

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

DOMINANTES SECUNDÁRIAS

Cada um dos acordes diatônicos do campo harmônico, pode ser preparado por um acorde de dominante. Esse acorde se chama dominante secundário. A dominante primária de uma tonalidade é o V7, que é um acorde diatônico (pertence ao campo harmônico). A dominante secundária se encontra uma quinta acima de seu acorde de resolução.

Vejamos abaixo, por exemplo, o campo harmônico de C Maior com suas dominantes secundárias:

A musical staff in treble clef showing the C major scale. Above the staff, primary dominants (V7) are indicated for each degree: I7M, II7m7, III7m7, IV7M, V7, VI7, and VII7m7(b5). Curved arrows point from each primary dominant to the next degree. Below the staff, secondary dominants are indicated: C7M, A7, Dm7, B7, Em7, C7, F7M, D7, G7, E7, Am7, and Bm7(b5). Curved arrows point from each secondary dominant to the next degree.

Vamos fazer um exemplo de rearmonização:

Linha melódica com harmonização diatônica

A musical staff in 2/4 time showing a diatonic harmonic line. The notes are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Above the staff, the corresponding diatonic chords are labeled: C7M, Dm7, Em7, and F7M.

A mesma linha melódica é agora harmonizada com dominantes secundárias:

A musical staff in 2/4 time showing the same diatonic harmonic line as above, but with secondary dominants. The notes are C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Above the staff, the secondary dominants are labeled: C7M, A7, Dm7, B7, Em7, C7, and F7M. Blue curved arrows point from A7 to Dm7, B7 to Em7, and C7 to F7M.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

Observe agora a nota si natural no último compasso da primeira linha:

C7M Dm7 Em7 F7M

Essa nota não pode ser rearmonizada através do dominante secundário C7. Se quisermos utilizar esse acorde, teremos que modificar a melodia (ou usar outros recursos de rearmonização que veremos sucessivamente). Veja abaixo:

C7M A7 Dm7 B7 Em7 C7 F7M

Repare que para indicarmos o vínculo entre o acorde de dominante secundário e sua resolução, usamos a setinha já conhecida. Isso porque a dominante secundária tem relação direta com o acorde para o qual resolve.

Em seu livro *Structural Function of Harmony*, Schoenberg define o acorde de Dominante Secundária como um acorde "artificial", pois implica na introdução de alterações cromáticas no campo harmônico. Este último deixa de ser diatônico, para passar a incorporar novas notas, como por exemplo a nota dó# da dominante secundária A7. Sem essa nota, o acorde seria Am7, e deixaria de ser um acorde de dominante. A nova nota, dó#, está diretamente relacionada ao acorde de resolução Dm, pois é justamente a sua "sensível".

Um acorde diatônico, preparado pelo seu respectivo dominante secundário, assume o papel de uma resolução passageira, como se se tratasse de uma pequena modulação, pois o trítone contido no acorde de dominante secundária, prepara o novo acorde para estabelecê-lo.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

Acordes com quinta diminuta não possuem meios de preparação. Esse é o caso do acorde sobre o VII grau da escala. Isso porque esse tipo de acorde é instável. Portanto, não poderia ser "estabelecido" por um acorde de dominante secundário. Acordes meio-diminutos e diminutos, assim, não podem ser preparados por sua dominante secundária V7.

Fixando os conceitos:

- A Dominante Secundária é uma preparação do tipo V7 → X, onde por X entendemos qualquer acorde do campo harmônico, com a exclusão do VII grau, o qual é um acorde instável.

- A Dominante Secundária será sempre um acorde Maior com Sétima Menor (estrutura que se chama "acorde de dominante").

- As relações de preparação e estabelecimento de outros acordes que não sejam o primeiro grau são ditas secundárias. O V7 que resolve para um acorde secundário, está gerando uma relação de abertura em relação ao campo harmônico diatônico, pois introduz alguma nota alterada. Vejamos, por exemplo, as dominantes secundárias do campo harmônico de Dó Maior:

The musical notation shows a sequence of chords on a treble clef staff. Above the notes, the theoretical forms are labeled: I7M, V7 IIIm7, V7 IIIIm7, V7 IV7M, V7 V7, V7 VIIm7, VIIIm7(b5). Below the notes, the chord symbols are labeled: C7M, A7, Dm7, B7, Em7, C7, F7M, D7, G7, E7, Am7, Bm7(b5). Arrows indicate the resolution from each V7 chord to the next chord in the sequence.

No exemplo acima, o V7/II (A7) introduz a nota dó#. O V7/III (B7) introduz as notas ré# e fá#. O V7/IV (C7) introduz a nota sib. O V7/V introduz a nota fá#.

- Os terceiros graus de cada acorde de dominante, constituem uma sensível que quer resolver na fundamental do acorde sucessivo, situada um semitom acima.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

Estrutura cadencial secundária II - V

Generalizando o emprego da cadência II - V, que em primeira instância pertence ao acorde I (primeiro grau), podemos estender seu uso para os demais acordes da tonalidade. Assim, por exemplo, todos os acordes do campo harmônico diatônico, passam a contar com essa cadência. Se o acorde de dominante secundária prepara a chegada de um acorde de maneira a fortalecê-lo, o segundo cadencial secundário, ou seja, o movimento II - V secundário, fortalece ainda mais o acorde de resolução.

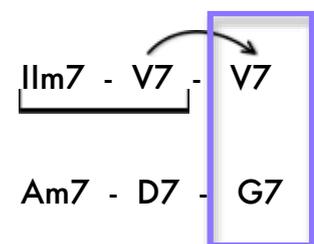
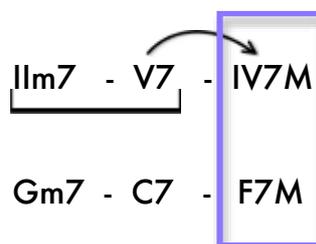
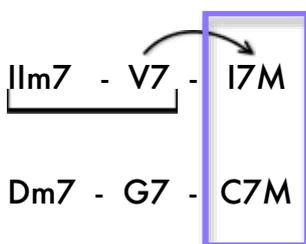
(a dominante secundária fortalece o grau em que resolve)



(a cadência II - V secundária estabelece ainda mais o grau em que resolve)



Observamos que, harmonicamente, a cadência II - V secundária está diretamente relacionada ao acorde de chegada (I), isto é, ao acorde de resolução. Assim, o II grau será um acorde "m7" quando o acorde de resolução for maior. Por exemplo, abaixo vemos os três acordes Maiores do campo harmônico diatônico de Dó. Podemos observar que o V7 primário da tonalidade (G7) também pode ser preparado pela própria cadência secundária II - V, apesar dele ser, por sua vez, um acorde de movimento.



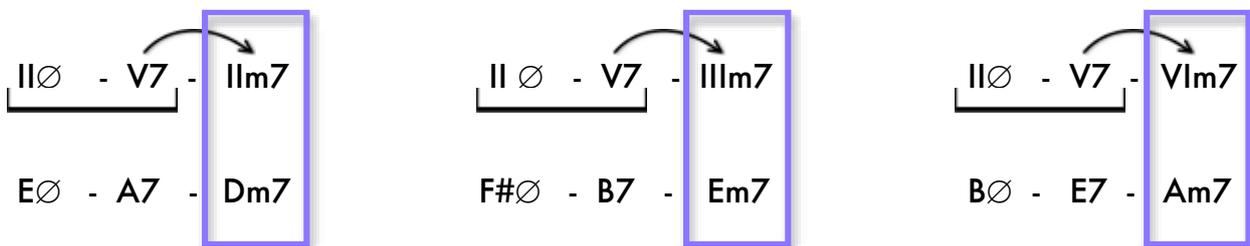
Caderno de

n.6

H A R M O N I A

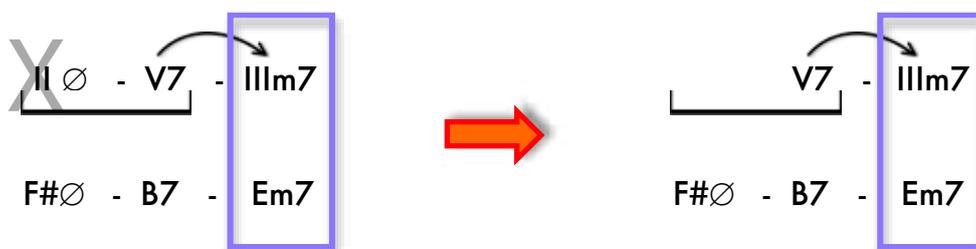
Quando o acorde de resolução for menor, o II grau será um acorde "m7(b5)", que pode ser indicado também com o símbolo "Ø".

Por exemplo, abaixo vemos os três acordes menores do campo harmônico diatônico de Dó Maior:



O acorde IIIm7(b5) vem da tonalidade menor, que estudaremos mais à frente. Por enquanto, vamos apenas observar a regra segundo a qual quando o acorde de resolução é menor, seu segundo grau será meio-diminuto.

Em outras ocasiões, dissemos que não existe uma padronização única na escrita da cifra musical. Do mesmo modo, encontramos, no que se refere à indicação do segundo cadencial, pelo menos duas formas diferentes de escrever sua análise funcional. Nos exemplos acima, colocamos sempre os símbolos $\text{II}\emptyset$ ou IIIm7 dentro do colchete, junto ao símbolo V7 . Todavia, existe uma linha de pensamento segundo a qual não seria necessário escrever os símbolos $\text{II}\emptyset$ ou IIIm7 . Tal afirmação se justifica pelo fato do colchete já estar indicando a relação entre os dois acordes II e V. Assim, seguindo essa metodologia, a indicação seria feita como no exemplo abaixo:



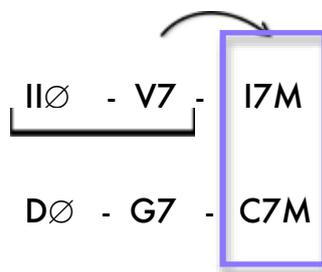
O que mais nos importa é que entendamos a relação entre os acordes. Mais à frente voltaremos a falar desse assunto.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

Por empréstimo da resolução para menor, o segundo grau da cadência II - V que resolve em maior pode ser "m7(b5)". Veja o exemplo abaixo:



ANÁLISE. A estrutura harmônica da música *Solidão*, de Tom Jobim, nos oferece a oportunidade para algumas considerações interessantes:

1. I7M I6 IIIm7 V7(9) I7M I6 (IIIIm7) V7(b13)
G7M G6 Am7 D7(9) G7M G6 Bm7 E7(b13)

IIIm7 V7 VIIm7 V7 (IIIIm7) V7(#5)
1. Am7 B7 Em7 A7 Am7 D7(#5) ::

2. IV7M IIIm7 (IIIIm7) V7(b13) IIIm V7/I V7 (IIIIm7) V7(b13)
C7M Am7 Bm7 E7(b13) Am D7 Bm7 E7(b13)

IIIm7 IVm6 (IIIIm7) V7(b13) IIIm7 V7 I6
Am7 Cm6 Bm7 E7(b13) Am7 D7 G6

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

- A tonalidade da música é Sol Maior. Apesar de não ter armadura de clave, podemos observar a cadência final da música, assim como constatamos que os primeiros compassos também estão nessa tonalidade. Aos poucos aprenderemos a observar, apenas com uma rápida olhada, muitas coisas sobre a sucessão de acordes que compõe uma música.

- Compasso 2: cadência II-V para o I grau.

- Compasso 3: o I grau se apresenta em duas "cores" diferentes: 7M e 6. Essa alternância é muito interessante, pois confere riqueza harmônica.

- Compasso 4: cadência II-V para o II grau. Observem que aqui, porém, o II se apresenta como m7, e não como meio-diminuto, apesar de seu acorde de resolução ser menor (Am7). O Bm7 é um acorde com uma **função dupla**, pois é o III grau da tonalidade. De fato, Bm7 é um substituto o acorde G (I e III grau pertencem à família de _____)

- Compasso 5: resolução para o II grau (Am7) e Dominante Secundária do VI m7.

- Compasso 6: VI m7

- Compasso 7: Dominante Secundária de D7, que se encontra no compasso 8. Observe que não temos um colchete entre os compassos 6 e 7, isto é, entre os acordes Em7 e A7. Porque? Isso se deve ao fato que o Em7 é preparado pelo próprio dominante e se coloca como repouso no tempo forte do compasso. Observamos que pela primeira vez o ritmo harmônico da música descansa. O A7 está longe para ouvirmos a relação II-V. Cabe mais uma observação **IMPORTANTE**: a cadência secundária II-V tem uma característica: o II cai no tempo forte, enquanto o V se dá no tempo fraco. Isso não acontece aqui, entre os compassos 6 e 7.

- Compasso 8: II-V primário. Aproveitamos para observar que eventuais alterações do acorde de dominante (no caso aqui o #5 de D7) não afetam em nada a função do acorde.

- Nesse ponto, a música volta ao começo, e, após o quarto compasso, se dirige para a "casa 2". Agora a cadência II-V do compasso 4 (Bm7 - E7) não resolve para Am7, mas vai para o C7M do compasso 9. Nesse caso, a setinha do E7 não se aplica. Quando um acorde de dominante não resolve uma quinta abaixo, ele é indicado de forma diferente. Veremos isso sucessivamente.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

- Compasso 10: Bm7-E7(b13). Movimento cadencial secundário que resolve em Am7. Aproveitamos para mais uma observação **IMPORTANTE**: quando um dominante resolve para um acorde menor, suas tensões disponíveis são b9 e b13 (no nosso caso, E7 está indicado com b13). Quando um acorde de dominante resolve para um acorde maior, suas tensões disponíveis são 9 e 13 (a tonalidade Maior pode também tomar emprestadas as alterações da tonalidade menor: b9 e b13. **MAS** a tonalidade menor **NUNCA** usa 9 e 13).
- Compasso 12: II-V (Am7-D7). Mas (**IMPORTANTE**) o D7 não resolve para onde deveria: o I grau. Então, não colocamos a setinha, mas sim uma fração (V7/I) que significa: "V7 do I grau que não resolve nele".
- Compasso 13-14: II-V secundário do II grau (compasso 14). Na segunda metade do compasso 14 achamos o acorde Cm6, que é o IVm6 da tonalidade. Esse é um acorde emprestado da tonalidade menor, que analisaremos mais à frente. Observamos apenas que Am7 e Cm6 são dois acordes da mesma família: subdominante.
- Compassos 15 e 16: duas cadências II-V que se dirigem para a resolução e final da música: G6.

Caderno de

n.6

H A R M O N I A

Os Cadernos de Harmonia fazem parte do material didático utilizado nos cursos, oficinas e workshops por Turi Collura.

São divulgados pela internet, através do site www.turicollura.com com o objetivo de favorecer o conhecimento de alguns tópicos musicais (teoria e exercícios) de grande interesse por parte da comunidade de músicos e estudantes de música.

Mande suas sugestões, pedidos, colaborações, para o endereço: info@turicollura.com

2013 - Creative Commons 3.0