

Harmonia prática da Bossa-Nova

Método para violão

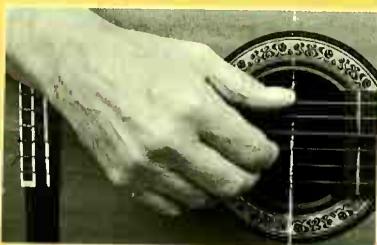
Carlos Lyra



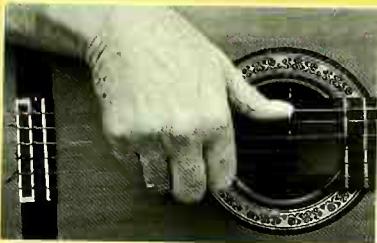
Inclui CD com 9 trilhas
contendo demonstrações
de ritmos e 17 músicas
para ouvir e acompanhar
com o violão

Posição das mãos

A posição errada ou certa das mãos, prejudica ou favorece uma melhor execução do instrumento (veja abaixo).



Errado: Mão direita quase paralela às cordas do violão



Certo: Mão direita perpendicular às cordas e polegar projetado para a frente



Errado: Polegar da mão esquerda aparecendo por trás do braço do violão



Certo: Pulso arredondado evita o aparecimento do polegar



Errado: Polegar da mão esquerda quase paralelo ao braço do violão



Certo: Polegar da mão esquerda perpendicular ao braço do violão

Carlos Lyra

**HARMONIA PRÁTICA
DA
BOSSA-NOVA**

Método para Violão

**Inclui CD com 9 trilhas contendo
demonstrações de ritmos e 17 músicas
para ouvir e acompanhar com o violão**

Nº Cat. - 350-M



IRMÃOS VITALE

Editores - Brasil

**© Copyright 1999 by Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com. - São Paulo - Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.**

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

Lyra, Carlos

Harmonia Prática da Bossa-Nova : método para violão / Carlos Lyra.
São Paulo : Irmãos Vitale, 1999.

1. Bossa-Nova – Música 2. Violão – Estudo e ensino
I. Título.

99-2892

CDD-787. 8707

Índices para catálogo sistemático:

1. Violão : Estudo e ensino : Música 787-8707

Editoração computadorizada
Luciano Alves

Gravado, mixado e masterizado por
Alexandre Moreira

Revisão musical
Carlos Lyra e Claudio Hodnik

Gravação e mixagem
Estúdio Rio Mix

Revisão final de texto
Maria Elizabete Santos Peixoto

Masterização
Vison Digital

Capa
Marcia Fialho

Fotografias
Erik de Barros Pinto

Produção executiva
Fernando Vitale

Para minha filha Kay

Agradeço à inestimável colaboração dos amigos:

Magda Botafogo, pela paciência constante na revisão do texto, desenhos e montagem dos gráficos deste método.

Antonio Adolfo, pela revisão musical, além dos preciosos conselhos e sugestões provenientes do mais sólido conhecimento musical e experiência didática.



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/harmoniapraticad00lyra>

ÍNDICE

Prefácio	7
Apresentação	8
Introdução	9
Parte 1 - Preliminares	11
Notas musicais e cifras	13
Acidentes	13
Enarmônica	14
Modos	14
Tônica e fundamental	14
Tom e tonalidade	14
Modo	14
Escala	15
O violão	16
Intervalos	18
Quadro de intervalos	21
Acorde	23
Formação dos acordes	23
Digitação dos acordes no violão	24
Tons básicos	24
Acorde nos tons básicos	24
Reprodução dos acordes no braço do violão	25
Acorde principais do tom	26
Tom homônimo	26
Tom relativo	27
Ritmo	27
Valsa (CD faixa 1)	28
Samba-canção (CD faixa 2)	28
Toada (CD faixa 3)	28
Baião (CD faixa 4)	28
Baião-toada (CD faixa 5)	29
Marcha-rancho (CD faixa 6)	29
Samba bossa-nova (ritmo básico - CD faixa 7)	29
Samba bossa-nova (variação 1 - CD faixa 8)	30
Samba bossa-nova (variação 2 - CD faixa 9)	30
Parte 2 - Harmonia Básica	31
Resolução	33
Resoluções ampliadas	38
Modulação	39
Inversões	41
Inversões nos tons básicos	43
Encadeamento e resolução dos acordes invertidos	44
Análise harmônica	47

Parte 3 - Harmonia Prática	51
Acordes dissonantes	53
Acordes substitutos de tônicas menores e subdominantes menores	55
Acordes substitutos de subdominantes menores	59
Acordes substitutos de tônicas maiores e subdominantes maiores	60
Acordes substitutos do acorde maior com 7 ^a menor ou dominante	64
Parte 4 - Convenções	73
Claves	75
Compassos	75
Armaduras de clave	75
Sinais de repetição	76
Os acordes nas partituras	78
As letras nas partituras	78
Parte 5 - Músicas	79
Comedor de gileté (CD faixa 10)	81
Canção que morre no ar (CD faixa 11)	84
Coisa mais linda (CD faixa 12)	86
Entrudo (CD faixa 13)	88
Feio, não é bonito (CD faixa 14)	90
Influência do jazz (CD faixa 15)	92
Lobo bobo (CD faixa 16)	94
Marcha da quarta-feira de cinzas (CD faixa 17)	96
Maria Moita (CD faixa 18)	98
Maria Ninguém (CD faixa 19)	100
Minha namorada (CD faixa 20)	102
Sabe você? (CD faixa 21)	104
Primavera (CD faixa 22)	106
Samba do Carioca (CD faixa 23)	109
Saudade fez um samba (CD faixa 24)	110
Se é tarde me perdoa (CD faixa 25)	111
Você e eu (CD faixa 26)	112
Gráficos para exercícios	113
Bibliografia	115

PREFÁCIO

A sua obra por si só já consiste num vasto material para estudo por parte de quem quer que entenda do assunto “Harmonia/Melodia” e Bossa-Nova. As reflexões do Carlinhos, no entanto, são posteriores à criação de sua música. Como ele mesmo citou, e eu concordo, a frase “As regras são consequência da música e não o contrário” diz tudo.

Eu também, como compositor e didata, considero que o autor que busca a beleza na criação de sua música é quem pode, com maior autoridade, comentá-la tecnicamente. Principalmente se ele tem uma experiência como didata assim como o Carlinhos, que foi o pioneiro das escolas e métodos de Bossa-Nova para o violão. Sua academia em Copacabana fez “escola” e história. Formou e informou a muitos o que era o caminho harmônico, sem precedentes, de um estilo que influenciou e ainda vai influenciar por muito tempo músicos do mundo inteiro.

É maravilhoso criar didática. Quase quanto compor. É com muito respeito que todos os que estudarem este livro devem encarar as colocações de um mestre da música em todos os sentidos.

Antonio Adolfo

APRESENTAÇÃO

Carlos Lyra, uma caixa de surpresas

Carlinhos é uma pessoa que me surpreende a cada momento.

Quando o conheci, em meados dos anos 50, surpreendeu-me com suas melodias tão adiantadas para a época e que tanto me fascinaram.

Pouco tempo mais tarde, quando estávamos lançando a Bossa-Nova, achando que era a vertente única e interminável da nova música brasileira, Carlinhos parte para o “Sambalanço”, que era uma variante da Bossa-Nova.

Quando tudo se abre para nós no Brasil, Lyra parte para os Estados Unidos e acaba morando um tempo no México!

Agora, recentemente, me surpreendeu de uma forma super agradável, me convidando para produzir seu mais recente disco, “Carioca de Algema”.

Quando acho que nada mais me surpreenderá, ele me chega com um método de violão, enfocando as harmonias ligadas à Bossa-Nova, mas ao mesmo tempo com uma explanação bem ampla dos conceitos musicais gerais.

Pareceu-me um método bem prático, direto, objetivo.

Parabéns Carlinhos, não sei como, com que tempo você conseguiu realizar este trabalho. Tenho certeza que será muito útil para os futuros violonistas (de música boa).

Roberto Menescal

INTRODUÇÃO

Este livro é apenas um ponto de partida. Também não chega a ser um ABC. Espera-se mesmo que o leitor possua algum rudimento musical tal como ter idéia das notas musicais, diferenciar melodia (sequência de notas) de harmonia (sequência de acordes), etc. E, naturalmente, que tenha um mínimo de senso rítmico.

Na verdade, pode-se utilizar este método de duas maneiras. Para o leitor que já conhece alguma coisa de violão e cifras, basta familiarizar-se, rapidamente, com as convenções e passar, em seguida, à Parte II. Já o iniciante, deverá examiná-lo na íntegra, para o que se recomenda, como complemento deste trabalho, a aquisição de um manual de teoria musical, assim como um método que o oriente no estudo da técnica do violão (v. bibliografia, p. 115).

O leitor também não deverá se preocupar em aprender ou memorizar as regras de harmonia utilizadas neste método (as regras são consequência da música e não o contrário), mas sim executar os exemplos no instrumento e transpô-los, sistematicamente, para os outros tons, como recomendam os exercícios.

Para o iniciante, o assunto não há de ser tão fácil quanto se podia desejar, mas nem tão difícil quanto possa parecer numa folheada rápida e inicial. Ainda assim, para suavizar a tarefa e torná-la mais agradável, foram utilizados um mínimo de teoria e um máximo de exemplos musicais (extraídos de canções do próprio autor desta obra) buscando, através deles, transmitir da maneira mais prática possível conhecimentos harmônicos aplicados ao violão.

E, finalmente, convém esclarecer que não acreditamos que Bossa-Nova seja apenas Samba, e sim um estilo de música popular que, independentemente das influências marcantes do Jazz norte-americano, do impressionismo de Ravel e Debussy e da música de autores nacionais como Villa Lobos, engloba os mais distintos e variados ritmos brasileiros: samba, marcha-rancho, modinha, baião, valsa, samba-canção, para citar alguns.

Se bem que este método se dedique, particularmente, ao estilo Bossa-Nova de harmonizar, queremos crer que, no geral, pode ser aproveitado em qualquer tipo de música.

Carlos Lyra

PARTE 1

Preliminares

1818

annually

NOTAS MUSICais E CIFRAS

Cifra é um sistema internacional de notação que serve para representar as notas musicais por letras, assim:

C	D	E	F	G	A	B	C
DÓ	RÉ	MI	FÁ	SOL	LÁ	SI	DÓ

Entre as notas musicais Mi (E) e Fá (F) e entre as notas Si (B) e Dó (C) existe uma distância, ou intervalo, de um semitom, enquanto que entre as outras o intervalo é de dois semitons ou um tom.

ACIDENTES

As sete notas naturais podem ser alteradas pelos acidentes:

Sustenido (♯)	aumenta a nota em 1 semitom
Bemol (♭)	diminui a nota em 1 semitom
Dobrado sustenido (x)	aumenta a nota em 2 semitons ou 1 tom
Dobrado bemol (bb)	diminui a nota em 2 semitons ou 1 tom.
Bequadro (♮)	anula os efeitos dos acidentes anteriores

As notas acidentadas, representadas por cifras, ficam:

Dó sustenido ou Ré bemol	C♯ ou D♭
Ré sustenido ou Mi bemol	D♯ ou E♭
Fá sustenido ou Sol bemol	F♯ ou G♭
Sol sustenido ou Lá bemol	G♯ ou A♭
Lá sustenido ou Si bemol	A♯ ou B♭

E também:

Mi sustenido ou Fá	E♯ ou F
Fá bemol ou Mi	F♭ ou E
Si sustenido ou Dó	B♯ ou C
Dó bemol ou Si	C♭ ou B

Ou ainda

Dó dobrado sustenido ou Ré	Cx ou D
Ré dobrado bemol ou Dó	Dbb ou C
etc.	

ENARMONIA

Chamam-se enarmônicos os sons (notas, escalas, tons e acordes) que sejam idênticos mas que possuam nomes diferentes:

Dó sostenido ou Ré bemol	C♯ ou D♭
Mi sostenido ou Fá	E♯ ou F
Fá dobrado sostenido ou Sol	F♯ ou G
Si dobrado bemol ou Lá	B♭ ou A
etc.	

MODOS

Quando se trata de representar os Modos (maior ou menor) de uma escala, tom ou acorde, as cifras são escritas assim:

Escalas de Dó maior ou Dó menor	C ou Cm
Tons de Mi maior ou Mi menor	E ou Em
Acordes de Si bemol maior ou Si bemol menor	B♭ ou B♭m
Acordes de Fá sostenido maior ou Fá sostenido menor	F♯ ou F♯m
etc.	

NOTA: O leitor deverá familiarizar-se com o sistema de cifras porque daqui em diante nos referiremos às notas, tons, acordes, etc., pelos seus correspondentes na notação de cifras.

TÔNICA E FUNDAMENTAL

Tônica é a nota principal (grau I) de uma escala ou de um tom. A nota C (dó) é a nota principal tanto dos tons como das escalas de Dó maior (C) e Dó menor (Cm). Nos acordes, a nota tônica toma o nome de Fundamental.

TOM E TONALIDADE

Tom é a altura, ou seja, abaixamento ou elevação do som (não confundir com volume). Tonalidade é um trecho de música em que predomina um tom.

MODO

O modo de um tom, escala ou acorde pode ser maior ou menor, segundo utilização do grau III (maior) ou IIIm (menor) da escala.

ESCALA

Escala é uma sequência de notas, formada por graus sucessivos, representados por algarismos romanos. As escalas utilizadas pela Harmonia Prática são a Escala Maior e a Escala Menor Harmônica. A diferença entre elas é que os graus III e VI são maiores (M) na Escala Maior, e menores (m) na Escala Menor. Os demais graus são idênticos e comuns a ambas as escalas.

Exemplos:

Escala de Dó Maior (C)

I II III IV V VI VII VIII
C D E F G A B C
dó ré mi fá sol lá si dó

Escala de Dó menor harmônica (Cm)

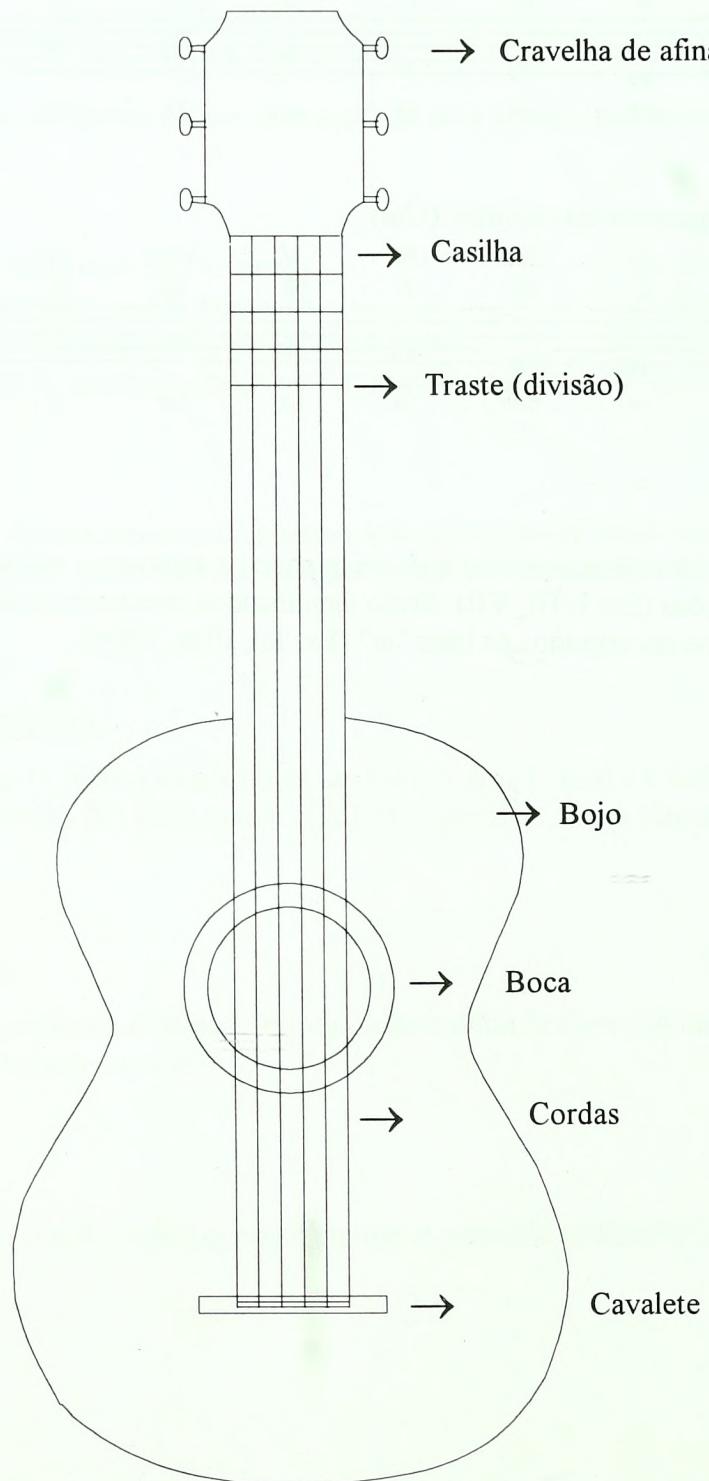
I II IIIm IV V VIIm VII VIII
C D E♭ F G A♭ B C
dó ré mi♭ fá sol lá♭ si dó

Os graus da escala serão identificados como maiores quando os algarismos romanos que os designam se apresentarem sem alterações (Ex: I, III, VII). Serão identificados como menores quando os mesmos algarismos romanos estiverem seguidos da letra “m” (Ex: Im, IIIm, VIIIm).

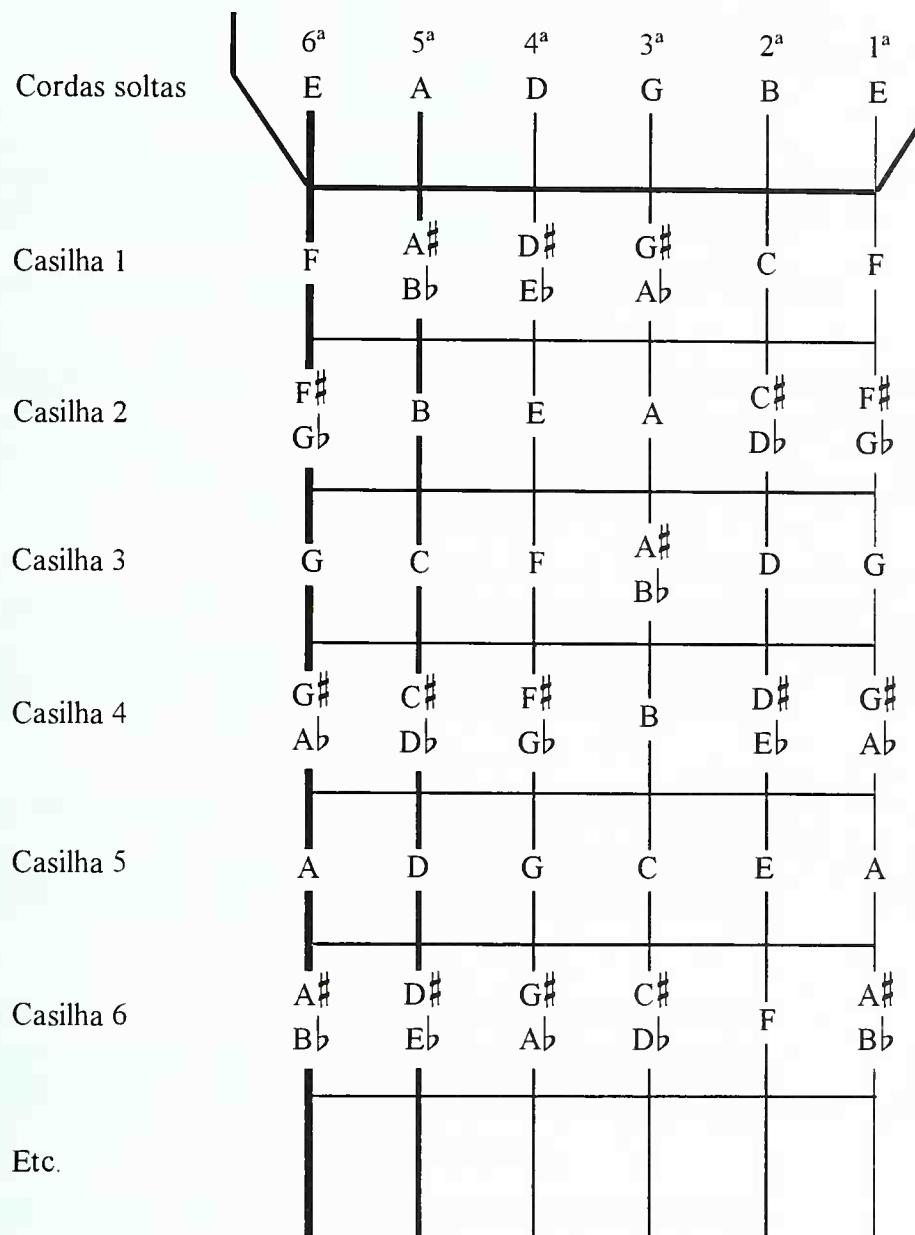
O VIOLÃO

O violão tem seis cordas que, da mais grossa (6^a) para a mais fina (1^a), e quando estão soltas, denominam-se:

6 ^a	5 ^a	4 ^a	3 ^a	2 ^a	1 ^a
Mi	Lá	Ré	Sol	Si	Mi
E	A	D	G	B	E



Pressionando-se as cordas nas diferentes casilhas, obtém-se o som das notas subsequentes que se estendem e se repetem pelo braço do violão, assim:



Da 6^a para a 1^a, cada corda pressionada na casilha V reproduz o som da corda seguinte solta. Exceção feita à 3^a corda (G) que, para reproduzir o som da 2^a corda (B) solta, deverá ser pressionada na casilha 4. (v. gráfico acima).

NOTA: O leitor deverá familiarizar-se com as notas, no braço do violão, pelo menos até a casilha 5, o que favorecerá a compreensão da formação dos acordes no instrumento, intervalos, execução de escalas, etc.

INTERVALOS

Intervalo é a distância entre duas notas. Dependendo de quantos tons ou semitons existem, precisamente, entre as duas notas, os intervalos podem ser menores, maiores, justos, aumentados ou diminutos.

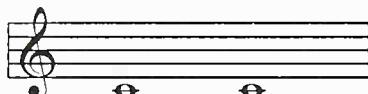
Exemplos:

- de C a D♭ (2ª menor)
- de C a D (2ª maior)
- de C a D♯ (2ª aumentada)
- de C a G♭ (5ª diminuta)
- de C a G (5ª justa)
- de C a G♯ (5ª aumentada)
- etc.

Os intervalos são inúmeros mas, para o uso da Harmonia Prática, apenas alguns deles serão empregados. Podem ser divididos em dois grupos:

a) Intervalos simples, ou seja, os que permanecem dentro de uma mesma oitava:

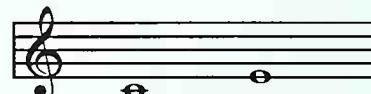
Uníssono de C a C



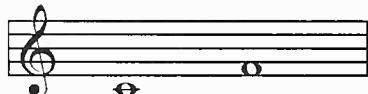
Terça menor (3m) de C a E♭



Terça maior (3M) de C a E



Quarta justa (4) de C a F



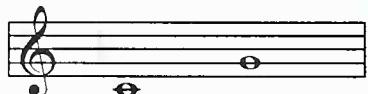
Quarta aumentada (#4) de C a F♯



Quinta diminuta (♭5) de C a G♭



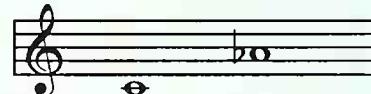
Quinta justa (5) de C a G



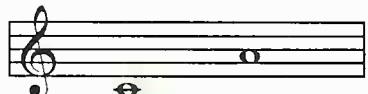
Quinta aumentada (#5) de C a G♯



Sexta menor (6m) de C a A♭



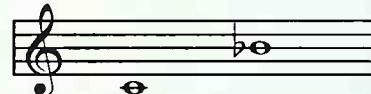
Sexta maior (6) de C a A



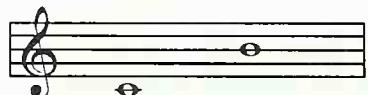
Sétima diminuta (7º) de C a B♭



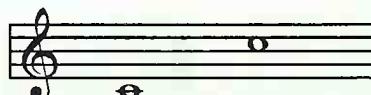
Sétima menor (7m) de C a B♭



Sétima maior (7M) de C a B



Oitava justa (8) de C a C



b) **Intervalos compostos**, ou seja, os que ultrapassam uma oitava. Resultam da soma do intervalo simples, mais 7.

Exemplos:

$$\begin{array}{lll} 2^{\text{a}} \text{ menor} & + 7 & = \quad 9^{\text{a}} \text{ menor } (\flat 9) \\ 4^{\text{a}} \text{ justa} & + 7 & = \quad 11^{\text{a}} \text{ justa } (11) \\ 6^{\text{a}} \text{ maior} & + 7 & = \quad 13^{\text{a}} \text{ maior } (13) \\ \text{etc.} & & \end{array}$$

Observe que se um intervalo simples for menor, maior, justo, aumentado ou diminuto, seu equivalente composto será, igualmente, menor, maior, justo, aumentado ou diminuto.

Os intervalos compostos utilizados na Harmonia Prática são os seguintes:

Nona menor (<flat>9) de C a D<flat></flat></flat>	Nona maior (9) de C a D	Nona aumentada (<sharp>9) de C a D<sharp></sharp></sharp>
Décima primeira justa (11) de C a F	Décima primeira aumentada (<sharp>11) de C a F<sharp></sharp></sharp>	
Décima terceira maior (13) de C a A	Décima terceira menor (<flat>13) de C a A<flat></flat></flat>	

Intervalos ascendentes e descendentes

O intervalo é ascendente quando vai da nota mais grave para a mais aguda. O intervalo descendente é o inverso: vai da nota mais aguda para a mais grave.

Exemplo:

Intervalo de 7 ^a menor (7m) ascendente de C a B <flat></flat>	Intervalo de 7 ^a menor (7m) descendente de B <flat> a C</flat>

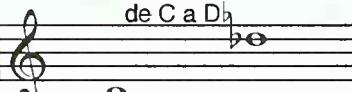
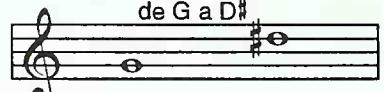
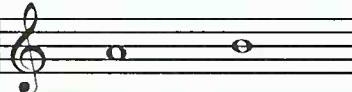
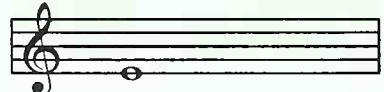
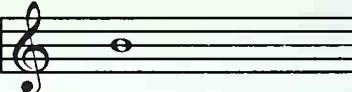
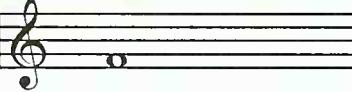
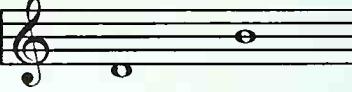
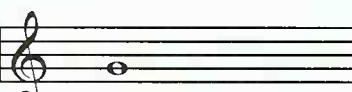
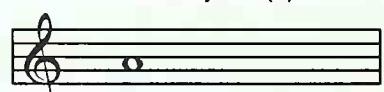
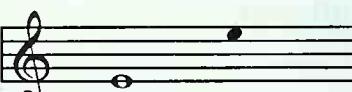
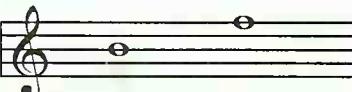
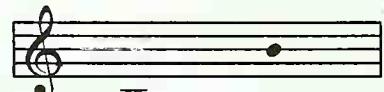
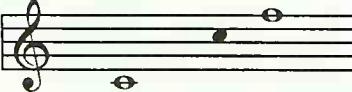
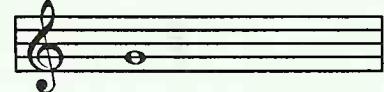
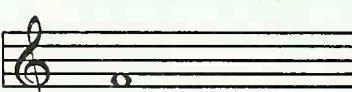
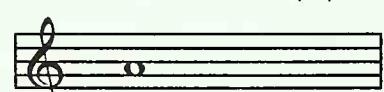
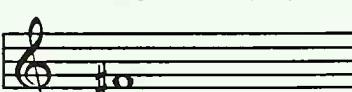
NOTA: As cifras para os intervalos não seguem, como se pode observar, um sistema uniforme. Isso se deve à existência de uma inúmera quantidade de sistemas de notação. Assim, alguns intervalos são cifrados com letras (3m, 3M e 7M), enquanto que outros utilizam-se dos acidentes (4, 5, 5, 6, 9, 9, 11 e 13). Alguns são cifrados de maneira *sui-generis* (7° ou 7dim) enquanto que outros não utilizam nenhuma cifra específica, como os justos (4, 5, 8 e 11), a sexta maior (6), a sétima menor (7) e a nona maior (9). As cifras principais são escritas assim:

3^a maior = 3M
 3^a menor = 3m
 4^a justa = 4
 5^a justa = 5
 5^a diminuta = ♫5
 5^a aumentada = ♪5

6^a maior = 6
 6^a menor = ♫6
 7^a menor = 7
 7^a maior = 7M
 7^a diminuta = 7°
 8^a justa = 8

9^a maior = 9
 9^a menor = ♫9
 9^a aumentada = ♪9
 11^a justa = 11
 11^a aumentada = ♪11
 13^a maior = 13
 13^a menor = ♫13

Exercício: Completar os intervalos, nos pentagramas que seguem, escrevendo as notas ou colocando acima dos pentagramas o nome por extenso dos intervalos e as cifras correspondentes. (Conferir pelo Quadro de Intervalos da p. 21). Os intervalos iniciais funcionam como exemplos.

Nona menor (9°) de C a D♭	Quinta aumentada (5) de G a D♯	Sétima maior (7M) de D a C♯
		
Segunda maior (2 ^a M)	Quarta justa (4)	Terça maior (3M)
		
Segunda menor (2 ^a m)	Nona aumentada (9)	
		
Sétima diminuta (7°)	Quinta justa (5)	Décima primeira aumentada (11)
		
Décima terceira menor (13)	Sexta menor (6)	
		
Nona maior (9)	Décima terceira maior (13)	
		
Sétima menor (7)	Quarta aumentada (4)	Terça menor (3m)
		

QUADRO DE INTERVALOS (para os tons naturais)

No quadro a seguir, os algarismos romanos representam os graus das escalas (maiores ou menores), enquanto que os arábicos representam os intervalos utilizados na Harmonia Prática. Na linha horizontal da 1^a oitava estão os intervalos que permanecem dentro da mesma oitava. Na linha horizontal da 2^a oitava estão os intervalos compostos (que ultrapassam a oitava).

2 ^a oitava		b9	9	#9		11	#11		b13	13			
1 ^a oitava				3m	3M	4	#4 b5	5	b6	7°	6	7m	7M
Graus	I		II	III		IV		V		VI		VII	VIII
Tons	C	D ♭	D	D# E ♭	E	F	F# G ♭	G	A ♭	B ♭ A	B ♭	B	C
	D	E ♭	E	E# F	F#	G	G# A ♭	A	B ♭	C ♭ B	C	C#	D
	E	F	F#	Fx G	G#	A	A# B ♭	B	C	D ♭ C#	D	D#	E
	F	G ♭	G	G# A ♭	A	B ♭	B	C ♭	D ♭	E ♭ D	E ♭	E	F
	G	A ♭	A	A# B ♭	B	C	C# D ♭	D	E ♭	F ♭ E	F	F#	G
	A	B ♭	B	B# C	C#	D	D# E ♭	E	F	G ♭ F#	G	G#	A
	B	C	C#	Cx D	D#	E	E# F	F#	G	A ♭ G#	A	A#	B

Para formar os intervalos dos tons acidentados, não contidos no Quadro de Intervalos, basta aumentar ou diminuir um semitom em cada uma das notas do tom natural. É preciso cuidado, no entanto, para manter-se as mesmas notas do tom natural, modificando, apenas, os acidentes.

Exemplos:

1/2 tom acima de C é C \sharp
1/2 tom abaixo de C é C \flat
1/2 tom acima de B é B \sharp
1/2 tom abaixo de B \flat é B $\flat\flat$

Isto porque para se obter um intervalo qualquer, por exemplo de 7^a, a partir de C, esta 7^a deverá ser sempre B (grau VII a partir de C), mudando somente o acidente, assim:

De C a B \flat = 7^a menor
De C a B = 7^a maior
De C a B $\flat\flat$ = 7^a diminuta

E não A (enarmônico de B $\flat\flat$), que é uma 6^a, ou seja, grau VI a partir de C.

Da mesma forma, para se obter um intervalo de 5^a, a partir de E, este deverá ser sempre B, para todos os intervalos de 5^a, assim:

De E a B \flat = 5^a diminuta
De E a B = 5^a justa
De E a B \sharp = 5^a aumentada

E não C (enarmônico de B \sharp), que é uma 6^a, ou seja, grau VI a partir de E.

NOTA: Observe esses casos com o auxílio do Quadro de Intervalos (p.21).

Exercício: Fazer um Quadro de Intervalos para os 5 tons acidentados (C \sharp ou D \flat , D \sharp ou E \flat , F \sharp ou G \flat , G \sharp ou A \flat e A \sharp ou B \flat), tal como o dos tons naturais da página 21.

ACORDE

Acorde é um conjunto de três ou mais notas que se ouve simultaneamente. Os acordes fundamentais para a Harmonia Prática são os seguintes:

- Acorde Perfeito Maior
- Acorde Perfeito Menor
- Acorde Maior com 7ª menor

Todos os demais acordes existentes substituem, de certa maneira, esses três acordes fundamentais.

FORMAÇÃO DOS ACORDES

O Acorde Perfeito Maior é formado pelos graus I, III e V.

O Acorde Perfeito Menor é formado pelos graus I, IIIm e V.

O Acorde Maior com 7ª menor é formado pelos graus I, III, V e VIIIm, ou seja, o acorde Perfeito Maior acrescido do grau VIIIm.

Exemplos:

The image shows three musical staves. The first staff, labeled 'C', contains two notes: a middle C on the fourth line and a G on the third line. The second staff, labeled 'C m', contains two notes: a middle C on the fourth line and a B-flat on the fifth line. The third staff, labeled 'C 7', contains three notes: a middle C on the fourth line, a G on the third line, and a B-flat on the fifth line.

Os graus do acorde não precisam seguir, necessariamente, a ordem I, III (ou IIIm), V, VIIIm. Quando os graus estão nessa ordem, diz-se que o acorde está na ordem direta, como nos exemplos acima. Em qualquer outra ordem, o acorde estaria na ordem inversa, assim:

The image shows three musical staves. The first staff, labeled 'C', contains two notes: a middle C on the fourth line and an E on the second line. The second staff, labeled 'C m', contains two notes: a middle C on the fourth line and a B-flat on the fifth line. The third staff, labeled 'C 7', contains three notes: a middle C on the fourth line, a B-flat on the fifth line, and an E on the second line.

A nota principal de um acorde (grau I) chama-se Fundamental e quando ela está no baixo (nota mais grave do acorde), como nos exemplos acima, o acorde está no Estado Fundamental. Quando outros graus (III, IIIm, V ou VII) se encontram no baixo, tem-se as Inversões, que serão estudadas mais adiante.

Os graus de um acorde podem se repetir indefinidamente. No Estado Fundamental, o acorde deve conter, obrigatoriamente, a Tônica (grau I) assim como o grau III (ou IIIm) que define o modo do acorde, ou seja, se ele é maior ou menor. O grau V, no entanto, pode ser suprimido sem prejuízo para o acorde.

The image shows three musical staves. The first staff, labeled 'C', contains two notes: a middle C on the fourth line and an E on the second line. The second staff, labeled 'C m', contains two notes: a middle C on the fourth line and a B-flat on the fifth line. The third staff, labeled 'C 7 (sem V)', contains three notes: a middle C on the fourth line, a B-flat on the fifth line, and an E on the second line.

DIGITAÇÃO DOS ACORDES NO VIOLÃO

Os pontilhos negros, distribuídos pelas diferentes casilhas, indicam os locais onde as cordas devem ser pressionadas pelos dedos da mão esquerda. A mão direita pulsa as cordas junto à boca do violão.

Os pontilhos vazados, na parte superior do gráfico, indicam quais cordas podem ou devem ser pulsadas. O primeiro pontinho à esquerda, por indicar o Baixo (nota mais grave do acorde), deve ter a corda correspondente pulsada pelo polegar da mão direita. As cordas não indicadas por pontilhos vazados não devem ser pulsadas.

The diagram shows three guitar chord diagrams labeled C, Cm, and C7, each with its corresponding musical notation below it. The chords are shown on a six-string guitar neck with dot markers indicating finger placement. The musical notation consists of a treble clef and a staff with vertical stems and open circles (heads) at specific positions, representing which strings should be plucked.

Observe, nos gráficos e pentagramas acima, que as notas dos acordes se repetem (e nem sempre na ordem I, III (ou IIIm), V e VIIIm). No acorde de C7, o grau V (G) foi suprimido sem prejuízo para o acorde.

TONS BÁSICOS

No violão, todos os tons são utilizados, porém os que resultam mais cômodos para o instrumento são aqueles que têm por tônica as notas C, G, D, A e E. Esses tons serão chamados, daqui por diante, Tons Básicos.

ACORDES DOS TONS BÁSICOS

The diagram displays 15 basic guitar chords arranged in a grid. The columns represent the five basic tons: C, G, D, A, and E. The rows group the chords by tonality:

- 1- Perfeitos Maiores:** C, G, D, A, E
- 2- Perfeitos Menores:** Cm, Gm, Dm, Am, Em
- 3- Maiores com 7^a menor:** C7, G7, D7, A7, E7

Each chord is represented by a six-string guitar neck diagram with black dots indicating finger placement. The chords shown are: C (C-C-G-G-A-A), G (G-G-D-D-B-B), D (D-D-G-G-B-B), A (A-A-E-E-C-C), E (E-E-C-C-B-B), Cm (Cm-Cm-Gm-Gm-Bm-Bm), Gm (Gm-Gm-Dm-Dm-Am-Am), Dm (Dm-Dm-Gm-Gm-Bm-Bm), Am (Am-Am-Em-Em-Cm-Cm), Em (Em-Em-Cm-Cm-Bm-Bm), C7 (C7-C7-G7-G7-D7-D7), G7 (G7-G7-D7-D7-A7-A7), D7 (D7-D7-G7-G7-E7-E7), A7 (A7-A7-E7-E7-C7-C7), and E7 (E7-E7-C7-C7-B7-B7).

REPRODUÇÃO DE ACORDES NO BRAÇO DO VIOLÃO

Todos os acordes dos Tons Básicos podem ser deslocados, uma casilha acima, no braço do violão. Reproduz-se, dessa maneira, um acorde de 1/2 tom acima do Tom Básico. E assim, sucessivamente, a cada casilha que se avança. O algarismo à direita indica a casilha onde se inicia o acorde.

Exemplo:

A 	A♯(B♭) 	B 	C
--------------	-------------------	--------------	--------------

Pode-se, também, deslocar um acorde através da Pestana ou Meia-Pestana, isto é, quando o dedo indicador da mão esquerda pressiona todas ou algumas cordas, ao longo de uma casilha. O algarismo à direita da pestana, indica a casilha onde esta deve ser feita.

Exemplo:

Em 	Fm 	Fm 	Am
---------------	---------------	---------------	---------------

Alguns acordes dos Tons Básicos podem ser deslocados uma ou mais casilhas abaixo, reproduzindo acordes de 1/2 tom abaixo do Tom Básico e, assim sucessivamente, a cada casilha que se retrocede.

Exemplo:

G7 	G♭7(F♯7) 	F7 	E7
---------------	---------------------	---------------	---------------

Dependendo do acorde, a mão direita tem mais de uma opção para pulsar as cordas. Observe pelos círculos vazados que, em certos acordes, somente 4 cordas podem ser pulsadas (Ex: Acorde 1 - B♭). Em outros, pode-se pulsar até todas as cordas (Ex: acorde 2 - E). Nesse último tipo, o acorde pode ser pulsado de várias maneiras (Ex: acordes 3, 4 e 5).

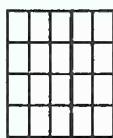
1	2	3	4	5
B♭	E	E	E	E

Exercício: Fazer, nos gráficos que seguem (preenchendo com pontilhos), os Acordes Maiores, Menores e Maiores com 7^a menor, dos tons accidentados com sustenido (#) e bemol (b), utilizando o sistema de reprodução dos acordes no braço do violão (p. 25).

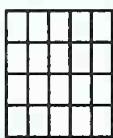
F# (Gb)



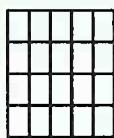
C# (Db)



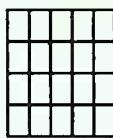
G# (Ab)



D# (Eb)



A# (Bb)



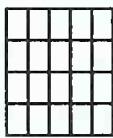
F#m (Gb)m



C#m (Db)m



G#m (Ab)m



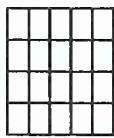
D#m (Eb)m



A#m (Bb)m



F#7(Gb7)



C#7 (Db7)



G#7 (Ab7)



D#7 (Eb7)



A#7 (Bb7)



ACORDES PRINCIPAIS DO TOM

Os Acordes Principais de um tom determinam a tonalidade e são os seguintes:

Tônica: Acorde maior ou menor, extraído do grau I ou Im da escala. Ex: C ou Cm

Dominante: Acorde maior com a sétima, extraído do grau V7 da escala. É comum aos modos maior e menor. Ex: G7

Os Acordes Principais de Tônica (I) e Dominante (V7), no tom de C, são C e G7 respectivamente. No tom de Cm são Cm e G7. Para se fazer sentir um tom ou tonalidade, execute os Acordes Principais na seguinte sequência ou encadeamento:

C G7 C ou Cm G7 Cm

Exercício: Determinar os Acordes Principais de Tônica (I) e Dominante (V7) dos 12 tons maiores. (v. Quadro de Intervalos da p. 21).

TOM HOMÔNIMO

Denominam-se Tons Homônimos aqueles que têm o mesmo nome e Modos (maior ou menor) diferentes. Ex: C e Cm

Observe, no Quadro de Intervalos, que a escala utilizada para o tom de C é a mesma utilizada para o Tom homônimo menor (Cm), guardando-se as devidas diferenças, sobretudo entre 3^a maior e 3^a menor (que caracterizam o modo maior ou menor do tom), e também entre 6^a maior e 6^a menor.

TOM RELATIVO

A cada tom maior corresponde um tom Relativo Menor, extraído do grau VI^m da escala desse tom maior (v. Quadro de Intervalos na p. 21). O tom maior e seu Relativo menor possuem marcada afinidade entre si. Assim, o tom Relativo menor de C é Am.

O tom de Am utiliza-se da mesma escala que seu homônimo maior (A), donde os acordes fundamentais de Tônica (I) e Dominante (V7) são extraídos. Os Acordes Principais de Am são, portanto, Am e E7.

Exercício: Determinar os tons Relativos menores dos 12 tons maiores e os Acordes Principais de cada um.

RITMO

No violão, o ritmo é determinado, basicamente, pela mão direita que, como já se viu, pulsa as cordas. Para indicar a digitação dos ritmos, no lugar dos pontilhos vazados, usaremos, para a mão direita, o sistema de iniciais dos dedos:

P (Polegar)

I (Indicador)

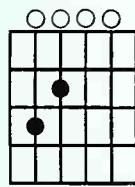
M (Médio)

A (Anelar)

Um acorde pode, pois, ser executado em uma única pulsação, ou seja, todas as cordas ou notas pulsadas simultaneamente. A seguir, damos o exemplo de um acorde, representado em seu gráfico para violão, assim como no pentagrama e mais a digitação (P, I, M, A) com a qual deve ser pulsado. Tomemos, por exemplo, os acordes de C7M e G7(9):

No gráfico

C7M



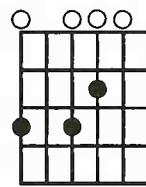
No pentagrama

C7M



No gráfico

G7(9)



No pentagrama

G7(9)



O acorde pode também ser executado em duas pulsações. Neste caso, o baixo, representado pela inicial “P”, é pulsado separadamente do resto do acorde. Veja nos mesmos acordes do exemplo anterior:

C7M G 7(9)

Os acordes podem ainda ser arpejados, ou seja, distribuídos entre várias pulsações, assim:

VALSA [CD faixa 1]

No ritmo de valsa (v. demonstração na faixa 1 do CD), o acorde é executado em três pulsações. Para maior clareza do ritmo, indicaremos a pulsação que deve ser destacada com o acento (>) sob a mesma. Isso indica que a primeira pulsação, no caso o baixo, pulsado pelo Polegar, deve ser executado mais fortemente do que as outras:

SAMBA-CANÇÃO [CD faixa 2]

Nos ritmos de samba-canção ou bolero o acorde possui, também, três pulsações, com a diferença de que a acentuação cai, não na primeira pulsação, como na valsa, mas na segunda, que, no caso, deve ser executada mais fortemente do que as outras, assim:

Como exemplos de músicas em ritmo de samba-canção, veja “Canção que morre no ar” (CD faixa 11), “Minha namorada” - 1^a parte (CD faixa 20) e “Primavera” - 1^a parte (CD faixa 22).

TOADA [CD faixa 3]

O ritmo de toada é semelhante ao do samba-canção, sendo que a segunda pulsação, na toada, é ligeiramente mais acentuada:

Como exemplo de música em ritmo de toada, veja “Maria Ninguém” (CD faixa 19).

BAIÃO [CD faixa 4]

O ritmo de baião pode ser arpejado em várias pulsações, acentuando-se, marcadamente, a primeira pulsação de cada acorde:

Como exemplo de música em ritmo de baião, veja a 1^a parte de “Comedor de gilet” (CD faixa 10).

BAIÃO-TOADA CD faixa 5

O ritmo de baião-toada é mais leve que o de baião e a acentuação também é feita na primeira pulsação de cada acorde arpejado:

Como exemplo de música em ritmo de baião-toada, veja a 2ª parte de “Comedor de gilete” (CD faixa 10).

MARCHA-RANCHO CD faixa 6

O ritmo de marcha-rancho é um ritmo quaternário distinto dos anteriores que, à exceção da valsa que é de ritmo ternário, são todos binários. Na marcha-rancho, além de se acentuar, marcadamente, a primeira pulsação de cada acorde, a última pulsação de cada acorde também deve ser acentuada:

Como exemplos de música em marcha-rancho, veja “Entrudo” (CD faixa 13) e “Marcha da quarta-feira de cinzas” (CD faixa 17).

SAMBA BOSSA-NOVA (Ritmo básico) CD faixa 7

O ritmo de samba bossa-nova é um pouco mais difícil devido às síncopes, ou seja, acentuações que podem ocorrer em tempos fracos. No exemplo que segue temos um ritmo básico de samba bossa-nova onde, além da acentuação normal na primeira pulsação do acorde, observa-se uma acentuação secundária na última pulsação de cada acorde.

SAMBA BOSSA-NOVA (Variação 1) [CD faixa 8]

Na variação 1 do ritmo de samba bossa-nova a última pulsação de cada acorde é um baixo antecipado. Observe que a última pulsação do acorde de C7M é o baixo do G do acorde seguinte de G7(9). Da mesma maneira, a última pulsação do acorde de G7(9) é o baixo C do acorde seguinte de C7M.

SAMBA BOSSA-NOVA (Variação 2) [CD faixa 9]

Na variação 2 do ritmo de samba bossa-nova, além do baixo antecipado (p), na última pulsação de cada acorde, encontramos, também, o acorde antecipado (IMA). Observe, no exemplo a seguir, que a última pulsação do acorde de G7(9) é um acorde de C7M antecipado e ligado a ele mesmo no compasso posterior.

Procuramos com as variações acima, determinar um ponto de partida para o ritmo da bossa-nova. Cabe ao leitor, além de praticar as demonstrações do CD, buscar um aperfeiçoamento desse ritmo tentando outras variações e, sobretudo, ouvir os bons executantes do estilo bossa-nova.

Como exemplos de músicas em ritmo de samba bossa-nova, veja “Saudade fez um samba” (CD faixa 24), “Se é tarde me perdoa” (CD faixa 25), “Você e eu (CD faixa 26) e outras.

PARTE 2

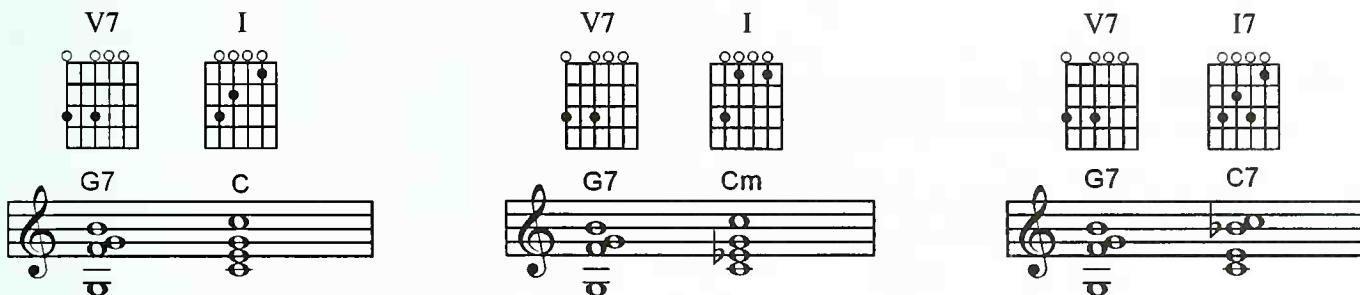
Harmonia Básica

RESOLUÇÃO

Diz-se que um acorde resolve em outro quando o primeiro conclui ou tem desfecho no segundo. O caso mais comum é a resolução natural do Acorde de Dominante (V7) no Acorde de Tônica (I ou Im) ou, até mesmo, em outro acorde de Dominante (Acorde Maior com 7ª menor).

Essa resolução natural se deve à atração que existe entre certas notas do acorde de Dominante e outras notas do acorde de Tônica, onde a Dominante resolve. Há uma tendência, pois, de certas notas da Dominante resolverem em determinadas notas da Tônica.

É o caso da atração que a terça do acorde de Dominante (V7) exerce sobre a tônica (ou fundamental) do acorde de Tônica (I, Im, I7). Assim como a tendência da 7ª menor, do Acorde de Dominante, concluir na terça, do acorde de Tônica:



The image contains three separate musical examples. Each example consists of two parts: a guitar chord diagram above a staff and a musical staff below it. In the first example, the top part shows a G7 chord (V7) and a C chord (I). The bottom part shows a treble clef staff with a G7 bass note followed by a C bass note. In the second example, the top part shows a G7 chord (V7) and a Cm chord (I). The bottom part shows a treble clef staff with a G7 bass note followed by a Cm bass note. In the third example, the top part shows a G7 chord (V7) and a C7 chord (I7). The bottom part shows a treble clef staff with a G7 bass note followed by a C7 bass note.

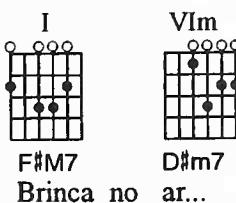
Existem outros tipos de resolução em que outros acordes fazem o papel de Dominante e, nesse caso, a atração natural entre as notas deixa de prevalecer para dar espaço à escolha de um encadeamento livre, porém adequado, entre os acordes.

Os exemplos que seguem parecerão, às vezes, demasiadamente simples (“quadrados”), nem sempre atendendo a uma harmonização definitiva como as das partituras da Parte IV. A simplificação se deve à necessidade de clareza desses mesmos exemplos mas após o estudo dos Acordes Dissonantes (p. 53 da Parte III), eles poderão ser revistos em forma mais adequada e sofisticada.

Assim, para atender às necessidades das melodias e maior embelezamento dos exemplos, será antecipado, antes mesmo de seu estudo, o uso de alguns acordes dissonantes. Para substituir os Acordes Perfeitos Menores serão usados, eventualmente, os Acordes Menores com 7ª (menor) ou Acordes menores com 6ª (maior). Para substituir os Acordes Perfeitos Maiores serão utilizados Acordes Maiores com 7ª maior. Em substituição às Dominantes (V7), serão empregados, de acordo com a necessidade, Acordes Maiores com 7ª (menor) e 9ª menor.

Para melhor situar o tom dos exemplos, recomenda-se fazer soar os Acordes Principais (I-V7-I) de cada tom, na sequência I (Im), V7, I (Im).

Sendo a resolução uma relação Dominante-Tônica, convém, antes de passar aos exemplos de resolução, esclarecer algumas particularidades relativas ao Acorde de Tônica Maior. Este acorde pode ser estendido através de seu acorde Relativo Menor (VI^m). Exemplo: “Canção que morre no ar” – Tom = F♯ (p. 84).



The image shows two guitar chord diagrams side-by-side. The left diagram is labeled 'I' and 'F#M7'. The right diagram is labeled 'VI^m' and 'D#m7'. Below each diagram is a short phrase: 'Brinca no' under the I chord and 'ar...' under the VI^m chord.

O acorde de Tônica Maior pode também ser substituído, quando no meio da música, pelo acorde do grau IIIm. Exemplo: “Minha namorada” – Tom = C (p. 102).

I
C7M
IIIm
Dm7
IIIIm
Em7
Se você quer ser minha namorada...

Isto significa que o acorde de Tônica Maior pode ser estendido pela Tônica do Relativo Menor (VIIm) e ainda mais pelo grau IIIIm, substituto de I. Exemplo: “Coisa mais linda” – Tom = A (p. 86).

I
A7M
VIIm
F#m7
IIIIm
C#m7
4
Todo esse aroma de beleza que é o amor...

1- Resolução da Dominante

Como já foi dito, o Acorde de Dominante ou Acorde Maior com 7^a menor (V7) resolve, naturalmente, nos Acordes de Tônica (I ou Im). Exemplos: “Comedor de gilete” – Tom = A (p. 81) e “Feio não é bonito” – Tom = Am (p. 90).

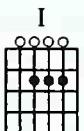
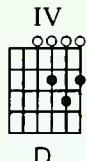
I
A7M
V7
E7(b9)
I
A
Pior do que anda não pode ficar
Im
Am7
V7
E7(b9)
Im
Am7
Feio
não é bonito

O Acorde de Dominante (V7) pode resolver em outro Acorde de Dominante (I7). E quando esse último resolve em outro Acorde de Dominante que, por sua vez, resolve num quarto - e assim por diante -, tem-se o que se denomina uma Marcha Harmônica. Exemplo: “Coisa mais linda” – Tom = A (p. 86).

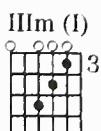
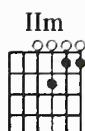
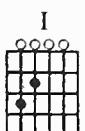
I
A7M
VIm
F#m7
I7(V7) 4
G#7
bonita
I7(V7)
é você
I7(V7)
assim
I7(V7)
B7
I7(V7)
justinho
I7(V7)
A7
você
I7(V7)
eu
I7(V7)
D7
juro

2- Resolução das Subdominantes

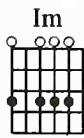
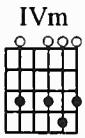
Este é o caso quando os acordes dos graus IV, IIIm e IVm (Subdominantes) resolvem num acorde de Tônica (I ou Im). Exemplos: “Comedor de gilete” – Tom = A (p. 81); “Minha namorada” – Tom = C (p. 102) e “Marcha da quarta-feira de cinzas” – Tom = Gm (p. 96). Observe-se que no segundo exemplo, o acorde de Em7 (IIIIm) substitui a Tônica C (I).



Pior do que anda não pode ficar



Se você quer ser minha namorada...



E o povo cantando seu canto de paz

3- Resolução dos Acordes de Empréstimo Modal (E.M.)

Chamam-se Acordes de Empréstimo Modal (E.M.) aqueles que são emprestados de outras tonalidades (ou modos) e que, como se fossem Dominantes (V7), resolvem nas Tônicas (I ou Im). Os mais comuns são:

a) Acorde de E.M. do grau IVM (em Tom Maior). Exemplo: “Lobo bobo” – Tom = A (p. 94).

E.M.					
Bm7	E7	A7M	Dm6	A	mais
Um lobo na coleira que não janta			nunca		

b) O Acorde de E.M. do grau \flat VI é também usado nos finais de música (em ambos os modos). Exemplos: “Saudade fez um samba” – Tom = D (p. 110) e “Feio não é bonito” – Tom = Am (p. 90).

E.M.					
E7	Gm6	Bb7M	D7M		
Saudade fez um samba em seu lugar					
E.M.					
Dm7	E7	F7M	Am7		
Um amor aflito um amor bonito que pede outra história					

c) Acorde de E.M. do grau \flat VII (em Tom Maior). Exemplo: “Comedor de gilete” – Tom = A (p. 81).

E.M.		
A	G	A
Eu um dia cansado que tava da fome que eu tinha...		

d) Acorde de E.M. do grau Vm (em ambos os modos). As resoluções Vm-I e Vm-Im, assim como a anterior \flat VII-I são frequentemente encontradas tanto na música medieval como na música nordestina brasileira, onde a música medieval tem grande influência. Exemplos: “Comedor de gilet” – Tom = A (p. 81) e “Samba do Carioca” – Tom = Dm (p. 109).

E.M.
Vm
Em7
I
A
Em7

Eu um dia cansado que tava da fome que eu tinha eu não tinha nada...

E.M.
Vm
Im
Bb7M
D7
Eb7M
Am7
Dm7

O samba que é o balanço da mulher que sabe amar

A resolução Vm-I é muito utilizada em finais de música tipo *fade out*. Exemplo: “Você e eu” – Tom = D (p. 112)

F#m7
Eu sou
B7(b9)
mais
Em7
você
A7(b9)
e
D
eu...

I
Vm
I
Vm
D7M
Am7

e) Acorde de E.M. do grau IV7 (em ambos modos). As resoluções IV7-I e IV7-Im são muito comuns no estilo *Bhues*. Exemplos: “Se é tarde me perdoa” – Tom = F (p. 111) e “Samba do Carioca” – Tom = Dm (p. 109).

I
F7M
Se é tarde
IV7
Bb7
me perdoa...

I
F7M

Im
Dm7
Vamos carioca sai do teu sono

E.M.
IV7
G7

Im
Dm7
devagar..

E.M.
IV7
G7

4- Resolução dos Acordes Substitutos do grau V7 (SubV7)

Chama-se Acorde SubV7 o acorde de 1/2 tom acima do acorde no qual resolve e que, como o nome indica, substitui o acorde do grau V7. O mais comum é o Acorde Maior com 7ª menor de 1/2 tom acima (\flat II7) do acorde no qual resolve. Exemplos: “Sabe você?” – Tom = A (p. 104) e “Feio não é bonito” – Tom = Am (p. 90).

Im SubV7 Im I7 Im SubV7 bII7 Im
 Bm7 C7 Bm7 B7 Bm7 Dm7 Eb7 Dm7
 ...sabe gostar, qual sabe nada. Sabe? Não.
 Chora...
 mas chora rindo

5- Resoluções Deceptivas

Chamam-se Deceptivas as resoluções que concluem num acorde inesperado. A mais comum é a resolução do Acorde de Dominante de um Tom Maior no Acorde de Tônica do Relativo Menor. Exemplo: "Primavera" – Tom = E (p. 106).

B7 E A F#7 B7... C#m7
 Nascer a primavera... para não morrer

Res. Dec.

V7 VIIm

Outros tipos de Resolução Deceptiva são aqueles onde o Acorde de Dominante resolve em quaisquer outros acordes não previstos. Por expressarem um sentido suspensivo, essas resoluções aparecerão, nos gráficos, assinaladas por reticências, depois da Dominante e antes da Tônica. Exemplo: "Minha namorada" – Tom = C (p. 102).

IIIm IIIIm V7 Res. Dec. IVM V7
 Dm7 Em7 B7... IVM Gm7 A7
 Exatamente essa coisinhas essa B7... coisa toda minha que ninguém...

Já se viu que o acorde do grau IIIIm pode substituir, no meio da música, o acorde de Tônica Maior. Um tipo de resolução deceptiva seria aquela na qual o grau III7 também substituiria, no meio da música, o acorde de Tônica Maior. Exemplo: "Minha namorada" – Tom = C (p. 102).

F7M G7... E7 V7 A7 V7 D7
 E você tem que ser a estrela derradeira minha amiga e companheira...

Res. Dec.

V7 III7 V7 A7 V7 3

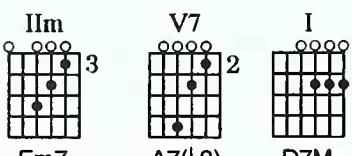
Exercício: Fazer as Resoluções nos demais tons básicos.

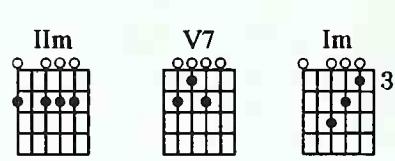
NOTA: No final deste método, o leitor encontrará, nas páginas 113 e 114, dois tipos de gráficos do violão para a realização dos exercícios. Os maiores destinam-se à reprodução de acordes, e os menores aos exemplos musicais. Para melhor aproveitamento, recomenda-se que sejam feitas cópias Xerox dessas páginas, ao invés da utilização imediata das mesmas.

RESOLUÇÕES AMPLIADAS

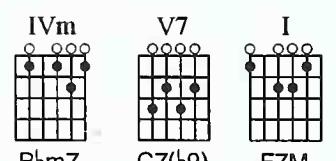
A resolução V7-I ou V7-Im pode ser ampliada utilizando-se, antes da Dominante (ou de qualquer acorde que a substitua), acordes menores ou maiores dos graus II e IV. Por antecederem uma Dominante, esses acordes denominam-se, em geral, Subdominantes Maiores ou Subdominantes Menores. Empregam-se assim:

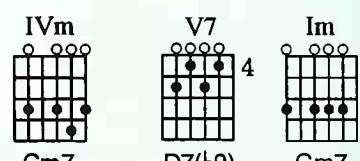
1- Resoluções ampliadas com Subdominante Menor do grau IIIm. (Em ambos os modos). Exemplos: “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92) e “Sabe você?” – Tom = A (p. 104).

IIIm V7 I

 Em7
Pobre A7(b9)
samba D7M
meu...

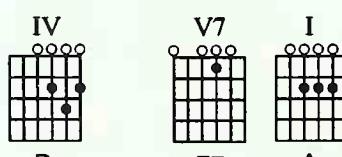
 IIIm V7 Im

 F#m7
que mais vale B7
mendigo Em7
ladrão...

2- Resoluções ampliadas com Subdominante Menor do grau IVm. (Em ambos os modos). Exemplos: “Se é tarde me perdoa” – Tom = F (p. 111) e “Marcha da quarta-feira de cinzas” - Tom = Gm (p. 96).

IVm V7 I

 Bbm7
Eu vinha só C7(b9)
 F7M
cansado

 IVm V7 Im

 Cm7
E o povo cantando D7(b9)
 Gm7
seu canto de paz

3- Resolução ampliada com Subdominante Maior do grau IV. (Em modo maior). Exemplo: “Comedor de gilete” – Tom = A (p. 81).

IV V7 I

 D
Pior do que anda E7
não pode A
ficar

Exercício: Fazer as Resoluções ampliadas nos demais tons básicos.

MODULAÇÃO

Modulação é a passagem harmônica de um tom para outro qualquer. Isso se faz empregando a Dominante (V7) seguida da Tônica (I ou Im) do tom para o qual se modula. Essa Dominante seguida da Tônica nada mais é do que uma resolução. Exemplo: “Canção que morre no ar” – Tom = F# (p. 84), “Minha namorada” – Tom = C (p. 102) e “Maria Ninguém” – Tom = G (p. 100).

Modulação para D

I
F#7M
Brinca no ar...

VIm
D#m7

V7
A7

I
DM7
um resto de canção...

Modulação para F#

V7
C#7(b9)
um rosto tão

I
F#7M
sereno...

Res. Deceptiva

V7
B7
Essa coisa toda

IVm
Gm7

V7
A7...
que ninguém

Res. Deceptiva

V7
mais pode ser...

Modulação para Am

V7
E7
Você tem que me fazer...

Im
Am7

bVI
Ab7M

V7
D7(b9)
Só que tem que ainda é melhor do que muita Maria que há por aí.

I
G
3

VIm
Em7

V7
F#7
que há por aí.

I
B7M

Assim como a Resolução, a Modulação também pode ser ampliada utilizando-se as Subdominantes. Exemplos: “Canção que morre no ar” – Tom = F# (p. 84), “Minha namorada” – Tom = C (p. 102) e “Maria Ninguém” – Tom = G (p. 100).

I
F#7M
Brinca no ar...

VIm
D#m7

IIIm
Em7
um resto de canção...

V7
A7(b9)
de

I
DM7
um

IIIm
G#m7

Modulação para D

Modulação para F#

V7
C#7(b9)
rosto tão

I
F#7M
sereno...

Res. Deceptiva V7 IVm Res. Deceptiva V7 IIIm Modulação para Am V7 Im E.M. \flat VI

 B7... Gm7 A7... Bm7 E7(b9) Am7 Ab7M
 Essa coisa toda minha que ninguém mais pode ser... Você tem que me fazer...

V7 I VIIm IIIm Modulação para B V7 I

 D7(b9) G Em7 C#m7 F#7 B7M
 Só que tem que ainda é melhor do que muita Maria que há por ai...

E também com as Subdominantes do grau IV para Tom Maior e \flat VI para Tom Menor. Exemplos: “Saudade fez um samba” – Tom = D (p. 110) e “Entrudo” – Tom = Cm (p. 88).

Modulação para D E.M.
 IIIm V7 I(IV) IVm I

 Am7 D7(b9) G7M Gm6 D7M
 A dor é minha em mim doeu a culpa é sua o samba é meu, então não vamos mais brigar...

Modulação para Cm E.M. \flat VIIm Im
 IIIm V7 I(\flat VI) \flat VIIm Im

 Bbm7 Eb7 Ab7M Abm6 Cm7
 Desce a estrada de rainha, no passo do rancho corre o manto, no medo e no espanto...

Harmonicamente a música é, quase sempre, uma sequência constante de Resoluções e Modulações, ampliadas ou não. E, como pode-se observar, as modulações podem ser marcantes, como em “Canção que morre no ar” e “Maria Ninguém” (v. exemplos), ou passageiras, também chamadas “passagens modulantes”, como em “Minha namorada” (v. exemplo).

Exercício: Fazer as Modulações nos demais tons básicos.

INVERSÕES

Quando a nota principal de um acorde, ou Fundamental, está no baixo (nota mais grave), diz-se que o acorde está no Estado Fundamental.

The diagram illustrates three common chords in their fundamental state:

- C**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows a bass note (C) followed by an open 1st string (E).
- Cm**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows a bass note (C) followed by an open 1st string (E).
- C7**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows a bass note (C) followed by an open 1st string (E).

Se qualquer outra nota do acorde estiver no baixo, tem-se uma Inversão.

As inversões podem ser:

1^a Inversão - quando a Terça (grau III ou III^m) está no baixo:

The diagram illustrates three chords in their 1^a inversion state:

- C/E**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (E) followed by a bass note (C).
- Cm/E♭**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (E) followed by a bass note (C).
- C7/E**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (E) followed by a bass note (C).

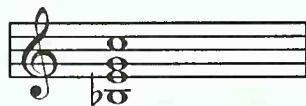
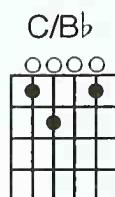
2^a Inversão - quando a Quinta (grau V) está no baixo:

The diagram illustrates three chords in their 2^a inversion state:

- C/G**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (G) followed by a bass note (C).
- Cm/G**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (G) followed by a bass note (C).
- C7/G**: Chord diagram shows fingers 1, 2, and 3 on the 3rd, 2nd, and 1st strings respectively. Musical notation shows an open 1st string (G) followed by a bass note (C).

Os Acordes Perfeitos Maiores e Menores (Tônicas), sendo formados por três graus (I, III ou III^m, e V), só podem estar no Estado Fundamental, 1^a Inversão e 2^a Inversão. Os Acordes Maiores com 7^a menor (Dominantes), sendo formados por quatro graus (I, III, V e VII^m), podem estar no Estado Fundamental e em três distintas inversões.

3^a Inversão - quando a Sétima menor (grau VIIm) está no baixo. Sendo formado por quatro graus, o Acorde Maior com 7^a menor pode estar, também, na 3^a inversão.



As cifras das inversões são escritas com uma barra ou travessão. O nome do acorde aparece no lado esquerdo da barra e o baixo (Terça, Quinta ou Sétima) no lado direito.

Exemplo: O acorde de C7, formado pelas notas C - E - G - Bb, escreve-se:

no Estado Fundamental: C7
na 1^a Inversão: C7/E
na 2^a Inversão: C7/G
na 3^a Inversão: C/Bb

NOTA: Na 3^a Inversão não se escreve a 7^a pois ela já expressa no baixo.

Já se viu que é possível dispensar o grau V sem nenhum prejuízo para o acorde. Não estando no Estado Fundamental, o acorde pode, igualmente, sem nenhum prejuízo, dispensar o grau I ou Fundamental (v. exemplos abaixo).

A7/E

A guitar chord diagram for A7/E. The 6th string has three dots, the 5th string has one dot, and the 4th string has two dots. Below it, the text "sem I" is written.

D7/A

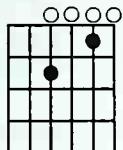
A guitar chord diagram for D7/A. The 6th string has three dots, the 5th string has one dot, and the 4th string has two dots. Below it, the text "sem I" is written.

INVERSÕES NOS TONS BÁSICOS

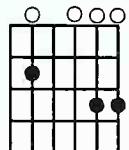
Acordes Maiores

1- Acordes Maiores na 1^a inversão

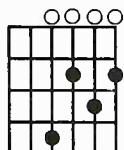
C/E



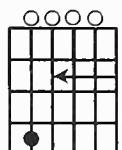
G/B



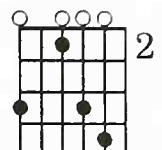
D/F♯



A/C♯

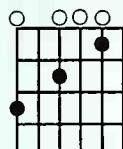


E/G♯

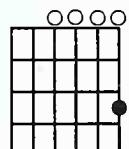


2- Acordes Maiores na 2^a inversão

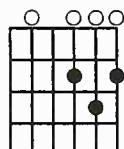
C/G



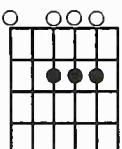
G/D



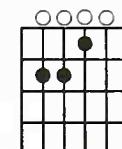
D/A



A/E



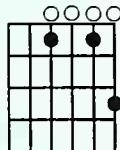
E/B



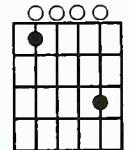
Acordes Menores

1- Acordes Menores na 1^a inversão

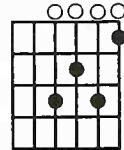
Cm/E♭



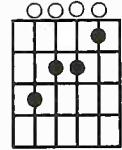
Gm/B♭



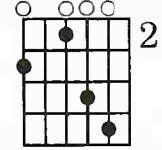
Dm/F



Am/C

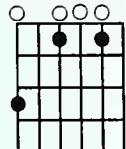


Em/G

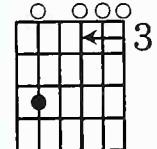


2- Acordes Menores na 2^a inversão

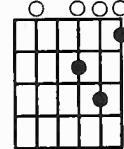
Cm/G



Gm/D



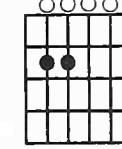
Dm/A



Am/E

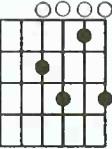
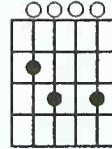
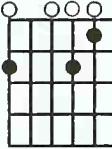
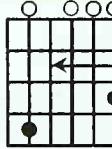
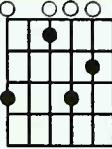


Em/B

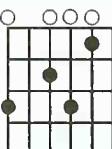
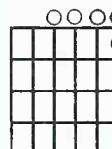
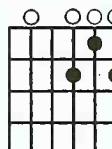
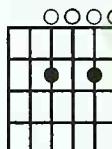
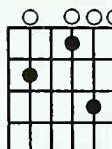


Acordes Maiores com 7^a menor

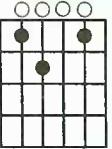
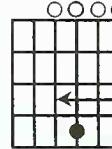
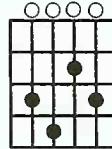
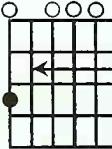
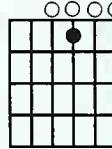
1- Maiores com 7^a menor na 1^a inversão

C7/E	G7/B	D7/F♯	A7/C♯	E7/G♯
				

2- Maiores com 7^a menor na 2^a inversão

C7/G	G7/D	D7/A	A7/E	E7/B
				

3- Maiores com 7^a menor na 3^a inversão

C/B♭	G/F	D/C	A/G	E/D
				

ENCADEAMENTO E RESOLUÇÃO DOS ACORDES INVERTIDOS

Os acordes invertidos são empregados em sequências onde os baixos, ou notas mais graves, se encadeiam, geralmente, por tom ou semitom. Em geral, na harmonia moderna, aplica-se esses acordes segundo o bom gosto de quem harmoniza, no entanto, existem algumas regras tradicionais para determinadas resoluções do tipo Dominante-Tônica (V7-I ou Im).

Já se viu que, nas resoluções Dominante-Tônica, a terça e a 7^a menor do acorde de Dominante (V7) exercem, respectivamente, atração sobre as notas fundamental e a terça do acorde de Tônica (I ou Im). Nas inversões, isso também é observado, assim:

1- Resolução do Acorde de Dominante (V7) na 1^a Inversão

O Acorde Maior com 7^a menor, ou Dominante, na 1^a Inversão, tende a resolver no acorde de Tônica no Estado Fundamental. Isto porque a Dominante na 1^a Inversão tem a terça no baixo, que exerce atração sobre a nota fundamental do acorde de Tônica, no Estado Fundamental. Exemplo: “Maria Ninguém” – Tom = G (p. 100).

1^a Inv.
V7
G7M
Maria

E.F.
I
E7/G#
Ninguém,

5
Am7
é

4
D7(b9)
Maria

é

2
G7M
Maria,
meu

5
E7/G#
bem...

Am7

2- Resolução do Acorde de Dominante (V7) na 3^a Inversão

O Acorde Maior com 7^a menor, ou Dominante, na 3^a Inversão, tende a resolver no Acorde de Tônica na 1^a Inversão. Isso porque a 7^a menor, que é o baixo da Dominante (na 3^a inversão), exerce atração sobre a terça, que é o baixo do acorde de Tônica (na 1^a Inversão). Exemplo: “Primavera” – Tom = E (p. 106).

B7
Nascer

E
a primavera

A
para

II7
F#7/A#

4
não

4
B/A
mor-

2
E/G#

rer

Os Acordes Invertidos se prestam para o efeito chamado Pedal, onde o mesmo baixo é mantido durante um encadeamento de acordes distintos. Exemplo: “Comedor de gilete” – Tom = A (p. 81).

2^a Inv.
I
A/E
Eu um dia cansado

V7
Em7
que tava da fome

2^a Inv.
I
A/E
que eu tinha

V7
Em7
eu não tinha
nada...

Os Acordes Invertidos são empregados, muitas vezes, como substitutos de acordes de graus distintos. Por exemplo, o acorde do grau IV, em tom maior, pode ser substituído, segundo a melodia, pelo acorde maior de uma 6^a acima, na 1^a Inversão. No exemplo que segue, o acorde de G (grau IV de D) é substituído pelo acorde de E/G# (6^a acima de G). Exemplo: “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92).

IIIm
Am7
Que o samba balança de um lado pro outro, o jazz é diferente pra frente, pra trás...

V7
D7(b9)

1^a Inv.
III
E/G#

VIIm
Gm6

O mesmo sucede em tom menor, quando o acorde maior do grau \flat VI pode ser substituído, também pelo acorde maior de uma 6^a acima, na 1^a Inversão. No exemplo que segue, o acorde de A \flat (grau \flat VI de Cm) é substituído por F/A (6^a acima de A \flat). Exemplo: “Entrudo” – Tom = Cm (p. 88).

I
Cm7
Vem oh! Minha amada desce a estrada de rainha. No passo do rancho, corre o manto...

1^a Inv.
VI
F/A
Abm6

Na Extensão da Tônica Maior, os Acordes Invertidos são amplamente utilizados. Exemplo: “Canção que morre no ar” – Tom = F♯ (p. 84).

Ext. da Tôn.

V7
A7(b9)
...um resto de canção...

I
D7M

2^a Inv.
IIIm
F#m7/C#
Bm7

VIIm
V
A

IIIm
G#m7

...um rosto tão sereno...

Ext. da Tôn.

G#m7
Para nós...

E7
Vem...

A
Vem...

2^a Inv.
IIIm
C#m/G#
F#m7

VIIm
I
A/E

Cm7
...um mundo sempre amor...

F7
...um mundo sempre amor...

Bb7M

No mais, como já foi dito, os encadeamentos se fazem de acordo com o gosto de quem harmoniza, buscando-se sempre que os baixos procedam por tom ou semitom. Veja alguns outros exemplos: “Maria Moita” – Tom = Am (p. 98) e “Primavera” – Tom = E (p. 106).

Im
Nasci lá

1^a Inv.
V7
E7/G# na

2^a Inv.
V7
C7/G Bahia

1^a Inv.
V7
D7/F# de

VI
F7M mucama

V7
E7(9) com

Im
Am7 feitor...

1^a Inv.
I
E/G#

1^a Inv.
Im
Em/G

IIIm
F#m7

3^a Inv.
V7
G#/F#

Só queria poder ir dizer à ela...

Exercício: Fazer os exemplos de Inversões nos demais tons básicos.

ANÁLISE HARMÔNICA

Quando se observa uma música, verifica-se, como já foi visto que, quase sempre, ela é uma sequência constante de encadeamentos harmônicos constituídos de Resoluções, ampliadas ou não, ou de Modulações, também ampliadas ou não. Assim:

V7 - I(Im)

IIm - V7 - I(Im)

IVm - V7 - I(I)

IV - V7 - I(Im)

Viu-se, também, que a Dominante (V7) pode ser substituída por acordes maiores, menores e maiores com 7^a menor, de graus distintos, tais como Empréstimo Modal (E.M.), Substituto do V7 (SubV7), etc. Os principais graus dos acordes que substituem a Dominante seriam os seguintes:

IIm - I

IV - I

IVm - I(Im) (E.M.)

♭VI - I(Im) (E.M.)

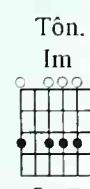
Vm - I(Im) (E.M.)

♭VII - I (E.M.)

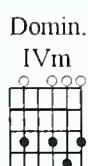
♭II7 - I(Im) (SubV7)

E viu-se, ainda, que a ampliação das Resoluções ou Modulações se faz através das Subdominantes (IIm, IVm e IV).

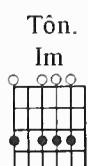
O papel da Análise Harmônica é determinar o grau de cada acorde, escrevendo-se esse grau sobre o gráfico do mesmo. Como se constata nos exemplos de Resoluções e Modulações, a música é uma série de encadeamentos do tipo Dominante-Tônica ou Subdominante-Dominante-Tônica Exemplo: "Marcha da quarta-feira de cinzas" – Tom = Gm (p. 96).



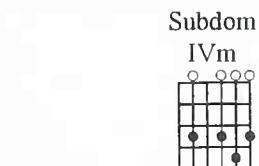
Acabou



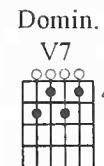
nossa carnaval



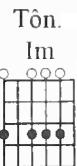
ninguém ouve...



...e o povo



cantando seu



canto de paz.

As Tônicas (I, I_m), Subdominantes (II_m, IV, IV_m) e Dominantes(V7), independentemente de dissonâncias e inversões, serão sempre expressas pelos seus graus respectivos. As Dominantes, quando substituídas por Acordes de Empréstimo Modal ou Acordes Substitutos do grau V7, serão assinaladas por E.M. e SubV7, respectivamente. Exemplos:

1- “Lobo bobo” – Tom = A (p. 94). Neste exemplo, o acorde de Dm6, como Empréstimo Modal (E.M.), substitui a Dominante E7 (V7).

II _m	V7	Tôn. I	E.M. IV _m	Tôn. I
 Bm7	 E7	 A	 Dm6	 A
Um lobo na coleira que não janta	que	não	janta	mais

2- “Feio, não é bonito” – Tom = Am (p. 90). Aqui, o acorde de E♭7, como Substituto do grau V7 (SubV7), faz o papel da Dominante A7 (V7).

Tôn. Im	SubV7 bII7	Tôn. Im
 Dm7	 E♭7	 Dm7
Chora...	mas chora	rindo

3- “Primavera” – Tom = E (p. 106). O acorde de B/A, sendo uma inversão de B7, aparece como Dominante de E, que também se acha invertido (E/G♯).

II7	Dom. V7	Tôn. I
 F♯7/A♯	 B/A	 E/G♯
...para	não	rer

As Resoluções Deceptivas são indicadas pela abreviatura Res.Dec., e o acorde estará seguido de reticências (...) indicando seu caráter suspensivo, ou seja, a Resolução não foi completada. Exemplo: “Sabe você?” – Tom = A (p. 104). Observe-se que o acorde de E7(b9)... deveria resolver em A, mas resolve, deceptivamente, em D♯m7 enquanto que o acorde de G♯7, que deveria resolver em C♯m, resolve em A7M.

Res. Dec. V7	Subdom. IIm	Res. Dec. V7	(I)
E7(b9)...	D#m7	G#7...	A7M
Você sabe o que é uma flor?	Não sabe eu sei		

Na sequência de encadeamentos, pode-se observar que, muitas vezes, o grau I ou Im de uma Resolução, por exemplo, é ao mesmo tempo o grau II^m, IV^m ou IV de um novo encadeamento que se segue. Na Análise Harmônica escreve-se, sobre o gráfico, o grau referente ao acorde na Resolução e, entre parênteses, o grau referente ao acorde no encadeamento que segue. Exemplos:

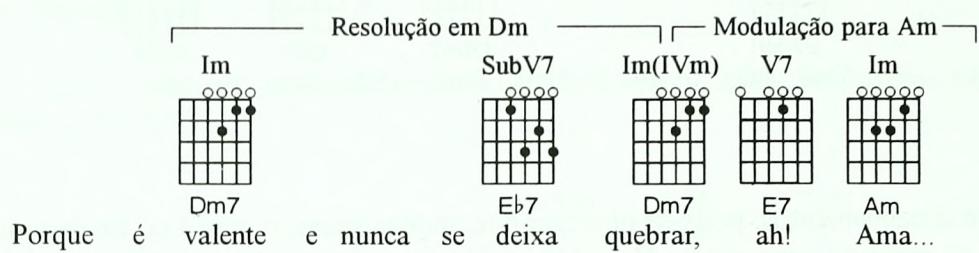
1- “Sabe você?” – Tom = A (p. 104). Observe-se, nesse exemplo, que o acorde de F#m7, sendo grau VI^m de A é, ao mesmo tempo, o grau II^m do encadeamento seguinte F#m7-B7(b9)-Em7, que é uma Modulação para Em. Logo em seguida, o mesmo acorde de Em (grau I do tom) funciona como IV^m no encadeamento Em7-F#7-Bm7. Note-se que as modulações deste exemplo são todas do tipo “passageiras” ou “passagens modulantes”.

Modulação para Em							
I A7M	VI ^m (II ^m) F#m7	V7 B7(b9)	Im(IV ^m) Em7	Im(IV ^m) Em/D	V7 F#7	Im Bm7	
Sabe o que é um trovador?	Não sabe, eu sei.	Sabe andar de madrugada tendo a amada pela mão?					

2- “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92). Neste exemplo o acorde de G7M é, a um tempo, o grau I do encadeamento da Resolução Am7-D7(b9)-G7M e o grau IV da Modulação para D. Observe-se que o acorde Gm6 (E.M.) faz o papel de A7 (Dominante de D).

Resolução em G				Modulação para D	
II ^m Am7	V7 D7(b9)	I(IV) G7M	IV ^m Gm6	I D7M	
Rebolado cadê não tem mais cadê o tal gingado que mexe com a gente, coitado do meu samba					

3- “Feio não é bonito” – Tom = Am (p. 90). O acorde de Dm é a Tônica menor (grau Im) da Resolução E♭7-Dm e também o grau IVm da Modulação para Am (Dm-E7-Am).



Exercício: Transpor os exemplos anteriores e também os exemplos de Resoluções e Modulações para os demais tons básicos, desenhando os acordes em gráficos de violão (v. gráficos p. 113 e 114). Em seguida, fazer a Análise Harmônica, escrevendo sobre os gráficos os graus referentes aos distintos acordes, conferindo com os exemplos originais.

PARTE 3

Harmonia Prática

1972-3

2000-2001

1973-4

1974-5

1975-6

1976-7

1977-8

1978-9

ACORDES DISSONANTES

Entende-se por Acorde Dissonante todo aquele que não seja Acorde Perfeito Maior ou Menor. Assim, o Acorde Maior com 7^a menor ou de Dominante (V7) é um acorde dissonante por conter a 7^a menor que é uma dissonância.

Os acordes dissonantes podem ser divididos em três grupos:

- 1- Acordes que substituem a Tônica (I ou Im)
- 2- Acordes que substituem a Dominante (V7)
- 3- Acordes que substituem as Subdominantes (IIm, IV e IVm).

Os acordes dissonantes são inúmeros, por isso a lista que segue compreende apenas os mais importantes, numa sub-divisão de quatro grupos principais:

a) Acordes dissonantes que substituem o Acorde Perfeito Menor enquanto Tônica (grau Im) e Subdominante menor (graus IIm e IVm). São eles:

- | | |
|--|---------|
| 1- Menor com 7 ^a (menor) = m7 | (p. 55) |
| 2- Menor com 6 ^a (maior) = m6 | (p. 56) |
| 3- Menor com 7 ^a (menor) e 6 ^a (maior) = m 7/6 | (p. 56) |
| 4- Menor com 7 ^a (menor) e 9 ^a (maior) = m7(9) | (p. 57) |
| 5- Menor com 6 ^a (maior) e 9 ^a (maior) = m 6/9 | (p. 57) |
| 6- Menor com 9 ^a adicional = m(9add) | (p. 57) |
| 7- Menor com 6 ^a menor = m6 | (p. 58) |
| 8- Menor com 7 ^a maior = m7M | (p. 58) |

b) Acordes dissonantes que substituem as Subdominantes menores (IIm e IVm).

- | | |
|--|---------|
| 1- Todos os acordes anteriores que substituem o Acorde Perfeito Menor | |
| 2- Menor com 7 ^a (menor) e 5 ^a diminuta = m7(b5) | (p. 59) |
| 3- Menor com 7 ^a (menor) e 11 ^a (maior) = m7(11) | (p. 59) |

c) Acordes dissonantes que substituem o Acorde Perfeito Maior enquanto Tônica (grau I) e Subdominante maior (grau IV). São eles:

- | | |
|---|---------|
| 1- Maior com 7 ^a maior = 7M | (p. 60) |
| 2- Maior com 6 ^a (maior) = 6 | (p. 60) |
| 3- Maior com 7 ^a maior e 9 ^a (maior) = 7M(9) | (p. 61) |
| 4- Maior com 6 ^a (maior) e 9 ^a (maior) = 6/9 | (p. 62) |
| 5- Maior com 7 ^a maior e 5 ^a aumentada = 7M(#5) | (p. 62) |
| 6- Maior com 7 ^a maior e 11 ^a aumentada = 7M(#11) | (p. 63) |

d) Acordes dissonantes que substituem o Acorde Maior com 7^a menor ou Dominante (V7). São eles:

- | | |
|--|---------|
| 1- 7 ^a diminuta = 7º | (p. 64) |
| 2- 7 ^a diminuta e 13 ^a menor 7º (b13) | (p. 65) |
| 3- Maior com 7 ^a (menor) e 9 ^a menor = 7(b9) | (p. 66) |
| 4- Maior com 7 ^a (menor) e 9 ^a (maior) = 7(9) | (p. 66) |
| 5- Maior com 7 ^a (menor) e 9 ^a aumentada = 7(#9) | (p. 67) |
| 6- Maior com 7 ^a (menor) e 4 ^a justa = 7 | (p. 68) |
| 7- Maior com 7 ^a (menor), 4 ^a (justa) e 9 ^a (maior) = 7(9) | (p. 68) |
| 8- Maior com 7 ^a (menor), 4 ^a (justa) e 9 ^a menor = 7(b9) | (p. 69) |
| 9- Maior com 7 ^a (menor) e 5 ^a diminuta = 7(b5) | (p. 69) |
| 10- Maior com 5 ^a aumentada = #5 | (p. 70) |
| 11- Maior com 7 ^a (menor) e 5 ^a aumentada ou 13 ^a menor = 7(#5) ou 7(b13) | (p. 71) |
| 12- Maior com 7 ^a (menor) e 13 ^a (maior) = 7(13) | (p. 72) |

Os Acordes dissonantes, como os Perfeitos Maiores e Menores podem, no Estado Fundamental, dispensar o grau V (com exceção da #5 e b5), sem prejuízo para o acorde (Ex: Acordes 1 e 2). Nas inversões, pode-se dispensar o grau I (Ex: Acordes 3 e 4).

A escolha do acorde dissonante que substitua um Acorde Perfeito Maior, um Acorde Perfeito Menor ou um Acorde Maior com 7^a menor, dependerá da melodia que o exija, do encadeamento de baixos (notas mais graves dos acordes) e, sobretudo, do bom gosto de quem harmoniza. Cada um desses acordes será examinado com seus possíveis empregos e através de exemplos musicais.

Como nos exemplos de Resoluções, Modulações e Acordes Invertidos, as harmonizações utilizadas não serão, necessariamente, as que constam das partituras da Parte IV. Na verdade, serão apresentadas diversas sugestões para uma mesma música, observando-se, apenas, a necessidade de emprego do acorde a ser estudado.

Aqui também será antecipado o emprego de Acordes Menores com 6^a maior e 7^a menor, dos Acordes Maiores com 7^a maior e dos Acordes Maiores com 7^a menor e 9^a menor, para atender às necessidades das melodias e maior embelezamento dos exemplos. Recomenda-se, mais uma vez, que antes dos exemplos serem executados, faça-se soar os Acordes Principais do tom da música, para que este seja devidamente situado.

NOTA: Os acordes estudados serão marcados, nos exemplos, pelo sinal (+)

a) ACORDES SUBSTITUTOS DE TÔNICAS MENORES (Im) E SUBDOMINANTES MENORES (IIIm e IVm)

1- Acordes Menores com 7^a (menor)

O Acorde Menor com 7^a é formado pelos graus I, IIIm, V e VIIIm. Substitui o Acorde Menor (Im, IIIm e IVm). Exemplo: “Marcha da quarta-feira de cinzas” – Tom = Gm (p. 96)

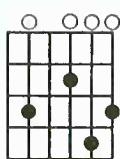
O Acorde Menor com 7^a se emprega também como substituto do acorde de Tônica maior, no meio da música. Exemplo: “Minha namorada” – Tom = C (p. 102). Observação: O acorde de Em7 é, ao mesmo tempo, o grau IIIm do tom de C e o grau IIIm do tom de Dm.

O Acorde Menor com 7^a é comumente usado nas inversões, sendo a 3^a inversão (7^a menor no baixo) muito usada em encadeamentos dissonantes. Exemplo: “Sabe você?” – Tom = A (p. 104).

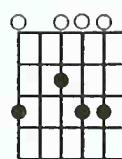
Exercício: Desenhar em gráficos de violão (v. p. 113) os Acordes Menores com 7^a na 3^a inversão.

2- Acordes Menores com 6^a (maior)

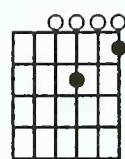
Cm6



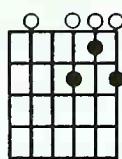
Gm6



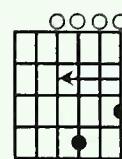
Dm6



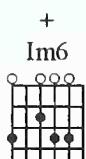
Am6



Em6



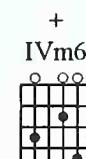
O Acorde Menor com 6^a é formado pelos graus I, IIIIm, V e VI. Como o Acorde Menor com 7^a, substitui os Acordes Menores, sobretudo dentro do tom menor. A escolha do Acorde Menor com 6^a ou 7^a depende da melodia ou do gosto de quem harmoniza. Exemplo: "Marcha da quarta-feira de cinzas" – Tom = Gm (p. 96).



Gm6

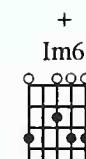
Acabou

noso



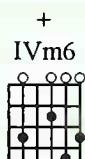
Cm6

carnaval



Gm6

ninguém



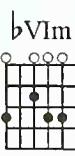
Cm6

cantar

canções...

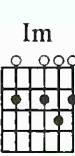
No violão, são comuns algumas inversões de Acordes Dissonantes. Em alguns tons, o Acorde Menor com 6^a na 1^a inversão é uma delas. Exemplo: "Sabe você?" – Tom = A (p. 104).

E.M.



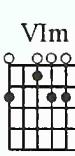
Gm6

Sabe gostar, qual sabe nada.



Bm7

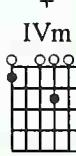
E.M. +



F#m6

Sabe?

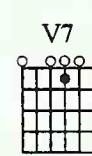
Res. Dec.



Dm6/F

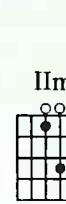
Não.

Res. Dec.



E7...

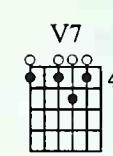
Você sabe o que é uma flor



D#m7

não sabe...

Res. Dec.



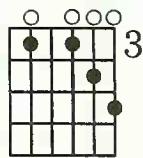
G#7...

...

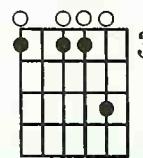
Exercício: Desenhar em gráficos de violão os Acordes Menores com 6^a, na 1^a inversão, nos demais tons básicos. (v. gráficos p. 113).

3- Acordes Menores com 7^a (menor) e 6^a (maior)

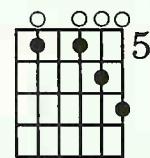
Cm₇⁶



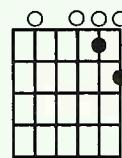
Gm₇⁶



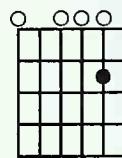
Dm₇⁶



Am₇⁶



Em₇⁶



O Acorde Menor com 6^a e 7^a é formado pelos graus I, IIIIm, V, VI e VIIIm. Substitui o Acorde Menor, dependendo da melodia. Exemplo: "Marcha da quarta-feira de cinzas" – Tom = Gm (p. 96).

+

Im
Gm7
Acabou

IVM
Cm₇⁶
nosso carnaval
ninguém

Im
Gm7
ouve

IVM
Cm₇⁶
cantar canções...

4- Acordes Menores com 7^a (menor) e 9^a (maior)

Cm7(9)
Gm7(9)
Dm7(9)
Am7(9)
Em7(9)

O Acorde Menor com 7^a e 9^a é formado pelos graus I, IIIIm, V, VIIIm e IX. Substitui o Acorde Menor, segundo a melodia. Exemplo: “Entrudo” – Tom = Cm (p. 88).

IV7
F7/A
Meu passo a compasso na avenida

bVIIm
Abm6
teu riso que dança

+

Im
Cm7(9)
F7
trança

+

Im
Cm7(9)
F7
triste e sofrido...

5- Acordes Menores com 6^a (maior) e 9^a (maior)

Cm₉
Gm₉
Dm₉
Am₉
Em₉

O Acorde Menor com 6^a e 9^a é formado pelos graus I, IIIIm, V, VI e IX. Substitui o Acorde Menor, sobretudo nos finais de música. Exemplo: “Marcha da quarta-feira de cinzas” – Tom = Gm (p. 96).

IVM
Cm7
E o povo cantando seu

V7
D7(b9)
canto

+

Im
Gm7
de

Im
Gm₉
paz...

6- Acordes Menores com 9^a (maior) adicional

Cm(add9)
Gm(add9)
Dm(add9)
Am(add9)
Em(add9)

O Acorde Menor com 9^a adicional é formado pelos graus I, IIIm, V e IX. Substitui o Acorde Menor, sendo muito empregado nos finais. Exemplo: "Feio não é bonito" – Tom = Cm (p. 86).

IVm V7 Im Im+
 Dm7 E7(b9) Am7 Am(add9)
 ...um amor afli- um amor bonito que pede outra história.

7- Acordes Menores com 6^a menor

Cm(b6) Gm(b6) Dm(b6) Am(b6) Em(b6)

O Acorde menor com 6^a menor é formado pelos graus I, IIIm, V e bVI. Substitui o Acorde Menor, quando em ligação com outros acordes menores do mesmo grau. Exemplo: "Entrudo" – Tom = Cm (p. 84).

IVm V7 + Im Im + Im Im
 Bbm7 C7(b9) Fm(b6) Fm7 Fm(b6) Fm7
 Se meu abandono em cinzas fri- amanhe- ce

8- Acordes Menores com 7^a maior

Cm7M Gm7M Dm7M Am7M Em7M

O Acorde Menor com 7^a maior é formado pelos graus I, IIIm, V e VII. Substitui o Acorde Menor, quando em ligação com outros acordes menores do mesmo grau. Exemplo: "Samba do Carioca" - Tom = Dm (p. 109).

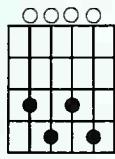
IVm + IVm IVm IVm IVm V7
 3 3 Gm7 Gm6 Gm(b6) Gm6
 Xangô teu pai te dê muitas mulheres para A7 amar

b) ACORDES SUBSTITUTOS DAS SUBDOMINANTES MENORES (II^m e IV^m)

1- Todos os acordes que substituem a Tônica Menor

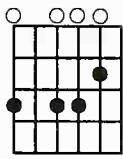
2- Acordes Menores com 7^a (menor) e 5^a diminuta

Cm7(b5)



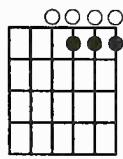
Ebm6/C

Gm7(b5)



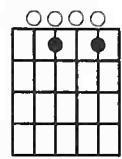
Bbm6/G

Dm7(b5)



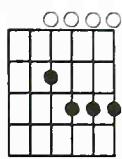
Fm6/D

Am7(b5)



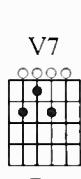
Cm6/A

Em7(b5)



Gm6/E

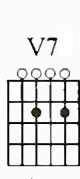
O Acorde Menor com 7^a e 5^a diminuta é formado pelos graus I, III^m, bV e VII^m. Sendo um meio termo entre o grau II^m e o grau IV^m do tom menor, substitui um ou outro desses acordes enquanto Subdominantes. Exemplo: "Minha namorada" – Tom = C (p. 102).



V7
+
Im(II^m)

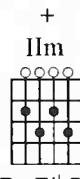
Em7(b5)

B7



V7
+
A7...

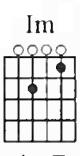
Bm7(b5)



II^m
+
Bm7(b5)

V7

E7



Im

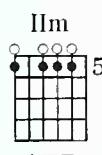
Am7

Essa coisa toda minha que ninguém mais pode ser...

Você tem...

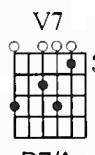
No exemplo anterior, o acorde de Em7(b5) substitui o acorde de Gm (grau IV^m do tom de Dm, para onde se encaminhava a modulação). Logo adiante, o acorde de Bm7(b5) substitui o acorde de Bm (grau II^m de Am). Observe-se que o acorde menor com 7^a e 5^a diminuta é uma inversão do acorde menor com 6^a de uma 3^a acima. Assim, Em7(b5) é o mesmo que Gm6/E (Gm com 6^a no baixo) e Bm7(b5) é o mesmo que Dm6/B (Dm com 6^a no baixo).

Há casos em que o Acorde Menor com 7^a e 5^a diminuta substitui o Acorde Maior de 1/2 tom abaixo. Isso sucede quando o Acorde Maior é o do grau IV de um tom maior. Assim, o acorde de G#m7(b5) substitui o acorde de G (grau IV no tom de D). Exemplo: "Influência do jazz" – Tom = D (p. 92).

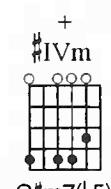


II^m
5
Am7

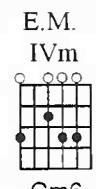
E o rebolado cadê não tem mais, cadê o tal gingado que mexe com a gente...



V7
3
D7/A



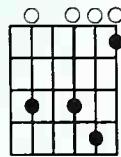
#IV^m
+
G#m7(b5)



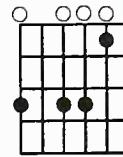
E.M.
IV^m
Gm6

3- Acordes Menores com 7^a (menor) e 11^a (justa)

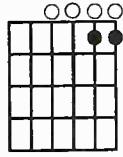
Cm7(11)



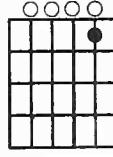
Gm7(11)



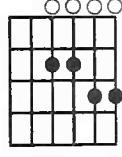
Dm7(11)



Am7(11)



Em7(11)



O Acorde Menor com 7^a e II^a é formado pelos graus I, IIIm, V, VIIIm e XI. Substitui o Acorde Menor enquanto Subdominante. Exemplo: “Primavera” – Tom = E (p. 106).

I E/G# O	E.M. bVI7 C7/G	IIIm F#m7 sozi-	V7 B/A nho	I E7M/G# é assim	E.M. bVI7 C7/G jardim	IIIm F#m7(11) sem	V7 B7 flor...
2	4			como	um	+	

c) ACORDES SUBSTITUTOS DE TÔNICAS MAIORES (I) E SUBDOMINANTES MAIORES (IV)

1- Acordes Maiores com 7^a maior

C7M	G7M	D7M	A7M	E7M

O Acorde Maior com 7^a maior é formado pelos graus I, III, V e VII. Substitui o Acorde Maior, desde que a melodia não recaia sobre a Tônica. Exemplo: “Maria Ninguém” – Tom = G (p. 100).

+ I G7M Maria	VIm Em7 Ninguém	IIIm Am7 é	V7 D7(b9) Maria	I G6 Maria	
5	4		e	meu	bem....

2- Acordes Maiores com 6^a (maior)

C6	G6	D6	A6	E6

O Acorde Maior com 6^a é formado pelos graus I, III, V e VI. Substitui o Acorde Maior, sobretudo quando a melodia recai na Tônica. Exemplo: “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92).

+ I D6 E o samba meio morto	VIm Bm7 ficou	IIIm Em7 meio torto	V7 A7 influência	+ I D6 do jazz...

O Acorde Maior com 6^a também se emprega em ligação com Acorde Maior com 7^a maior (Extensão da Tônica). Exemplo: “Canção que morre no ar” – Tom = F# (p. 84).

F#7M
Brinca no ar um resto de canção...

I II^m V7

F#6 Em7 A7(b9)

D7M D6

Também os Acordes Maiores com 7^a maior e Acordes Maiores com 6^a são usados em distintas inversões. A 1^a inversão, em alguns tons, é muito comum no violão. Exemplo: “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92).

II^m
Em7

V7
A7

I
D7M/F#

I
D6/F#

Foi se misturando se modernizando e se perdeu...

Exercício: Desenhar em gráficos de violão os Acordes Maiores com 7^a maior e 6^a, na 1^a inversão, nos demais tons básicos. (v. gráficos p. 113).

3- Acordes Maiores com 7^a maior e 9^a (maior)

C7M(9)

G7M(9)

D7M(9)

A7M(9)

E7M(9)

O Acorde Maior com 7^a maior e 9^a é formado pelos graus I, III, V, VII e IX. Substitui os Acordes Maiores da mesma forma que o Acorde Maior com 7^a maior, ou seja, desde que a melodia não recaia sobre a Tônica. Exemplo: “Minha namorada” - Tom = C (p. 102).

V7
A7

V7
D7

E.M.
bVI
Ab7M

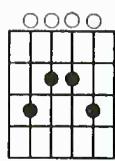
SubV7
bII
Db7M(9)

I
C7M(9)

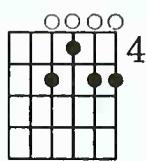
...minha amiga e companheira no infinito de nós dois.

4- Acordes Maiores com 6^a (maior) e 9^a (maior)

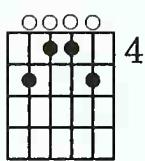
C₉⁶



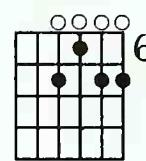
G₉⁶



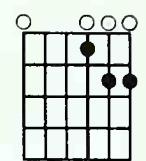
D₉⁶



A₉⁶



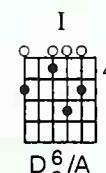
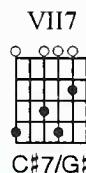
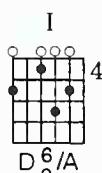
E₉⁶



O Acorde Maior com 6^a e 9^a é formado pelos graus I, III, V, VI e IX. Como o Acorde Maior com 6^a, substitui o Acorde Maior, especialmente quando a melodia recai na tônica e também nos finais de música. Exemplo: “Lobo bobo” – Tom = A (p. 94).

IIm Bm7	V7 E7	I A7M	E.M. IVm Dm6 nunca	+
Um lobo na coleira que não janta			I A6 mais	I A ₉ ⁶

Em alguns tons, no violão, o Acorde Maior com 6^a e 9^a é bastante usado na 2^a inversão. Exemplo: “Você e eu” – Tom = D (p. 112).

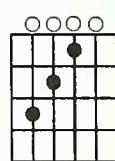


Podem me chamar e me pedir e me rogar e podem mesmo falar mal...

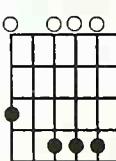
Exercício: Desenhar em gráficos de violão os Acordes Maiores com 6^a e 9^a, na 2^a inversão, nos demais tons básicos. (v. gráficos p. 113).

5- Acordes Maiores com 7^a maior e 5^a aumentada

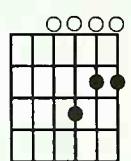
C7M(#5)



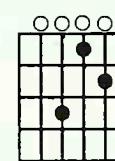
G7M(#5)



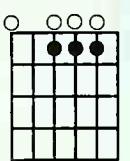
D7M(#5)



A7M(#5)



E7M(#5)



O Acorde Maior com 5^a aumentada e 7^a maior é formado pelos graus I, III, #V e VII. Substitui ou se liga a outros Acordes Maiores, quando a melodia permite. Exemplo: “Minha namorada” – Tom = C (p. 102).

E também de não perder esse jeitinho de falar devaga - rinho essas histórias de você...

6- Acordes Maiores com 7^a maior e 11^a aumentada

O Acorde Maior com 7^a maior e 11^a aumentada é formado pelos graus I, III, V, VII e #XI. Substitui o Acorde Maior e, naturalmente, o Acorde Maior com 7^a maior. Exemplo: "Se é tarde me perdoa" – Tom = F (p.111).

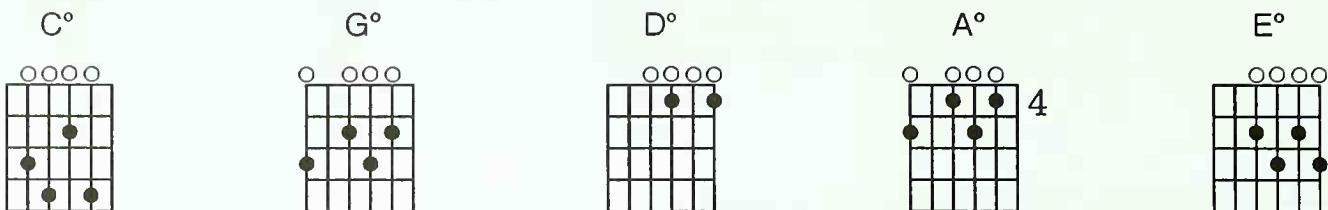
Se é tarde... me perdo- a

O Acorde Maior com 7^a maior e 11^a aumentada também se liga a outros Acordes Maiores. É comum, nos finais, ser empregado junto a outro acorde de 7^a maior e 11^a aumentada de 1/2 tom acima (SubV7). Observe-se que a nota tônica da melodia é a 7^a maior do acorde de 1/2 tom acima. Exemplo: "Canção que morre no ar" – Tom = F# (p. 84).

Morre no ar...

d) ACORDES SUBSTITUTOS DO ACORDE MAIOR COM 7^a (MENOR) OU DOMINANTE (V7)

1- Acordes de 7^a diminuta



O Acorde de 7^a diminuta é formado pelos graus I, IIIIm, bV e bbVII. Substitui o Acorde Maior com 7^a de 1/2 tom abaixo. Nos exemplos estarão indicados, ao lado do Acorde de 7^a diminuta, o Acorde Maior com 7^a (Dominante) que ele substitui. Exemplo: "Lobo bobo" – Tom = A (p. 94).

 A7M	 G° (F#7)	 Bm7	 E7						
Era	uma	vez	um	lobo	mau	que	resolveu	jantar	algueém...

A particularidade do Acorde de 7^a diminuta consiste em que as quatro notas que o formam produzem quatro Acordes de 7^a diminuta, em diferentes inversões do mesmo acorde. Nesse caso, cada uma das inversões substitui um Acorde Maior com 7^a (Dominante) de 1/2 tom abaixo. Assim, no acorde de G, do exemplo anterior, formado pelas notas G (I), Bb (IIIIm), Db (bV) e Fb (bbVII), observa-se:

G°	=	Estado Fundamental e substitui o acorde de F#7
Bb°	=	G°/Bb ou G° na 1 ^a inversão e substitui o acorde de A7
Db°	=	G°/Db ou G° na 2 ^a inversão e substitui o acorde de C7
Fb°	=	G°/Fb ou G° na 3 ^a inversão e substitui o acorde de Ebb7

Os Acordes Maiores com 7^a a serem substituídos estão 1/2 tom abaixo de cada uma das inversões de 7^a diminuta.

Por sua particularidade em possibilitar outras três inversões com as mesmas notas, o Acorde de 7^a diminuta se repete, em formações idênticas no violão, a cada três casilhas:

E.F.	1 ^a Inv.	2 ^a Inv.	3 ^a Inv.
G°	Bb°	Db°	Fb°
G°/Bb		G°/Db	G°/Fb - (E)

Conclui-se que, na verdade, os doze tons podem ser distribuídos em três grupos de Acordes de 7^a diminuta, onde cada grupo apresenta quatro inversões de um mesmo acorde. Assim:

$$\begin{aligned} C^\circ &= E\flat^\circ = G\flat^\circ = B\flat\flat^\circ (A^\circ) \\ C\sharp^\circ &= E^\circ = G^\circ = B\flat^\circ \\ D^\circ &= F^\circ = A\flat^\circ = C\flat^\circ (B^\circ) \end{aligned}$$

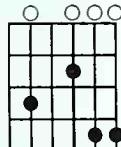
No exemplo musical anterior, “Lobo bobo”, pode-se utilizar os acordes de B, D ou F como opções do acorde de G. A escolha se fará segundo o gosto de quem harmoniza e buscando o melhor encadeamento entre os baixos.

O acorde de 7^a diminuta pode ser empregado em ligação com um Acorde Maior do mesmo grau. Exemplo: “Se é tarde me perdoa” – Tom = F (p. 111).

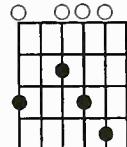
	SubV7	+	
IIIm	\flat II7	I°	I
Eu vinha	G <flat>7 só</flat>	F° (E7) cansa-	F6 do

2- Acordes de 7^a diminuta com 13^a menor

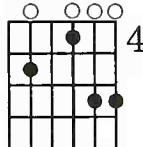
C°(b13)



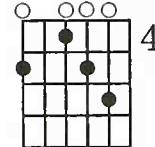
G°(b13)



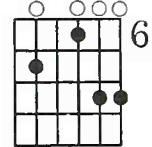
D°(b13)



A°(b13)



E°(b13)



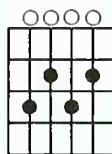
O Acorde de 7^a diminuta e 13^a menor é formado pelos graus I, IIIm, \flat VII e \flat XIII. Observe-se que a \flat V é dispensada. Este acorde substitui o Acorde Maior com 7^a (mais precisamente na 1^a inversão) de uma 3^a maior abaixo. No exemplo, o acorde de B°(b13) substitui o acorde de G7 (mais precisamente G7/B). Exemplo: “Entrudo” – Tom = Cm (p. 88).

	+	
Im	VII°	IIIm
Cm7 Vem oh!	B°(b13)-(G7/B) Minha amada	Bbm7 desce a estrada
		V7 E <flat>7/B<flat> rainha...</flat></flat>

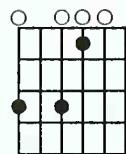
NOTA: Apesar da semelhança entre o acorde de B°(b13) e o acorde de E7(\sharp 9)/B, não há nenhuma relação entre eles e a substituição do acorde de B°(b13) por E7(\sharp 9), ou seja, no seu Estado Fundamental, resultaria desarmônica.

3- Acordes Maiores com 7^a (menor) e 9^a menor

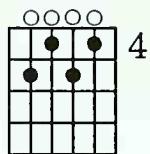
C7(♭9)



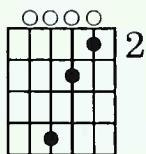
G7(♭9)



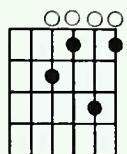
D7(♭9)



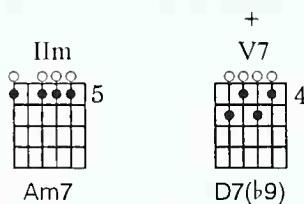
A7(♭9)



E7(♭9)



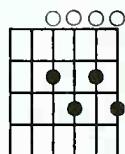
O Acorde Maior com 7^a e 9^a menor é formado pelos graus I, III, V, VIIm e ♫IX. Substitui, segundo a melodia, o Acorde Maior com 7^a. Exemplo: “Saudade fez um samba” – Tom = D (p. 110).



A dor é minha em mim doeu a culpa é sua o samba é meu, então não vamos

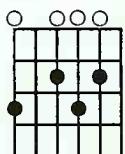
A particularidade do Acorde Maior com 7^a e 9^a menor é que na 2^a inversão e sem a Tônica vem a ser um Acorde de 7^a diminuta de uma 5^a justa acima.

A7(♭9)/E



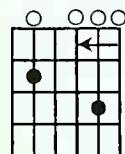
E°

C7(♭9)/G



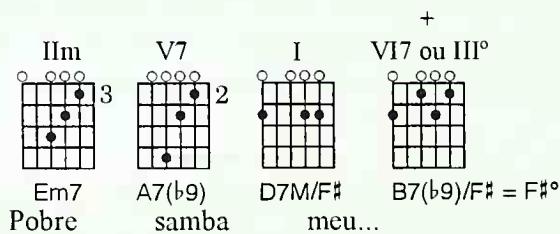
G°

E7(♭9)/B



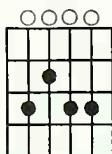
B°

Por essa razão é comum, no violão, utilizar-se um ou outro. Exemplo: “Influência do jazz” – Tom = D (p. 92).

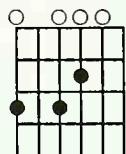


4- Acorde Maior com 7^a (menor) e 9^a (maior)

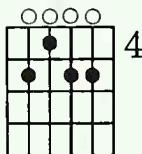
C7(9)



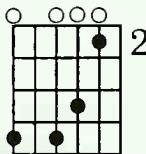
G7(9)



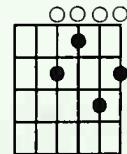
D7(9)



A7(9)



E7(9)



O Acorde Maior com 7^a e 9^a é formado pelos graus I, III, V, VIIIm e IX. Substitui o Acorde Maior com 7^a, segundo a melodia. Exemplo: “Se é tarde me perdoa” – Tom = F (p. 111).

The diagram shows four guitar fretboards. The first two show the chords F7M and B♭7(9) in their root positions. The third and fourth show the same chords in first inversion. Below each fretboard is a corresponding word from the melody: "Se", "é", "tarde...", "me", "F7M", and "perdoa...".

O Acorde Maior com 7^a e 9^a na 2^a inversão e sem a tônica é idêntico ao Acorde menor com 6^a de uma 5^a justa acima. Assim, no violão, D7(9)/A = Am6. Por essa razão, em muitos casos usa-se um ou outro no violão. Exemplo: “Feio não é bonito” – Tom = Am (p. 90).

The diagram shows six guitar fretboards. The first two show Dm7 and Eb7(9) in their root positions. The next two show Bbm6 in its root position and inverted form (labeled E.M.). The last two show Dm7 in its root position and inverted form (labeled Im). Below each fretboard is a corresponding word from the melody: "Chora", "mas", "chora", "rindo...", "Porque", "é", "valente", "e", "nunca", "se", "deixa", "quebrar...", and "Ah!".

No exemplo anterior, o acorde de Bbm6 (uma 5^a justa acima de Eb) é o mesmo que o acorde de Eb7(9)/Bb, ou seja, na 2^a inversão. Observe-se que o acorde de Eb7(9) é o SubV7 em relação ao acorde de Dm7 (Im de Dm). Portanto, o acorde de Bbm6 (ou Eb7(9)/Bb) também faz o mesmo papel.

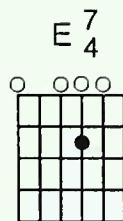
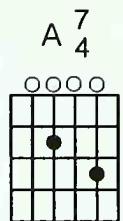
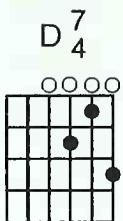
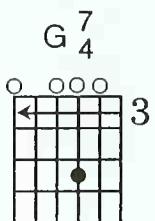
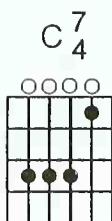
5- Acordes Maiores com 7^a (menor) e 9^a aumentada

The diagram shows five guitar fretboards. Each shows a different 7^a and 9^a augmented chord. The labels above the first four are C7(#9), G7(#9), D7(#9), and A7(#9). The label above the fifth is E7(#9). The numbers 4 are placed below the fourth and fifth frets of the first string on each diagram.

O Acorde Maior com 7^a e 9^a aumentada é formado pelos graus I, III, V, VIIIm e #IX. Substitui, segundo a melodia, o Acorde Maior com 7^a. Exemplo: “Você e eu” – Tom = D (p. 112).

The diagram shows two guitar fretboards. The first shows a D9⁶ chord in its root position, labeled with a '4' below the fourth fret of the first string. The second shows a C#7(#9) chord in its root position, labeled with a '3' below the third fret of the first string. Below the fretboards is the lyrics: "Podem me chamar e me pedir e me rogar...".

6- Acordes Maiores com 7ª (menor) e 4ª (justa)



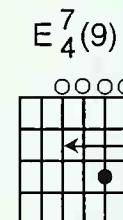
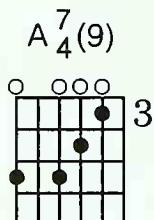
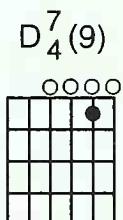
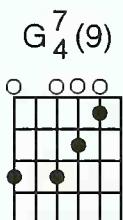
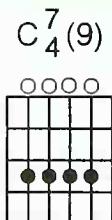
O Acorde Maior com 7ª e 4ª é formado pelos graus I, IV, V e VIIIm. Substitui o Acorde Maior com 7ª ou se liga a outros acordes de Dominante. De uma certa maneira, esse acorde substitui o acorde de Subdominante. Exemplo: “Coisa mais linda” – Tom = A (p. 86)

Chord diagrams and lyrics:

- IIIm7 (F#m7): Fretboard diagram with 1, 3, 5 pressed. Finger 3 is above the 3rd fret.
- V7+ (B7/4): Fretboard diagram with 1, 3, 5 pressed. Finger 2 is above the 2nd fret.
- V7 (B7): Fretboard diagram with 1, 3, 5 pressed. Finger 3 is above the 3rd fret.
- V7+ (E7/4): Fretboard diagram with 1, 3, 5 pressed. Finger 3 is above the 3rd fret.
- V7 (E7(b9)): Fretboard diagram with 1, 3, 5 pressed. Finger 3 is above the 3rd fret.

Perfumando a natureza numa forma de mulher...

7- Acordes Maiores com 7ª (menor), 4ª (justa) e 9ª (maior)



O Acorde Maior com 7ª, 4ª e 9ª é formado pelos graus I, IV, V, VIIIm e IX. Como o acorde de 7ª menor e 4ª justa, substitui o Acorde Maior com 7ª ou se liga a outros acordes de Dominante. Como o acorde de 7ª e 4ª, de uma certa maneira, também substitui o acorde de Subdominante. Exemplo: “Se é tarde me perdoa” – Tom = F (p. 111)

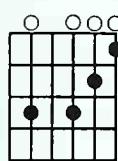
Chord diagrams and lyrics:

- IIIm7 (Dm7): Fretboard diagram with 1, 3, 5, 7 pressed.
- V7 (G7): Fretboard diagram with 1, 3, 5, 7 pressed.
- V7+ (C7(9)/4): Fretboard diagram with 1, 3, 5, 7 pressed. Finger 3 is above the 3rd fret.
- V7 (C7(b9)): Fretboard diagram with 1, 3, 5, 7 pressed.

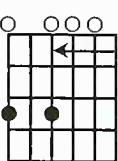
Eu cheguei partindo eu cheguei mentindo eu cheguei à to-a

8- Acordes Maiores com 7ª (menor), 4ª (justa) e 9ª menor

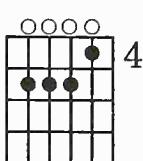
$C_4^7(\flat 9)$



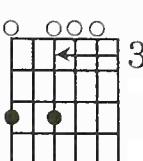
$G_4^7(\flat 9)$



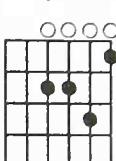
$D_4^7(\flat 9)$



$A_4^7(\flat 9)$



$E_4^7(\flat 9)$



O Acorde Maior com 7ª, 4ª e 9ª menor é formado pelos graus I, IV, V, VIIm e bIX. Substitui o Acorde Maior com 7ª, dependendo da melodia. Exemplo: "Minha namorada" – Tom = C (p. 102).

V7



$A7(\flat 9)$

II7



$D7(9)$

V7



$G_4^7(\flat 9)$

I

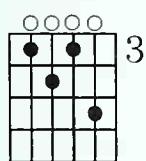


$C7M$

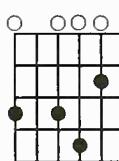
Minha amiga e companheira no infinito de nós dois...

9- Acordes Maiores com 7ª (menor) e 5ª diminuta

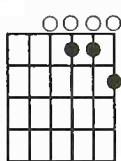
$C7(\flat 5)$



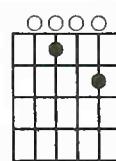
$G7(\flat 5)$



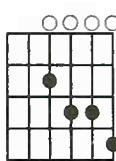
$D7(\flat 5)$



$A7(\flat 5)$



$E7(\flat 5)$



O Acorde Maior com 7ª e 5ª diminuta é formado pelos graus I, III, bV e VIIm. Substitui, dependendo da melodia, o Acorde Maior com 7ª menor. Exemplo: "Se é tarde me perdoa" – Tom = F (p. 111)

IVm



$Gm7$

Se é tarde

V7



$A7(\flat 5)$

me

Im



$Dm7$

perdoa.

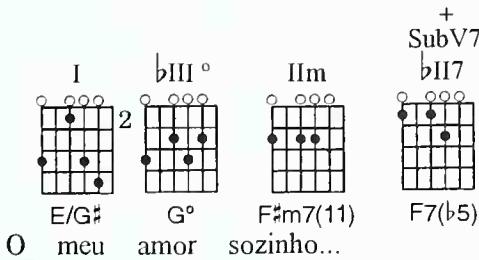
V7



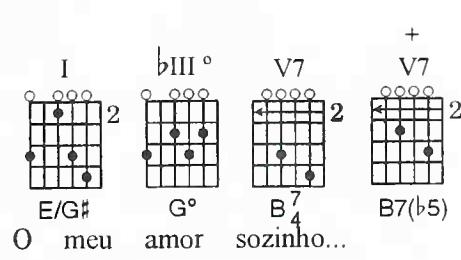
$G7$

Eu cheguei partindo...

O Acorde maior com 7ª com 5ª diminuta tem a particularidade de ser uma inversão de outro acorde de 5ª diminuta acima ou abaixo. Assim, B7(Flat 5) é uma inversão de F7(Flat 5), da mesma maneira que F7(Flat 5) é uma inversão de CFlat 7(Flat 5) que é enarmônico de B7(Flat 5). Por essa razão, dependendo da adequação e do bom gosto, pode-se empregar um ou outro. Exemplo: "Primavera" – Tom = E (p. 106).

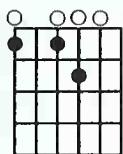


ou

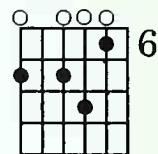


No violão, o Acorde Maior com 7^a e 5^a diminuta repete-se em outras inversões, com as mesmas notas; a cada 7 casilhas.

F7(♭5)



B7(♭5)



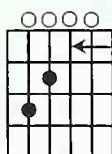
O Acorde Maior com 7^a e 5^a diminuta é empregado também, dependendo da adequação e do bom gosto, em sua 3^a inversão, ou seja, com a 7^a no baixo. Exemplo: "Se é tarde me perdoa" – Tom = F (p. 111).

IVm Gm7	+ V7 A(♭5)/G	Im Dm7	V7 G7
Se	é	tarde	me
			perdoa.
			Eu
			cheguei
			partindo...

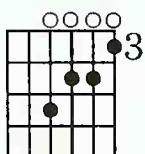
Exercício: Desenhar em gráficos de violão os Acordes Maiores com 7^a e 5^a diminuta na 3^a inversão e depois desenhar as inversões destes, uma 5^a diminuta acima. Por exemplo, a 3^a inversão de F7(♭5) é F7(♭5)/E♭, assim como B7(♭5), que é uma inversão de F7(♭5), tem como 3^a inversão o acorde B7(♭5)/A. (v. gráficos p. 113).

10- Acordes Maiores com 5^a aumentada

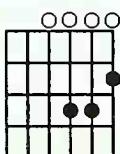
C(♯5)



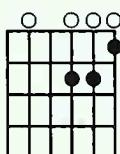
G(♯5)



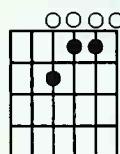
D(♯5)



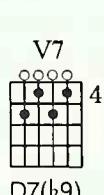
A(♯5)



E(♯5)

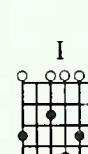


O Acorde Maior com 5^a aumentada é formado pelos graus I, III e ♯V. Ainda que tenha uma função especial como acorde de ligação, pode-se dizer que substitui o Acorde Maior com 7^a. Exemplo: "Maria Niguém" – Tom = G (p. 100).

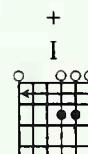


D7(♭9)

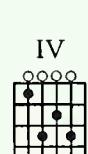
Se eu não sou



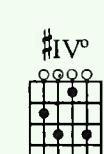
João de



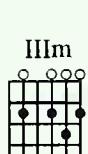
nada a



C7M



C♯º



Bm7

O Acorde Maior com 5^a aumentada tem a particularidade de se repetir a cada 4 casilhas, apenas em diferentes inversões. Por essa razão, o Acorde de G(♯5) do exemplo anterior pode ser substituído por suas inversões expostas a seguir:

 G(♯5)	 ou	 ou	 ou	 ou
-----------	--------	--------	--------	--------

11- Acordes Maiores com 7^a (menor) e 5^a aumentada (ou 13^a menor)

 C7(♯5)	 G7(♯5)	 D7(♯5)	 A7(♯5)	 E7(♯5)
 C7(♭13)	 G7(♭13)	 D7(♭13)	 A7(♭13)	 E7(♭13)

O Acorde Maior com 7^a e 5^a aumentada (ou 13^a menor) é formado pelos graus I, III, ♯V (ou ♫XIII) e VIIm. Substitui, segundo a melodia, o Acorde Maior com 7^a.

Os intervalos de ♯5 e ♫13 têm a diferença de uma oitava, mas quando a tendência é resolver em acorde maior, usa-se a ♯5. Se a tendência é resolver em acorde menor (ainda que resolva em acorde maior), usa-se a ♫13. Exemplos: “Minha namorada” – Tom = C (p. 102), “Entrudo” – Tom = Cm (p. 88) e “Maria Ninguém” – Tom = G (p. 100).

 IVM	 V7	 I
 F7M	 G7(♯5)	 C7M

E também não perder esse jeitinho de falar...

 IIIm	 V7	 I7 (ou V7)	 V7	 Im
 Am7	 D7(♭9)	 G7(9)	 G7(♭13)	 Cm7

E rompo estandartes na avenida em dor sem céu sem luz sem sol sem cor. Mas vem

 V7	 I	 V7	 IV	 ♭IV	 Im
 D7(♭9)	 G6	 B7(♭13)	 C7M	 C♯(F♯7)	 Bm7

Se eu não sou João de nada a Maria que é minha, é Maria Ninguém...

No último exemplo “Maria Ninguém”, ainda que o acorde de B7(♭13) resolva num acorde maior, a tendência era resolver no relativo menor Em, do qual B7 é dominante. Isso tudo se deve a uma questão de escalas relativas aos distintos acordes, mas que não são objeto de estudo deste método. (v. “Harmonia e Improvisação”, de Almir Chediak, Editora Lumiar).

O Acorde de 7^a com 5^a aumentada (ou 13^a menor) assemelha-se, por diferença de uma nota, ao Acorde de 7^a com 5^a aumentada (ou 13^a menor) de uma 3^a acima. Por essa razão, pode-se substituir um pelo outro. Exemplo: “Se é tarde me perdoa” - Tom = F (p. 111).

O Acorde Maior com 7^a e 5^a aumentada é comumente usado, em alguns tons do violão, na 3^a inversão (7^a menor no baixo). Exemplo: “Minha namorada” – Tom = C (p. 102).

Exercício: Desenhar em gráficos de violão os Acordes Maiores com 7^a e 5^a aumentada, na 3^a inversão dos demais tons básicos.

12- Acordes Maiores com 7^a (menor) e 13^a (maior)

O Acorde Maior com 7^a e 13^a é formado pelos graus I, III, V, VIIm e XIII. Substitui, segundo a melodia, o Acorde Maior com 7^a menor. Exemplo: “Samba do Carioca” – Tom = Dm (p. 109).

PARTE 4

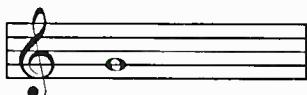
Convenções

Nesta parte, serão apresentadas partituras de várias canções com melodia, letra e harmonização para violão. Na música escrita, existem várias convenções que exemplificamos a seguir, para que o leitor possa recorrer às partituras e executar as canções, independentemente dos exemplos de harmonização das Partes II e III.

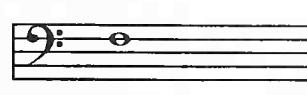
1- Claves

Existem diversas claves das quais as mais importantes são a Clave de Sol na 2^a linha e a Clave de Fá na 4^a linha (a contar de baixo para cima, em ambas as claves).

Clave de Sol



Clave de Fá

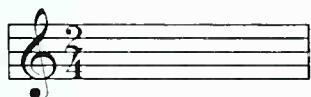


Apenas a Clave de Sol será usada nas partituras deste método. Ela indica que a nota Sol está escrita na segunda linha (a contar de baixo para cima). As demais notas são escritas nas outras linhas e nos espaços, tendo a nota Sol como referência.

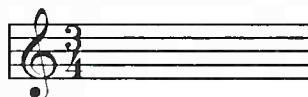
2- Compassos

Também são diversos os compassos, dos quais os mais comuns são o binário (de dois tempos), o ternário (de três tempos) e o quaternário (de quatro tempos). O numerador indica o número de tempos do compasso, enquanto o denominador indica o valor da duração de cada tempo do compasso.

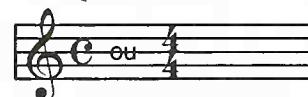
Binário



Ternário



Quaternário



O valor de duração depende da nota musical utilizada. O valor de duração utilizado neste método é o denominador 4, que corresponde à nota musical denominada semínima. Teremos então uma semínima para cada tempo dos diferentes compassos. Assim, o compasso binário (2/4) contém duas semínimas; o compasso ternário (3/4) contém três semínimas e o quaternário (C ou 4/4) contém quatro semínimas:



3- Armaduras de Clave

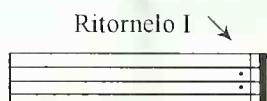
Determinam o tom em que se encontra a música. Os sustenidos ou bemois compõem a Armadura e aparecem logo após a Clave de Sol indicando que, em toda música, as notas que correspondem a esses acidentes devem ser executadas como se estivessem precedidas deles. Quando se deseja anular o efeito de um sustenido ou bemol, usa-se o (♭) bequadro.

As armaduras identificam tanto um tom maior quanto seu relativo menor. A armadura básica é a que corresponde aos tons de Dó Maior (C) e seu relativo Lá Menor (Am), e não possui nenhum acidente. Os demais tons possuem de um sustenido ou bemol a vários sustenidos ou bemois em suas armaduras. As armaduras mais comuns aos diversos tons são as seguintes:

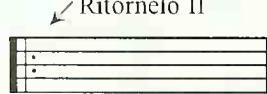
C ou Am	G ou Em	D ou Bm
A ou F#m	E ou C#m	B ou G#m
F# ou D#m	C# ou A#m	F ou Dm
Bb ou Gm	Eb ou Cm	Ab ou Fm
D# ou Bbm		Gb ou Ebm

4- Sinais de Repetição

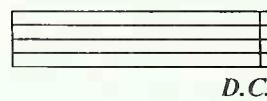
Por questão de economia de espaço e para se evitar repetições desnecessárias na partitura, convencionou-se utilizar uma série de sinais de repetição que são os seguintes:



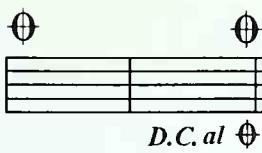
“Ritornelo” - Indicam que chegando-se ao sinal de *Ritornelo* do diagrama I, deve-se voltar ao ponto da partitura onde se encontra o sinal de *Ritornelo* mais próximo, do diagrama II. Exemplos: “Se é tarde me perdoa” (p. 111), “Você é eu” (p. 108). São muito usados nos finais em *fade-out*. Exemplo: “Entrudo” (p. 88).



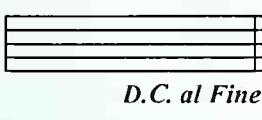
Indicam, ainda, que essa volta pode se repetir uma, duas, três ou mais vezes. Exemplo: “Samba do Carioca” (p. 109).



“*Da Capo*” - Significa Do Início. Indica que se deve voltar, deste ponto, ao início da partitura. Exemplos: “Canção que morre no ar” (p. 84), “Minha namorada” (p. 102).



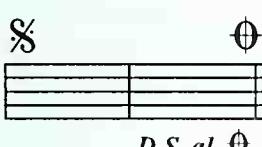
Nessas mesmas partituras, encontra-se o mesmo sinal de “*Da Capo*” acrescido do sinal “O” de *Coda*. Significa Do Início e ao “O”, ou à Coda. Indica que depois de voltar ao início da partitura, deve-se prosseguir até encontrar o primeiro sinal de “O” e daí saltar até o ponto onde se encontra o segundo sinal de “O”. Veja os mesmos exemplos anteriores.



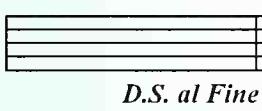
Pode-se ainda encontrar o sinal “*Da Capo al Fine*” que significa Do Início ao Fim. Significa que depois de voltar ao início da partitura, deve-se prosseguir até onde se encontra a palavra “*Fine*”, término da música. Exemplo “Influência do jazz” (p. 92).



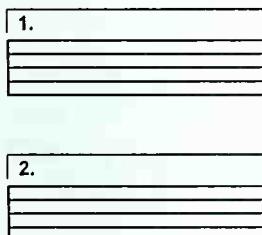
“*Dal Segno*” - Significa Do “S”. Indica que se deve voltar, na partitura, até onde o sinal de “S” se encontra. Exemplos: “Primavera” (p. 106), “Coisa mais linda” (p. 86).



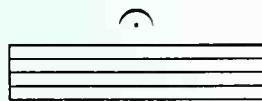
O sinal de “D.S.” pode também vir acompanhado do sinal de “*al O*”. Significa Do “S” ao “O”, ou Do “S” à Coda. Indica que depois de voltar ao “S”, deve-se prosseguir até encontrar o primeiro sinal de “O”, e daí saltar até o ponto onde se encontra o segundo sinal de “O”. Veja os exemplos anteriores.



Pode-se ainda encontrar o sinal de “D.S.” acompanhado do sinal “*al Fine*”. Significa Do “S” ao Fim. Indica que depois de voltar ao sinal de “S”, deve-se prosseguir até encontrar a palavra “*Fine*”. Exemplo: “Lobo bobo” (p. 94), “Marcha da quarta-feira de cinzas” (p. 96).



Casas de primeira e segunda vez. Geralmente são combinados com os sinais de *Ritornelo*, indicam que a música deve ser executada passando, normalmente, pela Casa 1 ou de primeira vez. Ao encontrar o sinal de *Ritornelo I*, volta ao ponto onde se encontra o sinal de *Ritornelo II*; prossegue-se então até onde se encontra a Casa 1, e deste ponto, salta-se para o local onde se encontra a Casa 2. Exemplo: “Comedor de gilet” (p. 81), “Maria Ninguém” (p. 100).



“*Fermata*” - Sinal que, sobre uma nota, um acorde, etc., indica que o tempo de duração dos mesmos será de acordo com a escolha do executante. Exemplo: “Canção que morre no ar” (p. 84).

5- Os acordes nas partituras

A harmonização para violão está expressa, nas partituras, por gráficos que aparecem imediatamente acima dos nomes dos acordes e das letras. Um acorde pode durar um, dois, três ou mesmo todos os tempos de um compasso. Assim:

Também usa-se um sinal de repetição (\times) quando se trata de repetir um mesmo acorde no compasso seguinte, assim:

6- As letras nas partituras

As letras, nas partituras, estão escritas sobre as notas da melodia. Acontece, seguidamente, as sílabas serem separadas por hífen ou a última sílaba de uma palavra ser ligada à primeira sílaba da palavra seguinte, para satisfazer às exigências da melodia, assim:

PARTE 5

Músicas

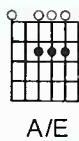
COMEDOR DE GILETE

(PAU DE ARARA)

CD FAIXA 10

Baião-toada

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES



A/E

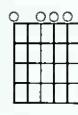
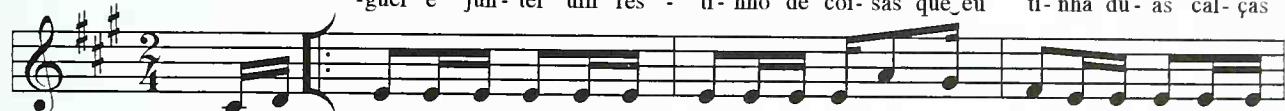


E m7



A/E

Eu um di - a can - sa - do que ta - va da fo - me que eu ti - nha eu não ti - nha
-guei e jun - tei um res - ti - nho de coi - sas que eu ti - nha du - as cal - cas



E m7



A/E

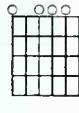
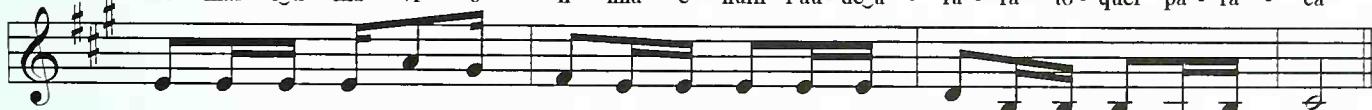


E m7



A/E

na - da que fo - me que eu ti - nha que se - ca da - na - da no meu Ce - a - rá
ve - lhas e_u - ma vi - o li - nha e num Pau - de_a - ra - ra to - quei pa - ra - cá



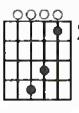
E m7



A/E



E m7

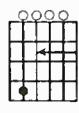


A 7(9)

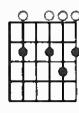
Eu pe- E de noi - te_eu fi - ca - va na prai- a de Co - pa - ca -



D 6



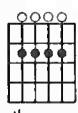
A/C#



B m7

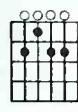


D/A

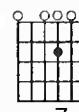


F# m7/B

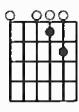
-ba - na zan - zan - do na prai - a de Co - pa - ca - ba - na dan - çan - do_o xa -



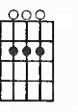
B 7(9)



E 7/4



E 7(13)



A/E

-xa - do pras mo - ças o - lhar Vir - gem San - ta que_a fo - me_e - ra



© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.





 E m7 A/E E m7

tan - ta que nem voz eu ti - nha meu Deus quan - ta mo - ça que fo - me que eu






 A/E E m7 A/E E m7

ti - nha zan - zan - do na prai - a pra lá e pra cá

Pu - xa
 Quan-do_eu





 A 6/F# E m7/A A 6/F#

vi - da não ti - nha_u - ma vi - da pi - or do que_a mi - nha que vi - da da -
 vi - a to - da_a - que - la gen - te num co - me que co - me eu ju - ro que






 E m7/A A 6/F# E m7/A A 6/F#

-na - da que fo - me que eu ti - nha mais fo - me que eu ti - nha no meu Ce - a - rá
 ti - nha sau - da - de da fo - me da fo - me que eu ti - nha no meu Ce - a - rá






 E m7 A 7(9) D 6 A/C#

E a - i eu pe - ga - va_e can - ta - va_e dan - çá - va_o xa - xa - do e só con - se -

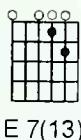






 B m7 B m/A F# m7/B B 7(9) E 7/4

-gui - a por - que no xa - xa - do a gen - te só po - de mes - mo se_ar - ras - tar



E 7(13)

CANÇÃO QUE MORRE NO AR

Samba-canção

CD FAIXA 11

CARLOS LYRA e
RONALDO BÔSCOLI

The musical score consists of ten staves of music for voice and piano/guitar. Each staff includes a treble clef, a key signature of four sharps, and a common time signature. The lyrics are written below the notes, corresponding to the chords indicated above the staff.

Chords and lyrics:

- Staff 1: F#7M, Brin - ca no ar, Mor - re no ar, um res - to de can -
- Staff 2: D 7M -ção -deus, F#m7/C# 2, B m7, D 7M/A, G#m7 4, C#7(b9) 3, um meus ros - to tão se -
- Staff 3: F#7M -re - no tão, E m7, A 7(13) quie - to de pai -
- Staff 5: D 7M -xão, B m7, G#m7 4, C#7(b9) 3
- Staff 7: F#7M o - lhos, F#6 pa - ra, G#m7 4, E 7 nós
- Staff 9: (Continuation of Staff 7)

Chord Diagrams:

Chord diagrams are provided for each chord mentioned in the lyrics. The diagrams show the fingerings for a standard six-string guitar. The diagrams are:

- F#7M: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- D 7M: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- B m7: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- G#m7: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- C#7(b9): Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- F#6: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- E m7: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- A 7(13): Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- F#7M: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- F#6: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- G#m7: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)
- E 7: Index (1), Middle (2), Ring (3), Pinky (4)

A6 Vem C#m7/G# F#m7 A/E Cm7(6) F7(13)

um mun - do sem - pre_a -

Bb7M -mor o pran - to que des - li Gm(7M) Gm7 C47(9) no sei - o de_u - ma

F7M flor_____ F6 ter - ra E m7 luz_____ A 7(b9) an - jo

D 7M F#m7/C# B m7 A 6 C#m7 F#7(b13)

só_____ mil ca - rí - cias_____ vo - cê

B m7 E 7 Em7 man - so_____ A 47(b9) luz e

traz_____ bei - jo 3 3 3 3 3 3

G#m7 C#7(b9) F#7M mor - re no

ar

COISA MAIS LINDA

Samba bossa-nova

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

CD FAIXA 12

The musical score consists of eight staves of music for voice and piano/guitar. Each staff includes a chord diagram above the staff and the corresponding lyrics below. The chords and lyrics are as follows:

- Staff 1: A7M (5), A6 (4), A° (4), C♯7/G♯ (C7/G#). Lyrics: Coi - sa mais bo - ni ta é vo - cê as - sim.
- Staff 2: F♯7(13), B7(9), E7(9), A7(13). Lyrics: jus - ti nho vo - cê eu
- Staff 3: D7/A (3), G♯m7(b5), G m6, F♯7. Lyrics: ju - ro eu não sei por - que vo -
- Staff 4: B7(13), B7(b13), Bm7, E7(b9). Lyrics: -cê Vo - cê
- Staff 5: A7M (5), A6 (4), A° (4), C♯7/G♯ (C7/G#). Lyrics: é tão mais bo - ni não ta que_a flor_ quem de -
- Staff 6: A6 (4), A° (4), C♯7/G♯ (C7/G#). Lyrics: lin - da_as - sim flor_ xis_ te_a flor_

© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.

F[#]7(13) -ra
 B 7(9)
 Nem pri - ma ve - ra
 mes - mo_a cor - não
 E 7(9)
 da flor - te_e_o ti - ves
 A 7(13)
 e - xis - a - mor

D 7(9)
 G 7(9)
 to - do_es- se_a - ro - ma de be - le - za que_é_o a - mor

C[#]m7
 F[#]m7
 per - fu - man- do_a na - tu - re - za nu - ma
 for - ma de mu - lher

E⁷₄
 E 7([#]5)
 por - que
 nem mes - mo_o_a -

A 7M
 D m6
 A 6
 D m6
 -mor e - xis - te - eu fi - co_um pou - co tris - te - um pou - co

A 6
 D m6
 A 6
 D m6
 A 6
 semi sa - ber - se é tão lin - do_o_a - mor que_eu te - nho por vo - cê

ENTRUDO

Marcha-rancho

CD FAIXA 13

CARLOS LYRA e
RUY GUERRA

The musical score consists of four staves of music for voice and piano/guitar. Each staff includes a guitar chord diagram above the staff and lyrics below it. The chords and lyrics are as follows:

- Staff 1:** C m7, Vem oh! — Mi - nha a - ma - da — des - ce_a_es - tra - da — de ra -
Vem oh! — Fan - ta - si - a_ar — ras - ta_a — sai - a — ras - ga_o
- Staff 2:** B°(b13), Bb m7, -i - nha — no pas - so do ran - cho — cor - re_o man - to — no me - do_e no_es -
di - a — meu pas - so_a com - pas - so — na_a - ve - ni - da — teu ri - so que
- Staff 3:** C m7(9), F 7(13), -pan - to mor — re — mi - nha a - le - gri — a — G m7(b5), Se meu — a - ban -
dan - çä tran — çä — tris - te_e so - fri — do —
- Staff 4:** C 7(b9), Fm(b6), F m7, Fm(b6) — do no_em — cin - zas fri - as — a - ma - nhe - ce — mas o
- Staff 5:** Am7(b5), D 7(b9), D m7(b5), G 7(b13), san - gue — não se can - sa — não se_es - que - ce — de cha - mar Eu a - bro

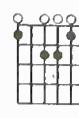
Measure numbers 3, 6, and 9 are indicated above the staff lines.



G m7



C 7(b9)



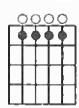
F 7M

a - las____ jo - go lan - ças____ ser - pen - ti - nas____ de co - res fe -



F 6

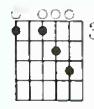
-ri - das____ e rom - po_es - tan - dar - tes____ na_a - ve - ni - da_em dor____ sem



D 7(4)9

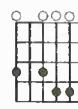


D 7(b9)



G 7(13)

céu sem luz____ sem sol sem cor____ mas vem oh!____ tu - do ou



G 7(b13)



C m7

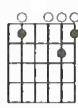


B°(b13)

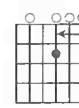
na - da____ meu En - tru - do____ mi - nhã_es - pe - ra____ meus cam - pos de guer- ra____ vem a -



B♭ m7



B♭ m6

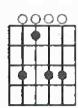


F/A



A♭ m6

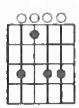
-ma - da____ de tan - to que_eu can - to cha_- mo____ pe - çõ_e pre - ci____ so____



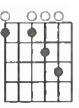
C m7(9)



F 7(13)



C m7(9)



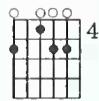
F 7(13)

FEIO, NÃO É BONITO

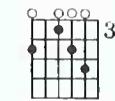
Samba bossa-nova

CD FAIXA 14

CARLOS LYRA e
GIANFRANCESCO GUARNIERI



A m6



G#(b13)

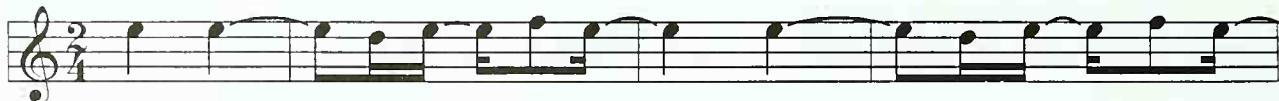


C 7/G

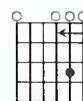


Gb7

Fei - o _____ não é _____ bo - ni _____ - to _____ o mor _____ ro e - xis _____



F 7M



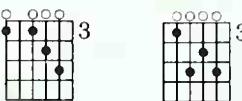
E 7(b9)



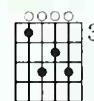
A m7



D m7



G 7(13)



Can - ta _____

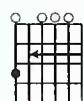
-te mas _____ pe - de _____ pra se a - _____ ca - bar _____



G 7(#5)



G m7



A/G

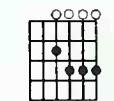
mas can - _____ ta tris - _____ te _____ por - que _____ tris - te - _____



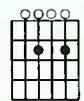
G m7



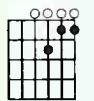
A/G



E m7(b5)



A 7



D m7

-za é só o _____ que se tem _____ pra _____ con - tar _____ Cho - ra _____



Bb m6



D m7



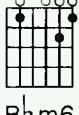
Bb m6

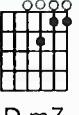


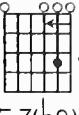
D m7

mas cho - _____ ra rin - _____ do _____ por - que é va - len - _____ te e nun - _____ ca se dei - _____

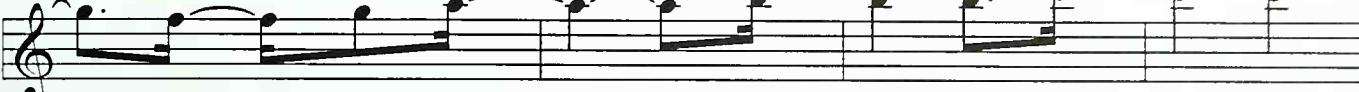


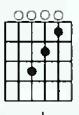

 -xa que - brar _____ ah! _____ a _____ ma _____

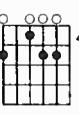

 D m7

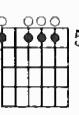

 E 7(b9)


 A m



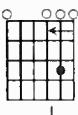

 o mor - - ro a - - ma _____ um_a - mor _____ a - fli -


 A m6

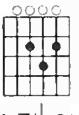

 A m7

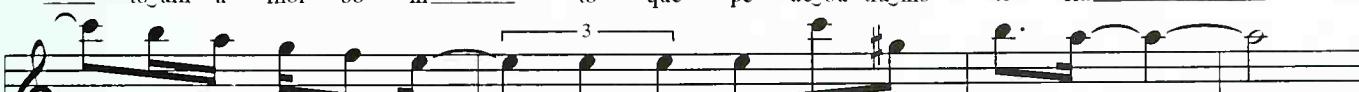


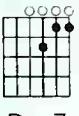

 -to_um a - mor bo - ni _____ to que pe - de ou- tra his - tó - ria _____


 E 7(b9)

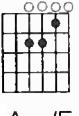

 A m7


 A 7(b9)




 A - ma _____ o mor - - ro a - - ma _____ um_a - mor _____ a - fli -

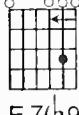

 D ♯


 A m/E

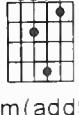

 F

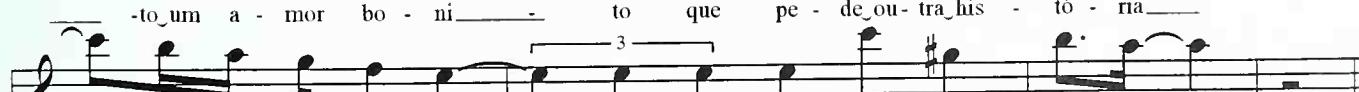



 -to_um a - mor bo - ni _____ to que pe - de ou- tra his - tó - ria _____


 E 7(b9)


 A m7


 Am(add9)

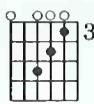


INFLUÊNCIA DO JAZZ

Samba bossa-nova

CD FAIXA 15

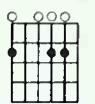
CARLOS LYRA



E m7



A 7(13)



D 7M/F#

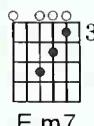
Po_____ -
Qua_____ -
Po_____ -

bre sam_____ -
se que_____ -
bre sam_____ -

ba meu_____ -
mor reu_____ -
ba meu_____ -



B 7(b9)



E m7



A 7(13)

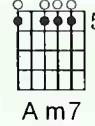
foi se mis - tu - ran_____
e a ca - ba mor - ren_____
vol - ta lá pro mor_____
do se mo - di - fi - can - do e se_____
do es - tá qua - se mor - ren - do não per - ce - beu_____
ro e pe - de so - cor - ro on - de_____
nas - ceu____



D 7M/F#



D 6/F#



A m7

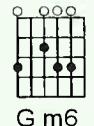
E o re - bo - la_____
Que o sam - ba ba - lan_____
Pra não ser um sam_____
do ca - dê_____
ça de um la_____
ba com no_____
não tem mais_____
do pro ou_____
tas de - mais____



D 7(b9)



G#m7(b5)



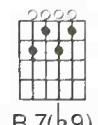
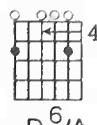
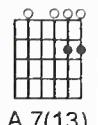
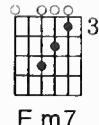
G m6

ca - dê o tal gin - ga - do que me - xe com a gen_____
-tro o jazz é di - fe - ren - te pra fren - te pra traz_____
não ser um sam - ba tor - to pra fren - te pra traz_____
te coi - ta - do do meu
e o sam - ba mei - o
vai ter que se vi -



D 6/F[#] F °

sam - ba mu - dou de re - pen ____ te_in - flu - ên ____ cia do jazz ____
mor - to fi - cou mei - o tor ____ to_in - flu - ên ____ cia do jazz ____
-rar pra po - der se li - vrar ____ da_in - flu - ên ____ cia do jazz ____



1.

FINE

G#m7(11) G7(#11)

No

F#m7

B 7(9)

F#m7

B 7(9)

a - fro cu - ba - no vai ____ com - pli - can - do vai ____

2.

F#m7

B 7(9)

F#m7

B 7(9)

G#m7

C#7(9)

pe - lo ca - no vai ____ Vai en - tor - tan - do vai ____

G#m7

C#7(9)

F#m7

F m7

E m7 3

A 7(13)

sem des - can - so vai sai ____ cai ____ do ba - lan - ço

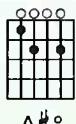
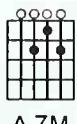
D.C.
al FINE

LOBO BOBO

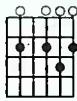
Samba bossa-nova

CD FAIXA 16

CARLOS LYRA e
RONALDO BÔSCOLI



E - ra_u_ma vez um lo bo mau que re - sol - veu jan - tar

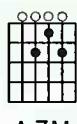
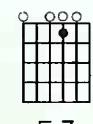
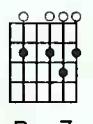
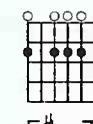


E 7(13)

B m7

E 7(13)

al - guém es - ta va sem vin - tém mas ar - ris - cou



A 7M

F# m7

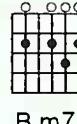
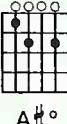
B m7

E 7

A 7M

Cha - peu - zi - nho de

Cha - peu - zi - nho per -



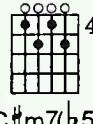
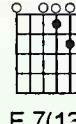
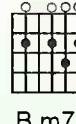
A#°

B m7

E 7(13)

mai - ô - ou - viu - bu - zi - na e não pa - rou po - rém

-ce - beu que o Lo - bo Mau se der re - teu pra ver



B m7

E 7(13)

C#m7(b5)

o lo - bo in - sis - te - e faz ca - ra de

vo - cê que lo - bo tam - bém faz pa - pel de

3

F[#]7(b13) Bm7 Dm7 C[#]m7

tris - te____ mas Cha____ peu - zi - nho_ou - viu____ os con - se - lhos da vo - vó____
 bo - bo____ só pos - so lhe di - zer____ Cha-peu - zi - nho_a - go - ra traz____

C m7 B m7 E 7(13) A 7M G 7(9) A 6

_____ di - zer que não pra lo - - bo que com lo - - bo não____ sai só____
 um lo - bo na co - lei - - ra que não jan - - ta nun - - ca mais____

FINE

E m7 A 7(b9) D 7M/F[#] F[°] E m7 A 7(9)

Lo - - bo can - - ta pe - - de pro - me - - te tu - -

D 6/F[#] D⁶/A F[#]m7 B 7(b9)

-do_a - té a - mor____ e diz____ que fra____ co____ de lo - -

E⁶₉ E⁶ B m7 F[#]7(^9) B m7 E 7(^5)

-bo é ver____ um Cha-peu-zí - - nho de mai- ô____ Mas

Al §
e FINE

MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Marcha-rancho

CD FAIXA 17

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a vocal line and a G m7 chord. The second staff starts with a G m7 chord. The third staff begins with an E 7(♭9) chord. The fourth staff begins with a G m7 chord. The vocal line continues through various chords including Cm7(6), A7(13), A7(♭13), Am7(♭5), D7(♭9), Cm7, D7(♯9), Gm7, D7/4, G♯(♭13), C7M, Cm6, and G/B. The lyrics describe a somber scene of a funeral or memorial service.

Chords and Chord Boxes:

- G m7
- Cm7(6)
- B m7
- E 7(♭9)
- A 7(13)
- A 7(♭13)
- Am7(♭5)
- D 7(♭9)
- G m7
- Cm7
- D 7(♯9)
- G m7
- D 7/4
- G♯(♭13)
- C 7M
- C m6
- G/B

Lyrics:

A - ca - - bou - nos - so car - na - val
ru - as o que se vê nin - guém
é u - ma

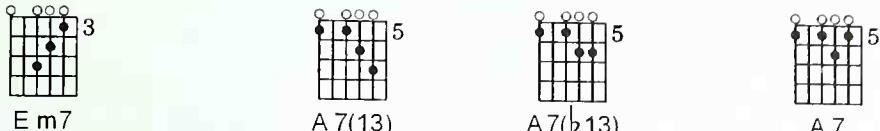
ou - ve can - tar can - ções nin - guém pas - sa mais
gen - te que nem se vê que nem se sor - ri brin - can - do fe -
se bei - ja_e se a -

-liz e nos co - ra - - ções sau - da - des e can - cin - zas foi o que res -
-bra - ca_e sai ca - mi - nhan - do dan - çan - do_e tan - do can - ti - gas de_a -

-tou Pe - las mor

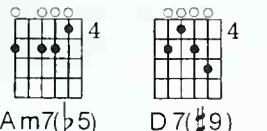
1. E no_en- tan - to é pre - ci - so can - tar mais que nun - ca_é pre -
Por - que são tan - tas coi - sas a - zuis e_há tão gran - des pro -

2. 3 3 3 3 3 3



E m7 **A 7(13)** **A 7(b13)** **A 7**

-ci - so can - tar é pre - ci - so can - tar e_a - le - grar a ci -
 -mes - sas de luz tan - to_a - mor pa - ra_a - mar de que_a - gen - te nem



Am7(b5) **D 7(#9)**

-da - de A Quem tris - te - za que_a - gen - te tem
 sa - be me de - ra vi - ver pra ver



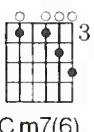
G m7

tem



Cm7(6) **G m7**

qual - quer di - a vai se_a - ca - bar to - dos vão sor - rir
 e brin - car ou - tros car - na - vais com_a be - le - za dos



Cm7(6)

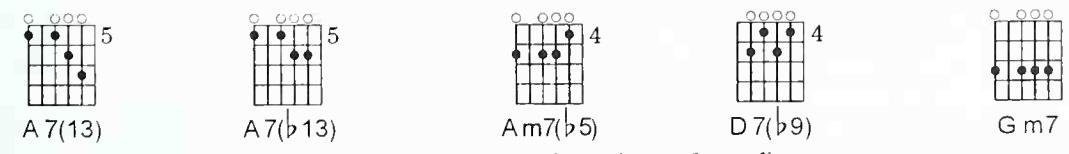
rir



B m7 **E 7(b9)**

vol - tou a_es - pe - ran - çä_e_o po - vo que
 ve - llhos car - na - vais que mar - chas

rir



A 7(13) **A 7(b13)** **Am7(b5)** **D 7(b9)** **G m7**

dan - ça con - ten - te da vi - da fe - liz a can - tar
 lin - das e_o po - vo can - tan - do seu can - to de paz

rir

*Al 88
e Fine*
Fine

MARIA MOITA

Samba bossa-nova

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

CD FAIXA 18

The musical score consists of three staves of music. The first staff shows a vocal line with lyrics and chords: Nas ci lá na Ba hi a de mu ca ma com fei tor. Chords shown are A m6, G[#], C 7/G, F[#](b13), F 7M, and E 7(b13). The second staff continues the vocal line with lyrics: Meu Meu pai só di zi a as sim ve nha cá mi nha mãe di zi a sim. Chords shown are A m7, D 7(9), A m7, D 7(9), A m7, D 7(9), and A m7. The third staff concludes the vocal line with lyrics: sem fa lar Mu lher que fa la mui to per de lo go o seu a mor. Chords shown are D 7(9), A m6, G[#], C 7/G, F[#](b13), F 7M, and E 7(b13). The fourth staff begins with Deus fez pri mei roo ho mem a mu lher nas ceu de pois. Chords shown are A m7, D 7(9), A m6, A♭ m6, C 7/G, F[#](b13), F 7M, and E 7(b13). The fifth staff continues with Mu lher so é que a mu lher tra ba lha sem pre pe los dois. Chords shown are A m7, D 7(9), A m7, D 7(9), A m7, and D 7(9). The sixth staff concludes with Por is Ho mem a ca ba de che gar tá com fo me a mu. Chords shown are A m7, D 7(9), A m7, D 7(9), A m7, and D 7(9).

 5
  4
  4
 

 A m7 D 7(9) A m6 A_b m6

-lher tem que o - lhar____ pe - lo homem____ E é____ dei - ta - daem____ pé_____

 C 7/G
  F[#](b13)
  F 7M
  E 7(b13)
  4
  D 7(9)

mu - lher tem é____ que tra____ ba - lhar____ O ri_____
 E é_____

 4~
  3
  C 7/G
  F[#](b13)
  F 7M
 

 -co_a - cor - da tar____ de já co - me____ çaa re____ zin - gar____
 -bre_a cor - da ce____ do já co - me____ çaa tra____ ba - lhar____

 A m7
  4
  5
 

 O po____ Vou pe - dir pro meu Ba - ba____ lo - ri - xá____ Pra fa -

1.
 2.

 5
  4
  4
  3
  C 7/G
 

 -zer u - ma_o - ra - ção____ pra Xan - gô____ Pra por____ pra tra - ba - lhar____ gen - te que mun -
 -ca tra____ ba - llhou____ Pra por____

 F 7M
  E 7(b13)
  4
 

 1.
 2.

 4
 

MARIA NINGUÉM

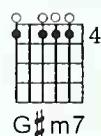
Toada

CD FAIXA 19

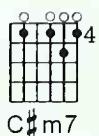
CARLOS LYRA



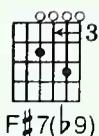
B 7M



G#m7



C#m7



F#7(b9)

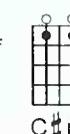
Po - de ser que_ha - ja u - ma me - lhor po - de ser po - de



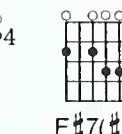
B 7M



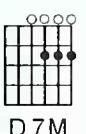
G#m7



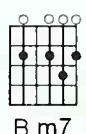
C#m7



F#7(#5)



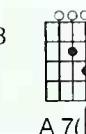
D 7M



B m7



E m7



A 7(b9)

ser que_ha - ja u - ma pi - or mui - to bem mas i - - - - -

gual a Ma - ri - a que eu te_nho no mun - do in - tei - - - - -



A m7



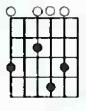
A m7/D



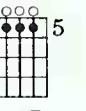
D 7(13)



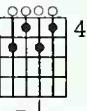
G 7M



G 6



A m7



D 7(b9)

-ri - nho_i - gual - zi - nha não tem. Ma - - - - - ri - a Nin - guém - - - - - é Ma - ri - a e_é Ma -



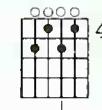
G 6



E m7



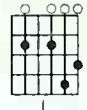
A m7



D 7(b9)

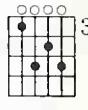


G 7M

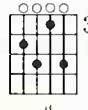


B 7(b13)

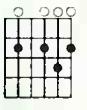
-ri - a meu bem - - - - - se eu não sou Jo - ào de na - da_a Ma - ri - a que _é
ho - mem não tem - - - - - ha - ja vis - to quan - ta gen - te que cha - ma Ma -



C 7M



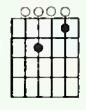
C#m7



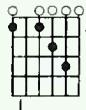
B m7



Bb 7(13)



A m7



Ab 7(13)

Ma - -
Ma - -

G 7M G 6 Am7 D 7(b9) 4 G 6 E m7
 -ri - a Nin - guém_____
 -ri - a Nin - guém_____

A m7 D 7(b9)
 Só que tem que_a_in-dá é me
 se eu Não sou Jo - ão de
 lhor do que mui - ta Ma - ri - a que há por a -

B 7M G \sharp m7 Em7 A 7(b9) D 7M D \sharp
 -i Ma - ri - as tão fri - as chei - as de ma - ni - as Ma - ri - as va -

E m7 A 7(b9)
 -zi - as pro no - me que tém _____ Ma-

G 7M B 7(b13) C 7M 3 D 7(9) 5 Eb 7M
 na - da_a Ma - ri - a que_é mi - nha_é Ma - ri - a Nin - guém_____

2. Ab 7M 4 Db 7M 4 Ab 6 3 G 6

MINHA NAMORADA

Samba-canção

CD FAIXA 20

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

The musical score consists of four staves of music. Each staff begins with a chord diagram and its corresponding chord name. The lyrics are written below the staves, aligned with the chords. The first staff starts with C 7M, followed by D m7, E m7, and A 7(b9). The second staff starts with D m7, followed by B♭ m6, D 7(9), and G 7(13). The third staff starts with C 7M, followed by D m7, E m7, and E♭º. The fourth staff starts with E m7(b5), followed by A 7(b13), B m7(11), and B♭ 7(#11). The fifth staff starts with A m7, followed by A♭ 7M, C/G, and C/B♭.

Chords:

- Staff 1: C 7M, D m7, E m7, A 7(b9)
- Staff 2: D m7, B♭ m6, D 7(9), G 7(13)
- Staff 3: C 7M, D m7, E m7, E♭º
- Staff 4: E m7(b5), A 7(b13), B m7(11), B♭ 7(#11)
- Staff 5: A m7, A♭ 7M, C/G, C/B♭

Lyrics:

Se vo - cê quer ser mi - nha na - mo - ra - da ah! que lin - da na - mo -
E se mais do que mi - nha na - mo - ra - da vo - cê quer ser mi - nha a -
ra - da vo - cê po - de - ri - a ser se qui - ser ser so - men - te
ma - da mi - nha a - ma - da mas a - ma da pra va - ler a - que - la a -
mi - nha e - xa - ta - men - te es - sa coi - si - nha es - sa coi - sa to - da mi -
ma - da pe - lo a - mor pre - des - ti na - da sem a qual a vi - da é na -
-nhá que niu - guém mais po - de ser vo - cê
-da sem a qual qual se quer mor - rer vo - cê
tem que me fa - zer um ju - ra - men - to de só ter um pen - sa -
tem que vir co - mi - go em meu ca - mi - nho e tal vez o meu ca -
3 3 3 3

© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.

F/A
 -men - to _____ ser só
 -mi - nho _____ se - ja

A♭7 4
 mi - nha_a - té
 tris - te pra

G₄7(9) **G7(b9)**
 mor - rer _____
 vo - cê _____

e os tam -
 os seus

F 7M
 -bém de não per -
 o - lhos tem que -

G 7(#5)
 der es - se jei -
 ser só - dos meus -

C 7M
 ti - nho_____
 o - lhos_____

G m7
 de fa - lar
 e os seus - bra -

C 7(b9)
 de - va - ga -
 ços - o - meu

F♯m7(b5)
 ri - nho es - sas his tó - rias de vo - cê
 ni - nho no - si - lén ciò - de de de

G/F

E 7(13) **E 7(b13)**
 de - vo - re - pen - te - me - fa - zer - mui - to - ca - ri - nho - e - cho -
 vo - ee tem que ser a_ es - tre - la - der - ra - dei - ra - mi - nha - a -

G m7 **C 7(b9)**
 e de - re - pen - te - me - fa - zer - mui - to - ca - ri - nho - e - cho -
 vo - ee tem que ser a_ es - tre - la - der - ra - dei - ra - mi - nha - a -

F♯m7(b5)
 e de - re - pen - te - me - fa - zer - mui - to - ca - ri - nho - e - cho -
 vo - ee tem que ser a_ es - tre - la - der - ra - dei - ra - mi - nha - a -

G/F **E 7(13)**
 de - vo - re - pen - te - me - fa - zer - mui - to - ca - ri - nho - e - cho -
 vo - ee tem que ser a_ es - tre - la - der - ra - dei - ra - mi - nha - a -

E 7(b13) **E 7(13)**
 e de - re - pen - te - me - fa - zer - mui - to - ca - ri - nho - e - cho -
 vo - ee tem que ser a_ es - tre - la - der - ra - dei - ra - mi - nha - a -

A 7(b9)
 -rar bem de man - si - nho - sem nin
 -mi - ga_e com - pa - nhei - ra - no in - fi

D 7(9) 4
 -si - nho - sem nin

A♭7M 4 **D♭7M** 4
 -guém sa - ber por - quê

G₄7(9)
 -guém sa - ber por - quê

A♭7M 4
 -ni - to

D♭7M 4
 de - nós

C 7M
 dois -

D.C.

G 7(b9)

A♭7M 4
 -ni - to

D♭7M 4
 de - nós

C 7M
 dois -

SABE VOCÊ?

Samba bossa-nova

CD FAIXA 21

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

The musical score consists of eight staves of music. Each staff begins with a guitar chord diagram and a number indicating the measure. The lyrics are written below the staff, corresponding to the chords and measures.

Chords and Measures:

- Measure 1: A7M(9) 6
- Measure 2: A9 4
- Measure 3: D#m7 4
- Measure 4: G#7(b13) 4
- Measure 5: A7M(9) 6
- Measure 6: A9 4
- Measure 7: F#m7 3
- Measure 8: B7(b9)
- Measure 9: E m7
- Measure 10: E m/D
- Measure 11: C#m7(b5) 4
- Measure 12: F#7(b13)
- Measure 13: B m7
- Measure 14: G m6
- Measure 15: B m7
- Measure 16: F# m6
- Measure 17: D6/F
- Measure 18: E7 4
- Measure 19: D#m7(11)

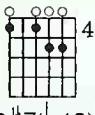
Lyrics:

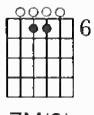
Sabe vo - cê o que é o a - mor não sa - be eu sei
is - so que eu lhe di - go e com - ra - zão
que mais que é um tro - va - dor não sa - be eu sei
va - le ser men - di - go que la - drão
dar de ma - dru - ga da ten - do a a - ma - da pe - la mão
di - a há de che - gar is - so se - ja co - mo for
sa - be gos - tar qual sa - be na - da sa - be não
em - que vo - cê pra men - di - gar só mes - mo a - mor
Vo - cê sa - be o que é u - ma flor
Vo - cê po - de ser la - drão
não quan

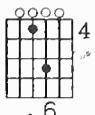
© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

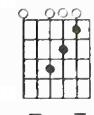
© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

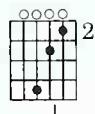
Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved

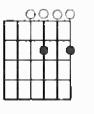

 4
 $G\sharp 7(b13)$
 sa - to
 be_eu sei
 qui - ser

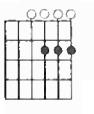

 6
 $A7M(9)$
 vo - cê
 mas não


 4
 A_6
 já - cho - rou - de
 rou - ba_o co - ra - dor
 ção


 3
 $E\ m7$
 pois
 de_u -

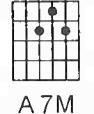

 2
 $A\ 7(b9)$
 eu - ma
 cho - rei

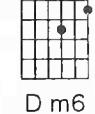

 D 6
 mu - lher


 D 7M
 já - cho - rei
 vo - cê
 não

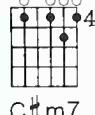

 D m7
 já - cho - rei
 nun - ca

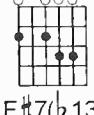

 G 7(9)
 fez u - ma

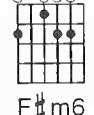

 A 7M
 com - pa - xão
 can - ção


 D m6
 quan - to_a
 por is - so_a

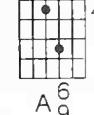
vo - cê
 meu mi - nha
 ca - ma - ra - po - e - sia

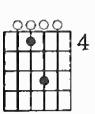

 4
 $C\sharp\ m7$
 -da
 ha!

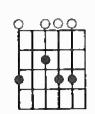

 4
 $F\sharp 7(b13)$
 qual
 ha!

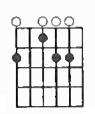

 6
 $F\sharp\ m6$
 o - vo
 que - cê

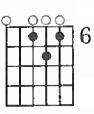

 6
 $E\ 7(b9)$
 não
 sa - rou

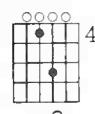

 4
 A_6
 be - ba
 não


 4
 A_6
 é


 6
 $G\ m6$
 por


 6
 $F\sharp\ m6$
 ha!


 6
 $E\ 7(b9)$
 ha!


 4
 A_6
 ba

não!

1.
 2.

E é por ha! ha! vo - cê não rou ba não!

PRIMAVERA

Samba-canção

CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES

CD FAIXA 22

The musical score consists of eight staves of music. Each staff begins with a guitar chord diagram and its name. The lyrics are written below the staves, corresponding to the chords. Measure numbers are indicated above some chords. The vocal line includes sustained notes and slurs. Chords shown include E/G♯, G°, F♯m7, B/A, E 7M/G♯, G°, G m6, F♯m7(11), B/A, E/G♯, E m/G, F♯m7, D♯m7(b5), G♯7(b13), C♯m7, F♯7(13), C/B♭, and B/A.

Chords and measures:

- Chord 2: E/G♯
- Chord 3: G°
- Chord 4: F♯m7
- Chord 4: B/A
- Chord 5: E 7M/G♯
- Chord 6: G°
- Chord 7: G m6
- Chord 8: F♯m7(11)
- Chord 9: B/A
- Chord 10: E/G♯
- Chord 11: E m/G
- Chord 12: F♯m7
- Chord 13: D♯m7(b5)
- Chord 14: G♯7(b13)
- Chord 15: C♯m7
- Chord 16: F♯7(13)
- Chord 17: C/B♭
- Chord 18: B/A

Lyrics (approximate translation):

O Só meu a - mor _____ so - zi _____ nho _____
 há a - mor _____ so - zi _____ nho _____

é jun - sim ti - co mo um jar - dim _____
 é jun - sim ti - co mo um jar - dim _____
 que e le - fi _____ sem ca flor _____
 que e le - fi _____ sem ca flor _____

Só que ri - a po - der ir _____
 Eu que ri - a dar - lhe to _____
 que ri - a dar - lhe to _____

di - zer a e - la _____ co - mo é eu que -
 -do o meu ca ri - nho _____ eu que -

tris - te se sen - tir sau - da _____ de _____
 -ri - a ter fe - li - ci da _____ de _____

© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.

2
E/G[#]
 É que eu gos - to tan _____ to de _____
 É que o meu a mor _____ é tan _____

G^o
 to _____

F#m7
 la _____

B/A
 -to _____

E 7M/G[#]
 que é ca - paz de - la que gos -
 é um en - can - to que não

G^o
 -tar _____ de mim _____

F#m7(11)
 tem _____ mais fim _____

F 7(#11)
 e a - con - te - ce _____ que eu es -
 e no en - tan - to e _____ le nem

E 7(9)
 que da es -
 é tâo

E 7(b9)
 -tou mais lon - ge de - la _____

A 7M
 sa - be que is - so e - xis - te _____

D#m7(b5)
 que da es -
 é tâo

G#7(b13)
 que da es -
 é tâo

C#m7
 -tre - la a re - lu - zir na tar - de - es -
 tris - te se - sen - tir sau da de a -

F#7(#11)
 -tre - la a re - lu - zir na tar - de - es -
 tris - te se - sen - tir sau da de a -

C/B_b
 que da es -
 é tâo

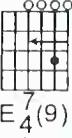
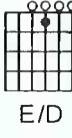
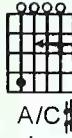
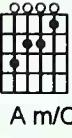
B/A
 que da es -
 é tâo

E/G[#]
 -tre - la eu lhe _____ di - ri _____ - a des - ce à
 mor eu lhe _____ di - rei _____ a - mor que eu

C 7/G
 -tre - la eu lhe _____ di - ri _____ - a des - ce à
 mor eu lhe _____ di - rei _____ a - mor que eu

F#m7
 que eu

B 7(9)
 que eu

ter tan - ra o_a - mor pro - e cu - xis rei te Ah! e_a po quem - e me
 3

- si de - a ra só eu es pu - pe des - ra ver ser nas a

- cer tu - a Pri ma - ve ra pa - ra de não pois

mor mor - rer

Não

Al e

-rer e de - pois

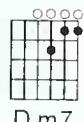
-rer

SAMBA DO CARIOCA

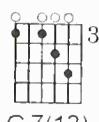
Samba bossa-nova

CD FAIXA 23

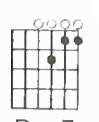
CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES



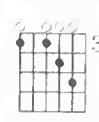
D m7



G 7(13) 3



D m7

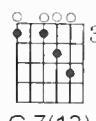


G 7(13) 3

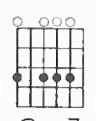
Va-mos Ca-ri-o-ca sai-do teu-so-no de-va-gar-O
 Vai-o-teu-ca-mi-nho-é-tan-to-ca-ri-nho pa-ra-dar-Cui-
 Va-mos mi-nha gen-te-é-ho-ra-da-gen-te tra-ba-lhar-O
 Eh! vi-da-tão bo-a só-coi-sa-bo-a pra-pen-sar-Sem



D m7



G 7(13) 3



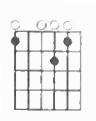
G m7



C 7(b9)

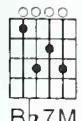
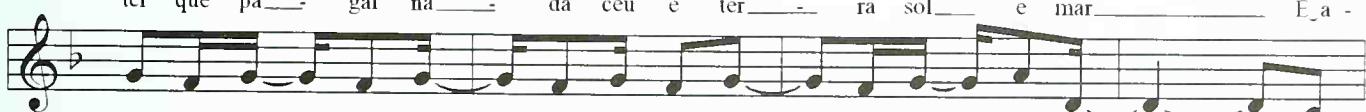


F 7M

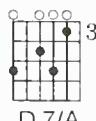


F 6

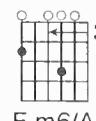
di-a já-vem vin-do-a-i-e-o sol-já vai-rai-ar-São
 -dan-do teu-ben-zi-nho que tam-bém-vai te-cui-dar-Mas
 di-a já-vem vin-do-a-i-e-o sol-já vai-rai-ar-E-a
 ter que pa-gar na-da céu e ter-ra sol-e mar-E-a-



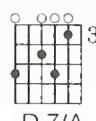
B7M



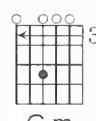
D 7/A 3



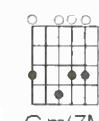
F m6/A♭ 3



D 7/A 3



G m



Gm(7M)

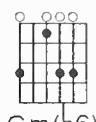
Jor-ge teu-pa-dri-nho te dê ca-na pra-to-mar-Xan-gô teu-pai-te dê-
 sem-pre mo-ran-di-nho_em quem não tem-com quem mo-rar-Na-ba-se-do-so-zí-
 vi-da-es-tá-con-ten-te de po-der-con-ti-nu-ar-E-o tem-po-vai-pas-san-
 -in-da ter-mu-lher-e ter o sam-ba pra-can-tar-O sam-ba que-é-o-ba-lan-



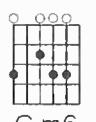
G m7



G m6



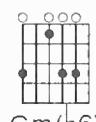
Gm(b6)



G m6



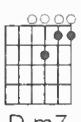
A 7(b9)



Gm(b6)



A m7



D m7

— mui-tas mu-lhe-res pa-ra-a-mar-
 — -nho não dá pé-nun-ca-vai-dar-
 — -do sem von-ta-de-de-pas-sar-
 — -ço da mu-lher-1.2.3. 4. que sa-be-a-mar-



© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.

SAUDADE FEZ UM SAMBA

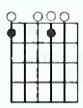
Samba bossa-nova

CD FAIXA 24

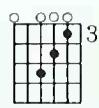
CARLOS LYRA e
RONALDO BÔSCOLI



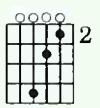
D 6/F#



F °



E m7



A 7(b9)

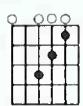
Dei- xa que meu sam- - ba sa - be tu- - do sem vo - cê - não a - cre - di -



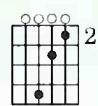
D 6/F#



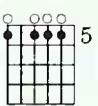
F °



E m7

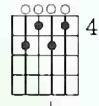


A 7(b9)



A m7

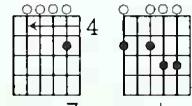
-to que meu sam- - ba só de-pen- - da de vo - cê - A dor é mi- nha em mim do - eu



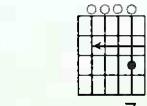
D 7(b9)



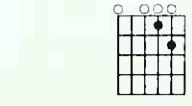
G 7M



C#m7



F#7(b13)

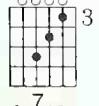
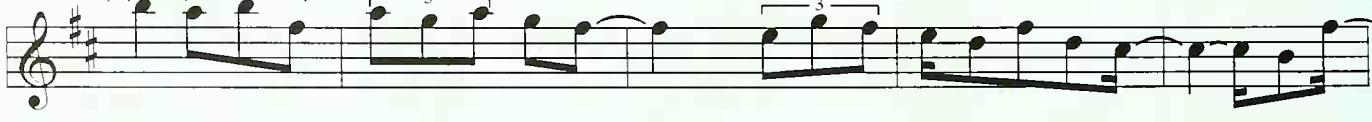


Bm7

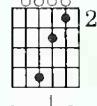


E 7(13)

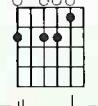
a cul - pa é su - a o sam - ba é meu En - tão não va - mos mais bri - gar sau - da -



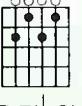
A4 7(9)



A 7(b9)



F#m7(b5)

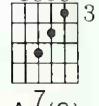


B 7(b9)



E 7(9)

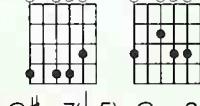
-de fez um sam- - ba Sau - da - de fez um sam- - ba Fez um sam -



A4 7(9)



A 7(b9)



G#m7(b5)



G m6



D/F#



F °



E m7

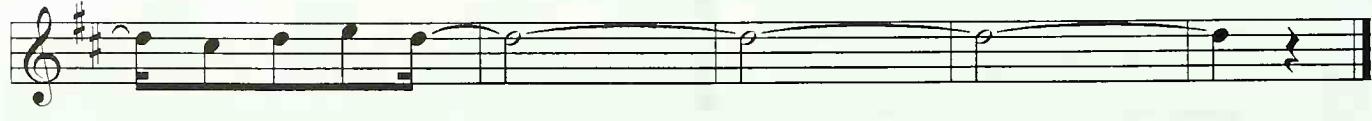


E6/Bb



D6/A

-ba em seu lu - gar



SE É TARDE ME PERDOA

Samba bossa-nova

CD FAIXA 25

CARLOS LYRA e
RONALDO BÔSCOLI

The musical score consists of four staves of music for voice and piano/guitar. The lyrics are written below the vocal line. Chords are indicated above the staff or next to the vocal line. Guitar chord diagrams are provided for specific chords.

Chords and Diagrams:

- F 7M
- B♭7(9)
- F 7M
- B♭7(9)
- F 7M
- A 7(b13)
- B♭7M
- A m7 D 7(b9)
- G m7
- A 7(b5)
- D m7
- G 7(13)
- G 7
- C 7(9) 4
- C 7(b9)
- G m7
- B♭m6
- A m7
- A♭m7
- G m7
- C 7(15)
- F°
- F 6

Lyrics:

Se é tar - de me per - do a mas eu não sa - bi -
de me per - do a tra - go de - sen - can -

-a que vo - cê sa - bi - a que a vi - da é tão bo - a Se é
-tos de a - mo - res tan - tos pe - la ma - dru - ga - da Se é

tar - de me per - do a eu che - guei par - tin - do eu che - guei men - tin -

-do eu che - guei à to - a Se é tar - tar - de

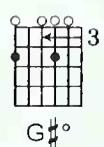
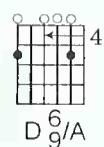
me per - do a eu vi - nha só can - sa - do

VOCÊ E EU

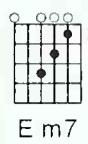
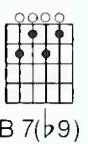
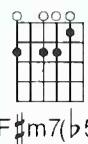
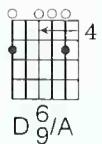
Samba bossa-nova

CD FAIXA 26

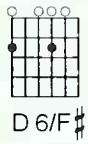
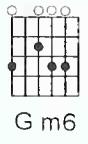
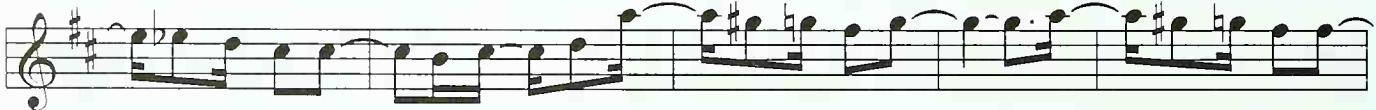
CARLOS LYRA e
VINÍCIUS DE MORAES



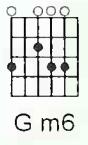
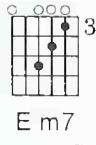
Po - _ dem me cha - mar _ e me pe - dir _ e me ro - gar _ E po - dem mes -
dem me in - tri - gar _ e_a - té sor - ri - rir _ e_a - té cho - rar _ E po - dem mes -



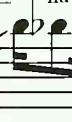
— mo fa - lar mal _ fi - car _ de mal _ que não faz mal _ Po - _ dem pre - pa - rar _
— mo i_ma gi - nar _ o que _ me - lhor _ lhes pa - re - cer _ Po - _ dem es - pa - lhar _



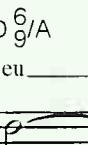
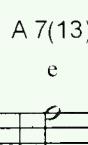
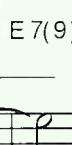
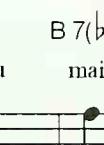
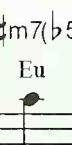
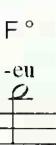
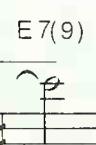
— mi - lhões _ de fes - _ tas ao lu - ar _ que eu não _ vou ir _ melhor _ nem pe - dir que eu não _ vou ir _
— que eu estou _ can sa _ do de vi - ver _



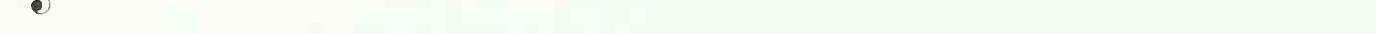
— não que - ro ir _ e tam - bém po - _



— po - _ e que é u - ma pe - na pa - ra quem _ me co - nhe - ce _



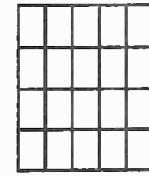
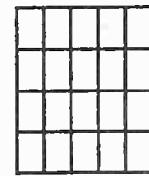
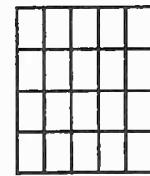
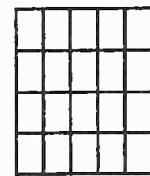
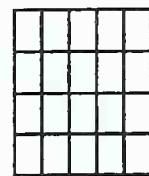
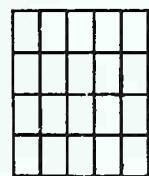
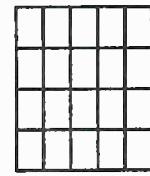
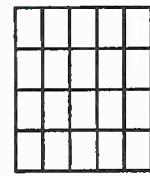
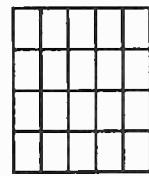
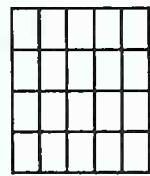
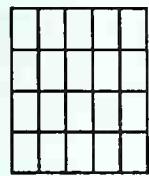
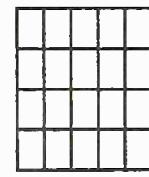
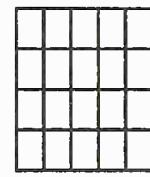
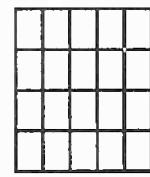
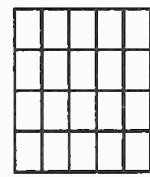
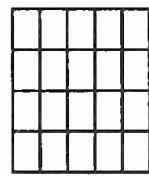
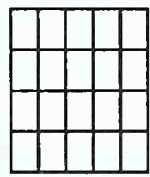
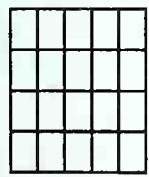
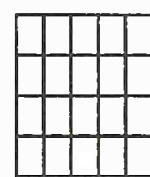
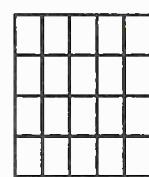
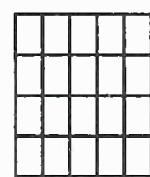
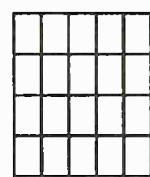
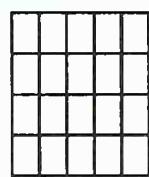
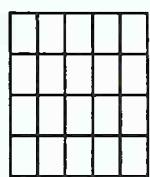
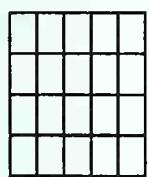
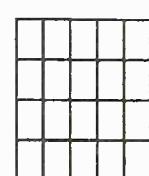
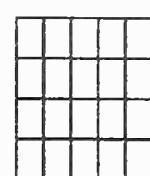
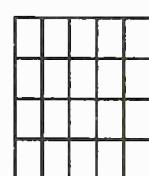
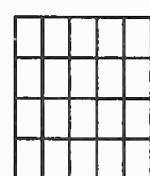
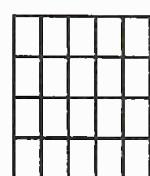
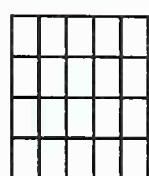
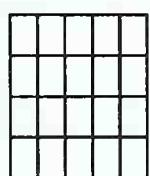
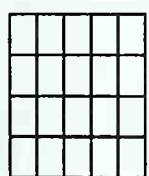
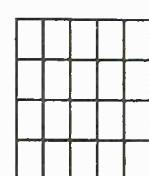
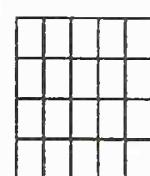
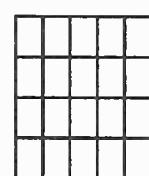
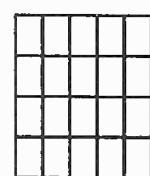
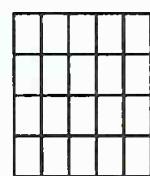
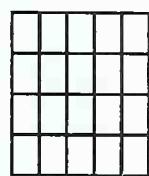
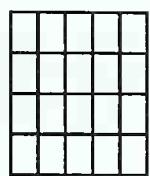
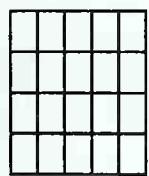
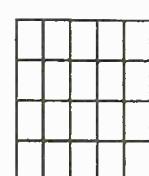
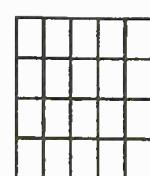
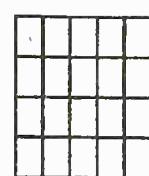
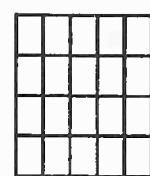
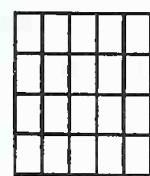
— eu _ Eu sou _ mais _ vo - cê _ e _ eu _

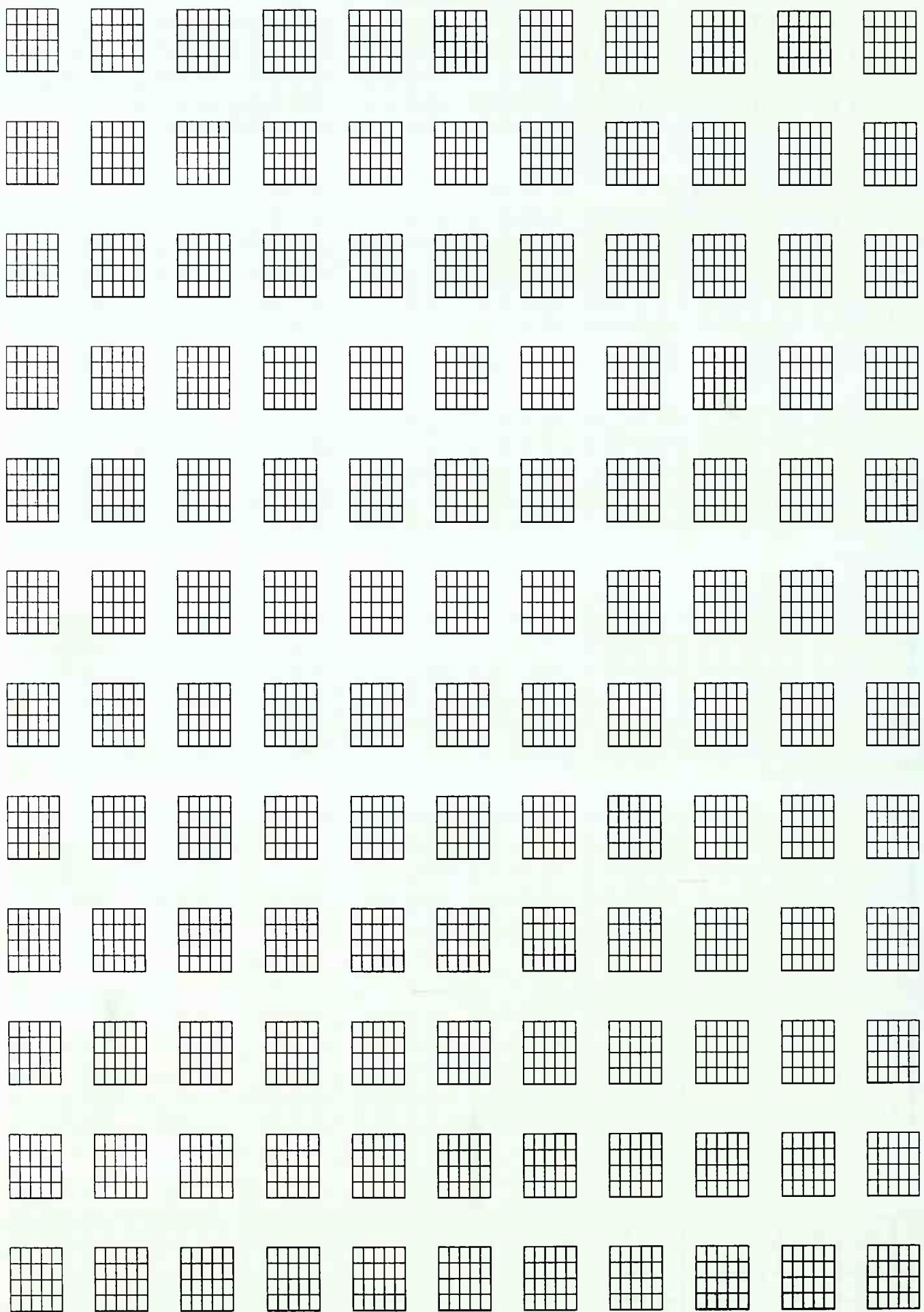


© Copyright by MCK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

© Copyright by TONGA (BMG MUSIC PUBLISHING BRASIL LTDA).

Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved.





BIBLIOGRAFIA

- ADOLFO, Antonio. **O livro do músico**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1989.
- CARCASSI, Matteo. **Método de violão (técnica do instrumento)**. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1948.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1984.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação, Volumes I e II**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1986.
- LUMIAR EDITORA. **Songbook Carlos Lyra**. Rio de Janeiro, 1994.
- PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. **Harmonia (de concepção básica até expressão contemporânea)**.
Rio de Janeiro, Casa Oliveira de Música.
- PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. **Princípios básicos de música para a juventude**.
Rio de Janeiro, Casa Oliveira de Música.

Impressão e Acabamento
Oesp Gráfica S.A. (Com Filmes Fornecidos Pelo Editor)
Dept. Comercial: Alameda Araguaia, 1.901 - Barueri - Tamboré
Tel. 7295 - 1805 Fax: 7295 - 1384

Posição das mãos

A posição errada ou certa das mãos, prejudica ou favorece uma melhor execução do instrumento (veja abaixo).



Errado: Mão direita quase paralela às cordas do violão



Certo: Mão direita perpendicular às cordas e polegar projetado para a frente



Errado: Polegar da mão esquerda aparecendo por trás do braço do violão



Certo: Pulso arredondado evita o aparecimento do polegar



Errado: Polegar da mão esquerda quase paralelo ao braço do violão



Certo: Polegar da mão esquerda posicionado perpendicular ao braço do violão

Harmonia prática da Bossa-Nova

Método para violão

Carlos Lyra

Inclui CD com 9 trilhas contendo demonstrações de ritmos e 17 músicas para ouvir e acompanhar com o violão



- Comedor de gilete
- Canção que morre no ar
- Coisa mais linda
- Entrudo
- Feio, não é bonito
- Influência do jazz
- Lobo bobo
- Marcha da quarta-feira de cinzas
- Maria Moita
- Maria Ninguém
- Minha namorada
- Sabe você
- Primavera
- Samba do Carioca
- Saudade fez um samba
- Se é tarde me perdoa
- Você e eu

350M

ISBN 85-7407-074-2



9 788574 070742



Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio

E-mail: irmaas@vitale.com.br