

Teoria sobre acordes do campo harmônico maior

Por Glauber Santiago, 2021

Sumário

1. Acordes principais (ou “autônomos”) utilizados para a tonalidade maior	2
1.1 Acordes diatônicos	2
1.2 Acordes de empréstimo modal	2
1.3 Acordes da escala blues	3
1.4 Acordes da região da medianta	4
1.5 Acordes V7/V ou SubV7/V autônomos	4
1.6 Listagem com todos os acordes principais.....	5
2. Acordes oriundo de preparações.....	7
2.1 Dominantes secundárias.....	7
2.2 Subdominantes secundárias	9
3. Diminutos auxiliares	12
3.1 Diminuto de mesmo grau (ldim7/X), como apogiatura ou bordadura harmônica	12
3.2 Diminuto por aproximação cromática descendente (b ldim7/X)	13
4. IV7 blues.....	14

1. Acordes principais (ou "autônomos") utilizados para a tonalidade maior

Existem diversas teorias harmônicas para música popular. A que apresentaremos aqui é uma abordagem possível e bastante útil que dá conta de explicar a maioria dos acordes utilizados no contexto tonal do Jazz e da MPB.

A ideia é que existem 4 conjuntos de acordes: Principais, Acordes oriundo de preparações, Diminutos auxiliares e IV7 blues. Isso totalizará mais de uma centena de acordes na tonalidade maior que estarão à sua disposição para entendimento e utilização.

Em nosso estudo enfocaremos na tonalidade maior e sempre utilizaremos como exemplo a tonalidade de dó maior para facilitar o entendimento. Obviamente, os conceitos aqui apresentados servem para qualquer tonalidade maior (fazendo-se a devida transposição).

1.1 Acordes diatônicos

Os acordes diatônicos são aqueles acordes segundo a armadura de clave. Veja a figura a seguir com a cifragem, as notas, a cifragem analítica e a função harmônica:

Chord Name	Roman Numeral	Function
Cmaj7	I ^{maj7}	T
Dm7	II ^{m7}	S
Em7	III ^{m7}	T
Fmaj7	IV ^{maj7}	S
G7	V ⁷	D
Am7	VI ^{m7}	T
Bm7(b5)	VII ^{m7(b5)}	D

Exemplo 1.1a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

1.2 Acordes de empréstimo modal

Existem variadas teorias para indicar qual a origem dos acordes de empréstimo modal. Todavia, a ideia básica é que são acorde adicionais advindos de alguma tonalidade relacionada (tom menor homônimo, tom menor da subdominante...) e que podem ser utilizados livremente em uma peça.

A seguir vemos uma relação destes acordes:

Exemplo 1.2a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

Analise a seguir um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando acordes de empréstimo modal.

Cmaj7	Bbmaj7	Am7	Abmaj7					
Cmaj7	Bbmaj7	Am7	Abmaj7	Db7				
Ebmaj7	Dbmaj7	Ebmaj7	Fmaj7	Ebmaj7	Dbmaj7	Dm7(b5)	G7	
Cmaj7	Bbmaj7	Am7	Abmaj7	G7	Cmaj7			

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho acima!](#)

1.3 Acordes da escala blues

A escala blues fornece material harmônico para a tonalidade de forma que é possível acrescentar o I7 e o IV7 como acordes úteis e que darão um sabor característico de blues ao trecho.

Exemplo 1.3a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

1.4 Acordes da região da mediante

Os acordes da região da mediante indicados são aqueles acordes maiores com sétima maior uma terça maior acima e uma terça menor abaixo da tônica. Como segue:



Exemplo 1.4a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

Análise, a seguir, um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando acordes da região da mediante.

Cmaj7	D#dim7	Emaj7		Fmaj7	G7	Amaj7		
Cmaj7	D#dim7	Emaj7		Fmaj7	G7	Amaj7		
Am7		Am7/G		F#m7(b5)		Emaj7	G7	
Cmaj7	D#dim7	Emaj7		Fmaj7	G7	Cmaj7		

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho anterior!](#)

1.5 Acordes V7/V ou SubV7/V autônomos

Os acordes dominantes secundários das dominantes, ou seja, dominantes da dominante, ou V7/V7, comumente são utilizados sob forma de cadência de engano, ou seja, prepara-se um acorde mais depois não vai para este acorde. Assim, com o uso extensivo deste procedimento, acabou que os acordes dominantes das dominantes podem ser utilizados de forma autônoma, sem necessitar ir para nenhum lugar específico, depois ou antes. O mesmo se aplica para os subV7. Assim, os acordes V7/V ou SubV7/V autônomos são os seguintes:

D7 F#m7(b5) Ab7 Cm7(b5)

II7 IVm7(b5) bVII7 Im7(b5)

S S S S

Exemplo 1.5a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

Análise a seguir um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando V7/V ou SubV7/V autônomos e mais acordes da escala blues.

C7		Ab7		C7		D7				
C7		Ab7		C7		D7				
Bb7		Eb7		Ab7		Db7				
C7		Ab7		C7		D7 F7		C7		

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho acima!](#)

1.6 Listagem com todos os acordes principais

Considerando a apresentação das várias categorias de acordes principais, em resumo eles são os seguintes, veja de baixo para cima a listagem:

Cifragem analítica	Exemplo em dó maior	Função harmônica	Origem
VIm7(b5)	Bm7(b5)	D	C.H.D.M.
VII dim7	Bdim7	D	E.M.
bVIImaj7	Bbmaj7	S	E.M.
bVII7	Bb7	S	E.M.
VI maj7	Amaj7	T	R.M.
VI m7	Am7	T	C.H.D.M.

bVI:maj7	Ab:maj7	S	E.M.
bVI7	Ab7	S	D/D.A
V7 e V7sus4	G7 e G7sus4	D	C.H.D.M.
V:m7	G:m7	S	E.M.
#IV:dim7	F#:dim7	S	D/D.A.
#IV:m7(b5)	F#:m7(b5)	S	D/D.A.
IV:maj7	F:maj7	S	C.H.D.M.
IV7	F7	S	E.M. ou E.B.
IV:m(maj7)	F:m(maj7)	S	E.M.
IV:m7	F:m7	S	E.M.
IV:m7(b5)	F:m7(b5)	D	E.M.
III:maj7	E:maj7	T	R.M.
III:m7	E:m7	T	C.H.D.M.
bIII:maj7	Eb:maj7	T	E.M.
II7	D7	S	D/D.A.
II:m7	D:m7	S	C.H.D.M.
II:m7(b5)	D:m7(b5)	S	E.M.
bII:maj7	Db:maj7	S	E.M.
bII7	Db7	D	E.M.
I:maj7	C:maj7	T	C.H.D.M.
I7	C7	T	E.B.
I:m(maj7)	C:m(maj7)	T	E.M.
I:m7	C:m7	T	E.M.
I:m7(b5)	C:m7(b5)	S	D/D.A

Legenda: T (Tônica), S (subdominante), D (dominante), E.M. (Empréstimo modal), C.H.D.M. (Campo harmônico diatônico maior), R.M. (Região da

mediante), D/D.A. (dominante da dominante com uso autônomo), E.B. (Escala blues).

Acesse o seguinte exemplo com os acordes sendo executados em sequência para sua apreciação:

<https://musescore.com/user/167970/scores/6597349>

2. Acordes oriundo de preparações

Os acordes de preparação são acordes de precedem acordes principais (pontos de chegada), ou seja, dependem deles. Assim, normalmente, não se deve utilizar um acorde de preparação sem seu ponto de chegada. Quando isso ocorre chama-se de cadência de engano¹. Elas são possíveis, mas seu uso é um pouco mais complexo. Por isso, não trabalharemos com esta possibilidade durante nosso curso.

A ideia básica é que, para cada um dos pontos de chegada que possuam quintas justas, seja possível imaginar que estes pontos são regiões tonais, possuindo suas próprias dominantes e subdominantes, assim nomeadas de dominantes e subdominantes secundárias.

Então, são considerados pontos de chegada, secundários, os seguintes graus:

bII, II, bIII, III, IV, V, bVI, VI e bVII.

Ou seja, todos estes graus possuem acordes com quinta justa e por isso podem ser pontos de chegada.

2.1 Dominantes secundárias

Para utilizar dominantes secundárias basta escolher um ponto de chegada e antecede-lo por qualquer acorde que sirva como sua dominante secundária. Para descobrir quais são as dominantes

¹ Uma das cadências de engano mais comuns é a seguinte: Prepara-se o acorde do sexto grau, porém, no lugar de ir para ele, direciona-se para o quarto grau. Outra é preparar-se o quinto grau e ir para o primeiro. Por exemplo: C **E7** F **F#dim7** C/G Am D7 G7 C

secundárias de um acorde basta considerá-lo como a tônica de um novo tom (região tonal) e aplicar a lógica indicada para os acordes com a função dominante (D), apresentada anteriormente.

Neste sentido, existem as seguintes possibilidades de dominantes secundárias:

- bII7
- V7
- V7sus4
- VIIdim7
- VIIIm7(b5) (preferencialmente preparando acordes maiores)

Então, por exemplo: se desejo utilizar uma dominante secundária para o acorde de Em7, que é o IIIIm7 em dó maior, posso utilizar F7, B7, B7sus4, D#dim7 e D#m7(b5), sempre antecedendo o Em7. Como a seguir:

The image displays two systems of musical notation for piano, illustrating chord progressions in G major. The first system consists of six measures: Cmaj7, B7, Em7, Dm7, F7, and Em7. The second system consists of eight measures: D#dim7, Em7, B7sus4, Em7, D#m7(b5), Em7, G7sus4, and Cmaj7. Each measure shows the chord symbols above the staff and the corresponding piano accompaniment in the bass and treble clefs.

Exemplo 2.1a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

2.2 Subdominantes secundárias

As subdominantes secundárias são acordes que antecedem as dominantes secundárias e possuem uma relação análoga ao acorde que prepara, semelhante ao que ocorre com a dominante secundária. Ou seja, basta fingir que o ponto de chegada é o I da região tonal e fazer a adequação conforme as possibilidades de “S”, indicadas anteriormente para os acordes principais.

São elas:

- bIIImaj7
- IIIm7(b5)
- IIIm7 (preferencialmente preparando acordes maiores)
- II7 (neste caso será uma dominante estendida² e não uma subdominante secundária)
- IVm7
- IVm(maj7) (preferencialmente preparando acordes maiores)
- IV7
- #IVm7(b5) (neste caso será uma dominante estendida e não uma subdominante secundária)
- V7sus4 (ao anteceder outro acorde com função de dominante secundária)
- bVI7 (neste caso será uma dominante estendida e não uma subdominante secundária)
- bVIImaj7
- bVII7
- bVIIImaj7 (preferencialmente preparando acordes maiores)

² Dominantes estendidas se refere ao uso seguido de uma dominante preparando outra dominante por exemplo, em dó maior: E7 Eb7 D7 G7sus4 Cmaj7.

Então, por exemplo, se desejo preparar um Em7, IIIIm7 em dó maior, posso utilizar qualquer um dos acordes acima como subdominante secundária antecedendo as dominantes secundárias do item 4.2.1. Veja a partitura a seguir para entender melhor.

Na partitura, no compasso 3 temos um IIIIm7. Foi utilizada uma preparação do tipo S-D secundário, ou seja, uma subdominante secundária e uma dominante secundária do IIIIm7. Como dominante secundária foi utilizado o V7 e como subdominante secundária foi utilizado o bVII7. Entenda a lógica, eu poderia ter utilizado qualquer dominante secundária de IIIIm7 e qualquer subdominante secundária de IIIIm7, assim temos muitas possibilidades de combinação. Analise a partitura para identificar outros exemplos.

Ao analisar você pode ter se deparado com o compasso 6, onde existe um Am7 e está indicado que ele é uma subdominante secundária ([IVm7 -). Porém, o acorde de Am7 é simplesmente o VIIm7 da tonalidade. Assim, a análise mais simples para ele seria esta última, e não que ele é uma subdominante secundária. De qualquer forma, em termos de criação musical e de sonoridade, isso não faz diferença. Não importará para o ouvinte saber se o compositor analisou de uma forma ou de outra, o acorde.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment in G major (one sharp). The first system contains five measures:

- Measure 1: C Ima7
- Measure 2: D7 [bVII7 - V7]/IIIIm7
- Measure 3: Em7 IIIIm7
- Measure 4: F#m7(b5) [IIIm7(b5) - subV7]/IIIIm7
- Measure 5: F7 Em7 IIIIm7

The second system contains five measures, starting with a measure number '6' in the bass clef:

- Measure 6: Am7 [IVm7 - VIIm7]
- Measure 7: D#dim7 VIIIdim7/IIIIm7
- Measure 8: Em7 IIIIm7
- Measure 9: G7sus4 V7sus4
- Measure 10: Cmaj7 Ima7

Exemplo 2.2a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

O quadro a seguir apresenta um resumo de todas as subdominantes secundárias e dominantes secundárias que você pode utilizar para um acorde maior e para um acorde menor. Considera-se se o acorde de chegada é menor ou maior analisando-se, preferencialmente, o que o acorde do grau seria diatonicamente, e não o que de fato ele é. Por exemplo, o III na tonalidade maior é diatonicamente menor (III_m7), porém eu poderia utilizar o III_{maj}7 (da região da mediantes), então ele seria maior. Pois bem, neste caso eu o consideraria “menor” como ponto de chegada e não “maior”, para escolher minhas subdominantes secundárias e dominantes secundárias.

[Subdominantes secundárias	- Dominantes secundárias]	/ Ponto de chegada
bII _{maj} 7 II _m 7(b5) II_m7 II7* IV _m 7 IV _m (maj7) IV7 #IV _m 7(b5)* V7sus4** bVI7* bVI _{maj} 7 bVII7 bVII _{maj} 7	bII7 V7 V7sus4 VII _{dim} 7 VII _m 7(b5)	X maior
I _m 7(b5) bII _{maj} 7 II_m7(b5) IV _m 7 IV7 V7sus4** bVI7* bVI _{maj} 7 bVII7	bII7 V7 V7sus4 VII _{dim} 7	X menor

*Neste caso será uma dominante estendida e não uma subdominante secundária.

**Ao anteceder outro acorde com função de dominante secundária.

No quadro anterior estão em negrito os acordes mais comuns para estas cadências harmônicas, que são os seguintes:

IIm7 – V7 / Xmaior

IIm7(b5) – V7 / Xmenor

Analise a seguir um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando V7 secundários e IIm7 (ou IIm7(b5)) - V secundários.

Cmaj7	F#m7(b5) B7	Em7	A7	Dm7	G7
Cmaj7	F#m7(b5) B7	Em7	Am7	Gm7	C7
Fmaj7	E7	Am7	D7	G7sus4	G7
Cmaj7	F#m7(b5) B7	Em7 A7	Dm7 G7	Cmaj7	

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho acima!](#)

3. Diminutos auxiliares

Os diminutos auxiliares são acordes diminutos adicionais que podem ser utilizados durante a peça. Eles são acordes de se relacionam aos acordes principais, como o fazem os acordes de preparação, porém agem de forma diversa.

3.1 Diminuto de mesmo grau (Idim7/X), como apogiatura ou bordadura harmônica

O diminuto auxiliar de primeiro grau (Idim7/X), na verdade é o #IVdim7/X na segunda inversão, de um acorde principal qualquer, sobremaneira de acordes maiores. Por exemplo, em dó maior, Gdim7 G7. Ele é utilizado antes do ponto de chegada (X). Veja o exemplo

seguinte com a partitura escrita e a cifragem para identificar a relação entre estes dois tipos de escrita.

Exemplo 3.1a

[♪ Ouça aqui ♪](#)

Resumindo: Os melhores diminutos auxiliares em tom maior, nesta categoria, são:

- $I\dim7/I \rightarrow$ Exemplo em dó maior: $C\dim7 | I\maj7 |$.
- $I\dim7/IV \rightarrow$ Exemplo em dó maior: $F\dim7 | F\maj7 |$.
- $I\dim7/V \rightarrow$ Exemplo em dó maior: $G\dim7 | G7 |$.

E em tom menor, o melhor é o $I\dim7/V \rightarrow$ Exemplo em dó menor: $G\dim7 | G7 |$.

3.2 Diminuto por aproximação cromática descendente ($bII\dim7/X$)

O outro tipo de diminuto auxiliar é o $bII\dim7/X$ (na verdade é o $III\dim7/X$), que ocorre por aproximação cromática descendente, antecedendo, principalmente, o acorde do $II\dim7$ da tonalidade. Por exemplo, em dó maior: $E\dim7 Dm7$. Observe na partitura a relação entre a cifragem e as notas escritas.

Exemplo 3.2a

[♪ Ouça aqui ♪](#)

Resumindo: O melhor diminuto auxiliar em tom maior, nesta categoria, é:

- bIIIdim7/IIIm

Analise a seguir um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando acordes diminutos auxiliares.

Cmaj7	Ebdim7	Dm7	G7	Cmaj7	Ebdim7	Dm7	Cmaj7	
Cmaj7	Ebdim7	Dm7	G7	Cmaj7	Ebdim7	Dm7	G7	
Cdim7		Cmaj7		Gdim7		G7		
Cmaj7	Ebdim7	Dm7	G7	Cmaj7 Ebdim7	Dm7 G7	Cmaj7		

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho acima!](#)

4. IV7 blues

Os IV7 blues são acordes maiores com sétima uma quarta cima de um acorde principal que são emitidos logo em **seguida** a estes acordes. Veja o trecho com exemplos em dó maior:

Cmaj7 F7 D♭maj7 G♭7 E♭maj7 A♭7 B♭maj7 E♭7 Cmaj7
 Imaj7 IV7/I bIIImaj7 IV7/bII bIIImaj7 IV7/bVI bVIIImaj7 IV7/bVII Imaj7

Exemplo 4a

[🎵 Ouça aqui 🎵](#)

Ou seja, os acordes IV7 blues dependem dos acordes principais como nas preparações e nos diminutos auxiliares, porém a diferença

é que eles são ouvidos depois dos seus acordes principais precípuos e não antes.

Considerando os graus com acordes principais no tom maior teremos as seguintes possibilidades de IV7Blues. Incluindo exemplos em dó maior.

IV7/I – Cmaj7 F7

IV7/bII – Dbmaj7 Gb7

IV7/II – Dm G7

IV7/bIII – Ebmaj7 Ab7

IV7/III – Em A7

IV7/IV – F7 Bb7

IV7/#IV – F#m7b5 B7

IV7/V – G7 C7

IV7/bVI – Abmaj7 Db7

IV7/VI – Am D7

IV7/bVII – Bbmaj7 Eb7

IV7/VII – Bm7b5 E7

Na listagem acima, existem alguns acordes se teriam uma explicação mais razoável do que o IV7Blues. Mas, mesmo assim, seguem a mesma lógica e por isso estão aqui listados.

Analise a seguir um exemplo de harmonização para uma peça na forma AABA utilizando IV7 blues.

Cmaj7	F7	Dbmaj7	Gb7	Ebmaj7	Ab7	Emaj7	A7	
Cmaj7	F7	Dbmaj7	Gb7	Ebmaj7	Ab7	Emaj7	A7	
Db7		Eb7		Ab7		Db7		
Cmaj7	F7	Dbmaj7	Gb7	Ebmaj7	Ab7 G7	Cmaj7		

[Clique aqui para ouvir o áudio com a execução do trecho acima!](#)

Utilize os aplicativos:

BIAS: Band-in-a-Site: <https://glauberlasantiago.github.io/BIAS-band-in-a-site/>

Acorde UFSCar: <https://glauberlasantiago.github.io/acorde-ufscar/>

Analisador de Tétrades:
<https://glauberlasantiago.github.io/analizador-de-acordes/>

Tocador de Acordes: Swing 130 - UFSCar:
<https://glauberlasantiago.github.io/TocaSwing130/>

Material didático para a disciplina Criação Musical 1 do Departamento de Artes e Comunicação, Curso de Licenciatura em Música da UFSCar.

Prof. Glauber Santiago, São Carlos, 24/05/2026.