



Caderno de Harmonia I

Funções Harmônicas Primárias e Secundárias,
Dominantes e Subdominantes Individuais,
Cadências II-V, Dominantes Alterados
e Acordes Diminutos

Diogo Rebel

Caderno de Harmonia I

Funções Harmônicas Primárias e Secundárias, Dominantes e Subdominantes Individuais, Cadências II-V, Dominantes Alterados e Acordes Diminutos

Diogo Rebel

Instituto Federal Fluminense – Licenciatura em Música
Campus-Campos Guarus - Campos dos Goytacazes / 2020

Concepção geral, elaboração e diagramação dos textos e exercícios

Diogo Rebel e Carvalho

Revisão dos textos em português

Ana Paula Klem

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 Direção 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 I: Funções Harmônicas Primárias e Secundárias, Dominantes e Subdominantes Individuais, Cadências II-V, Dominantes Alterados e Acordes Diminutos/Diogo Rebel -Campos dos Goytacazes: [s.n], 2020.
102 p.

ISBN 978-65-00-39529-7

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

Uma produção

Sumário

Apresentação	1
PARTE I - Intervalos	2
PARTE II - Acordes	6
PARTE III - Campo Harmônico Maior	17
PARTE IV - Dominantes e Subdominantes Secundários	28
Dominantes Estendidos	38
Subdominantes Secundários	40
PARTE V - Cadências II-V	43
PARTE VI - Dominantes Alterados na 2ª inversão (SubV)	54
Acordes de 6ª aumentada	56
PARTE VII - Diminutos	73
Diminuto com Função Dominante	75
Diminuto de Passagem	82
Diminuto Auxiliar	84
Referências	99
Biografia	100

Apresentação

O presente Caderno complementa e dá suporte às aulas de **Harmonia I** 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 Bibliográficas), 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 de 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 sempre toque e cante os exemplos e exercícios a fim de receber seu benefício máximo.

Diogo Rebel e Carvalho

Campos dos Goytacazes/RJ, maio de 2020

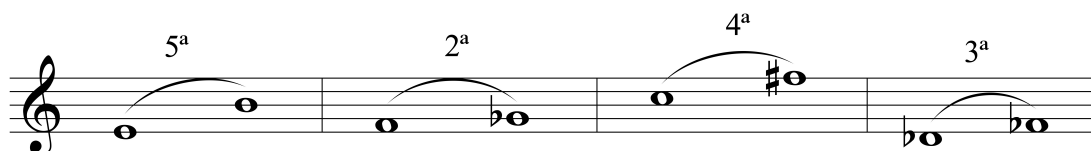
PARTE I

Intervalos

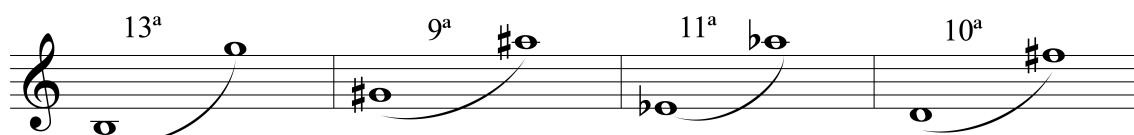
Para o estudante que pretende se aventurar pelo frutífero e instigante universo da teoria das funções harmônicas, é muito importante a compreensão dos elementos que circundam o tema **intervalos**. O professor e músico Bohumil Med, em seu livro *Teoria da Música*, define a palavra *intervalo* como “a diferença de altura entre dois sons, a relação existente entre duas alturas, o espaço que separa um som do outro”. (MED, 1996, p.60)

Intervalos podem ser **simples** ou **compostos**.

- Intervalos **simples** são intervalos formados por notas que se encontram dentro do limite de uma oitava:

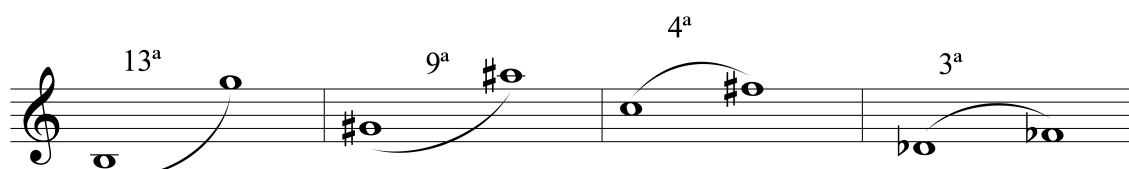


- Intervalos **compostos** são intervalos formados por notas que ultrapassam o limite de uma oitava:



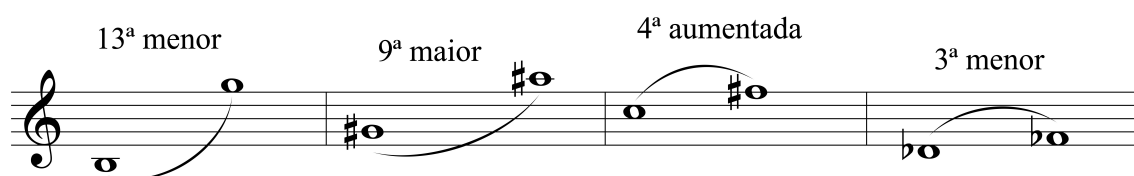
Os intervalos podem ser classificados de duas formas: **numericamente** e **qualitativamente**.

- **Numericamente:** segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima, oitava, nona, décima, décima primeira, décima segunda, décima terceira etc.



Obs.: A classificação numérica do intervalo não leva em consideração os acidentes.

- **Qualitativamente:** maior, menor, justo, diminuto e aumentado.



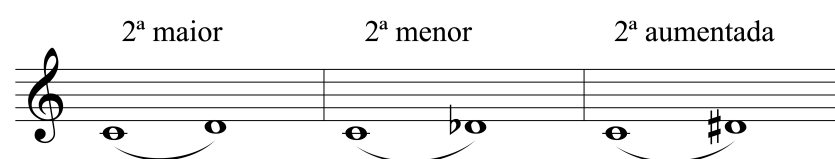
Obs.1: Para se obterem os intervalos **menores**, abaixa-se um semitom dos intervalos maiores.

Obs.2: Para os intervalos **diminutos**, abaixa-se um semitom dos intervalos justos ou menores.

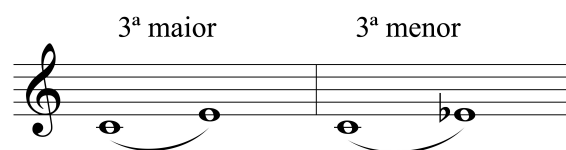
Obs.3: Para os intervalos **aumentados**, eleva-se um semitom dos intervalos justos ou maiores.

Em **Harmonia e formação de acordes**:

- os intervalos de **2ª** (ou **9ª** — já que a 9ª é a 2ª composta) podem ser maiores, menores ou aumentados:



- os intervalos de **3ª** podem ser maiores ou menores:



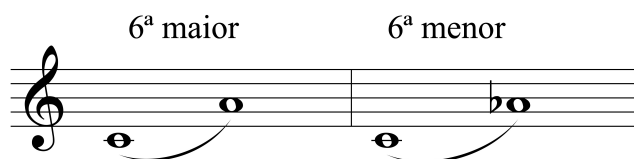
- os intervalos de **4ª** (ou **11ª** — já que a 11ª é a 4ª composta) podem ser justos ou aumentados:



- os intervalos de **5ª** podem ser justos, diminutos ou aumentados:



- os intervalos de **6ª** (ou **13ª** — já que a 13ª é a 6ª composta) podem ser maiores ou menores:



- os intervalos de **7ª** podem ser maiores, menores ou diminutos:



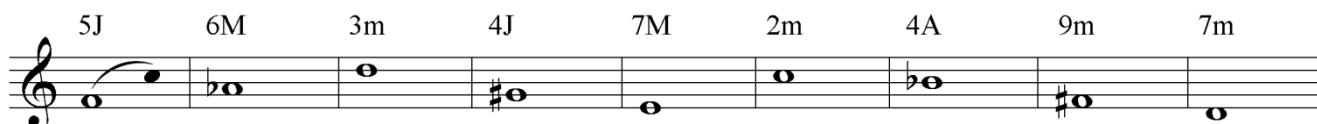
- Para revisão do conteúdo *intervalos*, abordado, normalmente, durante as aulas de “Teoria Geral da Música” ministradas durante o primeiro período do Curso Superior de Licenciatura em Música do IFF, ler capítulos X, XI, XII e XIII do livro *Teoria da Música*, de Bohumil Med.

EXERCÍCIO 1

• A partir da nota dada, escreva o intervalo pedido:

Obs: J = justa / M = maior / m = menor / A = Aumentada / d = diminuta

a) **Intervalos ascendentes** (exemplo: 5ª Justa)



b) **Intervalos descendentes** (exemplo: 4ª Justa)

A musical staff in treble clef showing nine intervals. Above the staff, the intervals are labeled: 4J, 4A, 3m, 5A, 3M, 7m, 2M, 4J, and 7M. The notes are: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), and F3 (quarter).

EXERCÍCIO 2

- Identifique os intervalos assinalados pelas ligaduras:

Four musical staves in treble clef, each containing six measures. The first measure of the first staff is labeled '5J' and the second measure is labeled '2M'. The staves contain various intervals marked with ligatures (arcs) connecting the notes.

EXERCÍCIO 3

- Responda, levando em consideração os intervalos **ascendentes**:

- O intervalo **simples** entre as notas **ré** e **mi** é: 2ª maior. (exemplo)
- O intervalo **simples** entre as notas **fá** e **si bemol** é:
- O intervalo **simples** entre as notas **mi bemol** e **sol** é:
- O intervalo **composto** entre as notas **dó** e **lá bemol** é:
- O intervalo **composto** entre as notas **sol** e **dó sustenido** é:
- O intervalo **composto** entre as notas **fá sustenido** e **sol** é:

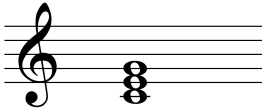
PARTE II

Acordes

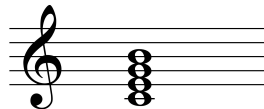
De acordo com Ian Guest, em seu livro *Harmonia Método Prático*, “três ou mais notas separadas, normalmente, por terças superpostas formam um acorde.” (GUEST, 1996, p.26)

Um acorde formado por três notas chama-se **triade**, enquanto um acorde formado por quatro notas **tétrade**. Todo acorde pode, entretanto, ser acrescido de outras notas: suas *extensões*.

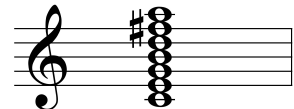
Triade



Tétrade



Extensões

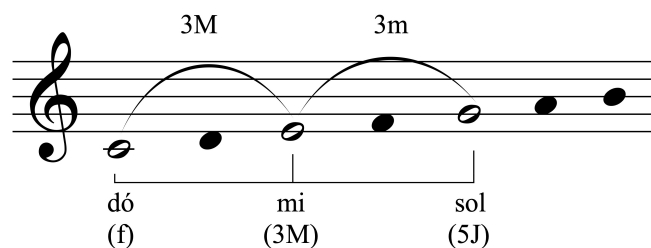


I - A **triade**, no contexto tonal, é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

• A triade **maior**

A triade de um acorde maior é formada por sua fundamental¹ (f), **terça maior** (3M) e quinta justa (5J). Pode ser, também, caracterizada pela superposição de uma terça maior e uma terça menor.

Exemplo de uma triade de **Dó maior** (notas brancas):

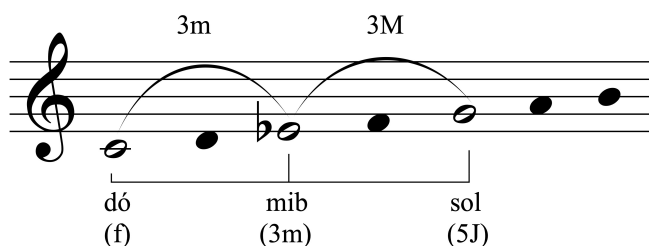


¹ A primeira nota de um acorde (ou seja, a nota mais grave) a partir da qual o acorde é construído numa sucessão de terças superpostas, é chamada de fundamental. A fundamental é a nota que dá nome ao acorde. Não confundir “fundamental” com “tônica”.

- A tríade **menor**

A tríade de um acorde menor é formada por sua fundamental (f), **terça menor** (3m) e quinta justa (5J). Pode ser, também, caracterizada pela superposição de uma terça menor e uma terça maior.

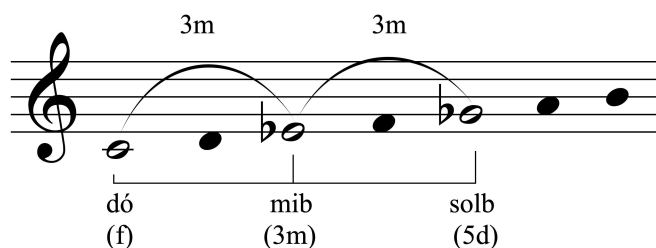
Exemplo de uma tríade de **Dó menor** (notas brancas):



- A tríade **diminuta**

A tríade de um acorde diminuto é formada por sua fundamental (f), **terça menor** (3m) e **quinta diminuta** (5d). Pode ser, também, caracterizada pela superposição de duas terças menores.

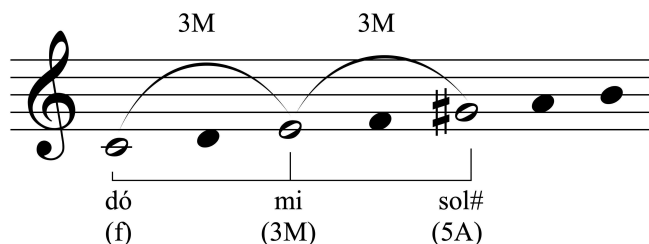
Exemplo de uma tríade de **Dó diminuto** (notas brancas):



- A tríade **aumentada**

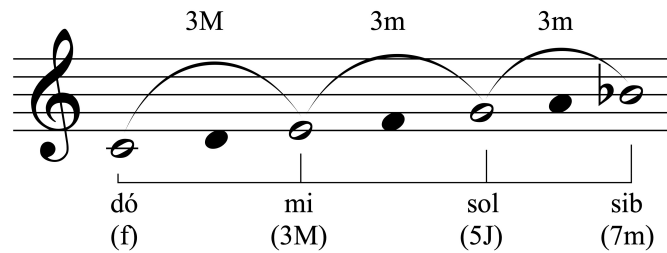
A tríade de um acorde aumentado é formada por sua fundamental (f), **terça maior** (3M) e **quinta aumentada** (5A). Pode ser, também, caracterizada pela superposição de duas terças maiores.

Exemplo de uma tríade de **Dó aumentado** (notas brancas):

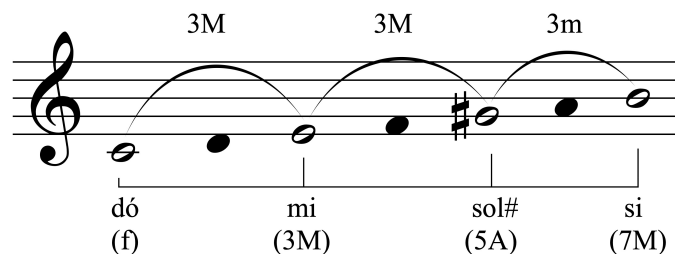


II - A **tétrade**, no contexto tonal, é formada pelo agrupamento de quatro notas separadas, também, por intervalos de terças.

Exemplo de uma téttrade de **Dó maior com sétima menor** (notas brancas):



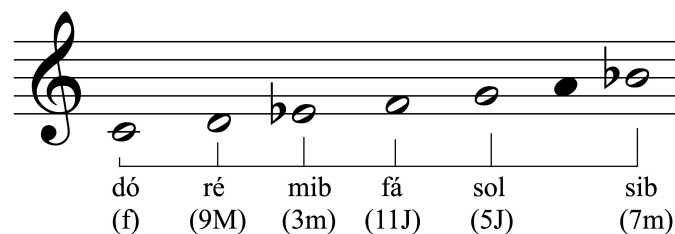
Exemplo de uma téttrade de **Dó aumentado com sétima maior** (notas brancas):



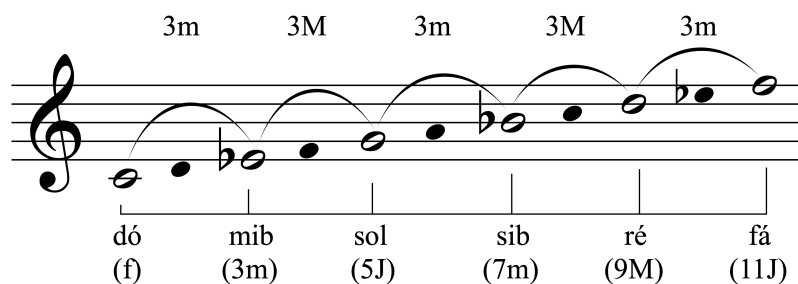
etc

III - A téttrade com nota acrescentada (com as suas **extensões**), no contexto tonal, é formada pelo agrupamento de cinco ou mais notas.

Exemplo de uma téttrade com notas acrescentadas — **Dó menor com sétima menor, nona maior e décima primeira justa** (notas brancas):



ou, numa melhor programação visual:



- Em música popular, o símbolo utilizado para representar os acordes é a **cifra alfanumérica**. Cifras são símbolos criados para representar acordes de maneira prática, e são compostas por **letras, números e sinais**.

Numa cifra alfanumérica a letra **maiúscula** designa a nota **fundamental** do acorde. As letras maiúsculas utilizadas são as primeiras sete letras do alfabeto (**A, B, C, D, E, F, G**), representando, respectivamente, as fundamentais **lá, si, dó, ré, mi, fá, sol**.

O **complemento** (números e sinais) representa a **estrutura** do acorde, indica os intervalos característicos formados entre a nota fundamental e as demais notas do acorde, incluindo possíveis alterações.

REPRESENTAÇÃO DAS TRÍADES MAIORES E MENORES	
A = Lá Maior	Am = Lá menor
B = Si Maior	Bm = Si menor
C = Dó Maior	Cm = Dó menor
D = Ré Maior	Dm = Ré menor
E = Mi Maior	Em = Mi menor
F = Fá Maior	Fm = Fá menor
G = Sol Maior	Gm = Sol menor

e ainda

REPRESENTAÇÃO DAS TRÍADES MAIORES E MENORES	
Ab = Lá bemol Maior	Abm = Lá bemol menor
A# = Lá sustenido Maior	A#m = Lá sustenido menor
Bb = Si bemol Maior	Bbm = Si bemol menor
B# = Si sustenido Maior	B#m = Si sustenido menor

REPRESENTAÇÃO DAS TRÍADES MAIORES E MENORES	
Cb = Dó bemol Maior	Cbm = Dó bemol menor
C# = Dó sustenido Maior	C#m = Dó sustenido menor
Db = Ré bemol Maior	Dbm = Ré bemol menor
D# = Ré sustenido Maior	D#m = Ré sustenido menor
Eb = Mi bemol Maior	Ebm = Mi bemol menor
E# = Mi sustenido Maior	E#m = Mi sustenido menor
Fb = Fá bemol Maior	Fbm = Fá bemol menor
F# = Fá sustenido Maior	F#m = Fá sustenido menor
Gb = Sol bemol Maior	Gbm = Sol bemol menor
G# = Sol sustenido Maior	G#m = Sol sustenido menor

- Tomemos, como exemplo, o acorde $D\flat 7(\#11)$

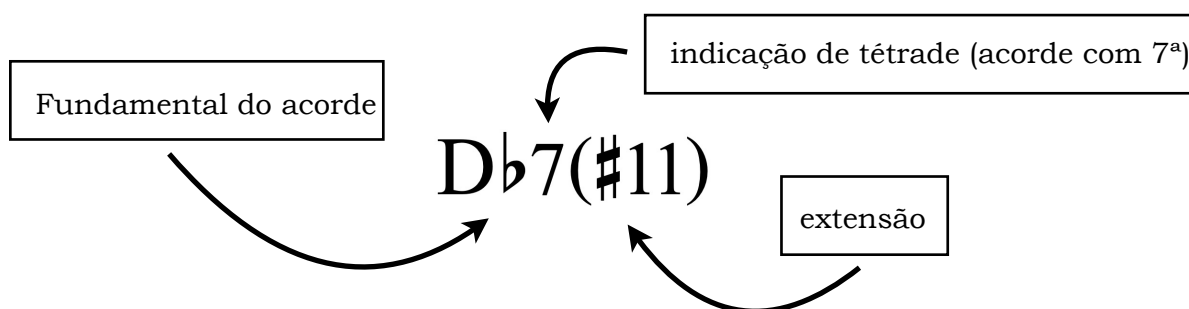
$D\flat$ quer dizer “Ré bemol Maior”;

7 quer dizer “sétima menor” (intervalo formado a partir da fundamental);

(#11) o *sustenido* (#) ao lado do 11 significa “décima primeira aumentada”.

Portanto, lê-se o acorde $D\flat 7(\#11)$ como “Ré bemol maior com sétima menor e décima primeira aumentada”.

Observe:



Vale lembrar que as cifras alfanuméricas (e analíticas²) não estão mundialmente padronizadas, portanto, é bastante provável que encontremos, em diversos e diferentes trabalhos, diversas e diferentes maneiras de anotar o mesmo acorde.

² Símbolos utilizados para análise harmônica; veremos adiante.

Representação e nome dos intervalos a partir da nota fundamental “dó”

Notas	Intervalos	Enarmonia <i>nomes diferentes para um mesmo som</i>	Sinais em cifras	Nome
dó	-	-	-	fundamental
rêb	2ª menor	-	b9	nona menor
ré	2ª maior	-	9	nona (maior)
rê#	2ª aumentada	<i>enarmônicos</i>	#9	nona aumentada
mib	3ª menor		m	menor
mi	3ª maior	-	-	(maior)
fá	4ª justa	-	4 ou 11	quarta ou décima primeira (justa)
fá#	4ª aumentada	<i>enarmônicos</i>	#11	décima primeira aumentada
solb	5ª diminuta		b5	quinta diminuta
sol	5ª justa	-	-	-
sol#	5ª aumentada	<i>enarmônicos</i>	#5	quinta aumentada
láb	6ª menor		b6 ou b13	sexta menor ou décima terceira menor
lá	6ª maior	<i>enarmônicos</i>	6 ou 13	sexta (maior) ou décima terceira (maior)
sibb	7ª diminuta		° ou dim	sétima diminuta
sib	7ª menor	-	7	sétima (menor)
si	7ª maior	-	7M ou maj7	sétima maior

Obs.1: Na coluna “nome” os termos entre parênteses são subentendidos quando se diz o nome de um determinado acorde.

Ex.: $C \begin{matrix} 6 \\ 9 \end{matrix}$ “Dó com sexta e nona”;

$C m7(9)$ “Dó menor com sétima e nona”.

Obs.2: Vale lembrar que a quarta justa (**4**), nos acordes maiores e/ou dominantes **substitui** a terça. O acorde **C4**, por exemplo, é formado pelas notas dó-fá-sol, excluindo a terça maior *mi*, e é, comumente, chamado de acorde **sus** ou **sus4** (com 4ª suspensa).

• **Alguns sinais usados em cifras alfanuméricas:**

a) Acordes maiores

4, #5, 6, 7M, 9, #11,

exemplos.:

$C7M(9)$ *Dó com sétima maior e nona*

$C7M(\#5)$ *Dó com sétima maior e quinta aumentada*

$C\overset{6}{9}$ *Dó com sexta e nona*

b) Acordes menores

m, 6, b6, 7, 7M, 9, 11

exemplos.:

$Cm\left(\overset{7M}{9}\right)$ *Dó menor com sétima maior e nona*

$Cm6$ *Dó menor com sexta*

$Cm7\left(\overset{9}{\underset{11}{}}\right)$ *Dó menor com sétima, nona e décima primeira*

c) Acordes dominantes

4, b5, #5, 7, b9, 9, #9, #11, b13, 13

exemplos.:

$C\overset{7}{4}(9)$ *Dó com sétima, quarta e nona*

$C7\left(\overset{\#9}{\underset{b13}{}}\right)$ *Dó com sétima, nona aumentada e décima terceira menor*

$C7\left(\overset{9}{\underset{\#11}{\underset{13}{}}}\right)$ *Dó com sétima, nona, décima primeira aumentada e décima terceira*

d) Acordes diminutos

b5 (em acordes *meio-diminutos*; formados por $f - 3m - 5d - 7m$, cujo símbolo pode ser \circ)

$^\circ$ ou dim, 7M, 9, 11, b13

exemplos.:

$Cm7(b5)$ *Dó menor com sétima e quinta diminuta (ou dó meio-diminuto)*

C° *Dó diminuto*

$C^\circ(7M)$ *Dó diminuto com sétima maior*

Almir Chediak, em seu livro *Dicionário de Acordes Cifrados*, apresenta um quadro ilustrando algumas opções de notação em cifras alfanuméricas. Ele lembra, aqui, que as cifras não estão mundialmente padronizadas — o que faz com que encontremos acordes iguais notados de maneiras diferentes:

RECOMENDADAS	ACEITÁVEIS	EVITADAS
C		CM
Cm	C -	
C (#5),	C +, C 5 +	
C° , C^{dim}	$C^{\circ 7}$, $C^{dim 7}$	
C_9^6	C_6^9	$C_6^9 M$
C7M	C maj7	C7 +, CM7, C7Δ
$C7M \left(\begin{smallmatrix} 9 \\ \# 11 \end{smallmatrix} \right)$	$C7M \left(\begin{smallmatrix} + 11 \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$ $C7M \left(\begin{smallmatrix} 11+ \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$	$C^{+ 11}_{7+9}$
Cm (7M)	Cm (maj 7)	Cm7 + ,
Cm7 (b5)	$Cm^7 (- 5)$, $C\phi$	$C\phi^7$, $Cm7 (5^\circ)$
Cm7 (11)	Cm^{11}_7	Cm^7_4
C7 (#5)	$C7 (+ 5)$, C^7_+	
C7 (9)	C^9_7	C9
C7 (b9)	$C7 (- 9)$	$C_7^{- 9}$, $C - 9$
C7 (#9)	$C7 (+ 9)$	$C_7^{+ 9}$, $C + 9$
C7 (#11)	$C7 (+ 11)$	$C_7^{+ 11}$, $C + 11$
C7 (b13)	$C7 (- 13)$	$C_7^{- 13}$, $C - 13$

RECOMENDADAS	ACEITÁVEIS	EVITADAS
C7 (13)		C ¹³ ₇ , C13
C7 (^{#9} / _{#11})	C7 (⁺¹¹ / ₊₉)	C ⁺¹¹ +9 ₇
C7 (^{b9} / _{b13})	C7 (⁻¹³ / ₋₉)	C ⁻¹³ -9 ₇
C4	C _{sus} , C _{sus4}	C11
C ⁷ ₄	C ⁷ _{sus} , C ⁷ _{sus4}	C ¹¹ ₇
C ⁷ ₄ (9)	C ⁷ _{sus} (9), C ⁷ _{sus4} (9)	C ¹¹ ₇ 9, C ⁹ ₇ 4
C (add9)	C add9	C9

Obs. – 1: maj7 (sétima maior); sus 4 (quarta suspensa); add9 (adicional).
 Obs. – 2: Algumas cifras devem ser evitadas pelas seguintes razões: má programação visual, dificuldade de leitura e por darem margem a dúvidas e interpretação errada.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes Cifrados* (p. 36)

- O que a cifra **estabelece**:

- a) O tipo/categoria dos acordes (maior, menor, dominante, diminuto)

C Cm C7 C°

- b) Eventuais alterações (5ª aumentada, 5ª diminuta, 9ª menor, 9ª aumentada, etc)

C (#5) Cm7(b5) C7(b9) C7(#9)

- c) A inversão dos acordes³ (3ª, 5ª ou 7ª no baixo)

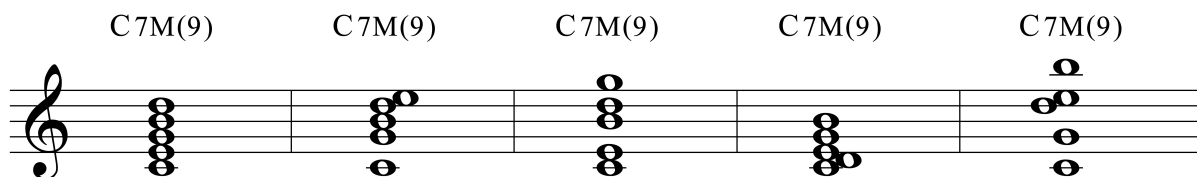
C/E C/G C/B♭

1ª inversão 2ª inversão 3ª inversão

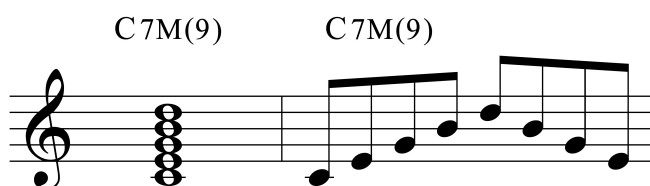
³ A respeito dos acordes invertidos, ver página 15.

- O que a cifra **não estabelece** (livre escolha do executante):

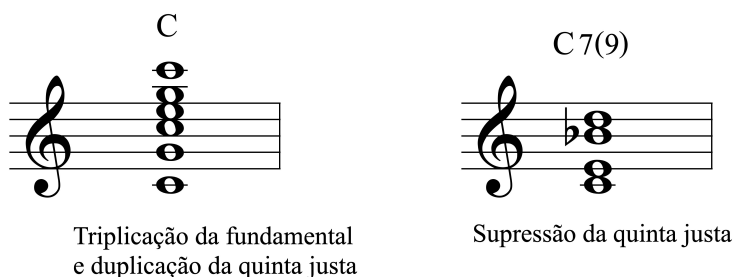
a) A posição do acorde (a organização espacial, como é tocado)



b) A ordem vertical ou horizontal do acorde (se é tocado simultaneamente ou sucessivamente/arpejado)



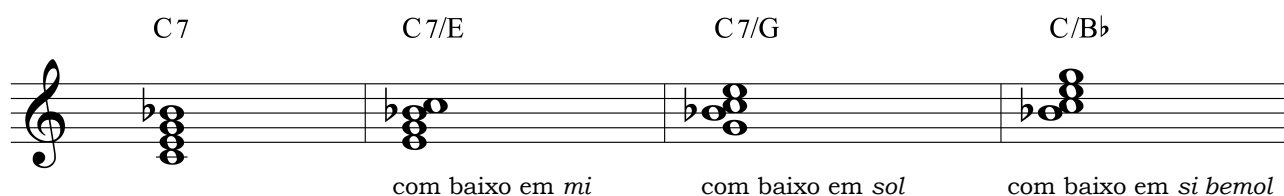
c) Dobramentos ou supressões de notas no acorde.



- Sobre **Acordes Invertidos**.

Quando a nota fundamental de um acorde deixa de ser a nota mais grave, o *baixo*, o acorde passa a estar invertido. Acordes podem ser construídos com a **3ª**, **5ª** ou **7ª** no **baixo**, ou seja, podem estar na **primeira**, **segunda** ou **terceira inversão**, respectivamente.

A cifra de um acorde invertido é representada em forma de fração (utilizando a barra inclinada, oblíqua), na qual o numerador indica o acorde em questão e o denominador a nota do baixo:



Quando a nota fundamental é a mais grave, está no baixo, diz-se que o acorde encontra-se em seu Estado Fundamental.

EXERCÍCIO 4

- Identifique os acordes abaixo, cifre com cifras alfanuméricas e indique se estão no Estado Fundamental (E.F.), 1ª, 2ª ou 3ª inversão:


F (E.F.) **Gm(b5)** (E.F.)

The exercise consists of seven staves of music in 4/4 time. The first staff shows the chord F (E.F.) and Gm(b5) (E.F.). The subsequent staves contain various chord voicings for identification and fingering.


EXERCÍCIO 5

- Escreva, em clave de sol, os acordes abaixo:

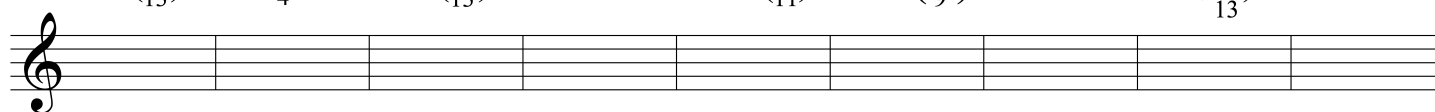
D7 B \flat 7M Em7(9) C \sharp m6 F \sharp 7(\flat 9) E \flat 7M(#5) Bm7($\overset{9}{\underset{11}{}}$) A7(13) C7M($\overset{6}{\underset{9}{}}$)



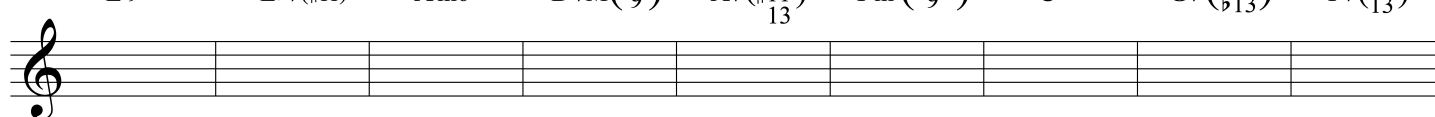
Am7(9) F \sharp m7(9) G6 Em7(\flat 5) B \flat $\frac{7}{4}$ (9) G \sharp m7(9) D \flat 7(#11) G7(\flat 13) E7(\flat 9)



B7($\overset{9}{\underset{13}{}}$) F $\frac{7}{4}$ (9) D7($\overset{\flat 9}{\underset{13}{}}$) A \flat $^\circ$ E \flat m7($\overset{9}{\underset{11}{}}$) C \sharp m7($\overset{\flat 5}{\underset{9}{}}$) B7M(9) C7($\overset{9}{\underset{\sharp 11}{\underset{13}{}}$) G $^\circ$ (7M)



E $\overset{6}{9}$ E \flat 7(#11) Am6 D7M($\overset{6}{\underset{9}{}}$) A7($\overset{9}{\underset{\sharp 11}{\underset{13}{}}$) Fm($\overset{7M}{\underset{9}{}}$) C $^\circ$ G7($\overset{9}{\underset{\flat 13}{}}$) F7($\overset{\flat 9}{\underset{13}{}}$)



PARTE III

Campo Harmônico Maior

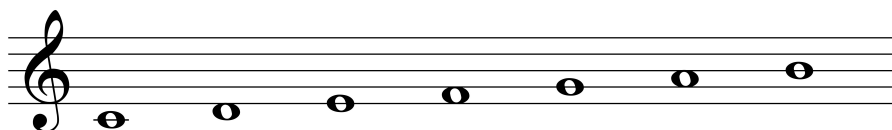
“Uma tríade [ou téttrade] sozinha é totalmente indefinida quanto ao seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou um dos graus de muitas outras.” (SCHOENBERG, 2004, p.17)

A frase de Arnold Schoenberg, em seu livro *Funções Estruturais da Harmonia*, aponta para o fato de que um acorde sozinho não é nada além de um agrupamento de notas, um bloco de sons sem função harmônica. O acréscimo de um ou mais acordes, portanto, pode delimitar sua significação a uma menor quantidade de tonalidades, transformando determinada sequência de acordes em uma **progressão harmônica**.

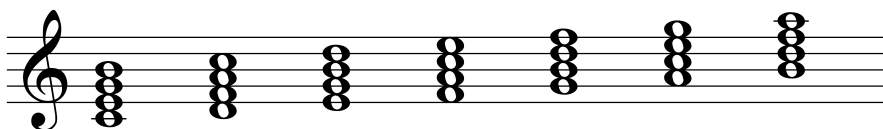
Uma sequência de acordes, aleatória, não tem objetivo tonal. Já uma progressão harmônica almeja um propósito definido: uma progressão tem como objetivo estabelecer ou contradizer uma tonalidade. Em Harmonia, portanto, a palavra **função** tem significado especial: “a *propriedade* de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica.” (KOELLREUTTER, 1980, p.13). Daí o termo **Harmonia Funcional** (a teoria das funções harmônicas).

O estudo da Harmonia Funcional baseia-se, quase sempre, no que chamamos de **Campo Harmônico** (ou *Estrutura Harmônica*).

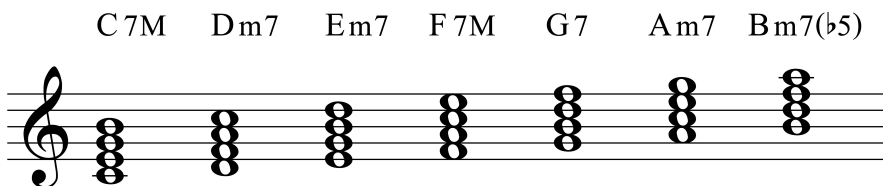
Para construirmos um Campo Harmônico, partiremos de uma escala diatônica. Como exemplo, a escala maior da tonalidade de Dó:



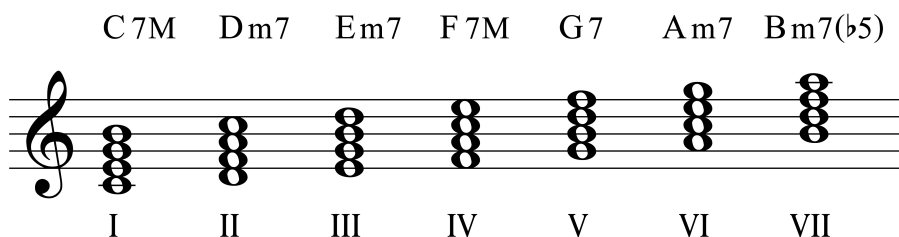
A partir de cada nota da escala construiremos uma téttrade, usando, apenas as notas diatônicas (as notas naturais da escala):



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



Como cifra analítica⁴, usaremos os números romanos (I, II, III, IV, V, VI, VII):



⁴ Koellreutter, entre outros autores, propõe os símbolos T, Sr, Ta, S, D, Tr, Da para representar I, II, III, IV, V, VI, VII, respectivamente, onde T = Tônica, S = Subdominante, D = Dominante, r = relativa, a = antirrelativa. Vale consultar a “Tabela dos Símbolos e Denominações” apresentada por ele na página 60 do seu livro *Harmonia Funcional*.

É importante notar que a estrutura dos acordes de um Campo Harmônico qualquer — em qualquer **tonalidade maior** — seguirá o mesmo padrão:

I7M - IIIm7 - IIIIm7 - IV7M - V7 - VIIm7 - VIIIm7(b5)

Comparando (observe as armaduras de clave):

• **Campo Harmônico de Dó Maior:**

C 7M	D m7	E m7	F 7M	G 7	A m7	B m7(b5)
------	------	------	------	-----	------	----------

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
-----	-------	--------	------	----	-------	------------

• **Campo Harmônico de Ré Maior:**

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

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
-----	-------	--------	------	----	-------	------------

• **Campo Harmônico de Mi Maior:**

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

I7M	IIIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(b5)
-----	-------	--------	------	----	-------	------------

Pode-se afirmar, portanto, que, em qualquer Campo Harmônico Maior:

- Os acordes **I** e **IV** são de estrutura **Maior** com **sétima Maior**;
- Os acordes **II**, **III** e **VI** são de estrutura **menor** com **sétima menor**;

- O acorde **V** é de estrutura **Maior** com **sétima menor**;
- O acorde **VII** é de estrutura **menor**, com **sétima menor** e **quinta diminuta**⁵.

Cada um dos acordes correspondentes aos graus da escala têm a sua **qualidade funcional** e podem ser qualificados, fazendo uma analogia aos compassos e estruturas métricas, como *fortes*, *meio-fortes* e *fracos*.

- Os acordes de **Função Principal**, formados sobre os graus **I**, **IV** e **V** (chamados **Graus Tonais**) são os **fortes**.
- Os substitutos do IV e V, os acordes **II** e **VII**, respectivamente, são **meio-fortes**.
- Os acordes **III** e **VI**, que substituem o I, são **fracos**.

Os acordes diatônicos (oriundos de uma escala diatônica) exercem, na música tonal, três Funções Harmônicas: função de **Tônica**, função de **Dominante** e função de **Subdominante**. Todas de **função primária** (diretamente ligados à tonalidade em questão).

A seguir, o quadro elaborado por Almir Chediak ilustra as qualidades funcionais dos acordes de um **Campo Harmônico Maior**:

QUALIDADE FUNCIONAL DOS ACORDES			
GRAUS DE FUNÇÃO PRINCIPAL		GRAUS SUBSTITUTOS	
Função	Função Forte	Função Meio-Forte	Função Fraca
Tônica	I		VI III
Dominante	V	VII	
Subdominante	IV	II	

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação vol.1* (p. 92)

EXERCÍCIO 6

- Escreva em seu caderno pautado, como no modelo da página 19, as tétrades diatônicas presentes no Campo Harmônico das seguintes tonalidades:
 - Sol Maior;
 - Lá Maior;
 - Si maior;
 - Fá Maior;
 - Si bemol Maior;
 - Mi bemol Maior.

⁵ O acorde em questão é chamado de “**meio diminuto**”, já que difere do acorde diminuto apenas pela 7ª — que neste, é menor. Como vimos, o acorde meio diminuto pode ser cifrado utilizando, após a letra maiúscula, o símbolo **ø**.

EXERCÍCIO 7

• Com base no Campo Harmônico Maior complete:

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

EXERCÍCIO 8

• Preencha:

- a) **F7M** é o **I grau** da tonalidade de Fá Maior . (*exemplo*)
- b) **F7M** é o **IV grau** da tonalidade de
- c) **F7** é o **V grau** da tonalidade de
- d) **Gm7** é o grau da tonalidade de **Si bemol Maior**.
- e) **Gm7** é o grau da tonalidade de de **Mi bemol Maior**.
- f) **Gm7** é o grau da tonalidade de **Fá Maior**.
- g) **A7M** é o grau da tonalidade de **Mi Maior**.
- h) **A7M** é o grau da tonalidade de **Lá Maior**.
- i) **A7** é o grau da tonalidade de **Ré Maior**.
- j) **C#m7** é o **VI grau** da tonalidade de
- k) **C#m7** é o **III grau** da tonalidade de
- l) **C#m7** é o **II grau** da tonalidade de
- m) **Fm7** é o **II grau** da tonalidade de
- n) **Fm7** é o **VI grau** da tonalidade de

- o) **Fm7** é o **III grau** da tonalidade de
- p) **D7M** é o grau da tonalidade de **Lá Maior**.
- q) **D7M** é o grau da tonalidade de **Ré Maior**.
- r) **F#7** é o **V grau** da tonalidade de
- s) **Bb7M** é o **IV grau** da tonalidade de
- t) **Bb7M** é o **I grau** da tonalidade de

EXERCÍCIO 9

• Relacione os acordes e as tonalidades dadas:

- a) Na tonalidade de **Dó Maior**, **Am7** é o acorde de **VI grau**. (*exemplo*)
- b) Na tonalidade de **Lá Maior**, é o acorde de **V grau**.
- c) Na tonalidade de **Sol Maior**, é o acorde de **II grau**.
- d) Na tonalidade de **Ré Maior**, é o acorde de **III grau**.
- e) Na tonalidade de **Mi Maior**, é o acorde de **IV grau**.
- f) Na tonalidade de **Si bemol Maior**, é o acorde de **II grau**.
- g) Na tonalidade de **Fá Maior**, é o acorde de **III grau**.
- h) Na tonalidade de, **G7M** é o acorde de **IV grau**.
- i) Na tonalidade de, **Eb7** é o acorde de **V grau**.
- j) Na tonalidade de, **Dm7** é o acorde de **III grau**.
- k) Na tonalidade de, **Bm7** é o acorde de **VI grau**.
- l) Na tonalidade de, **A#m7(b5)** é o acorde de **VII grau**.
- m) Na tonalidade de **Dó Maior**, **F7M** é o acorde de grau.
- n) Na tonalidade de **Ré bemol Maior**, **Ab7** é o acorde de grau.
- o) Na tonalidade de **Lá Maior**, **F#m7** é o acorde de grau.
- p) Na tonalidade de **Si bemol Maior**, **Am7(b5)** é o acorde de grau.
- q) Na tonalidade de **Mi Maior**, **F#m7** é o acorde de grau.
- r) Na tonalidade de **Sol Maior**, **Bm7** é o acorde de grau.

EXERCÍCIO 10

• Complete:

- a) **Dó Maior** – Dominante: **G7** / Subdominante: **F7M** (*exemplo*)
 b) **Ré Maior** – Dominante: / Subdominante:
 c) **Lá Maior** – Dominante: / Subdominante:
 d) **Sol Maior** – Dominante: / Subdominante:
 e) **Mi Maior** – Dominante: / Subdominante:
 f) **Si bemol Maior** – Dominante: / Subdominante:
 g) **Fá Maior** – Dominante: / Subdominante:
 h) – Dominante: **E7** / Subdominante:
 i) – Dominante: **Bb7** / Subdominante:
 j) – Dominante: / Subdominante: **G7M**
 k) – Dominante: / Subdominante: **C7M**
 l) – Dominante: / Subdominante: **Eb7M**
 m) – Dominante: / Subdominante: **Ab7M**

EXERCÍCIO 11

• Analise os acordes em progressão nas canções a seguir:

Exemplo: Vamos fugir, de Gilberto Gil e Liminha (*excerto*)

The musical score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first line of music has three measures with chords I (A), V (E7), and VI (F#m) indicated above. The lyrics are "Va-mos fu-gir des-te lu-gar, ba-by. Va-mos fu-gir". The second line of music has four measures with chords IV (D), V (E7), VI (F#m), and I (A) indicated above. The lyrics are "tô can-sa-do de.es-pe-rar que vo-cê me car-re-gue. Va-mos fu-gir etc...".

a) **Espanhola**, de Flávio Venturini e Guarabira (*excerto*)

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
IV	V									
C 7M	D/C	Bm7	Em7	Am7	D7/F#	C/G	G	C 7M	D/C	Bm7

Por tan - tas ve - zes eu an - dei men - tin - do. Só por não po -

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Em7	Am7	D7/F#	C/G	G	C 7M	D/C	Bm7	Em7	

der te ver cho - ran - do. Te a-mo.es-pa - nho - la, te a-mo.es-pa - nho - la,

b) **Hey Jude**, de John Lennon e Paul McCartney (*excerto*)

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
F	C	C ₄ ⁷ (9)	F

Hey Jude, don't make it bad, take a sad song___ and make it bet - ter. ___ Re -

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
B \flat	F	C7	F	F

mem-ber to let her in - to your heart then you can start___ to make it bet - ter. Hey Jude, etc...

c) **Paisagem da janela**, de Lô Borges e Fernando Brant (*excerto*)

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
C 7M	Em7	Am7	Em7	F 7M	G ₄ ⁷ (9)	Em7	Am7

Da ja - ne - la la - te - ral, ___ do quar-to de dor - mir, ___ ve - jo u - ma.i-gre-ja.e um si - nal de gló - ri - a,

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
F 7M	G ₄ ⁷ (9)	Em7	Am7	F 7M	G ₄ ⁷ (9)	Em7	F 7M

ve - jo.um mu - ro bran - co e um vô-o pás - sa-ro, ve - jo u - ma gra - de.e um ve - lho si - nal. etc...

EXERCÍCIO 12

- Observe as progressões harmônicas abaixo. Identifique os acordes, cifrando-os com cifras alfanuméricas e analíticas. Lembre-se: para melhor visualização organize os acordes em terças superpostas.

a) todos os acordes em **estado fundamental**

C7M F7M Dm7

I IV II

b) acordes em **estado fundamental** e **invertidos**

F C7/E

I V

EXERCÍCIO 13

- Analise:

a) Os acordes, de forma arpejada, da primeira frase da *Sonata para Piano n° 15* de W.A. Mozart:

b) Os acordes em *ostinato* ⁶ presentes no *Canon em Ré Maior*, de J. Pachelbel:

c) Os acordes* iniciais de *Hornpipe*, da obra *Water Music*, de G.F. Händel:

⁶ O termo *ostinato*, do latim *obstinato*, designa determinado padrão rítmico, melódico ou harmônico recorrente em uma obra musical. Pode ser uma frase, uma célula rítmica, uma progressão harmônica ou outro elemento motivico persistentemente repetido por toda a obra.

* *Obs.:* Aqui, na linha do **primeiro violino**, algumas *notas melódicas*⁷ estão presentes (o que pode confundir, numa primeira leitura, a análise e identificação dos acordes).

c) Os acordes gerados pelas cordas, no início do segundo movimento da *Sinfonia nº 94* de J. Haydn:

Acorde de **função secundária**
(dominante secundário/individual). ←
Assunto abordado a seguir.

⁷ Notas melódicas podem ser *notas de passagem*, *bordaduras*, *apogiaturas*, *retardos*, *escapadas*, *antecipações* ou *notas livres*. Ver KOELLREUTTER, H.J. *Jazz Harmonia* 1960, p.20)

PARTE IV

Dominantes e Subdominantes Secundários

Como citado anteriormente, os acordes construídos sobre a quinta nota de uma escala diatônica maior representam os acordes de função **Dominante** (V7).

Na tonalidade de Dó maior:

A musical staff in C major showing seven chords. Above the staff are the chord names: C 7M, D m7, E m7, F 7M, G 7, A m7, B m7(b5). Below the staff are the Roman numerals: I 7M, II m7, III m7, IV 7M, V 7, VI m7, VII m7(b5). The G 7 chord and its Roman numeral V 7 are enclosed in a black box.

Na tonalidade de Ré maior:

A musical staff in D major showing seven chords. Above the staff are the chord names: D 7M, E m7, F# m7, G 7M, A 7, B m7, C# m7(b5). Below the staff are the Roman numerals: I 7M, II m7, III m7, IV 7M, V 7, VI m7, VII m7(b5). The A 7 chord and its Roman numeral V 7 are enclosed in a black box.

Na tonalidade de Mi maior:

A musical staff in E major showing seven chords. Above the staff are the chord names: E 7M, F# m7, G# m7, A 7M, B 7, C# m7, D# m7(b5). Below the staff are the Roman numerals: I 7M, II m7, III m7, IV 7M, V 7, VI m7, VII m7(b5). The B 7 chord and its Roman numeral V 7 are enclosed in a black box.

De acordo com H.J. Koellreutter, (1980, p. 20) tais acordes “surgem, pela primeira vez, na música polifônica da primeira metade do século XVII, mas como acorde ‘autônomo’ adquire importância somente no século XVIII.”

Os acordes de função Dominante são, na música popular, conhecidos como *preparatórios*. Essa designação se justifica por sugerir, tal acorde, um momento de tensão e que, de fato, prepara a chegada de um novo acorde dentro de uma progressão harmônica.

Qualquer acorde maior ou menor pode ser precedido, ou *preparado*, por um acorde Dominante. Vale lembrar que a fundamental deste acorde Dominante está situado uma **5ª justa acima** (ou 4ª justa abaixo) do acorde a quem ele prepara — o acorde *alvo*.

Exemplos:

G7 prepara C, C7M, C7, Cm7 ou Cm(7M) - Sol está situado uma 5ª justa acima de Dó.

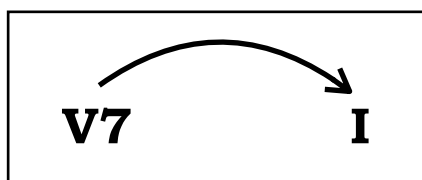
D7 prepara G, G7M, G7, Gm7 ou Gm(7M) - Ré está situado uma 5ª justa acima de Sol.

A7 prepara D, D7M, D7, Dm7 ou Dm(7M) - Lá está situado uma 5ª justa acima de Ré.

E7 prepara A, A7M, A7, Am7 ou Am(7M) - Mi está situado uma 5ª justa acima de Lá.

etc.

A preparação por acorde Dominante apresenta, na análise de música popular, principalmente, a seguinte simbologia:



Exemplos de preparações por acorde Dominante com as resoluções esperadas:

Quando a resolução esperada (a resolução do acorde Dominante em seu acorde *alvo*) **não** acontece chamamos tal encadeamento harmônico de **resolução deceptiva**.

Exemplos de preparações por acorde Dominante com resoluções deceptivas:

A₄⁷(9) G7M(9)

V7 IV

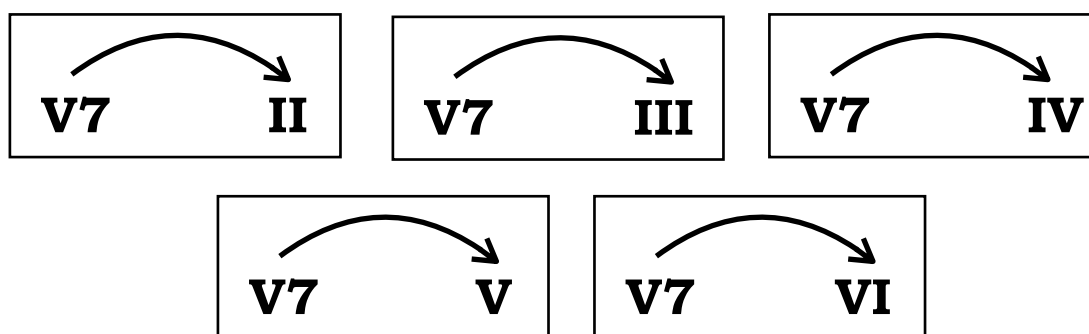
Acorde Dominante resolvendo no IV grau

F7(₁₃⁹) Gm7(₁₁⁹)

V7 VI

Acorde Dominante resolvendo no VI grau

- Com excessão do acorde de VII grau — um acorde de quinta diminuta, e, por isso, instável — todos os acordes de um Campo Harmônico, além do acorde de Tônica (I grau), possuem acordes preparatórios, transformando-os em acordes-alvo. Os acordes preparatórios dos acordes de II grau, III grau, IV grau, V grau e VI grau são chamados **Dominantes Secundários** (podem ser chamados, ainda, de **Individuais** ou **Artificiais**).



Um acorde Dominante Secundário, quando resolvido de maneira esperada (ou seja, quando situado uma 5ª justa acima ou 4ª justa abaixo do *alvo*), representa uma espécie de “*modulação*” — de acordo com alguns autores, uma “*modulação passageira*”. O que ocorre, no entanto, não caracteriza modulação, de fato, mas um *movimento de passagem* para um novo ambiente sonoro, algo semelhante ao que chamamos ***inclinação tonal***. Isto deve-se ao fato de que, como dito anteriormente, qualquer acorde diatônico, maior ou menor, pode, quando preparado por um acorde Dominante, oferecer ao ouvinte certo “repouso”, uma sensação de resolução momentânea, provisória, mas passageira, como se fosse, por pouco tempo, o centro de uma nova tonalidade, uma nova

tônica. Quando isso acontece, temos uma cadência perfeita secundária, formada pelo encadeamento de um acorde Dominante Secundário (Individual, Artificial) e seu *alvo*.

Exemplo (tonalidade de Sol Maior):

G 7M F#7(b13) Bm7(11)

I V/III III

Obs.: Na análise harmônica (os números em romano) os acordes Dominantes Secundários recebem uma barra inclinada (/) após o **V**, e, em seguida, o número do grau, no Campo Harmônico, que está preparando. Por exemplo, **V/III**; lê-se **quinto do terceiro**, ou **Dominante do terceiro grau**.

Um Campo Harmônico formado pelos sete acordes diatônicos, primários, e os cinco acordes Dominantes de função secundária (os Dominantes Secundários) poderia, portanto, ser representado da seguinte maneira (exemplo em Dó Maior):

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

C 7M A 7 Dm 7 B 7 Em 7 C 7 F 7M D 7 G 7 E 7 Am 7 Bm 7(b5)

I V/II II V/III III V/IV IV V/V V V/VI VI VII

Acordes Dominantes Secundários (V/II - V/III - V/IV - V/V - V/VI)

É importante notar que todo acorde Dominante Secundário, quando téttrade, terá em sua formação **pelo menos uma nota alterada**. Quase sempre essa alteração incidirá sobre a 3ª do acorde Dominante (o mesmo que a *sensível*⁸ da escala do acorde *alvo*).

⁸ A *sensível* é a sétima nota de uma escala maior ou menor, localizada meio-tom abaixo da tônica. A sensível de dó, por exemplo, é a nota si.

A seguir uma progressão harmônica composta por acordes diatônicos e Dominantes Secundários, na tonalidade de Ré Maior:

D 7M F#7/C# Bm7 D7/A G 7M A7 D
 I V/VI VI V/IV IV V I
 Dominante Secundário (quinto do sexto) Dominante Secundário (quinto do quarto) Dominante primário

EXERCÍCIO 14

• A respeito dos acordes Dominantes, complete:

- a) A7 é **V7** (Dominante) de **D7M**. (*exemplo*)
- b) é **V7** (Dominante) de **F7M**.
- c) é **V7** (Dominante) de **C#7M**.
- d) é **V7** (Dominante) de **Am7**.
- e) é **V7** (Dominante) de **Bm7**.
- f) é **V7** (Dominante) de **F#m7**.
- g) **B7** é **V7** (Dominante) de e
- h) **F7** é **V7** (Dominante) de e
- i) **D7** é **V7** (Dominante) de e
- j) **G7** é **V7** (Dominante) de e
- k) **C#7** é **V7** (Dominante) de e
- l) **Db7** é **V7** (Dominante) de e
- m) Na tonalidade de **Ré Maior**, o **V/IV** é o acorde D7 . (*exemplo*)
- n) Na tonalidade de **Sol Maior**, o **V/III** é o acorde
- o) Na tonalidade de **Si bemol Maior**, o **V/II** é o acorde

- p) Na tonalidade de **Lá bemol Maior**, o **V/V** é acorde
- q) Na tonalidade de **Mi Maior**, o **V/I** é o acorde
- r) Na tonalidade de **Lá Maior**, **C#7** é o V7 do grau.
- s) Na tonalidade de **Fá Maior**, **E7** é o V7 do grau.
- t) Na tonalidade de **Fá sustenido Maior**, **G#7** é o V7 do grau.
- u) Na tonalidade de **Mi bemol Maior**, **G7** é o V7 do grau.
- v) Na tonalidade de **Si Maior**, **B7** é o V7 do grau.
- w) Na tonalidade de, o **V/III** é o acorde **C#7**.
- x) Na tonalidade de, o **V/IV** é o acorde **Ab7**.
- y) Na tonalidade de, o **V/II** é o acorde **F#7**.
- z) Na tonalidade de, o **V/V** é o acorde **A7**.

EXERCÍCIO 15

- Analise os acordes em progressão nas canções a seguir:

Exemplo: **Maracangalha**, de Dorival Caymmi (*excerto*)

I V/V V I

G^{\flat}_6
A7(9)
D7(9)
 G^{\flat}_6

Eu vou pra Ma-ra-can-ga-lha, eu vou, eu vou de li-for-me bran-co eu vou.

a) **Something**, de George Harrison (*excerto*)

C
C7M
C7
F
C/E

Some-thing in the way she moves, at-tracts me like no oth-er lov-er.

D7
G

Some-thing in the way she woos me.

b) **Vai trabalhar, vagabundo**, de Chico Buarque (*excerto*)

D $\frac{7}{4}$ (9) G6 E $\frac{7}{4}$ (9) Am7 F $\sharp\frac{7}{4}$ (9) Bm7 D $\frac{7}{4}$ (9) G6

Vai tra-ba-lhar, ___ va-ga-bun-do. Vai tra-ba-lhar, ___ cri-a-tu-ra. Deus per-mi-te.a ___ to-do mun-do u-ma lou-cu - ra.

c) **Disparada**, de Geraldo Vandré e Theo de Barros (*excerto*)

A7 D B7 E C#7

Na boi - a - da já ___ fui boi, ___ mas um di - a me ___ mon - tei, ___ não por um mo-ti - vo meu, ___ ou de quem co-mi-go.hou ves - se, que qual - quer que-rer ___ ti-ves - se, po-rém por ne-ces - si-da - de.

F#m E7 A C#7 F#m7 C#7 D

EXERCÍCIO 16

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

a)

b)

Exercise b) consists of a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The score is divided into nine measures. Above the staff are nine empty boxes for chord identification. The first six measures contain chords: G major, D major, E major, F# major, G major, and A major. The seventh measure contains a G7M chord. The eighth and ninth measures contain G major and D major chords. Below the staff are nine empty boxes for chord identification.

c)

Exercise c) consists of a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The score is divided into nine measures. Above the staff are nine empty boxes for chord identification. The first six measures contain chords: G major, D major, E major, F# major, G major, and A major. The seventh measure contains a G7M chord. The eighth and ninth measures contain G major and D major chords. Below the staff are nine empty boxes for chord identification. An arrow points from the G7M chord in the seventh measure to the text below.

Acorde **Subdominante Secundário**.
Assunto abordado a partir da página 40.

EXERCÍCIO 17

- Analise os trechos das seguintes obras:

a) *Arioso da Cantata 156* de J.S. Bach:

Exercise 17a) shows a musical excerpt from the Arioso of Cantata 156 by J.S. Bach. The score is in G major, 4/4 time. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. Above the vocal staff are seven empty boxes for chord identification. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass). Below the piano accompaniment are seven empty boxes for chord identification.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

4

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

b) *Adágio da Sonate Pathétique Op.13 de L.V. Beethoven:*

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

c) Serenade de Eine Kleine Nachtmusik de W.A. Mozart:

11 **A**

Musical score for measures 11-16. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are for the violin parts, and the last two are for the piano. The music begins with a piano (*p*) dynamic. Above the staves, there are empty rectangular boxes for chord identification: five boxes for measures 11-15 and two for measure 16.

17

Musical score for measures 17-21. The score continues with four staves. Measures 17-18 feature trills (*tr*) and dynamic markings of *sf* and *p*. Measures 19-21 show a crescendo (*cresc.*) and dynamic markings of *sf* and *p*. Above the staves, there are empty rectangular boxes for chord identification: two boxes for measure 17, one for measure 18, one for measure 19, and two for measures 20-21.

22

Musical score for measures 22-26. The score continues with four staves. All parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the piano part and sixteenth notes in the violin parts. Above the staves, there are empty rectangular boxes for chord identification: two boxes for measure 22, two for measure 23, one for measure 24, one for measure 25, and four for measure 26.

Dominantes Estendidos

Muito comum na música popular e erudita os **Dominantes Estendidos** (ou Duplos) são caracterizados por uma progressão harmônica formada por uma série de acordes Dominantes separados por 5ª justa descendente (ou 4ª justa ascendente). Em resumo, é quando um acorde Dominante resolve em outro acorde Dominante:

C7M A7 D7 G7 C7M

I V V V I

* **A7** é Dominante de **D7** que é Dominante de **G7** que é Dominante de **C7M**.

Observe a progressão harmônica da segunda parte da música **De noite na Cama**, de Caetano Veloso:

Bb7 Eb7(9) Bb7 Eb7(9)

De di-a.eu fa-ço gra-ça pra não dar ban-dei-ra, não dei-xo vo-cê ver. De di-a tu-do

Ab7 Db7(9) Gb7 [F#7] B7(9) E7

pas-sa co-mo brin-ca-dei-ra por lon-ge de vo-cê. Por on-de vo-cê mo-ra, pá-ra.e se de-

A7 D7(9) G7 C7(9) F7

mo-ra, por ho-ra não vou ter co-ra-gem de di-zer, mas ha-ve-rá a ho-ra, se vo-cê for em-bo-ra.

* **Bb7** é Dominante de **Eb7** que é Dominante de **Ab7** que é Dominante de **Db7** que é Dominante de **Gb7** (enarmônico de **F#7**) que é Dominante de **B7** que é Dominante de **E7** que é Dominante de **A7** que é Dominante de **D7** que é Dominante de **G7** que é Dominante de **C7** que é Dominante de **F7** que é Dominante de **Bb7**.

EXERCÍCIO 18

- Analise a progressão de **Dominantes Estendidos** nos compassos iniciais do **Noturno para Piano n° 3** de Franz Liszt. Note que a melodia-tema encontra-se nas vozes intermediárias (equivalentes a contralto e tenor):

dolce cantando

Ped. *

Ped. *

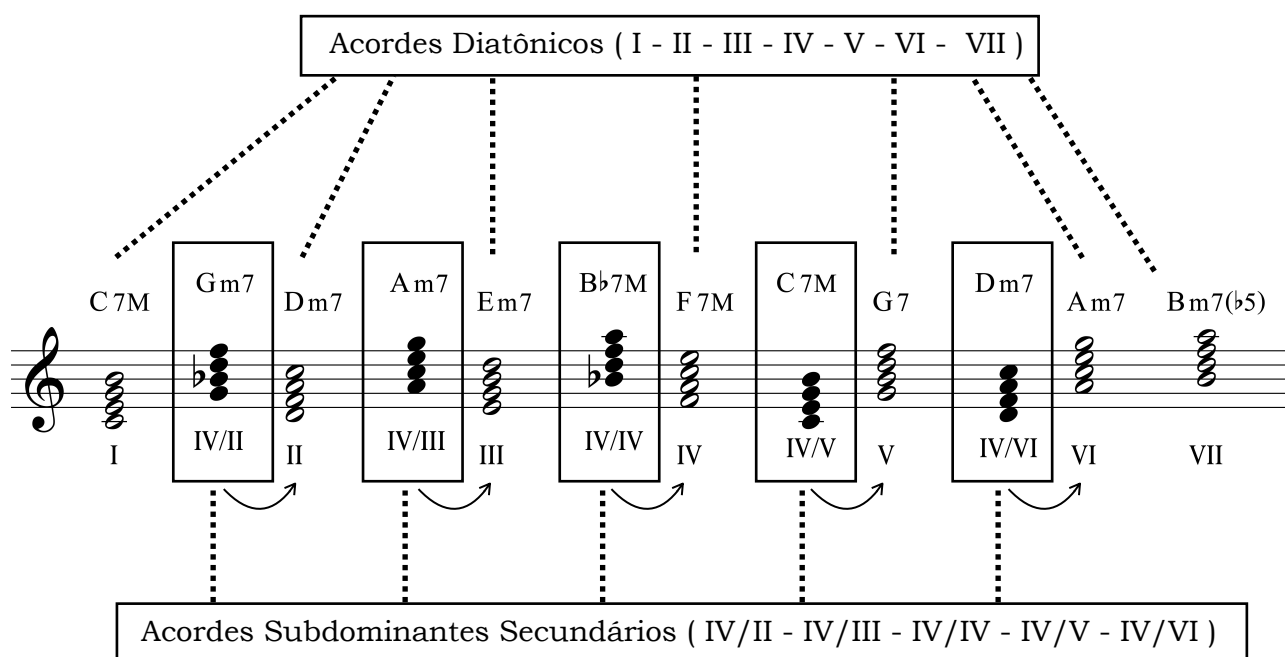
sempre Pedale

Subdominantes Secundários

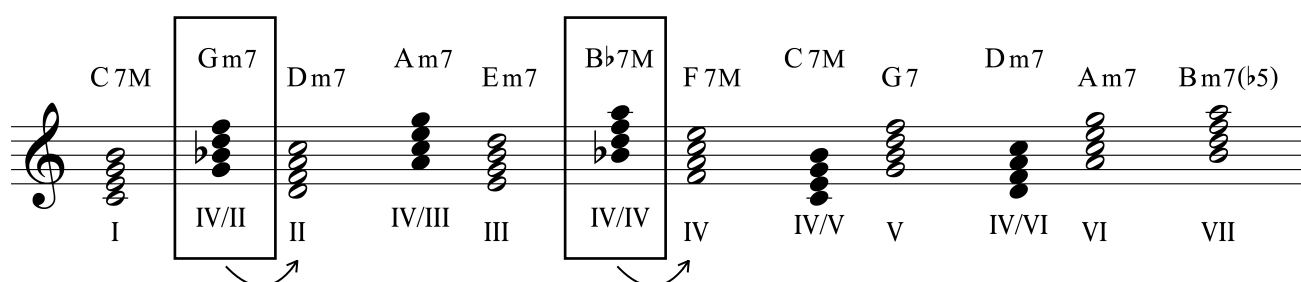
Qualquer acorde maior ou menor pode, ainda, ser precedido por um acorde de **Subdominante**. A esse acorde, com sua fundamental situada uma **4ª justa acima** (ou, claro, 5ª justa abaixo) do *alvo*, damos o nome de **Subdominante Secundário** (Individual, Artificial).

Os acordes Subdominantes Secundários são acordes de função secundária e, como os Dominantes Secundários, não têm relação com o acorde de Tônica (I grau), mas com os demais acordes (com exceção do VII) do Campo Harmônico Maior.

Exemplo na tonalidade de Dó Maior:



Nota-se que, como efeito, apenas os acordes Subdominantes Secundários dos graus **II** e **IV** apresentam *novidade* ao Campo Harmônico, ou seja, são acordes novos, acordes que não estão presentes na estrutura harmônica em questão — são os únicos acordes com uma alteração em sua estrutura básica. Portanto, a recorrência dos acordes Subdominantes Secundários no repertório tonal desde o século XVIII, seja na música popular seja na música erudita, se limita, basicamente, aos acordes **IV/II** e **IV/IV** (quarto do segundo e quarto do quarto, respectivamente):



Observe a harmonia dos primeiros compassos de **Metamorfose Ambulante**, de Raul Seixas:

IV/IV IV I IV/IV
 G D A G

Eu pre-fi-ro ser es-sa me-ta-mor-fo-se am-bu-lan-te. Eu pre-fi-ro ser _____

IV I IV/IV IV I
 D A G D A

es-sa me-ta-mor-fo-se am-bu-lan-te. Do que ter a-que-la ve-lha/o-pi-ni-ão for-ma-da so-bre tu-do,

Como os acordes de função Dominante, os Subdominantes também podem ser **Estendidos**.

EXERCÍCIO 19

• Faça a análise harmônica da canção **Ovelha Negra**, de Rita Lee, e perceba a progressão com Subdominantes Estendidos:

 D G D G D

Le - va - va - u - ma vi - da sos - se - ga - da. _____ Gos - ta - va de som -
 Foi quan - do meu pai _____ me dis - se fi - lha, _____ vo - cê. é o ve - lha ne -

 G D G D G A

- bra. e á - gua fres - ca. _____ Meu Deus, quan - to tem - po eu pas - sei _____ sem sa -
 - gra da fa - mí - lia. _____ A - go - ra é ho - ra de vo - cê _____ as - su -

 _____ G Bm

1. 2.
 ber. _____ uh _____ e su - mir Ba - by, ba - by _____
 mir. _____ Ba - by, ba - by _____

B \flat
F
C
G

Não a - di - an - ta cha - mar _____ quan-do.al-guém es - tá per - di - do, _____
 Não va - le.a pe - na.es - pe - rar, _____ oh, não _____ ti - re is - so da ca - be - ça, _____

A

pro - cu - ran - do se.en-con - trar. _____
 po - nha.o res - to no lu - gar. _____

- Numa progressão harmônica, quase sempre, um acorde de função secundária se relaciona diretamente **com o acorde seguinte**, imediato, conseqüente. Ou seja, num encadeamento de acordes os Dominantes e Subdominantes Individuais *preparam* o acorde que vem **depois**.

Exemplo de uma progressão harmônica na tonalidade de Sol Maior:

G B7 Em A7 D7 F C G
 I V/VI VI V/V V IV/IV IV I

No entanto, é possível encontrarmos progressões harmônicas em que os acordes de função secundária se relacionam, excepcionalmente, com o acorde anterior, o acorde precedente. Em seu livro *Harmonia Funcional* (1980, p.29) Koellreutter apresenta uma proposta de cifragem analítica para tal situação, quando acrescenta uma seta, em direção contrária ao fluxo harmônico, sob a letra entre parênteses que indica a função do acorde em questão. Observe o exemplo na tonalidade de Sol Maior:

G Em B7 Am D7 G
 I VI V/VI II V I
T Tr (D7) Sr D7 T

Cifragem proposta por Koellreutter, entre outros.

PARTE V

Cadências II-V

“Uma tonalidade é expressa pela utilização de todas as suas notas. Uma escala (ou parte dela) e uma certa disposição dos acordes irão afirmá-la com maior clareza. Tanto na música clássica⁹, quanto na popular, a mera alternância entre **I** e **V** será suficiente [entretanto], na maioria dos casos, para haver uma melhor definição, é acrescentada uma **cadência** ao final de uma peça ou de uma de suas seções, segmentos e, inclusive, unidades menores. (SCHOENBERG, 2004, p. 29)

A respeito da importância da cadência — a fim de legitimar determinada tonalidade —, ainda em seu livro *Funções Estruturais da Harmonia*, Arnold Schoenberg (p.31), afirma que “uma sucessão de tríades *neutras* não é capaz de estabelecer uma tonalidade, [contudo] os acordes que expressam inequivocamente uma tonalidade são as tríades principais [os graus tonais]: **I**, **IV** e **V**. O IV [em Dó maior], negando o *fá sustenido* [a nota], exclui a Dominante de sol maior; o *si natural* [a nota] do V exclui o *si bemol* da Subdominante.” De acordo com Schoenberg, uma cadência tradicional é formada pela progressão dos acordes **IV - V - I**, seja qual for a tonalidade. Ex:

The image shows a musical staff with two systems: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. Above the grand staff, the chords are labeled F, G7, and C. Below the grand staff, the degrees are labeled IV, V, and I. The grand staff shows the following notes: F (IV) in the bass clef (F2), G7 (V) in the bass clef (G2) and treble clef (B4, D5), and C (I) in the bass clef (C2) and treble clef (C4, E4, G4). The single bass clef staff shows the notes F2, G2, and C2.

No entanto, conforme vimos anteriormente (na página 20 deste Caderno) os graus IV e II são relativos e exercem, no Campo Harmônico, a mesma função. Logo, se acrescentarmos uma 6^a maior ao acorde Subdominante do IV grau ele se transformará no acorde de **II grau invertido** (precisamente em sua primeira inversão). Perceba:

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, the chords are labeled F, F6, and Dm7/F. The staff shows the following notes: F (IV) in the bass clef (F2), F6 (IV) in the bass clef (F2) and treble clef (A4, C5), and Dm7/F (II inverted) in the bass clef (F2) and treble clef (D4, E4, G4).

⁹ Entenda-se “Música Clássica”, aqui, como música erudita em geral, e não a música composta durante o período Clássico da História da Música Ocidental.

Diversas obras eruditas e canções populares do período Barroco, principalmente, mantêm, em muitas cadências, a função Subdominante sobre o acorde de IV grau com 6ª acrescentada. Todavia, em peças compostas ainda no século XVIII, principalmente durante a transição entre o supracitado Período da História da Música Ocidental e o Classicismo, é bastante comum encontrarmos o **II grau com 7ª em estado fundamental** substituindo o IV. Essa mudança se deu, especialmente, em função de um movimento melódico bastante frequente — e habitual nos dias de hoje — na *linha do baixo*: o salto de quarta justa ascendente (ou quinta justa descendente):

Se compararmos a progressão acima com a que apresentamos na página 42 veremos que apenas a mudança do *baixo* (da nota *fá* para a nota *ré*) no primeiro acorde faz com que este mude de **F** (Fá maior), **IV**, para **Dm7** (Ré menor com sétima), **II**. É importante lembrar que, apesar da mudança de acorde, a função, aqui, não muda.

A essa progressão de acordes (formada pelos graus II, V e I), presente em praticamente todo o repertório tonal, dá-se o nome de **Cadência II-V** — em inglês, **two-five** —, ou, como citado no primeiro volume do livro *Harmonia e Improvisação* (1989, p.100), de Almir Chediak: **II cadencial**. Tal encadeamento nada mais é do que uma cadência principal (IV - V - I) em que o IV é substituído por seu relativo, o II.

De forma prática Ian Guest (vol.1, 2010, p. 62) diz que “o V7 [acorde Dominante], não sendo de pouca duração [dentro de uma progressão harmônica], pode ser desdobrado em uma cadência II-V, ocupando a mesma duração do acorde original.” Como exemplo o autor lança mão da conhecida canção folclórica *Atirei o pau no gato*:

Harmonia natural, simples:

Desdobramento da harmonia utilizando a cadência II-V:

Dm7 G7 C _____

A - ti - rei o pau no ga - to to

II V I _____

- Mais uma vez, com excessão 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 **II-V** dos acordes de II grau, III grau, IV grau, V grau e VI grau são chamados **II-V Secundários** (Individuais ou Artificiais). Vale lembrar que, como os Dominantes e Subdominantes Estendidos, as cadências II-V podem, também, se desenvolver em progressões **estendidas**.

Representação do Campo Harmônico de Dó maior com cadências II-V para todos os graus da escala (com exceção do VII):

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

C7M Em7(b5) A7 Dm7 F#m7(b5) B7 Em7 Gm7 C7 F7M Am7 D7 G7 Bm7(b5) E7 Am7 Bm7(b5)

I II V/II II II V/III III II V/IV IV II V/V V II V/VI VI VII

Cadências II-V Secundários (II-V/II - II-V/III - II-V/IV - II-V/V - II-V/VI)

Para irmos além do que apresentou Ian Guest, com seu exemplo de cadência II-V em *Atirei o pau no gato*, podemos harmonizar essa conhecida melodia com cadências **II-V Secundários** e **Estendidos**, precedendo, além do I grau, os demais graus da escala:

Em7(b5) A7(b9) Dm7 G7 Gm6 C7(9)

A - ti - rei o pau no ga - to to mas o ga - to to não mor - reu reu reu Do - na

II V II V II V

F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7(9) Dm7(9) G7(13) C⁶

Chi - ca ca.a - d - mi - rou - se se do ber - ro, do ber - ro que.o ga-to deu.

II V II V II V I

* **Em7(b5)-A7** é II-V de **Dm7**; **Dm7-G7** é II-V de **C**, mas que, de forma deceptiva, resolve em **Gm6** que, junto ao acorde **C7(9)**, forma a cadência II-V de **F**; novamente, de forma deceptiva, resolve em **F#m7(b5)** que, junto ao acorde **B7(b9)**, forma a cadência II-V de **Em7**; **Em7-A7** é II-V de **Dm7**; **Dm7(9)-G7(13)** é II-V primário da Tônica **C**.

Não é regra, mas é muito comum o II grau de um acorde **maior** ser "**IIm7**", enquanto o II grau de um acorde **menor** "**IIm7(b5)**". Isso deve-se à construção da escala (maior ou menor¹⁰) do acorde-alvo. É bom lembrar que o acorde Dominante (V), na música tonal, será sempre maior, independente da resolução. Observe o exemplo na tonalidade de Dó maior:

¹⁰ As escalas e Estruturas Harmônicas menores serão abordadas no Caderno de Harmonia II.

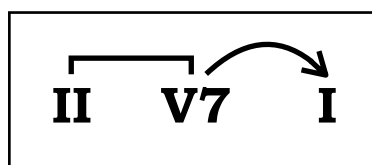
Gm7 C7 F7M Em7(b5) A7 Dm7

II V/IV IV II V/II II

II-V resolvendo em acorde maior II-V resolvendo em acorde menor

- Para facilitar a análise harmônica, seja de música popular, seja de música erudita, Almir Chediak (vol.1, 1989, p. 100) dá a dica: “Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do Dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um II cadencial” (ou, claro, parte da cadência II-V).

A preparação por cadência II-V (*two-five*, ou II cadencial) apresenta, na análise de música popular, principalmente, a seguinte simbologia:



* *Obs.1:* o “I” (*alvo*) pode ser substituído por qualquer grau da Estrutura Harmônica.

* *Obs.2:* o II pode ser m7 ou m7(b5).

EXERCÍCIO 20

• Faça a análise harmônica das canções a seguir:

a) **Flor de Lis**, de Djavan (*excerto*):

□ □ □

C7M(9) Bm7(b5) E7

Va - lei - me Deus, é/o fim do nos - so/a - mor, per - do - a por
tal - vez, que mi - nha i - lu - são_ foi dar_ meu co -

Am7(9) D7(9) Gm7 C7(9) F#m7(b5)

— fa-vor, eu sei que/o er-ro/a-con-te-ceu, mas não sei o que fez —
 - ra-ção com to - da for - ça pra/es-sa mo - ça me — fa - zer — fe - liz, —

**AEM ou *
Nap.**
 B7(b9) B^b7M ^{1.}A7(b13) F#m7(b5) B7(b9)

tu-do — mu-dar — de vez, on-de — foi que/eu er-rei? Eu só sei que a-
 e/o des - ti - no — não quis

Em7(9) A7(b13) Dm7(9) G⁷₄(9) ^{2.}A7(b13)

mei, que a - mei, que a - mei, — que a - mei — Se - rá me ver — co - mo

* Pode ser analisado como **AEM** (Acorde de Empréstimo Modal Mixolídio sobre o VII grau), ou **Nap/V/II** (Napolitano do Dominante do II grau); assuntos abordados no Caderno II de Harmonia.

b) **Samba de Orly**, de Toquinho, Chico Buarque e Vinicius de Moraes (*excerto*):

C7M(9) C⁶₉ F#m7 B7 Em7 A7

Vai meu ir - mão — pe-ga.es-se.a - vi - ão, — vo - cê tem ra - zão

Gm7 C7(9) F7M

— de cor-rer — as - sim —

c) **Moon River**, de Henry Mancini (*excerto*):

C Am7 F C/E F C/E Bm7(b5)

Moon Riv - er, wid - er than a mile Im cross - in you in style some day. —

SubV *
 E7 Am7 C7/G F Bb7(#11) Am7 Am/G F#m7(b5) B7

— Old dream mak - er, you heart - break - er, wher - ev - er youre go - in, Im

Em7 A7 Dm7 G⁷₄(9) C

go - in your way: Two

* **SubV**: Dominante alterado invertido. Assunto abordado a partir da página 54.

d) **Misty**, de Erroll Garner e Johnny Burke (*excerto*):

Eb7M Bbm7 Eb7 Ab7M

Look at me, Im as help-less as a kit-ten up a tree, And I feel like Im

Abm7 Db7 Eb7M Cm7 Fm7 Bb7 Gm7 C7

cling-ing to a cloud, I cant un-der-stand, I get mist-y just hold-ing your hand. —

Fm7 Bb7 Eb7M

Walk my way

EXERCÍCIO 21

- Observe as progressões harmônicas abaixo. Identifique os acordes cifrando-os com cifras alfanuméricas e analíticas.

a)

Two systems of piano accompaniment in B-flat major, 4/4 time. Each system consists of a treble and bass staff with chords. Above each system are two rows of empty boxes for chord identification.

Two systems of piano accompaniment in B-flat major, 4/4 time. Each system consists of a treble and bass staff with chords. Above each system are two rows of empty boxes for chord identification.

b)

Two systems of piano accompaniment in D major, 4/4 time. Each system consists of a treble and bass staff with chords. Above each system are two rows of empty boxes for chord identification.

7

14

c)

EXERCÍCIO 22

- Faça a análise dos acordes em progressão sobre o *baixo pedal*¹¹ da tônica dos compassos iniciais de *Le Cygne*, da obra *Le Carnaval des Animaux*, de Camille Saint-Saëns:

VIOLONCELLE

1^{er} PIANO

2^d PIANO

Violoncelle

1^{er} PIANO

2^d PIANO

¹¹ A técnica do *baixo pedal* consiste, basicamente, em encadear os acordes de uma progressão harmônica mantendo sempre a mesma nota no baixo (a nota mais grave).

EXERCÍCIO 23

- Analise a harmonia polifônica da primeira seção (e início da segunda) da *Aria da Suíte Orquestral n° 3 em Ré Maior* de J.S. Bach:

The image displays a musical score for the first section (measures 1-12) and the beginning of the second section (measures 13-16) of the *Aria da Suíte Orquestral n° 3 em Ré Maior* by J.S. Bach. The score is arranged for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. Each staff is accompanied by a row of empty boxes for harmonic analysis. The first system (measures 1-4) has 12 boxes. The second system (measures 5-8) has 12 boxes, with a first ending bracket over measures 7-8 and a second ending bracket over measures 9-10. The third system (measures 9-12) has 12 boxes. The fourth system (measures 13-16) has 16 boxes, with a first ending bracket over measures 15-16 and a second ending bracket over measures 17-18. The musical notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature (C). The Continuo part is written in bass clef with a C-clef on the first line.

PARTE VI

SubV (Dominantes Alterados na 2ª inversão)

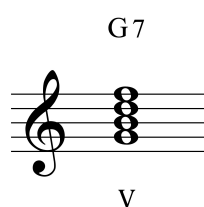
De acordo com o que foi visto na página 29 deste Caderno (Parte IV), a característica de um acorde de função Dominante é a *tensão* que exerce em determinada progressão harmônica, um tipo de *preparação* para um acorde-alvo, de resolução momentânea. Isso permite que tal acorde receba praticamente todo tipo de *dissonância* disponível (na página 12 listamos as tensões aplicadas aos acordes de função Dominante¹²).

É muito comum, especialmente em música popular, que acordes Dominantes apresentem-se com extensões além da 7ª menor.

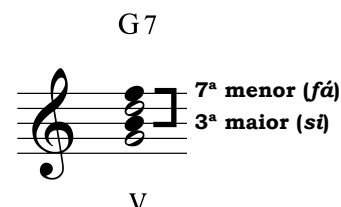
Exemplos da página 12: $C\frac{7}{4}(9)$, $C7\left(\begin{smallmatrix} \#9 \\ b13 \end{smallmatrix}\right)$, $C7\left(\begin{smallmatrix} 9 \\ \#11 \\ 13 \end{smallmatrix}\right)$

Nona maior, menor ou aumentada podem ser adicionadas a um acorde Dominante; décima primeira aumentada, décima terceira maior ou menor idem. A quinta justa pode ser alterada ascendente ou descendente, tornando-se aumentada ou diminuta, respectivamente. Mas, apesar de admitir diversas notas de tensão, num acorde Dominante, duas notas são imprescindíveis: a **3ª maior**¹³ e a **7ª menor**. É muito importante entender que é a relação entre elas — um intervalo de quinta diminuta, três tons inteiros, ou o conhecido **trítano**¹⁴ — justamente, o que faz com que tal acorde seja considerado, na música tradicional, um acorde dissonante.

No Campo Harmônico de Dó maior o Dominante primário, ou principal, (da Tônica) é o acorde de V grau **G7**:



O trítano está localizado entre a 3ª maior e a 7ª menor do acorde



¹² São elas: 4, b5, #5, 7, b9, 9, #9, #11, b13, 13.

¹³ Quando o acorde não for um acorde “suspenso”, ou seja, quando não for um acorde com 4ª suspensa (*sus4*); já que esta substitui a 3ª na formação básica do acorde (ver obs.2 da página 11 deste Caderno).

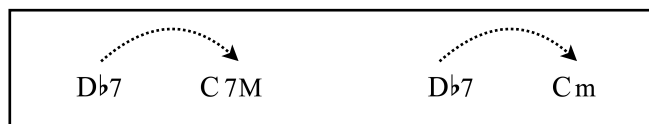
¹⁴ O trítano, apelidado, no século XV, de “*Diabolus in Musica*” (por seu som, à época, dissonante e de difícil emissão vocal) divide, de forma simétrica, a oitava em partes iguais.

Sendo assim, essas duas notas (3ª maior e 7ª menor), **mais do que a própria fundamental**¹⁵, definem o acorde de V grau, de tensão, preparatório, como Dominante. Logo, podemos afirmar que diversas tensões podem ser aplicadas ao acorde de V grau, desde que, tomando como exemplo **G7**, sejam mantidas as notas *si* e *fá*:

G7(9)	G7(^{b9} _{#11})	G7(⁹ _{#11} ₁₃)	G7(^{#5} _{#9})
V	V	V	V
Sol com sétima e nona	Sol com sétima, nona menor e décima primeira aumentada	Sol com sétima, nona, décima primeira aumentada e décima terceira	Sol com sétima, quinta aumentada e nona aumentada

Manuais de Harmonia — principalmente os que abordam o tema aplicado à música popular — em geral, apresentam o termo **SubV** (ou SubV7) de forma rasa, abstendo-se de discutir sua origem e transformações ao longo do tempo.

De acordo com Almir Chediak (vol.1, 1989, p. 98) “SubV quer dizer ‘substituto da sétima da dominante’ e é encontrado sobre o II grau abaixado, isto é, um semitom acima do acorde de resolução. O SubV resolve tanto no acorde maior quanto no menor.” Como exemplo, o autor apresenta os seguintes encadeamentos:



Já Ian Guest (vol.1, 2010, p.78-79) usa o termo “Dominante Substituto”. Levando em conta o trítono presente em **G7** (Dominante de **C** ou **Cm**), ele afirma que “graças a essa simetria, haverá uma nova nota fundamental por baixo do mesmo trítono, formando 3ª maior com *fá* e 7ª menor com *dó bemol* (enarmonizado em *si*). Surge, então, o acorde **D♭7** — perfeito substituto de **G7** (ambos possuem o mesmo trítono).” Guest demonstra de maneira mais clara, quando comparamos com Chediak:

V7	I(m)	sub V7	I(m)
G7	C(m)	D ^b 7	C(m)

5J 1/2 tom

GUEST, Ian. *Harmonia - Método Prático* (pág. 79)

¹⁵ Falaremos sobre acordes com a *fundamental omitida* mais adiante.

Apesar de sintético em suas considerações a respeito de tal acorde, Ian Guest aponta para uma questão interessante: “Qualquer acorde maior ou menor pode ser preparado por SubV situado 1/2 tom acima. **Sendo o baixo do SubV conduzido por semitom descendente, nunca será cifra com # (obedecendo ao cromatismo descendente).**” Em outras palavras, Ian Guest quer dizer que o acorde SubV de **C** ou **Cm** é **Db7**, e não C#7 (embora sejam enarmônicos). Da mesma forma o SubV de **F** ou **Fm** é **Gb7** (e não F#7); o SubV de **G** ou **Gm** é **Ab7** (e não G#7).

Em seu livro *Harmonia — Fundamentos de arranjo e improvisação*, Paulo Tiné propõe uma, mais do que relevante, urgente reflexão ao comparar o acorde *SubV* aos acordes de 6ª aumentada. De acordo com o autor (2001, p. 85) “alguns teóricos consideram os acordes de 6ª aumentada a origem do *substituto de dominante* na música popular (SubV)”. Tiné afirma, ainda, que as várias possibilidades de re-interpretações enarmônicas dos acordes de 6ª aumentada podem representar, para muitos autores, o V grau.

A seguir o autor demonstra os quatro tipos de acordes de 6ª aumentada com as denominações dadas por Walter Piston, nas quais, de forma enarmônica, podem corresponder ao acorde *Dominante da Dominante* (ou Dominante individual do V grau, ou ainda V/V); tomando como exemplo a tonalidade de Dó maior, o acorde **D7**:

TINÉ, Paulo. *Harmonia - Fundamentos de arranjo e improvisação* (p. 85)


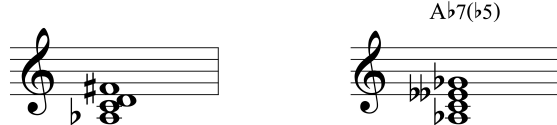
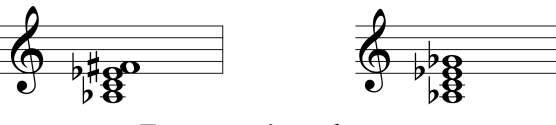
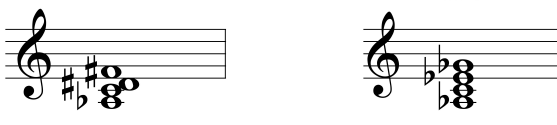
Obs.: No exemplo acima a fundamental oculta (*ré*) está escrita na clave de fá.

Isso significa que os acordes de 6ª aumentada gerados a partir de *lá bemol*, se acrescidos da fundamental *ré*, darão origem, **de forma enarmônica**, aos seguintes acordes:

D7(b5) - Italiana e Francesa

D7($\begin{smallmatrix} \flat 5 \\ \flat 9 \end{smallmatrix}$) - Germânica e Suiça

Perceba que, no exemplo apresentado por Tiné, os acordes escritos na clave de sol, quando se enarmoniza a 6ª aumentada para 7ª menor, se *transformam* em acordes de estrutura Dominante. Observe o esquema que montamos a seguir:

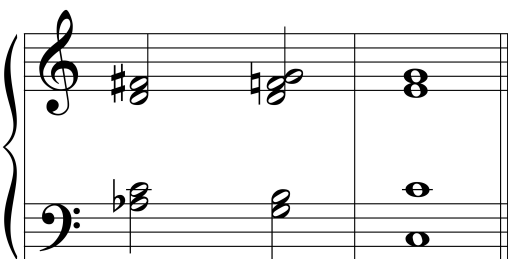
<p style="text-align: center;">6ª aumentada Italiana</p>  <p style="text-align: center;">Enarmonizando a nota fá# →</p>	<p style="text-align: center;">6ª aumentada Francesa</p>  <p style="text-align: center;">Enarmonizando as notas ré e fá# →</p>
<p style="text-align: center;">6ª aumentada Germânica</p>  <p style="text-align: center;">Enarmonizando a nota fá# →</p>	<p style="text-align: center;">6ª aumentada Suíça</p>  <p style="text-align: center;">Enarmonizando as notas ré# e fá# →</p>

Portanto, a partir da **enarmonia** entre acordes de 6ª aumentada e acordes de estrutura Dominante, da inserção de uma **fundamental omitida** localizada uma quinta diminuta abaixo da fundamental *original* de um acorde de 6ª aumentada, e da simetria presente no **trítone** embutido em ambos os acordes, podemos associar os acordes **Ab7** e **D7**, o que nos faz compreender melhor a definição proposta por Chediak (“...um semitom acima do acorde de resolução”) e Guest (“... pode ser preparado por SubV situado 1/2 tom acima...”) quando pensamos, por exemplo, no acorde **G** ou **Gm** como *alvo* (acorde de resolução). Em suma, tanto o acorde **D7** como o acorde **Ab7** resolvem em **G** (ou **Gm**).

Tomemos, como exemplo, uma cadência [**V/V - V - I**] na tonalidade de Dó maior:

D7(b5)/Ab
ou
Ab7(b5) G7 C

Acorde de 6ª aumentada **Francesa** comparado ao V/V em Dó maior



V/V V I
ou
SubV7/V

Acorde de 6ª aumentada
Germânica comparado
ao V/V em Dó maior

D7($\flat 5$)/A \flat
+

ou
A \flat 7 G7 C

V/V V I
ou
SubV7/V

Ou, ainda, uma cadência [**V/V - I - V - I**], com o I grau interpolado¹⁶:

Acorde de 6ª aumentada
Suíça comparado
ao V/V em Dó maior

D7($\flat 5$)/A \flat
+

ou
A \flat 7 C/G G7 C

V/V I V I
ou
SubV7/V

Acorde de 6ª aumentada
Italiana comparado
ao V/V em Dó maior

D7($\flat 5$)/A \flat
+

ou
A \flat 7 C/G G7 C

V/V I V I
ou
SubV7/V

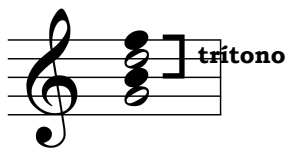
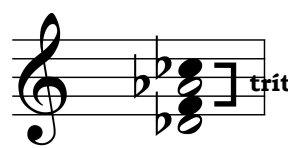

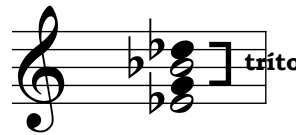
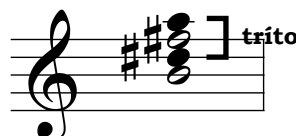
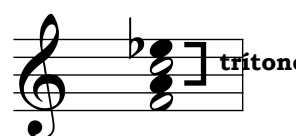
¹⁶ “Acorde interpolado é o acorde encontrado **entre** acordes de determinados *clichês harmônicos*.” (CHEDIAK vol. 1, 1989, p.108) Nos exemplos “6ª aumentada Suíça” e “6ª aumentada Italiana” o acorde C/G está interpolado pelos acordes A \flat 7 e G7; ou seja o I está interpolado pelo SubV/V e o V.

Obs.1: O símbolo + (número 1 cortado) significa “*fundamental omitida*”, e deve ser utilizado quando um acorde se manifesta **sem** a sua fundamental.

Obs.2.: Daqui em diante o uso da **enarmonia** será inevitável, já que praticamente todo acorde pode estar *disfarçado*¹⁷ — o que, numa primeira leitura, pode dificultar o processo de análise harmônica.

A partir das possibilidades analíticas apresentadas por Paulo Tiné entende-se que, no contexto da música popular, o acorde de 6ª aumentada (seja Italiana, Francesa, Germânica ou Suíça, de acorde Walter Piston) pode ser considerado um acorde *substituto* do acorde de V grau. A explicação para tal *denominação* se apoia, principalmente, no **compartilhamento do mesmo trítono** entre estes acordes.

Alguns exemplos:



<p>G7</p>  <p>trítono</p> <p>V de C (ou Cm)</p>	ou	<p>Db7</p>  <p>trítono</p> <p>SubV de C (ou Cm)</p>
<p>A7</p>  <p>trítono</p> <p>V de D (ou Dm)</p>	ou	<p>Eb7</p>  <p>trítono</p> <p>SubV de D (ou Dm)</p>
<p>B7</p>  <p>trítono</p> <p>V de E (ou Em)</p>	ou	<p>F7</p>  <p>trítono</p> <p>SubV de E (ou Em)</p>

etc.

¹⁷ Falaremos sobre acordes disfarçados mais adiante.

Refletindo sobre os acordes chamados *SubV*, entendemos, contudo, que tais acordes **não** podem ser apontados como *substitutos* do Dominante (como acontece, de fato, na música popular), mas sim como **o próprio** Dominante alterado e invertido — o Dominante sem fundamental, com 5ª diminuta e 9ª menor, na segunda inversão.

- Tomando a tonalidade de Dó maior como exemplo, ambos os acordes resolvem na Tônica (I grau, o acorde **C7M**):

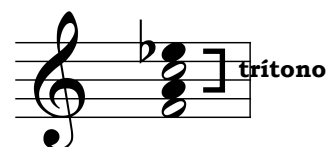
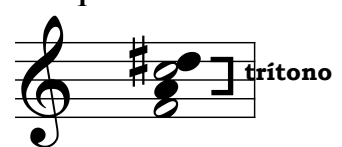
<p>D\flat7</p>  <p>SubV do I grau</p>	<p>G7(\flat5/\flat9)/D\flat</p>  <p>V do I grau</p>
---	--

Perceba que o mesmo acontece em outras tonalidades:

Ré Maior:

<p>E\flat7</p>  <p>SubV do I grau</p>	<p>A7(\flat5/\flat9)/E\flat</p>  <p>V do I grau</p>
---	--

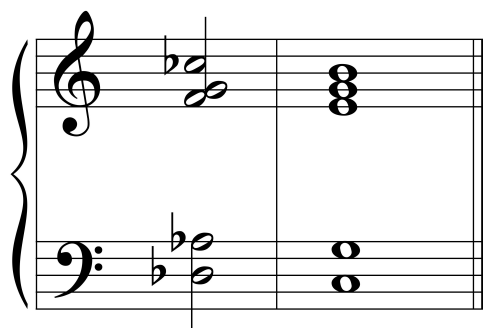
Mi Maior:

<p>F7</p>  <p>SubV do I grau</p>	<p>B7(\flat5/\flat9)/F</p>  <p>V do I grau</p>
---	--

etc.

Vale comentar, ainda, que, na música popular, o uso recorrente da extensão #11 nos acordes chamados SubV respalda o que aventamos acima: ora, **a #11 de um SubV é justamente a fundamental do acorde que ele, o SubV, estaria “substituindo”!** Veja:

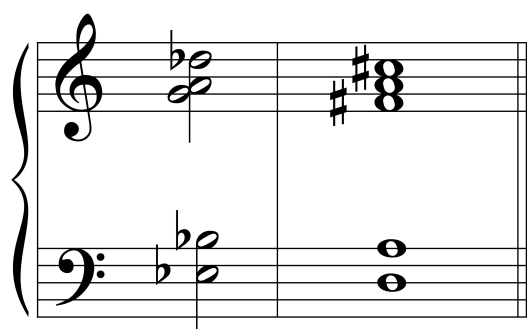
Db7(#11) C7M



The image shows a piano-style musical notation for two chords. The first chord is Db7(#11), with notes Bb, Db, Fb, Ab, and Gb. The second chord is C7M, with notes C, E, G, and Bb. The notes are arranged in a grand staff with treble and bass clefs.

A nota *sol* (#11 de **Db7**) é a *fundamental* de **G7** (Dominante de C7M)

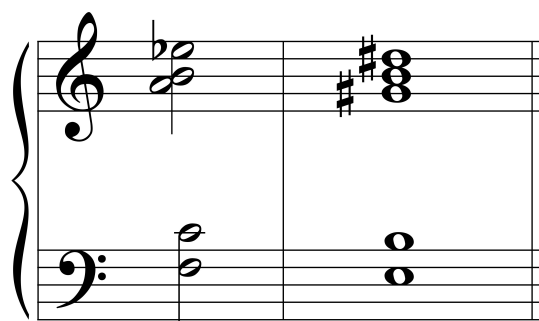
Eb7(#11) D7M



The image shows a piano-style musical notation for two chords. The first chord is Eb7(#11), with notes Db, Eb, Gb, Ab, and Bb. The second chord is D7M, with notes D, F#, A, and C#. The notes are arranged in a grand staff with treble and bass clefs.

A nota *lá* (#11 de **Eb7**) é a *fundamental* de **A7** (Dominante de D7M)

F7(#11) E7M

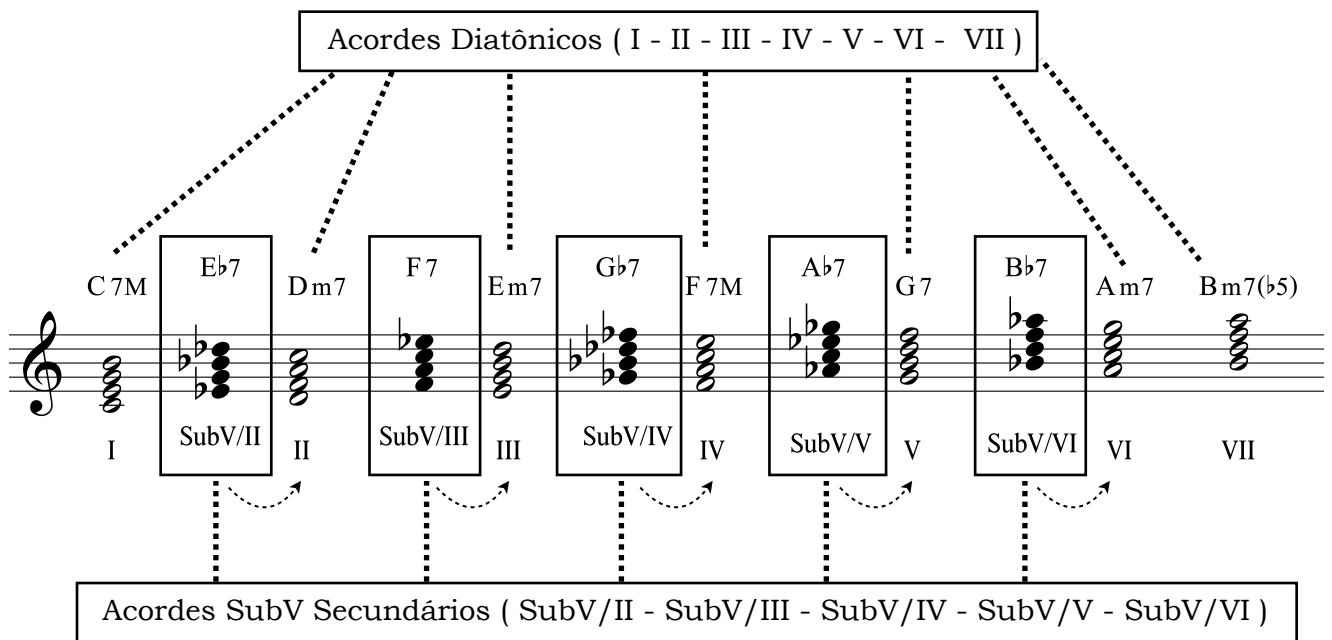


The image shows a piano-style musical notation for two chords. The first chord is F7(#11), with notes Eb, F, Ab, Cb, and Db. The second chord is E7M, with notes E, G#, B, and D#. The notes are arranged in a grand staff with treble and bass clefs.

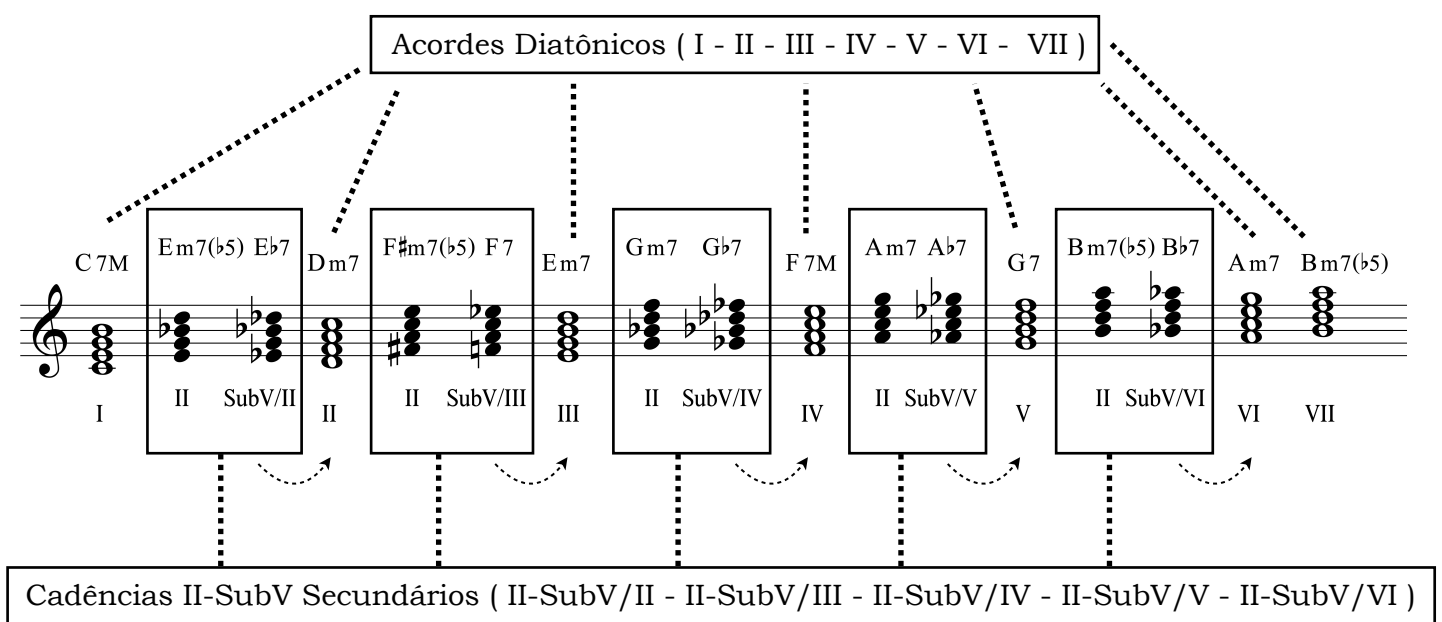
A nota *si* (#11 de **F7**) é a *fundamental* de **B7** (Dominante de E7M)

Nas cadências tradicionais da música erudita os acordes de 6ª aumentada *preparam*, normalmente, o V grau primário e o I grau invertido interpolado. Na música popular, entretanto, tais acordes (então chamados SubV) podem *preparar* qualquer outro acorde do Campo Harmônico (com exceção, claro, do VII grau — as razões já foram, aqui, colocadas). A esses acordes chamamos **SubV Secundários** (ou Individuais).

Exemplos na tonalidade de Dó Maior:



Como parte da Cadência II-V (mas agora **II-SubV**):



Os acordes SubV podem, ainda, ser encadeados numa progressão estendida, formada por uma série de acordes maiores com 7ª menor (e, eventualmente, com #11) separados por intervalo de semitom. Tal progressão recebe o nome de **SubV Estendidos** — é quando um acorde SubV resolve em outro acorde SubV:

C7M F#7(#11) F7(#11) E7(#11) Eb7(#11) D7(#11) Db7(#11) C7M

I SubV SubV SubV SubV SubV SubV I

* **F#7(#11)** é SubV de **F7(#11)** que é SubV de **E7(#11)** que é SubV de **Eb7(#11)** que é SubV de **D7(#11)** que é SubV de **Db7(#11)** que é SubV de **C7M**.

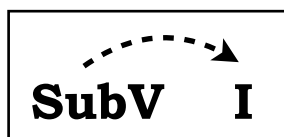
Ou como **II-SubV Estendidos**:

C7M C#m7 C7(#11) Bm7 Bb7(#11) Am7 Ab7(#11) G⁷₄(9) G7 C7M(9)

I II SubV II SubV II SubV V I

* **C#m7** seguido de **C7(#11)** gera a cadência II-SubV de **Bm7**, que, seguido de **Bb7(#11)**, gera a cadência II-SubV de **Am7**, que, seguido de **Ab7(#11)**, gera a cadência II-SubV de **G7**, que é V de **C7M**.

Obs.: A preparação por SubV apresenta, normalmente a seguinte simbologia:



EXERCÍCIO 24

- Como no exemplo abaixo, escreva — numa folha à parte e em clave de sol — o acorde “SubV” (como normalmente é conhecido) e o seu equivalente alterado, cifrando-os com cifras alfanuméricas:

Exemplo:

Db7(#11) (ou) G7($\begin{smallmatrix} \flat 5 \\ \flat 9 \end{smallmatrix}$)/Db **resolve em:** C (e) Cm

SubV V

- resolve em: **G** e **Gm**.
- resolve em: **D** e **Dm**.
- resolve em: **A** e **Am**.
- resolve em: **E** e **Em**.
- resolve em: **B** e **Bm**.
- resolve em: **F#** (**Gb**) e **F#m** (**Gbm**).
- resolve em: **C#** (**Db**) e **C#m** (**Dbm**).
- resolve em: **G#** (**Ab**) e **G#m** (**Abm**).
- resolve em: **D#** (**Eb**) e **D#m** (**Ebm**).
- resolve em: **A#** (**Bb**) e **A#m** (**Bbm**).
- resolve em: **F** e **Fm**.

EXERCÍCIO 25

- Complete:

- G7(#11) é **SubV** de **F#m7**. (*exemplo*)
- é **SubV** de **A7M**.
- é **SubV** de **C#7M**.
- é **SubV** de **Bm7**.
- é **SubV** de **Gm7**.
- é **SubV** de **Bbm7**.
- F7(#11)** é **SubV** de e
- A7(#11)** é **SubV** de e

Ab7(#11) Bm7 Bb7 Am7(11) Ab7(#11)

Ou - tras no - tas vão en - trar, mas a ba - se é u - ma só. Es - ta

IV AEM *
 Dm7(9) Db7(#11) C7M Cm6

ou - tra é con - se - quên - cia do que a - ca - bo de di - zer. Co - mo eu

Bm7 Bb7 Am7(11) Ab7(#11) G6

sou a con - se - quên - cia. i - ne - vi - tá - vel de vo - cê.

* **IV AEM**: Acorde de Empréstimo Modal Eólio; Subdominante menor.

b) **Batida diferente**, de Maurício Einhorn e Durval Ferreira:

G7M G6 Dm7 G7(13) C7M C⁶₉

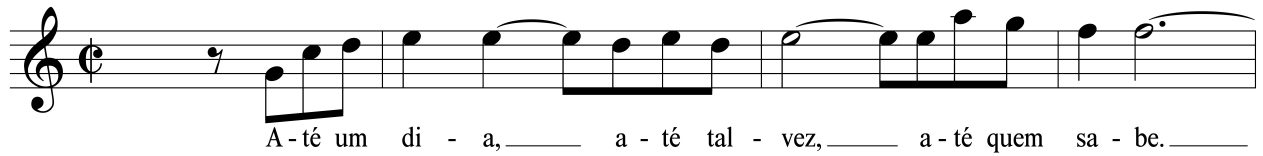
E ve - ja co - mo ba - te en - gra - ça - do o meu co - ra - ção as - sim

Cm7(9) F7(9) Bm7 Bb7(13) Am7(11) Ab7(13) G⁶₉

tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

c) **Até quem sabe**, de João Donato e Lysias Ênio:


C7M(9) B \flat 7(#11) A $\frac{7}{4}$ (9) A7(\flat 9) Dm7



A - té um di - a, _____ a - té tal - vez, _____ a - té quem sa - be. _____


V/II *

B \flat m6 A7(#5) Dm7 A \flat 7(13) G $\frac{7}{4}$ (9) G7(\flat 9) C7M(#5)




— A - té vo - cê _____ sem fan - ta - si - a, _____ sem mais sau - da - de.

Gm7 C7(9) F7M(9) G/F Em7



A-go-ra.a - gen - te, _____ tão de re - pen - te, _____ nem mais se.en - ten - de. _____

A $\frac{7}{4}$ (9) A7 D7(9) A \flat 7(#11) G $\frac{7}{4}$ (9) G7(\flat 9)



— Nem mais pre - ten - de _____ se-guir fin - gin - do, _____ se-guir se - guin - do. _____

* $A\frac{7}{4}(\sharp 5)$ disfarçado de B \flat m6 ; portanto, acorde **V/II** (*Dominante Individual Disfarçado* — assunto abordado no Caderno II de Harmonia):

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

- As notas que formam o acorde $A\frac{7}{4}(\sharp 5)$ são: **dó# - mi# - sol - sib**.

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

EXERCÍCIO 27

- Analise as progressões harmônicas abaixo:

a)

Empty boxes for chord identification:

b)

Empty boxes for chord identification:

c)

Empty boxes for chord identification:

Empty boxes for chord identification:

* **Dim. Dom.:** Diminuto com Função Dominante (assunto abordado a seguir).

d)

* **Dim. Dom.:** Diminuto com Função Dominante.

EXERCÍCIO 28

- No contexto da música de concerto, erudita, no lugar do comum, em música popular, SubV, os acordes de 6^a aumentada são naturalmente empregados. Faça a análise harmônica das obras a seguir (*excertos*):

a) *Die Ehre Gottes aus der Natur*, Op. 48 n^o 4, de Ludwig van Beethoven:

b) Quarteto de Cordas, Op. 64 n° 2 - III (Trio), de Joseph Haydn:

c) Dichterliebe, Op. 48 (Am leuchtenden Sommermorgen), de Robert Schumann:

d) *A Flauta Mágica, K. 620 (Abertura)*, de W.A. Mozart (Adaptação de Ferruccio Busoni):

PIANO I

PIANO II

Adagio.

$E_b m / B_b^*$

$IV AEM / V^*$

A°

Dim.Dom./V

* **IV AEM/V**: Acorde de Empréstimo Modal do V grau (IV/V do modo Eólio); Subdominante menor.

e) Sonata para piano n° 30, Op.109 (Gesangvoll, mit innigster Empfindung), de Ludwig van Beethoven:

Empty boxes for harmonic analysis:

mezza voce

Empty boxes for harmonic analysis:

Empty boxes for harmonic analysis:

6

cresc.

p

^{*}
E#°

Empty boxes for harmonic analysis:

Empty boxes for harmonic analysis:

11

cresc.

sf

mezza voce

^{*}
Dim.
Aux./V

Empty boxes for harmonic analysis:

* **Dim.Aux./V**: Diminuto Auxiliar do V grau. B°/F enarmonizado em E#°. Assunto que veremos a seguir.

PARTE VII

Diminutos

Acordes diminutos (conhecidos, também, como *acordes de sétima diminuta*) são acordes *simétricos* — formados pela **superposição de terças menores**; ou, a partir da nota fundamental, por **terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta**¹⁸.

Ex:

si (f) ré (3m) fá (5d) láb (7d)

Acorde de Si diminuto (B°)

Esses acordes são construídos, de forma diatônica, sobre o VII grau da escala menor harmônica¹⁹ e caracterizam-se pela presença de **dois trítonos** (entre a fundamental e a quinta diminuta, e entre a terça menor e a sétima diminuta):

trítono trítono

Existem algumas formas de indicar, em cifra, os acordes diminutos, no entanto, muito comum no Brasil é o uso do símbolo $^\circ$, representando um **ciclo** ininterrupto, um círculo fechado, resultante da superposição de intervalos iguais (terças menores).

B[°]

¹⁸ A partir de diversas análises de obras do repertório tonal percebemos que as tríades diminutas não são raras, mas pouco comuns, comparadas às tétrades.

¹⁹ Tonalidades menores serão abordadas no Caderno de Harmonia II.

Pelo fato das notas que formam um acorde diminuto estarem separadas por intervalos de terça menor, um mesmo acorde diminuto pode ser desdobrado em quatro; ou seja, cada uma das quatro notas que formam um acorde diminuto pode ser analisada como a *fundamental* de um novo acorde diminuto. A esses acordes chamamos **diminutos equivalentes**. Veja:



→ Perceba a **enarmonia** entre **si e dób, ré e mibb, fá e solbb**.

Portanto, podemos afirmar que **B°** é equivalente à **D°, F° e Ab°**; ou ainda: **B°, D°, F° e Ab°** são acordes equivalentes.

Sonoramente (e não analiticamente) temos apenas três acordes diminutos: **B°, C° e Db°**; os demais são equivalentes ou desdobramentos desses três:

	Diminutos Equivalentes		
B°	D°	F°	Ab°
C°	Eb°	Gb°	Bbb°
Db°	Fb°	Abb°	Cbb°

Levando em consideração os acordes enarmônicos, vale lembrar que:

- **B°** pode ser entendido como **Ax°** ou **Cb°**
- **D°** pode ser entendido como **Cx°** ou **Ebb°**
- **F°** pode ser entendido como **E#°** ou **Gbb°**
- **Ab°** pode ser entendido como **G#°**

- **C°** pode ser entendido como **B#°** ou **Dbb°**
- **Eb°** pode ser entendido como **D#°** ou **Fbb°**
- **Gb°** pode ser entendido como **F#°** ou **Ex°**
- **Bbb°** pode ser entendido como **A°** ou **Gx°**

- **Db°** pode ser entendido como **C#°** ou **Bx°**
- **Fb°** pode ser entendido como **E°** ou **Dx°**
- **Abb°** pode ser entendido como **G°** ou **Fx°**
- **Cbb°** pode ser entendido como **A#°** ou **Bb°**

São **três** as funções desempenhadas pelos acordes diminutos: **Dominante**, **Passagem** e **Auxiliar**.

• **Diminuto com Função Dominante**

Conhecido, também, como *Diminuto ascendente*, os acordes que desempenham tal função são de uso recorrente em todo repertório tonal, da música Barroca à música popular contemporânea.

De forma simplificada, é quando um acorde diminuto *resolve* num acorde cuja fundamental está localizada um semitom **acima**. Observe a progressão:

The diagram shows a piano-style musical notation for a chord progression. Above the staff, the chords are labeled: Dm7, G7, G#°, and Am. An arrow points from G#° to Am. The notes are shown in both treble and bass clefs. The G#° chord is shown with a sharp sign on the G note.

* O acorde **G#°** resolve em **Am** (a fundamental *lá* está um semitom acima de *sol#*).

Se observarmos com atenção podemos perceber que um dos trítonos presentes neste acorde diminuto (o trítono entre a fundamental e a quinta diminuta) é exatamente **o mesmo** presente no acorde Dominante cujo diminuto estaria “substituindo”:

The diagram shows a piano-style musical notation for a chord progression. Above the staff, the chords are labeled: Dm7, G7, G#°, and Am. A bracket labeled "trítono" spans the G# and D notes in the G#° chord.

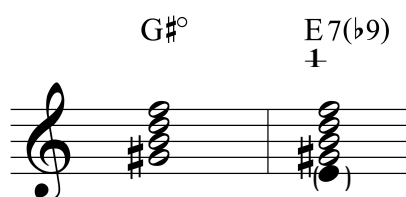
Trítono entre as notas sol# (f) e ré (5d)

The diagram shows a piano-style musical notation for a chord progression. Above the staff, the chords are labeled: Dm7, G7, E7(b9)/G#, and Am. A bracket labeled "trítono" spans the G# and D notes in the E7(b9)/G# chord.

Trítono entre as notas sol# (3M) e ré (7m)

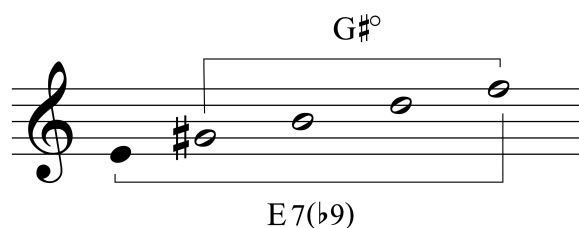
* O trítono presente entre a fundamental e a quinta diminuta de **G#°** é o mesmo presente entre a terça maior e a sétima menor de **E7(b9)**.

Portanto, como afirmam Walter Piston, Stefan Kostka, Fábio Adour, Paulo Tiné e diversos outros autores, 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:



* **G#°** (sol# - si - ré - fá); **E7(b9)** (sol# - si - ré - fá). Ambos resolvem em **Am** (ou **A**).

Vale, como macete, pensar que todo acorde diminuto com função Dominante representa um acorde maior com sétima menor e nona menor (**7(b9)**) cuja fundamental (omitida) está localizada uma terça maior abaixo; em outras palavras, todo acorde de estrutura Dominante (maior com sétima menor) corresponde a um acorde diminuto cuja fundamental deste é a terça do Dominante.



* A terça maior de **E7(b9)** é a nota sol# (fundamental de **G#°**); A nota *mi* (fundamental de **E7(b9)**) está localizada uma terça maior abaixo de sol# (fundamental de **G#°**).

Como o sistema de cifragem não está mundialmente padronizado, diferentes cifras **analíticas**, identificando acordes diminutos com função Dominante, são possíveis. A seguir apresentaremos algumas dessas possibilidades²⁰, aproveitando o exemplo da página 75, na tonalidade de Dó maior.

Perceba as diferentes cifras analíticas para o acorde **G#°**:

²⁰ As cifras analíticas são assim notadas nos métodos de Harmonia de Ian Guest, Almir Chediak, Fábio Adour, Walter Piston e H. J. Koellreutter, entre outros.

Dm7 G7 G#° Am

IIIm7 V7 #V° VIIm

Dm7 G7 G#° Am

IIIm7 V7 V7(b9)/VI VIIm

Dm7 G7 G#° Am

II V V°9/VI VI

Dm7 G7 G#° Am

Sr⁷ D⁷ (D⁹₇) Tr

Dm7 G7 G#° Am

II V Dim.Dom./VI VI

Apesar de acreditarmos que a cifra \sharp ^{V7(b9)} seja, talvez, a mais adequada, nossa experiência em sala de aula mostra que a simbologia mais prática para diferenciarmos, de forma clara, os diminutos com função Dominante dos demais (Passagem e Auxiliar) é:



* **Dim.Dom.** representando, naturalmente, Diminuto com função Dominante.

EXERCÍCIO 29

• A respeito da correspondência entre acordes diminutos e Dominantes, complete:

- a) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **C7(b9)** é
- b) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **G7(b9)** é
- c) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **D7(b9)** é
- d) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **A7(b9)** é
- e) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **E7(b9)** é
- f) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **B7(b9)** é
- g) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **F#7(b9)** é
- h) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **C#7(b9)** é
- i) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **G#7(b9)** é
- j) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **Eb7(b9)** é
- k) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **Bb7(b9)** é
- l) o acorde **diminuto com função Dominante** correspondente a **F7(b9)** é

- m) o acorde **Dominante** correspondente a **C°** é
- n) o acorde **Dominante** correspondente a **F°** é
- o) o acorde **Dominante** correspondente a **Bb°** é
- p) o acorde **Dominante** correspondente a **Eb°** é
- q) o acorde **Dominante** correspondente a **Ab°** é
- r) o acorde **Dominante** correspondente a **Db°** é
- s) o acorde **Dominante** correspondente a **F#°** é
- t) o acorde **Dominante** correspondente a **B°** é
- u) o acorde **Dominante** correspondente a **E°** é
- v) o acorde **Dominante** correspondente a **A°** é
- w) o acorde **Dominante** correspondente a **D°** é
- x) o acorde **Dominante** correspondente a **G°** é

EXERCÍCIO 30

- Analise as progressões harmônicas abaixo:

a)

Boxed areas for analysis: [] [] [] [] [] []

Boxed areas for analysis: [] [] [] [] [] []

Boxed areas for analysis: [] [] [] [] [] []

b)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of notation. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) with musical notation and two rows of empty rectangular boxes for identifying chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system has 8 boxes, the second has 8 boxes, and the third has 8 boxes. The musical notation includes various chords, some with accidentals, and some with slurs. The final system ends with a double bar line.

EXERCÍCIO 31

- Substitua os acordes Dominantes pelos diminutos correspondentes. Escreva-os de forma livre na pauta e cifre-os com cifras alfanuméricas.

E7M G#7 C#m7(9) A7M/C#

I V/VI (Dim.Dom./III) VI IV

C#7 F#m/A B7 E7M(9)

V/II (Dim.Dom./II) II V (Dim.Dom.) I

• Diminuto de Passagem

Como o diminuto com função Dominante, o acorde diminuto de Passagem ocorre de forma cromática, mas sua resolução se dá em direção contrária ao do primeiro. Enquanto o acorde diminuto com função Dominante atinge o seu *alvo* ascendentemente, o diminuto de Passagem o faz de forma descendente.

Simplificando, o acorde diminuto de Passagem *resolve* num acorde cuja fundamental está localizada um semitom **abaixo**. Observe a progressão:

The image shows a musical progression on a grand staff. Above the staff, three chords are labeled: Em7, Eb°, and Dm7(9). A curved arrow points from Eb° to Dm7(9). The staff shows the chord voicings in treble and bass clefs. The bass clef shows the root notes: E, Eb, and D. The treble clef shows the other notes of the chords.

* O acorde **Eb°** resolve em **Dm7(9)** (a fundamental *ré* está um semitom abaixo de *mib*).

O diminuto de Passagem — também conhecido como *diminuto descendente* — não tem função de Dominante, pois, devido à ausência do tritono correspondente ao acorde maior com sétima menor preparatório, não traz a sensação de tensão que prepara a resolução em seu *alvo*, apenas o alcança de forma cromática; daí alguns autores classificarem como *diminutos de função cromática* os acordes diminutos de Passagem.

De forma alusiva, como cifra analítica indicando os acordes diminutos de Passagem, usaremos a seguinte simbologia:



EXERCÍCIO 32

• A respeito dos acordes diminutos de Passagem, complete:

- o **diminuto de Passagem** para **C** ou **Cm** é
- o **diminuto de Passagem** para **G** ou **Gm** é
- o **diminuto de Passagem** para **D** ou **Dm** é
- o **diminuto de Passagem** para **A** ou **Am** é
- o **diminuto de Passagem** para **E** ou **Em** é
- o **diminuto de Passagem** para **B** ou **Bm** é
- o **diminuto de Passagem** para **F#** ou **F#m** é
- o **diminuto de Passagem** para **Db** ou **Dbm** é
- o **diminuto de Passagem** para **Ab** ou **Abm** é
- o **diminuto de Passagem** para **Eb** ou **Ebm** é
- o **diminuto de Passagem** para **Bb** ou **Bbm** é
- o **diminuto de Passagem** para **F** ou **Fm** é

EXERCÍCIO 33

• Analise a progressão harmônica abaixo (atenção às possíveis enarmonias):

• Diminuto Auxiliar

Na música tonal tradicional, seja erudita ou popular, o acorde diminuto Auxiliar, comparado aos dois anteriores, é o que tem a menor incidência.

Um acorde diminuto, para que seja classificado como Auxiliar, precisa trazer em sua estrutura/construção, uma nota que seja exatamente a nota **fundamental** do acorde seguinte, o acorde *alvo*. Observe:

Dm7(9) G7(9) C^o C6

* O acorde **C^o** resolve em **C6** (a fundamental *dó* está presente em ambos os acordes).

Diferente dos diminutos de função Dominante e de Passagem, o acorde diminuto Auxiliar, normalmente, ocorre nos tempos ou partes **fortes** do compasso — como numa espécie de retardo harmônico — incidindo naquilo que se chamava de *terminação feminina* (já que a resolução, desta forma, se dá no pulso fraco do compasso).

Alguns autores identificam determinado acorde como um acorde diminuto Auxiliar quando este “resolve em um acorde com o mesmo baixo” (CHEDIAK vol.1, 1989, p.103), ou quando “cai em acorde maior com o mesmo baixo” (GUEST vol.1, 2009, p.71). No entanto, devido à equivalência entre os acordes diminutos (ver página 74 deste Caderno), entendemos que o acorde diminuto pode vir *disfarçado*, não sendo, de forma evidente, portanto, o *baixo* de um acorde *alvo* o que define o diminuto como Auxiliar, mas a presença, no acorde diminuto, da **fundamental** deste *alvo* (como já afirmamos).

Tomemos por exemplo a equivalência entre os acordes **B^o** e **D^o**. A partir da construção dos acordes supracitados podemos afirmar que ambos são Auxiliares de **B** (ou **Bm**). Compare:

B°
ou
 B Bm

D°
ou
 B Bm

Da mesma forma poderemos encontrar os acordes F° e A° resolvendo em B (ou Bm); pois são, também, equivalentes a B° .

F°
ou
 B Bm

A°
ou
 B Bm

Se levarmos em consideração a equivalência — devido à enarmonia — entre os acordes diminutos apresentados como exemplo, a fim de ratificarmos a ideia de “baixo” (**transformando-o**, no entanto, em *fundamental*) apresentada por Almir Chediak e Ian Guest, poderemos entender os acordes D° , F° e A° como, se resolvendo em B (ou Bm), B°/D , B°/F e B°/A^\flat , respectivamente (lembre-se de que as notas *si* e *dó*b são, também, enarmônicas).

Tal consideração é bastante oportuna, já que, com o intuito de simplificar a leitura das cifras alfanuméricas, arranjadores e compositores procuram evitar, na maioria dos casos, acordes diminutos invertidos. (_ Por que grafar B°/A^\flat se posso ter exatamente a mesma sonoridade com A° ?) A resposta à interrogação colocada passa pelo entendimento e compreensão da **função** exercida pelo acorde diminuto em questão: Para que a função Auxiliar (ou mesmo Dominante e de Passagem) se torne evidente, vale

lançar mão das inversões possíveis: no caso apresentado acima **B°/D** (1ª inversão; terça no baixo), **B°/F** (2ª inversão; quinta no baixo) e **B°/Ab** (3ª inversão; sétima no baixo).

Podemos afirmar, portanto, que, quando resolve em **B** ou **Bm** o acorde **B°/Ab** pode estar *disfarçado* de **Ab°**; da mesma forma **B°/D** pode aparecer *disfarçado* de **D°**, e **B°/F** *disfarçado* de **F°**.

Estes “disfarces” — discutidos também na Parte sobre acordes Dominantes Alterados na 2ª inversão (o *SubV*) — acontecem de forma similar nos acordes diminutos de Função Dominante e de Passagem.

Seguem alguns exemplos de **diminutos com função Dominante** *disfarçados*:

<p>C° Em7/B</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>D#°/C Em7/B</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:</p>
<p>Bb° Ab7M(9)</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>G°/Bb Ab7M(9)</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:</p>
<p>B° F#m7/A</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>E#°/B F#m7/A</p> <p>Dim.Dom.</p>	<p>Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:</p>

Agora alguns exemplos de **diminutos de Passagem** *disfarçados*:

A^o Dm7/A

The first example shows a two-measure progression. The first measure contains an A diminished triad (A, C, E-flat) in the treble clef and a single A note in the bass clef. The second measure contains a Dm7/A chord (D, F, A, C) in the treble clef and a single A note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:

E^b°/B^{bb} Dm7/A

The second example shows a two-measure progression. The first measure contains an E-flat diminished triad (E-flat, G, B-double-flat) in the treble clef and a single B-double-flat note in the bass clef. The second measure contains a Dm7/A chord (D, F, A, C) in the treble clef and a single A note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

B^{bb}° C7M(9)

The third example shows a two-measure progression. The first measure contains a B-double-flat diminished triad (B-double-flat, D, F) in the treble clef and a single B-double-flat note in the bass clef. The second measure contains a C7M(9) chord (C, E, G, B-flat, D) in the treble clef and a single C note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:

D^b°/C^{bb} C7M(9)

The fourth example shows a two-measure progression. The first measure contains a D-flat diminished triad (D-flat, F, A-flat) in the treble clef and a single C-double-flat note in the bass clef. The second measure contains a C7M(9) chord (C, E, G, B-flat, D) in the treble clef and a single C note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

B^o G7/B

The fifth example shows a two-measure progression. The first measure contains a B diminished triad (B, D, F) in the treble clef and a single B note in the bass clef. The second measure contains a G7/B chord (G, B, D, F) in the treble clef and a single B note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

Indicando, de forma clara, a função, melhor seria:

A^b°/C^b G7/B

The sixth example shows a two-measure progression. The first measure contains an A-flat diminished triad (A-flat, C, E-flat) in the treble clef and a single C-flat note in the bass clef. The second measure contains a G7/B chord (G, B, D, F) in the treble clef and a single B note in the bass clef. An arrow labeled 'Dim.Pass.' points from the first measure to the second.

Em tempo, como cifra analítica, a fim de indicar um acorde **diminuto Auxiliar**, utilizaremos a seguinte simbologia:



EXERCÍCIO 34

• Analise as progressões a seguir:

a)

□ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □

b)

□ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □

c)

□ □ □ □ □ □ □ □

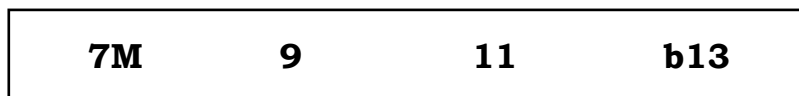
□ □ □ □ □ □ □ □

d)

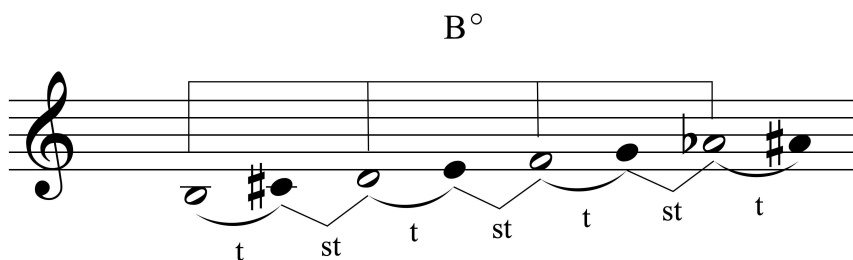
□ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □

Os acordes diminutos, independente da função que exercem, podem receber notas de tensão, dissonâncias, **um tom acima** ou **meio tom abaixo** de qualquer uma das notas que formam o acorde. Como vimos no início deste Caderno, na página 13, são muito comuns, principalmente em música popular, as seguintes tensões:

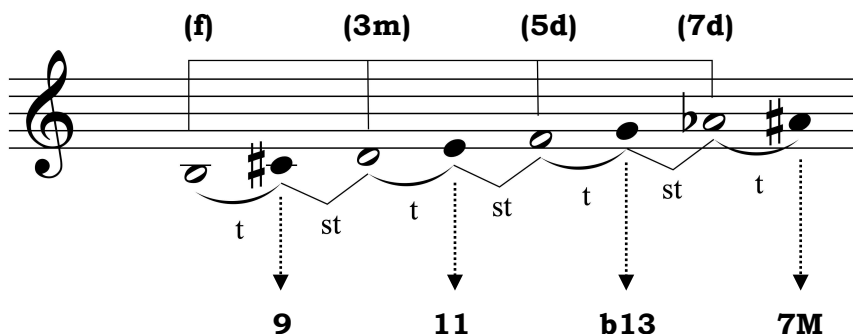


Tais dissonâncias são oriundas, naturalmente, da **escala diminuta**. Tomemos como exemplo o acorde **B°** e sua escala:

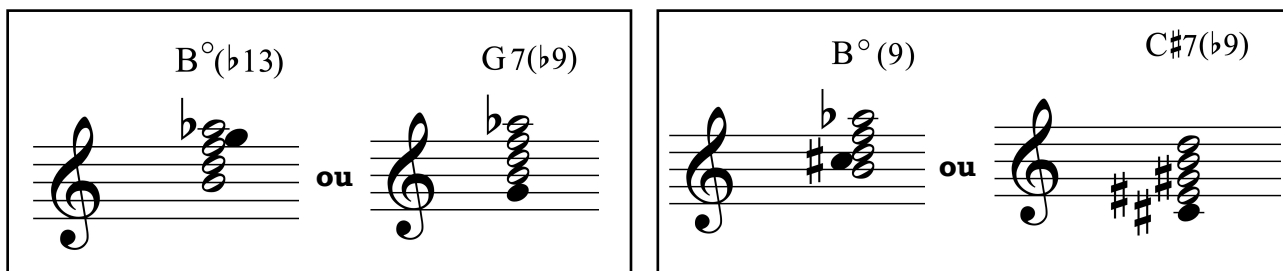


Observe que as notas **dó#**, **mi**, **sol** e **lá#** são, em relação ao acorde **B°**, respectivamente **9**, **11**, **b13** e **7M**.

De forma sintética podemos dizer, ainda, que as notas que formam um acorde diminuto (f-3m-5d-7d) mais as suas tensões (7M-9-11-b13) formam a escala diminuta (tom e semitom).



A respeito dos **diminutos com Função Dominante** vale lembrar, como macete, que os *baixos omitidos* dos acordes diminutos que formam os acordes de **7(b9)** (ver página 76 deste Caderno) são as mesmas notas que formam as tensões disponíveis neste acorde diminuto. Veja os exemplos (acrescentando, aos diminutos, as tensões **b13** e **9**):



EXERCÍCIO 35

- Faça a análise harmônica dos trechos das canções abaixo:

a) **A menina dança**, de L. Galvão e Moraes Moreira:

G^6 Bb° $Am7$ $Bm7$

Quan - do che - guei tu - do tu - do, tu-do.es-ta - va vi - ra - do, ___

$E7(9)$ $Am7$ $D7(9)$ G^6

a - pe-nas vi - ro me vi - ro mas ___ eu mes - ma vi-ro.os o - lhi - nhos ___

b) **Na carreira**, de Chico Buarque e Edu Lobo:

E^6 $E^\circ(7^M_9)$ E^6 $E^\circ(7^M_9)$ E^6 $E^\circ(7^M_9)$ E^6 $E^\circ(7^M_9)$

Pin - tar, ves - tir, vi - rar u-ma.a guar-den-te pa-ra pró - xi - ma fun-ção ___ Re-

E^6 $E^\circ(7^M_9)$ E^6 E° $G\#m7(b5)$ $C\#7(b9)$ $F\#m7$

zar, cus-pir, sur - gir re-pen-ti-na-men-te na fren-te do te - lão Mais ___ um di-a, mais u-ma ci-

c) **Lua, lua, lua, lua**, de Caetano Veloso:

$F7M$ F° $Gm7$ $C7(9)$ $F7M$

Lu-a, lu-a, lu-a, lu-a ___ por um mo-men - to meu can-to con-ti - go com-pac - tu - a. ___

d) **Eu sei que vou te amar**, de A.C. Jobim e Vinicius de Moraes:

 C 7M Eb° Dm7 D#°

 VIm *
 Em7 E7 F 7M Fm ^(7M)₉

di-da.eu vou te.a-mar, de-ses-pe-ra-da - men - te.eu sei que vou te.a - mar.

* Acorde **Subdominante menor**, derivado da Escala **Maior Harmônica** de Dó.

d) **Você vai me seguir**, de Chico Buarque e Ruy Guerra:

 D7M(9) A/G F#m7 F°

 SubV/II *
 Em7(9) Cm6 Em7(9)/B Bb° D7M(9) A/G

cê vai me ser - vir, vo - cê vai se cur - var. Vo - cê vai re - sis - tir

* $F_+7(9)/C$ ou $B_+7(\#5/b9)/C$; **Dominante sem fundamental (SubV)/II**. Acorde disfarçado de Cm6.

EXERCÍCIO 36

- Analise a harmonia da segunda seção do *Cantabile* do *Concerto n°3 “Il Gardelino”* de Antonio Vivaldi (a partitura abaixo é uma redução para flauta e piano). Tonalidade: Ré Maior.

The image shows two systems of musical notation for Exercise 36. Each system consists of a flute part (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Above each system are empty boxes for harmonic analysis. The first system starts at measure 7, and the second system starts at measure 10. The key signature is two sharps (F# and C#).

EXERCÍCIO 37

- Analise o trecho da *Ballada n°2 Op.38 em Fá Maior* de F. Chopin:

The image shows a musical score for Exercise 37, which is a piano accompaniment for Chopin's Ballade n°2. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings (m, g). Above the score are empty boxes for harmonic analysis. The key signature is one flat (Bb).

Musical score for piano. The score consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes several measures with notes and rests. There are markings for *smorzando* and *ad lib.* (ad libitum). There are also markings for triplets (3) and a fermata. The score is annotated with empty boxes for harmonic analysis.

EXERCÍCIO 38

- Analise a harmonia dos compassos iniciais da *Dança das Flores*, do balé *O Quebra-Nozes*, de P.I. Tchaikovsky (redução para piano):

Musical score for piano. The score consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (D major or F# minor). The time signature is 3/4. The score includes several measures with notes and rests. There are markings for *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). There are also markings for triplets (3) and a fermata. The score is annotated with empty boxes for harmonic analysis.

Musical score for piano. The score consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (D major or F# minor). The time signature is 3/4. The score includes several measures with notes and rests. There are markings for *sf* (sforzando). There are also markings for triplets (3) and a fermata. The score is annotated with empty boxes for harmonic analysis.

EXERCÍCIO 39

- Analise a harmonia do excerto da *Paixão Segundo São Matheus*, de J.S. Bach (trecho nº54). A partitura abaixo é uma redução para piano com as partes vocais (solistas e coro).

EVANGELIST. 


Auf das Fest a_ber hat_te der Landpfleger Gewohnheit, dem

Pianoforte. 




Volk einen Gefangenen los_zu - geben, welchen sie wollten. Er hat_te a_ber zu





der Zeit ei_nen Ge_fan_ge_nen. ei_nen son_der_li_chen vor an_dern, der hiess





Ba_rab_bas. Und da sie ver_sammet wa_ren. sprach Pi_la_tus zu ih_nen:



PILATUS.

Welchen wol_let ihr, dass ich euch los - ge_he? Ba - rab - bam o - der

This musical system features a vocal line in bass clef with lyrics, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part consists of block chords in the left hand and a simple bass line in the right hand.

EVANGELIST.

Jesum, von dem ge_saget wird, er sei Christus. Denn er wusste wohl, dass sie ihn aus

This musical system features a vocal line in bass clef with lyrics, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part consists of block chords in the left hand and a simple bass line in the right hand.

Neid ü_ber_ant_wor_tet hatten. Und da er auf dem Richt.stuhl sass, schicke_te sein

This musical system features a vocal line in treble clef with lyrics, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part consists of block chords in the left hand and a simple bass line in the right hand.

PILATI WEIB.

Weib zu ihm und liess ihm sa_gen: Ha - be du nichts zu schaffen mit die_sem Gerechten;

This musical system features a vocal line in treble clef with lyrics, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part consists of block chords in the left hand and a simple bass line in the right hand.

ich ha - be heu - te viel er - lit - ten im Traum von sei - net - we - gen.

EVANGELIST.

A - ber die Ho - hen - prie - ster und die Äl - te - sten ü - ber - re - de - ten das

Volk. dass sie um Ba - rab - bam bit - ten soll - ten, und Je - sum um - brächten.

PILATUS.

Da ant - wor - te - te nun der Land - pfl - e - ger, und sprach zu ih - nen: Welchen

EVANG.

wollt ihr un - ter die - sen zwei - en, den ich euch soll los - ge - ben? Sie

PILATUS.

sprachen: Pi - latus sprach zu ihnen: Was soll ich denn machen mit

CORO I.

Soprano. Ba - rabban !
 Alto. Ba - rabban !
 Tenore. Ba - rabban !
 Basso. Ba - rabban !
 Ba - rabban !

CORO II.

Soprano. Ba - rabban !
 Alto. Ba - rabban !
 Tenore. Ba - rabban !
 Basso. Ba - rabban !
 Ba - rabban !

Referências

ADOUR, Fábio. *Sobre Harmonia - uma proposta de perfil conceitual*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2015.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

_____. *Dicionário de acordes cifrados - Harmonia aplicada a música popular*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1984.

FARIA, Nelson. *Acordes, Arpejos e escalas para violão e guitarra*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

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.

PISTON, Walter. *Harmony*. Norton, NY. 1972.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TINÉ, Paulo José da Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

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 ImigranteA*”, realizado pela associação Artístico-Cultural Cantomusarte (2018), “*Eros - O Amor em Musical*”, de Rebecca Noguchi e Bernardo Dugin (2019-2020) entre outros.



