 D7M G⁷₄(9) C7M

En-tre os meus i - ni - mi - gos — bei - ja - flor. — Eu pro - te - gi teu no - me — por a -

Bm7 E7 F G A(add9)

mor Em um co - di - no - me bei - ja - flor —

e) **Acalanto para Helena**, de Chico Buarque:

E C E Am Em B7 | 1. E B7

Dor-me(mi) - nha pe - que - na, não va-le/a pe - na des - per - tar.

2. Am7 D7 G G/F C G/B Am Am/G F#7

tar. Eu vou sa - ir por a - í a - fo - ra/a - trás da/au - ro - ra

B7 E C E Am Em B7 E

mais se - re - na. Dor-me(mi) - nha pe - que - na, não va-le/a pe - na des - per - tar.

EXERCÍCIO 16

- Faça a análise harmônica das obras a seguir:

a) Trecho do primeiro movimento da *Sonata para Piano em Dó Maior, Op.53*, de Ludwig van Beethoven (excerto: c.14-27):

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes the following performance instructions and markings:

- System 1:** *pp (legg.) (1 C. sempre)*. Fingerings: 4 2 4 1 4 2 4 1 (treble), 4 1 4 1 (bass).
- System 2:** *pp*. Fingerings: 4 2 4 1 (treble), 4 1 (bass).
- System 3:** *cresc. 3 C.*
- System 4:** *(non troppo presto) P subito*. Fingerings: 5 (treble), 3 2 (bass).

Empty boxes for harmonic analysis are provided above and below the staves in each system.

Empty boxes:

Empty boxes:

O retorno à região da tônica se dá da seguinte forma (excerto: c.68-87):

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

Empty boxes:

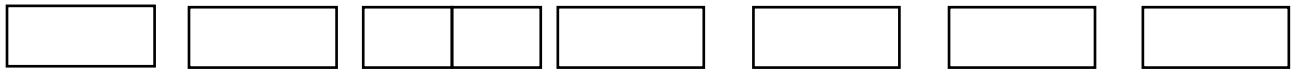
Empty boxes:

Musical score for piano, consisting of two systems. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) with empty boxes above and below for notes. The first system includes dynamic markings *p subito* and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The second system includes *p subito*, *pp leggero e sottovoce*, and the instruction *1. C.* (Cello).

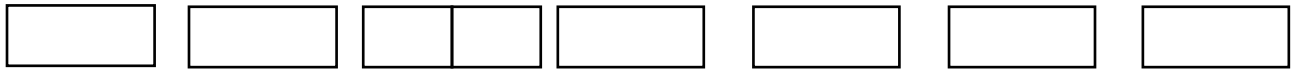
b) Trecho do primeiro movimento do *Quinteto*¹⁵ em Dó Maior, Op.163, de Franz Schubert (excerto):

Musical score for quintet, consisting of two systems. Each system has five staves (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, Violoncello II) with empty boxes above and below for notes. The score includes dynamic markings *f*, *pp*, *ppizz.*, and *decresc.*.

¹⁵ Aqui, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I e Violoncello II



Musical score system 1, featuring four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music includes dynamics such as *pp* and *decrsc.* (decrescendo). The first staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.



Musical score system 2, featuring four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music includes dynamics such as *pp*, *decrsc.*, and *fp* (fortissimo). The first staff has a *pp* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.



Musical score system 3, featuring four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music includes dynamics such as *pp*, *arco*, *pizz.*, and *pp*. The first staff has a *decrsc.* marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.



Empty boxes:

pp decresc. decresc. pp decresc. pp decresc. pp decresc.

Empty boxes:

Empty boxes:

decresc. decresc. decresc. decresc. decresc.

Empty boxes:

c) Clair de Lune, da Suite Bergamasque, de Claude Debussy (excerto):

Empty boxes:

Un poco mosso

27 pp

Empty boxes:

29

Musical score for measures 29-30. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 29 features a treble clef with a half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef with a descending eighth-note line (F4, E4, D4, C4). Measure 30 continues with a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (B3, A3, G3, F3). Above the staff are two empty rectangular boxes.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (F4, E4, D4, C4). Measure 32 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (B3, A3, G3, F3). The dynamic marking *p* is present in both measures. Above the staff are two empty rectangular boxes.

33

Musical score for measures 33-34. Measure 33 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (F4, E4, D4, C4). Measure 34 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (B3, A3, G3, F3). The dynamic marking *d.* is present in measure 34. Above the staff are two empty rectangular boxes.

35

Musical score for measures 35-36. Measure 35 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (F4, E4, D4, C4). Measure 36 has a treble clef half note chord (F4, A-flat4, C5) and a bass clef eighth-note line (B3, A3, G3, F3). The dynamic marking *cresc.* is present in measure 35. Above the staff are two empty rectangular boxes.

d) Peter's Theme, de Peter and the Wolf, de Sergei Prokofiev (excerto):

Andantino $\text{♩} = 92$

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

p

mf

dim.

mp

p

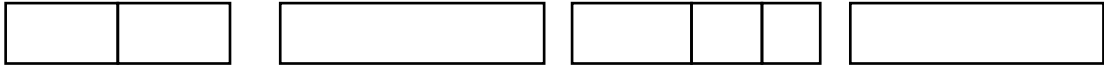
1

86

Musical score for the first system, featuring a flute and string ensemble. The flute part includes markings for *div.* (divisi), *mf* (mezzo-forte), and *unis.* (unison). The string parts include *mf* and *bp* (basso profundo) markings.

Musical score for the second system, continuing the flute and string ensemble. The flute part includes markings for *dim.* (diminuendo), *non div.* (non divisi), and *p* (piano). The string parts include *mf dim.*, *p*, and *f pizz.* (forte pizzicato) markings.

Após a exposição do tema que representa o Pássaro (*the Bird*), na história — realizado pela flauta — o tema inicial (representando o garoto *Peter*) — realizado pelas cordas — retorna, agora na região da Subdominante (Fá Maior), com intervenções de flauta e variações do ritmo harmônico:



4 Andantino, come prima

Fl.

arco

p

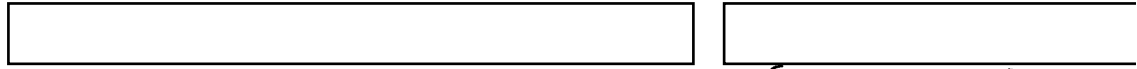
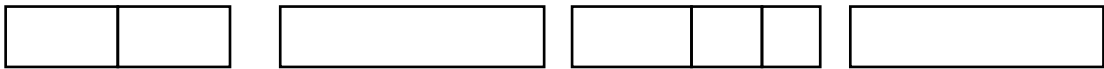
Archi

arco

p

arco

p



Fl.

mp

Vcl.

mf p

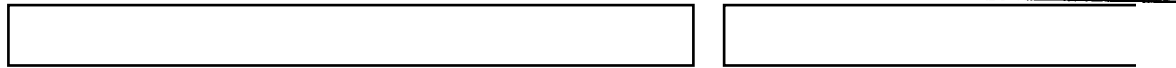
Vcl.

mf p

Archi

mp

mp



Vcl.

(v)

p

Vcl.

(v)

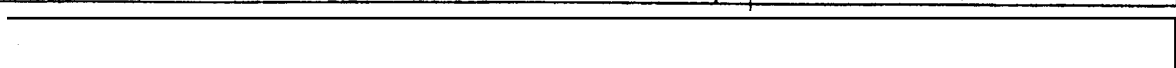
p

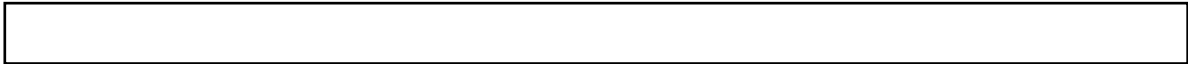
Archi

mf

mf

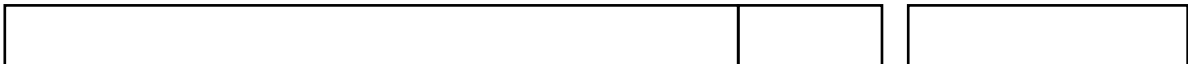
mp



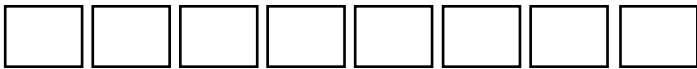
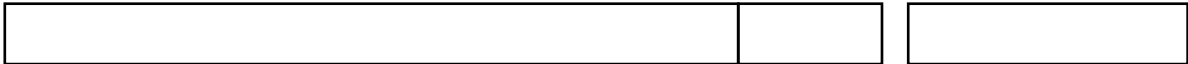


5

p *mf* *mf* *p* *mp* *mf* *mf*



mp *mp* *dim.* *mp* *dim.* *mp* *dim.* *mp* *dim.* *p* *p*



V-ni I

p *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

V-lo

V-c.

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*



EXERCÍCIO 17

- Compositores de trilhas para cinema e teatro também exploraram — e ainda exploram —, de forma recorrente, as regiões Medianas. Faça a análise harmônica dos trechos das obras a seguir.

a) *America*, de *West Side Story*, de Leonard Bernstein e Stephen Sondheim (excerto):

Tempo di Huapango (fast)

ANITA

p I like to be in A - mer - i - ca! O. K. by me in A - mer - i - ca!

GIRLS (except Rosalia)

p I like to be in A - mer - i - ca! O. K. by me in A - mer - i - ca!

p lightly

Ev'ry-thing free in A - mer - i - ca For a small fee in A - mer - i - ca!

Ev'ry-thing free in A - mer - i - ca For a small fee in A - mer - i - ca!

b) *Hedwig's Theme*, de *Harry Potter*, de Jhon Williams (excerto):

Misterioso ♩. = 44

mp

c) *Let it Go*, de *Frozen*, de Kristen Anderson Lopes e Roberto Lopez (excerto):

let it go, and I'll rise like the break of dawn.

Let it go, let it go; that perfect girl is gone. Here I stand in the light of day; let the

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line with empty boxes for lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a prominent 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'let it go, and I'll rise like the break of dawn.', 'Let it go, let it go; that perfect girl is gone. Here I stand in the light of day; let the'.

storm rage — on. The

cold nev - er both - ered me an - y - way.

mp

d) *The Imperial March*, de *Star Wars*, de Jhon Williams (excerto):

f *sfz* *sfz*

f

e) *When will my Life begin*, de *Tangled*, de Alan Menken e Glenn Slater (excerto):

B(add4) E5

Sev - en a. m., the u - su - al morn - ing line - up.
 Then af - ter lunch, it's puz - zles, and darts and bak - ing...

B(add4) E5

Start on the chores, and sweep 'til the floor's all clean.
 pa - pier mâ - ché, a bit of bal - let and chess...

C G

Pol - ish and wax, do laun - dry, and mop, and shine up. Sweep a -
 pot - ter - y and ven - tril - o - quy, can - dle - mak - ing... then I'll

B B/A E/G# F#7/A# B7

gain, and by then it's like, seven fifteen. And so I'll stretch, may be sketch, take a climb, sew a dress. And I'll re -

E E/A F#m7 E

read a book, or maybe two or three; I'll add a read the books if I have time to spare. I'll paint the

f) Theme from E.T., de E.T., The Extra-Terrestrial, de Jhon Williams (excerto):

Flowing

mf

This block contains three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a large empty rectangular box below it, intended for identifying the chords.

- System 1:** The first system shows a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern in the bass clef and chords in the treble clef.
- System 2:** The second system includes a dynamic marking of *mf* and a first-octave marking *(8va)* above the treble clef. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.
- System 3:** The third system continues the piece with a similar rhythmic and harmonic structure.

f) *Somewhere in Time*, do filme de mesmo nome, de Jhon Barry (excerto):

This block contains a musical score for piano for the piece "Somewhere in Time". It includes a grand staff and a large empty rectangular box below it for chord identification.

- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked "Moderately Slow" and the dynamic is *mf*.
- Key Signature and Time Signature:** The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.
- Notation:** The score features a triplet in the first measure of the treble clef and a triplet in the final measure. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

6

Empty boxes for fingering: [] [] [] [] [] [] [] []

10

Empty boxes for fingering: [] [] [] [] [] [] [] []

14

Empty boxes for fingering: [] [] [] [] [] [] [] []

18

Empty boxes for fingering: [] [] [] [] [] [] [] []

PARTE IV

Acordes disfarçados

Já percebemos que muitos acordes podem, com suas cifras alfanuméricas, *disfarçar* outros; é bom lembrar que a cifra, muitas vezes, *simplifica* a notação de um acorde, facilitando, assim, sua leitura e execução — dificultando, porém, a compreensão analítica.

É o caso do acorde $A_7(\sharp 5)_{\flat 9}$, que disfarça $B\flat m6$, na música *Até quem sabe*, de João Donato e Lysias Ênio (exercício da página 67 do Caderno I de Harmonia).

The image shows two staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff contains the following chords above the notes: C7M(9), Bb7(#11), A7(9), A7(b9), and Dm7. The lyrics below are: "A - té um di - a, a - té tal - vez, a - té quem sa - be." The second staff contains the following chords above the notes: Bbm6, A7(#5), Dm7, Ab7(13), G7(9), G7(b9), and C7M(#5). The lyrics below are: "A - té vo - cê sem fan - ta - si - a, sem mais sau - da - de." A box highlights the chords Bbm6 and A7(#5) in the second staff.

$A_7(\sharp 5)_{\flat 9}$ disfarçado de $B\flat m6$ (acorde V/II)

- As notas que formam o acorde $B\flat m6$ são: **sib** - **réb** - **fá** - **sol**.

- As notas que formam o acorde $A_7(\sharp 5)_{\flat 9}$ são: **dó#** - **mi#** - **sol** - **sib**.

→ Perceba a **enarmonia** entre **réb** e **dó#**, e entre **fá** e **mi#**

Acordes disfarçados são classificados levando em consideração a *cadência* onde estão inseridos. Tomemos as cadências [**Am7** - **F6** - **C7M**] e [**Dm7** - **G7** - **C7M**]. Note que as notas que formam os acordes **F6** e **Dm7** são as mesmas (*fá-lá-dó-rê*). A cifragem diferente deve-se às cadências — a primeira, uma cadência Plagal (IV-I); a segunda, uma tradicional Cadência II-V.

Quando, por exemplo, num arranjo, trabalha-se com inversões de acordes, a fim de *facilitar* a notação — e, conseqüentemente, a leitura — de determinado acorde, o

músico pode optar por uma simplificação. Observe a *linha de baixo*: na cadência **Dm7/F** - **G7/D** - **C7M/E**

Dm7/F G7/D C7M/E

Aqui, a fim de facilitar a leitura, o acorde **Dm7/F** poderia ser simplificado — ou disfarçado — por **F6**. Lembre-se, no entanto, de que tal substituição é apenas um recurso de escrita e que está, analiticamente, equivocada.

Um outro tipo de disfarce, bastante comum, envolve o acorde chamado *SubV*. Como vimos no Caderno I de Harmonia (a partir da página 54) um acorde *SubV* (ou *substituto* do V grau) é, na verdade, **o próprio** acorde de V grau sem fundamental, alterado e invertido (Dominante sem fundamental, com 5ª diminuta e 9ª menor, na segunda inversão) — o trítono, aqui, é o elemento que define tal acorde.

Observe a cadência V-I:

Db7 C7M **dó bemol** enarmonizado por **si**.

O acorde **Db7** exerce a função de Dominante de **C7M** (possui o trítono *fá-si*, presente no Dominante primário **G7**)

Db7 G7($\begin{smallmatrix} \flat 5 \\ \flat 9 \end{smallmatrix}$)/Db

trítono trítono

A cifra alfanumérica $Db7$ é, sem dúvida, mais simples do que $G7(\begin{smallmatrix} \flat 5 \\ \flat 9 \end{smallmatrix})/Db$. No entanto, na cadência dada acima, analiticamente, está, a primeira cifra, equivocada.

Acordes diminutos são, também, disfarces muito comuns para os acordes Dominantes. A partir da página 73 do nosso Caderno I apresentamos alguns exemplos.

Os Diminutos com Função Dominante, conhecidos como *Diminutos ascendentes*, resolvem em acordes cuja fundamental está localizada um semitom **acima**. Observe:

Musical notation showing the resolution of a diminished chord $G\#^\circ$ to an $A\text{m}$ chord. The sequence of chords is $D\text{m}7$, $G7$, $G\#^\circ$, and $A\text{m}$. A box highlights the $G\#^\circ$ chord, with an arrow pointing to the $A\text{m}$ chord, indicating the resolution of the tritone interval.

Perceba que um dos trítonos presentes no acorde $G\#^\circ$ (o trítono *sol#-ré*, entre a fundamental e a quinta diminuta) é exatamente o mesmo presente no acorde Dominante Secundário $E7$ (V/VI).

Two musical notations comparing the tritone interval. The first notation shows $D\text{m}7$, $G7$, $G\#^\circ$, and $A\text{m}$. A bracket labeled "trítono" spans the $G7$ and $G\#^\circ$ chords. The second notation shows $D\text{m}7$, $G7$, $E7(\text{b}9)/G\#$, and $A\text{m}$. A bracket labeled "trítono" spans the $G7$ and $E7(\text{b}9)/G\#$ chords.

Portanto, como vimos anteriormente, o acorde diminuto com função Dominante nada mais é do que o próprio acorde Dominante com a nona menor acrescentada e sem a sua fundamental:

Musical notation comparing the diminished chord $G\#^\circ$ and the dominant chord $E7(\text{b}9)$. The $G\#^\circ$ chord is shown with a sharp sign on the G line. The $E7(\text{b}9)$ chord is shown with a sharp sign on the G line and a flat sign on the B line.

Todos os casos de substituição (acordes disfarçados) apresentados aqui já foram estudados anteriormente — com exemplos musicais e exercícios de fixação —, com exceção do **acorde menor com sexta**, exemplo que abre o capítulo, na página 98 deste Caderno.

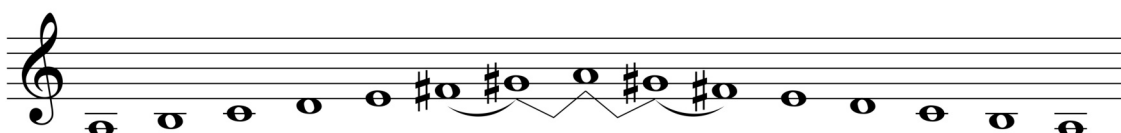
O acorde menor com sexta

Qualquer acorde menor com sexta (**m6**) pode exercer **três** funções distintas: a função de **Tônica**, a de **Subdominante** e a de **Dominante**; dependendo do contexto harmônico.

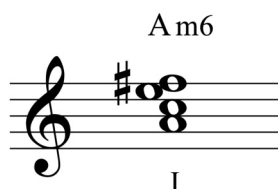
Tomemos como exemplo o acorde **Am6** (lá-dó-mi-fá#).

Na tonalidade de Lá menor, se partirmos da escala menor melódica Real (ver página 10 deste Caderno), o acorde **Am6** exercerá a **função de Tônica** (I grau).

Observe as notas que formam a supracitada escala:

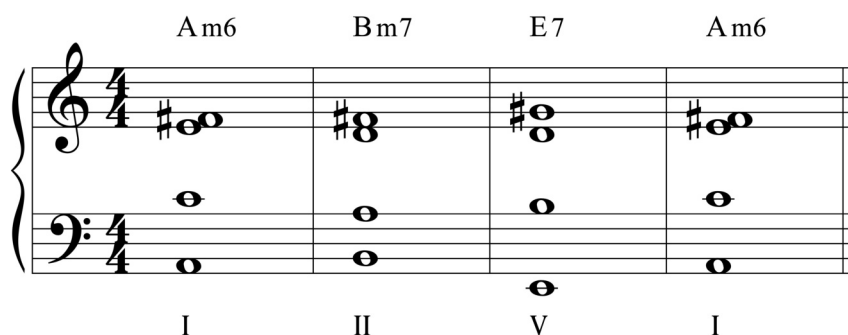


Agora, o acorde **I6** (acorde de Tônica com sexta acrescentada):



Em progressões harmônicas como [I - II - V - I] ou [V - I - IV - VII - I], [II - V - I - V - IV - I] etc, na tonalidade de Lá menor, teremos o acorde **Am6** sempre como I grau (com a função de Tônica). Observe:

Exemplo 1 (progressão harmônica [I - II - V - I]):



Exemplo 2 (progressão harmônica [V - I - IV - VII - I]):

E7 Am6 D7(9) G#m7(b5) Am6

V I IV VII I

Exemplo 3 (progressão harmônica [II - V - I - V - IV - I]):

Bm7 E7 Am6 E7(9) D7 Am⁶

II V I V IV I

→ Vale lembrar que o acorde Am⁶, em determinados contextos, é conhecido, também, como *acorde dórico* (assunto que estudaremos a partir da página 128 deste Caderno).

Para exercer a **função de Subdominante**, o acorde menor com sexta deverá ocupar o lugar do **IV** ou do **II grau** de um Campo Harmônico maior ou menor.

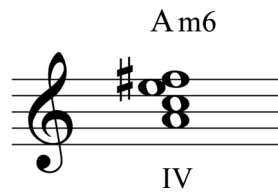
Observe a escala de Mi menor natural:

Agora, o Campo Harmônico construído a partir dela:

Em7 F#m7(b5) G7M Am7 Bm7 C7M D7

I II III IV V VI VII

Se substituirmos a 7ª do acorde de IV grau pela 6ª (ou seja, no lugar de **Am7**, **Am6**) teremos o seguinte acorde:

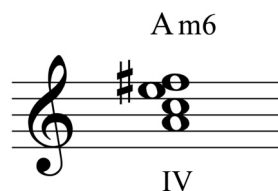


Perceba que, aqui, nesta tonalidade, o acorde **Am6** é o **IV grau**, portanto, o acorde Subdominante. Note, ainda, que as notas que formam **Am6** são exatamente as mesmas notas que formam **F#m7(b5)**, ou seja, o **II grau** (a equivalência entre os acordes de II e IV graus já foi estudada).

→ Uma curiosidade: **Am6** é IV da tonalidade de Mi menor natural, mas também é IV da tonalidade de Mi Maior do modo Harmônico (cuja escala possui uma alteração descendente em um semitom na sexta nota). Observe:

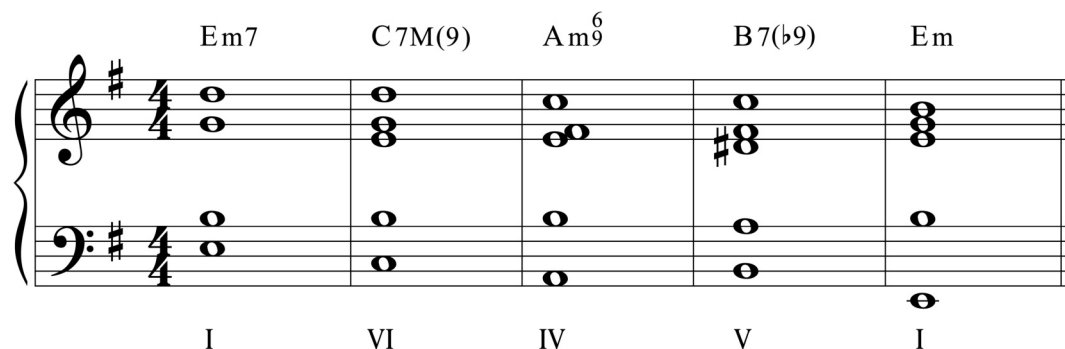


O IV grau de um Campo Harmônico construído a partir da escala Maior Harmônica de Mi possui a nota *dó* (no lugar do *dó#*, presente na escala Maior Natural), gerando, assim, o acorde **Am6**:



Em progressões harmônicas como [I - VI - IV - V - I] ou [V - I - IV - VII - I] etc, nas tonalidades de Mi menor ou Mi maior (esta última baseada na escala Maior Harmônica), teremos o acorde **Am6** sempre como IV grau (com a função de Subdominante). Observe:

Exemplo 1 (progressão harmônica [I - VI - IV - V - I]) em **Mi menor**:



Exemplo 2 (a mesma progressão harmônica [I - VI - IV - V - I]) em **Mi Maior** (forma Harmônica da escala):

E7M C#m7(9) Am⁶ B7(9) E

I VI IV V I

Exemplo 3 (progressão harmônica [V - I - IV - VII - I]) em **Mi menor**:

B7 Em7 Am6 D#° Em

V I IV VII I

Exemplo 4 (a mesma progressão harmônica [V - I - IV - VII - I]) em **Mi Maior** (forma Harmônica da escala):

B7 E7M Am6 D#° E

V I IV VII I

Obs.: Em todos os casos acima, o acorde de IV grau **Am6** poderia ser substituído pelo de II grau **F#m7(b5)**. Observe:

Em7 C7M(9) F#m7(^{b5}₁₁)/A B7(b9) Em

I VI II V I

ou

B7 E7M F#m7(b5)/A D#° E

V I II VII I

etc

Em relação aos acordes menores com sexta, os que possuem a **função de Dominante (V)** são os que suscitam maior interesse. Tais acordes (**m6**) são menores, contrapondo-se aos acordes Dominantes que, como sabemos, são maiores.

Sabemos que, para pertencer à categoria de Dominante, um acorde deve possuir (na maioria das vezes) um *trítono*, presente entre a terça e a sétima deste acorde¹⁶. O acorde deve ser, portanto, maior com sétima (**7**).

Se observarmos com atenção, perceberemos que os acordes menores com sexta possuem, também, um trítono (este localizado entre a terça e a sexta do acorde).

Tomando como exemplo o já utilizado acorde **Am6**:

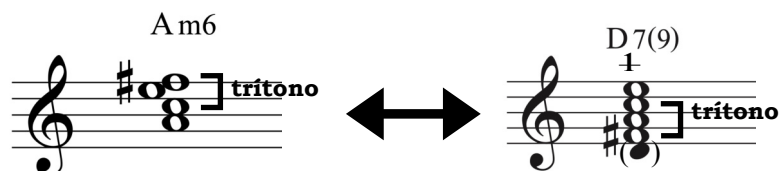
Am6

trítono

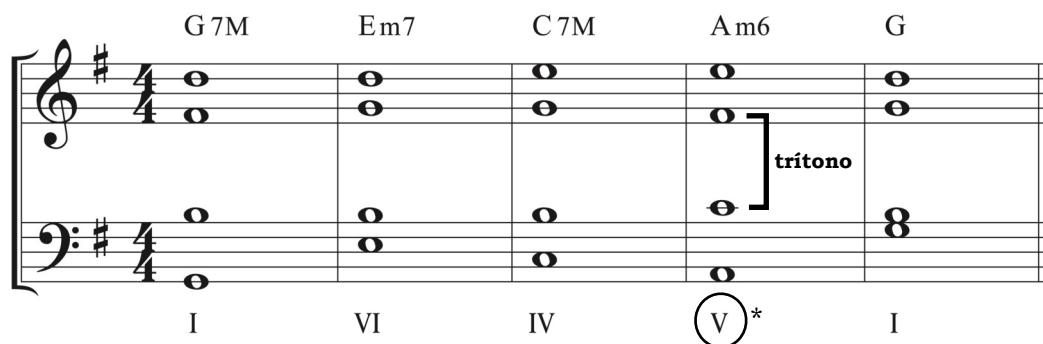
¹⁶ Salvo acordes com quarta suspensa (*sus4*); já que esta substitui a 3ª na formação básica do acorde.

O tritono *dó-fá#*, presente em **Am6**, é o mesmo presente em **D7** (onde o *fá#* é a terça e o *dó* a sétima do acorde). Isso nos permite, portanto, substituir um acorde pelo outro: **Am6** no lugar de **D7**, ou **D7** no lugar de **Am6**.

Como já estudamos, a *função* que exerce determinado acorde é *mais importante* do que o seu próprio nome. **Am6** pode, naturalmente, exercer a função de Dominante, disfarçando **D7** com a nona acrescentada e sem a fundamental:

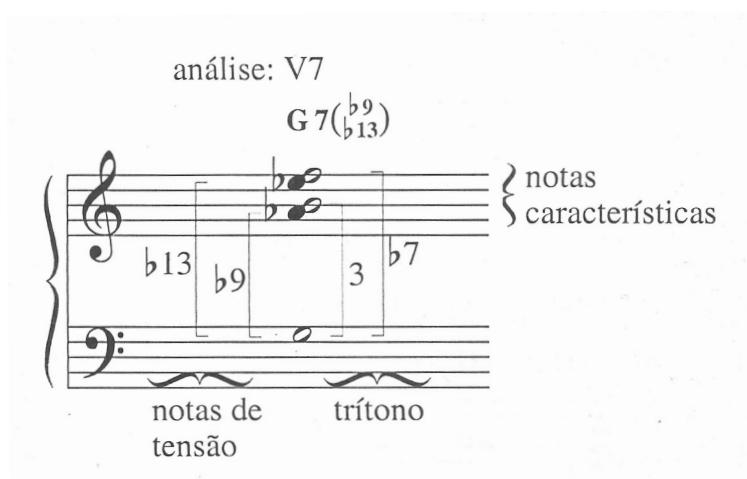


Observe a progressão:



* **Am6** disfarça o acorde Dominante **D7**

Ian Guest, no primeiro volume de seu livro *Harmonia – Método prático* (2010), apresenta, como exemplo, um esquema a partir do acorde Dominante de **C** (ou **Cm**):



GUEST, Ian. *Harmonia – Método prático vol. 1* (p. 112)

O trítono e as notas de tensão deste acorde (*si-fá*, *lá-b* e *mib*, respectivamente) encontram-se, no esquema acima, na pauta superior, na clave de sol, e a fundamental do acorde (*sol*) na pauta inferior, na clave de fá.

Se omitirmos a fundamental *sol* (na clave de fá), teremos, na pauta superior, de forma enarmonizada, uma tríade menor com a sexta acrescentada (ou seja, um acorde **m6**) — o acorde **Abm6**:

G7(^{b9}_{b13}) Abm6

enarmonia entre *si* e *dób*

Guest propõe, ainda, a substituição da nota do baixo (*sol* por *réb*), gerando, de forma disfarçada, o conhecido acorde *substituto* do Dominante, o popular *SubV*, **Db7(9)**:

análise: sub V7
Db7(9)

trítono

GUEST, Ian. *Harmonia – Método prático vol.1* (p. 112)

Podemos afirmar, portanto, que, conduzindo para o acorde **C** (ou **Cm**), **G7** pode estar disfarçado de **Db7** (como já estudamos (*SubV*)) ou de **Abm6**. Em outras palavras, tanto **Db7** quanto **Abm6**, resolvendo em **C** (ou **Cm**), são, na verdade, o acorde **G7** disfarçado:

Db7(9) Abm6 G7(^{b9}_{b13}) C ou Cm

trítono: Acorde Dominante original:

trítono: Acorde Dominante original:

C m6 B m6

Quem não gos-ta de sam-ba — bom su-jei-to não é,

trítono: Acorde Dominante original:

B♭m6 D⁶/A

é ru-im da ca-be-ça, — ou do-en-te do pé.

Quanto à função de Dominante, é possível ampliarmos a nossa percepção dos acordes disfarçados **m6**, sabendo que o trítono presente nestes acordes possibilita a resolução em **dois acordes distintos**, com duas fundamentais distintas (sejam eles maiores ou menores).

Tomemos como exemplo, agora, o acorde **Em6** (*mi-sol-si-dó#*), onde o trítono é formado pelas notas *sol-do#*. Sabemos que o trítono em questão *resolve* tanto no acorde **Ab** (ou **Abm**) quanto no acorde **D** (ou **Dm**), já que está presente tanto no acorde Dominante de **Ab** (ou **Abm**): **Eb7**, como no Dominante de **D** (ou **Dm**): **A7**.

E♭7 A7

Obs.: *réb* é enarmônico de *dó#*.

Portanto, é correto afirmar que **Em6** é um acorde menor com sexta, disfarçado, que resolve tanto em **Ab** (ou **Abm**) quanto em **D** (ou **Dm**).

Vale lembrar que, ao utilizarmos o acorde **Em6** como disfarce, mesmo que as tensões sejam diferentes (**Eb7** terá as tensões **b9** e **#5**, e **A7** a tensão **9**), o trítono *sol-dó#* (ou *sol-réb*) permanece o mesmo, portanto, ambos exercem a função de Dominante, *preparando* acordes diferentes. Observe:

Em6 **ou** Eb7([#]5)_{b9} Ab **ou** Abm

resolve em

Obs.1: A nota *mi*, fundamental de **Em6**, no acorde **Eb7** é enarmonizada em *fãb*: nona menor (**b9**).

Obs.2: A nota *si*, quinta justa de **Em6**, no acorde **Eb7** é a alteração da quinta: quinta aumentada (**#5**).

Em6 **ou** A7(9) D **ou** Dm

resolve em

Obs.: A nota *si*, quinta justa de **Em6**, no acorde **A7** é nona maior (**9**).

EXERCÍCIO 19

• Complete:

a) O acorde **Am6**, possui o trítono dó-fá# e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes Ab7 e D7, resolvendo em Db (ou Dbm) e G (ou Gm), respectivamente. (*exemplo*)

b) O acorde **Em6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.

- c) O acorde **Bm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- d) O acorde **F#m6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- e) O acorde **C#m6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- f) O acorde **G#m6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- g) O acorde **Ebm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- h) O acorde **Bbm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- i) O acorde **Fm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- j) O acorde **Cm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.
- k) O acorde **Gm6**, possui o trítono e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.

1) O acorde **Dm6**, possui o trítano e, ao exercer a função de Dominante, disfarça os acordes e, resolvendo em e, respectivamente.

A fim de ampliar as possibilidades harmônicas, numa simples cadência, um *macete* pode ser utilizado para *descobrir* que acorde menor com sexta disfarça (e, portanto, substitui) um acorde Dominante.

Tal macete consiste em **pensar numa tríade diminuta a partir da quinta justa do acorde Dominante em questão**. Teremos, assim, não dois, mas três¹⁷ acordes **m6** disfarçando o acorde de V grau (seja ele primário ou secundário).

Tomemos como exemplo o acorde Dominante de **E** (ou **Em**), o seu V grau **B7**. As notas que formam o acorde **B7** são *si-ré#-fá#-lá*. Se, a partir da **quinta justa** deste acorde (ou seja, a partir da nota *fá#*), construímos uma tríade diminuta (formada pela superposição *f-3m-5d*¹⁸), teremos o acorde **F#º** (em forma de tríade; sem sétima).

A tríade do acorde **F#º** é formada pelas notas *fá#-lá-dó*, e cada uma destas notas (*fá#*, *lá* e *dó*) pode ser a *fundamental* de um acorde menor com sexta (**m6**) equivalente a **B7**. Em outras palavras, o que estamos dizendo é que os acordes **F#m6**, **Am6** e **Cm6** disfarçam, substituem **B7**, resolvendo em **E** (ou **Em**). Perceba:

Se acrescentarmos a nota *si* (fundamental de **B7**) aos acordes **m6** acima, como sua *fundamental omitida*, teremos os seguintes acordes:

¹⁷ Incluindo, agora, um acorde sus4 (acorde sem terça, com quarta suspensa).

¹⁸ *f* = fundamental, *3m* = terça menor, *5d* = quinta diminuta. Sobre tríades diminutas ver página 7 do Caderno de Harmonia I.

Am6 **disfarça** B₄^{7(b9)}

Cm6 **disfarça** B₄^{7(#5)}_{b9}

Obs.: Note, no último esquema (**Cm6** disfarçando **B7**), as seguinte enarmonias:

- ré# enarmonizando mib
- fáx enarmonizando sol

EXERCÍCIO 20

- Observe, como exemplo, o trecho analisado de **Corcovado**, de Antônio Carlos Jobim:

V V

D7(9) G7(b9)

Am6 G#°

Um can-ti - nho/um vi - o - lãõ, ___ es - se/a - mor u - ma can - çãõ, ___

II/VI V/VI VI

Gm7 C7(9)
+ F7M

pra fa-zer fe - liz a quem se a - ma.

Obs.: De forma descritiva, **Am6**, que poderia ser considerado o acorde de Tônica (I grau), aqui, disfarça **D7(9)** (que é Dominante (V) de **G7(b9)**; **G7(b9)**, por sua vez, está disfarçado de **G#º** (Dim.Dom. de **C7(9)**); o acorde **Gm7** interpola a cadência de Dominantes Estendidos (**D7-G7-C7**), onde **C7(9)**, acorde alvo de **G#º** está disfarçado de **Gm6**, gerando a Cadência II-V (**Gm7-C7(9)**) de **F7M**.

- Diversos compositores da MPB utilizam, de forma recorrente, acordes menores com sexta — e suas três diferentes funções (Tônica, Subdominante e Dominante) — em suas canções. Chico Buarque de Hollanda é um deles. Analise, como no exemplo acima, os acordes em progressão nos trechos de algumas canções desse compositor:

a) **Bárbara**, de Chico Buarque e Ruy Guerra:

Am(7M/9) Am6 Am(7M/9) Am6 F7M(#11)/A Dm7 Bm7(11) E7(#9/#11)

Bár - ba - ra, Bár - ba - ra, nun - ca/é tar - de, nun - ca/é de - mais.

Gm7(9) C7(b9) F7M Dm7 B7/4(9) B7(13) Bm6 E7(#5)

On - de/es - tou? On - de/es - tás? Meu a - mor, vem me bus - car.

b) **Lola**, de Chico Buarque:

F 6/A B \flat 6 G 7/B C7 A 7/C \sharp

Sa - bi - a? ___ Gos-to de vo - cê che-gar ___ as-sim, ar-ran-can-do

Dm7 F/E \flat B \flat 7M/F B \flat m6 F 6/A

pá - gi - nas den-tro de mim des-de/o pri-mei-ro di-a. ___ Sa - bi - a? ___

c) **Passaredo**, de Francis Hime e Chico Buarque:

B 7M Em6/B B 7M Em6/B

Ei, pin - tas - sil - go, oi, pin - tar - ro - xo, mel-ro, ui - ra - pu - ru.
Ai, che - ga/e vi - ra, en - go - le ven - to, sa - í - ra, i - nham - bu.

B 7M B $\frac{7}{4}$ (9) E6/B Em6/B B 7M

Fo - ge/a - sa bran - ca, vai. pa - ta - ti - va, tor - do, tu - ju, tu - im. Xô, ti - é - san - gue,
Ei, que - ro - que - ro, oi ti - co - ti - co, a - num, par - dal, cha - pim. Xô, co - to - vi - a,

C \sharp 7/E \sharp C \sharp m6/E B 7M/D \sharp C \sharp 7(\sharp 9) F \sharp $\frac{7}{4}$ F \sharp 7

xô, ti - é - fo - go, xô, rou - xi - nol sem fim.
xô, a - ve fri - a, xô, pes - ca - dor mar - tim.

d) **Mil perdões**, de Francis Hime e Chico Buarque:

D⁶ A7(#5) D⁶ A7(#5) Am/C D/C

Te per - dô - o _____ por fa - ze - res mil per - gun - tas _____

G/B F#/A# Bm Gm6/Bb D7M/A

que/em vi - das que/an - dam jun - tas, _____ nin - guém faz. Te per - dô - o _____

e) **Sob medida**, de Chico Buarque:

G6/B B^o A7(9) Am6 G7M G^o

Se vo - cê crê em Deus, er - ga/as mãos pa - ra/o céu _____ e/a - gra - de - ça. _____

Am7 Am6 G7M G6 F#m6 Em

Quan - do me co - bi - çou, sem que - rer a - cer - tou na ca - be - ça.

h) **Apesar de você**, de Chico Buarque:

D⁶ B7(b9) Em7

A-pe - sar de ___ vo-cê, ___ a-ma - nhã há ___ de ser ___ ou - tro di - a. ___

A7 Em7 A7 C#m7(b5) F#7(b13)

Eu per - gun - to/a vo-cê ___ on-de vai se/es - con - der ___ da e - nor-me/eu-fo-ri - a.

B7(b9) Cm6 Em7/B

Co-mo vai pro - i - bir ___ quan-do ga-lo/in - sis-tir ___ em ___ can-tar.

Gm6/Bb B/A B7 E7(9) A7(13) D⁶

Á-gua no - va ___ bro - tan - do/e a gen - te ___ se/a - man - do sem ___ pa - rar. ___

i) **Geni e o zepelim**, de Chico Buarque:

Cm(9) Fm6/C Cm(9) Fm6/C Cm(9) G7/B Cm(9)

De tu-do que/é ne-go tor - to, do man-gue/e do cais do por - to, e-la já foi na-mo - ra - da.

j) **Benvinda**, de Chico Buarque:

Gm7 D7/F# G/F Dm7(b5) G7(b9)

Do - no__ do/a-ban - do - no/e da tris - te - za,__ co - mu - ni-co/o - fi - cial - men -

Cm7 G7/B C/Bb

- te__ que/há lu - gar na mi - nha me - sa. Po - de ser que vo - cê ve -

F/A Abm6 Cm7/G Ebm6/Gb A7/E

- nha por me-ro fa - vor,__ ou ve - nha co-ber-ta de/a - mor. Se - ja lá co - mo

Eb7(9) D7(9) D7(b9) Gm7

for, ve-nha__ sor-rin - do,/ai ben-vin - da...

k) **Não existe pecado ao sul do equador**, de Chico Buarque e Ruy Guerra:

C⁶ Bbm6 Dm7

Não e - xis-te pe-ca - do do la - do de bai - xo__ do e - qu-a - dor.

B♭m6 Dm7 G7(13) G#° C⁶₉

Va-mos fa - zer um pe-ca - do ras-ga - do, su-a - do, a to-do va - por.

1) **Cantando no toró**, de Chico Buarque:

Bm6 A7(13)/B Am6 F#7(b13) Bm/A Bm(9)/A

Sam-ban-do na la-ma de sa-pa-to bran - co, glo-ri-o-so. Um gran-de/ar-tis-ta tem que

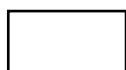
G6 F#7 G7M A7 Bm7 Bm/A G7M E7/G#

dar o tom. Qua-se ro-dan-do, ca - in-do de bo-ca/a voz é rou-ca mas o mo-te/é bom.

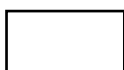
A7 F#7/A# Bm6 A7 D⁶₉

Sam-ban-do na la - ma/e cau-san-do fris - son. ____

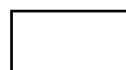
m) **Retrato em branco e preto**, de Tom Jobim e Chico Buarque:



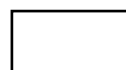
Gm



D/F#



Fm6



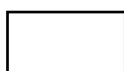
E7



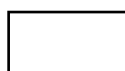
Já co-nhe-ço/os pas-sos des-sa/es - tra-da, sei que não vai dar em na-da, seus se-gre-dos sei de



E \flat 7M(#5)



E \flat 7M(6)



Cm7



D7(#9)



B \flat 7M



B \flat 6



cor.

Já co-nhe-ço/as pe-dras do ca - mi-nho/e sei tam-bém que/a - li so -



A7(13)



A7(b13)



D7M(9)



A \flat 7(#11)

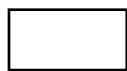


Gm

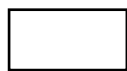


zi-nho/eu vou fi - car, tan - to pi - or, o que/é que/eu pos - so con-tra/o/en - can-to

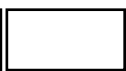
n) **Bastidores**, de Chico Buarque:



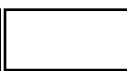
A m 6



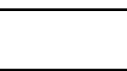
B m 6



E7/G#



A7



A/G



C m 6/E \flat



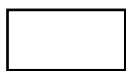
D7(b9)



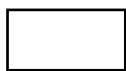
Cho - rei,

cho - rei,

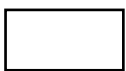
a - té fi - car com dó de mim,



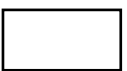
G m 7



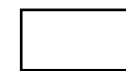
C7(9)



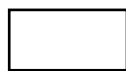
F7M



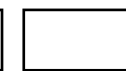
G/F



C/E



A7(b13)



D m 7(9)



G7(9)



e me tran-quei no ca-ma - rim,

to-mei o cal-man-te, o/ex-ci-tan-te,

e/um bo-ca-do de gim.

o) **Futuros amantes**, de Chico Buarque:

 A 6/E G#7/D# A 6/E

Não se/a-fo-be não, que na-da/é pra já. — O/a-mor não tem pres-sa/e-le

 C#m6 Bm7

po - de/es - pe - rar — em si - lên - cio, — num fun - do de/ar -

 Gm6/Bb D7M/A C#7/G#

má-rio, na pos-ta res - tan - te, mi - lê - nios, mi - lê - nios no ar.

p) **Tatuagem**, de Chico Buarque e Ruy Guerra:

 Am6 Fm6/Ab A/G Em7(b5) A7(b13)

Que-ro fi-car no teu cor-po fei-to ta-tu - a - gem, que/é pra te dar co - ra -

 D7(9) G7(b9) C7(9) C7(b9) F7M

- gem pra se-guir vi - a-gem quan-do/a noi-te vem. E tam - bém pra me per-pe-tu-

F#° Gm6 A7(13) A7(b13) D7(9) G7(b9) C⁶₉

ar em tu-a/es-cra-va, _____ que vo-cê pe-ga,/es-fre - ga, ne - ga, mas não la - va.

q) **A violeira**, de Tom Jobim e Chico Buarque:

A E⁷₄(9) A E⁷₄(9)

Des-de me - ni - na, ca - pri-cho-sa/e nor-des - ti - na, que/eu sa - bi - a/a mi - nha

A E⁷₄(9) A E^b7M D7M Dm6

si - na/e - ra no Ri - o vir mo - rar. Em A - ra - ri - pe to - pei com/o cho - fer dum

C#7(13) F#m7(9) B7(13) E7(9) A

ji - pe que des-ci - a pra Ser - gi-pe pro ser-vi-ço mi - li - tar.

r) **Suburbano coração**, de Chico Buarque:

D 7M Cm6/Eb G 7M Gm6

A ca-sa/es-tá bo - ni - ta, ___ a do-na/es-tá de - mais,

D 7M/F# F°(b13) Em7 A 7(#5)

a úl-ti-ma vi - si - ta, quan-to tem - po faz.

r) **Cecília**, de Luiz Cláudio Ramos e Chico Buarque:

A 7M(9) Bm6 Gm6/Bb

Quan-tos ar - tis - tas en - to - am ba - la - das pras su - as a - ma - das com

A 7(9) A 7(b9) D 7M(9)/A D 6/A G 7(#11)

gran - des or - ques - tras. Co-mo/os in - ve - jo, co-mo/os ad - mi - ro.

G#° F#7 F#m6 E7(b9)

Eu, que te ve - jo/e nem qua-se res - pi - ro.

EXERCÍCIO 21

- Exercício de percepção melódico-harmônica

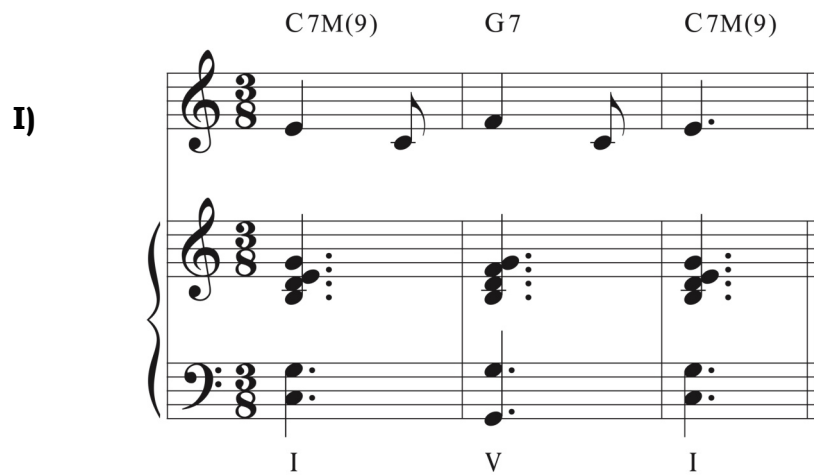
a) Toque/cante a melodia abaixo:



b) Agora, toque/cante a mesma melodia com os acordes propostos — onde, no segundo compasso, diversos tipos de acordes (todos já estudados até aqui) são possíveis.

Obs.: Observe as cifras analíticas.

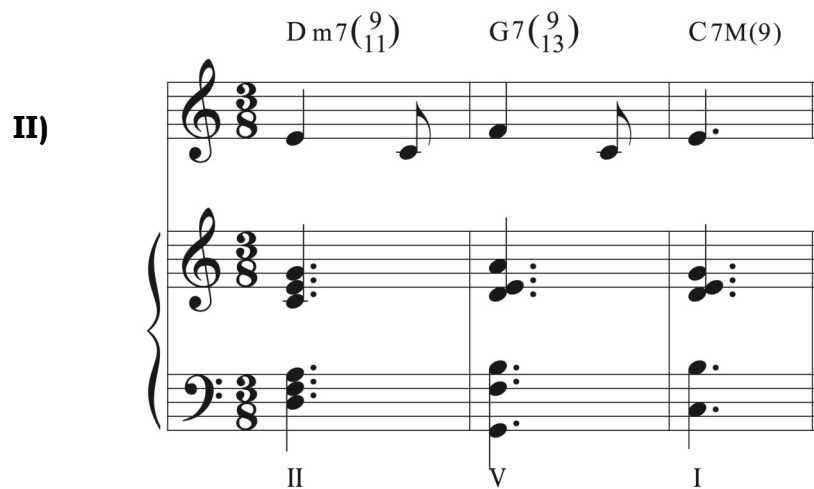
I)



C7M(9) G7 C7M(9)

I V I

II)



Dm7(⁹₁₁) G7(⁹₁₃) C7M(9)

II V I

III)

D m7(⁹₁₁) D^b7(#11) C7M(9)

II SubV I

IV)

D m7(⁹₁₁) B^o C7M(9)

II Dim.Dom. I

V)

D m7(⁹₁₁) D^b7M(9) C7M(9)

II Nap I

VI)

D m7(⁹₁₁) E^b7M(9) C7M(9)

II Mb I

VII)

D m7(⁹₁₁) A^b7M(⁶₉) C7M(9)

II SMb I

VIII)

D m7(⁹₁₁) A^bm⁶ C7M(9)

II V I

PARTE V

Procedimentos Modais

Tema ainda pouco discutido no meio acadêmico formal, os Procedimentos Modais associados ao chamado *Sistema Tonal* (aparato teórico no qual a maior parte das obras musicais produzidas no mundo ocidental se baseia), sobretudo na música popular contemporânea, geram inúmeras dúvidas entre a maioria dos estudantes de música.

Ao debruçarmo-nos sobre obras de compositores como Edu Lobo, Milton Nascimento, Tom Jobim, Baden Powell, Hermeto Pascoal, Caetano Veloso, entre outros, verificamos a existência de diferentes *tipos* de modalismo dentro do contexto da música popular, entretanto, não se pode afirmar que a *descoberta* desses procedimentos seja exclusivo da música popular contemporânea. Especialmente no tocante à harmonia, já é sabido que as polarizações modais ocorreram, principalmente, ao final do período Romântico da música erudita ocidental.

Paulo Tiné, em seu artigo intitulado *O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa-Nova* (2014, p.114), lembra-nos que, coincidentemente, aliados a regionalismos e nacionalismos locais, compositores como Grieg, Mussorgsky, Dvóřak e, posteriormente, já no Impressionismo do século XX, Ravel, Falla e Debussy¹⁹, fazendo uso harmônico dos modos de forma mais livre, realizaram caminhos modais próprios. Tiné ainda defende o fato de que é somente dentro de uma concepção do tonalismo como Sistema que ele próprio pôde ser superado, e, se por um lado, a expressão *Sistema Tonal* foi — e ainda é — amplamente difundida, é certo que tal expressão seria falha se aplicada ao modalismo.

Ricardo Rizek (2003, p.59) afirma que “se há um ‘Sistema Tonal’, ele visa sua própria superação; e o motor de tal anseio é o tender de sua estrutura às suas próprias lacunas estruturais”. Nesse sentido, uma das soluções encontradas por compositores modernos é a busca por procedimentos que remontem ao modalismo transposto ao nível harmônico e melódico.

A respeito da concepção de *modo* na Música Ocidental o musicólogo Alain Daniélou (2002, p.108) declara que, para percebermos uma música modal, devemos abandonar nossos hábitos musicais tonais e adquirir outros. E é por isso que propomos, neste Caderno, uma introdução ao estudo das inter-relações entre modalismo e tonalismo; para uma análise musical eficiente, as inter-relações entre o Sistema Tonal e os Procedimentos Modais aplicados, tanto no âmbito melódico quanto harmônico, precisam ser discutidas!

¹⁹ O modalismo é frequentemente citado como uma importante característica da música de Debussy, e certamente se encontra muitas passagens aromatizadas pela ordenação do material diatônico das alturas que são evocativos do Dórico ou Frígio no lugar do [modo] menor, e Lídio e Mixolídio ao invés do [modo] maior. (PARKS, 1989, p.42)

Levando em consideração que, possivelmente, o maior rompimento com todo o arcabouço harmônico tradicional tenha vindo da África, por intermédio do jazz, concordamos com o fato de que este gênero da música popular foi um dos responsáveis por iniciar o processo de adesão das estruturas modais ao Sistema Tonal (sistema no qual, definitivamente, instaura-se a maioria das obras populares), que nada tinham a ver com o tonalismo clássico. Portanto, mesmo o modalismo musical estando na origem do Sistema Tonal, este último ainda é, indiscutivelmente, uma realidade cultural plenamente estabelecida.

O modalismo da Era Moderna é compreendido e percebido como um novo recurso no desenvolvimento do tonalismo; são como *coloridos* que vêm arejar o sólido Sistema Tonal. Há, na forma de utilização do modalismo na música popular do século XX, tentativas de resgate da antiga sonoridade Medieval, porém, a percepção que se tem dela é bastante singular: os modos, mesmo quando ricamente empregados, não passam, apenas, de recursos harmônicos e escalares adicionais.

As escalas modais

Para identificarmos os mais diversos procedimentos modais na música popular contemporânea, precisamos, antes de tudo, entender como são estruturadas as *escalas modais*. Duas formas muito simples para construirmos — ou identificarmos — as sete escalas modais mais conhecidas²⁰ (*Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio*) são as seguintes:

1ª Forma: Jônico correspondente

Primeiramente, é importante sabermos que a escala do modo *Jônico*, no tocante à relação intervalar entre suas notas, é equivalente à escala maior natural; ou seja, as notas que formam a já conhecida escala maior natural são, exatamente, as mesmas que formam uma escala *Jônica*. Observe o exemplo em Dó:

Escala de Dó maior natural



Escala de Dó Jônico



²⁰ Não iremos, neste Caderno, discutir as escalas modais pentatônicas, folclóricas, orientais, sintéticas e tantas outras além das sete citadas.


Tomando como base uma escala maior natural (Dó maior, como exemplo) podemos atribuir a cada nota desta escala um grau:


<i>dó</i>	→	primeiro grau
<i>ré</i>	→	segundo grau
<i>mi</i>	→	terceiro grau
<i>fá</i>	→	quarto grau
<i>sol</i>	→	quinto grau
<i>lá</i>	→	sexto grau
<i>si</i>	→	sétimo grau


Agora, a cada um desses graus atribuímos um modo, gerando uma escala:


<i>dó</i>	→	primeiro grau	→	<i>Jônico</i>
<i>ré</i>	→	segundo grau	→	<i>Dórico</i>
<i>mi</i>	→	terceiro grau	→	<i>Frígio</i>
<i>fá</i>	→	quarto grau	→	<i>Lídio</i>
<i>sol</i>	→	quinto grau	→	<i>Mixolídio</i>
<i>lá</i>	→	sexto grau	→	<i>Eólio</i>
<i>si</i>	→	sétimo grau	→	<i>Lócrio</i>

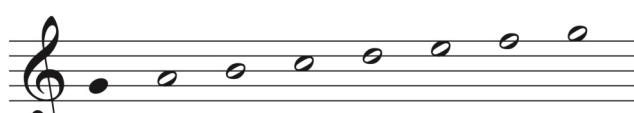
Observe:


Jônico → 


Dórico → 

Frígio → 

Lídio → 

Mixolídio → 

Eólio → 

Lócrio → 

Assim, ao associarmos cada grau da escala maior natural de Dó a um modo, de nome grego, teremos a seguinte correspondência:

<i>Jônico</i>	➔	modo do primeiro grau
<i>Dórico</i>	➔	modo do segundo grau
<i>Frígio</i>	➔	modo do terceiro grau
<i>Lídio</i>	➔	modo do quarto grau
<i>Mixolídio</i>	➔	modo do quinto grau
<i>Eólio</i>	➔	modo do sexto grau
<i>Lócrio</i>	➔	modo do sétimo grau

Como *macete*, para construirmos — ou identificarmos — qualquer escala modal, podemos fazer, a nós mesmos, uma simples *pergunta*. Como exemplo, para construirmos a escala de Sol *Mixolídio*, a pergunta será: *Se o modo **Mixolídio** é o modo do **quinto grau**, sol é o quinto grau **de quem**?* A resposta, óbvia, é: **dó**. Logo, podemos afirmar que a escala de Sol *Mixolídio* é formada pelas notas que formam, exatamente, a escala de Dó maior natural (partindo, agora, de sol):

Escala de Dó maior natural

Escala de Sol Mixolídio

Tomemos, agora, a escala de Si *Mixolídio*. A pergunta, então, será: *Se o modo **Mixolídio** é o modo do **quinto grau**, si é o quinto grau **de quem**?* A resposta: **mi**. Logo, a escala de Si *Mixolídio* será formada pelas notas que formam, exatamente, a escala de Mi maior natural (partindo, agora, de si):

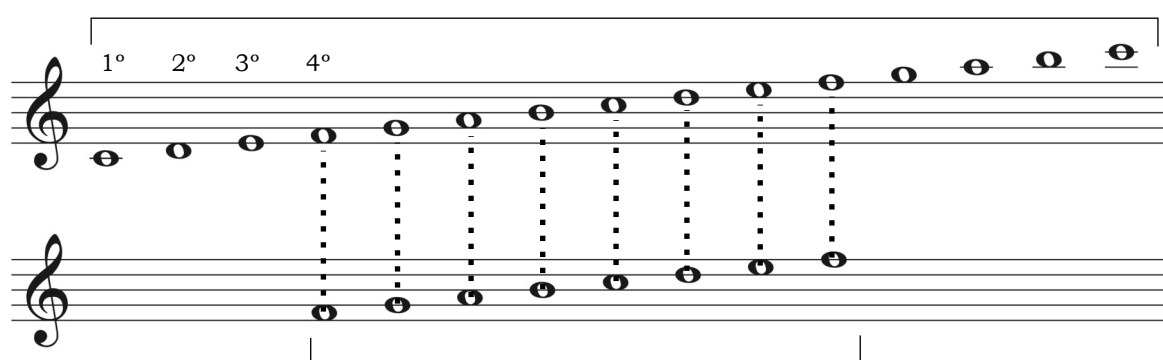
Escala de Mi maior natural

Escala de Si Mixolídio

Para a construção das demais escalas, a lógica será a mesma.

A escala *Lídia* de Fá (ou Fá *Lídio*) é óbvia, já que o modo **Lídio** é o modo do **quarto grau**, e fá o quarto grau de dó. Portanto, a escala de Fá *Lídio* será formada pelas notas que formam, exatamente, a escala de Dó maior natural (partindo, agora, de fá):

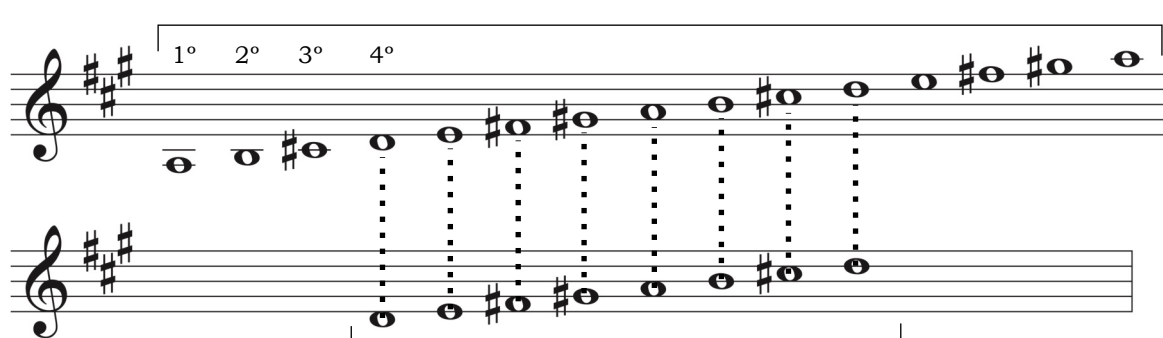
Escala de Dó maior natural



Escala de F# Lídio

Mas, e para a construção da escala *Lídia* de Ré (ou Ré *Lídio*)? A pergunta, então, será: *Se o modo Lídio é o modo do quarto grau, ré é o quarto grau de quem?* E a resposta será: **lá**. Logo, a escala de Ré *Lídio* será formada pelas notas que formam, exatamente, a escala de Lá maior natural (partindo, agora, de ré):

Escala de Lá maior natural



Escala de Ré Lídio

➔ Este procedimento deverá ser realizado com todas as escalas modais.

EXERCÍCIO 22

- Utilizando o procedimento apresentado acima, responda:

a) Que notas formam a escala de Sol *Dórico*? sol, lá, sib, dó, ré, mi, fá, sol (as mesmas notas que formam a escala de *Fá maior natural*; já que *dórico* é o modo do *segundo grau*, e *sol* é o *segundo grau* de *fá*.) (exemplo)

b) Que notas formam a escala de Ré *Dórico*?

.....
.....

c) Que notas formam a escala de Lá *Frígio*?

.....
.....

d) Que notas formam a escala de Dó *Mixolídio*?

.....
.....

e) Que notas formam a escala de Ré *Eólio*?

.....
.....

f) Que notas formam a escala de Lá *Lídio*?

.....
.....

g) Que notas formam a escala de Ré *Lócrio*?

.....
.....

h) Que notas formam a escala de Lá *Dórico*?

.....
.....

i) Que notas formam a escala de Mi *Frígio*?

.....
.....

j) Que notas formam a escala de Si bemol *Mixolídio*?

.....

.....

k) Que notas formam a escala de Dó *Eólio*?

.....

.....

l) Que notas formam a escala de Mi bemol *Lídio*?

.....

.....

m) Que notas formam a escala de Mi *Lócrio*?

.....

.....

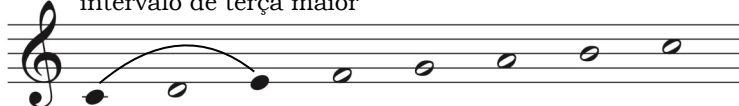
2ª Forma: Notas características

Uma outra forma de construir — ou identificar — uma escala modal é associando certa escala às escalas **maiores** e **menores naturais**.

Sabemos que, para classificarmos determinada escala como maior ou menor, devemos observar a relação intervalar entre a tônica e a terceira nota desta escala. Vale lembrar que se a terceira nota da escala formar, com a tônica, um intervalo de terça maior, tal escala será considerada uma escala maior; se a terceira nota formar, com a tônica, um intervalo de terça menor, tal escala será considerada uma escala menor.

Exemplo:

intervalo de terça maior

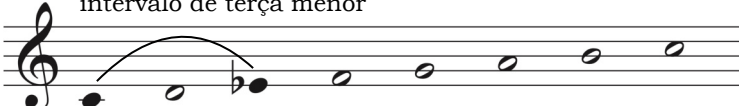


1 3

The diagram shows a musical staff with a treble clef. The first note is a whole note on the first line (C4), labeled '1'. The third note is a whole note on the third space (E4), labeled '3'. A curved line connects the two notes, with the text 'intervalo de terça maior' written above it.

Escala de
Dó maior natural

intervalo de terça menor



1 3

The diagram shows a musical staff with a treble clef. The first note is a whole note on the first line (C4), labeled '1'. The third note is a whole note on the second space (B3), labeled '3'. A curved line connects the two notes, with the text 'intervalo de terça menor' written above it.

Escala de
Dó menor melódica

A partir daí, podemos classificar as escalas modais da seguinte forma:

Jônico	→	intervalo de terça maior	←	maior
Dórico	→	intervalo de terça menor	←	menor
Frígio	→	intervalo de terça menor	←	menor
Lídio	→	intervalo de terça maior	←	maior
Mixolídio	→	intervalo de terça maior	←	maior
Eólio	→	intervalo de terça menor	←	menor
Lócrio	→	intervalo de terça menor	←	menor

Ou seja:

As escalas modais consideradas maiores são:

- Jônico;
- Lídio;
- Mixolídio.

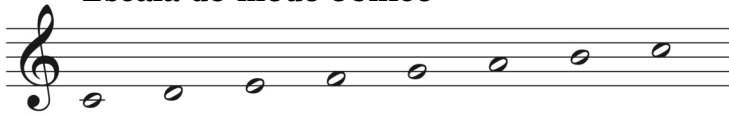
As escalas modais consideradas menores são:

- Dórico;
- Frígio;
- Eólio;
- Lócrio.

Apesar de *consideradas* escalas maiores ou menores, todas as escalas modais acima — com exceção das escalas Jônica e Eólia — possuem **notas características** que as diferenciam das tradicionais maiores e menores naturais.

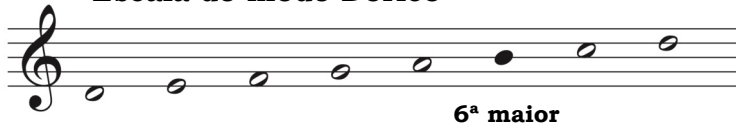
Um bom artifício, para apontarmos a(s) nota(s) característica(s) de cada escala modal, é compará-las às escalas maiores e menores naturais. Observe:

Escala do modo Jônico



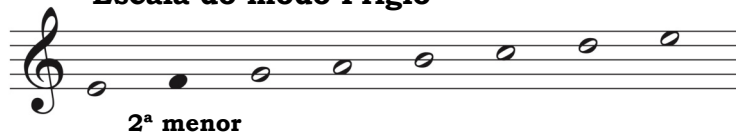
Idêntica à escala de Dó maior natural (sem nota característica)

Escala do modo Dórico



Comparada à escala de Ré menor natural, mas com a **6ª maior**.

Escala do modo Frígio



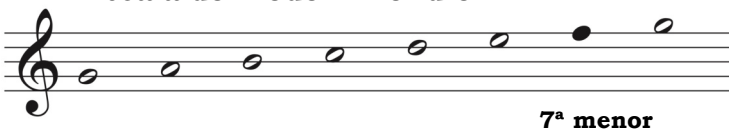
Comparada à escala de Mi menor natural, mas com a **2ª menor**.

Escala do modo Lídio



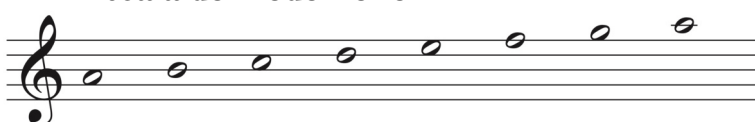
Comparada à escala de Fá maior natural, mas com a **4ª aumentada**.

Escala do modo Mixolídio



Comparada à escala de Sol maior natural, mas com a **7ª menor**.

Escala do modo Eólio



Idêntica à escala de Lá menor natural (sem nota característica)


Escala do modo Lócrio




Comparada à escala de Si menor natural, mas com a **2ª menor** e a **5ª diminuta**.

Agora, verifique as escalas tonais e suas correspondentes modais:


Dó maior natural




Dó Jônico




Ré menor natural




Ré Dórico




Mi menor natural




Mi Frígio







Fá maior natural





Fá Lídio



Sol maior natural	
Sol Mixolídio	

Lá menor natural	
Lá Eólio	

Si menor natural	
Si Lócrio	

Para construirmos — ou identificarmos — qualquer escala modal precisamos, portanto, saber, além das escalas *consideradas* maiores e menores, que nota(s) característica(s) ela apresenta. Para tal, cabe, mais uma vez, uma simples *pergunta*. Como exemplo, para construirmos a escala de Sol *Mixolídio*, a pergunta será: *Qual é a nota característica do modo Mixolídio?* E a resposta: *a 7ª menor*. Logo, poderemos afirmar que a escala de Sol *Mixolídio* é formada pelas notas da escala de Sol maior natural, mas com a *sétima abaixada* (a nota *fá natural*).

Tomemos, agora, a escala de Si *Mixolídio*. A pergunta será a mesma: *Qual é a nota característica do modo Mixolídio?* E a resposta: a **7ª menor**. Logo, poderemos afirmar que a escala de Si *Mixolídio* é formada pelas notas da escala de Si maior natural, mas com a *sétima abaixada* (a nota lá natural):

Escala de Si maior natural

Escala de Si Mixolídio

Adotando o mesmo procedimento para construirmos — ou identificarmos — a escala *Lídia* de Fá (ou Fá *Lídia*), faremos a seguinte pergunta: *Qual é a nota característica do modo Lídio?* A resposta será: a **4ª aumentada**. Logo, poderemos afirmar que a escala de Fá *Lídia* é formada pelas notas da escala de Fá maior natural, mas com a *quarta aumentada* (a nota si natural):

Escala de Fá maior natural

Escala de Fá Lídio

Para a construção da escala *Lídia* de Ré (ou Ré *Lídia*), a pergunta será a mesma: *Qual é a nota característica do modo Lídio?* A resposta será: a **4ª aumentada**. Logo, poderemos afirmar que a escala de Ré *Lídia* é formada pelas notas da escala de Ré maior natural, mas com a *quarta aumentada* (a nota sol sustenido):

Escala de Ré maior natural

Escala de Ré Lídio

➔ Este procedimento deverá ser realizado com todas as escalas modais.

EXERCÍCIO 23

• Utilizando o procedimento apresentado acima, responda:

a) Qual é a nota característica da escala de Sol *Dórico*? mi natural (a sexta maior da escala). (exemplo)

b) Qual é a nota característica da escala de Dó *Dórico*?

.....

c) Qual é a nota característica da escala de Fá *Frígio*?

.....

d) Qual é a nota característica da escala de Si bemol *Mixolídio*?

.....

e) Qual é a nota característica da escala de Mi *Eólio*?.....

.....

f) Qual é a nota característica da escala de Lá *Lídio*?

.....

g) Quais são as notas características da escala de Ré *Lócrio*?

.....

h) Qual é a nota característica da escala de Lá *Dórico*?

.....

i) Qual é a nota característica da escala de Ré *Frígio*?.....

.....

j) Qual é a nota característica da escala de Fá *Mixolídio*?

.....

k) Qual é a nota característica da escala de Lá bemol *Eólio*?

.....

l) Qual é a nota característica da escala de Mi *Lídio*?

.....

m) Quais são as notas características da escala de Sol *Lócrio*?

.....

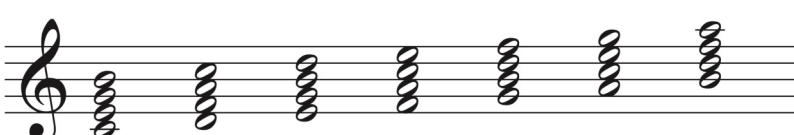
Acordes diatônicos aos modos

Como no Sistema Tonal, os sete modos vistos até aqui (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio) possuem, em sua Estrutura Harmônica (ou *Campo Harmônico*), acordes diatônicos, formados pela superposição de terças a partir das notas que formam estas escalas.

Vimos que o modo **Jônico** equivale ao modo maior natural, não havendo, portanto, notas características que os diferenciam. Desta forma, as tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Jônico serão as mesmas presentes num Campo Harmônico maior. Compare, tomando *Dó* como exemplo:

C 7M Dm7 Em7 F 7M G7 Am7 Bm7(b5)

Campo Harmônico de Dó maior natural



C 7M Dm7 Em7 F 7M G7 Am7 Bm7(b5)

Campo Harmônico de Dó Jônico

→ Para que seja enfatizado o *sabor modal* Jônico, é importante observar a não resolução do trítone presente nos acordes V e VII graus no acorde alvo I.

Exemplo em música popular: **Ponta de Areia**, de Milton Nascimento e Fernando Brant (excerto). *Sol Jônico*:

G C⁶ Em7 C7M(⁶/₉)

Pon-ta de a - rei - a, pon - to fi-nal _____ Da Ba - hi - a/a Mi - nas, es -

Am7 G C⁶

tra - da na - tu - ral Que li - ga - va Mi - nas ao por - to/ao mar... _____

O modo **Dórico** pode ser comparado ao modo menor natural, mas com uma nota característica: a **6ª maior**. Desta forma, algumas das tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Dórico serão diferentes das encontradas num Campo Harmônico menor. Compare, tomando, mais uma vez, o *Dó* como exemplo:

Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

Campo Harmônico de Dó menor natural

Cm7 Dm7 Eb7M F7 Gm7 Am7(b5) Bb7M

Campo Harmônico de Dó Dórico

→ Os **acordes cadenciais característicos** são aqueles formados sobre o **II, IV e VII** graus. O acorde de VI grau é, normalmente, evitado. Para que seja enfatizado o *sabor modal* Dórico, é importante observar o não encadeamento dos acordes IV-VII, já que tal sonoridade poderá sugerir o encadeamento *tonal* Dominante-Tônica (exemplo **F7-Bb7M**; sugerindo **F7** como Dominante de **Bb7M**). Muito comum, no modo Dórico, é a cadência I-IV-I (ou **Cm7-F7-Cm7**).

Exemplo em música popular: **Pato Preto**, de A.C. Jobim (excerto). *Sol dórico*:

A mi-nha vi-da é mui - to tris - te, a te/es-pe - rar na so - li - dão.

Ai, se/eu sou - bes-se que/e - ra/as - sim eu ju-ro,/eu não ca-sa - va não.

O modo **Frígio** também pode ser comparado ao modo menor natural, mas com outra nota característica: a **2ª menor**. Dessa forma, algumas das tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Frígio serão diferentes das encontradas num *Campo Harmônico* menor. Compare:

Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

Campo Harmônico de Dó menor natural

Cm7 D \flat 7M Eb7 Fm7 Gm7(b5) Ab7M B \flat m7

Campo Harmônico de Dó Frígio

→ Os **acordes cadenciais característicos** são aqueles formados sobre o **II, V e VII** graus. O acorde de IV grau é, normalmente, evitado.

Exemplo em música popular: **Trilhos Urbanos**, de Caetano Veloso (excerto).
Dó Lídio:

C⁶ D/C C⁶ D/C C⁶ D/C Am7(9)

O me-lhor o tem-po/es-con - de lon-ge, mui-to lon - ge, mas bem den-tro/a - qui... ___

O modo **Mixolídio** é, também, comparado ao modo maior natural, mas com outra nota característica: a **7ª menor**. Dessa forma, algumas das tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Mixolídio serão diferentes das encontradas num Campo Harmônico maior. Compare:

C7M Dm7 Em7 F7M G7 Am7 Bm7(b5)

Campo Harmônico de Dó maior natural

C7 Dm7 Em7(b5) F7M Gm7 Am7 Bb7M

Campo Harmônico de Dó Mixolídio

* * *

→ Os **acordes cadenciais característicos** são aqueles formados sobre o **I, V, e VII** graus. O acorde de III grau é, normalmente, evitado.

Exemplo em música popular: **Upa Neguinho**, de Edu Lobo e G.F. Guarnieri (excerto). *Ré Mixolídio:*

U-pa ne - gui - nho na/es - tra - da, u-pa pra lá e ___ pra cá. Vir-ge que

coi - sa mais lin - da, u-pa ne - gui - nho co - me - çan - do/a/an - dar,

O modo **Eólio** equivale ao modo menor natural, não havendo, portanto, notas características que os diferenciam. Dessa forma, as tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Eólio serão as mesmas presentes num Campo Harmônico menor. Compare:

Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

Campo Harmônico de Dó menor natural

Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

Campo Harmônico de Dó Eólio

➔ Como vimos na página 12 deste Caderno, numa composição em tonalidade menor, há, com frequência, um hibridismo entre os acordes oriundos dos três tipos de Campo Harmônico menor: natural, harmônico e melódico. Para que seja enfatizado o *sabor modal* Eólio é importante observar o uso exclusivo dos acordes presentes neste Campo Harmônico.

Exemplo em música popular: ***Pra não dizer que não falei das flores***, de Geraldo Vandré (excerto). *Mi Eólio*:

Em D Em

Ca-mi-nhan-do/e can - tan-do/e se - guin-do/a can - ção, so-mos to - dos i -

D Em D Em

guais, bra - ços da - dos ou não. Nas es - co - las, nas ru - as, cam - pos, cons - tru - ções

O modo **Lócrio** é, também, comparado ao modo menor natural, mas, agora, com duas notas características: a **2ª menor** e a **5ª diminuta**. Dessa forma, quase todas as tríades ou tétrades diatônicas encontradas no *Campo Harmônico* do modo Lócrio serão diferentes das encontradas num Campo Harmônico menor. Compare:

Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

Campo Harmônico de Dó menor natural

Cm7(b5) Db7M Ebm7 Fm7 Gb7M Ab7 Bbm7

Campo Harmônico de Dó Lócrio

➔ Músicas no modo Lócrio não são tão comuns. Isso se deve, provavelmente, ao fato de que o I grau (o acorde de *repouso*) é um acorde instável, com 5ª diminuta.

Exemplo em música popular: **A verdadeira Mary Poppins**, dos Titãs (excerto). *Fá susenido Lócrio*:

Guitarra

Baixo elétrico

EXERCÍCIO 24

- Construa, em seu caderno, o *Campo Harmônico* dos modos pedidos. Escreva os acordes na pauta (em clave de sol ou fá na quarta linha), cifre-os com cifras alfanuméricas e pinte a(s) nota(s) característica(s) em cada modo.

- Sol** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Ré** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Lá** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Mi** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Si** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Fá sustenido** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Ré bemol** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Lá bemol** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Mi bemol** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Si bemol** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)
- Fá** (Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio)

EXERCÍCIO 25

- Observe os trechos das músicas de Caetano Veloso transcritas a seguir. Analise, como no exemplo, a relação entre a **melodia-tema** e os **acordes** propostos, identificando, através do reconhecimento das escalas modais explícitas e da superposição de terças (gerando os acordes indicados pelas cifras alfanuméricas), em que modo está cada um dos trechos transcritos:

- A rã**, de Caetano Veloso e João Donato (*exemplo*)

Co-ro de cor, som-bra de som, de cor, de mal-me-quer, de mal-me-

quer, de bem, de bem me diz, de me di-zen-do/as-sim, se-rei fe-liz, se-rei fe-

liz, de flor, de flor em flor...

Trecho em **Ré Dórico**, onde a nota *si* (sexta maior da escala *dórica* de Ré) está presente no acorde **G7(13)** (é a 3^a do acorde)

b) **Eu sou neguinha?**, de Caetano Veloso

Modo:

Em7

Eu ta-va/en-cos-ta - da,/a-li mi-nha gui-tar-ra, no qua-dra-do bran-

C7M

- co, ví-deo, pa-pe-lão, eu e-ra/o e-nig - ma,/u-ma/in-ter-ro-ga-ção,

Em7

o-lha que coi-sa, mas que cois-a à to - a, bo-a, bo-a, bo - a, bo-a, bo - a...

c) **O quereres**, de Caetano Veloso

Modo:

C D/C

On-de que-res re-vól-ver, sou ___ co-quei-ro, e/on-de que-res di-nhei-ro, sou ___ pai-xão

C D/C Am

On-de que-res des-can-so, sou ___ de-se-jo, e/on-de sou só de-se-jo, que - res não...

d) **Outras palavras**, de Caetano Veloso

Modo:

Cm7 F7 Cm7 F7

Na-da des - sa ci - ca de pa-la - vra tris-te/em mim na bo - ca.

Cm7 F7 Cm7 F7

Tra-vo, tra - va mãe e pa-pai, al - ma bue-na di - cha lo - ca.

e) **Paula e Bebeto**, de Caetano Veloso e Milton Nascimento

Modo:

D C

Ê vi - da, vi - da, que/a - mor, _____ brin - ca - dei - ra/à ve - ra.

D C C

E-les se/a-ma - ram de qual - quer ma-nei - ra/à ve-ra. Qual-quer ma-nei - ra de/a-mor

G D C G D

_____ va-le/à pe - na, qual-quer ma - nei - ra de/a - mor _____ va-le/a - mar!

f) **Terra**, de Caetano Veloso

Modo:

G

Musical notation for the first line of the song 'Terra'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure.

Quan-do/eu me/en - con-tra - va pre - so, na ce - la de/u-ma ca - dei -

Musical notation for the second line of the song 'Terra'. It continues the melody from the first line, featuring a triplet of eighth notes in the first measure.

- a, foi que/eu vi pe-la pri-mei - ra vez as tais fo - to - gra-fi - as...

g) **Alguém cantando**, de Caetano Veloso

Modo:

C#m7

F#7(9)

Musical notation for the first line of the song 'Alguém cantando'. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The melody starts with a whole note rest followed by quarter notes.

Al - guém can - tan - do lon - ge da - qui. Al -

C#m7

F#₄⁷ F#7

C#m7

Musical notation for the second line of the song 'Alguém cantando'. It continues the melody from the first line, featuring quarter notes and eighth notes.

guém can-tan-do/ao lon-ge, lon - ge. Al-guém can-tan-do mui-to...

h) **De manhã**, de Caetano Veloso

Modo:

Em7

A 7(13)

Em7

A 7(13)

Musical notation for the first line of the song 'De manhã'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a triplet of eighth notes.

É de ma - nhã, é de ma-dru - ga-da,/é de ma - nhã, não sei mais de

Em7 A7(13) Em7



na-da,/é de ma - nhã, ____ vou ver meu a - mor...

i) **Tudo de novo**, de Caetano Veloso

Modo:

 B♭ E♭ B♭ E♭ B♭ E♭



Mi-nha mãe, meu pai, meu po - vo, eis a-qui tu-do ____ de no -

 B♭ E♭ B♭ E♭ B♭ E♭



- vo. A mes-ma gran-de ____ sau-da - de, a mes-ma gran-de ____ von-ta -

 B♭ E♭ B♭ E♭ B♭



- de, mi-nha mãe, meu pai, ____ meu po - vo.

j) **Tropicália**, de Caetano Veloso

Modo:

Bm



So - bre/a ca - be - ça/os a - vi - ões, so - b meus pés os ca - mi -



nhões, a-pon-ta con-tra/os cha-pa -dões, meu na-riz...

k) **Odara**, de Caetano Veloso

Modo:

Am7

D7

Em7



Dei-xe/eu dan-çar

pro meu cor-po fi - car, O-da - ra. ___

Am7

D7

Em7



Mi - nha ca - ra,

mi-nha cu-ca fi - car, O-da - ra...

Harmonia Modal

Em seu livro *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação* (2011, p.123), Paulo Tiné afirma que, a partir do final da década de 1950 e início dos anos 1960, tanto o jazz como a música brasileira passaram a fazer uso, por caminhos e procedimentos diversos, de um modalismo que se transpôs do nível melódico ao nível harmônico; sobretudo quando a mais importante relação tonal — Dominante-Tônica²¹ — passa a ser evitada. A fim de ilustrar algumas das principais manifestações modais ocorridas a partir da segunda metade do século XX, Tiné cita a *Cadência Modal*, o *Modal Vamp*, os *Acordes Modais* e a *Monomodalidade*.

²¹ Podemos incluir, aqui, todas as derivações do acorde Dominante, como o chamado SubV, o Diminuto com Função Dominante, o acorde m6 com função Dominante entre outros.

A **Cadência Modal** se dá quando, numa música tonal, o encadeamento de acordes resulta numa sonoridade de *sabor* modal. Observe o exemplo abaixo (*Blue in Green*, de Bill Evans e Miles Davis):

The image displays two systems of musical notation for 'Blue in Green'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system features the following chords: Bb7M(#11), A7(b13), Dm7(9), Db7(#11), Cm7(9), F7(13), and Bb7M(#11). Below the piano part, functional analysis labels are provided: VI, V, I (II), SubV, II, V/VI, and VI. Arrows indicate the functional relationships between these chords. The second system features the chords: A7(b13), Dm6, E7(#9), Am7(9), and Dm6. Functional analysis labels below are V, I, V/V, V (boxed), and I. Arrows show the progression from V to I, V/V to V, and V to I.

Apesar do alto número de extensões em cada acorde — notas de tensão que tendem a *modalizar* a harmonia²² — as relações entre os acordes acima são extremamente tonais; como podemos conferir na análise funcional. Aqui, o único V grau que não exerce a função de Dominante é o acorde **Am7** (presente no nono compasso), no entanto, este acorde é *preparado* por uma Dominante individual (ou secundária), **E7(#9)**. Tiné apresenta a progressão harmônica de *Blue and Green* como um claro exemplo de “falso modalismo” (2014, p.114). Para ele, o que acontece é que, devido ao hábito de associar determinada escala a uma tipologia específica de acorde, numa progressão harmônica, denominam-se, erroneamente, modais muitas canções que tecem relações tonais; muitas vezes a abordagem dos músicos, sobretudo para efeito de improvisação, sobre determinado acorde é modal, o que não significa que a música, em si, é modal.

²² Na medida em que uma 11^a aumentada numa escala maior torna-se o modo relacionado ao acorde do modo Lídio, uma 6^a maior numa escala menor se torna o modo dórico, etc.

Em7(9)

E-ra um, e-ra dois, e-ra cem, e-ra/o mun - do che - gan - do/e nin - guém
E-ra um, e-ra dois, e-ra cem, vi - e - ram pra me per - gun - tar,

F7M($\frac{6}{9}$)

que sou-bes - se que/eu sou vi - o - lei - ro, que me des-se/ou a - mor ou di - nhei-ro.
ô vo - cê, de/on - de vai, de/on-de vem, di - ga lo - go/o que tem pra con-tar.

Para ser considerado um **Acorde Modal**, este precisa conter, em sua formação básica, a(s) nota(s) característica(s) de um determinado modo. Além disso, pode, ainda, ser formado por uma saturação de extensões (ou seja, possuir todas as notas — inclusive as consideradas *evitadas* — de um modo). De acordo com Paulo Tiné (2011, p.125), “esse procedimento parte dos acordes formados por modos que não possuem nota evitada”²³, como o modo Dórico, presente na música *So What*, de Miles Davis:

²³ De acordo com Tiné (*ibid.*) os modos que não possuem notas evitadas são os modos Dórico e Lídio.

Dm7(dorian)

Ebm7(dorian)

Compositores de *jazz* têm, frequentemente, expandido esse procedimento para modos além do Dórico e Lídio — empregando-o, inclusive, em modos exóticos e orientais.

As cifras alfanuméricas utilizadas para os *acordes modais* são compostas pela tradicional letra maiúscula (identificando a fundamental do acorde) e, em seguida, o nome do modo (indicando a saturação já mencionada). Entretanto, as configurações práticas mais comuns para os *acordes modais* possuem apenas quatro notas, como propõe Ian Guest no terceiro volume do seu livro *Harmonia – Método prático (MODALISMO)*, conforme apresentamos a seguir²⁴:

The image displays seven C modal chords in a grand staff format. Each chord is represented by four notes in both the treble and bass clefs. Below the grand staff, the chord names are listed: C jon, C dor, C frig, C lid, C mixo, C eol, and C locr. Arrows point from each name to its corresponding grand staff. A single staff at the bottom shows the four-note structure of each chord in a simplified manner.

Algumas considerações importantes:

→ Os *acordes modais* são, normalmente, na prática, executados de forma sintética, podendo conter, em sua formação, apenas quatro notas. A **fundamental** do acorde (nota do centro modal) e a **nota característica** do respectivo modo são as notas mais importantes de um *acorde modal* e não devem ser omitidas.

→ As quatro notas que irão compor cada um dos *acordes modais*, frequentemente, estarão dispostas em **posição cerrada** (ou fechada), e sua extensão não excederá uma oitava.

→ Outra característica deste tipo de *acorde*, no que diz respeito à sua formação, é a superposição das vozes em intervalos de **segundas** e **quartas**, evitando a configuração de tríades ou tétrades maiores ou menores, e, assim, possíveis semelhanças com os acordes convencionais.

A **Monomodalidade** (ou *Pan-Modalidade*) caracteriza-se por uma série de *acordes modais* encadeados livremente. Um bom exemplo pode ser encontrado na música *Mayden Voyage*, de Herbie Hancock, na qual uma série de acordes são encadeados, tendo como eixo central a *modalidade* de Ré:

²⁴ Adaptação nossa.

D7sus4

I

F7sus4

1. 2.

III

Eb7sus4

II

D7sus4

(VII)

D7sus4

I

F7sus4

III

D7sus4

I

A música de Hancock é formada por quatro acordes da tipologia Mixolídio (com 7ª menor e 4ª suspensa; acorde *sus*). Em sua análise, Paulo Tiné (2014, p.114) aponta para a priorização de um centro modal expandido, na medida em que os acordes são provenientes de *Campos Harmônicos* distintos — daí o termo *monomodalidade*.

De forma direta, a *monomodalidade* se estabelece a partir de uma sequência livre de *acordes modais*, mas que apontam para um centro, uma espécie de *tônica*, que não é ostentado através de relações tonais.

Fusão entre modos

Seja na música popular seja na música erudita, raramente os modos se apresentam em seu estado *puro*. Vicente Ribeiro, em seu livro *O modalismo na música popular brasileira* (2020, p.159), aponta para três conceitos importantes que dizem respeito à **fusão** entre os modos: I - a *permutabilidade modal*, II - a *modulação modal* e III - a *polimodalidade*.

I - A **permutabilidade modal** (ou *intercâmbio modal*) consiste na mudança (*troca, intercâmbio*) de acordes e/ou melodias provenientes de modos distintos, preservando o mesmo centro modal (o equivalente à *tônica*, no tonalismo). Ribeiro afirma que este é um procedimento característico do modalismo pós-tonal, e é encontrado tanto na música de concerto como no *jazz*. Na maior parte das vezes, a *permutabilidade modal* está associada ao hibridismo *modal-tonal*, pelo qual elementos característicos da tonalidade são agregados a um ambiente sonoro predominantemente modal. Observe o exemplo abaixo:

The musical score is in 2/4 time and F major. The melody consists of the notes F, A, C, E, F, A, C, E, F, A, C, E, F, A, C, E. The accompaniment features F major triads in the first and fifth positions. The lyrics are: Ju - a - zeiro, Ju - a - zeiro, me/ar-res - pon-da por fa - vor. Ju - a -

C7 F

zei - ro, ve - lho/a - mi - go, on - de an - da/o meu a - mor.

V I

Em *Juazeiro*, de Luiz Gonzaga, a *permutabilidade modal* envolve os modos Mixolídio e Jônico (este último associado ao modo maior, no tonalismo), onde a inserção do acorde de sétima da dominante formado sobre o V grau (**C7**), proveniente do modo Jônico, desestabiliza o contexto modal Mixolídio em Fá, representado pela melodia e acorde de I grau com sétima menor (**F7**), predominante na canção; note a presença das notas *mi* (em **C7**), Jônico, e *mib* (em **F7**), Mixolídio.

Vicente Ribeiro (2014, p. 322) afirma que “esse procedimento é bastante comum em composições de matriz nordestina, e aparece, ainda, na vertente tropicalista, sobretudo nas músicas de Gilberto Gil, compositor que sofreu uma grande influência de Luiz Gonzaga”. Cabe, ainda, mencionar a *permutabilidade modal* na música *Juritis e Borboletas*, de Geraldo Azevedo, onde o compositor explora a alternância de materiais harmônicos provenientes de diversos modos distintos:

D G/D D

A ba - la/a/a-gu - lha,/a me - ni - na,/a/a-vó. _____

I IV I

E/D C/D D

— II VII I —

E/D C/D D

— II VII I —

A *permutabilidade modal* em *Juritis e Borboletas* caracteriza-se pelo intercâmbio entre os modos Jônico, Lídio e Mixolídio, com o centro modal em Ré. Os acordes **D - G/D - D**, em progressão, dão início à canção no modo Jônico. Logo em seguida, a progressão **E/D - C/D** sugere os modos Lídio e Mixolídio, respectivamente, antes de retornar ao acorde central **D**.

II - Outro conceito importante, citado por Vicente Ribeiro, é a **modulação modal**. Tal *modulação* consiste em deslocar o *centro tonal* dentro de um contexto modal; trânsito que pode se efetuar através de uma simples justaposição de uma nova modalidade, ou por meio de acordes comuns — de maneira análoga à modulação tonal²⁵.

Um exemplo de *modulação modal* pode ser encontrado em *O morro não tem vez*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes:

²⁵ O assunto “Modulação” será tratado em nosso Caderno III de Harmonia.

A Centro modal Lá

A 7(13) G 7(13) A 7(13) G 7(13) A 7(13)

O mor - ro não tem vez, e/o que/e - le fez já

I VII I VII I
Mixolídio Eólio Mixolídio Eólio Mixolídio

G 7(13) A 7(13) A 7(b13) Dm7 G 7(13) C#m7

foi de-mais Mas o - lhem bem, vo-cês, quan-do

VII I V/IV (IV) V III
Eólio Mixolídio tonal..... II Jônico

C 7(9) F 7M Am7 Em7 Am7 A 7(b13)

de-rem vez ao mor - ro to - da/a ci - da-de vai can - tar.

V/VI VI I V I V
tonal..... Eólio

B Centro modal Ré

Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7

Mor - ro ___ pe - de pas-sa - gem, mor - ro ___ quer ___ se mos - trar, a - bram a -

I V I V I

Eólio.....

Am7 F7(#9) E7(#9) D7(#9)

- las pro mor - ro, tam - bo - rim ___ vai fa - lar.

V III II I

Lócrio/ Jônico/ Eólio/ no centro modal **Ré**
Frígio Lídio Mixolídio

VI V IV no centro modal **Lá**
Jônico/ Mixolídio/ Eólio/
Lócrio Jônico Dórico

No início da primeira seção, a linha melódica *pentatônica* é sustentada por uma harmonia híbrida que alterna acordes de décima-terceira da Dominante formados sobre o I grau e o VII grau abaixado (**A7(13)** - **G7(13)**), originários, respectivamente, dos modos Mixolídio e Eólio; essa superposição resulta em *polimodalidade* (conceito apontado por Vicente Ribeiro que veremos a seguir), evidenciada no momento em que soam simultaneamente o *dó natural* na melodia e o *dó sustenido* (3^a maior do acorde **A7(13)**), na harmonia. A seção segue com um trecho tonal (**A7(b13)** - **Dm7** - **G7(13)**), com um acorde Jônico interpolado (**C#m7**), culminando numa nova cadência tonal (**C7(9)** - **F7M**) que antecede a sequência final, disposta no modo Eólio, **Am7** - **Em7** - **Am7**. O centro modal, explícito, da primeira seção é *Lá*.

É na transição da primeira para a segunda seção que a *modulação modal* ocorre. A segunda seção inicia-se em um novo centro: *Ré*. Nos seis primeiros compassos, uma linha melódica *pentatônica* é sustentada por uma harmonia proveniente do modo Eólio (**Dm7 - Am7**), e, nos dois compassos finais da referida seção, uma inflexão pontual da escala de *blues* é acompanhada por um conjunto de acordes de nona aumentada (**F7(#9) - E7(#9) - D7(#9)**), produzidos pela superposição de acordes provenientes de modos distintos²⁶ (Lócrio/Frígio, Jônico/Lídio e Eólio/Mixolídio, respectivamente, em Ré) em um processo que envolve a *permutabilidade modal* e a *polimodalidade*.

De acordo com Ribeiro (2014), as *modulações modais* apresentam-se em dois contextos distintos: nas canções curtas (como é o caso da supracitada *O morro não tem vez*), onde os deslocamentos de *centro modal* são utilizados como elemento de contraste, e nas composições que obedecem a formas mais extensas (alguns exemplos são *Quebrapiedra* e *Pato preto*, também de Tom Jobim), onde tais modulações atuam como elemento estrutural, sedimentando uma construção musical baseada na sucessão de *quadros sonoros*.

III - Finalmente, um procedimento característico da música de concerto do século XX — juntamente com a *politonalidade* —, a **polimodalidade** constitui uma das principais ferramentas do chamado *neoclassicismo*, e, no que diz respeito à música popular, é utilizado por compositores cuja obra incorpora elementos da música erudita, como os já citados Tom Jobim e Edu Lobo.

Numa composição musical, a *polimodalidade* consiste em sobrepôr melodias e/ou acordes que pertencem, cada um, a um modo distinto, numa justaposição horizontal e/ou vertical de diferentes modos sobre o mesmo centro.

Em uma breve passagem da *Ária das Bachianas Brasileiras n.º 2*, de Heitor Villa-Lobos (*O canto de nossa terra*), podemos observar o emprego da *polimodalidade*.

→ *Obs.:* Sobre o trecho destacado (compasso 38 a 41), antes da análise harmônica, é preciso observar um ponto importante, no que diz respeito à instrumentação: Por ser um instrumento transpositor, a linha melódica realizada pelo saxofone tenor está escrita uma 2ª maior composta (ou 9ª maior) acima do que será o *som real*. Por exemplo, a primeira semi-frase é formada pelo arpejo das notas *sol - si - ré - fá bequadro* (notas escritas na pauta), no que irá soar (o som real) *fá - lá - dó - mi bemol* (ou seja, uma 2ª maior composta — 9ª maior — abaixo). Observe a partitura:

²⁶ Para que fique mais claro, podemos observar a superposição *melodia/acorde*. Por exemplo, no acorde **F7(#9)**, levando em consideração o centro modal **Ré**, a melodia tem a nota *lá bemol* (5ª diminuta, nota característica do modo **Lócrio**), enquanto que o acorde (a téttrade) possui as notas *fá - lá - dó - mi bemol* (3ª menor, 5ª justa, 7ª menor e 2ª menor, respectivamente), oriundas do modo **Frígio**. O mesmo acorde pode ser analisado levando em consideração o centro modal da primeira seção: **Lá** — já que, após tal progressão harmônica, há um retorno a esta seção. Observe que a nota da melodia presente em **F7(#9)**, *lá bemol*, pode ser enarmonizada por *sol susenido* (ou seja, a 7ª maior, característica do modo **Jônico**), enquanto que a téttrade *fá - lá - dó - mi bemol* (6ª menor, fundamental, 3ª menor e 5ª diminuta, respectivamente — em *Lá*) possui as notas oriundas do modo **Lócrio**. O mesmo se dará com os acordes seguintes (**E7(#9)** e **D7(#9)**).

Mixolidio

7

Sxf. T. Sib Solo

Pf. Frigio 3M

Vni Eólio

Vle

Vc. Frigio 3M

Cb.

Sxf. T. Sib

Pf.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

ARCO

ff

3

Aqui, uma linha melódica em modo Mixolídio, executada pelo saxofone tenor, é apoiada por um acompanhamento em *ostinato* no qual a linha do baixo (executada por piano, violoncelo e contrabaixos) procede de modo *híbrido* (Frígio com 3ª maior), e o acorde executado repetidamente nos violinos e violas, em contratempo, é originário do modo Eólio.

Como exemplo de *polimodalidade* em música popular, observe a análise dos dois últimos compassos de *O morro não tem vez*, transcrita na página 164 deste Caderno.

EXERCÍCIO 26

- Analise os procedimentos modais²⁷ presentes nos trechos das obras a seguir:

a) **Morro Velho**, de Milton Nascimento (excerto)

Fusão entre os Modos:

Procedimento:

The musical score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three staves of music with lyrics underneath. Above each staff are several empty boxes for harmonic analysis. The lyrics are: "Fi-lho de bran-co, e do pre-to, cor-ren-do pe-la/es-tra-da/a-trás de pas-sa-ri-nho. Pe-la plan-ta-ção a-den-tro, cres-cen-do/os dois me-ni-nos sem-pre pe-que-ni-nos. Pei-xe bom dá no ri-".

Harmonic analysis boxes above the first staff: A9, A₄⁷(9), A7M(9)

Harmonic analysis boxes above the second staff: Am7(9), A7M, Am7(9)

Harmonic analysis boxes above the third staff: A₄⁷(9), A7(b9), D7M(9), D6, D#m7(b5)

²⁷ Permutabilidade modal, Modulação modal ou Polimodalidade.

G7(#11) Dm7 G7(13) A7M(9) A m7(9)

a - cho de á-gua tão lim-pi - nha, dá pro fun-do ver.

A7M(9) A m7(9) A9

Or-gu-lho - so, ca - ma-ra-da, con-ta/his-tó - rias pra mo-ça - da.

F#m7(11) A m7(9) F#m7(11) A m7(9) F#m7(11) E m7(9)

Fi-lho do si-nhô vai em - bo - ra, tem-po de es-tu - do na ci-da-de gran -

F#m7(11) E m7(9) F#m7(11) A m7(9) F#m7(11) A m7(9)

de. Par - te, tem os o-lhos tris - tes, dei-xan-do/o com -

F#m7(11) E m7(9) F#m7(11)

pa-nhei - ro na/es-ta-ção dis-tan - te...

b) **Casa Forte**, de Edu Lobo (excerto)

Fusão entre os Modos:

Procedimento:



Dm9



Dm(^{7M}₉)



Dm7(9)



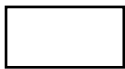
Dm⁶₉



B^b7(9)/D



Dm7(^{b5}_{b6})



B^b6



Dm⁶₉



Dm7(^{b6}₉)



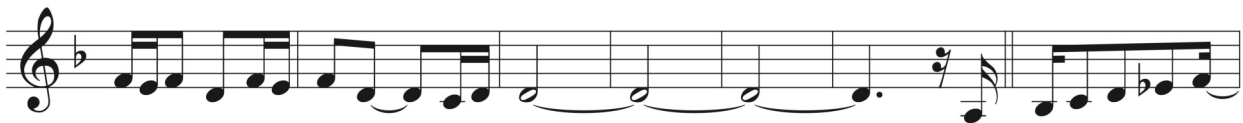
Dm7(11)



Dm7(^{b6}₉)



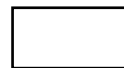
E^b7M(⁶₉)



Dm7(⁹₁₁)



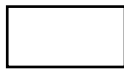
E^b7M(⁶₉)



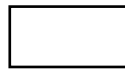
D7M(9)



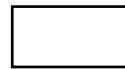
C⁷₄(9)



B⁷₄(9)



C⁷₄(9)



B⁷₄(9)



c) **Milagre dos Peixes**, de Milton Nascimento e Fernando Brant (excerto)

Fusão entre os Modos:

Procedimento:

A B/A C/A D/A Dm/A

Te-las fa-lam co-lo - ri - do, de cri-an-ças co-lo - ri - das, de um

C/A B/A B \flat /A A B/A

gê - nio te - le - vi - sor. E no an - dor de nos-sos no - vos san - tos,

C/A D/A Dm/A C/A B/A B \flat /A A

o si-nal de ve-lhos tem-pos, mor - te, mor - te, mor-te/ao a - mor.

d) *Opereta do Casamento*, de Edu Lobo e Chico Buarque (excerto)

Fusão entre os Modos:

Procedimento:

Intro. ♩ = c. 145

Acordes de Empréstimo Modal (AEM)

Ian Guest, no segundo volume do seu livro *Harmonia – Método prático* (2010, p.11), conceitua um Acorde de Empréstimo Modal como aquele que é *emprestado* da tonalidade homônima — ou seja, numa tonalidade maior, é(são) o(s) acorde(s) oriundo(s) da tonalidade de mesma tônica, só que menor; e vice-versa. De acordo com o autor, tal *empréstimo* “só se dá entre tonalidades homônimas” (Dó maior e Dó menor, Sol maior e Sol menor, Ré maior e Ré menor, Lá maior e Lá menor, etc), no entanto, sabemos que acordes que compõem os *Campos Harmônicos* modais (Dórico, Frígio, Lídio etc) podem, também, ser *emprestados*.

Um Acorde de Empréstimo Modal (**AEM**), sobretudo no contexto de música popular, é uma espécie de *ilha*, onde um ou mais acordes da tonalidade ou modalidade homônima é(são) seguido(s) e precedido(s) por acordes da tonalidade principal. Observe, como exemplo, algumas progressões de acordes:

a)

	C 7M	B \flat 7(9)	Em7	F 7M(9)
	I	VII AEM Eólio	III	IV

→ O acorde **Bb7(9)** é *emprestado* da tonalidade homônima de Dó maior (a tonalidade de **Dó menor**), pois, em sua formação básica, possui as notas características *lá bemol* e *si bemol* (6ª e 7ª menor, respectivamente, da escala homônima²⁸).

b)

C7M Bbm7 G7(9) C7M(⁶/₉)

I VII
AEM
Frígio

→ O acorde **Bbm7** é *emprestado* do modo Frígio de Dó (**Dó Frígio**), pois, em sua formação básica, possui a nota característica *ré bemol* (2ª menor da escala *frígia* de Dó); além da nota *si bemol*, presente, também, na formação da referida escala.

c)

Dm7(9) Ebm7(9) Gb7M C⁶

II III
AEM
Lócrio V
AEM
Lócrio I

→ Os acordes **Ebm7(9)** e **Gb7M** são *emprestados* do modo Lócrio de Dó (**Dó Lócrio**), pois, em sua formação básica, possuem as notas características *ré bemol* e *sol bemol* (2ª menor e 5ª diminuta, respectivamente, da escala *lócria* de Dó); além das notas *mi bemol* e *si bemol*, presentes, também, na formação da referida escala.

Encontramos, na progressão harmônica da primeira parte da canção *Trem Azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, um clássico exemplo de Acordes de Empréstimo Modal (**AEM**) em sequência. Observe:

²⁸ Vale lembrar que a escala homônima da escala maior — ou seja, a escala menor natural — é idêntica à escala do modo **Eólio**. Portanto, é correto afirmar que, neste caso, o acorde **Bb7(9)** é, também, *emprestado* do modo **Eólio de Dó**.

C7M Ab7M Eb7M Bb7M C7M

Coi - sas que a gen - te se es - que - ce de di - zer. _____ Fra - ses que o ven -

I VI AEM Eólio III AEM Eólio VI AEM Mixolídio I

Ab7M Eb7M Db7M C7M Ab7M

- to vem às ve - zes me lem - brar. _____ Coi - sas que fi - ca - ram mui - to...

VI AEM Eólio III AEM Eólio II AEM Frígio I VI AEM Eólio

- O acorde **Ab7M** é *emprestado* da tonalidade homônima de Dó maior (**Dó menor**²⁹), pois, em sua formação básica, além das notas diatônicas *dó* e *sol*, possui as notas características *mi bemol* e *lá bemol* (3^a e 6^a menor, respectivamente, da escala homônima).

- O acorde **Eb7M** é, também, *emprestado* da tonalidade homônima de Dó maior (**Dó menor**), pois, em sua formação básica, além das notas diatônicas *sol* e *ré*, possui as notas características *mi bemol* e *si bemol* (3^a e 7^a menor, respectivamente, da escala homônima).

- Já o acorde **Bb7M** é *emprestado* do modo Mixolídio de Dó (**Dó Mixolídio**), uma vez que, em sua formação básica, além das notas diatônicas *ré*, *fá* e *lá*, possui a nota característica deste modo, o *si bemol* (7^a menor da escala do modo Mixolídio).

²⁹ Como comentado anteriormente, acordes oriundos da tonalidade homônima são, frequentemente, classificados como acordes de Empréstimo Modal Eólio, visto que as duas escalas — e, conseqüentemente, os acordes que compõem seu Campo Harmônico — são idênticas.

- O acorde **Db7M** é *emprestado* do modo Frígio de Dó (**Dó Frígio**), pois, em sua formação básica, possui a nota característica deste modo, o *ré bemol* (2ª menor da escala do modo Frígio), além das notas *fá*, *lá bemol* e *dó*, que completam o acorde, e que também pertencem à escala do modo citado.

→ É importante notar que, numa análise sistematizada por autores como Arnold Schoenberg, Hans-Joachim Koellreutter, Walter Piston entre outros, dentro do contexto da música erudita, os acordes **Ab7M**, **Eb7M**, **Bb7M** e **Db7M** poderiam ser classificados como *Submediante Maior Abaixada*, *Mediante Maior Abaixada*, *Subdominante da Subdominante* e *Napolitano*, respectivamente. Ou seja, o que é, na música popular, analisado como Acorde de Empréstimo Modal pode, no universo da música erudita, ter outro *nome*. Observe a tabela abaixo (levando em consideração a tonalidade de Dó maior):

	Contexto da Música Popular	Contexto da Música Erudita
Ab7M	VI AEM Homônimo (ou VI AEM Eólio)	SMb (Submediante Maior Abaixada)
Eb7M	III AEM Homônimo (ou III AEM Eólio)	Mb (Mediante Maior Abaixada)
Bb7M	VII AEM Mixolídio	IV/IV (ou <i>SS</i> ; Subdominante da Subdominante)
Db7M	II AEM Frígio	Nap (Napolitano)

Para identificarmos, portanto, um Acorde de Empréstimo Modal, precisamos saber que notas compõem cada um dos acordes da progressão harmônica em questão, e compará-los aos acordes dispostos nos *Campos Harmônicos* dos modos passíveis de empréstimo. Cabe dizer que, estando na tonalidade de Dó maior (ou menor), somente será possível tomarmos emprestados acordes dos modos de Dó; da mesma forma, se estivermos na tonalidade de Sol, maior ou menor, somente será possível tomarmos emprestados acordes dos modos de Sol, e assim por diante.

Dominantes Auxiliares

Finalmente, um dos procedimentos modais de uso recorrente, tanto na música popular quanto na música erudita, é a aplicação dos acordes Dominantes Auxiliares.

Como os Dominantes Secundários (ou Individuais), os Dominantes Auxiliares são, simplesmente, os acordes de V grau (acordes Dominantes) dos Acordes de Empréstimo Modal. Portanto, numa obra musical, cada Acorde de Empréstimo Modal pode ser, também, precedido por um acorde Dominante. Observe a progressão harmônica a seguir:

C7M Eb7 Ab7M F7 Bbm7 D7 Gm7 C7M

I V/AEM VI AEM Eólio V/AEM VII AEM Frígio V/AEM V AEM Mixolídio I

- **Eb7** é Dominante Auxiliar de **Ab7M** (AEM Eólio)
- **F7** é Dominante Auxiliar de **Bbm7** (AEM Frígio)
- **D7** é Dominante Auxiliar de **Gm7** (AEM Mixolídio)

Dominantes Auxiliares podem, ainda, ser precedidas pelos respectivos II graus, formando, assim, um *II Cadencial (II-V)* para os Acordes de Empréstimo Modal. Observe:

C7M Bbm7 Eb7 Ab7M Cm7(b5) F7 Bbm7 Am7(b5) D7 Gm7 C7M

I II V/AEM VI AEM Eólio II V/AEM VII AEM Frígio II V/AEM V AEM Mixolídio I

- **Bbm7 - Eb7** formam a cadência II-V Auxiliar para **Ab7M** (AEM Eólio)
- **Cm7(b5) - F7** formam a cadência II-V Auxiliar para **Bbm7** (AEM Frígio)
- **Am7(b5) - D7** formam a cadência II-V Auxiliar para **Gm7** (AEM Mixolídio)

EXERCÍCIO 27

- Analise a progressão de acordes nos trechos das obras a seguir:
- a) **Faz parte do meu show**, de Cazuza e Renato Ladeira (excerto)

B 7M A 7M

Te pe-go na/es-co - la e en - cho/a tua bo - la com to - do/o meu a - mor. ____ Te

B 7M A 7M

le - vo pra fes - ta e tes - to/o teu se - xo com ar de pro - fes - sor. ____ Fa-ço pro-

G 7M C 7M

mes - sas ma - lu - cas, tão cur - tas quan - to/um so - nho bom. Se/eu te/es-

G 7M C 7M B 7M

con-do/a ver-da - de, ba - by, é pra ____ te pro-te - ger da so-li-dão. Faz par - te do meu show,

G 7M B 7M

____ faz par-te do meu show, ____ meu a - mor. ____

b) **O barquinho**, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (excerto)

F7M(9) Bm7(11) E7(9)

Di - a de luz, fes-ta ____ de sol, e/um bar - qui-nho/a des - li - zar no ma - ci-o/a-zul do mar.

Eb7M Am7(11) D7(9)

Tu-do/é ve - rão e/o/a - mor ___ se faz num bar - qui - nho pe - lo mar, que des - li - za sem pa - rar.

Db7M Gm7(11) C7 C/Bb Am7 D7(b9)

Sem in - ten - ção nos - sa ___ can - ção vai sa - in - do des - se mar, e o sol bei - ja/o bar - co/e luz, ___ di - as

Gm7 C7(b9) F7M(9)

tão ___ a - zuis. ___ Vol - ta do mar, des - mai - a/o sol...

c) **Pedaço de mim**, de Chico Buarque de Hollanda (excerto)

F G/F Bb/F Bbm7/F

Oh, pe - da - ço de mim, ___ oh, me - ta - de/a - fas - ta - da de mim, le - va/o teu o - lhar,

Ab7M Abm6 Gb7M Eb7/G

___ que/a sau - da - de/é/o pi - or tor - men - to,é pi - or do - que/o/es - que - ci -

Ab₄⁷(9) Ab7(9) Db7M Db7M(#5) Db7M(6) Db7M(#5) F

men - to, ___ é pi - or do que se/en - tre - var. ___ Oh pe - da - ço de mim...

d) **Vivo Sonhando**, de Tom Jobim (excerto)

G 7M E♭7M

Vi - vo so - nhan - do, so-nhan - do mil ho - ras sem fim. _____

G 7M B m7 E7(b13)

Tem-po/em que vou ___ per - gun - tan - do se gos - tas de mim. _____

A m7 C m7(9) F7(13) B7(13) B7(b13) E7(^{b9}/_{b13})

Tem-po de fa - lar em es - tre - las, ___ mar, a - mor, lu - ar, ___

A7(13) A7(b13) D₄⁷(9) D7(b9) G 7M E♭7M

fa - lar do/a-mor que se tem, ___ mas vo - cê não vem, não vem.

G 7M E♭7M

Vo-cê não vin - do, não vin - do, a vi - da tem fim... _____

Há, ainda, muito a se falar sobre o modalismo na música popular. Nosso objetivo, entretanto, não se configura em investigar, de forma sistemática, apontando as origens e transformações das diversas escalas modais através dos séculos, mas, apenas, em oferecer ao estudante de música elementos para que possa realizar, de forma substancial, análises harmônicas de canções, desenvolvendo mecanismos instrumentais para tal, e compreendendo, assim, os mais diversos procedimentos modais presentes no Tonalismo; sobretudo em música popular.

Para que possamos, todos, aprofundar-nos no tema em questão, recomendamos a leitura de alguns autores como: Ermelinda Paz, Jhon Vincent, João Baptista Siqueira, Keith Waters, Ron Miller, Victor Belaiev entre outros, além dos já citados neste Caderno.

Referências

ADOUR, Fábio. *Sobre Harmonia - uma proposta de perfil conceitual*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2015.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

DANIÉLOU, Alain. *Sacred Music: It origins, powers and futures; Traditional Music in today's World*. Nova Deli: Indica Books, 2002.

DE LA MOTTE, D. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1993.

_____. *Dicionário de acordes cifrados - Harmonia aplicada à música popular*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1984.

FARIA, Nelson. *Acordes, Arpejos e escalas para violão e guitarra*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 15-56, dez. 2014. In: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p15-56>> acesso em 09 de fevereiro de 2021.

GUEST, Ian. *Arranjo – Método prático*. vol. 1, 2 e 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

_____. *Harmonia – Método prático*. vol. 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Harmonia – Método prático*. vol. 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.

KOELLREUTTER, H.J. *Harmonia Funcional – Introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo: RICORDI, 1980.

_____. *Jazz Harmonia*. São Paulo: RICORDI, 1960.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Prentice Hall, 1989.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

PISTON, Walter. *Harmony*. Norton, NY. 1972.

RIBEIRO, Vicente. *O modalismo na música popular brasileira*. Curitiba, PR: Ed. do autor, 2020.

_____. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2014.

RIZEK, Ricardo. *A Teoria da Harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental*. Dissertação (Mestrado)–Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SENNA, Caio. *Curso de Harmonia — Apostila*. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.

TINÉ, Paulo José da Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo: Rondô, 2011.

_____. *O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova*. In: Per Musi, Revista acadêmica de Música - nº 29, 234. Belo Horizonte, 2014, p.110-116.

Biografia

Diogo Rebel é mestre em Linguagem e Estruturação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), pianista, regente, compositor e arranjador. Professor de Harmonia, Análise Musical, Arranjo e Percepção Musical no curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal Fluminense, em Campos dos Goytacazes, coordena o projeto de cultura e diversidade “Coro Cênico do IFF”.

Vencedor do primeiro Concurso Nacional para arranjos vocais “Brasil Vocal CCBB”, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2011, e segundo colocado na edição de 2012 do referido concurso, foi convidado pela produção do evento a integrar o júri nas edições de 2013, 2014 e 2015. Em 2008, como bolsista, foi o único arranjador brasileiro selecionado para o Festival Internacional “The Real Acappella Festival”, promovido pelo quinteto vocal sueco *The Real Group*, na cidade de Västerås, Suécia, onde aperfeiçoou seus estudos, orientado por importantes nomes da música vocal contemporânea, como Anders Edenroth, Peder Karlsson, Jake Moulton e Essi Wuorella.

Como educador, ministrou oficinas sobre Música Popular Brasileira durante as atividades pedagógicas em escolas da região de Fribourg, Suíça, em 2004. Participou, em 2003, do “Curso de Atualização para professores de Escolas em Convênio Pedagógico com o Conservatório Brasileiro de Música” em oficinas ministradas por Helder Parente, Maria Antonieta Silva, Valéria Bertoch, Fernando Lebeis e José Costa D’Assunção. Estudou, em cursos de extensão, com Ian Guest, Nelson Faria, Antônio Manuel Guerreiro, Glória Calvente, Elza Lakschevitz, Tobias Hug, entre outros.

Além da carreira acadêmica, no teatro, como diretor musical, atuou em diversas montagens e espetáculos cênicos-musicais, tais como “*O Santo Milagroso*”, de Lauro César Muniz (2013-2017), “*O Grande Circo Místico*”, de Edu Lobo e Chico Buarque (2014-2016), “*Sonho de uma noite de Verão*”, de William Shakespeare (2016-2019), “*78 Musical*”, de David Massena (2017-2018), “*Os Imigrantes*”, realizado pela associação Artístico-Cultural Cantomusarte (2018), “*Eros - O Amor em Musical*”, de Rebecca Noguchi e Bernardo Dugin (2019-2020) entre outros.





INSTITUTO FEDERAL
Fluminense
Campus Campos Guarus