

Ensaio Musical

Prof. Juarez Barcellos

CURSO DE MÚSICA PARA VIOLÃO



Módulo IV



“Glória a Deus nas maiores alturas, e paz na terra entre os homens, a quem ele quer bem.”

Glória en excelsis - Cântico do Advento nº 4

Ensaio Musical – Prof. Juarez Barcellos – Curso de Música para Violão

Foi publicado no formato PDF em juarezbarcellos.wordpress.com, licenciado sob Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual3.0 Não Adaptada



Em 2002, comecei a dar aulas particulares nas residências, precisei de um material didático organizado e adaptável às necessidades e interesses dos alunos, decidi então, criá-lo. Comecei a criação com manuscritos, dois anos após, transferi para o computador, sempre em forma de métodos e apostilas, e, em 2012, comecei a edição na internet em forma de aulas. Em 2007, parei de dar aulas particulares e, em 2008, fui convidado pela Secretaria de Cultura de Piraí, para dar aulas no projeto “Piraí, Acordando Sons, Musicando Cultura”. O resultado da soma desses anos de estudo e ensino está em alunos que tocam e cantam, outros que tocam samba e bossa nova, alguns tocam com palhetas, outros dedilham, alguns são eruditos e outros improvisadores, em fim, cada um com a sua característica respeitada e trabalhada.

“Diferenças entre o Violonista Popular e o Violonista Clássico, ou Erudito”

O violonista popular toca suas músicas, guiado por acordes cifrados, mesmo que ele saiba ler partitura, não estará nela o foco de seus arranjos e composições. Violonistas populares podem adquirir muita técnica, tanto para execução, quanto para composição de peças e arranjos, porém, seus sentidos estão sempre voltados para o bom uso da harmonia cifrada e das técnicas improvisação. Compositores de música popular (MPB, Bossa Nova, Jazz, etc) têm suas composições analisadas e executadas, por cifras; algumas análises mais precisas apresentam a melodia em partitura e a harmonia cifrada.

O violonista clássico, ou erudito, foca todo o seu trabalho na partitura, estudos, composições, arranjos, interpretações, etc., mesmo conhecendo as cifras. Os arranjos para violão clássico apresentam na partitura, além da melodia, a harmonia (acordes) com suas vozes, muitas vezes adaptadas por serem composições originais para piano ou orquestra.

O Prelúdio nº3, de Heitor Villa-Lobos, é uma peça típica para violonistas eruditos, porém ao analisá-la, encontramos em seus primeiros compassos, uma série de movimentos com acordes m7(b5) utilizando toda a extensão do braço do instrumento com as cordas mi, si, sol e ré (1ª, 2ª, 3ª e 4ª); utiliza também, o desenho do acorde B7, sem pestana, formado a partir da primeira casa, se movimentando para a sétima e sexta casa; além de fazer arpejo do acorde F#7 começando na sexta corda, segunda casa (nota fá sustenido), encerrando na primeira corda, décima primeira casa (nota mi), movimento empregado em técnica de improvisação para violão e guitarra.

Por meio de cifras não seria possível documentar tudo o que o autor da obra queria transmitir para os ouvintes; muito menos, para outros violonistas executarem, pois, o objetivo das cifras não é apenas facilitar, mas dar liberdade, abrindo margens para a improvisação, e esta, é o princípio da criação.

MÓDULO I
PRÁTICA COM ACORDES

MÓDULO II
TEORIA DAS NOTAS E DAS FIGURAS

MÓDULO III
PRÁTICA COM ARPEJOS, ACORDES E ESCALAS

MÓDULO IV
TEORIA DA HARMONIA

MÓDULO IV

TEORIA DA HARMONIA

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Intervalos

Intervalo é a distância existente entre duas notas. (harmônico ou melódico)

Acorde é um grupo de notas que soam simultaneamente formando a base harmônica da música. (intervalo harmônico)

Um intervalo pode ser de 2.^a, de 3.^a, etc.; depende de quantas notas ele envolva.

Veja: entre as notas Dó e Fá temos 4 notas (dó-ré-mi-fá) formando um intervalo de 4.^a.

2. ^a	menor	½ tom	(b9)	Ex.:	mi-fá	dó-réb	(duas notas)
2. ^a	maior	1 tom	9		dó-ré	mi-fá#	
2. ^a	aumentada	1 tom e ½	(#9)		dó-ré#	fá-sol#	
3. ^a	menor	1 tom e ½	m	Ex.:	dó-mib	ré-fá	(três notas)
3. ^a	maior	2 tons			dó-mi	fá- lá	
4. ^a	justa	2 tons e ½	4 11	Ex.:	dó-fá	sol-dó	(quatro notas)
4. ^a	aumentada	3 tons	(#11)		dó-fá#	sol-dó#	
5. ^a	diminuta	3 tons	(b5)	Ex.:	dó-solb	lá-mib	(cinco notas)
5. ^a	justa	3 tons e ½			dó-sol	fá-dó	
5. ^a	aumentada	4 tons	(#5)		dó-sol#	fá-dó#	
6. ^a	menor	4 tons	b13	Ex.:	dó-láb	lá-fá	(seis notas)
6. ^a	maior	4 tons e ½	6 ou 13		dó-lá	lá-fá#	
7. ^a	diminuta	4 tons e ½	º	Ex.:	sol#-fá	dó-sibb	(dobrado bemol)
7. ^a	menor	5 tons	7		lá-sol	fá-mib	
7. ^a	maior	5 tons e ½	7M		dó-si	lá-sol#	(sete notas)

DÓ	RÉ	MI	FÁ	SOL	LÁ	SI	DÓ	RÉ	MI	FÁ	SOL	LÁ ...
1. ^a	2. ^a		4. ^a		6. ^a		8. ^a	9. ^a		11. ^a		13. ^a

Note que: a 8.^a = 1.^a, a 9.^a = 2.^a, a 11.^a = 4.^a e a 13.^a = 6.^a.

A distância existente num intervalo de oitava é de seis tons; então, a “oitava” de qualquer nota forma seis tons ascendente ou descendente.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Os intervalos cifrados nos acordes

As cifras usadas na formação dos acordes:

A	B	C	D	E	F	G
lá	si	dó	ré	mi	fá	sol

Tríade: acorde com fundamental, terça e quinta.

Tétrade: acorde com fundamental, terça, quinta e sétima.

Fundamental: primeira nota do acorde; nota que dá nome ao acorde.

Terça: nota que diz se o acorde é maior ou menor.

Acorde híbrido: que não possui a terça (estrutura incompleta).

Terça maior: não é cifrada, fica subentendida. (neste caso o acorde é maior)

Terça menor: m ou - anotada após a fundamental. (neste caso o acorde é menor)

Quinta justa : não é cifrada, fica subentendida.

Quinta diminuta: (b5) ou -5 (apenas ° para tríade com terça menor e quinta diminuta)

Quinta aumentada: (#5), +5 ou apenas + .

Sétima maior: 7M , maj7 , 7+ ou $\Delta 7$.

Sétima menor: apenas o 7 após a fundamental e a terça.

Sétima diminuta: dim., 7dim. ou °. Sua cifra subentende terça menor e quinta diminuta.

Quarta (justa): apenas o 4 substituindo a terça da tríade. (acorde SUS 4 / 4.^a suspensa)

Sexta (maior): apenas o 6 para acordes maiores e menores.

Nona (maior): add 9 (adicionada) para tríade completa. Apenas o 9 para os demais acordes.

Décima primeira aumentada: (#11) acompanha tétrade. (Quarta aumentada oitava acima)

Décima terceira: 13 acompanha tétrade. (Sexta maior oitava acima)

Décima terceira menor: (b13) acompanha tétrade. (Sexta menor oitava acima)

*Os acordes são formados por intervalos de terças superpostas, usando notas de uma escala.

*Cada nota da escala inicia um acorde.

*Os acordes de 7M soam bem com sexta (C7M = C7M 6).

*Os acordes de 7 (dominante) soam bem com nona (C7 = C7 9).

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

A formação dos acordes em tríade
(estrutura do acorde)

A sequência harmônica, em tríade, na escala de dó. As notas em negrito formam a escala de dó.

5. ^a	sol	lá	si	dó	ré	mi	fá	
3. ^a	mi	fá	sol	lá	si	dó	ré	
1. ^a	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó

No estudo anterior aprendemos que a primeira nota do acorde (fundamental) é a que dá nome ao mesmo, e que é a partir dela que formamos a estrutura do acorde cifrando seus intervalos.

*Analisando a primeira tríade e seus dois intervalos (Dó / Mi e Dó / sol):

Dó / mi = terça (três notas: dó, ré, mi) / t + t = 2 tons
 Dó / sol = quinta (cinco notas: dó, ré, mi, fá, sol) / t + t + st + t = 3 tons e 1/2

Para entender melhor a soma dos tons e semitons reveja o teclado desenhado na página quatro, e analise as notas naturais. Reveja também "Intervalos" na página 8.

Cifrando:

Fundamental Dó = C

Terça com dois tons = terça maior (não leva cifra)

Conclusão: C

Quinta com três tons e meio = quinta justa (não leva cifra)

A estrutura da primeira, da quarta e da quinta tríade é a mesma (3.^a maior e quinta justa):

primeira (I) = C / quarta (IV) = F / quinta (V) = G

*Analisando a segunda tríade e seus intervalos (Ré / Fá e Ré / Lá):

Ré / Fá = terça (três notas: Ré, Mi, Fá) / t + st = 1 tom e 1/2

Ré / Lá = Quinta (cinco notas: Ré, Mi, Fá, Sol, Lá) / t + st + t + t = 3 tons e 1/2

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Cifrando:

Fundamental Ré = D

Terça com um tom e meio = terça menor (m ou -)

Conclusão: Dm

Quinta com três tons e meio = quinta justa (não leva cifra)

A estrutura da segunda, da terceira e da sexta tríade é a mesma (3.^a menor e quinta justa):

segunda (IIIm) = Dm / terceira (IIIIm) = Em / sexta (VIIm) = Am

*Analisando a sétima tríade e seus intervalos (Si / Ré e Si / Fá):

Si / Ré = terça (três notas: Si, Dó, Ré)

/ st + t = 1 tom e ½

Si / Fá = quinta (cinco notas: Si, Dó, Ré, Mi, Fá)

/ st + t + t + st = 3 tons

Cifrando:

Fundamental Si = B

Terça com um tom e meio = terça menor (m ou -)

Quinta com três tons = quinta diminuta (b5) ou -5

Conclusão: B^o
[ver quinta diminuta]

Obs.: A tríade diminuta raramente é usada, o mais comum é o uso da téttrade diminuta.

Análise Harmônica

Os números romanos são usados para localizar e analisar a função de cada estrutura de acorde dentro da progressão harmônica do tom.

Os acordes formados em tríades são: (pág. anterior)

I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VII ^o	(semitons: III/IV e VII/VIII)
C	Dm	Em	F	G	Am	B ^o	

Esta seqüência é encontrada em todos os tons maiores, respeitando suas alterações.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

A formação dos acordes em téttrade

Para a formação em téttrade acrescenta-se a sétima (7 ou 7M) às estruturas anteriores.



7. ^a	si	dó	ré	mi	fá	sol	lá	
5. ^a	sol	lá	si	dó	ré	mi	fá	
3. ^a	mi	fá	sol	lá	si	dó	ré	
1. ^a	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó

As estruturas I e IV recebem 7M. (sétima maior = 5 tons e 1/2)

As estruturas IIm, IIIIm, V, VIIm e VII^o recebem 7. (sétima menor = 5 tons)

I7M	IIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7 ^(b5)	(semitons: III/IV e VII/VIII)
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 ^(b5)	(VIIIm7 ^(b5) = VII ^o)

Veja os nomes das estruturas de acordes montadas até aqui:

C = Dó (subentende-se Dó maior)

Dm = Ré menor

B^o = Si diminuta (cifra usada para tríade e téttrade, esta será analisada a frente)

C7M = Dó com sétima maior

Dm7 = Ré menor com sétima (subentende-se sétima menor)

G7 = Sol com sétima (subentende-se Sol maior com sétima menor)

Bm7^(b5) = Si menor com sétima e quinta diminuta

*Reveja “Os intervalos cifrados nos acordes” na página 9.

Monte as estruturas de acordes, em téttrade e com cifras, nos tons: Sol, Ré, Lá, Fá e Si b.
E monte sequência harmônica em téttrade nos tons: Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Fá#, Fá, Sib e Mib.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Tríade superior

As notas da tríade superior do acorde podem ser invertidas sem alteração na cifra do acorde:

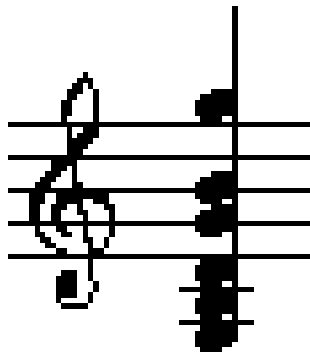
Ex.:	C7M	si	7. ^a	mi	3. ^a	sol	5. ^a	
		sol	5. ^a	si	7. ^a	mi	3. ^a	tríade superior
		mi	3. ^a	sol	5. ^a	si	7. ^a	
		dó		dó		dó		fundamental

Ilustre o exemplo acima com dois acordes em téttrade:

*O acorde pode ter notas duplicadas ou triplicadas sem alterar sua cifra.

Veja a seguir um acorde em tríade, com fundamental triplicada, terça duplicada e quinta única, sem nenhuma alteração na cifra:

Ex.:	acorde G (sol)	fund.	sol	duas oitavas acima	fundamental triplicada
		terça	si	oitava acima	e terça duplicada
		fund.	sol	oitava acima	
		quinta	ré		
		terça	si	} tríade (estrutura do acorde)	
		fund.	sol		


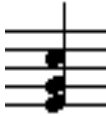



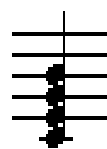
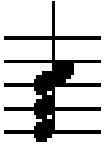
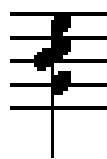
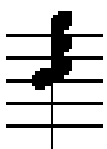
MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Inversão de acordes

A inversão do acorde acontece quando a nota mais grave não é mais a fundamental e sim a terça, a quinta ou a sétima.

Há ainda outros casos, em que a nota mais grave não é nenhuma dessas, que serão analisados separadamente.

Ex.: acorde Dó (C)	Tríade	1. ^a inversão Dó com a terça no baixo C/E	2. ^a inversão Dó com a quinta no baixo C/G
5. ^a = Sol	= Sol	fund = Dó	3. ^a = Mi
3. ^a = Mi	= Mi	5. ^a = Sol	fund. = Dó
fund. = Dó	= Dó	3. ^a = Mi	5. ^a = Sol
			

C7M	Tétrade	1. ^a inv. Dó com 7M e a 3. ^a no baixo C7M/E	2. ^a inv. Dó com 7M e a 5. ^a no baixo C7M/G	3. ^a inv. Dó com 7M e a 7. ^a no baixo C7M/B
7. ^a = Si	fund. = Dó	3. ^a = Mi	5. ^a = Sol	
5. ^a = Sol	7. ^a = Si	fund. = Dó	3. ^a = Mi	
3. ^a = Mi	5. ^a = Sol	7. ^a = Si	fund. = Dó	
fund. = Dó	3. ^a = Mi	5. ^a = Sol	7. ^a = Si	
				

Quando se trata de sétima no baixo não é necessário acrescentar o 7 na cifra, porém, os dois casos serão encontrados, pois ambos estão certos. Veja:

C7M/B = C/B C7/Bb = C/Bb D7/C = D/C G7M/F# = G/F#

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Em alguns casos a simplificação da cifra pode confundir, como no caso de acorde menor com a terça no baixo.

Ex.: Cm/Eb é claro que a nota Eb é a terça menor, porém, se a letra m (minúscula) não aparecer na cifra não teremos uma leitura rápida. Veja: C/Eb

Por isso a cifra deve ter a maior clareza possível; e ao analisar a cifra, atenção e bom senso são indispensáveis, pois os erros acontecem.

Conhecer bem os acordes invertidos é muito importante tanto para promover uma boa progressão harmônica, quanto para aproximar harmonia e melodia.

Acordes nos tons menores

Os acordes em tétrades formados no tom maior – exemplo em Dó maior

I7M	IIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7 ^(b5)
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 ^(b5)

Como já sabemos o tom menor relativo começa no sexto grau da escala maior, portanto:

Im7	IIm7 ^(b5)	bIII7M	IVm7	Vm7	bVI7M	bVII7
Am7	Bm7 ^(b5)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7

Analisando as diferenças de intervalos encontramos a explicação para bIII , bVI e bVII.

Observe as diferenças nos intervalos das escalas maior e menor:

Maior: 2.^a maior, 3.^a maior, 4.^a justa, 5.^a justa, 6.^a maior e 7.^a maior

Menor: 2.^a menor, 3.^a menor, 4.^a justa, 5.^a justa, 6.^a menor e 7.^a menor.

Em resumo as diferenças são:

Maior: 3.^a , 6.^a e 7.^a maiores.

Menor: 3.^a , 6.^a e 7.^a menores.

*É para demonstrar essa diferença que se coloca b (bemol) nos números III, VI e VII.

*A Escala Menor Relativa recebe o nome de Escala Menor Natural, para podermos compará-la às outras duas escala menores (harmônica e melódica).

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Progressão harmônica nas escalas menores, Harmônica e Melódica, em Lá menor

(7M)	(b5)	(#5)				
Im	IIm7	bIII7M	IVm7	V7	bVI7M	VII °
Harm.						
(7M)	(b5)	(#5)				
Am	Bm7	C7M	Dm7	E7	F7M	G# °
(7M)		(#5)			(b5)	(b5)
Im	IIm7	bIII7M	IV7	V7	VIIm7	VIIIm7
Mel.						
(7M)		(#5)			(b5)	(b5)
Am	Bm7	C7M	D7	E7	F#m7	G#m7

A.E.M.

Acordes de empréstimo modal são acordes usados entre acordes de um tom maior, mas que pertencem ao tom menor paralelo (homônimo).

Um grupo de A.E.M. , em série, constitui "modulação". (mudança de tom)

Homônimos ou paralelos: mesmo nome para modos diferentes. (Dó maior e Dó menor)

O A.E.M. pode estar em tríade ou em téttrade:

Vejamos os A.E.M. (em tétrades) mais comuns num tom maior, tomando como modelo o tom Dó maior que recebe acordes do tom menor paralelo, Dó menor.

I7M	IIm7	IIIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7 ^(b5)	acordes do tom Dó maior
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 ^(b5)	

Acordes do tom menor paralelo para empréstimo modal:

Im7	IIm7 ^(b5)	bII7M	bIII7M	IVm7	Vm7	bVI7M	bVII7M	bVII7
Cm7	Dm7 ^(b5)	Db7M	Eb7M	Fm7	Gm7	Ab7M	Bb7M	Bb7
Cm6				Fm6				

Os acordes I e IV (maiores ou menores) soam bem com 6 : I 6 , IV 6 , Im6 e IVm6 .
Em alguns casos o acorde Vm7 não é A.E.M. , e sim "segundo cadencial".

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Dominante Secundário

O acorde V7 exerce função dominante (ver função), preparando os acordes I e Im. Esse dominante é chamado primário, pois é um acorde diatônico.

Observe que os acordes IIm, IIIIm e VIIm, podem ser Im em outros tons. E os acordes IV e V também podem ser I.

Por exemplo: Dm pode ser IIm no tom Dó maior, mas pode ser Im no tom Ré menor. Assim como F pode ser IV no tom Dó maior, mas pode ser I no tom Fá maior.

Por isso os acordes IIm, IIIIm, IV, V e VIIm possuem uma situação implícita, que permite velos como I de um outro tom, que por sua vez possui um acorde V (dominante).

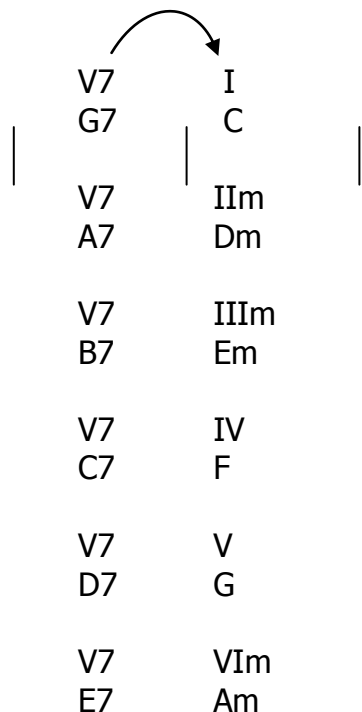
Então todos os acordes, maiores e menores, de qualquer tom, possuem um dominante que pode ser primário ou secundário.

Dominante primário: é o dominante que prepara o acorde I (V7/I).

Dominante secundário: são os dominantes que preparam os acordes IIm, IIIIm, IV, V e VIIm. (V7/IIm, V7/IIIIm, V7/IV, V7/V e V7/VIIm).

Exemplo em Dó maior:

I	IIm	IIIIm	IV	V7	VIIm
C	Dm	Em	F	G7	Am



Dominante primário e acorde diatônico.

Dominante secundário e Ré menor como tom implícito.

Dom. secundário e Mi menor como tom implícito.

Dom. secundário e Fá maior como tom implícito.

Dom. secundário e Sol maior como tom implícito.

Dom. secundário e Lá menor como tom implícito.

A seta liga o dominante ao alvo em análise.

Exercitar nos tons: Sol, Ré, Lá, Mi, Fá e Si bemol.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA


Dominante Substituto

O dominante substituto possui a mesma finalidade do dominante secundário, porém com uma sonoridade diferente. Ele pode substituir os dominantes primários e secundários.

O dominante substituto, (sub V7) está três tons à frente do dominante secundário. Isto quer dizer meio tom à frente do alvo, que é o acorde preparado pelo dominante.

O intervalo de três tons se chama "trítano", e pode ser de 4.^a aumentada ou 5.^a diminuta. Reveja "Intervalos".

I	IIIm	IIIIm	IV	V7	VIm
C	Dm	Em	F	G7	Am

					
	subV7 Db7		I C		Dominante substituto e acorde diatônico.
	subV7 Eb7		IIIm Dm		Dom. substituto e acorde diatônico.
	subV7 F7		IIIIm Em		Dom. substituto e acorde diatônico.
	subV7 Gb7		IV F		Dom. substituto e acorde diatônico.
	subV7 Ab7		V G		Dom. substituto e acorde diatônico.
	subV7 Bb7		VIm Am		Dom. substituto e acorde diatônico.

Obs.: O Dominante substituto soa bem com décima primeira aumentada (#11), tanto para alvo maior quanto para menor.

O dominante substituto não deve ser cifrado com o nome do acorde alvo.
Ex.: C#7 preparando C / o correto é: Db7 preparando C .

O dominante substituto, quando analisado, é ligado ao alvo por uma seta tracejada, como no exemplo acima.

Exercitar nos tons: Sol , Ré , Lá , Mi , Fá e Si bemol.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Segundo Cadencial com Dominante Secundário

Refere-se ao IIm7 do tom antecedendo o V7, sejam esses implícitos ou reais (secundários ou primários). Observe que em tom menor o IIm7 tem a quinta diminuta (b5). A combinação desses dois acordes dá uma nova opção para a harmonização.

I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIm7	VIIIm7 ^(b5)
Im7	IIm7 ^(b5)	bIII7M	IVm7	V7	bVI7M	bVII7

O acorde V7 foi extraído da escala harmônica para exercer função dominante, já que acorde menor não causa sensação de preparação.

IIm7 que antecede o V7 que prepara o I7M ou apenas I (tríade).

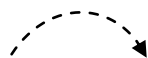
IIm7^(b5) que antecede o V7 que prepara o Im7 ou Im.

Seguindo o mesmo critério de tom implícito podemos anteceder os acordes diatônicos com segundo cadencial e dominante secundário(IIm e V7) :

<table border="0"> <tr> <td>IIm7</td> <td>V7</td> <td>I</td> </tr> <tr> <td> </td> <td> </td> <td> </td> </tr> <tr> <td>Dm7</td> <td>G7</td> <td>C7M</td> </tr> </table>	IIm7	V7	I				Dm7	G7	C7M	<p>II Cadencial com Dom. primário Dó é o tom real.</p>
IIm7	V7	I								
Dm7	G7	C7M								
<table border="0"> <tr> <td>IIm7^(b5)</td> <td>V7</td> <td>IIm7</td> </tr> <tr> <td>Em7^(b5)</td> <td>A7</td> <td>Dm7</td> </tr> </table>	IIm7 ^(b5)	V7	IIm7	Em7 ^(b5)	A7	Dm7	<p>II Cadencial com Dom. secundário Ré menor como tom implícito.</p>			
IIm7 ^(b5)	V7	IIm7								
Em7 ^(b5)	A7	Dm7								
<table border="0"> <tr> <td>IIm7^(b5)</td> <td>V7</td> <td>IIIm7</td> </tr> <tr> <td>F#m7^(b5)</td> <td>B7</td> <td>Em7</td> </tr> </table>	IIm7 ^(b5)	V7	IIIm7	F#m7 ^(b5)	B7	Em7	<p>II Cadencial com Dom. secundário Mi menor como tom implícito.</p>			
IIm7 ^(b5)	V7	IIIm7								
F#m7 ^(b5)	B7	Em7								
<table border="0"> <tr> <td>IIm7</td> <td>V7</td> <td>IV7M</td> </tr> <tr> <td>Gm7</td> <td>C7</td> <td>F7M</td> </tr> </table>	IIm7	V7	IV7M	Gm7	C7	F7M	<p>II Cadencial com Dom. secundário Fá maior como tom implícito.</p>			
IIm7	V7	IV7M								
Gm7	C7	F7M								
<table border="0"> <tr> <td>IIm7</td> <td>V7</td> <td>V</td> </tr> <tr> <td>Am7</td> <td>D7</td> <td>G</td> </tr> </table>	IIm7	V7	V	Am7	D7	G	<p>II Cadencial com Dom. secundário Sol maior como tom implícito.</p>			
IIm7	V7	V								
Am7	D7	G								
<table border="0"> <tr> <td>IIm7^(b5)</td> <td>V7</td> <td>VIm</td> </tr> <tr> <td>Bm7^(b5)</td> <td>E7</td> <td>Am</td> </tr> </table>	IIm7 ^(b5)	V7	VIm	Bm7 ^(b5)	E7	Am	<p>II Cadencial com Dom. secundário Lá menor como tom implícito.</p>			
IIm7 ^(b5)	V7	VIm								
Bm7 ^(b5)	E7	Am								

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Segundo Cadencial com Dominante Substituto. (subV7)



IIm7	Sub V7	I	II Cadencial com Dom. Substituto Dó é o tom real.
Dm7	Db7	C7M	
(b5) IIm7	SubV7	IIm7	II Cadencial com Dom. Substituto Ré menor como tom implícito.
(b5) Em7	Eb7	Dm7	
(b5) IIm7	SubV7	IIIIm7	II Cadencial com Dom. Substituto Mi menor como tom implícito.
(b5) F#m7	F7	Em7	
IIm7	SubV7	IV7M	II Cadencial com Dom. Substituto Fá maior como tom implícito.
Gm7	Gb7	F7M	
IIm7	SubV7	V	II Cadencial com Dom. Substituto Sol maior como tom implícito.
Am7	Ab7	G	
(b5) IIm7	SubV7	VIIm	II Cadencial com Dom. Substituto Lá menor como tom implícito.
(b5) Bm7	Bb7	Am	

Já vimos que o acorde SubV7 soa bem com décima primeira aumentada (#11).

Obs.: o colchete tracejado indica a distância de semitom entre os acordes "Segundo Cadencial" e "Dominante Substituto".

Diminutos de Passagem

De maneira simplificada e clara quero expor a aplicação deste acorde. O acorde diminuto é encontrado no sétimo grau da Escala Harmônica. Sua aplicação mais comum é a de fazer ligação entre dois acordes que possuam distância de um tom entre si. Neste caso ele é formado na nota que está no semitom (entre os dois acordes) podendo ser ascendente ou descendente.

Ascendente: C7M C#º Dm7 , Dm7 D#º Em7 , F7M F#º G7 , G7 G#º Am7

Descendente: Am7 Abº G7 , Em7 Ebº Dm7

* Observe que o diminuto não leva o nome do alvo.

* O diminuto também pode exercer função de atraso ou retardamento de outro acorde: Cº C7M, Gº G.

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Funções de acordes

Os acordes seguem um critério de aplicação que facilita, não apenas, o entendimento do acorde numa seqüência harmônica, mas de toda a seqüência ou contexto harmônico. Por isso é de grande importância o entendimento das funções dos acordes.

As funções dos acordes são: Tônica, Subdominante e Dominante.

Tônica:	I	Im	(repouso, som que caracteriza o tom)
Subdominante:	IV	IVm	(transitório, intermediário)
Dominante:	V	V	(preparatório, V7)

Estes acordes (I, IV e V) , são considerados fortes em suas funções, porém existem outras possibilidades de aplicação ou substituição.

Vejam os acordes que possuem semelhança nos sons, e que proporcionam a caracterização de uma mesma função:

As funções podem ser: forte, meio-forte ou fraca.

As funções: meio-forte e fraca são substituições para a função forte.

Evidentemente a função meio-forte possui características sonoras mais aproximadas da função forte, se comparada à função fraca.

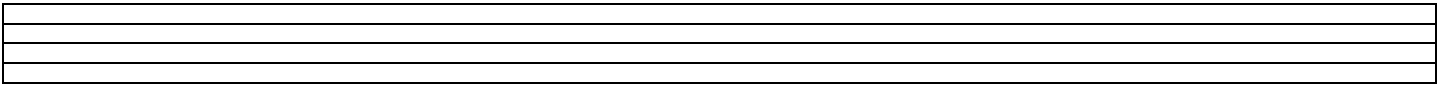
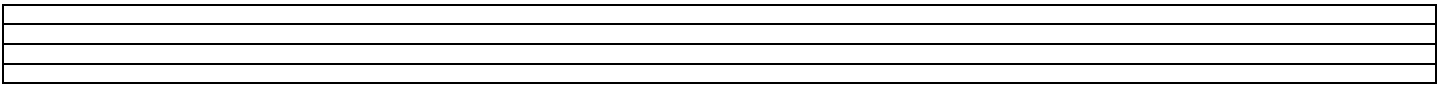
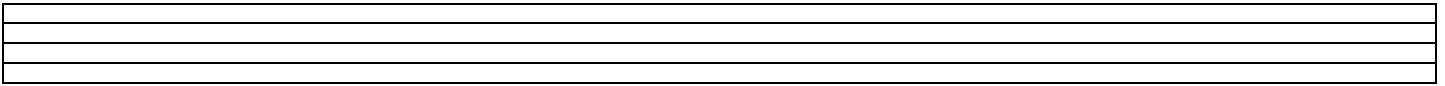
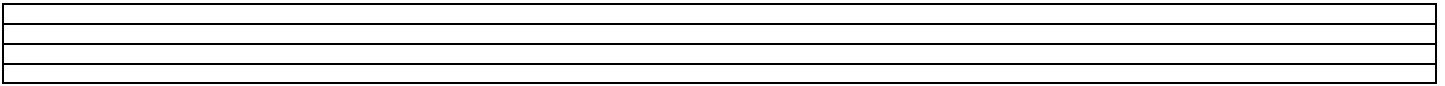
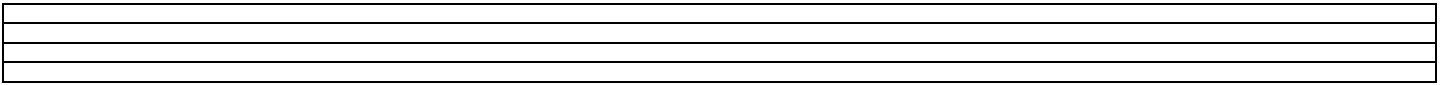
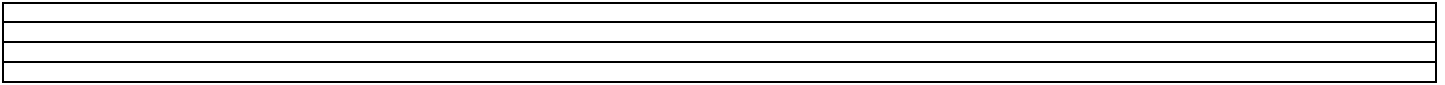
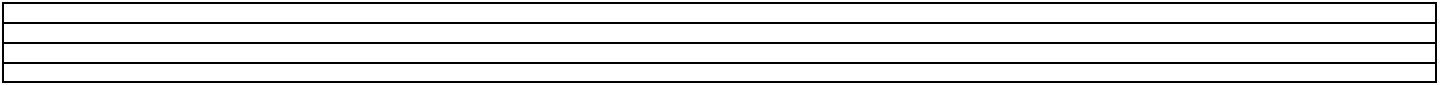
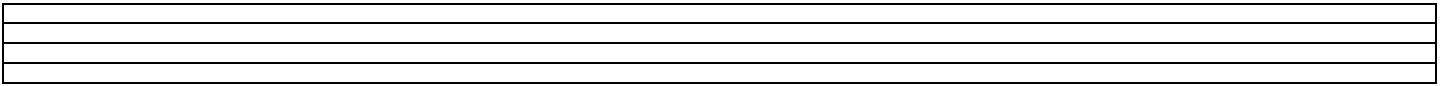
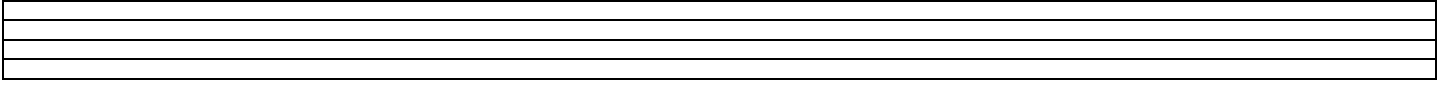
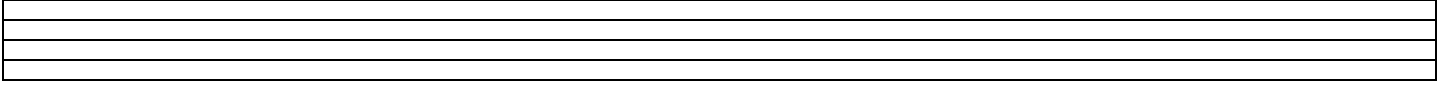
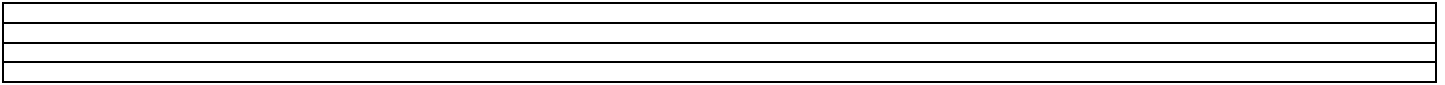
Por isso é mais comum a substituição por função meio-forte do que por função fraca.

<i>Em tom maior:</i>	<i>forte</i>	<i>meio-forte</i>	<i>e</i>	<i>fraca.</i>
Tônica	I	III ^m		VI ^m
Subdominante	IV	II ^m		{ VI ^m } quase sempre { III ^m } de função Tônica
Dominante	V (V7)	VII ^o (VII ^m 7) ^(b5)		
<i>Em tom menor:</i>	<i>forte</i>	<i>meio-forte</i>	<i>e</i>	<i>fraca.</i>
Tônica	Im			bIII+
Subdominante	IV ^m	II ^o (bII)		bVI
Dominante	V (V7)	VII ^o		bIII+

* Na escala menor natural não existe acorde com função dominante, eles existem nas escalas menores harmônica e melódica (V7) .

Analise os conteúdo acima nos tons: dó, ré, lá e mi (maiores e menores) .

MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA



MÓDULO IV – TEORIA DA HARMONIA

Anotações

Ruled lines for notes.

REFERÊNCIAS

Matteu Carcassi Opus 59

A Escola de Tárrega

Teoria musical Belmira Cardoso e Mário Mascarenhas

Curso Completo de Teoria musical e Solfejo Maria Luiza de Mattos Priolle

Teoria Musical Método Bona

Harmonia e Improvisação de Almir Chediak Vol. I e II

Harmonia Funcional Manuscritos Ian Guest

Curso de Violão e Guitarra O Globo

“O Melhor da Música Popular Brasileira” de Mário Mascarenhas

“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria

Método Completo para Guitarra Ricardo Mendes

Ensaio Musical – Prof. Juarez Barcellos – Curso de Música para Violão

Foi publicado no formato PDF em juarezbarcellos.wordpress.com, licenciado sob Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual3.0 Não Adaptada

