



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Artes

Departamento de Música y Sonología

**EL BOSSA NOVA Y EL CIFRADO DE LA ARMONIA POPULAR.**

**Aportes para la práctica del análisis armónico.**

Memoria de Título

Profesor Especializado en Teoría General de la Música

SEBASTIÁN CASTRO GONZÁLEZ

PROFESOR GUÍA

Winston Moya Cortés

Santiago, Chile

2013

Dedico esta Memoria de Título principalmente a mis padres, hermanas y familia, y a todos aquellos alumnos de la Universidad de Chile que viven la Música Popular.

## **AGRADECIMIENTOS....**

A mis queridos padres, Fidel Castro y María González, por su apoyo y amor sin medida.

A mi profesor guía y amigo, Winston Moya, por todo su tiempo, por la amistad y confianza incondicional.

A mi querida compañera de carrera y gran amiga, Javiera Lara, por toda su colaboración y apoyo.

A mi maestro y amigo, Felipe Muñoz, por su excelente disposición y amistad.

A todos los profesores, que a lo largo de mis años de estudios, han contribuido en mi formación como músico y pedagogo.

Y al dador de la vida, Dios, por su gran amor y misericordia hacia mi vida.

## TABLA DE CONTENIDOS

	PÁGINA
<b>CUERPO PRELIMINAR</b>	
- Dedicatoria	ii
- Agradecimientos	iii
- Tabla de Contenidos	iv
- Resumen	x
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
a.- FUNDAMENTACIÓN	2
- Razones que motivaron la elección del tema	2
- Cómo se delimitó	4
b.- ESTADO DE LA CUESTIÓN O DEL ARTE	5
- Historia de la Música Popular Brasileira (MPB)	5
- Historia del Bossa Nova	10
- Clave Americana	15

- El Análisis Armónico	18
	PÁGINA
c.- HIPÓTESIS	22
d.- OBJETIVOS	23
<b>CAPITULO I</b>	
LA CLAVE AMERICANA. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS	
DE UN SISTEMA DE NOTACIÓN MUSICAL PRÁCTICO.	24
1.1. Intervalos.	24
1.1.1. Tipos de Intervalos.	25
1.1.2. Notación de los intervalos en la Música Popular	28
1.2. Especies de tríadas más comunes.	32
1.2.1. Tríada Mayor.	32
1.2.2. Tríada menor.	33
1.2.3. Tríada disminuida.	35
1.2.4. Tríada aumentada.	36
1.2.5. Tríada suspendida o sus4.	37
1.3. Tétradas más comunes.	39
1.3.1. Acorde mayor con séptima mayor.	40

1.3.2. Acorde mayor con séptima menor.	41
	PÁGINA
1.3.3. Acorde menor con séptima mayor.	43
1.3.4. Acorde menor con séptima menor.	44
1.3.5. Acorde disminuido con séptima menor.	45
1.3.6. Acorde disminuido con séptima disminuida.	46
1.3.7. Acorde aumentado con séptima mayor.	47
1.3.8. Acorde mayor con sexta.	49
1.3.9. Acorde menor con sexta.	50
1.4. Representación del concepto de Inversión en notación popular.	51
1.4.1. Estado Fundamental.	51
1.4.2. Primera Inversión.	52
1.4.3. Segunda Inversión.	53
1.4.4. Tercera Inversión.	54
1.5. Añadidura de otras tensiones.	56

## **CAPITULO II**

NOTACION GRADUAL Y CLAVE AMERICANA. UNA MUTUA  
NECESIDAD PARA EL ANÁLISIS ARMÓNICO INTEGRAL

Y PRÁCTICO DESDE EL BOSSA NOVA.	61
---------------------------------	----

	PÁGINA
2.1. Funcionalidad de los acordes en un contexto tonal.	62
2.1.1. Tríadas.	62
2.1.2. Tétradas.	65
2.2. Cadencias.	69
2.2.1. Cadencia Auténtica	70
2.2.2. Cadencia Plagal.	71
2.2.3. Cadencia Completa.	72
2.2.4. Cadencia Clásica.	73
2.2.5. Cadencia Rota.	74
2.2.6. Semicadencia.	75
2.3. Intercambio Modal.	76
2.4. Función Transitoria.	80
2.5. Progresión o Secuencia.	85
2.6 Sucesión de Engaño.	87
2.7. Distintos recursos de modulación.	88
2.7.1. Modulación por acorde común.	89
2.7.2. Modulación por Función Transitoria.	90
2.7.3. Modulación por Intercambio Modal.	91
2.7.4. Modulación directa o repentina.	92

2.7.5 Modulación Cromática.	94
2.7.6. Modulación Enarmónica.	95
	PÁGINA
2.7.7. Modulación Mixta o Híbrida.	96
2.8 Acordes Alterados: Napolitano y sextas aumentadas.	96
2.8.1. Acorde Napolitano.	97
2.8.2. Acordes de Sexta Aumentada.	101
2.8.2.1 Sexta Italiana.	101
2.8.2.2. Sexta Alemana.	102
2.8.2.3. Sexta Francesa.	103
2.8.3 Acorde de Sexta Aumentada construidos sobre el VIIº grado (sensible).	104
2.9. Posibles incongruencias de la notación popular para el análisis armónico.	105
2.9.1. Cifrado “enarmónico”.	105
2.9.2. Apoyaturas.	107
<b>CAPÍTULO III</b>	110
3.1 Aprestos	110
3.2 Respuestas Aprestos	114



	PÁGINA
<b>CAPÍTULO IV</b>	
ANÁLISIS ARMÓNICO Y MATERIAL PARA LA DOCENCIA SOBRE 22 BOSSA NOVA.	117
4.1 Glosario útil para la comprensión de la clave americana	117
4.2 Índice del repertorio escogido	118
4.3 Repertorio	120
<b>CONCLUSIONES</b>	225
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	229
<b>ANEXOS</b>	235

## RESUMEN

La presente Memoria de Título se enfoca en rescatar y considerar aportes del “Bossa Nova” para la docencia de la armonía, precisamente en lo que respecta al análisis musical. Se pretende a través de la utilización de este repertorio, establecer nexos entre el sistema de armonía gradual y el sistema de cifrado popular, los cuales enriquezcan la formación del músico a través del dominio de sistemas de notación armónica distintos, pero al mismo tiempo, útiles para el análisis. Uno de los objetivos de esta Memoria de Título consiste en entregar material didáctico extraído de la música popular para la práctica del análisis armónico, y con esto ampliar el repertorio disponible para ejercitar este aspecto.

Para lograr dicho fin, se comienza por definir y ejemplificar algunos elementos fundamentales de la enseñanza de la armonía, para luego establecer relaciones entre el sistema de armonía gradual y la clave americana. De esta forma se entregan algunas de las herramientas mínimas necesarias para realizar un análisis que explique desde la mirada de la armonía tradicional cualquier tipo de música cifrada en clave americana.

Finalmente, se abordan distintos contenidos de la armonía a través de la selección y análisis de 22 obras, junto con entregar además un valioso material

útil para la docencia teórico-musical en un formato en blanco para ser utilizado por el alumno.

# I. INTRODUCCIÓN

## **a.- FUNDAMENTACIÓN**

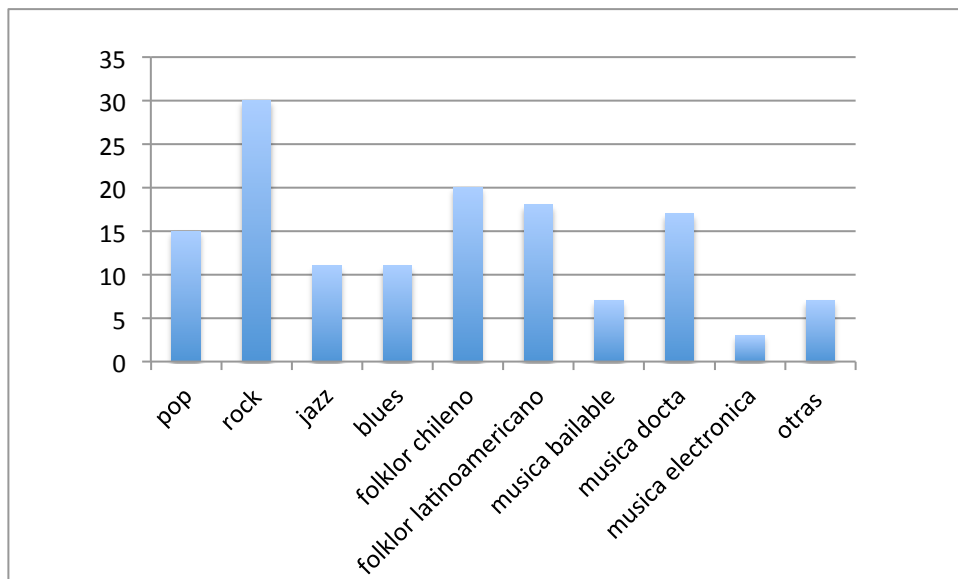
### **Razones que motivaron la elección del tema**

La razón principal que da origen a esta Memoria de Título proviene desde mi experiencia como alumno de la carrera Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Durante los seis años que cursé dicho programa, pude constatar que el perfil del estudiante que ingresa a la carrera, coincide generalmente con el de jóvenes fuertemente ligados a la música popular, o bien, de raíz folklórica. Así es como podemos encontrar alumnos ligados al Jazz, al Rock, al Folklor chileno y/o latinoamericano, hasta alumnos vinculados a la músicaailable como la Cumbia o la Salsa. En mi caso particular, hasta antes de ingresar a la carrera, me desempeñaba como pianista popular, abarcando diversos estilos, pero siempre ligado al lenguaje popular y sobre todo, a la armonía desde la clave americana. Del mismo modo, muchos alumnos que ingresan a esta carrera, vienen con nociones de armonía desde la guitarra, desde el piano o teclado, o en algunos casos desde el acordeón.

A través de una encuesta realizada el día 24 de Marzo de 2013, en la cual los alumnos que cursan primer año de Lectura Musical de la carrera Teoría de la Música debían responder a la siguiente indicación: “Señale cuál o cuáles

estilos musicales constituyen principalmente su experiencia musical previa a la Universidad”, se logró establecer que los estilos musicales con mayor índice de respuesta, pertenecen a la llamada Música Popular.

Al traspasar los datos obtenidos a un gráfico, podemos observar que la mayor inclinación musical de los alumnos es hacia el Rock, por un porcentaje considerablemente mayor. El segundo estilo en la lista es el Folklor Chileno, seguido por el Folklor Latinoamericano. Recién en cuarto lugar podemos observar la presencia de la Música Docta. Tomando en cuenta estos resultados concretos, surge la teoría del aporte que podría significar trabajar con música más afín a la que los alumnos traen integrada antes de su formación académica.



Es desde esta realidad, que este trabajo pretende conectar este bagaje armónico “previo” de los alumnos, con la enseñanza de la armonía clásico-romántica presente en el currículum de la carrera. Además se busca establecer nexos entre la clave americana, más comúnmente usada en la música popular, con el sistema de armonía gradual, el cual es utilizado ampliamente tanto en Chile como en el extranjero por instituciones que imparten carreras musicales a nivel de educación superior.

### **Cómo se delimitó**

Dentro de la gran amplitud de estilos populares existentes y asimilados por nuestro oído, uno de los que cuenta con mayor riqueza armónica es el Bossa-Nova, ritmo brasileiro ampliamente difundido e interpretado por músicos y aficionados en nuestro país. Este estilo se originó, a grandes rasgos, fusionando gran parte de las complejidades del Jazz, con la armonía presente en el Samba y otras expresiones folklóricas brasileiras. Por ello, a través de un íntegro análisis armónico y estilístico, se pretende dar cuenta del gran aporte que constituiría para la clase de armonía, la inclusión de ejemplos y material para el análisis armónico extraídos desde este estilo musical. En resumen, la aplicabilidad de este trabajo iría desde la enseñanza de las temáticas simples de la disciplina, hasta las materias más complejas contenidas en los programas de sus niveles más avanzados

## **b.- ESTADO DE LA CUESTIÓN O DEL ARTE**

### **Historia de la Música Popular Brasileira (MPB)**

Como la mayoría de las expresiones culturales de Brasil, la Música Brasileira es una mezcla de diversas influencias. Con raíces Indígenas, Africanas y Europeas, la Música carioca se ha convertido en una de las más variadas a nivel mundial. “Música tribal primitiva florece en el Amazonas, regiones urbanas y rurales practican muchas formas tradicionales folklóricas, y la música de arte cosmopolita se produce desde los tiempos de Villa-lobos.”<sup>1</sup>

Durante el siglo XVIII y XIX existieron dos ritmos que marcaron la historia de la música popular brasileira en las ciudades: el Lundu y el Modinha. El Lundu, al ser de origen africano, era de carácter más rítmico, mientras que el Modinha, de origen portugués, era de temática amorosa, más melancólico<sup>2</sup>. De la mezcla entre el Lundu, el Modinha y algunos bailes de salón europeo nace, durante la segunda mitad del siglo XIX, el ritmo conocido como “Chorinho”. El Choro o Chorinho, considerado una de las primeras músicas populares urbanas de Brasil, si bien debe su nombre al vocablo portugués “choro”, que significa “llanto”, se caracteriza por tener un espíritu alegre y ritmo animoso.

---

<sup>1</sup> PERRONE, Charles A.. BRASIL(traducido por José Miguel Candela)[En línea] <<http://www.candela.scd.cl/docs/mpb.htm>> [Consulta : 23 Abril 2013]

<sup>2</sup> “O lundu, de origem africana, possuía um forte caráter sensual e uma batida rítmica dançante. Já a modinha, de origem portuguesa, trazia a melancolia e falava de amor numa batida calma e erudita”. Historia de la Música Popular Brasileira [En línea] < <http://www.suapesquisa.com/mpb/>>[Consulta 24 Abril 2013]



A comienzos del siglo XX en los barrios humildes de Rio de Janeiro, comenzó a escucharse lo que sería la base del ritmo conocido como Samba. Una mezcla de tambores y el baile de Capoeira con la música en honor a las deidades, dan origen a este ritmo que es considerado como la música nacional de Brasil y el ritmo protagónico del Carnaval de Rio de Janeiro. En 1917 se grabó la primera Samba, llamada "Pelo Telefone", compuesta por Donga y Mauro Almeida.

Ya por la década de 1950, el Samba toma una de las direcciones más simbólicas durante su historia. El resultado de la fusión entre el Samba y el Jazz dieron origen a un nuevo estilo musical, conocido internacionalmente: el Bossa Nova, cuya traducción significa literalmente "Ritmo Nuevo".

La canción "Desafinado" se considera como la primera composición de Bossa Nova, compuesta en el año 1950, por Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, e interpretada por João Gilberto.

Con la masificación de la televisión en la década del 1960, la Música Popular Brasileira toma fuerzas y comienza a masificarse, a través de los festivales de música popular, los cuales eran financiados, en su mayoría, por la industria de la televisión. Desde estos festivales surgieron artistas como Milton

Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso y Edu Lobo. En este mismo período, la televisión crea un programa de música juvenil, donde emergen artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos y la cantante Wanderléa.

En la década del 70, Brasil comienza a desarrollar núcleos musicales regionales, lo cual significó que diferentes artistas tuvieran éxito en distintos lugares del país.<sup>3</sup>

Durante el período comprendido entre los años 1980 y 1990, en Brasil comienzan a surgir varias bandas con estilos fuertemente influenciados desde el exterior, como el Rock, el Punk y el New Wave. Las temáticas de estas agrupaciones consistían en hacer frente a los problemas sociales, juveniles y amorosos.

En los años 90 nos encontramos con el crecimiento y gran éxito de la música “*sertaneja*”<sup>4</sup>, estilo musical muy popular que tiene su origen en los campos del interior de Brasil. La mayoría de los intérpretes de éste estilo

---

<sup>3</sup> “Nara Leão grava músicas de Cartola e Nelson do Cavaquinho. Vindas da Bahia, Gal Costa e Maria Bethânia fazem sucesso nas grandes cidades. O mesmo acontece com DJavan (vindo de Alagoas), Fafá de Belém (vinda do Pará), Clara Nunes (de Minas Gerais), Belchior e Fagner (ambos do Ceará), Alceu Valença (de Pernambuco) e Elba Ramalho (da Paraíba). No cenário do rock brasileiro destacam-se Raul Seixas e Rita Lee. No cenário funk aparecem Tim Maia e Jorge Ben Jor”. Historia de la Música Popular Brasileira [En línea] <<http://www.suapesquisa.com/mpb/>> [Consulta 24 Abril 2013]

<sup>4</sup> Gentilicio que designa la música del “sertão”, en español “región agreste” .

consisten en dúos, por lo general, de hermanos. Dentro de este estilo, con un fuerte carácter romántico, surgen a la escena musical artistas como Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo y João Paulo e Daniel.

A comienzos del siglo XXI, se produce un auge de las bandas de Rock orientadas principalmente a jóvenes y adolescentes. Dentro de este período se destacaron bandas como Charlie Brown Jr., Skank, Detonautas y CPM 22.

Actualmente en Brasil, la música está pasando por una etapa que se podría llamar “ecuménica”, ya que las “nuevas músicas” que surgen consisten básicamente en la fusión de distintos estilos, en los que se recogen y valoran los diversos elementos que forman parte de la historia musical de Brasil y sus múltiples influencias. “Eso deviene, principalmente, de un cierto sentimiento de satisfacción y orgullo por el espacio que los géneros brasileños abrieron en diversos lugares del mundo, en especial después que el prestigioso premio norte-americano “Emmy” estableció categorías separadas para música latina y para la llamada World Music”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BARBOSA, Sergio. MÚSICA POPULAR BRASILEÑA: UN PANORAMA GENERAL DE SUS ORÍGENES A LA ACTUALIDAD.[En línea]  
<[http://www.aainst.co.kr/?module=file&act=procFileDownload&file\\_srl=411&sid=1cf9faba0da10078cb51a5ca0ff9dea1.>](http://www.aainst.co.kr/?module=file&act=procFileDownload&file_srl=411&sid=1cf9faba0da10078cb51a5ca0ff9dea1.>)  
[Consulta: 27 Abril 2013]

Es por esto que la sigla “MPB” se sitúa tan sólida y visiblemente en el mercado e identidad nacional –tanto así que existe el *Día Nacional de la MPB*–, así como en el ambiente internacional, ya que ésta encierra una gran gama de estilos que, en su conjunto, definen e identifican a Brasil desde la música.

## Historia del Bossa Nova

Lo que hoy conocemos como Bossa Nova fue, en un principio, simplemente una forma diferente de cantar y tocar el Samba. Con el pasar de los años, los intérpretes fueron incorporando distintos elementos del Jazz, y de esta forma el Bossa Nova se convierte, a partir de los años 50, en uno de los estilos musicales de la Música Popular Brasileira (MPB) más conocidos a nivel mundial.

El término “Bossa Nova”, aunque literalmente significa “voz nueva”, es traducido comúnmente como “ritmo nuevo”. El origen exacto de este término aún sigue siendo hipotético. “Bossa” es un modismo antiguo usado para designar cualquier aptitud especial o talento. Así lo refleja Noel Rosa en su samba *São Coisas Nossas*: “O samba, un prontidão e outras Bossas são Nossas coisas, são coisas Nossas” (El Samba, la prontitud y otras Bossas son nuestras cosas, son cosas de nosotros). Durante la década del 50, el término “bossa” era utilizado por músicos para caracterizar la habilidad de tocar o cantar música propia de la identidad nacional. A finales de 1957, la expresión Bossa Nova ya es utilizada en actuaciones públicas, tras una presentación dada por Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Roberto Menescal y Luiz

Eca en el Club Hebraica, los cuales fueron presentados como “grupo Bossa Nova presentando sambas modernas”.<sup>6</sup>

Se considera el Bossa Nova como la primera revolución musical en Brasil, ya que este lenguaje moderno cambió y enriqueció las estructuras armónicas, melódicas y rítmicas de los estilos populares escuchados hasta ese entonces.

Los jóvenes artistas e intelectuales de la clase media brasilera, aburridos de los estilos musicales preponderantes del momento, buscaron un escape en la música norteamericana y en el Jazz. Se reunían en sus hogares, la mayoría de las veces en el departamento de Nara Leão, a escuchar discos provenientes de Estados Unidos y a buscar nuevas propuestas musicales. La actividad musical innovadora de estos jóvenes coincidió con el gobierno del presidente Juscelino Kubitschek, quien impulsó la modernización y el desarrollo del país en varios aspectos. Tanto este grupo de músicos como el gobierno de turno, creían que Brasil podría influenciar al mundo a través de su cultura, por lo que estas nuevas búsquedas y creaciones eran enfocadas, intencionalmente o no, a la internacionalización de la música brasilera<sup>7</sup>. Dentro de los asistentes a estas

---

<sup>6</sup>No final do ano de 1957, um show realizado por Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Roberto Menescal e Luiz Eça no Clube Hebraica (RJ) já era anunciado como ... grupo bossa nova apresentando sambas modernos".  
DICIONÁRIO CRAVO ALBIN MUSICA POPULAR BRASILEIRA.[En línea]< <http://www.dicionariompb.com.br/bossa-nova/dados-artisticos> > [ Consulta:2 Mayo 2013 ]

<sup>7</sup> “Durante a década de 50, o Brasil vivia a euforia do crescimento econômico gerado após a Segunda Guerra Mundial. Com base na onda de otimismo dos “Anos Dourados”, um grupo de jovens músicos e compositores de classe média alta do Rio de Janeiro começou a buscar algo realmente novo e que fosse capaz de fugir do estilo operístico que dominava a música brasileira. Estes artistas acreditavam que o Brasil poderia influenciar o mundo com sua cultura, por isso, o novo movimento visava a internacionalização da música brasileira”.  
[En línea] <<http://www.brasilecola.com/artes/bossa-nova.htm>> [ Consulta: 3 mayo 2013 ]

juntas encontramos a Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Ronaldo Boscôli, Milton Banana, Roberto Menescal, Chico Feitosa, João Gilberto, Luiz Carlos Viñedos y los más adultos, Johnny Alf y Vinicius de Moraes, entre otros.

De estas reuniones surge la dupla de Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, los cuales trabajaron juntos en la película *Orfeu Negro*. Gracias a esta obra el nuevo estilo musical comienza a sonar en gran parte de Brasil y en otros países latinoamericanos.

En la grabación del disco de Elizeth Cardoso, un guitarrista llamado João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira -conocido como João Gilberto-, propuso una novedosa forma de tocar la guitarra, atribuyéndole un papel más protagónico por sobre el mero acompañamiento, desarrollando de esta forma una triple función: rítmica, armónica y melódica. El nuevo género musical (el Bossa Nova) se fue formando fundamentalmente a partir del particular rasgueo de la guitarra de Gilberto, de las composiciones de músicos como Antonio Carlos Jobim y Carlos Lyra, y de las letras de poetas como Vinicius de Moraes y Ronaldo Bôscoli, quienes se sumaron a la nueva identidad musical aportando a la lírica del Bossa su característica delicadeza y una cierta ingenuidad<sup>8</sup>.

El Bossa Nova toma aún más fuerza con la grabación del disco "*Jazz Samba*", primer disco de Bossa del reconocido saxofonista de Jazz, Stan Getz,

---

<sup>8</sup> SALAMANCA, Lala 2004. "Bossa Nova: La Primera gran revolución musical brasileña" [En línea] <<http://felixperez.bligoo.com/el-origen-50-anos-de-bossa-nova>> [Consulta: 20 Abril 2013]

grabado junto al guitarrista Charlie Byrd en 1962. El tema “Desafinado”, hizo que Getz ganara el Grammy por la mejor interpretación de Jazz el año 1963. Luego en 1964, “Chica de Ipanema”, interpretada por Astrud Gilberto y João Gilberto, es galardonada también por los premios Grammy. Cabe señalar que Astrud Gilberto fue una de las primeras voces femeninas en interpretar y grabar Bossa Nova con textos en inglés. De esta forma, el Bossa Nova se popularizó a nivel mundial e introdujo a mucha gente al estilo, como por ejemplo los famosos cantantes Frank Sinatra y Ella Fitzgerald, entre otros. Así es como las composiciones de Bossa pasaron paulatinamente a formar parte del repertorio de lo que se conoce como “standards” de Jazz.

Otro aporte que se le atribuye al gran João Gilberto fue la particular forma de cantar el Bossa, otorgándole al estilo un sello interpretativo más suave y natural, casi como la voz hablada, además de darle un toque más íntimo. La armonía que utiliza el Bossa es la armonía tonal del Jazz, una armonía más expandida en cuanto al uso de tétradas, péntadas, acordes alterados, superposición de acordes, etc. Al respecto es interesante mencionar también el aporte de Jobim en cuanto a las melodías vocales, ya que utilizando este tipo de armonía, compuso líneas más complejas, donde la voz pasa por las distintas tensiones de los acordes, crea disonancias y utiliza notas de paso alteradas y cromatismos, ampliando así vastamente los recursos que suelen utilizarse universalmente en las melodías cantadas.



Podríamos aventurar, que la Música Popular Brasileira (MPB) hoy en día no sería lo mismo si no se hubiese desarrollado este género musical. El Bossa Nova, aparte de ampliar el repertorio de la MPB, abrió caminos inimaginables para los artistas en todo el mundo. Finalmente, se concreta el ideal de sus primeros impulsores: la música brasileira es conocida y valorada hoy en gran parte del planeta.

## Clave Americana

El uso de letras en la notación de los sonidos proviene desde épocas muy antiguas. Los Griegos utilizaban ya dos formas de escribir la Música: uno para la música instrumental y otro para la música vocal. Es en esta última que se utilizaba desde la letra *alfa* (actual nota La) hasta la letra *gamma* (actual nota sol). Esta información se conoce a partir del descubrimiento de tres composiciones que datan de aproximadamente el año 2000 a.C. (Epitafio de Seikilos, tres himnos de Mesómedes de Creta y los himnos délficos).

Este sistema de cifrado con letras fue luego adoptado (y transliterado) por los romanos, y desde allí llegaría al resto de Europa con el transcurrir de los años, junto con muchas otras herencias latinas que se conservan hasta hoy en día. En la actualidad conocemos básicamente dos tipos de cifrados alfabéticos: el de notación inglesa y el alemán, siendo el más utilizado el primero, dada su expansión hacia las colonias británicas.

Actualmente este cifrado es más conocido como “Clave Americana”; acerca de esta denominación existe también un origen histórico: “El Jazz, género musical nacido en los Estados Unidos de Norteamérica, utiliza como lenguaje

el cifrado de notación inglesa, desprendiéndose de esta relación el hecho de que muchos músicos lo llamen *Cifrado Americano*.<sup>9</sup>

Así también todas las fusiones del Jazz con otros estilos musicales usan la Clave Americana para su notación, como en el caso del Bossa Nova - mezcla de Samba y Jazz - el cual utiliza en la mayoría de sus partituras una línea melódica escrita en notación tradicional (llaves de sol o fa, según el instrumento que corresponda) y cifra la armonía sobre cada compás, utilizando la Clave Americana.

La Clave Americana es un sistema que consiste en expresar cada una de las notas o acordes con una letra mayúscula para ser ejecutado desde cualquier instrumento musical armónico. Además existen algunos símbolos, que agregados a la letra principal, pueden determinar, entre otras cosas, la especie del acorde, su nota más grave (lo cual en música de arte recibe la denominación de Estado), notas agregadas, notas alteradas, etc. Con este sistema podemos saber rápidamente qué armonía utilizar, sin importar para qué instrumento haya sido escrita la obra.

---

<sup>9</sup> DÍAZ, Ignacio. 2003. Técnicas de la armonía popular moderna. Andante, editora musical de Cuba, La Habana, Cuba. 10p.

A grandes rasgos, la equivalencia entre nuestro sistema tradicional de solfeo y la denominación alfabética de las notas en Clave Americana es la siguiente:

A	B	C	D	E	F	G
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL

## **El Análisis Armónico**

Si bien el análisis armónico es un contenido ejercitado preferentemente en la clase de armonía por sobre la cátedra de análisis propiamente tal, es importante señalar que éste se encuentra a su vez presente en diversos métodos o corrientes de análisis musical, los cuales consideran el componente armónico, como uno de sus elementos constituyentes en mayor o menor medida.

Ya que la presente investigación tiene como base el análisis armónico para la construcción de aprendizajes en el estudiante de música, es necesario declarar qué es lo que se quiere expresar cada vez que aparezca, tanto este concepto, como otros similares o derivados del mismo.

Para dicho fin, se tomarán en cuenta las siguientes definiciones:

**Análisis Musical:** Estudio de la relación recíproca de los elementos de obras musicales. En principio, se ocupa de todos los aspectos de la música, con inclusión de la entonación, ritmo, color tonal y dinámica, así como de asuntos de estilo general que dependen de lo anterior.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> RANDEL, Michael. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana México. 25p

**Análisis Armónico:** Estudio de los acordes o armonías que forman una composición y sus relaciones recíprocas en ese contexto. Parte importante de tal estudio es la identificación de los acordes individuales con respecto a los grados de la escala en que se forman y la disposición particular de los tonos en que consisten.<sup>11</sup>

Dentro del análisis musical, entendido como un área de estudio de la música, existen diversas corrientes o tipos de análisis, los cuales abordan la comprensión de la música desde diversas perspectivas.

Según Jean-Jacques los diversos tipos de análisis del siglo XX pueden dividirse en dos grandes categorías:

- Aquellos que admiten las connotaciones emotivas, afectivas, imaginarias de la obra musical son denominados **Análisis de orientación semántica**.

- Aquellos que ponen el acento sobre **estructuras inmanentes** de la obra y que se reparten en dos grandes grupos:

- Los **análisis taxonómicos** que fragmentan en unidades la sustancia musical privilegiando tal o cual parámetro.

---

<sup>11</sup> RANDEL, Michael. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana México. 25p

- Los análisis que a partir de Schenker, describen la prolongación de las alturas, tanto a nivel melódico (Meyer, Narmour), como armónico (Lerdahl y Jackendoff).<sup>12</sup>

Si bien este trabajo no trata del análisis “duro”, como antecedente nombraremos a continuación los tipos o corrientes de análisis más comunes, que consideran dentro de los aspectos a analizar, la variable armónica.

#### 1.- Análisis Formal o Método Riemann.

Da cuenta del esqueleto de la obra en general, a partir de modelos formales previamente determinados o conocidos<sup>13</sup>. Ejemplo: Forma Canción, Forma Rondó, Plan Sonata, etc.

#### 2.- Análisis Semiológico.

Esta corriente se utiliza más que nada en el área de la Musicología. El Análisis Semiológico “permite proponer un tipo de análisis formal, en el sentido tradicional del término, más elaborado que en la práctica pedagógica corriente,

---

<sup>12</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la Sinfonía en sol menor K. 550 de Mozart)” ; En: Actas de las IX Jornadas argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM. Mendoza. 1994. 18p

<sup>13</sup> EISNER, Guillermo. 2010. LOS PEQUEÑOS CANTOS: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo Música-palabra. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Composición Musical. Santiago. Universidad de Chile. 59p.

ya que hace aparecer una estructura jerarquizada”<sup>14</sup>.

### 3.- Análisis Schenkeriano o Método Schenker.

Este método, si bien es uno de los menos utilizados en nuestro país, en otros lugares es considerado “el” enfoque analítico fundamental. La teoría Schenkeriana considera que una obra musical (tonal) puede reducirse a un contrapunto fundamental a dos voces, donde se pueden identificar distintos niveles de elaboración y al menos tres tipos de niveles o planos: superficial, medio y profundo. Es en este último plano donde se revela la estructura fundamental de la obra.

Como la armonía forma parte ineludible de la estructura de una pieza u obra musical, el análisis armónico está siempre presente, en mayor o menor grado, en los diversos métodos de análisis estructural. Sin embargo, esta práctica en sí misma constituye una herramienta para desarrollar habilidades analíticas y aplicar los contenidos que se enseñan en la cátedra de armonía, siendo éste el sentido en que será abordado en el presente trabajo.

---

<sup>14</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la Sinfonía en sol menor K. 550 de Mozart)” ; En: Actas de las IX Jornadas argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM. Mendoza. 1994. 31p.



### **c.- HIPÓTESIS**

Aun cuando la elaboración de una Memoria de Título no requiere necesariamente de trabajar en torno a una o más hipótesis, de igual forma se exponen a continuación dos planteamientos hipotéticos, los cuales entre otras cosas, le otorgaran un hilo conductor a la investigación, siendo al mismo tiempo una referencia para elaborar las conclusiones finales.

- El Bossa Nova es un estilo de Música Popular donde podemos encontrar toda la materia de armonía en sus tres niveles enseñados en la carrera licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música en la Universidad de Chile.
  
- La armonía del Bossa Nova es totalmente factible de ser analizada bajo los conceptos de la armonía gradual.

## **d.- OBJETIVOS**

### **Objetivos generales:**

- Elaborar material didáctico para la docencia Teórica-Musical.
- Considerar el bagaje musical previo presente en los alumnos y a partir del mismo gatillar procesos de aprendizaje.
- Considerar e incluir repertorio perteneciente a la música popular para la enseñanza de la Armonía tradicional.

### **Objetivos específicos:**

- Aprovechar las características armónicas del Bossa Nova en función de la enseñanza de la armonía.
- Explicar la relación entre el sistema de armonía gradual y la clave americana, para utilizar esta última como una herramienta más de análisis.
- Contribuir a la enseñanza de la armonía clásico-romántica con ejemplos concretos presentes en el Bossa Nova.
- Enriquecer el repertorio de ejemplos para el análisis armónico.

## **CAPITULO I**

### **LA CLAVE AMERICANA. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE UN SISTEMA DE NOTACIÓN MUSICAL PRÁCTICO.**

En este capítulo se abordarán y explicarán algunos aspectos de la teoría musical, desde la mirada de la armonía popular utilizando a su vez ejemplos de clásicos del repertorio Bossa Nova, en un intento por establecer similitudes y diferencias entre la notación popular y la notación tradicional.

El objetivo central de este capítulo es entregar las herramientas necesarias para entender la notación popular de acordes (conocida como clave americana), lo cual permita reflexionar y analizar armónicamente cualquier pieza musical que se encuentre expresada en este lenguaje.

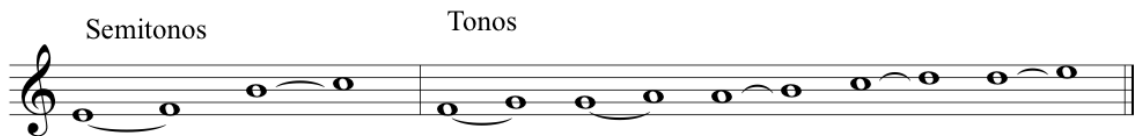
#### 1.1. Intervalos.

“El dominio de las relaciones interválicas permite comprender, de manera más clara, el tratamiento melódico y armónico de la música. La naturaleza de la melodía y la armonía son, precisamente, las relaciones interválicas.”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> DÍAZ, Ignacio. 2003. Técnicas de la armonía popular moderna. Andante, editora musical de Cuba, La Habana, Cuba. 11p.

El intervalo es la distancia entre dos sonidos de diferentes alturas. En la organización tradicional y estandarizada de los sonidos, sustentada en el sistema de temperamento igual<sup>16</sup> la distancia mínima entre dos notas es el semitono. Por ejemplo, si consideramos solamente las notas naturales encontraremos semitonos tanto entre Mi y Fa como entre Si y Do. La distancia de dos semitonos forma un “tono”, éste se encuentra entre las notas naturales restantes.



### 1.1.1. Tipos de Intervalos.

Se consideran **intervalos simples o cerrados** aquellos cuya distancia no supera la octava, e **intervalos compuestos o abiertos** aquellos que la exceden. Los intervalos se miden según la cantidad de grados que se encuentren entre los dos sonidos correspondientes, incluyendo los sonidos que lo conforman. Además, según su conformación interna, se pueden clasificar en mayores, menores, justos, aumentados y disminuidos.

---

<sup>16</sup> *Sistema de afinación de la escala que divide la octava en 12 semitonos iguales.* LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de cultura económica. 1498p.

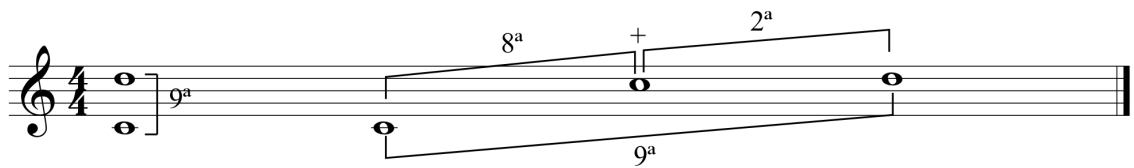
Nombre del intervalo	Grados conjuntos que lo determinan	Distancia en tonos y semitonos
<b>Unísono</b> <sup>17</sup>	-	-
<b>Segunda menor</b>	2	1 semitono
<b>Segunda mayor</b>	2	1 tono
Segunda aumentada	2	1 ½ tonos
Tercera disminuida	3	1 tono
<b>Tercera menor</b>	3	1 ½ tonos
<b>Tercera mayor</b>	3	2 tonos
Tercera aumentada	3	2 ½ tonos
Cuarta disminuida	4	2 tonos
<b>Cuarta justa</b>	4	2 ½ tonos
<b>Cuarta aumentada (Tritono)</b>	4	3 tonos
<b>Quinta disminuida (Tritono)</b>	5	3 Tonos
<b>Quinta justa</b>	5	3 ½ tonos
Quinta aumentada	5	4 tonos
Sexta disminuida	6	3 ½ tonos
<b>Sexta menor</b>	6	4 tonos
<b>Sexta mayor</b>	6	4 ½ tonos
Sexta aumentada	6	5 tonos
Séptima disminuida	7	4 ½ tonos
<b>Séptima menor</b>	7	5 tonos
<b>Séptima mayor</b>	7	5 ½ tonos
<b>Octava justa</b>	8	6 tonos

Ejemplificación de intervalos más comunes en base a la nota “Do”.

U 2m 2M 3m 3M 4J 4aum 5dis 5J 6m 6M 7m 7M 8J

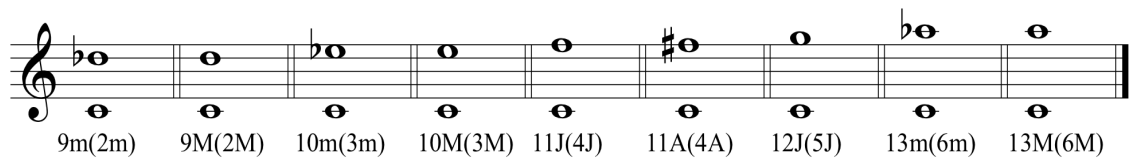
<sup>17</sup> LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de cultura económica. 1546p.

Los intervallos compuestos o abiertos son aquellos que sobrepasan la distancia de octava. De esta forma, por ejemplo, un intervalo de novena está compuesto por las mismas notas que un intervalo de segunda, con la diferencia que su distancia contiene además de la segunda mencionada, un intervalo de octava.



Nota: En este ejemplo de intervalo de novena se grafica claramente que el intervalo está compuesto de una octava más una segunda. Es por esto que el intervalo de novena también suele denominarse como “segunda compuesta o abierta”.

En la siguiente figura, se presentan los intervallos compuestos más usados junto a su equivalente intervalo simple.



### 1.1.2. Notación de los intervalos en la Música Popular.

Un hecho sorprendente y extrañamente poco analizado por diversos teóricos de la música, es que dentro de la nomenclatura popular nos vamos a encontrar con importantes diferencias en el cifrado de los intervalos, respecto del sistema gradual habitualmente utilizado en conservatorios y universidades. Una de las más importantes que se debe tener en cuenta es que la notación popular no toma en cuenta la armadura para identificar la especie de un intervalo o nota agregada a un acorde, sino que le asigna automáticamente la característica de intervalo mayor al número correspondiente.



The image shows two musical staves side-by-side, separated by a double bar line. Both staves are in treble clef and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff, labeled 'Cifrado popular', shows a chord with a '6' above it and a '6' below it. The second staff, labeled 'Cifrado tradicional', shows the same chord but with a '6' above it and a '6' with a flat symbol (6<sup>b</sup>) below it.

Por otra parte, y siguiendo la misma lógica, cuando queremos que el intervalo sea de una especie distinta a mayor, debemos cifrarlo con la alteración correspondiente aún cuando la armadura ya le otorgue la característica que le queremos dar.



Respecto del cifrado de los intervalos recién mencionados encontramos dos situaciones de excepciones.

- **Primera excepción:** Cifrado del intervalo de Séptima.

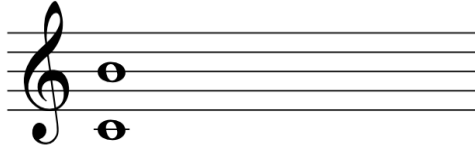
El intervalo de séptima en el cifrado popular es una situación de excepción ya que el número “7” representará siempre la séptima menor.



Por otro lado, si se quiere emplear la séptima mayor el número “7” se debe acompañar con la abreviación “Maj”, la cual es de uso exclusivo de la séptima.

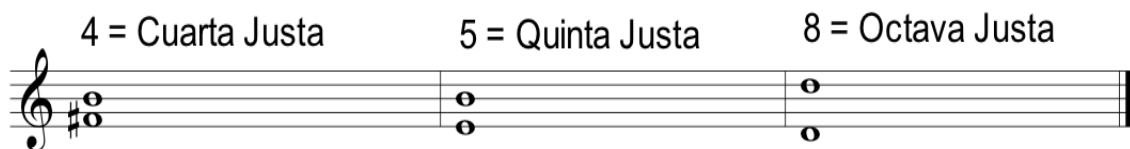


Maj7 = Séptima mayor



- **Segunda excepción:** Cifrado de intervalos justos.

El cifrado de intervalos justos también es una situación de excepción debido a que la teoría musical no le asigna a estos intervalos la característica de mayores o menores, por lo tanto, la sola aparición de un 4, 5 u 8 se entenderá como un intervalo Justo.



Si se quiere que un intervalo de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> u 8<sup>a</sup> sea aumentado o disminuido, debe indicarse en el cifrado, junto al número, con la alteración correspondiente (b o #).



La siguiente tabla muestra la forma de cifrar - en el sistema de notación popular - un intervalo o nota que se agrega a un acorde.

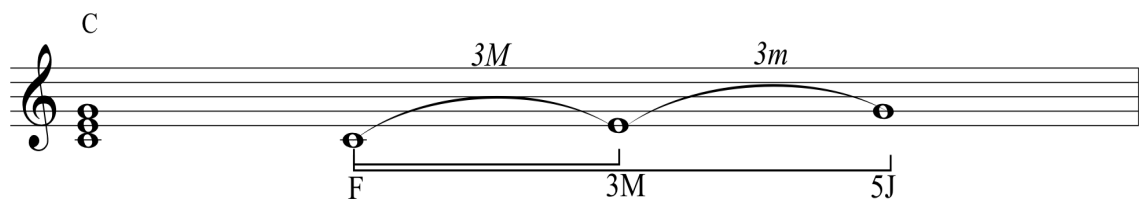
Intervalo	Cifrado popular
2ª menor	b2
2ª mayor	2
3ª menor	b3
3ª mayor	3
4ª justa	4
4ª aumentada	#4
5ª justa	5
6ª menor	b6
6ª mayor	6
7ª menor	7
7ª mayor	Maj7
8ª justa	8
9ª menor	b9
9ª mayor	9
11ª justa	11
11ª aumentada	#11
13ª menor	b13
13ª mayor	13

## 1.2. Especies de tríadas más comunes.

“Una tríada es un acorde de tres notas. Su forma básica consiste en una “raíz” o “fundamental” con otras dos notas que forman intervalos superiores de tercera y quinta respecto a ésta, conformando así dos intervalos de tercera sobrepuestos”.<sup>18</sup> Las tríadas se pueden clasificar en cuatro, según su relación interválica entre cada nota que forma el acorde.

### 1.2.1. Tríada Mayor.

La tríada mayor se forma a partir de la superposición de una tercera mayor más una tercera menor desde una nota fundamental. Esta tríada queda compuesta por dicha fundamental, su tercera mayor y su quinta justa. La nomenclatura para representar una tríada mayor es a través de una letra mayúscula (C = Do mayor).



<sup>18</sup> LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de cultura económica. 1526p.

En el Bossa Nova “Chega de Saudade”, compuesta por Tom Jobim y Vinicius de Moraes, encontramos en el compás número 41 una tríada Mayor.

Musical score for "Chega de Saudade" (measure 41). The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: "Mas se/e la vol - tar se/e-la vol - tar que coi - sa lin - da". The chord progression above the staff is: Dm7, Em7, A7<sup>13</sup>, D (circled in red), E<sup>b</sup>, E7<sup>9</sup>, and Em7<sup>9</sup>. A repeat sign is present after the E<sup>b</sup> chord.

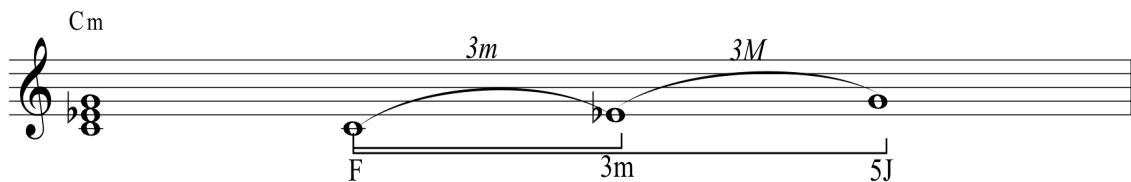
En la pieza compuesta por Marcos Valle y Páulo Sergio Valle, denominada “Samba de Verão”, también encontramos un ejemplo de una tríada mayor en el penúltimo compás de este Bossa.

Musical score for "Samba de Verão" (measure 17). The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: "vem Dei-xo/en-tão Fa - lo só Di-go/ao céu Mas vo - cê vem". The chord progression above the staff is: G7<sup>13</sup>, G7<sup>b13</sup>, C<sup>sus4</sup>, C7<sup>b9</sup>, Fmaj7<sup>9</sup>, B<sup>b</sup>7<sup>13</sup>, F (circled in red), and C7<sup>b9</sup>.

### 1.2.2. Tríada menor.

Esta tríada se forma a partir de la superposición de una tercera menor más una tercera mayor desde una nota fundamental. Esta tríada queda compuesta

por dicha fundamental, su tercera menor y su quinta justa. Para el cifrado de una tríada menor es común ver al lado de la letra mayúscula una “m” minúscula (Cm = Do menor), pudiendo además utilizarse para el mismo fin el signo menos (-), o bien, la abreviación “min” (C-, Cmin = Do menor ).



En “Chora tua tristeza”, creada por Oscar Castro Neves y Luvercy Fiorini, podemos encontrar un ejemplo de una tríada menor en el compás 25.

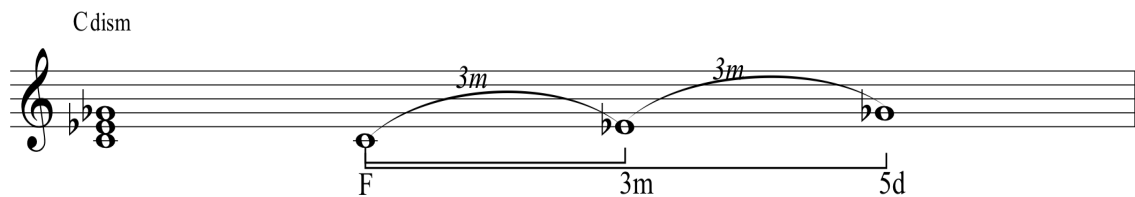


En el Bossa “Estrada do sol”, compuesto por Tom Jobim y Dolores Duran, podemos visualizar una tríada menor en el compás 10. Además, la tríada de re menor es reforzada por la melodía, ya que ésta pasa por las notas del acorde.



### 1.2.3. Tríada disminuida.

La tríada disminuida es aquella que resulta de la superposición de dos terceras menores a partir de una nota fundamental. Esta tríada queda compuesta por dicha fundamental, su tercera menor y su quinta disminuida. Para cifrar estas tríadas tenemos la abreviación "dism", "dim", o el signo ° (C°, Cdism, Cdim = Do disminuido).



En “Feitiço da Vila”, compuesta por Vadico y Noel Rosa, encontramos un ejemplo de un acorde disminuido en el compás 18.

The musical score shows a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "ao a - bra - çar o sam - ba Quem faz dan - çar os ga - lhos do ar - vo - por - que a gen - te / en - plo - ra Sol pe - lo / a - mor de Deus Nao ve - nha / a -". The chord markings are G7<sup>13</sup>, F#7, Gmaj7, Ab°, F#m7/A, and F#7<sup>b13</sup>. The Ab° chord is circled in red.

En el Bossa “Insensatez”, compuesta por el prestigiado músico Tom Jobim, encontramos otro ejemplo de tríada disminuida en el compás 27 de esta obra.

22

$G7^{b13}$   $Cm7$   $B^b m7$   $B^b m6$   $A^\circ$

mor tao de - li - ca - do \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ por - que vo - cê \_\_\_\_\_ foi fra - co/a - ssim  
sem - pre tem - pes - ta - de \_\_\_\_\_ Vai \_\_\_\_\_ meu co - ra - çao \_\_\_\_\_ Pe - de \_\_\_\_\_ per - dao

#### 1.2.4. Tríada aumentada.

Es aquella que se forma a partir de la superposición de dos terceras mayores desde una nota fundamental. Esta tríada queda compuesta por dicha fundamental, su tercera mayor y su quinta aumentada. Para cifrar las tríadas aumentadas, nos encontramos con los signos "aum", "aug", " + ", "5+" o "#5" (Caum, Caug, C+ = Do aumentado).

$C_{aug}$

$3M$   $3M$

F 3M 5A

En “Corcovado”, Bossa Nova escrito por Antonio Carlos Jobim, podemos encontrar en el compás 24, un ejemplo del acorde aumentado.

The image shows a musical score for the song "Corcovado". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth notes with stems up. Above the staff, the following chords are indicated: Bb7 13, E7 b9, Aaug (circled in red), Am6, a double bar line with a slash, and Fmaj7/A. Below the staff, the lyrics are: \_pen-sar \_ E ter tem-po pra \_ so - nhar Da ja-ne-la vê - se/o cor \_ co-va - do/O re-den - tor

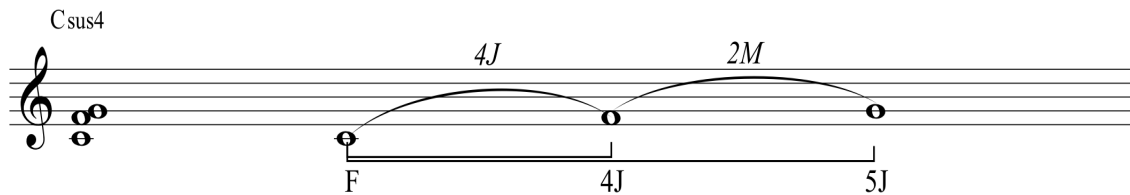
#### 1.2.5. Tríada suspendida o sus4.

Dentro de la Música popular, nos encontramos con un acorde también considerado como tríada, el acorde “sus4”. Cabe mencionar que en armonía tradicional, este acorde no es considerado como tal, ya que se analiza como una apoyatura (cuatro que va a tres).

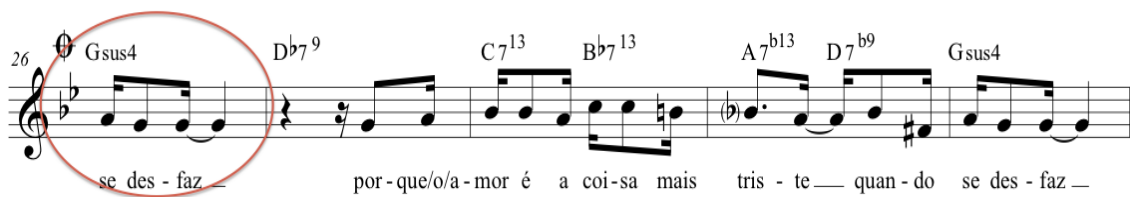
Esta tríada se forma a partir de la superposición de una cuarta justa más un intervalo de segunda mayor desde una nota fundamental. Esta tríada queda compuesta por dicha fundamental, su cuarta y quinta justa. Este acorde por no tener tercera, se considera un acorde híbrido, ya que no es mayor y tampoco



es menor. Para representar este acorde se utiliza la abreviación “sus4” al lado de la letra mayúscula.



En el Bossa “O amor em paz” de los compositores Tom Jobim y Vinicius de Moraes, podemos encontrar un ejemplo del acorde sus4 en el compás 24. Este es uno de los tantos acordes sus4 que podemos encontrar durante toda la obra.



“Estrada do sol”, compuesta por Tom Jobim y Dolores Duran, es un Bossa Nova donde podemos encontrar otro ejemplo de tríada sus4. Ya en el compás 12 se presenta el primer acorde sus4 de esta obra.

The image shows a musical score for the song "Estrada do sol". The first staff is in treble clef and contains the melody. The second staff shows the chord progression. The first measure (measure 12) features a Gsus4 chord, which is circled in red. The melody for this measure is G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). The lyrics "traz es - ta can - ção" are written below the first staff. The second measure features a Cmaj7 chord and a double bar line. The third measure features an Fm7<sup>9</sup> chord. The fourth measure features a Bb7<sup>13</sup> chord. The fifth measure features an Em7<sup>9</sup> chord. The sixth measure features an A7<sup>13</sup> chord. The lyrics "Que - ro que vo - cê me dê a" are written below the second staff.

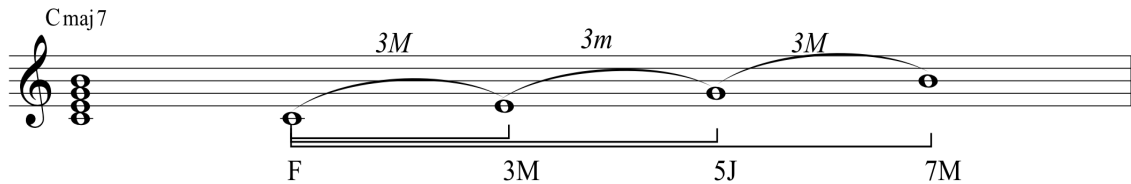
### 1.3. Tétradas más comunes.

Las tétradas son acordes de cuatro notas. Su forma básica consiste en una “raíz” o “fundamental” con otras tres notas que forman intervalos superiores de tercera, quinta y séptima respecto a ésta, conformando así tres intervalos de tercera sobrepuestos.

Las tétradas, al igual que las tríadas, se pueden clasificar según su especie, analizando la relación interválica entre cada uno de los sonidos que integran el acorde.

### 1.3.1. Acorde mayor con séptima mayor.

Este acorde consiste en una tríada mayor más un intervalo de tercera mayor desde la quinta del acorde. El intervalo producido entre la nota fundamental del acorde y la última nota agregada, es de séptima mayor, por eso el nombre del acorde. Para el cifrado de esta téttrada se utilizan los signos "Maj7" (major seventh, en inglés), "M7", "Δ" o "7M" (C Δ, CMaj7 = Do mayor con séptima mayor). Cabe recordar que la abreviación "maj" es una característica propia de la séptima mayor.



"Wave", también conocido como "Vou Te Contar" en portugués, es un Bossa Nova compuesto por el músico Tom Jobim. En esta pieza musical podemos encontrar una gran cantidad de acordes "Maj7". De esta forma, el comienzo de Wave es con un acorde de Re Maj7.

Vou te con - tar — Os o - lhos já não po-dem ver — Coi-sas — que só

En el Bossa Nova “O Barquinho”, compuesto por Roberto Menescal y Ronaldo Boscoli, encontramos también al inicio de esta canción un acorde mayor con séptima mayor.

The image shows the first four measures of the song "O Barquinho" in G major, 2/4 time. The first measure contains a G major 7th chord (Gmaj7), which is circled in red. The melody consists of eighth notes. The lyrics are: "Di - a de luz Fes - ta de sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar no ma - cio a - zul do mar Vol - ta do mar Des-mai - a/o sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar E/a von - ta-de/é de can - tar". Chord changes are indicated above the staff: Gmaj7, C#m7<sup>9</sup>, and F#7<sup>13</sup>.

### 1.3.2. Acorde mayor con séptima menor.

Esta téttrada, conocida también como acorde de dominante, se construye a partir de una tríada mayor más un intervalo de tercera menor desde la quinta del acorde. El intervalo originado entre la nota fundamental del acorde y la última nota añadida es de séptima menor. Para cifrar este tipo de acorde se utiliza un 7 al lado de la letra mayúscula (C7= Do mayor con séptima menor).

The diagram illustrates the structure of a C7 chord. It shows a treble clef with a C7 chord symbol above the staff. The notes are C4, E4, G4, and Bb4. The intervals between the notes are labeled: 3M (Major 3rd) between C and E, 3m (Minor 3rd) between E and G, and 3m (Minor 3rd) between G and Bb. Below the staff, the notes are labeled with their interval names: F (Fundamental), 3M, 5J (Major 5th), and 7m (Minor 7th).

En el famoso y reconocido Bossa Nova “Garota de Ipanema” compuesta por Tom Jobim y Vinicius de Moraes podemos encontrar ya en el compás 6 un ejemplo del acorde mayor con séptima menor.

4 
  
ni-na que vem e que pa - ssa num do-ce ba - lan-ço/a ca - mi-nho do mar —  
ça-do é mais que/um po-e - ma E/a coi-sa mais lin-da que/eu já vi pa-ssar

En el Bossa Nova “Para que discutir com madame” compuesto por Haroldo Barbosa y por Janet de Almeida, encontramos también una téttrada mayor con séptima menor en el segundo compás de esta pieza.

Ma - da-me diz-que/a-ra-ça nao me - lho-ra Que/a vi-da pe-o - ra por cau-sa do sam-

### 1.3.3. Acorde menor con séptima mayor.

Esta tétrada, conocida comúnmente por los músicos populares como acorde menor-mayor, se compone de una tríada menor más un intervalo de tercera mayor desde la quinta del acorde. Entre la nota fundamental y esta última nota agregada se forma un intervalo de séptima mayor, motivo por el cual al momento de cifrar esta tétrada se incluye el signo “maj7” ; Cm (maj7) = Do menor con séptima mayor.

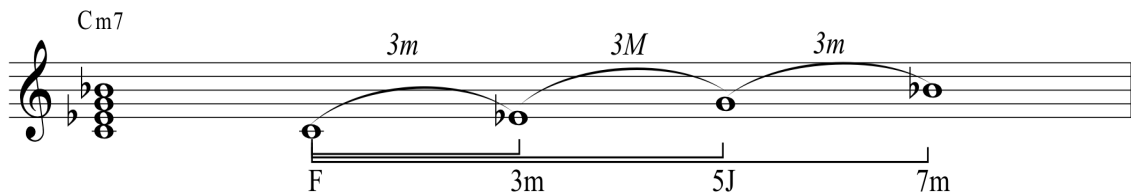
The diagram shows the Cm(maj7) chord structure on a treble clef staff. The notes are F, Bb, C, and Eb. The intervals between the notes are labeled as 3m (between F and Bb), 3M (between Bb and C), and 3M (between C and Eb). Below the staff, the notes are labeled with their interval names: F, 3m, 5J, and 7M.

En la pieza compuesta por Ary Barroso, llamada “Isto aquí o que é?”, podemos encontrar un acorde menor con séptima mayor (menor-mayor) en el compás siete.

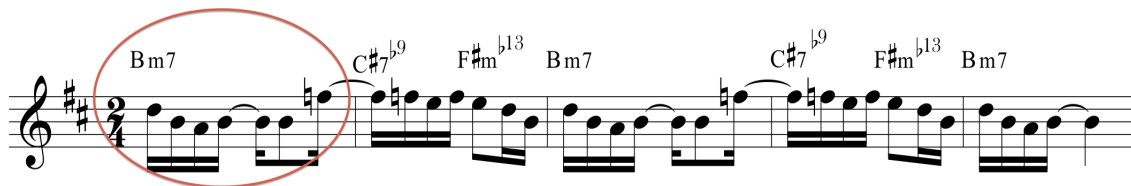
The musical score snippet shows the seventh measure of the piece. The notes are D, F, A, and C. The chord is labeled as Dm(maj7). The lyrics are: Des-te bra-sil que can-ta/e é fe-liz fe-liz fe-liz. The notes are circled in red.

### 1.3.4. Acorde menor con séptima menor.

La formación de esta tetrada consiste en una tríada menor más un intervalo de tercera menor desde la quinta del acorde. Entre la nota fundamental y esta última nota agregada se forma un intervalo de séptima menor, motivo por el cual al momento de cifrar esta tetrada, se incluye el signo “7” ; Cm7 = Do menor con séptima menor.



En el Bossa Nova “Agua de beber”, con letra de Vinicius de Moraes y música de Antonio Carlos Jobim, encontramos en el primer acorde de la introducción una tetrada menor con séptima menor.



En el Bossa Nova compuesto por Tom Jobim llamado “Triste”, podemos encontrar un ejemplo de una tétrada menor con séptima menor, que en este caso es un acorde de “La menor con séptima menor” ubicado en el compás 25.

18  $\text{E}^{\flat}\text{maj}7$   $\text{A}^{\flat 7\#11}$   $\text{Gmaj}7$   $\text{B}^{\emptyset}$   $\text{E}7^{\flat 9}$   $\text{Am}7$

le-za/é/um a - vi- o \_\_\_\_\_ De mais pra/um po-bre co - ra- ao \_\_\_\_\_ Que pa-ra pra te

### 1.3.5. Acorde disminuido con séptima menor.

El acorde disminuido con séptima menor, conocido también como semi-disminuido, consiste en una tríada disminuida más un intervalo de tercera mayor a partir de la quinta disminuida del acorde. De esta forma, entre la nota fundamental y esta última nota añadida, obtenemos un intervalo de séptima menor. Una de las formas más comunes de cifrar este acorde es la siguiente:  $\text{Cm}7(\flat 5)$  o bien,  $\text{C}^{\emptyset}$  = Do menor con séptima menor y quinta bemol (o disminuida), que sería lo mismo que Do disminuido con séptima menor.

$\text{Cm}7(\flat 5)$   
 $\text{C}^{\emptyset}$

3m 3m 3M

F 3m 5d 7m



En el Bossa Nova compuesta por Antonio Carlos Jobim y Newton Mendonça “Desafinado”, en el compás 7 encontramos un ejemplo de la téttrada semidisminuida.

6 Gm6 Aø D7<sup>b9</sup> Gm7 Gm7/F Eø A7<sup>b13</sup>

— pro - vo - ca/i - men - sa - dor — Só pre - vi - le - gi - a - dos tem ou - vi -

Detailed description: This musical notation shows a melodic line in G minor. The chord Gm6 is present at the start. The chord Aø (semidisminuida) is circled in red and occurs in measure 7. The chord D7<sup>b9</sup> is present in measure 8. The chord Gm7 is present in measure 9, followed by Gm7/F in measure 10. The chord Eø (semidisminuida) is circled in red and occurs in measure 11. The chord A7<sup>b13</sup> is present at the end of the phrase.

También en la obra “Influência do Jazz” hay otro ejemplo del acorde semidisminuido en el compás 11.

10 D7<sup>b9</sup> G#ø Gm6

— Ca - dê o tal gin - ga - do que me - xe com/a gen - te Coi - ta - do do meu  
— O jazz é dí - fe - ren - te pra fren - te pra trás — E/o sam - ba mei - o

Detailed description: This musical notation shows a melodic line in G major. The chord D7<sup>b9</sup> is present at the start. The chord G#ø (semidisminuida) is circled in red and occurs in measure 11. The chord Gm6 is present at the end of the phrase.

### 1.3.6. Acorde disminuido con séptima disminuida.

Esta téttrada proviene desde una tríada disminuida más un intervalo de tercera menor desde la quinta disminuida del acorde. Por lo tanto, el intervalo generado entre la nota fundamental del acorde y la nota añadida es de séptima

disminuida. Para cifrar esta tétrada se utiliza el signo “o7” o bien “dism7”. C<sup>o7</sup>,  
 Cdism7 = Do disminuido con séptima disminuida.

En “Retrato em branco e preto”, compuesta por Tom Jobim y Chico Buarque, encontramos en el compás 26 un ejemplo de tétrada disminuida con séptima disminuida.

sem-pre/a/en-fei - ti - çar  
 sa - be a \_\_\_ ra zao

Com seus mes-mos tris - tes ve - lhos fa - tos \_\_\_ que num  
 Vou co - le - cio - nar mais um \_\_\_ so - ne - to/Ou - tro re -

### 1.3.7. Acorde aumentado con séptima mayor :

Esta tétrada se forma a partir de una triada aumentada m s un intervalo de tercera menor generado desde la quinta del acorde. Entre la nota fundamental

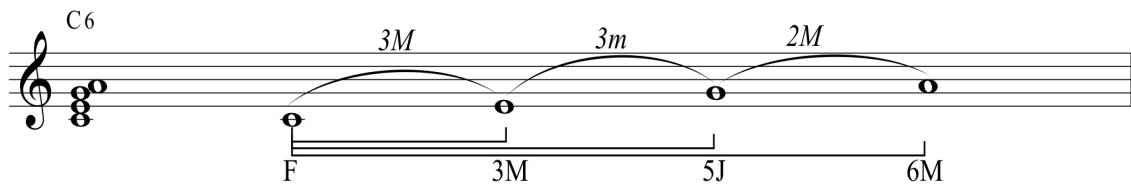
y ésta última nota agregada, se forma un intervalo de séptima mayor, motivo por el cual al momento de cifrar esta téttrada se incluye el signo “maj7” (C+maj7, Cmaj7(#5) = Do aumentado con séptima mayor).

Es así como en el Bossa Nova “Só Tinha De Ser Com Você”, compuesta por Tom Jobim y Aloysio de Oliveira, localizamos en los compases 15,17 y 19 la téttrada aumentada con séptima mayor.

Existe otro tipo de téttradas, que a cambio de agregar a la tríada un intervalo de tercera, se agrega un intervalo de segunda, generando un intervalo de sexta mayor a partir de la nota fundamental del acorde. Esta téttrada se denomina como “sexta agregada”. Los acordes de sexta agregada se pueden clasificar en dos:

### 1.3.8. Acorde mayor con sexta.

La téttrada mayor con sexta se forma a partir de una tríada mayor más un intervalo de segunda mayor desde la quinta del acorde. Para representar este acorde, es necesario incluir el número seis al lado de la letra mayúscula C6, que equivale a un Do mayor con sexta agregada.



Este tipo de téttrada mayor con sexta agregada la podemos encontrar en el Bossa Nova compuesto por Marcos Valle y Paulo Sergio Valle, llamado “Samba de Verão”.

Musical notation for the song "Samba de Verão". The notes are: E7<sup>b9</sup>, B<sup>b</sup>maj7, and B<sup>b</sup>6. The lyrics are: mas p - lhou só pra mim Se vol - tar vou a - trás Vou pe - dir pra fi - car Nu - ca tem quem a - mar Ho - je sim Dis - que sim Já can - sei de/es - pe - rar. The B<sup>b</sup>6 chord and its notes are circled in red.

### 1.3.9. Acorde menor con sexta.

La formación de esta tétrada es a partir desde una tríada menor más un intervalo de segunda mayor desde la quinta del acorde. Al igual que la tétrada anterior (mayor con sexta), se agrega el numero “6” al lado del acorde; Cm6= Do menor con sexta agregada.

A musical diagram illustrating the formation of the Cm6 chord. It shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The chord is represented by four notes on a staff: C4 (Finger 1), Bb3 (Finger 3), Eb3 (Finger 5), and C4 (Finger 6). The intervals between the notes are labeled as 3m (minor third), 3M (major third), and 2M (major second). Below the staff, the fingerings are indicated as F, 3m, 5J, and 6M.

En el Bossa “Chega de Saudade” encontramos en el compás 13 un acorde menor con sexta agregada.

A musical notation snippet from the Bossa "Chega de Saudade". The notation is in a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. The lyrics are: "diz a e la que sem e - la nao po-de ser Diz lhe nu - ma pre - ce". The chord Bbm6 is circled in red. Other chords shown are Dm7, A7b13, Dm7Dm7/C, B°, and Am7.

#### 1.4. Representación del concepto de Inversión en notación popular:

Toda tríada tiene tres posibles estados dependiendo de la nota que se encuentre ubicada en el bajo. La teoría musical define estas posibilidades como inversiones, donde cada una tiene un nombre y un cifrado específico. En la música popular, no es común de hablar de inversiones, pero sí se utiliza una forma de representar las inversiones a través de los Slash Chords o los “acordes partidos”. La siguiente sección tiene por objeto mostrar precisamente esta relación entre las inversiones de los acordes y su representación como acordes partidos en música popular.

##### 1.4.1. Estado Fundamental.

Cuando un acorde, sea tríada o tétrada, tiene la nota fundamental como nota más grave, se considera que su estado es “fundamental”.

"Tríadas y tétradas en Estado fundamental"

C	F maj7	Gm	A m7(b5)	E7
---	--------	----	----------	----



### 1.4.2. Primera Inversión.

Un acorde está en “primera inversión” cuando tiene como nota más grave la tercera del acorde. En nomenclatura tradicional se cifra Do<sub>6</sub>. En clave americana se cifra C/E (acorde de do Mayor con la nota mi en el bajo).




The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'C' and 'Estado fundamental', showing a C major triad (C4, E4, G4) in the treble clef. The second staff is labeled 'C/E' and 'Primera inversión', showing the same triad with E4 in the bass (C4, E4, G4) in the treble clef.

En el Bossa Nova “Ela é Carioca” del compositor Tom Jobim podemos visualizar al inicio de la introducción, una tríada mayor en primera inversión, es decir, una tríada mayor con la tercera en el bajo.


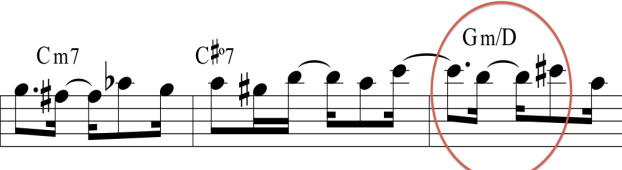
The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first measure is circled in red and contains the chord F#/A#. The subsequent measures contain the chords Am6, G#m7, G<sup>0</sup>, F#<sup>7</sup><sup>13</sup>, and F#<sup>7</sup> b<sup>13</sup>.

### 1.4.3. Segunda Inversión.

Un acorde está en “segunda inversión” cuando tiene como nota más grave a la quinta del acorde. En nomenclatura tradicional se cifra  $Do^6_4$ . En clave americana se cifra C/G (acorde de do Mayor con la nota sol en el bajo).

C	C/E	C/G
		
Estado fundamental	Primera inversión	Segunda inversión

En el Bossa “Retrato em Branco e Preto” encontramos una tríada menor con la quinta de este acorde en el bajo.

<p>22 <math>B^b_7^{13}</math> <math>B^b_7^{b13}</math> <math>E^b_{maj7}</math> %</p>  <p>sem-pre/a/en-fei - ti - çar sa - be a ___ ra zao</p>	<p><math>Cm_7</math> <math>C^{\#7}</math> <math>Gm/D</math></p>  <p>Com seus mes-mos tris - teç ve - lhos fa - tos ___ que num Vou co - le - cio - nar mais um ___ so - ne - to/Ou - tro re -</p>
--	---



#### 1.4.4. Tercera Inversión.

Mientras más notas contenga el acorde, existirán nuevas inversiones de éste. Las tétradas, como por ejemplo los acordes con séptima, tienen una “tercera inversión”, la cual tiene la séptima como nota más grave del acorde. En nomenclatura tradicional se cifra como Do<sub>2</sub>. En clave americana se cifra Cmaj7/B (Do Mayor con séptima mayor con la nota si en el bajo).

Cifrado Popular:	Cmaj7	Cmaj7/E	Cmaj7/G	Cmaj7/B
Cifrado tradicional:	7	6 5	4 3	2
	Estado Fundamental	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión

En “Corcovado”, encontramos en el compás 27 una téttrada Maj7 con su tercera en el bajo, es decir, una téttrada en primera inversión.

—pen-sar — E ter tem-po pra — so - nhar Da ja-ne-la vê - se/o cor-co-va - de/O-re-den-tor

En “Insensatez” encontramos, en los primeros compases de la introducción, dos tétradas mayores con séptima menor con la quinta del acorde en el bajo, es decir, una tétrada en segunda inversión.

INTRO

Chords:  $E\flat 7/B\flat$ ,  $D 7/A$ ,  $F m 7/A\flat$ ,  $E m 7$ ,  $C m 7$

En “Chega de Saudade” nos encontramos con una tétrada menor con su séptima en el bajo. Como ya hemos visto, este acorde se encuentra en tercera inversión.

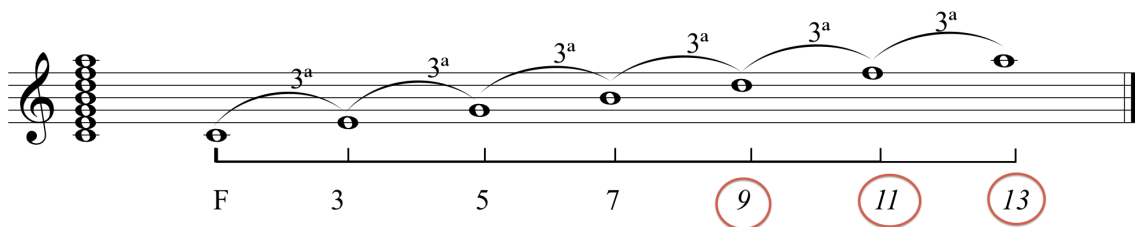
Chords:  $B^\circ$ ,  $B\flat m 6$ ,  $D m 7$ ,  $E\flat 7^9$ ,  $D m 7$ ,  $D m 7/C$ ,  $B^\circ$

Vai mi - nha tris - te - za/E

### 1.5. Añadidura de otras tensiones.

Las tensiones son notas ajenas al acorde, las cuales se agregan para embellecer la armonía, creando en algunos casos una línea melódica que va por debajo de la melodía principal, o bien, para darle más riqueza y variedad a un arreglo musical. Los acordes con tensiones son propios del Jazz y del Bossa Nova.

Como se mencionó anteriormente, un acorde es el resultado de la superposición de intervalos de terceras. Con este mismo criterio continuamos agregando terceras a los acordes y es así que aparecen las tensiones de novena, oncena y trecena. Debemos aclarar que se consideran tensiones aquellas notas que superan la octava desde la fundamental del acorde



Como norma general, todas las tétradas pueden tener tensiones. Existen las tensiones **diatónicas** y **no diatónicas**. Las tensiones diatónicas son aquellas que están correlacionadas con la tonalidad de la pieza musical. Como ejemplo,

en Do mayor, la tensión de novena pertenece a la nota “re”, la cual es diatónica ya que pertenece a la escala y a la armadura de Do mayor. Las tensiones no diatónicas son aquellas que no pertenecen a la escala y/o a la armadura de la pieza musical. Como ejemplo, en Do mayor, la tensión de trecena bemol pertenece a la nota “la bemol”, por lo tanto, es una tensión no diatónica ya que no pertenece a la escala y a la armadura de Do mayor.

Las tensiones se pueden utilizar en los siguientes acordes:

- **9<sup>a</sup>**: Se puede utilizar en todo tipo de acorde, ya sea Maj7; Cmaj7(9), menor; Dm7(9), dominante; G7(9), semi-disminuido; Bm7(b5,9), etc.

### “Ela é Carioca”

6 F#m7 Bb7 b9 1. Bm7 E7 b9 2. Emaj7 9 Fine F7 9 Emaj7 9 C#m7

E-la/é ca-ri-o - ca e-la/é ca-ri-o - ca

### “Chega de Saudade”

27 B° % Bbm6 % Dm7 9 D7 b9

- de/A rea - li - da - de/é que — sem e - la nao há paz — nao há — be - le -

“Chora tua tristeza”

B $\flat$ maj7 A $\emptyset$  D7 $\flat$ 9 Gm7 Gm7 C7<sup>9</sup> Fm7

Cho - ra que a tris - te - za fo - ge do teu o - lhar  
 Can - ta que a be - le - za vol - ta pra te/en - con - trar

- **b9, #9:** Geralmente este tipo de tensões la encontramos en acordes dominantes; C7(b9), G7(#9).

“A felicidade”

8 Em7 A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> Cmaj7  $\text{trill}$  B $\emptyset$  E7 $\flat$ 9

A fe - li - ci - da - de/é co - mo/a plu - ma que/o ven -  
 A fe - li - ci - da - de/é co - mo/a go - ta de/or - va -

“Retrato em Branco e Preto”

28 E $\flat$ maj7 Cm7 D7<sup>#9</sup> Gm6 D7<sup>#9</sup>

ál - bun de re - tra - tos - tei - mo em co - le - cio - nar  
 tra - to/em bran - co/e pre - to/a mal - tra - tar meu co - ra - çao

- **11:** Esta tensión es poco utilizada, pero comúnmente la podemos encontrar en los acordes menores; Fm7(11), y en los acordes semi-disminuidos; Dm7(b5,11).
- **#11:** La oncenena sostenida la podemos encontrar en acordes Maj7; Emaj7(#11) y en acordes dominantes; G7(#11).

“Estrada do sol”

32 Cmaj7 Ebmaj7 Abmaj7 Dbmaj7 #11 Cmaj7 #11

sol o sol o sol

“Desafinado”

Fmaj7 G7 #11 Gm7

Se vo-cé di-sser que/eu de-sa-fi-no/a-mor Sai-ba que/isto/em mim

- **b13:** Esta tensión es utilizada frecuentemente en acordes semi-disminuidos; Dm7(b5,b9,b13), en acordes dominantes; F7(b13) y en acordes disminuidos; A°(b13).

“Feitiço da Vila”

INTRO Gmaj7 A<sup>b</sup>° F#m7/A B7<sup>b</sup>13 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

“Corcovado”

A m6 A<sup>b</sup>°<sup>b</sup>13 G m7 C7<sup>9</sup>

- **13:** La trecena es empleada en acordes como Maj7; Amaj7(9,13), menor-mayor; Dm(maj7,9,13) en acordes disminuidos; F°(13) y en acordes dominantes; G7(9,13).

“Água de beber”

18 F#7<sup>b</sup>13 B m7 E7<sup>9</sup> E m7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> D m a j 7

mas ti ve me do Eu quis sal var meu co ra ção  
coi sa mais cer ta En treí pra/es co la do per dão

## CAPITULO II

### **NOTACION GRADUAL Y CLAVE AMERICANA. UNA MUTUA NECESIDAD PARA EL ANÁLISIS ARMÓNICO INTEGRAL Y PRÁCTICO DESDE EL BOSSA NOVA.**

En este capítulo se explicarán algunos de los aspectos fundamentales que enseña la Armonía como rama disciplinaria de la Teoría Musical. Estos aspectos y conceptos se estudian tanto en la armonía tradicional como en la armonía popular, sin embargo, el ejercicio del análisis armónico se encuentra mucho más instalado en la formación del músico docto, ya que está presente de manera explícita en los planes curriculares tanto universitarios como de conservatorios.

El objetivo de este capítulo es entonces, además de definir y graficar estos conceptos armónicos básicos, establecer puentes entre conceptos musicales que se presentan –o no se presentan- de distintas formas en cada sistema de notación, pero cuya base teórica es una sola. Uno de los objetivos más relevantes de este capítulo será establecer los distintos enfoques y elementos que cada sistema puede aportar al otro, para enriquecer así el análisis armónico de cualquier obra ya sea en notación tradicional o en clave americana, considerando los elementos de ambos sistemas para su análisis y comprensión.



## 2.1. Funcionalidad de los acordes en un contexto tonal.

Dentro del campo armónico mayor o menor, nos encontraremos con siete acordes, formados cada uno de ellos sobre cada grado de la escala correspondiente.

### 2.1.1. Tríadas

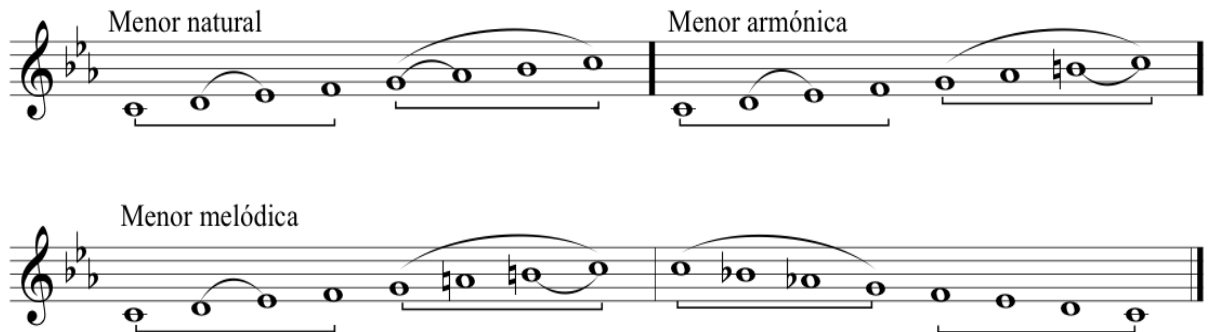
Armonización de la Escala Mayor:

Cifrado Popular	C	Dm	Em	F	G	Am	B°
Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VII	VII

De esta ilustración podemos colegir que los acordes formados desde los grados Iº, IVº y Vº de cualquier escala mayor, corresponden a acordes **mayores** y son llamados grados principales. Los acordes correspondientes a los grados IIº, IIIº y VIº son **menores**. Y el acorde formado desde el VIIº grado es **disminuido**. Estos últimos son llamados grados secundarios.

En la escala menor encontraremos tres variantes, cuya diferencia radica en la estructura del segundo tetracordio. Dicho esto, la teoría musical clasifica y le

otorga un nombre a cada una de estas variantes: escala menor natural, escala menor armónica y escala menor melódica.




Cabe destacar que la escala menor melódica, al momento de descender, lo hará con la misma estructura de la escala menor natural, debido a que el segundo tetracordio de la escala menor melódica es idéntico al de una escala mayor. De esta forma, al momento de entonar dicha escala no se perderá el carácter de escala menor.

Una de las situaciones interesantes que acarrea la existencia de estas tres variantes de la escala menor, es que cualquier alteración sobre uno o más grados de la escala, producirá al mismo tiempo un cambio de especie en los acordes que comprendan al grado en cuestión.

Armonización de la escala menor natural:

Cifrado Popular	Cm	Ddism	E <sup>b</sup>	Fm	Gm	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>
-----------------	----	-------	----------------	----	----	----------------	----------------




Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
---------------------	---	----	-----	----	---	----	-----

En la escala menor natural, independiente de la nota a partir de la cual ésta se construya, los grados I<sup>o</sup>, IV<sup>o</sup> y V<sup>o</sup>, corresponderán a acordes menores. Sobre el III<sup>o</sup>, VI<sup>o</sup> y VII<sup>o</sup> grado, se formarán acordes mayores. Finalmente, sobre el II<sup>o</sup> grado se formará un acorde disminuido.

Armonización de la escala menor armónica:


Cifrado Popular	Cm	Ddism	E <sup>b</sup> aug	Fm	G	A <sup>b</sup>	Bdism
-----------------	----	-------	--------------------	----	---	----------------	-------



Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
---------------------	---	----	-----	----	---	----	-----

En la escala menor armónica los acordes formados sobre el I<sup>o</sup> y IV<sup>o</sup> grado, corresponden a tríadas menores. Sobre el II<sup>o</sup> y VII<sup>o</sup> grado de la escala obtendremos acordes disminuidos. Sobre el III<sup>o</sup> grado se formará un acorde aumentado. Finalmente, sobre el V<sup>o</sup> grado, se formará un tríada Mayor.


## Armonización de la escala menor melódica:

Cifrado Popular	Cm	Dm	E <sup>b</sup> aug	F	G	A <sup>dism</sup>	B <sup>dism</sup>
							
Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII

En esta escala, los acordes formados sobre el I<sup>o</sup> y II<sup>o</sup> grado, son tríadas menores. Sobre el IV<sup>o</sup> y V<sup>o</sup> grado de la escala menor melódica, obtendremos acordes mayores. Para el VI<sup>o</sup> y VII<sup>o</sup> grado nos encontraremos con tríadas disminuidas y en el III grado con una tríada aumentada.

### 2.1.2. Tétradas

#### Escala Mayor:


Cifrado Popular	C <sup>maj7</sup>	D <sup>m7</sup>	E <sup>m7</sup>	F <sup>maj7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m7</sup>	B <sup>ø</sup>
							
Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII

Según esta armonización, tenemos que sobre el I<sup>o</sup> y IV<sup>o</sup> grado se generan acordes mayores con séptima mayor (Maj7); sobre el II<sup>o</sup>, III<sup>o</sup> y VI<sup>o</sup> grado obtendremos tétradas menores con séptima menor (m7); sobre el V<sup>o</sup> grado

habrá un acorde mayor con séptima menor (7) y sobre el VIIº grado tendremos un acorde disminuido con séptima menor (m7b5).

### Escala menor natural:

Cifrado Popular	Cm7	D <sup>ø</sup>	E <sup>b</sup> maj7	Fm7	Gm7	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>b</sup> 7
-----------------	-----	----------------	---------------------	-----	-----	---------------------	------------------

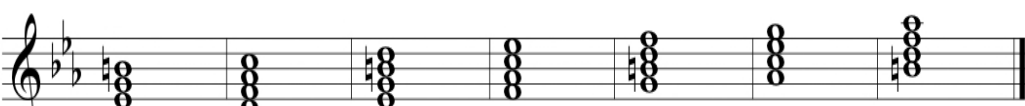


Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
---------------------	---	----	-----	----	---	----	-----

En esta armonización, tenemos que los acordes formados sobre el Iº, IVº y Vº grado de la escala menor natural, corresponden a tétradas menores con séptima menor. Sobre el IIIº y VIº grado, se forman acordes mayores con séptima mayor. Sobre el IIº grado obtendremos un acorde disminuido con séptima menor o semi-disminuido. Finalmente, en el VIIº grado se formará un acorde mayor con séptima menor.

### Escala menor armónica:

Cifrado Popular	Cm(Maj7)	D <sup>ø</sup>	E <sup>b</sup> maj7(#5)	Fm7	G7	A <sup>b</sup> maj7	B <sup>o</sup> 7
-----------------	----------	----------------	-------------------------	-----	----	---------------------	------------------

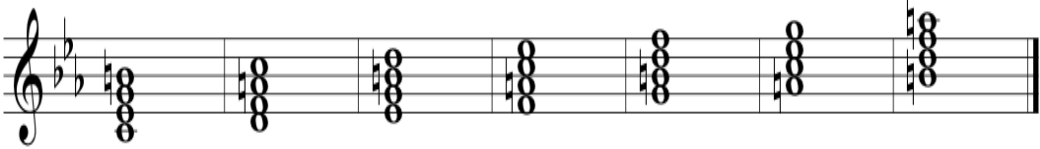


Cifrado Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
---------------------	---	----	-----	----	---	----	-----

A partir de esta estructura, en el Iº grado de la escala obtendremos un acorde menor con séptima mayor (menor-mayor). Sobre el IIº grado un acorde semi-disminuido; sobre el IIIº grado, un acorde aumentado con séptima mayor. A partir del IVº grado se formará un acorde menor con séptima menor, sobre el Vº grado habrá un acorde mayor con séptima menor, mientras que en el VIº grado se formará un acorde mayor con séptima mayor. Finalmente, sobre el VIIº grado encontraremos un acorde disminuido con séptima disminuida.

Escala menor melódica:

Cifrado Popular	Cm(maj7)	Dm7	E♭maj7(#5)	F7	G7	A <sup>∅</sup>	B <sup>∅</sup>
-----------------	----------	-----	------------	----	----	----------------	----------------



Cifrado Tradicional	I	II	III	VI	V	VI	VII
---------------------	---	----	-----	----	---	----	-----

Los acordes formados sobre los grados de esta escala son los siguientes: Acorde mayor-menor sobre el Iº grado, acorde menor con séptima menor sobre el IIº grado, acorde aumentado con séptima mayor sobre el IIIº grado. Acorde mayor con séptima menor sobre el IVº y Vº grado y acorde semi-disminuido sobre el VIº y VIIº grado.

A cada grado de una escala se le otorga un nombre de acuerdo a la función que cumple o a la sensación que genera:

**Iº:** Tónica.

**IIº:** Supertónica.

**IIIº:** Mediante.

**IVº:** Subdominante.

**Vº:** Dominante.

**VIº:** Superdominante

**VIIº:** Sensible.

No obstante, en el ámbito de la armonía popular, estas funciones son agrupadas en tres grandes familias, que se desprenden de los llamados grados o funciones principales.

Tónica: Iº-IIIº-VIº

Subdominante: IVº-IIº

Dominante: Vº-VIIº

Por esta razón, tanto en armonía tradicional como en armonía popular se habla básicamente de estas tres funciones.

En armonía tradicional, los grados secundarios suelen llamarse más comúnmente por su número (segundo, tercero, sexto), y no por los nombres

arriba descritos; mientras que a los grados principales sí se les llama por estos nombres (tónica, subdominante y dominante).

## 2.2. Cadencias.

“Cadencia no es más que una sucesión de acordes (dos o más de dos) que anuncian el arribo a un punto de descanso o reposo, dando a su vez un sentido conclusivo. Arribar a un punto de descanso o reposo, significa utilizar un acorde representativo de un punto de apoyo, por tanto, podremos conjugar con libertad estas expresiones.”<sup>19</sup>

La cadencia o cierre generalmente se asocia con el final de una frase, sección o movimiento de una obra.

### Tipos de Cadencias

- 1- Cadencia Auténtica
- 2- Cadencia Plagal
- 3- Cadencia Completa
- 4- Cadencia Clásica
- 5- Cadencia Rota
- 6- Semicadencia

---

<sup>19</sup> DÍAZ, Ignacio. 2003. Técnicas de la armonía popular moderna. Andante, editora musical de Cuba, La Habana, Cuba. 113p.



### 2.2.1. Cadencia Auténtica

La cadencia auténtica viene determinada por un reposo sobre el acorde de Tónica (I), al que se llega desde un acorde de Dominante (V).

Cifrado Popular	G	C	G7	Cmaj7
-----------------	---	---	----	-------

Cifrado Tradicional	V	I	V7	I7
---------------------	---	---	----	----

*Chora tua tristeza:*

41

C7<sup>13</sup> C7<sup>b13</sup> F7<sup>9</sup> D7<sup>#9</sup> G7<sup>13</sup> Cm7<sup>9</sup> F7<sup>13</sup> B<sup>b</sup>m7 B<sup>b</sup>m6 B<sup>b</sup>m7 B<sup>b</sup>m6

— pra te — a - mar — E eu — pra te — a-mar —

### 2.2.2. Cadencia Plagal

La cadencia plagal consiste en un reposo sobre el acorde de Tónica (I), al que se llega desde un acorde de Subdominante (IV).

Cifrado Popular	F	C	Fmaj7	Cmaj7
-----------------	---	---	-------	-------

Cifrado Tradicional	IV	I	IV7	I7
---------------------	----	---	-----	----

### Samba de Verão:

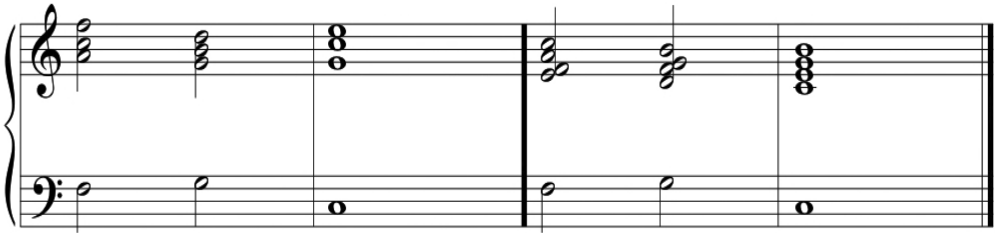
17 <sup>2.</sup> G7<sup>13</sup> G7<sup>b13</sup> C<sup>sus4</sup> C7<sup>b9</sup> Fmaj7<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7<sup>13</sup> F C7<sup>b9</sup>

vem Deix-o/en-tão Fa-lo só Di-go/ao céu Mas vo-cê vem

### 2.2.3. Cadencia Completa

La cadencia completa viene determinada por un reposo sobre el acorde de Tónica (I), al que se llega a través de la sucesión de dos acordes: de Subdominante (IV) y de Dominante (V).

Cífrado Popular	F	G	C	Fmaj7	G7	Cmaj7
-----------------	---	---	---	-------	----	-------



Cífrado Tradicional	IV	V	I	IV7	V7	I7
---------------------	----	---	---	-----	----	----

Esta cadencia, al igual que otras, es posible de variar, utilizando acordes alternativos. Por ejemplo, reemplazando el acorde de Subdominante (IV) por un acorde de su misma familia, en este caso, segundo grado (II). Finalmente, la cadencia estaría compuesta por los acordes pertenecientes a los grados II-V-I (dos, cinco, uno). Esta progresión de acordes es muy utilizada dentro de la música popular y el jazz.

Cifrado Popular      Dm      G      C      Dm7      G7      Cmaj7

Cifrado Tradicional      II      V      I      II7      V7      17

*Influência do Jazz:*

38      Gm6      Bm7/F#      F<sup>o</sup>      Em7<sup>9</sup>      A7<sup>13</sup>      Dmaj7<sup>9</sup>      %

— Vai ter que se vi - rar pra po - der — se li - vrar — Da/in-flu - ên - cia do jazz —

2.2.4. Cadencia Clásica

La cadencia clásica está constituida por un reposo sobre el acorde de Tónica (I), al que se llega a través de la siguiente serie de acordes: Subdominante (IV), Tónica en segunda inversión (I6/4) y Dominante (V).

Cifrado Popular	F	C/G	G	C		Fmaj7	Cmaj7/G	G7	Cmaj7
Cifrado Tradicional	IV	I <sub>6</sub> 4	V	I		IV7	I <sub>6</sub> 4	V7	I7

Cabe mencionar, que esta cadencia no es muy común dentro de la música popular, siendo al contrario, muy característica de la música de tradición escrita europea, más exactamente, del periodo clásico-romántico.

### 2.2.5. Cadencia Rota

Esta cadencia se produce cuando el acorde de Dominante (V) no resuelve en el acorde de Tónica (I) y resuelve en cambio, en un acorde de su misma familia de funciones, en este caso, sexto grado (VI). Unos de los objetivos de esta cadencia es aplazar la resolución definitiva hacia la tónica de una frase armónica, razón por la cual también ha sido denominada en algunos libros como cadencia “evitada”.

Cifrado Popular

G

Am

G7

Am7

Musical notation showing four chords: G, Am, G7, and Am7. The notation is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Each chord is represented by a vertical line with notes on the staff. The G chord has notes G, B, and D. The Am chord has notes A, C, and E. The G7 chord has notes G, B, D, and F. The Am7 chord has notes A, C, E, and G.

Cifrado Tradicional

V

VI

V7

VI7

## 2.2.6. Semicadencia

La semicadencia es un reposo momentáneo sobre un acorde que no es de Tónica (I). Este reposo temporal puede ser sobre el acorde de Dominante (V) o de Subdominante (IV). Cuando la cadencia se ha producido en la dominante, recibe el nombre de “semicadencia auténtica”. Cuando la cadencia se ha producido en la subdominante, recibe el nombre de “semicadencia plagal”. Esta cadencia tiene un carácter más bien “suspensivo”.

Semicadencia auténtica

*Chega de Saudade:*

Musical notation for the song "Chega de Saudade". The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with eighth and quarter notes. The lyrics are: "diz — a e - la que — sem e - la nao po-de ser". Above the melody, there are two slanted lines with a colon, indicating a caesura. Above the final two notes, there are two chords: Dm7 (labeled with a Roman numeral I) and A7b13 (labeled with a Roman numeral V). The final two notes are "la" and "ser".

### 2.3. Intercambio Modal.

El intercambio modal es un recurso musical muy utilizado y llamativo, y lo podemos encontrar en las más diversa épocas y géneros musicales, como en el barroco, el clásico, el romanticismo, el jazz, el bossa, en el rock, etc.

El intercambio modal, tal como sugiere su nombre, consiste en tomar “prestados” acordes o notas del campo armónico de otros modos llamados “paralelos”, e intercambiarlos con los diatónicos del modo mayor o menor que ya conocemos. El intercambio modal más utilizado es el que se produce entre el modo mayor y el modo menor armónico, a través del IIIº y VIº grado de la escala (grados modales).

“Lo más normal es el enriquecer la escala mayor mediante el intercambio modal aprovechando de preferencia la alteración del VI grado, así tenemos el uso de: **IVº grado menor, IIº grado disminuido, VIº mayor** (muy utilizado en la cadencia rota en el modo mayor), V9 con **novena menor y VII7 con séptima disminuida.**”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> MORALES, María Soledad. 1991. Manual de armonía. Ediciones musicales INTEM. 28p.

Cifrado Popular Cmaj7 Fmaj7 Cmaj7 Fm7 Dm7 G7 D<sup>ø</sup> G7 G7 Am7 G7 A<sup>b</sup>maj7

Cifrado trad. I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup>i.m. II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> II<sup>7</sup>i.m. V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup>i.m.

*Desafinado:*

IV con intercambio modal

54

—que vo - cê po - de en - con - trar — viu Vo-cê — com su - a mu - si-ca/es-que - ceu

II<sup>6#</sup> agr.      II<sup>7</sup>/II      V<sub>7</sub>/II      IV<sup>7</sup>      IV<sup>6</sup> agr. 3b i.m.

*Feitico da vila:*

II<sup>o</sup> con intercambio modal

27

um fei-ti-ço sem — fa-ro - fa Sem ve - la/e sem — vin - tém que nos faz bem

V<sup>13</sup>/II      II<sup>7</sup>      II<sup>7</sup><sub>5b</sub> i.m.      V<sup>13</sup><sub>7</sub>      I<sup>9</sup><sub>7</sub>



“También se puede recurrir a intercambio modal usando los acordes de la escala menor natural como son el III y VII que son acordes mayores en el modo menor natural”.<sup>21</sup>

Recordemos que el III y VI grado de la escala mayor corresponden a acordes menores, en cambio, en el modo menor natural, estos mismos grados son acordes mayores.

C. Popular	Cmaj7	Em7	Cmaj7	E <sup>b</sup> maj7	G7	B <sup>ø</sup>	G7	B <sup>b</sup> maj7
------------	-------	-----	-------	---------------------	----	----------------	----	---------------------

C.Tradicional	I <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	III <sup>7</sup> .i.m.	V <sup>7</sup>	VII <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VII <sup>7</sup> .i.m.
---------------	----------------	------------------	----------------	------------------------	----------------	------------------	----------------	------------------------

<sup>21</sup> MORALES, María Soledad. 1991. Manual de armonía. Ediciones musicales INTEM. 28p.

*Estrada do sol:*

III y VI con intercambio modal

32 Cmaj7 Ebmaj7 Abmaj7 Dbmaj7<sup>#11</sup> Cmaj7<sup>#11</sup>

sol o sol o sol

I<sup>7</sup> III<sup>7</sup><sub>i.m.</sub> VI<sup>7</sup><sub>i.m.</sub> Nap.<sup>7</sup><sub>11#</sub> I<sup>7</sup><sub>11#</sub>

Un poco menos frecuente es el uso de acordes de la escala mayor en la escala menor. Por ejemplo, es bastante recurrente la utilización del IV<sup>o</sup> grado mayorizado en un contexto de modo menor, lo cual además le otorga tintes modales al discurso musical.

C.Popular Cm Fm Cm F

C.Tradicional I IV I IV.i.m.

*Agua de beber:*

IV con intercambio modal

30

F#7 Bm7 B7<sup>b13</sup> E7<sup>9</sup> Em7<sup>9</sup> Bm7

tar o seu co - ra - ção - Á-gua de be - ber - Á-gua de be - ber - ca - ma - rá -  
 por - tas do co - ra - ção -

V<sub>7</sub> I<sub>7</sub> V<sub>7</sub>/IV<sup>13<sup>b</sup></sup> IV<sub>7</sub><sup>9</sup><sub>3<sup>#</sup></sub> IV<sub>7</sub><sup>9</sup> I<sub>7</sub>

2.4. Función Transitoria.

La función transitoria consiste en una salida momentánea del tono, a través de la utilización de acordes correspondientes a la familia de dominantes (V-V7-VII-VII7) de cualquier grado de la escala, con excepción de la tónica (I) -dado que su dominante es la dominante de la tonalidad-, y el VII grado por ser un acorde disminuido.

Debemos acotar, que tradicionalmente, todo acorde mayor con séptima menor -llamado también acorde de dominante-, resolverá regularmente una cuarta justa ascendente o una quinta justa descendente; y que todo acorde

disminuido con séptima disminuida -llamado sensible-, resolverá un semitono ascendente.

Considerando lo anteriormente explicado, si una pieza está en la tonalidad de Do mayor e incorporamos un acorde de La7 (acorde de La mayor con séptima menor), este acorde de dominante resolverá a su respectiva tónica de Re, la cual a su vez, pertenece al segundo grado de la escala de Do, y por ende correspondería a re menor. En síntesis, el acorde de La7 lo llamaremos dominante del segundo (V7/II), por lo tanto denominaremos esta situación como función transitoria, producto de un traslado momentáneo del eje tonal hacia otro grado de la escala, considerando finalmente que la pieza continua en Do mayor.

Cifrado Popular	Cmaj7	A7 <sup>b9</sup>	Dm7	G7 <sup>9</sup>	Cmaj7
-----------------	-------	------------------	-----	-----------------	-------

Cifrado Tradicional	I <sup>7</sup>	V <sup>7b9</sup> / II	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>
---------------------	----------------	--------------------------	-----------------	----------------	----------------

Otros ejemplos de funciones transitorias:

Cifrado popular      Cmaj7   E7   Am7   Dm7   D7/C   G/B   Cmaj7   C#°   Dm7   G7<sup>9</sup>   Cmaj7

Cifrado tradicional      17   **V7**  
VI   VI7   II7   **V**<sub>2</sub>  
V   V<sub>6</sub>   17   **VII7**  
II   II7   V7   I7

O Barquinho:

V / II

14   **E7<sup>b9</sup>**   Am7   D7<sup>b9</sup>   Bm7   **E7<sup>b9</sup>**   Am7   D7<sup>b9</sup>

— Di-as tao a-zuis — Ve-jo/o bar - co/e luz — Di-as tao a-zuis —  
 — A tar - di - nha cai — O bar - qui - nho - vai — A tar - di - nha cai —

**V<sub>7</sub><sup>9</sup>/II**   **II<sub>7</sub>**   **V<sub>7</sub><sup>9b</sup>**   **III<sub>7</sub>**   **V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/II**   **II<sub>7</sub>**   **V<sub>7</sub><sup>9b</sup>**

Samba de Verão:

V / III

4

$E7^{b9}$   $B^b\text{maj}7$   $B^b6$

mas p - lhou só pra mim Se vol - tar vou a - trás Vou pe - dir pra fi - car  
Nu - ca tem quem a - mar Ho - je sim Dis - que sim Já can - sei de/es - pe - rar

$V_7^9/III$   $IV_7$   $IV^6\text{ agr.}$

Só Tinha De Ser Com Você:

V / IV

$F\text{maj}7$   $C7^{\#9}$   $F\text{maj}7$   $G^b7^{\#11}$   $Cm7^9$   $F7^{13}$   $B^{\circ}$

É só eu sei quan - to/a - mor eu guar - dei

$I_7$   $V_7^{9\#}$   $I_7$   $Fr. \frac{6\#}{3}/VII$   $V_7^9_{3b}$   $V_7^{13}/IV$   $II_7^{5b}/III$

*Garota de Ipanema:*

V / V

O - lha que coi - sa mais lin - da mais chei - a de gra - ça é e - la/a men -  
Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de/I - pa - ne - ma Ó seu ba - lan -

$I_7^9$   $V_7^9/V$

*Para que discutir com madame:*

V / VI

- ba Ma - da - me diz que/o sam - ba tem pe - ca - do Que/o sam - ba coi - ta - do de - vi - a/a - ca - bar

$I_7$   $V_7^{13}/VII_{i.m.} I_7$   $VII/III$   $III_7$   $V_7^{13}/VI$   $VI_7$   $V_7^9/V$

## 2.5. Progresión o Secuencia.

La progresión o secuencia consiste en la transposición sistemática de un modelo rítmico, melódico y armónico, que se va a repetir cambiando a diferentes alturas.

“Cuando un diseño melódico se repite sucesivamente, cada vez en distinta altura, se forma una *progresión melódica*. El diseño inicial constituye el *modelo*, y sus repeticiones, la *progresión* en si :



La progresión puede ser en una, en varias o en todas las voces que constituyen un conjunto. En este último caso se forma una *Progresión Armónica*, puesto que se reproducen los acordes y los encadenamientos”.<sup>22</sup>

La progresión armónica puede ser a su vez, tonal o modulante. “Si la repetición se lleva a cabo sin abandonar la tonalidad original, lo que implica necesariamente que algunos de los intervalos se agranden o se acorten un semitono, se denomina secuencia o progresión tonal.

---

<sup>22</sup> ZAMACOIS, Joaquín. 1980. Tratado de Armonía. España. Editorial Labor, S.A. 186p.



Cifrado Popular C G C Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 B<sup>♭</sup> Em7 Am7 F/A G7 C

Cifrado Tradicional I V I VI7 II7 V7 I7 IV7 VII7 III7 VI7 IV6 V7 I

Modelo 1ª Repetición 2ª Repetición 3ª Repetición

PROGRESIÓN ARMÓNICA TONAL

Si, con el fin de conservar los mismos intervalos, se cambia de tonalidad, el nombre que recibe es de secuencia real o progresión modulante”.<sup>23</sup>

Cifrado Popular C B7 Em A7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 B<sup>♭</sup> E7 Am7 F/A G7 C

Cifrado Tradicional I V7/III III V7/II II7 V7 I7 IV7 VII7 V7/VI VI7 IV6 V7 I

Modelo 1ª Repetición 2ª Repetición 3ª Repetición 4ª Repetición

PROGRESIÓN ARMÓNICA MODULANTE

<sup>23</sup> LATHAM, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música. México. Fondo de cultura económica. 1368p

*Estrada do sol:*

12  $G_{sus4}$   $C_{maj7}$   $Fm7^9$   $Bb7^{13}$   $Em7^9$   $A7^{13}$

traz es - ta can - ção ————— Que - ro — que vo - cê me — dê a

$V_4^5$   $I^7$   $II_{7b}^9/III_{3b}$   $V_{7b}^{13}/III$   $II_{7^9}^9/II$   $V_7^{13}/II$

Modelo  $\rightarrow$  1º Rep.  $\rightarrow$

17  $Ebm7^9$   $Ab7^{13}$   $Dm7^9$   $G7^{13}$

mão va - mos sa - ir ————— por a - í ————— sem pen - sar no que foi que so -

$II_{7b}^7b/Nap$   $V_{7b}^{13}/Nap.$   $II_7^9$   $V_7^{13}$

2º Rep.  $\rightarrow$  3º Rep.  $\rightarrow$

Progresión Armónica Modulante

## 2.6 Sucesión de Engaño

Si bien es cierto, sucesión de engaño es un término ambiguo que no se encuentra regularmente en la literatura teórico-musical, para efectos de su aplicación en el presente trabajo se considerará el caso del encadenamiento de un acorde de Dominante con otro acorde de Dominante, el cual habitualmente se encuentra a una distancia de 5<sup>a</sup> Justa descendente o a una 4<sup>a</sup> Justa ascendente. Esta sucesión de acordes puede tener distinta extensión dependiendo de la cantidad de dominantes enlazadas y tal como su nombre lo

indica, genera un efecto auditivo de engaño al no resolver como el oído lo espera, generando nuevas tensiones.

*Pra que discutir com madame:*

Sucesión de Engaño

— dis - cu - tir com ma - da - me

$\text{II}_7^9$

$\text{V}_7^{13}$

$\text{I}_7$

$\text{V}_7^{13}/\text{VII}$   
i.m.

$\text{V}_7^9/\text{VI}$

$\text{V}_7^{13}/\text{V}$

$\text{V}_7^9$

$\text{I}^7$

$\text{I}_{3b}^{5b}$

## 2.7. Distintos recursos de modulación.

### Modulación

La Modulación es el desplazamiento de un centro tonal a otro, de forma directa o a través de una preparación. “La modulación representa la condición dinámica de la tonalidad. La palabra implica que hay una tonalidad en la que

comienza la pieza musical, una tonalidad diferente hacia la que progresa, y un proceso mediante el cual esto se lleva a cabo”.<sup>24</sup>

### Principios Generales de Modulación

- 1- Modulación por acorde común
- 2- Modulación por función transitoria
- 3- Modulación por intercambio modal
- 4- Modulación directa o repentina
- 5- Modulación Cromática
- 6- Modulación Enarmónica
- 7- Modulación Mixta o Híbrida

#### 2.7.1. Modulación por acorde común

Para que se provoque la modulación por acorde común se necesita un acorde que sirva tanto para el tono inicial como para el tono de destino, cumpliendo funciones diferentes en cada tonalidad. Suele llamarse también como modulación por **acorde pivote**.

---

<sup>24</sup> PISTON, Walter. 1987. Armonía. España. Editorial SpanPress Universitaria-1998, encargada de la edición en lengua castellana y traducción. 214p

Cifrado Popular Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Em7 F#<sup>o</sup> B7 Em7

Cifrado Tradicional I7 VI7 II7 V7 III7=I7 II7 V7 I7

Wave:

22 E7<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7<sup>#11</sup> A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> Dm7<sup>9</sup> A<sup>b</sup>7<sup>#11</sup> Gm7

- sa/e me diz\_ É-im-po - si-vel ser fe-liz so - zi - nho Da pri-meira vez

Annotations: Mod. por intercambio Modal, Modulación por acorde común, SubV7/IV

Functional boxes: V<sup>9</sup><sub>7</sub>/V, Fr.<sup>6</sup><sub>3</sub>, V<sup>13</sup><sub>7</sub>, I<sup>9</sup><sub>7</sub> = IV<sup>13</sup><sub>7</sub> VII I<sup>7</sup><sub>7</sub>, Nap.<sup>11</sup><sub>7b</sub>/IV, IV<sup>7</sup><sub>3b</sub> = II<sub>7</sub>

27 C7<sup>9</sup> Fmaj7 Fm7 B<sup>b</sup>7<sup>9</sup> E<sup>b</sup>maj7

\_era/a ci - da - de Da se-gun-da/o cais\_ a/e ter - ni - da - de

Annotations: Mod. por intercambio Modal

Functional boxes: V<sup>9</sup><sub>7b</sub>, I<sub>7</sub><sub>3</sub>, I<sup>7b</sup><sub>3b</sub> = II<sub>7</sub><sub>i.m</sub>, V<sup>9</sup><sub>7b</sub>, I<sub>7</sub>

2.7.2. Modulación por Función Transitoria

La modulación por función transitoria consiste en asignarle a la dominante de una tonalidad distinta a la tónica, la función de dominante principal de la tonalidad nueva.

Cifrado Popular      C maj7   F maj7   G7   C maj7   B7   E maj7   A maj7<sup>9</sup>   B7   E maj7

Cifrado Tradicional      I7   IV7   V7   I7   V7/III   III7#-I7 3#   IV7<sup>9</sup>   V7   I7

**Desafinado:**

Modulación por función transitoria

- men - tar —      Que/i-sso/é bo - ssa no - va — Que/i-sso/é mui-to na - tu - ral

VI<sup>7</sup>

V<sup>9\*</sup><sub>7</sub>/III

III<sup>7#</sup><sub>3#</sub> = I<sup>7#</sup><sub>3#</sub>

V<sup>7 13</sup>/III

V<sup>13</sup><sub>7b</sub>/III  
i.m

**2.7.3. Modulación por Intercambio Modal**

La modulación por intercambio modal se produce cuando aparece un acorde del campo armónico de otros modos llamados “paralelos”, el cual actúa

en ese instante como acorde de enlace para finalmente llegar a una nueva tonalidad.<sup>25</sup>

Cifrado Popular      C      G      C      E<sup>b</sup>      A<sup>b</sup>      B<sup>b</sup>m      E<sup>b</sup>7      A<sup>b</sup>

Cifrado Tradicional      I      V      I      III i.m = V      I      II      V7      I

*Chega de Saudade:*

38      B<sup>b</sup>m6      Dm7      Em7      A7<sup>13</sup>      Dmaj7      E<sup>b</sup>°

Modulación por intercambio modal

sai de mim nao sai      Mas \_\_\_\_\_ se/e la vol - tar

VI<sup>6ag.</sup><sub>3b</sub>      I<sup>7</sup>      II<sup>7</sup><sub>i.m.</sub>      V<sup>13#</sup><sub>7</sub>      I<sub>#</sub>=I      VII/II

2.7.4. Modulación directa o repentina

La modulación directa o repentina se produce cuando en un discurso musical se instala bruscamente una nueva tonalidad, sin haber existido previamente una preparación o proceso moduladorio para establecerse al nuevo eje tonal.

<sup>25</sup> ESQUIVEL, Héctor y PÉREZ, Esteban.2012. Procedimientos Modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona. Seminario de Título Profesor Especializado en Teoría de la Música. Santiago. Universidad de Chile. 39p.

Cifrado Popular

C Fmaj7 G7 C F# Bmaj7 C#7 F#maj7

Musical notation for the first system, showing chords and bass line. The chords are C, Fmaj7, G7, C, F#, Bmaj7, C#7, and F#maj7. The bass line consists of single notes: C, F, G, C, F#, B, C#, F#.

Cifrado Tradicional

I IV7 V7 I I IV7 V7 I7

*Garota de Ipanema:*

Musical notation for the second system with lyrics. The chords are Em7<sup>9</sup>, A7<sup>13</sup>, Dmaj<sup>9</sup>, G7<sup>13</sup>, and Dmaj<sup>9</sup>. The lyrics are: ni-na que vem e que pa - ssa num do-ce ba - lan-ço/a ca - mi-nho do mar — çã-do é mais que/um po-e - ma E/a coi-sa mais lin-da que/eu já vi pa-ssar

II<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub> I<sub>9</sub><sup>7</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> / VII<sub>i.m.</sub> I<sub>7</sub><sup>9</sup>

Modulación Repentina

Mod. Repentina

Musical notation for the third system with lyrics. The chords are E<sup>b</sup>maj7<sup>9</sup>, E<sup>b</sup>m6, E<sup>b</sup>m7<sup>9</sup>, and F#m6. The lyrics are: Ah — por-que/eu/es-tou tao so - zi - nho — Ah — por-que tu-do/é tao tris - te —

Nap<sub>7</sub><sup>9</sup> = I I<sub>6 agr.</sub><sup>3b</sup> I<sub>7b 3b</sub><sup>9</sup> III<sub>6# agr.</sub>



### 2.7.5 Modulación Cromática

“Consiste en alterar cromáticamente en forma ascendente o descendente un sonido de un acorde cualquiera. Es más frecuente alterar un sonido de un acorde principal, que de uno secundario, pero todo es igualmente posible, la alteración debe ser gradual y pueden alterarse uno o más sonidos del mismo acorde”.<sup>26</sup>

Cifrado Popular	C	G	C	A <sup>°</sup> 7	B <sup>b</sup> m	E <sup>b</sup> m	F7	B <sup>b</sup> m
-----------------	---	---	---	------------------	------------------	------------------	----	------------------

Cifrado Tradicional	I	V	I	VII7 Bbm	I	IV	V7	I
---------------------	---	---	---	-------------	---	----	----	---

<sup>26</sup> MORALES, María Soledad. 1991. Manual de armonía. Ediciones musicales INTEM. 65p.

*Pra que discutir com madame:*

37 D maj7 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> D maj7

I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub>

Modulación por cromatismos

41 B7<sup>b9</sup> E maj7 C<sup>#</sup>m7 F<sup>#</sup>7<sup>9</sup>

No car - na - val que vem tam - bem con - co - rro Meu blo - co de mo -

V<sub>7/II<sub>3#</sub></sub><sup>9b</sup> = V<sub>7</sub><sup>9b</sup> II<sub>3#</sub><sup>7#</sup> = I<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup>

### 2.7.6. Modulación Enarmónica

“Es una modulación producida entre dos tonalidades que comparten uno o más sonidos comunes entre sí, y que por medio de la conformación de cada tonalidad dichos sonidos reciben otro nombre. Ahora bien, por lo general este

sonido que recibe un nuevo nombre formará parte de un acorde que cumplirá una función distinta dentro de la tonalidad de destino”.<sup>27</sup>

Cifrado Popular                      E    A    B7    B7/D#    E    C#m                      Dbm    Eb7    Abm

Cifrado Tradicional                      I    IV    V7    V<sub>3</sub><sup>4</sup>    I    VI                      IV    V7    I

### 2.7.7. Modulación Mixta o Híbrida.

Existen casos donde no basta solamente una explicación para dar cuenta de un pasaje musical moduladorio. Por esta razón, es que en el presente trabajo se ha estimado la posibilidad de considerar más de un proceso de modulación para explicar lo que ocurre en algunas obras desde el punto de vista del análisis armónico.

<sup>27</sup> ESQUIVEL, Héctor y PÉREZ, Esteban.2012. Procedimientos Modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona. Seminario de Título Profesor Especializado en Teoría de la Música. Santiago. Universidad de Chile. 97p.

Desafinado:

The image shows a musical score for the piece 'Desafinado'. The score is in treble clef and 3/4 time. It starts at measure 37. The melody is written on a single staff. Above the staff, there are several annotations in boxes:

- A blue box above the first measure contains the text "Mod. por intercambio modal".
- A blue box above the last measure contains the text "Mod. Repentina hacia un acorde común".

Chord symbols are placed above the staff: A maj7, A m6, F maj7/A, A<sup>b</sup> 13b, and C maj7. Below the staff, the lyrics are written: "de - sa - fi - na - dos tam - be, tem um co - ra - çao Fo - to - gra - fei vo - cê".

Below the lyrics, there are five chord diagrams in red boxes:

- A box containing  $I_{3\sharp}^{7\sharp}$ .
- A box containing  $I_{3\flat}^{6\sharp \text{ agr.}} = I_{3\flat}^{6\sharp \text{ agr.}}$ .
- A box containing  $VI_5^6$ .
- A box containing  $VII_{13}$ .
- A box containing  $I^7$ .

## 2.8 Acordes Alterados: Napolitano y sextas aumentadas.

Aportes prácticos desde la notación popular para el análisis armónico.

### 2.8.1. Acorde Napolitano

El acorde Napolitano ("denominado así debido a que fue usado en la escuela Napolitana del siglo XVII por Alessandro Scarlatti"<sup>28</sup>) se origina cuando al II<sup>o</sup> grado del modo menor, siendo éste un acorde disminuido, se le baja un semitono su fundamental, transformándose así en una tríada mayor construida medio tono más arriba de la Tónica. Este recurso también es utilizable en el modo mayor, pero es más cercano al modo menor por tener dos sonidos en común con la escala.

<sup>28</sup> MORALES, María Soledad. 1991. Manual de armonía. Ediciones musicales INTEM. 60p.

Cifrado popular

Ddism

D<sup>b</sup>

Musical notation showing two measures. The first measure is labeled 'Ddism' and the second 'D<sup>b</sup>'. The notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. In the first measure, the treble clef has a triad of notes (D, F, A) and the bass clef has a single note (D). In the second measure, the treble clef has a triad of notes (D, F, A) with a flat sign over the F, and the bass clef has a single note (D) with a flat sign.

Cifrado Tradicional

II

Napolitano  
(N)

En armonía tradicional, habitualmente se sugiere el uso del acorde napolitano en primera inversión, lo cual le otorga un rol de reemplazo de la subdominante debido a que el sonido más bajo del acorde pasa a ser el cuarto grado de la tonalidad. Por otra parte, en armonía popular el acorde napolitano es utilizado regularmente en estado fundamental.

Cifrado Popular

F

G

D<sup>b</sup>/F

G

Musical notation showing four measures. The first measure is labeled 'F', the second 'G', the third 'D<sup>b</sup>/F', and the fourth 'G'. The notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. In the first measure, the treble clef has a triad of notes (F, A, C) and the bass clef has a single note (F). In the second measure, the treble clef has a triad of notes (G, B, D) and the bass clef has a single note (G). In the third measure, the treble clef has a triad of notes (D, F, A) with a flat sign over the F, and the bass clef has a single note (D). In the fourth measure, the treble clef has a triad of notes (G, B, D) and the bass clef has a single note (G).

Cifrado Trad.

IV

V

N<sub>6</sub>

V

El acorde Napolitano lo podemos utilizar también como tétrada, agregándole una séptima mayor al acorde a partir de la nota fundamental (Maj7).

Cifrado Popular  $D^{\flat}Maj7/F$   $G7$   $Cmaj7^9$

Cifrado Trad.  $N_6^5$   $V7$   $I^{7^9}$

*Só Tinha De Ser Com Você:*

Sem sa - ber — que/e - ra só — pra - vo - cê —

$IV_3^6 \text{ agr. } 3^{\flat}$   $V_7^{\text{13}\#} / VI^{\text{13}\natural}$   $V_4^5 / II^{\text{9}\flat}$   $V_3^{\text{9}\flat} / II$   $V_7^{\text{13}} / V^{\text{13}\flat}$   $V_4^5 - \frac{\text{9}\flat}{3}$   $I_7$  **Nap.7**

En algunas ocasiones encontraremos al acorde napolitano con una séptima menor agregada. En este caso, la armonía popular no le asigna a este acorde la función de reemplazo de la subdominante, sino que lo interpreta como un reemplazo de la Dominante ( $V^{\circ}$  grado) de la tonalidad. A este acorde, la armonía popular le asigna el nombre de “DOMINANTE SUSTITUTO” (SubV7), debido a que si se enarmoniza la séptima del acorde, el único tritono que se

produce es el mismo que se encuentra en la dominante con séptima menor, pudiendo finalmente resolver este acorde a tónica.

Cif. Popular

D<sup>b</sup>7 (SubV7)

G7

ENARMONÍA

Cif. Tradicional

N<sup>7b</sup>

V<sup>7</sup>

Cif. Popular

D<sup>b</sup>7 (SubV7)

C

G7

C

Cif. Tradicional

N<sup>7b</sup>

I

V<sup>7</sup>

I

*Corcovado:*

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, chord symbols are written: Fmaj7, B<sup>b</sup>7<sup>9</sup> (circled in red), Em7, Am7, Am6, A<sup>b</sup>0<sup>b</sup>13, and Am6. A double bar line with a repeat sign is placed after the A<sup>b</sup>0<sup>b</sup>13 chord. Below the staff, Roman numeral analysis is provided in red boxes: VI<sup>7</sup>, Nap.<sup>(9)</sup>7<sup>b</sup>, V<sup>7</sup><sub>3</sub>, I<sup>7</sup>, I<sup>6#agr.</sup>, VII<sup>13</sup>, and I<sup>6#agr.</sup>. The lyrics "Um can-ti-nho/um vi - o-lão\_" are written below the staff, starting from the second measure.

**2.8.2. Acordes de Sexta Aumentada.**

A esta familia corresponden tres acordes, los cuales se caracterizan por tener una tercera disminuida en su estructura, intervalo que al ser invertido se transforma en sexta aumentada.

**2.8.2.1 Sexta Italiana.**

El acorde de sexta italiana proviene de la Subdominante (IV<sup>o</sup>) del modo menor, a la cual se le altera cromáticamente su nota fundamental un semitono ascendente. Este acorde se utiliza en primera inversión, apareciendo de esta forma el intervalo de “sexta aumentada” entre la tercera del acorde, que está en el bajo, y la fundamental que ya está alterada. En cifrado popular, no existe



este acorde como tal, más bien, se recurre a la enarmonía<sup>29</sup> transformándolo en un acorde mayor con séptima menor pero sin quinta.

Cifrado Popular      Fm      --      Enarmonía      A<sup>b</sup>7

Sexta Aumentada

Cifrado Tradicional      IV<sup>o</sup> modo menor      It<sub>6#</sub>      V7/Nap

#### 2.8.2.2. Sexta Alemana.

El acorde de Sexta Alemana se origina a partir de la sexta italiana, añadiendo una tercera menor desde la quinta del acorde. En el cifrado popular, el acorde de Sexta Alemana no existe como tal, pero si se recurre a la enarmonía, este acorde se transforma en una tétrada mayor con séptima menor.

Cifrado Popular      --      Enarmonía      A<sup>b</sup>7

3m

Cifrado Trad.      Italiana      Alemana      Al<sub>6#</sub><sub>5b</sub>      V7/Nap

<sup>29</sup> En la teoría musical de la armonía moderna, se refiere a notas que difieren en nombre pero tienen la misma altura. Ejemplo ( Do# y Reb ).

### 2.8.2.3. Sexta Francesa.

El acorde de Sexta Francesa se origina a partir de la sexta italiana, añadiendo una segunda mayor desde la quinta del acorde, o visto de otra forma, una sexta menor desde la nota fundamental del acorde. En el cifrado popular, el acorde de Sexta Francesa no existe como tal, pero si se recurre a la enarmonía, este acorde se transforma en una tetrada mayor con séptima menor y con la tensión de oncena sostenida.

Cifrado Popular

The image shows a musical staff with five chords. The first three are labeled 'Italiana', 'Alemana', and 'Francesa'. The fourth chord is labeled 'Fr 6# 4' and is connected to the fifth chord, 'V 7 11 #/Nap', by a red bracket labeled 'Enarmonía'. The fifth chord is also labeled 'Ab7 #11' above it.

Cifrado Trad.

Italiana    Alemana    Francesa    Fr 6#<sub>4</sub>    V 7 11 #/Nap

Wave:

The image shows a musical staff with the following chord symbols: Bb7#11, A7b13, Dm7 9, G7 13, Dmaj7, Bb°, and Am7. The lyrics are: ssi-vel vi-ver so-zi - nho \_\_\_ O res-to/é mar \_\_\_ É tu-do/o que/eu não sei con - tar \_\_\_

Fr 6<sub>3</sub><sup>4</sup>

V 13<sub>7</sub><sup>13</sup> | I 9<sub>3</sub><sup>9</sup> | V 13<sub>7</sub><sup>13</sup>/VII<sub>i.m.</sub>

I<sub>7</sub>

VII/VI

V 7<sub>3</sub><sup>7</sup> | II<sub>7</sub>/IV

### 2.8.3 Acorde de Sexta Aumentada construidos sobre el VIIº (sensible).

“La sensible que es disminuida originalmente, se transforma en acorde de sexta aumentada bajándole la tercera medio tono cromático. Esta tercera disminuida al usarse en primera inversión da lugar a un acorde de sexta aumentada”.<sup>30</sup>

The image displays three types of augmented sixth chords in first inversion, each with its chord symbol below the notation:

- Italiana:** Chord symbol  $It^{6\#}/VII$ . The notation shows a treble clef with a sharp sign on the line (F#) and a bass clef with a flat sign on the line (Bb). The chord consists of F#, Bb, and D.
- Alemana:** Chord symbol  $Al^{6\#}_{5b}/VII$ . The notation shows a treble clef with a sharp sign on the line (F#) and a bass clef with a flat sign on the line (Bb). The chord consists of F#, Bb, and D.
- Francesa:** Chord symbol  $Fr^{4\#}_3/VII$ . The notation shows a treble clef with a sharp sign on the line (F#) and a bass clef with a flat sign on the line (Bb). The chord consists of F#, Bb, and D.

Estos acordes frecuentemente son utilizados en primera inversión y por su carácter de “sensible”, suelen resolverse hacia la Tónica en estado fundamental.

Al hacer el proceso de enarmonizar estos acordes, nos encontramos con un equivalente al acorde de dominante sustituto en armonía popular, ya que resuelve en Tónica, y en armonía popular el acorde de “dominante sustituto” se entiende como un acorde que reemplaza a la Dominante de una tonalidad y por ende, la mayoría de las veces, resuelve en Tónica.

<sup>30</sup> MORALES, María Soledad. 1991. Manual de armonía. Ediciones musicales INTEM. 69p.

Cifrado Popular - D $\flat$ 7 (SubV7) C - D $\flat$ 7 (SubV7) C - D $\flat$ 7 $\sharp$ 11 (SubV7) C

Cifrado Trad. It $6\sharp$ /VII Nap $7\flat$  I A1 $6\sharp$ <sub>5b</sub>/VII Nap $7\flat$  I Fr $4\sharp$ <sub>3</sub>/VII Nap $7\flat$ <sub>4</sub> I

*Retrato em branco e preto:*

14

car tan - to pi - or O que/é que/eu po - sso con - tra/oen - can - to de - sse/a -  
 vol - to/a lhe/es - cre - ver Pra - lhe di - zer que/i - sso/é pe - ca - do/Eu tra - go/o

V $7$ <sup>13</sup>/V V $7\sharp$  Fr $3$ <sup>6\sharp</sup>/VII I $7$

2.9. Posibles incongruencias de la notación popular para el análisis armónico.

### 2.9.1. Cifrado “enarmónico”

Es bastante común encontrar acordes cifrados en clave americana que no denotan ninguna relación con la tonalidad de la pieza musical en la que se encuentran. Esto demuestra que los acordes se cifran muchas veces como

elementos aislados y no como elementos que forman parte de un contexto tonal o armónico determinado. Esta visión más “práctica” de la notación popular persigue que el acorde sea cifrado de la manera (quizás) más sencilla para ser leído y ejecutado, y no necesariamente según la función que producto de su armadura cumple en una determinada tonalidad, resultando en acordes enarmónicos difíciles de analizar desde el punto de vista del cifrado tradicional (clásico-romántico). Por ejemplo, en tonalidad de La menor, el acorde de sensible (VII<sup>o</sup> grado) correspondería a un Sol# disminuido (sol#-si-re-fa), pero posiblemente encontremos en más de alguna partitura de música popular, este acorde indicado como La bemol disminuido (lab-dob-mibb-solbb), que si bien es el mismo acorde anotado enarmónicamente (y quizás desde la ejecución tiene sentido respecto del movimiento de las voces), no tiene sentido ni relación con su contexto desde el punto de vista analítico, pues no pertenece a la tonalidad. Como esto ocurre con varias funciones comúnmente utilizadas en la música (VII, VI, VII/V, etc.), al momento del análisis armónico habrá que enarmonizar estos acordes para poder situarlos dentro de la tonalidad a la que pertenecen.

*Corcovado:*

Am6  $\text{G}\#\text{°}\text{b}13$  Gm7

Que-ro/a-vi-da sem pre/a - ssim Com vo-cê per-to de mim A-te o a pa-

I<sup>6#agr.</sup> VII<sup>13</sup> II<sup>7/VI</sup>

*Para que discutir com madame:*

44 B7<sup>13</sup> Emaj7 A7<sup>13</sup> Emaj7  $\text{G}\text{°}$   $\text{G}\#\text{m}7$   $\text{G}\#\text{m}7\text{b}13$

- rro vai can-tar o - pe-ra E na/a-ve-ni-da en-tre mil a - per-tos Vo-cês vao ver

V<sup>7 13</sup> I<sup>7</sup> V<sup>7 13</sup> / VII<sup>i.m</sup> I<sup>7</sup> VII/III III<sup>7</sup> III<sup>7 13</sup>

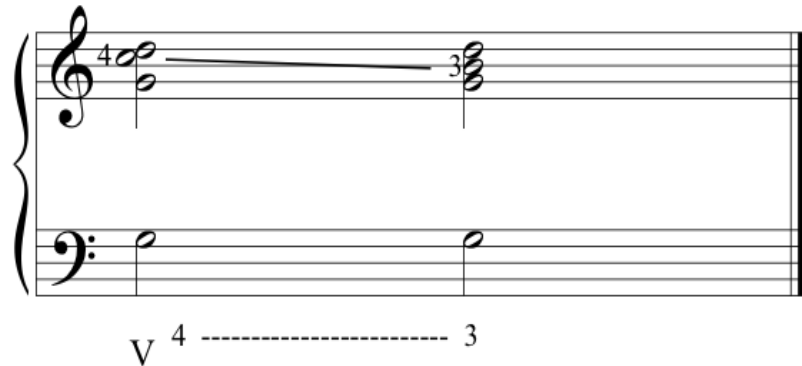
**2.9.2. Apoyaturas:**

“La apoyatura es una nota ajena al acorde que se toca en el tiempo o parte fuerte y que resuelve a una nota del acorde”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> J. Rodríguez Alvira. 2011. Funciones Armónicas. [En línea]. <[www.teoria.com](http://www.teoria.com)>. [Consulta: 31 de noviembre de 2013].

Entre el cifrado tradicional y el cifrado popular existe una diferencia metodológica importante de mencionar respecto de la forma en que se enfocan y anotan las apoyaturas.

En armonía tradicional, estos adornos armónicos se anotan como movimientos de un intervalo extraño a un intervalo propio del acorde, con los números arábigos que designan los intervalos presentes, pero siempre como parte de un mismo acorde o función. Por ejemplo V 4-3 (cuatro que va a tres).



En cambio, en armonía popular se toman estos movimientos como dos acordes distintos, el primer acorde, es decir, el que posee la apoyatura o nota extraña, se analiza independiente del siguiente acorde, o sea, del acorde donde la apoyatura se resuelve.

Un ejemplo típico son los acordes “sus4”, donde la tercera del acorde es reemplazada por un intervalo de cuarta. En algunos casos esta apoyatura resuelve en el tiempo siguiente al mismo acorde o función con su tercera

correspondiente; mientras que en otros casos simplemente se cambia de función sin resolver la apoyatura.

Cif. Popular      Gsus4                      G

Cif. Tradicional      V 4 ----- 3

*Ela é Carioca:*

32      Dm6      C#m6      Bsus4      B7<sup>b9</sup>      Bm7<sub>3</sub>      E7<sup>b9</sup><sub>3</sub>

\_\_\_\_\_ a paz \_\_\_\_\_ que so-nhei \_\_\_\_\_ Só sei que sou lou-co por e-la/e pra mim e-la/é

VII <sup>6</sup> <sub>3</sub> agr. i.m.	VI <sup>6#</sup> agr.	V <sup>5</sup> <sub>4</sub> $\frac{9\sharp}{7}$ $\frac{7}{3}$	V <sup>7</sup> <sub>3</sub> i.m.	V <sup>9\sharp</sup> <sub>7</sub>
---	-----------------------	---	----------------------------------	-----------------------------------



## CAPÍTULO III

### 3.1 APRESTOS

A continuación se entregan diversos ejercicios de apresto para la práctica del análisis armónico. Estos han sido diseñados especialmente para este seminario y sugieren una metodología gradual, la cual aproxime al estudiante a la complejidad que significa comprender y analizar cada acorde, otorgándole al mismo tiempo, la función que cumple en una tonalidad determinada.

En el transcurso de los ejercicios se irán añadiendo las diversas materias desarrolladas en los capítulos anteriores. La realización de estos podría posibilitar un mejor desempeño al momento de analizar el repertorio escogido.

#### 1) TRÍADAS: Grados principales

C                      G                      C                      F                      C

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff, five chord symbols are placed: C, G, C, F, and C. Below the staff, there are five red rectangular boxes, one under each measure, intended for the student to write the chord's triad.

2) TRÍADAS: Grados principales y secundarios

C                  Am                  F                  Dm                  G                  C

3) Tétradas

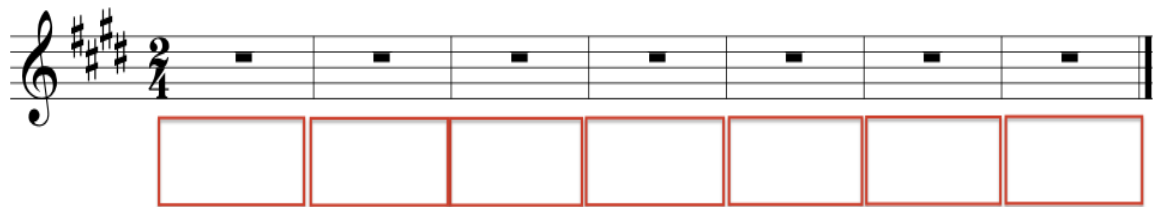
Cmaj7                  Fmaj7                  Dm7                  G7                  Cmaj7

4) Tétradas e inversiones.

Gmaj7                  Em7                  Cmaj7                  Am7                  G/D                  D7                  Gmaj7

5) Tétradas e inversiones.

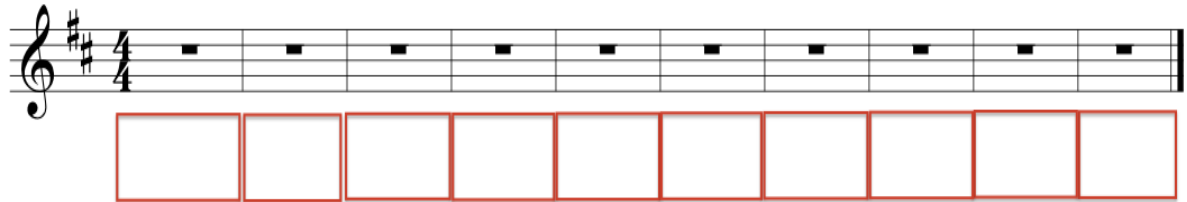
Emaj7    Amaj7/E    B/D#    E/D    A/C#    B7    Emaj7



A musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The staff contains seven measures, each with a whole rest. Below the staff are seven empty rectangular boxes, one for each measure, intended for writing chord voicings.

6) Tétradas, inversiones, intercambio modal y Funciones Transitorias.

Dmaj7    A7/E    D/F#    Gm7    C7    F#m7    B7<sup>9b</sup>    E7    A7    Dmaj7



A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 4/4 time signature. The staff contains ten measures, each with a whole rest. Below the staff are ten empty rectangular boxes, one for each measure, intended for writing chord voicings.

7) Funciones Transitorias y Tensiones.

Fmaj7      D7<sup>13</sup>      Gm6      G<sup>b</sup>7      Fmaj7<sup>9</sup>

A7<sup>13</sup>      Dm7<sup>9</sup>      G7<sup>13</sup>      Csus4      Fmaj7(#11)

### 3.2 RESPUESTAS APRESTOS

#### 1) TRÍADAS: Grados principales

C                    G                    C                    F                    C

I                    V                    I                    IV                    I

#### 2) TRÍADAS: Grados principales y secundarios

C                    Am                    F                    Dm                    G                    C

I                    VI                    IV                    II                    V                    I

### 3) Tétradas

Cmaj7      Fmaj7      Dm7      G7      Cmaj7

I<sup>7</sup>      IV<sup>7</sup>      II<sup>7</sup>      V<sup>7</sup>      I<sup>7</sup>

### 4) Tétradas e inversiones.

Gmaj7      Em7      Cmaj7      Am7      G/D      D7      Gmaj7

I<sup>7</sup>      VI<sup>7</sup>      IV<sup>7</sup>      II<sup>7</sup>      I<sub>4</sub><sup>6</sup>      V<sup>7</sup>      I<sup>7</sup>

### 5) Tétradas e inversiones.

Emaj7      Amaj7/E      B/D#      E/D      A/C#      B7      Emaj7

I<sup>7</sup>      IV<sub>3</sub><sup>4</sup>      V<sub>6</sub>      V<sub>2</sub>/IV      IV<sub>6</sub>      V<sup>7</sup>      I<sup>7</sup>

6) Tétradas, inversiones, intercambio modal y Funciones Transitorias.

Dmaj7   A7/E   D/F#   Gm7   C7   F#m7   B7<sup>9b</sup>   E7   A7   Dmaj7

$I^7$     $V^4_3$     $I_6$     $IV^7_{3bi.m}$     $V^7/III_{i.m}$     $III^7$     $V^7_{9b}/II$     $IV^7/V$     $V^7$     $I^7$

7) Funciones Transitorias y Tensiones.

Fmaj7   D7<sup>13</sup>   Gm6   Gb7   Fmaj7<sup>9</sup>

$I^7$     $V^7_{13^{\sharp}/II}$     $II^{6agre}$     $Nap^{7b}$     $I^{79}$

A7<sup>13</sup>   Dm7<sup>9</sup>   G7<sup>13</sup>   Csus4   Fmaj7(#11)

$V^7_{\sharp 13}/VI$     $VI^{79}$     $V^7_{13}/V$     $V^5_4$     $I^7_{\sharp 11}$

**CAPÍTULO IV**  
**ANÁLISIS ARMÓNICO Y MATERIAL PARA LA DOCENCIA SOBRE 22**  
**BOSSA NOVA**

4.1 GLOSARIO ÚTIL PARA LA COMPRENSIÓN DE LA CLAVE AMERICANA

<b>%</b> :	Repetición del o de los acordes del compás anterior.
<b>A/C#</b> :	Tríada Invertida.
<b>+</b> :	Tríada Aumentada.
<b>-</b> :	Tríada menor.
<b>m</b> :	Tríada menor.
<b>m7</b> :	Tríada menor con séptima menor (Tétrada menor con séptima)
<b>°</b> :	Tríada disminuida.
<b>Dim</b> :	Tríada disminuida.
<b>Dism</b> :	Tríada disminuida
<b>ø</b> :	Tríada disminuida con séptima menor (Tétrada semi-disminuida).
<b>Δ</b> :	Tríada mayor con séptima mayor (Tétrada Maj7).
<b>Aug</b> :	Tríada Aumentada.
<b>Maj7</b> :	Tríada mayor con séptima mayor (Tétrada Maj7).
<b>sus4</b> :	Tríada sin tercera, esta es reemplazada por la cuarta.
<b>i.m</b> :	Intercambio Modal.



## 4.2 ÍNDICE DEL REPERTORIO ESCOGIDO

	PÁGINA
- A FELICIDADE	121
- ÁGUA DE BEBER	125
- CHEGA DE SAUDADE	129
- CHORA TUA TRISTEZA	135
- CORCOVADO	139
- DESAFINADO	143
- ELA É CARIOCA	151
- ESTRADA DO SOL	155
- FEITIÇO DA VILA	159
- GAROTA DE IPANEMA	165
- INFLUÊNCIA DO JAZZ	169
- INSENSATEZ	173
- ISTO AQUÍ O QUE É?	177
- MANHÃ DE CARNAVAL	183
- O AMOR EM PAZ	187
- O BARQUINHO	191
- PRA QUE DISCUTIR COM MADAME	193
- RETRATO EM BRANCO E PRETO	201
- SAMBA DE VERAO	205

PÁGINA

- SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ	209
- TRISTE	215
- WAVE	219

# REPERTORIO

# A FELICIDADE

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Am7 D7<sup>9</sup> Am7 D7<sup>9</sup> Em7 B7

Tris - te - za nao tem fim Fe - li - ci - da - de sim  
 Tris - te - za - nao tem fim Fe - li - ci - da - de sim

Empty boxes for chord notation: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

8 Em7 A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> Cmaj7  $\%$  B $\emptyset$  E7<sup>b9</sup>

A fe - li - ci - da - de/é co - mo/a plu - ma que/o ven -  
 A fe - li - ci - da - de/é co - mo/a go - ta de/or - va -

Empty boxes for chord notation: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

14 Am7 D7<sup>9</sup> Gm7 Csus4 C7<sup>b9</sup> Fmaj7 E7<sup>#9</sup>

- to vai le - van - do pe - lo ar Vô - a tao le - ve mas tem  
 - lho nu - ma pe - ta - la de flor Bri - lha tran - qui - la De - pois

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty boxes for chord notation: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

20 Am7 D7<sup>9</sup> Am7 C7<sup>9</sup> Fmaj7 B7<sup>#11</sup> Am7 G7<sup>13</sup>

- a vi - da bre - ve Pre - ci - sa que/ha - ja ven - to sem pa - rar  
 - de le - ve/o - ci - la E cai co - mo/u - ma la gri - ma de/a - mor

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty box for chord notation: [ ]

Empty boxes for chord notation: [ ] [ ] [ ] [ ]

26 Cmaj7<sup>9</sup> F7<sup>13</sup> Cmaj7<sup>9</sup> Gm7 C7<sup>9</sup> Fmaj7

A fe-li - ci-da - de do - po - bre pa-re - ce A gran-de/i - lu - sao do car - na-val da  
 A mi-nha fe-li - ci-da - de/es-ta so-nhan-do Nos o - lhos da mi-nha na - mo-ra da



33 Gsus4 G7<sup>9</sup> Cmaj7 F#

A gen - te tra - ba - lha o a - no in - tei - ro por um mo - men - to de  
 E co - mo/es - ta noi - te Pa - ssan - do pa - ssan - do Em bus - ca da ma - dru -



39 B7<sup>b9</sup> Em7 A7<sup>b13</sup> Dm7 G7<sup>13</sup> Am7 Am/G

so - nho Pra fa - zer a fan - ta - zi - a de rei ou de pi - ra - ta/ou jar - di - nei -  
 ga - da Fa - lem bai - xo por fa - vor a Pra que/e - la/a - cor - de/a - le - gre co - mo/o di -



44 D/F# Fm6 Am7 C7<sup>9</sup> Fmaj7 Bb7<sup>#11</sup> Am7 D7<sup>9</sup>

- ra Pra tu - do se/a - ca - bar na quar - ta fei - ra  
 - a O - fe - re - cen - do bei - jos de a - mor ra



# A FELICIDADE

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Am7 D7<sup>9</sup> Am7 D7<sup>9</sup> Em7 B7

Tris - te - za nao - tem fim - Fe - li - ci - da - de sim  
 Tris - te - za - nao - tem fim - Fe - li - ci - da - de sim

I<sup>7</sup> IV<sup>7 9</sup> # I<sup>7</sup> IV<sup>7 9</sup> # V<sup>7</sup> V<sup>7/V</sup>

Mod. por acorde común

8 Em7 A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> Cmaj7 / B<sup>ø</sup> E7<sup>b9</sup>

A - fe - li - ci - da - de / é co - mo / a plu - ma - que / o ven -  
 A - fe - li - ci - da - de / é co - mo / a go - ta - de / or - va -

V<sup>7</sup> V<sup>13/IV</sup> IV<sup>9</sup> V<sup>13/III</sup> III<sup>7</sup>=I<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> V<sup>9</sup>/VI

14 Am7 D7<sup>9</sup> Gm7 Csus4 C7<sup>b9</sup> Fmaj7 E7<sup>#9</sup>

- to vai le - van - do pe - lo ar - Vô - a - tao le - ve - mas tem  
 - lho nu - ma pe - ta - la - de flor - Bri - lha - tran - qui - la - De - pois

VI<sup>7</sup> V<sup>9</sup>/V V<sup>7</sup> i.m. I<sup>5</sup> V<sup>9b/IV</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>9x</sup>/VI

Mod. por acorde común

20 Am7 D7<sup>9</sup> Am7 C7<sup>9</sup> Fmaj7 B<sup>b7#11</sup> Am7 G7<sup>13</sup>

- a vi - da bre - ve - Pre - ci - sa que / ha - ja ven - to sem pa - rar -  
 - de le - ve / o - ci - la - É cai - co - mo / u - ma la - gri - ma de / a - mor -

VI<sup>7</sup>=I<sup>7</sup> IV<sup>7 9</sup> # I<sup>7</sup> V<sup>9</sup>/VI VI<sup>7</sup> Nap<sup>7 11</sup> I<sup>7</sup> V<sup>13</sup>/III

## Mod. por acorde común

26 Cmaj7<sup>9</sup> F7<sup>13</sup> Cmaj7<sup>9</sup> / Gm7 C7<sup>9</sup> Fmaj7

A fe-li - ci-da - de do - po - bre - pa-re - ce - A gran-de/i-lu - sao do car - na-val - da  
A mi-nha fe-li - ci-da - de/es-ta - so-nhan-do - Nos o - lhos da mi-nha na - mo-ra - da

III<sup>7</sup><sub>9</sub>=I<sup>7</sup><sub>9</sub>V<sup>13</sup><sub>7b</sub>/VI<sub>i.m.</sub>I<sup>9</sup><sub>7</sub>V<sub>i.m.</sub><sup>7</sup>V<sup>9</sup><sub>7b</sub>/IVIV<sub>7</sub>

33 / Gsus4 G7<sup>9</sup> Cmaj7 / F#<sup>∅</sup>

— A gen - te - tra - ba - lha o a - no - in - tei - ro por um - mo - men - to de  
— É co - mo/es - ta noi - te Pa - ssan - do pa - ssan - do Em bus - ca da - ma - dru -

V<sup>5</sup><sub>4</sub>V<sup>9</sup><sub>7</sub>I<sub>7</sub>II<sub>7</sub>/III

## Mod. por acorde común

39 B7<sup>b9</sup> Em7 A7<sup>b13</sup> Dm7 G7<sup>13</sup> Am7 Am/G

so - nho Pra fa - zer a fan - ta - zi - a de rei - ou - de pi - ra - ta/ou jar - di - nei -  
ga - da Fa - lem bai-xo por - fa - vor - a Pra que/e - la/a - cor - de/a - le - gre co - mo/o di -

V<sup>9</sup><sub>7</sub>/IIIIII<sub>7</sub>V<sup>13</sup><sub>7</sub>/IIII<sub>7</sub>V<sup>13</sup><sub>7</sub>VI<sup>7</sup>=I<sup>7</sup>I<sub>2</sub>

44 D/F# Fm6 Am7 C7<sup>9</sup> Fmaj7 Bb7<sup>#11</sup> Am7 D7<sup>9</sup>

- ra Pra tu - do se/a - ca - bar - na - quar - ta fei - ra  
- a O - fe - re - cen - do bei - jos - de a - mor - ra

IV<sub>6</sub> i.m.VI<sub>3b</sub><sup>6</sup> agr.I<sup>7</sup>V<sup>9</sup><sub>7b</sub>/VIVI<sup>7</sup>Nap<sup>7</sup><sub>11</sub>I<sup>7</sup>IV<sup>7</sup><sub>#</sub><sup>9</sup>

# ÁGUA DE BEBER

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#m<sup>b13</sup> Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#m<sup>b13</sup> Bm7

Empty boxes for guitar chords: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

6 GMaj7 Bm7 F#7<sup>b13</sup> Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#m<sup>b13</sup> Bm7

Empty boxes for guitar chords: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

12 C#7<sup>b9</sup> F#m<sup>b13</sup> Bm7 GMaj7 Bm7 C#7<sup>b9</sup>

Empty boxes for guitar chords: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Eu quis a - mar \_\_\_\_  
Eu nun - ca fiz \_\_\_\_

18 F#7<sup>b13</sup> Bm7 E7<sup>9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7

mas ti\_\_ ve me - do Eu quis sal - var\_\_ meu co - ra ção\_\_  
coi - sa\_\_ mais cer - ta En treí\_\_ pra/es - co - la do - per - dão\_\_

Empty boxes for guitar chords: [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]



24

Mas o a - mor sa - be/um se - gre - do O me - do po - de ma -  
A mi - nha ca - sa vi - a - ver - ta A - bri - to - das as

30

tar o seu co - ra - ção Á - gua de be - ber Á - gua de be - ber ca - ma - rá  
por - tas do co - ra - ção

36

Á - gua de be - ber Á - gua de be - ber ca - ma - rá

# ÁGUA DE BEBER

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#7<sup>b13</sup> Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#7<sup>b13</sup> Bm7

I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub>

6 GMaj7 Bm7 F#7<sup>b13</sup> Bm7 C#7<sup>b9</sup> F#7<sup>b13</sup> Bm7

VI<sub>7</sub> I<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub>

12 C#7<sup>b9</sup> F#7<sup>b13</sup> Bm7 GMaj7 Bm7 C#7<sup>b9</sup>

V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup>

Eu quis a - mar —  
Eu nun - ca fiz —

18 F#7<sup>b13</sup> Bm7 E7<sup>9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7

V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub><sup>9</sup><sub>3# i.m</sub> IV<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7/III</sub><sup>13</sup> III<sub>7</sub>

mas ti — ve me - do Eu quis sal - var — meu co - ra ção —  
coi - sa — mais cer - ta En treí — pra/es - co - la do - per - dão —

24

Mas o a - mor sa - be/um se - gre - do O me - do po - de ma -  
A mi - nha ca - sa vi - a - ver - ta A - bri - to - das as

$V_7^9/V$   $N.7b$   $I_7$   $VII$   $VII_3^{6agre}$   $VII_{13}/VII_{m.n.}$   $V_7^9/V$

d

30

tar o seu co - ra - ção Á - gua de be - ber Á - gua de be - ber ca - ma - rá  
por - tas do co - ra - ção

$V_7$   $I_7$   $V_7^{13b}/IV$   $IV_7^9$   $IV_7^9$   $I_7$

36

Á - gua de be - ber Á - gua de be - ber ca - ma - rá

$V_7^{13b}/IV$   $IV_7^9$   $IV_7^9$   $I_7$   $V_7^{13}$

# CHEGA DE SAUDADE

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Gm7 Dm7

5 B° Bbm6 Dm7 Eb7<sup>9</sup> Dm7 Dm7/C B°

Vai mi - nha tris - te - za/E

12 Bbm6 Dm7 A7<sup>b13</sup> Dm7 Dm7/C



diz a e - la que sem e - la nao po - de ser Diz lhe

18 B° Am7 Bbmaj7 E°

nu - ma pre - ce que/e-la re - gre - sse por-que/eu nao po - sso mails so - frer

CHEGA DE SAUDADE

2

24 A7<sup>b9</sup> Dm7 Dm7/C B°  B<sup>b</sup>m6  Dm7<sup>9</sup>


— Che-ga de sau-da - de/A rea - li-da - de/é que sem e - la nao há paz

32 D7<sup>b9</sup> Gm7 C#° Dm7 Dm7/C B°


— nao há be-le - sa/é só tris-te - za/E/a me - lan-co - li-a que nao sai — de mim nao

38 B<sup>b</sup>m6 Dm7 Em7 A7<sup>13</sup> Dmaj7 E<sup>b</sup>°

sai de mim nao sai  Mas — se/e la — vol - tar

43 E7<sup>9</sup>  Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> D° Dmaj7<sup>9</sup>

— se/e - la vol - tar — que coi - sa lin - da que coi - sa lou - ca Pois há

49 F#m7 F°<sup>b13</sup> Em7  E7

— me-nos — pei-xi - nhos a — na - dar — no mar do que/os bei-ji - nhos que/eu da - rei

CHEGA DE SAUDADE

54   
 -na su - a bo - ca Den-tro dos meus bra - ços os a-bra - ços hao de ser

63   
 -mi-lhoesde/a-bra - ços a - per-ta - do/a-ssim-co - la-do/a-ssim ca-la - do/a-ssim A - bra-ços e - bei-ji -

69   
 - nhos e ca - ri - nhos sem ter fim Que/é pra aca - bar com/e-sse ne - go - cio de vi - ver

74   
 - long-ge de mim Nao que-ro mais e-sse ne - gó - cio de vo - cê vi-ver a - ssim

79   
 - Va - mos de - xar e-sse ne - gó - cio de vo - cê vi - ver sem mim

**Fine**  
**D.S. al Fine**

# CHEGA DE SAUDADE

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

CHEGA DE SAUDADE

2

24  $A7^{b9}$   $Dm7$   $Dm7/C$   $B^\circ$   $B^{\flat}m6$   $Dm7^9$

— Che-ga de sau-da - de/A rea - li-da - de/é que sem e - la nao há paz

$V7^9$   $I^7$   $I_2$   $VII/vII$   $VI^{6ag.}_{3b}$   $I^{7^9}$

32  $D7^{b9}$   $Gm7$   $C^\sharp^\circ$   $Dm7$   $Dm7/C$   $B^\circ$

— nao há be-le - sa/é só tris-te - za/E/a me - lan-co - li-a que nao sai — de mim nao

$V7^{b9}/IV$   $IV^7$   $VII$   $I^7$   $I_2^7$   $VII/vII$

Modulación por intercambio modal

38  $B^{\flat}m6$   $Dm7$   $Em7$   $A7^{13}$   $Dmaj7$   $E^{\flat^\circ}$

sai de mim nao sai Mas — se/e la — vol - tar

$VI^{6ag.}_{3b}$   $I^7$   $II^7_{i.m.}$   $V_7^{13\#}$   $I_{\#}=I$   $VII/II$

43  $E7^9$   $Em7^9$   $A7^{13}$   $D^\circ$   $Dmaj7^9$

— se/e - la vol - tar — que coi - sa lin - da que coi - sa lou - ca Pois há

$V7^9/V$   $II_7^9$   $V_7^{13}$   $I_{3b}^{5b}$   $I_7^9$

49  $F^\sharp m7$   $F^\circ b^{13}$   $Em7$   $E7$

— me-nos — pei-xi - nhos a — na - dar — no mar do que/os bei - ji - nhos que/eu da - rei

$III^7$   $VII^{13b}/III$   $II^7$   $V^7/V$



54  $\text{Gm6}$   $\text{A7}^{\text{b9}}$   $\text{Dmaj7}$   $\text{E7}^9$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{b13}}$   $\text{F}\#\text{7}$

—na su - a bo - ca Den-tro dos meus bra - ços os a-bra - ços hao de ser

$\text{IV}^{\text{6ag.}}_{\text{i.m.}}$   $\text{V}^{\text{9b}}_7$   $\text{I}^7$   $\text{V}^{\text{9}}_7/\text{V}$   $\text{V}^{\text{13}\sharp}/\text{VI}$   $\text{V}^{\text{7}}/\text{VI}$

63  $\text{Bm7}$   $\text{B}\flat\text{m7}$   $\text{Am7}$   $\text{D7}^{\text{b9}}$   $\text{Gmaj7}$   $\text{Gm6}$   $\text{F}\#\text{m7}$   $\text{B7}^{\text{13}}$   $\text{B7}^{\text{13}}$

—mi-lhoesde/a-bra - ços a - per-ta - do/a-ssim-co - la-do/a-ssim ca-la - do/a-ssim A - bra-ços e — bei-ji -

$\text{VI}^7$   $\text{VI}^{\text{7}}_{\text{i.m.}}$   $\text{V}^{\text{7}}_{3\text{b}}$   $\text{V}^{\text{9b}}_7/\text{IV}$   $\text{IV}^7$   $\text{IV}^{\text{6ag.}}_{\text{i.m.}}$   $\text{III}^7$   $\text{V}^{\text{13}\sharp}_7/\text{II}$

69  $\text{E7}^9$   $\text{Em7}^9$   $\text{A7}^{\text{13}}$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{13}}$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{b13}}$   $\text{B}\text{sus}4$   $\text{B7}^{\text{b9}}$   $\text{E7}^9$

- nhos e ca - ri - nhos sem ter fim — Que/é pra aca - bar com/e-sse — ne - go - cio de vi - ver

$\text{V}^{\text{9}}_7/\text{V}$   $\text{II}^{\text{9}}_7$   $\text{V}^{\text{13}}_7$   $\text{V}^{\text{13}\sharp}/\text{VI}^{\text{13}\sharp}$   $\text{V}^{\text{4}}/\text{VI}$   $\text{V}^{\text{9b}}_7/\text{IV}$   $\text{V}^{\text{9}}_7/\text{V}$

74  $\text{Em7}^9$   $\text{A7}^{\text{13}}$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{13}}$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{b13}}$   $\text{B}\text{sus}4$   $\text{B7}^{\text{b9}}$   $\text{E7}^9$   $\text{Em7}^9$   $\text{A7}^{\text{13}}$

— long-ge — de mim — Nao que-ro mais e-sse — ne - gó - cio de vo - cê — vi-ver — a - ssim

$\text{II}^{\text{9}}_7$   $\text{V}^{\text{13}}_7$   $\text{V}^{\text{13}}_7/\text{VI}^{\text{13b}}$   $\text{V}^{\text{4}}/\text{II}^{\text{5}}$   $\text{V}^{\text{9b}}_7/\text{II}^{\text{9b}}$   $\text{V}^{\text{9}}_7/\text{V}$   $\text{II}^{\text{9}}_7$   $\text{V}^{\text{13}}_7$

79  $\text{F}\#\text{7}^{\text{13}}$   $\text{F}\#\text{7}^{\text{b13}}$   $\text{B}\text{sus}4$   $\text{B7}^{\text{b9}}$   $\text{E7}^9$   $\text{Em7}^9$   $\text{A7}^{\text{13}}$   $\text{Dmaj7}$   $\text{E}^{\text{7}}$   $\text{A7}^{\text{b13}}$

— Va - mos de - xar e-sse — ne - gó - cio de vo - cê — vi - ver sem mim — **Fine** **D.S. al Fine**

$\text{V}^{\text{13}\sharp}/\text{VI}^{\text{13}\sharp}$   $\text{V}^{\text{4}}_3/\text{II}$   $\text{V}^{\text{9b}}_7/\text{II}^{\text{9b}}$   $\text{V}^{\text{9}}_7/\text{V}$   $\text{II}^{\text{9}}_7$   $\text{V}^{\text{13}}_7$   $\text{I}^7$   $\text{II}^{\text{i.m.}}$   $\text{V}^{\text{13}}_7$

# CHORA TUA TRISTEZA

(Oscar Castro Neves/ Luversí Fiorini)

B $\flat$ maj7 A $\emptyset$  D7 $\flat$ 9 Gm7  $\text{\textbackslash}$  C7 $\supset$  Fm7

Cho - ra que a tris - te - za fo - ge do teu o - lhar  
 Can - ta que a be - le - za vol - ta pra te/en - con - trar

8 B $\flat$ 7 $\supset$  E $\flat$ maj7 $\supset$  E $\flat$ m6 B $\flat$ maj7 Gm7

Brin - can - do de/es - que - ser Sau - da - de vai pa - ssar E/a - mor  
 Num so - nho tão pe - queno Que/o di - a es - con - deu Guar - dan

13 1. C7 $\supset$  C7 $\flat$ 13 Fsus4 F7 $\flat$ 9 2. C7 $\supset$  C7 $\flat$ 13 Fsus4 F7 $\flat$ 9 B $\flat$ maj7 Em7 $\supset$  A7 $\flat$ 13

já vai che - gar en - tão do pra te dar

21 Dm7 $\supset$  B $\emptyset$  Em7 $\supset$  A7 $\flat$ 13 Dm7 $\supset$  Gsus4 G7 $\supset$  Cm7 $\supset$

É tão bo - ni - to gos - tar e que - rer fi - car com al - guem pra quem po - ssa

9

28  $F7^{13}$   $B\flat\text{maj}7$   $A\circ$   $D7^{\flat 9}$   $Gm7$   $C7^9$   $Fm7$

— di - zer — O - lha — quan - tas — es - tre - las nas - cem — pra te/en - cor - tar —

36  $B\flat 7^9$   $E\flat\text{maj}7^9$   $E\flat m6$   $B\flat\text{maj}7$   $Gm7$

De - pois do céu — a - zul — a noi - te vai — che - gar — E eu

41  $C7^{13}$   $C7^{\flat 13}$   $F7^9$   $D7^{\sharp 9}$   $G^{\sharp 9}$   $Cm7^9$   $F7^{13}$   $B\flat m7$   $B\flat m6$   $B\flat m7$   $B\flat m6$

— pra te — a - mar — E eu — pra te — a - mar —

# CHORA TUA TRISTEZA

(Oscar Castro Neves/ Luversí Fiorini)

B<sup>b</sup>maj7 A<sup>o</sup> D7<sup>b9</sup> Gm7  $\frac{3}{4}$  C7<sup>9</sup> Fm7

Cho - ra que a tris - te - za fo - ge do teu o - lhar  
 Can - ta que a be - le - za vol - ta pra te/en - con - trar

I<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> V<sup>9b</sup><sub>7</sub>/VI VI<sup>7</sup> V<sup>9</sup><sub>7</sub>/V V<sup>7</sup><sub>3bi.m</sub>

8 B<sup>b</sup>7<sup>9</sup> E<sup>b</sup>maj7<sup>9</sup> E<sup>b</sup>m6 B<sup>b</sup>maj7 Gm7

Brin - can - do de/es - que - ser Sau - da - de vai pa - ssar E/a - mor  
 Num so - nho tão pe - queno Que/o di - a es - con - deu Guar - dan

V<sup>9</sup><sub>7</sub>/IV IV<sup>9</sup><sub>7</sub> IV<sup>6 agr.</sup><sub>3b i.m</sub> I<sup>7</sup> VI<sup>7</sup>

13 1. C7<sup>13</sup> C7<sup>b13</sup> Fsus4 F7<sup>b9</sup> 2. C7<sup>13</sup> C<sup>b</sup>7<sup>13</sup> Fsus4 F7<sup>b9</sup> B<sup>b</sup>maj7 Em7<sup>9</sup> A7<sup>b13</sup>

— já vai che - gar en - tão do pra te dar

V<sup>13</sup><sub>7</sub>/V<sup>13b</sup> V<sup>5</sup><sub>4</sub> V<sup>9b</sup><sub>7</sub> V<sup>13</sup><sub>7</sub>/V<sup>13b</sup> V<sup>5</sup><sub>4</sub> V<sup>9b</sup><sub>7</sub> I<sup>7</sup> II<sup>9</sup><sub>7</sub>/III V<sup>13</sup><sub>7</sub>/III

Modulación por función transitoria

Modulación Repentina

21 Dm7<sup>9</sup> B<sup>o</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> Gsus4 G7<sup>9</sup> Cm7<sup>9</sup>

É tão bo - ni - to gos - tar e que - rer fi - car com al - guem pra quem po - ssa

III<sup>9</sup><sub>7</sub> = I<sup>9</sup><sub>7</sub> II<sup>9</sup><sub>7</sub>/V II<sup>9</sup><sub>7</sub> i.m. V<sup>13</sup><sub>7</sub> I<sup>9</sup><sub>7</sub> V<sup>5</sup><sub>4</sub>/VII V<sup>9</sup><sub>7</sub>/III II<sup>79</sup>

28  $F7^{13}$   $B\flat maj7$   $A\emptyset$   $D7^{b9}$   $Gm7$   $C7^9$   $Fm7$

— di - zer — O - lha — quan - tas — es - tre - las nas - cem — pra te/en - cor - tar —

$V_7^{13}$   $I^7$   $II_7/VI$   $V_7^{9b}/VI$   $VI_7$   $V_7^9/V$   $V_{3bi}^7$

36  $B\flat 7^9$   $E\flat maj7^9$   $E\flat m6$   $B\flat maj7$   $Gm7$

De - pois do céu — a - zul — a noi - te vai — che - gar — E eu

$V_7^9/IV$   $IV_7^9$   $IV_{3b}^{6 agr. i.m}$   $I^7$   $VI^7$

41  $C7^{13}$   $C7^{b13}$   $F7^9$   $D7^{#9}$   $G_7^{13}$   $Cm7^9$   $F7^{13}$   $B\flat m7$   $B\flat m6$   $B\flat m7$   $B\flat m6$

— pra te — a - mar — E eu — pra te — a - mar —

$V_7^{13}/V$   $V_7^{13b}/V$   $V_7^9$   $V_7^{9\#}/VI$   $V_7^{13}/II$   $II_7^9$   $V_7^{13}$   $I_{3b}^{7b}$   $I_{3b}^{6 agr.}$   $I_{3b}^{7b}$   $I_{3b}^{6 agr.}$

# CORCOVADO

(Tom Jobim)

Am6    %    Ab<sup>0</sup>b<sup>13</sup>    %    Gm7    C7<sup>9</sup>

7 Fmaj7    B<sup>b</sup>7<sup>9</sup>    Em7    Am7    Am6    Ab<sup>0</sup>b<sup>13</sup>    %    Am6    %

Um can-ti-nho/um vi - o-lão

15 Ab<sup>0</sup>b<sup>13</sup>    %    Gm7    C<sup>sus</sup>4    F<sup>0</sup>    Fmaj7    Fm7<sup>9</sup>

E-ssc/a-mor u-ma can-ção    Pra fa-zer fe-liz a quem se a - ma    Mui-ta cal-ma pra

22 B<sup>b</sup>7<sup>13</sup>    E7<sup>b9</sup>    Aaug    Am6    %    Fmaj7/A

—pen-sar —    E ter tem-po pra so - nhar    Da ja-ne-la vê - se/o cor — co-va - do/O re-den - tor

28 Gsus4 A<sup>b</sup>0<sup>b</sup>13 Am6  $\text{‰}$  A<sup>b</sup>0<sup>b</sup>13  $\text{‰}$  Gm7

—que lin - do Que-ro/a-vi-da sem —pre/a - ssim Com vo-cê per-to —de mim A-te —o —a pa-

34 Csus4 F<sup>0</sup> Fmaj7 Fm7<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7<sup>13</sup> Em7 Am7

gar da ve - lha-cha — ma E eu que/e-ra-tão tris-te — Dis-cren-te de-sse mun-do —

41 Dm7<sup>9</sup> Gsus4 G7<sup>b9</sup> E $\emptyset$  A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> Gsus4 A<sup>b</sup>0<sup>b</sup>13

Ao en-con-trar vo - cê eu co - nhe-ci — O que/é fe-li-ci - da-de meu a-mor

D.S.

# CORCOVADO

(Tom Jobim)

Am6     $\%$      $A\flat^0b^{13}$      $\%$     Gm7    C7<sup>9</sup>

I<sup>6#agr.</sup>    VII<sup>13</sup>    II<sup>7</sup>/VI    V<sup>7</sup><sup>9</sup>/VI

7 Fmaj7    B $\flat$ <sup>7</sup><sup>9</sup>    Em7    Am7    Am6     $A\flat^0b^{13}$      $\%$     Am6     $\%$

VI<sup>7</sup>    Nap.<sup>(9)</sup><sub>7 $\flat$</sub>     V<sup>7</sup><sub>3</sub>    I<sup>7</sup>    I<sup>6#agr.</sup>    VII<sup>13</sup>    I<sup>6#agr.</sup>    Um can-ti-nho/um vi - o-lão\_\_

15  $A\flat^0b^{13}$      $\%$     Gm7    Csus4    F<sup>0</sup>    Fmaj7    Fm<sup>7</sup><sup>9</sup>

E-sse/a-mor u-ma\_\_can-ção\_\_    Pra fa-zer fe-liz\_\_ a quem se a - ma    Mui-ta cal-ma pra

VII<sup>13</sup>    II<sup>7</sup>/VI    V<sub>4</sub><sup>5</sup>/VI    VI<sup>7 $\flat\flat$</sup> <sub>5 $\flat$</sub> <sub>3 $\flat$</sub>     VI<sup>7</sup>    VI<sup>7</sup><sub>3 $\flat$</sub>  i.m

22 B $\flat$ <sup>7</sup> <sup>13</sup>    E7<sup>9</sup>    Aaug    Am6     $\%$     Fmaj7/A

\_\_pen-sar\_\_    E ter tem-po pra\_\_so - nhar    Da ja-ne-la vê - se/o cor\_\_co-va - do/O re-den - tor

Nap.<sup>13</sup><sub>7 $\flat$</sub>     V<sup>9</sup><sub>7</sub><sub>3 $\sharp$</sub>     I<sup>5 $\sharp$</sup> <sub>3 $\sharp$</sub>     I<sup>6#agr.</sup>    VI<sup>6</sup><sub>5</sub>



28 Gsus4  $A\flat^0\flat^{13}$  Am6  $A\flat^0\flat^{13}$  Gm7

— que lin - do Que-ro/a-vi-da sem — pre/a - ssim Com vo-cê per-to — de mim A-te — o — a pa-

$V_4^5/III$   $VII^{13}$   $I^{6\#agr.}$   $VII^{13}$   $II^7/VI$

34 Csus4  $F^0$  Fmaj7 Fm7<sup>9</sup>  $B\flat^7^{13}$  Em7 Am7

gar da ve - lha-cha — ma E eu que/e-ra-tão tris-te — Dis-cren-te de-sse mun-do —

$V_4^5/VI$   $VI^{7bb}_{5b}_{3b}$   $VI^7$   $VI^9_{7_{3b} i.m}$   $Nap.^{13}_{7b}$   $V_3^7$   $I^7$

41 Dm7<sup>9</sup> Gsus4 G7<sup>b9</sup> E $\emptyset$   $A^7\flat^{13}$  Dm7<sup>9</sup> Gsus4  $A\flat^0\flat^{13}$

Ao en-con-trar vo - cê eu co - nhe-ci — O que/é fe-li-ci - da-de meu a-mor

$VI^9_7$   $V_4^5/III$   $V_7^{9b}/III$   $II^7/IV$   $V_7^{13}/IV$   $IV_7^9$   $V_4^5/III$   $VII^{13}$  **D.S.**

# DESAFINADO

(Tom Jobim/Newton Mendonça)

F maj7      %      G7<sup>#11</sup>      %      Gm7

Se vo-cé di - sser que/eu de - sa-fi - no/a - mor Sai-ba que/is-to/em mim

6      Gm6      A<sup>ø</sup>      D7<sup>9b</sup>      Gm7      Gm7/F      E<sup>ø</sup>      A7<sup>13b</sup>

— pro - vo - ca/i - men - sa dor — Só pre - vi - le - gi - a - dos tem ou - vi -

11      D maj7      D7<sup>9b</sup>      G7      %      G<sup>b</sup>maj7      %

- do/i - gual ao seu — Eu po - ssu - o/a - pe - nas o — que deus — me deu

17      F maj7      %      G7<sup>#11</sup>      %      Gm7

Se vo - cê in - sis - te em cla - ssi - fi - car — Meu com - por - ta - men -

22 


- to de/an - ti - mu - si - cal\_\_ Eu mes - mo\_\_ men - tin - do de - vo/ar - gu -

27 

- men - tar\_\_ Que/i-sso/é bo - ssa no - va\_\_ Que/i-sso/é mui-to na - tu - ral

32 

\_\_ O que\_\_ vo - cê\_\_ nao sa - be nem se - quer\_\_ pre - ssen - te\_\_ É que/os

37 

\_\_ de - sa - fi - na - dos tam - be, tem\_\_ um co - ra - çao\_\_ Fo - to - gra - fei\_\_ vo - cê

42  $C\sharp^{\circ}$   $Dm7^9$   $G7^{13}$   $Gm7$   $A\flat7$   $G7^{13}$   $G7^{13b}$

\_\_na mi - nha-Ro - lley Flex Re-ve - lou se/a su - a/e-nor - me/in gra - ti - dao\_\_

[ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]



48  $Csus4$   $C7^{9b}$   $Fmaj7$   $G7^{\#11}$   $Gm7$

Só nao po - de-rá\_\_ fa - lar\_\_ a - ssim\_\_ do meu a - mor\_\_ Es - te/é o mai-or

[ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

54  $Gm6$   $A^{\circ}$   $D7$   $B\flat maj7$   $B\flat m6$

\_\_que vo - cê po - de en - con - trar\_\_ viu Vo-cê\_\_ com su - a mu - si-ca/es-que - ceu

[ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

59  $Am7$   $A\flat^{\circ}$   $G7$   $G\flat maj7$

\_\_ o prin - ci - pal\_\_ Que no pei-to dos de-sa-fi-na - dos No fun-do do pei - to ba-te ca-la -

[ ] [ ] [ ] [ ]

64

Gm7 Csus4 C7<sup>9b</sup> Fmaj7

- do Que no pei-to dos de-sa-fi - na - dos tam - bem ba - te/um co-ra - çao——

# DESAFINADO

(Tom Jobim/Newton Mendonça)

Musical notation for the first line of the song. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes. Above the staff, the chords F maj7, G7<sup>#11</sup>, and Gm7 are indicated. There are repeat signs (slashes with dots) above the first and second measures. Below the staff, the lyrics are: "Se vo-cé di - sser que/eu de - sa-fi - no/a - mor Sai-ba que/is-to/em mim".

I<sup>7</sup>

V<sub>7</sub><sup>#11</sup>/V

II<sup>7</sup>

Musical notation for the second line of the song. The melody continues with eighth notes. Above the staff, the chords Gm6, A<sup>ø</sup>, D7<sup>9b</sup>, Gm7, Gm7/F, E<sup>ø</sup>, and A7<sup>13b</sup> are indicated. Below the staff, the lyrics are: "— pro - vo - ca/i - men - sa dor — Só pre - vi - le - gi - a - dos tem ou - vi -".

II<sup>6</sup> agr.

II<sup>7</sup>/II

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/II

II<sup>7</sup>

II<sub>2</sub>

II<sup>7</sup>/VI

V<sub>7</sub><sup>13b</sup>/VI

Musical notation for the third line of the song. The melody continues with eighth notes. Above the staff, the chords D maj7, D7<sup>9b</sup>, G7, and G<sup>b</sup> maj7 are indicated. There are repeat signs above the first and last measures. Below the staff, the lyrics are: "- do/i - gual ao seu — Eu po - ssu - o/a - pe - nas o — que deus — me deu".

VI<sub>3#</sub><sup>7#</sup>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/II

V<sub>7</sub>/V

Nap.<sup>7</sup>

Musical notation for the fourth line of the song. The melody continues with eighth notes. Above the staff, the chords F maj7, G7<sup>#11</sup>, and Gm7 are indicated. There are repeat signs above the first and second measures. Below the staff, the lyrics are: "Se vo - cê in - sis - te em cla - ssi - fi - car — Meu com - por - ta - men -".

I<sup>7</sup>

V<sub>7</sub><sup>#11</sup>/V

II<sup>7</sup>

22  $Gm6$   $A$   $D7^{9b}$   $Gm7$   $Gm7/F$   $E$   $A7^{13b}$

- to de/an - ti - mu - si - cal\_\_ Eu mes - mo\_\_ men - tin - do de - vo/ar - gu -

$II^6$  agr.

$V/VI$

$V_7^{9b}/II$

$II^7$

$II_2$

$V/III$

$V_7^{13}/VI$

Modulación por función transitoria

27  $Dm7$   $E7^{9\#}$   $A_{maj7}$   $A^b7^{13b}$   $G7^{13}$

- men - tar\_\_ Que/i - sso/é bo - ssa no - va\_\_ Que/i - sso/é mui - to na - tu - ral

$VI^7$

$V_7^{9\#}/III$

$III^7_{3\#} = I^7_{3\#}$

$V^7_{13}/III$

$V_7^{13}/III$   
i.m

32  $F\#7^{13b}$   $A_{maj7}$   $A^\circ$   $Bm7$   $E7^9$

\_\_ O que\_\_ vo - cê\_\_ nao sa - be nem se - quer\_\_ pre - ssen - te\_\_ É que/os

$V_7^{13}/II$   
3#

$I^7_{3\#}$

$VII/II$   
3#

$II^7_{5\#}$

$V_7^{9\#}/III$   
3#

Mod. por intercambio modal

Mod. Repentina hacia un acorde común

37  $A_{maj7}$   $A_{m6}$   $F_{maj7/A}$   $A^b7^{13b}$   $C_{maj7}$

\_\_ de - sa - fi - na - dos tam - be, tem\_\_ um co - ra - çao\_\_ Fo - to - gra - fei\_\_ vo - cê

$I^7_{3\#}$

$I^6_{3\#}$  agr. =  $I^6_{3\#}$  agr.  $VI^6_5$

$VII^{13}$

$I^7$

42  $C\sharp^\circ$   $Dm7^9$   $G7^{13}$   $Gm7$   $A\flat7$   $G7^{13}$   $G7^{13b}$

—na mi - nha-Ro - lley Flex Re-ve - lou se/a su - a/e-nor - me/in gra - ti - dao—

VII/II  $II_7^9$   $V_7^{13}$   $V_{3b}^7$   $V_7/Nap.$   $V_7^{13-13b}$

Mod. Por función transitoria  
hacia un acorde común

48  $Csus4$   $C7^{9b}$   $Fmaj7$   $G7^{11}$   $Gm7$

Só nao po - de-rá — fá - lar — a - ssim — do meu a - mor — Es - te/é o mai-or

$I_4^5$   $V_7/IV^{9b}$   $IV^7 = I^7$   $V_7/V^{11\#}$   $II^7$

54  $Gm6$   $A^\circ$   $D7$   $B\flat maj7$   $B\flat m6$

—que vo - cê po - de en - con - trar — viu Vo-cê — com su - a mu - si-ca/es-que - ceu

$II^{6\# agr.}$   $II^7/II$   $V_7/II$   $IV^7$   $IV^6 agr. 3b i.m$

59  $Am7$   $A\flat^\circ$   $G7$   $G\flat maj7$

— o prin - ci - pal — Que no pei-to dos de-sa-fi-na - dos No fun-do do pei - to ba-te ca-la -

$III^7$   $VII/III$   $V_7/V$   $Nap.^7$



64

Gm7 Csus4 C7<sup>9b</sup> Fmaj7

- do Que no pei-to dos de-sa-fi - na - dos tam - bem ba - te/um co-ra - çao —

II<sup>7</sup>

V<sub>4</sub><sup>5</sup>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

I<sup>7</sup>

# ELA É CARIOCA

(Tom Jobim)

F#/A# Am6 G#m7 G<sup>0</sup> F#7<sup>13</sup> F#7<sup>b13</sup>

Five empty red boxes for guitar chord diagrams.

6 F#m7 B7<sup>b9</sup> Bm7 E7<sup>b9</sup> 1. 2. **Fine** Emaj7<sup>9</sup> F7<sup>9</sup> Emaj7<sup>9</sup> C#m7

E-la/é ca-ri-o - ca e-la/é ca-ri-o - ca

Seven empty red boxes for guitar chord diagrams.

13 F#7<sup>9</sup> F#m7<sup>9</sup> Dm6

Bas-ta/o jei - ti - nho de - la/an - dar\_\_ Nem nim-guém tem ca - ri - nho/a-ssim-

Three empty red boxes for guitar chord diagrams.

17 C#m6 Bsus4 B7<sup>b9</sup> Bm7<sub>3</sub> E7<sup>b9</sup><sub>3</sub> F#/A#

- pa-ra dar\_\_ Eu ve - jo na luz dos seus o - lhos as noi - tes do Rio\_\_ ao lu - ar

Four empty red boxes for guitar chord diagrams.

22 Am6 Emaj7<sup>9</sup> D#7<sup>#9</sup> Dmaj7<sup>9</sup> C#7<sup>#9</sup> Cmaj7<sup>9</sup> B7<sup>#9</sup>

— Ve-jo/a mes-ma luz — ve-jo/o mes-mo céu — ve-jo/o mes-mo mar E-la/é -

[Empty boxes for chord identification]

27 Emaj7 C#m7 F#7<sup>9</sup> F#m7<sup>9</sup>

meu a - mor só me vê a mim A mim que vi-vi para/en - con-trar Na luz do seu o - lhar

[Empty boxes for chord identification]

32 Dm6 C#m6 B<sub>sus</sub>4 B7<sup>b9</sup> Bm7<sup>3</sup> E7<sup>b9</sup><sup>3</sup>

— a paz — que so-nhei — Só sei que sou lou-co por e-la/e pra mim e-la/é

[Empty boxes for chord identification]

37 F#/A# Am6 Emaj7<sup>9</sup> D#7<sup>#9</sup> Dmaj7<sup>9</sup> D#7<sup>b9</sup> Emaj7<sup>9</sup> B7<sup>b9</sup>

lin - da de - mais — E a - lem do mais e la/e ca-ri-o - ca e-la/e ca-ri-o — ca

[Empty boxes for chord identification]

**D.C. al Fine**

# ELA É CARIOCA

(Tom Jobim)

F#/A# Am6 G#m7 G<sup>0</sup> F#7<sup>13</sup> F#7<sup>b13</sup>

V<sub>6/V</sub> IV<sub>3q</sub><sup>6 agr. i.m.</sup> III<sub>7</sub> VII/III V<sub>7</sub><sup>13-13q</sup>/V

6 F#m7 B7<sup>b9</sup> Bm7 E7<sup>b9</sup> 1. 2. **Fine** Emaj7<sup>9</sup> F7<sup>9</sup> Emaj7<sup>9</sup> C#m7

E-la/é ca-ri-o - ca e-la/é ca-ri-o - ca

II<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9q</sup> V<sub>3q</sub><sup>i.m.7</sup> V<sub>7</sub><sup>9q</sup>/IV I<sub>7</sub><sup>9</sup> Nap<sub>7b</sub><sup>9q</sup> I<sub>7</sub><sup>9</sup> VI<sub>7</sub>

13 F#7<sup>9</sup> F#m7<sup>9</sup> Dm6

Bas-ta/o jei - ti - nho de - la/an - dar — Nem nim-guém tem ca - ri - nho/a-ssim-

V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> II<sub>7</sub><sup>9</sup> VII<sub>3q</sub><sup>6 agr. i.m.</sup>

17 C#m6 Bsus4 B7<sup>b9</sup> Bm7<sub>3</sub> E7<sup>b9</sup><sub>3</sub> F#/A#

- pa-ra dar — Eu ve - jo na luz dos seus o - lhos as noi - tes do Rio — ao lu - ar

VI<sub>6#</sub><sup>agr.</sup> V<sub>4</sub><sup>5</sup> — <sub>3</sub><sup>9q</sup> V<sub>3q</sub><sup>i.m.7</sup> V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/IV V<sub>6/V</sub>

22

A m6      E maj7<sup>9</sup>      D#7<sup>#9</sup>      D maj7<sup>9</sup>      C#7<sup>#9</sup>      C maj7<sup>9</sup>      B7<sup>#9</sup>

IV<sub>3</sub><sup>6 agr.</sup> i.m.    I<sub>7</sub><sup>9</sup>    V<sub>7</sub><sup>9x</sup>/III    VII<sub>7</sub><sup>9</sup> i.m.    V<sub>7</sub><sup>9x</sup>/II    VI<sub>7</sub><sup>9</sup> i.m.    V<sub>7</sub><sup>9x</sup>

27

E maj7      C#m7      F#7<sup>9</sup>      F#m7<sup>9</sup>

I<sub>7</sub>    VI<sub>7</sub>    V<sub>7</sub><sup>9</sup>/V    II<sub>7</sub><sup>9</sup>

32

Dm6      C#m6      B<sub>sus</sub>4      B7<sup>b9</sup>      Bm7<sub>3</sub>      E7<sup>b9</sup>

VII<sub>3</sub><sup>6 agr.</sup> i.m.    VI<sub>6</sub><sup># agr.</sup>    V<sub>4</sub><sup>5</sup><sub>3</sub><sup>9</sup>    V<sub>3</sub><sup>7</sup> i.m.    V<sub>7</sub><sup>9</sup>

37

F#/A#      A m6      E maj7<sup>9</sup>      D#7<sup>#9</sup>      D maj7<sup>9</sup>      D#7<sup>b9</sup>      E maj7<sup>9</sup>      B7<sup>b9</sup>

V<sub>6</sub>/V    IV<sub>3</sub><sup>6 agr.</sup> i.m.    I<sub>7</sub><sup>9</sup>    V<sub>7</sub><sup>9x</sup>/III    VII<sub>7</sub><sup>9</sup> i.m.    V<sub>7</sub><sup>9</sup>/III    I<sub>7</sub><sup>9</sup>    V<sub>7</sub><sup>9</sup>

D.C. al Fine

# ESTRADA DO SOL

(Tom Jobim/ Dolores Duran)

Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> / 3 / 3 / 3 / 3 /

É de ma-nhã Ve-mo sol mais os pin-gos da chu va que on-tem ca - iu

6 / 3 / 3 / 3 / Cmaj7 Dm7 Em7Dm7 Cmaj7

Ain - da/es-tão a bri - lhar Ain - da/es-tão a dan - çar Ao ven-to/a - le - gre que me

12 Gsus4 Cmaj7 / Fm7<sup>9</sup> Bb7<sup>13</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

traz es - ta can - ção Que - ro que vo - cê me dê a

17 Ebm7<sup>9</sup> Ab7<sup>13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> / 3 / 3 / 3 /

mão va - mos sa - ir por a - í sem pen - sar no que foi que so -

21 Cmaj7 Dm7

nhei que cho - rei que so - fri pois a nos - sa ma - nha Já me fez es - que - cer \_\_\_\_\_



27 ⊕

\_\_\_\_\_ Me dê a mão va - mos sa - ir pra \_\_\_\_\_ ver o sol \_\_\_\_\_

**D.C. al Coda**



32 ⊕

sol \_\_\_\_\_ o sol \_\_\_\_\_ o sol



# ESTRADA DO SOL

(Tom Jobim/ Dolores Duran)

Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> %  $\overset{\frown}{3}$  %  $\overset{\frown}{3}$  %  $\overset{\frown}{3}$  %  $\overset{\frown}{3}$  %

É de ma-nhã Ve-mo sol mais os pin-gos da chu va que on-tem ca - iu

$\text{II}_7^9$   $\text{V}_7^{13}$

6 %  $\overset{\frown}{3}$  % %  $\overset{\frown}{3}$  Cmaj7 Dm7 Em7Dm7 Cmaj7

Ain - da/es-tão a bri - lhar Ain - da/es-tão a dan - çar Ao ven-to/a - le - gre que me

$\text{I}^7$   $\text{II}^7$   $\text{III}^7$   $\text{II}^7$   $\text{I}^7$

12 Gsus4 Cmaj7 % Fm7<sup>9</sup> B $\flat$ 7<sup>13</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

traz es - ta can - ção Que - ro que vo - cê me dê a

$\text{V}_4^5$

$\text{I}^7$

$\text{II}_{7\flat/\text{III}}^9$

$\text{V}_{7\flat/\text{III}}^{13}$

$\text{II}_{7/\text{II}}^{9\#}$   $\text{V}_{7/\text{II}}^{13}$

Modelo

1º Rep.

17 E $\flat$ m7<sup>9</sup> A $\flat$ 7<sup>13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> %  $\overset{\frown}{3}$  %  $\overset{\frown}{3}$  %  $\overset{\frown}{3}$

mão va - mos sa - ir por a - í sem pen - sar no que foi que so -

$\text{II}_{5\flat/\text{Nap}}^{7\flat}$   $\text{V}_{7\flat/\text{Nap}}^{13}$

$\text{II}_7^9$

$\text{V}_7^{13}$

2º Rep.

3º Rep.

Progresión Armónica Modulante



21 Cmaj7 Dm7

nhei que cho - rei que so - fri pois a nos - sa ma - nha Já me fez es - que - cer

I<sup>7</sup> II<sup>7</sup>

27 ⊕

— Me dê a mão va - mos sa - ir pra ver o sol

III<sup>7</sup> II<sup>7</sup> I<sup>7</sup> V<sub>4</sub><sup>5</sup> I<sup>7</sup> **D.C. al Coda**

32 ⊕

sol o sol o sol

I<sup>7</sup> III<sub>i.m.</sub><sup>7</sup> VI<sub>i.m.</sub><sup>7</sup> Nap.<sub>7</sub><sup>11</sup> I<sub>7</sub><sup>11#</sup>

# FEITIÇO DA VILA

(Vadico/Noel Rosa)

INTRO Gmaj7 A<sup>b</sup>° F#m7/A B7<sup>b</sup>13 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

7 Dmaj7 Asus4 A7<sup>b</sup>9 Dmaj7 C#° F#7<sup>b</sup>13 Bm7

Quem nas - ce lá - na vi - la nem se - quer - va - ci - la  
 O sol na vi - la/é tris - te Sam - ba nao a - ssis - te

14 G7<sup>13</sup> F#7 Gmaj7 A<sup>b</sup>° F#m7/A F#7<sup>b</sup>13

ao a - bra - çar o sam - ba Quem faz dan - çar os ga - lhos do ar - vo -  
 por - que a gen - te/en - plo - ra Sol pe - lo/a - mor de Deus Nao ve - nha/a -

20 Bsus4 B7<sup>b</sup>9 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 1. Asus4 A7<sup>b</sup>9 2. B7<sup>b</sup>13 Em7

re - do/e faz a lu - a nas - cer mais ce - do A vi - la tem  
 go - ra que/asm - re - nas vao lo - go em - bo - ra

27  $B7^{b13}$   $Em7$   $E^\circ$   $A7^{13}$   $Dmaj7^9$

um fei-ti-ço sem \_\_\_ fa-ro - fa Sem ve - la/e sem \_\_\_ vin - têm que nos faz bem



33  $Am7$   $D7^{b9}$   $Gmaj7$   $F\#^{b13}$   $Bm7$   $Bm7/A$   $G\#^\circ$   $C\#^{b9}$   $F\#m7$

Ten - do/um no-me de \_\_\_ prin-ce - sa Trans-for - mou \_\_\_ o sam - ba num fei-



39  $E7^9$   $A7^{13}$   $A7^{b13}$   $Dmaj7$   $C\#^\circ$

ti - ço \_\_\_ de-cen - te que \_\_\_ pren-de/a gen-te \_\_\_ O sol na vi - la/é tris - te



45  $F\#^{b13}$   $Bm7$   $G7^{13}$   $F\#7$   $Gmaj7$   $A^b^\circ$

Sam-ba nao a-ssis - te por-que a gen-te/en-plo - ra Sol pe-lo/a-mor \_\_\_ de Deus



52

— nao ve-nha/a - go - ra que/as mo - re - nas vao lo - go em - bo - ra

# FEITIÇO DA VILA

(Vadico/Noel Rosa)

INTRO Gmaj7 A<sup>b</sup>° F#m7/A B7<sup>b13</sup> E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

IV<sup>7</sup> VII/V III<sup>6</sup><sub>5</sub> V<sup>13</sup><sub>7/II</sub> V<sup>9</sup><sub>7/V</sub> V<sup>13</sup><sub>7</sub>

7 Dmaj7 Asus4 A7<sup>b9</sup> Dmaj7 C#° F#7<sup>b13</sup> Bm7

Quem nas - ce lá - na vi - la nem se - quer - va - ci - la  
 O sol na vi - la/é tris - te Sam - ba nao a - ssis - la te

I<sup>7</sup> V<sup>5</sup><sub>4—3</sub><sup>9b</sup><sub>7</sub> I<sup>7</sup> II<sup>7</sup>/VI V<sup>13</sup><sub>7/VI</sub> VI<sup>7</sup>

14 G7<sup>13</sup> F#7 Gmaj7 A<sup>b</sup>° F#m7/A F#7<sup>b13</sup>

ao a - bra - çar o sam - ba Quem faz dan - çar os ga - lhos do ar - vo -  
 por - que a gen - te/en - plo - ra Sol pe - lo/a - mor de Deus Nao ve - nha/a -

V<sup>13</sup><sub>7q/VII i.m.</sub> V<sup>7</sup>/VI IV<sup>7</sup> VII/V III<sup>6</sup><sub>5</sub> V<sup>13</sup><sub>7/VI</sub>

20 Bsus4 B7<sup>b9</sup> E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 1. Asus4 A7<sup>b9</sup> 2. B7<sup>b13</sup> Em7

re - do/e faz a lu - a nas - cer mais ce - do A vi - la tem  
 go - ra que/asmo - re - nas vao lo - go em - bo - ra

V<sup>5</sup><sub>4—3</sub><sup>9b</sup><sub>7</sub> V<sup>9</sup><sub>7/V</sub> V<sup>13</sup><sub>7</sub> I<sup>7</sup> V<sup>5</sup><sub>4—3</sub><sup>9b</sup><sub>7</sub> V<sup>13</sup><sub>7/II</sub> II<sup>7</sup>

II

27  $B7^{b13}$   $Em7$   $E^{\circ}$   $A7^{13}$   $Dmaj7^9$

um fei-ti-ço sem — fa-ro - fa Sem ve - la/e sem — vin - têm que nos faz bem

$V_{7/II}^{13}$   $II^7$   $II_{5b}^7$  i.m.  $V_7^{13}$   $I_7^9$

33  $Am7$   $D7^{b9}$   $Gmaj7$   $F\#^{b13}$   $Bm7$   $Bm7/A$   $G\#^{\circ}$   $C\#^{b9}$   $F\#m7$

Ten - do/um no-me de — prin-ce - sa Trans-for - mou — o sam - ba num fei-

$II^7/IV$   $V_{7/IV}^{9b}$   $IV^7$   $V_{7/VI}^{13}$   $VI^7$   $VI_2$   $II^7/III$   $V_{7/III}^9$   $III_7$

39  $E7^9$   $A7^{13}$   $A7^{b13}$   $Dmaj7$   $C\#^{\circ}$

ti - ço — de-cen - te que — pren-de/a gen-te — O sol na vi - la/é tris - te

$V_{7/V}^9$   $V_7^{13}$   $13_{\sharp}$   $I^7$   $II^7/VI$

45  $F\#^{b13}$   $Bm7$   $G7^{13}$   $F\#7$   $Gmaj7$   $A^b^{\circ}$

Sam-ba nao a-ssis - te por-que a gen-te/en-plo - ra Sol pe-lo/a-mor — de Deus

$V_{7/VI}^{13}$   $VI^7$   $V_{7\sharp/VI}^{13}$   $V_{7/VI}$   $IV^7$   $VII/V$

52  $F\#m7/A$   $F\#7^{b13}$   $Bsus4^5$   $B7^{b9}$   $E7^9$   $A7^{13}$   $Dmaj7$   $Asus4$   $A7^{b9}$

— nao ve-nha/a - go - ra que/as mo - re - nas vao lo - go em - bo - ra

$III_5^6$	$V_7^{13}/VI$	$V_4^5$ $\frac{9\sharp}{7}$ $\frac{7}{3}$	$V_7^9/V$	$V_7^{13}$	$I^7$	$V_4^5$ $\frac{9b}{7}$ $\frac{7}{3}$
		<b>II</b>				

# GAROTA DE IPANEMA

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

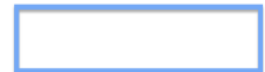
Dmaj<sup>9</sup> E7<sup>9</sup>

O - lha que coi - sa mais lin - da mais chei - a de gra - ça é e - la/a men -  
Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de/I - pa - ne - ma Ó seu ba - lan -



4 Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj<sup>9</sup> 1. G7<sup>13</sup> 2. Dmaj<sup>9</sup>

ni-na que vem e que pa - ssa num do-ce ba - lan-ço/a ca - mi-nho do mar —  
ça-do é mais que/um po-e - ma E/a coi-sa mais lin-da que/eu já vi pa-ssar



10 Ebmaj7<sup>9</sup> Ebm6 Ebm7<sup>9</sup> F#m6

Ah — por-que/eu/es-tou tao so - zi - nho — Ah — por-que tu-do/é tao tris - te —



17 Em7<sup>9</sup> Gm6 F#m7 B7#11 B7

— Ah — a be-le-za que/e - xis - te — a be - le-za que nao é só mi - nha — que





24

Em7 A7<sup>#11</sup> A7 Dmaj7<sup>9</sup> E7<sup>9</sup>

tam-bem pa-ssa so - zi - nha Ah se e-la sou - be-sse que quan-do/e-la pa - ssa o mun-do/en-tei-



29

Em7<sup>9</sup> A7<sup>3</sup> Dmaj7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup>

ri - nho se en-che de gra - ça e fi - ca-mais lin - do por cau - sa do/a - mor\_\_\_\_\_



# GAROTA DE IPANEMA

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

O - lha que coi - sa mais lin - da mais chei - a de gra - ça é e - la/a men -  
Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de/I - pa - ne - ma Ó seu ba - lan -

I<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>9</sup>/V

ni-na que vem e que pa - ssa num do-ce ba - lanço/a ca - mi-nho do mar —  
ça-do é mais que/um po-e - ma E/a coi-sa mais lin-da que/eu já vi pa-ssar

II<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub>

I<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>13</sup> / VII<sub>i.m.</sub>

I<sub>7</sub><sup>9</sup>

Modulación Repentina

Mod. Repentina

Ah — por-que/eu/es-tou tao so - zi - nho — Ah — por-que tu-do/é tao tris - te —

Nap<sub>7</sub><sup>9</sup> = I

I<sub>6 agr. 3b</sub>

I<sub>7b 3b</sub><sup>9</sup>

III<sub>6# agr.</sub>

— Ah — a be-le-za que/e - xis - te — a be - le-za que nao é só mi - nha — que

II<sub>7</sub><sup>9</sup>

IV<sub>i.m.</sub><sup>6 agr. 3b</sup>

III<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>11#</sup> / II

24

Em7 A7<sup>#11</sup> A7 Dmaj7<sup>9</sup> E7<sup>9</sup>

tam-bem pa-ssa so - zi - nha Ah se e-la sou - be-sse que quan-do/e-la pa - ssa o mun-do/en-tei-

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>11#</sup>

I<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>9</sup> / V

29

Em7<sup>9</sup> A7<sup>3</sup> Dmaj7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup>

ri - nho se en-che de gra - ça e fi - ca-mais lin - do por cau - sa do/a - mor

II<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>13</sup>

I<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>13</sup> / VII  
i.m.

# INFLUÊNCIA DO JAZZ

(Carlos Lyra)

Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7<sup>9</sup> B7<sup>b9</sup> Em7<sup>9</sup>

Po - bre sam - ba meu — Foi se mis - tu - ran - do se mo - der - ni -  
 Qua - se que — mo - rreu — E/a - ca - ba mo - rren - di/Es - ta qua - se mo -

□ □ □ □ □

A7<sup>13</sup> Dmaj7<sup>9</sup> Am7

zan - do/e se — per - deu — E o re - bo - la - do Ca - dê nao tem mais  
 ren - do nao per - ce - beu — Que/o sam - ba ba - lan - ça De/um la - do pro otro

□ □ □

D7<sup>b9</sup> G#<sup>o</sup> Gm6

— Ca - dê o tal gin - ga - do que me - xe com/a gen - te Coi - ta - do do meu  
 — O jazz é di - fe - ren - te pra fren - te pra trás — E/o sam - ba mei - o

□ □ □

Bm7/F# F<sup>o</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> 1. Dmaj7<sup>9</sup> B7<sup>b9</sup> 2. Dmaj7<sup>9</sup> G#m7 C#7<sup>b9</sup>


sam - ba Mu - dou de - rre - pen - te/In - flu - ên - cia do jazz No  
 mor - to fi - cou mei - o tor — to/In - flu - ên - cia do jazz —

□ □ □ □ □ □ □ □ □




19 F#m7 B7<sup>9</sup> F#m7 B7<sup>9</sup> F#m7 B7<sup>9</sup> F#m7 B7<sup>9</sup> F#m7 B7<sup>9</sup>

a - fro cu - ba - no Vai \_\_\_ com - pli - can - do Vai \_\_\_ pe - lo ca - no vai \_\_\_



23 G#m7 C#7<sup>9</sup> G#m7 C#7<sup>9</sup> F#m7 Fm7 Em7 A7<sup>13</sup> Em7<sup>9</sup>

Vai en - tor - tan - do Vai \_\_\_ sem des - can - so Vai sai \_\_\_ cai \_\_\_ Do ba - lan - ço Po - bre




28 A7<sup>13</sup> Dmaj7<sup>9</sup> B7<sup>b9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7<sup>9</sup>

sam - ba meu \_\_\_ Vol - ta lá pro mo - rro e pe - de so - co - rro/on - de \_\_\_ nas - ceu \_\_\_



34 Am7 D7<sup>b9</sup> G#

\_\_\_ Pra nao ser um sam - ba com no - tas de - mais \_\_\_ Nao ser um sam - ba tor - to pra fren - te pra trás



38 Gm6 Bm7/F# F<sup>o</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7<sup>9</sup> /

\_\_\_ Vai ter que se vi - rar pra po - der \_\_\_ se li - vrar \_\_\_ Da/in - flu - ên - cia do jazz \_\_\_

# INFLUÊNCIA DO JAZZ

(Carlos Lyra)

Po - bre sam - ba meu — Foi se mis - tu - ran - do se mo - der - ni -  
 Qua - se que — mo - rreu — E/a - ca - ba mo - rren - di/Es - ta qua - se mo -

II<sub>7</sub><sup>9</sup>      V<sub>7</sub><sup>13</sup>      I<sub>7</sub><sup>9</sup>      V<sub>7</sub><sup>9♭</sup>/II      II<sub>7</sub><sup>9</sup>

zan - do/e se — per - deu — E o re - bo - la - do Ca - dê nao tem mais  
 ren - do nao per - ce - beu — Que/o sam - ba ba - lan - ça De/um la - do pro otro

V<sub>7</sub><sup>13</sup>      I<sub>7</sub><sup>9</sup>      V<sub>3♭</sub><sup>7</sup>  
 i.m.

— Ca - dê o tal gin - ga - do que me - xe com/a gen - te Coi - ta - do do meu  
 — O jazz é di - fe - ren - te pra fren - te pra trás — E/o sam - ba mei - o

V<sub>7</sub><sup>9♭</sup>/IV      II<sub>7</sub>/III      IV<sub>3♭</sub><sup>6 agr.</sup> i.m.

sam - ba Mu - dou de - rre - pen - te/In - flu - ên - cia do jazz No  
 mor - to fi - cou mei - o tor — to/In - flu - ên - cia do jazz —

VI<sub>3</sub><sup>4</sup>      VII/III      II<sub>7</sub><sup>9</sup>      V<sub>7</sub><sup>13</sup>      I<sub>7</sub><sup>9</sup>      V<sub>7</sub><sup>9♭</sup>/II      I<sub>7</sub><sup>9</sup>      II<sub>7</sub><sup>9</sup>-V<sub>7</sub><sup>9</sup>  
 III

## Modulación Repentina

19  $F\#m7$   $B7^9$   $F\#m7$   $B7^9$   $F\#m7$   $B7^9$   $F\#m7$   $B7^9$

a - fro cu - ba - no Vai \_\_\_\_ com - pli - can - do Vai \_\_\_\_ pe - lo ca - no vai \_\_\_\_

II<sup>7</sup>V<sub>7</sub><sup>9</sup>II<sup>7</sup>V<sub>7</sub><sup>9</sup>II<sup>7</sup>V<sub>7</sub><sup>9</sup>II<sup>7</sup>V<sub>7</sub><sup>9</sup>

## Mod. Repentina

23  $G\#m7$   $C\#7^9$   $G\#m7$   $C\#7^9$   $F\#m7$   $Fm7$   $Em7$   $A7^{13}$   $Em7^9$

Vai en - tor - tan - do Vai \_\_\_\_ sem des - can - so Vai sai \_\_\_\_ cai \_\_\_\_ Do ba - lan - ço Po - bre

II<sub>7</sub>V<sub>7</sub><sup>9</sup>II<sub>7</sub>V<sub>7</sub><sup>9</sup>I<sub>7</sub><sup>7</sup> = III<sub>7</sub><sup>7</sup>III<sub>3b</sub><sup>7b</sup>

i.m.

II<sub>7</sub>V<sub>7</sub><sup>13</sup>II<sub>7</sub><sup>9</sup>

28  $A7^{13}$   $Dmaj7^9$   $B7^{b9}$   $Em7^9$   $A7^{13}$   $Dmaj7^9$

sam - ba meu \_\_\_\_ Vol - ta lá pro mo - rro e pe - de so - co - rro/on - de \_\_\_\_ nas - ceu \_\_\_\_

V<sub>7</sub><sup>13</sup>I<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/IIII<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>7</sub><sup>13</sup>I<sub>7</sub><sup>9</sup>

34  $Am7$   $D7^{b9}$   $G\#$

\_\_\_\_ Pra nao ser um sam - ba com no - tas de - mais \_\_\_\_ Nao ser um sam - ba tor - to pra fren - te pra trás

I<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>3b</sub><sup>7</sup> i.m.V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/IVII<sup>7</sup>/III

38  $Gm6$   $Bm7/F\#$   $F^\circ$   $Em7^9$   $A7^{13}$   $Dmaj7^9$

\_\_\_\_ Vai ter que se vi - rar pra po - der \_\_\_\_ se li - vrar \_\_\_\_ Da/in - flu - ên - cia do jazz \_\_\_\_

IV<sub>3b</sub><sup>6 agr.</sup> i.m.VI<sub>3</sub><sup>4</sup>

VII/III

II<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>7</sub><sup>13</sup>I<sub>7</sub><sup>9</sup>

# INSENSATEZ

(Tom Jobim)

## INTRO

Musical notation for the Intro section, featuring a treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols above the staff are E<sup>b</sup>7/B<sup>b</sup>, D7/A, Fm7/A<sup>b</sup>, Em7, and Cm7. Bar lines with a double slash indicate the end of each measure.

Five empty red boxes provided for the player to write the guitar chord diagrams for the Intro section.

## TEMA

Musical notation for the first line of the main theme, starting at measure 9. It features a treble clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody is primarily eighth notes. Chord symbols above the staff are Cm7, B<sup>o</sup>b13, and B<sup>b</sup>m6. Bar lines with a double slash indicate the end of each measure.

A in - sen - sa - tez que vo - cê fez Co - ra - çao mais sem - cui - da -  
 Vai meu co - ra - çao Ou - ve/a ra - zao U - sa só sin - ce - ri - da -

Three empty red boxes provided for the player to write the guitar chord diagrams for the first line of the main theme.

Musical notation for the second line of the main theme, starting at measure 15. It features a treble clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes. Chord symbols above the staff are F/A, Fm7/A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>maj7<sup>9</sup>, and D<sup>o</sup>. Bar lines with a double slash indicate the end of each measure.

- do Fez cho - rar de dor o seu a - mor Um a -  
 - de Quem se - mei - a ven - to Diz a ra - zao Co - lhe

Four empty red boxes provided for the player to write the guitar chord diagrams for the second line of the main theme.

Musical notation for the third line of the main theme, starting at measure 22. It features a treble clef, key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody continues with eighth notes. Chord symbols above the staff are G7<sup>b</sup>13, Cm7, B<sup>b</sup>m7, B<sup>b</sup>m6, and A<sup>o</sup>. Bar lines with a double slash indicate the end of each measure.

mor tao de - li - ca - do Ah, por - que vo - cê foi fra - co/a - ssim  
 sem - pre tem - pes - ta - de Vai meu co - ra - çao Pe - de per - dao

Four empty red boxes provided for the player to write the guitar chord diagrams for the third line of the main theme.



29

\_\_\_\_\_ A - ssim \_\_\_\_\_ tao de - sal - ma - do \_\_\_\_\_ Ah \_\_\_\_\_ meu co - ra - cao \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ Per - dao \_\_\_\_\_ a - pai - xo - na - do \_\_\_\_\_ Vai \_\_\_\_\_ per - que - quem nao \_\_\_\_\_

□ □ □ □ □ □

36

\_\_\_\_\_ Quem nun - ca/a - mou \_\_\_\_\_ nao me - re - ce ser a - ma - do \_\_\_\_\_ **D.S.**  
 \_\_\_\_\_ per - de \_\_\_\_\_ per - dao \_\_\_\_\_ Nao e nun - ca per - do - a - do \_\_\_\_\_

□ □ □ □ □ □

# INSENSATEZ

(Tom Jobim)

## INTRO

Musical notation for the Intro of 'Insensatez'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols above the staff are: E<sup>b</sup>7/B<sup>b</sup>, D7/A, Fm7/A<sup>b</sup>, Em7, and Cm7. Each chord symbol is followed by a double bar line with a slash through it.

V<sub>3</sub><sup>4</sup>/VI
V<sub>3</sub><sup>4</sup>/V
IV<sub>5</sub><sup>6</sup>
III<sub>i.m.</sub><sup>7</sup>
I<sup>7</sup>

## TEMA

Musical notation for the first line of the main theme, starting at measure 9. The key signature is two flats. Chord symbols above the staff are: Cm7, B<sup>o</sup>b13, and B<sup>b</sup>m6. Each chord symbol is followed by a double bar line with a slash through it.

A in - sen - sa - tez que vo - cê fez Co - ra - çao mais sem - cui - da -  
 Vai meu co - ra - çao Ou - ve/a ra - zao U - sa só sin - ce - ri - da -

I<sup>7</sup>
VII<sub>13</sub>
VII<sub>6</sub><sup>agr.</sup>

Musical notation for the second line of the main theme, starting at measure 15. Chord symbols above the staff are: F/A, Fm7/A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>maj7<sup>9</sup>, and D<sup>o</sup>. Each chord symbol is followed by a double bar line with a slash through it.

- do Fez cho - rar de dor o seu a - mor Um a -  
 de Quem se - mei - a ven - to Diz a ra - zao Co - lhe

IV<sub>i.m.</sub><sup>6</sup>
IV<sub>5</sub><sup>6</sup>
Nap.<sub>7</sub><sup>9</sup>
II<sup>7</sup>

Musical notation for the third line of the main theme, starting at measure 22. Chord symbols above the staff are: G7<sup>b</sup>13, Cm7, B<sup>b</sup>m7, B<sup>b</sup>m6, and A<sup>o</sup>. Each chord symbol is followed by a double bar line with a slash through it.

mor tao de - li - ca - do Ah, por - que vo - cê foi fra - co/a - ssim  
 sem - pre tem - pes - ta - de Vai meu co - ra - çao Pe - de per - dao

V<sub>7</sub><sup>13</sup>
I<sup>7</sup>
VII<sub>6</sub><sup>7</sup><sup>agr.</sup>
VII/VII

29

$IV_5^6$        $IV_7$        $I^7$        $II_3^7/VI$        $V_7^9/VI$        $VI_7^{11}$

36

$V_7^9/V$        $II_3^4$        $V_7^{13}$        $I^7$        $I_2$        $II_3^4$        $V_7^{13}$

**D.S.**

# ISTO AQUI O QUE É?

(Ary Barroso)

29  $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$

dei-ras que/e-la sa-be dar E/o-lha só es-se jei - ti-nho que/e-la sa-be dar E/o-lha só o re-me-

33  $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$   $E\flat^\circ$

le-xo que/e-la sa-be dar E/o-lha/o jei-to nas ca - dei-ras que/e-la sa-be dar Mo - re - na bo -

38  $Dm7$   $G7^{13}$   $E^\circ$   $A7^{b13}$   $Dm7$   $G7^{13}$

- a que me faz\_\_\_ pe - nar\_\_\_ Bo - ta/a san - dá - lia\_\_\_ de pra - ta/e vem pro sam - ba\_\_\_ sam - bar

44  $Cmaj7^9$   $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $E^\circ$   $A7^{b13}$

\_\_\_ Mo - re - na bo - a que me faz\_\_\_ pe - nar\_\_\_ Bo - ta/a sa - dá - lia\_\_\_ de pra -

50 Dm7 G7<sup>13</sup> Cmaj7<sup>9</sup> E<sup>b</sup>°

- ta/e vem pro sam - ba\_\_\_ sam - bar - E/o-lha só es - se jei - ti - nho que/e-la sa - be dar

54 Dm7 G7<sup>13</sup> Cmaj7<sup>9</sup>

E/o-lha só o re - me - le - xo que/e-la sa - be dar E/o-lha/o jei - to nas ca -

57 E<sup>b</sup>° Dm7 G7<sup>13</sup> Cmaj7<sup>9</sup> †

dei-ras que/e-la sa - be dar E/o-lha só es - se jei - ti - nho que/e-la sa - be dar

# ISTO AQUI O QUE É?

(Ary Barroso)

Is - to/a-qui oh oh \_\_\_\_\_ É um pou-qui - nho de bra-sil ai ai \_\_\_\_\_

I<sup>9</sup><sub>7</sub>

VII/III

II<sub>7</sub>

Des-te bra-sil que can - ta/e é fe - liz fe - liz fe - liz

II<sub>7#</sub>

II<sub>7</sub>

II<sup>6</sup> agr.

II<sub>7</sub>

V<sup>13</sup><sub>7</sub>

I<sup>9</sup><sub>7</sub>

É tam-bem um pou - co de/u - ma ra - a-ça Que nao tem me-

II<sub>7/II</sub>

V<sup>9b</sup><sub>7/II</sub>

II<sub>7</sub>

IV<sup>9</sup><sub>7 3b</sub> m.i

do de fu - ma - ça/ai ai E nao se en - tre - ga na - o E/o-lha/o jei-to nas ca-

V<sup>7b 11</sup><sub>7/III</sub> m.i

III<sub>7</sub>

V<sup>13# 13b</sup><sub>7/II</sub>

II<sup>9</sup><sub>7</sub>

V<sup>13</sup><sub>7</sub>

I<sup>9</sup><sub>7</sub>

29  $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$

dei-ras que/e-la sa-be dar E/o-lha só es-se jei - ti-nho que/e-la sa-be dar E/o-lha só o re-me-

$VII/III$   $II_7$   $V_7^{13}$   $I_7^9$

33  $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$   $E\flat^\circ$

le-xo que/e-la sa-be dar E/o-lha/o jei-to nas ca - dei-ras que/e-la sa-be dar Mo - re - na bo -

$VII/III$   $II_7$   $V_7^{13}$   $I_7^9$   $VII/III$

38  $Dm7$   $G7^{13}$   $E^\circ$   $A7^{b13}$   $Dm7$   $G7^{13}$

- a que me faz\_\_ pe - nar\_\_ Bo - ta/a san - dá - lia\_\_ de pra - ta/e vem pro sam - ba\_\_ sam - bar

$II_7$   $V_7^{13}$   $II_{5b}^7/II$   $V_7^{13}/II$   $II_7$   $V_7^{13}$

44  $Cmaj7^9$   $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $E^\circ$   $A7^{b13}$

\_\_ Mo - re - na bo - a que me faz\_\_ pe - nar\_\_ Bo - ta/a sa - dá - lia\_\_ de pra -

$I_7^9$   $VII/III$   $II_7$   $V_7^{13}$   $II_{5b}^7/II$   $V_{7b}^{13}/Nap.$



50  $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$   $E\flat^\circ$

- ta/e vem pro sam - ba\_\_\_ sam - bar - E/o-lha só es - se jei - ti - nho que/e-la sa - be dar

$II_7$   $V_7^{13}$   $I_7^9$   $VII/III$

54  $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$

E/o-lha só o re - me - le - xo que/e-la sa - be dar E/o-lha/o jei - to nas ca -

$II_7$   $V_7^{13}$   $I_7^9$

57  $E\flat^\circ$   $Dm7$   $G7^{13}$   $Cmaj7^9$   $\text{fin}$

dei-ras que/e-la sa - be dar E/o-lha só es - se jei - ti - nho que/e-la sa - be dar

$VII/III$   $II_7$   $V_7^{13}$   $I_7^9$

# MANHA DE CARNAVAL

(Luiz Bonfá/Antonio Maria)

Ma - nha  tao bo - ni - ta ma - nha       Na vi -

- da/u-ma no - va can - çao         Can-tan-do só teus o - lhos  Teu ri-so tu - as maos

— Pis há de/ha - ver um di-a         em que vi - rás       Das cor - das do meu vi-o - lao

Que só         teu a - mor pro - cu - rou       Vem u - ma voz

28 Am7 Am7/G  $\text{\textcircled{C}}$  Fmaj7 B $\text{\textcircled{D}}$  E7 $\text{\textsuperscript{b9}}$  Am7 B $\text{\textcircled{D}}$  E7 $\text{\textsuperscript{b9}}$

fa - lar dos bei - jos \_\_\_ per - di - dos \_\_\_ nos la - bios teus

D.S. al Coda

34  $\text{\textcircled{C}}$  Am7 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7 Em7 Am7

Can - ta / o meu co - ra - çao A - le - gri - a vol - tou Tao fe - liz a ma - nha des - te / a - mor

# MANHA DE CARNAVAL

(Luiz Bonfá/Antonio Maria)

Ma - nha                      tao bo - ni - ta ma - nha                      Na vi -

I<sup>7</sup>                      II<sup>7</sup>    V<sup>9</sup><sub>7</sub>    I<sup>7</sup>                      II<sup>7</sup>    V<sup>9</sup><sub>7</sub>

- da/u-ma no - va can - çao                      Can-tan-do só teus o - lhos — Teu ri-so tu - as maos

I<sup>7</sup>                      IV<sup>9</sup><sub>7</sub>    V<sup>13</sup><sub>7/III</sub>    III<sup>7</sup>    VII/IV                      IV<sub>7</sub>                      V<sup>13</sup><sub>7/III</sub>                      III<sup>7</sup>

— Pis há de/ha - ver um di-a — em que vi - rás                      Das cor - das do meu — vi-o - lao

VI<sup>7</sup>                      II<sup>7</sup>                      V<sup>9</sup><sub>7</sub>                      I<sup>7</sup>    II<sup>7</sup>    V<sup>9</sup><sub>7</sub>    I<sup>7</sup>                      II<sup>7</sup>    V<sup>9</sup><sub>7</sub>    I<sup>7</sup>

Que só — teu a - mor — pro - cu - rou                      Vem — u - ma voz

II<sup>7</sup>    V<sup>9</sup><sub>7</sub>                      II<sup>7</sup>/IV                      V<sup>13</sup><sub>7/IV</sub>                      IV<sub>7</sub>    IV<sub>2</sub>                      II<sup>7</sup>                      V<sup>9</sup><sub>7</sub>

28 Am7 Am7/G  $\text{\textcircled{C}}$  Fmaj7 B $\text{\textcircled{C}}$  E7 $\text{\textsuperscript{b9}}$  Am7 B $\text{\textcircled{C}}$  E7 $\text{\textsuperscript{b9}}$

fa - lar dos bei-jos per - di - dos nos la-bios teus

D.S. al Coda

I<sup>7</sup> I<sub>2</sub> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sub>7</sub><sup>9</sup> I<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sub>7</sub><sup>9</sup>

34  $\text{\textcircled{C}}$  Am7 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7 Em7 Am7

Can-ta/o meu co - ra - çao A - le - gri - a vol - tou Tao fe - liz a ma - nha des - te/a - mor

I<sup>7</sup> IV<sub>7</sub> I<sup>7</sup> IV<sub>7</sub> I<sup>7</sup> IV<sub>7</sub> V<sub>3 $\text{\textsuperscript{b}}$ 4}</sub><sup>7</sup> I<sup>7</sup>

# O AMOR EM PAZ

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Cm7 F7<sup>13</sup>F7<sup>b13</sup> Dm7 Gsus4 G7<sup>b9</sup> Cm7 E<sup>∅</sup> A7<sup>b13</sup>

Eu \_\_\_\_\_ a - mei \_\_\_\_\_ e a - me ai de mim mui - to mais do que de - vi -  
 Foi \_\_\_\_\_ en - tao \_\_\_\_\_ que da mi - nha/in - fi - ni - ta tris - te - za/a - con - te - ceu

□ □ □ □ □ □ □ □

7 Dm7 B<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>7<sup>9</sup> A<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>6 A<sup>∅</sup>

- a/a - mar e \_\_\_\_\_ cho - rei \_\_\_\_\_ ao sen - tir que i - ri - a so -  
 vo - cê En - con - trei \_\_\_\_\_ em vo - cê a ra - zao de vi -

□ □ □ □ □ □ □ □

14 D7<sup>b9</sup> Gmaj7 1. Gsus4 G7<sup>b9</sup> 2. Gm7 C7<sup>9</sup> Fmaj7 Fm7<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7<sup>13</sup>

frer e me de - ses - pe - rar e nao so - frer mais nun - ca mais  
 ver e de a - mar em paz

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

20 E<sup>b</sup>maj7 E<sup>∅</sup> E<sup>b</sup>m6 D7<sup>b9</sup> Gm7 G7<sup>b13</sup> D.C. al Coda

— por - que/o/a - mor é a coi - sa mais tris - te quan - do se des - faz

□ □ □ □ □ □ □ □



26  $\text{G}_{\text{sus}4}$   $\text{D}^{\flat 7^9}$   $\text{C}7^{13}$   $\text{B}^{\flat 7^{13}}$   $\text{A}7^{\flat 13}$   $\text{D}7^{\flat 9}$   $\text{G}_{\text{sus}4}$

se des - faz — por - que/o/a - mor é a coi - sa mais tris - te — quan - do se des - faz —



31  $\text{D}^{\flat 7^9}$   $\text{C}7^{13}$   $\text{B}^{\flat 7^{13}}$   $\text{A}7^{\flat 13}$   $\text{D}7^{\flat 9}$   $\text{Gm}7^9$

O a - mor é a coi - sa mais tris - te — quan - do se des - faz —



# O AMOR EM PAZ

(Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

Eu \_\_\_\_\_ a - mei \_\_\_\_\_ e a - me ai de mim mui - to mais do que \_\_\_\_\_ de - vi -  
 Foi \_\_\_\_\_ en - tao \_\_\_\_\_ que da mi - nha/in - fi - ni - ta tris - te - za/a - con - te - ceu

IV<sub>7</sub> V<sub>7/III</sub><sup>13-13b</sup> V<sub>3♯</sub><sup>7</sup> I<sub>4</sub><sup>5</sup> V<sub>7/IV</sub><sup>9b</sup> IV<sub>7</sub> II<sub>7/V</sub> V<sub>7/V</sub><sup>13</sup>

- a/a - mar e \_\_\_\_\_ cho - rei \_\_\_\_\_ ao sen - tir que i - ri - a so -  
 vo - cê En - con - trei em vo - cê a ra - zao de vi -

V<sub>3♯</sub><sup>7</sup> II<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9</sup> I<sub>7</sub> I<sub>6 agr. = Nap</sub><sup>6</sup> II<sub>7</sub>

frer e me \_\_\_\_\_ de - ses - pe - rar e nao so - frer mais nun - ca mais  
 ver e de \_\_\_\_\_ a - mar em paz \_\_\_\_\_

V<sub>7</sub><sup>9b</sup> I<sub>3♯</sub><sup>7#</sup> I<sub>4</sub><sup>5</sup> V<sub>7/IV</sub><sup>9b</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7/VII</sub><sup>9</sup> VII<sub>7♯</sub> II<sub>7</sub><sup>9</sup> VI<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7/VI</sub><sup>13</sup>

— por - que/o/a - mor é a coi - sa mais tris - te \_\_\_\_\_ quan - do se des - faz

VI<sub>7</sub> II<sub>7/V</sub> VI<sub>3b</sub><sup>6 agr.</sup> V<sub>7</sub><sup>9b</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7/IV</sub><sup>13</sup>



SubV7/IV

26  $\text{G}_{\text{sus}4}$   $\text{D}^{\flat 7^9}$   $\text{C}7^{13}$   $\text{B}^{\flat 7^{13}}$   $\text{A}7^{\flat 13}$   $\text{D}7^{\flat 9}$   $\text{G}_{\text{sus}4}$

se des - faz \_\_\_ por - que/o/a - mor é a coi - sa mais tris - te \_\_\_ quan - do se des - faz \_\_\_

 $\text{I}_4^5$  $\text{Nap.}^9_{7^{\flat}}/\text{IV}$  $\text{V}^{13}_7/\text{VII}$   $\text{V}^{13}_7/\text{VI}$  $\text{V}^{13}_7/\text{V}$   $\text{V}_7^{9^{\flat}}$  $\text{I}_4^5$ 

SubV7/IV

31  $\text{D}^{\flat 7^9}$   $\text{C}7^{13}$   $\text{B}^{\flat 7^{13}}$   $\text{A}7^{\flat 13}$   $\text{D}7^{\flat 9}$   $\text{Gm}7^9$

O a - mor é a coi - sa mais tris - te \_\_\_ quan - do se des - faz \_\_\_

 $\text{Nap.}^9_{7^{\flat}}/\text{IV}$  $\text{V}^{13}_7/\text{VII}$  $\text{V}^{13}_7/\text{VI}$  $\text{V}^{13}_7/\text{V}$  $\text{V}_7^{9^{\flat}}$  $\text{I}_7^9$

# O BARQUINHO

(Roberto Menescal/Ronaldo Boscoli)



Di - a de luz Fes - ta de sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar no ma - cio a - zul do mar  
Vol-ta do mar Des-mai - a/o sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar E/a von - ta-de/é de can-tar



Tu - do/é ver-rao E/o/a-mor se faz num bar - qui-nho oe-lo mar que des - li - za sem pa - rar  
Céu tao a - zul I - lhas do sul E/o bar - qui-nho co - ra-ção des - li - zan-do na can-ção



Sem in - ten - çao no-ssa can-ção vai sa - in-do de-sse mar e o sol Ve-jo/o bar - co/e luz  
Tu - do/i - sso/é paz Tu-do/i - sso tras u - ma cal-ma de ve - rao e en - tao O bar - qui - nho vai



— Di-as tao a - zuis — Ve-jo/o bar - co/e luz — Di-as tao a - zuis —  
— A tar - di - nha cai — O bar - qui - nho - vai — A tar - di - nha cai —



# O BARQUINHO

(Roberto Menescal/Ronaldo Boscoli)

Di - a de luz Fes - ta de sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar no ma - cio a - zul do mar  
Vol-ta do mar Des-mai - a/o sol E/o bar - qui-nho/a des-li-zar E/a von - ta-de/é de can - tar

I<sub>7</sub>

II<sub>7</sub><sup>9#</sup>/III

V<sub>7</sub><sup>13#</sup>/III

Tu - do/é ver-rao E/o/a-mor se faz num bar - qui-nho oe - lo mar que des - li - za sem pa - rar  
Céu tao a - zul I - lhas do sul E/o bar - qui-nho co - ra-ção des - li - zan-do na can-ção

VII<sub>i.m.</sub><sup>7</sup>

III<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9#</sup>/II

Sem in - ten - çao no - ssa can-ção vai sa - in-do de-sse mar e o sol Ve-jo/o bar - co/e luz  
Tu - do/i - sso/é paz Tu-do/i - sso tras u - ma cal-ma de ve - rao e en - tao O bar - qui - nho vai

VI<sub>i.m.</sub><sup>9</sup>

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

III<sub>7</sub>

— Di - as tao a - zuis — Ve-jo/o bar - co/e luz — Di - as tao a - zuis —  
— A tar - di - nha cai — O bar - qui - nho - vai — A tar - di - nha cai —

V<sub>7</sub><sup>9#</sup>/II

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

III<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9#</sup>/II

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

# PRA QUE DISCUTIR COM MADAME

(Haroldo Barbosa/Janet de Almeida)

Dmaj7 Bm7 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

Ma - da-me diz-que/a-ra-ça nao me - lho-ra Que/a vi-da pe-o - ra por cau-sa do sam-



5 Dmaj7 G7<sup>13</sup> Dmaj7 F<sup>o</sup> F#m7 F#7<sup>b13</sup> Bm7 E7<sup>9</sup>

- ba Ma - da-me diz que/o sam-ba tem pe - ca-do Que/o sam-ba coi - ta-do de-vi-a/a-ca - bar



9 Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 Bm7 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup>

Ma - da-me diz que/o sam-ba tem ca - cha-ça Mis-tu-ra de ra - ça Mis-tu-ra de cor



13 F#<sup>o</sup> B7<sup>b9</sup> G#<sup>o</sup> Gm6 F#m7 B7<sup>b9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 F<sup>o</sup>

Ma-da-me diz que/o sam-ba de - mo-cra - ta É mú-si-ca ba - ra-ta sem nem um va - lor



18 Em6 F° F#m7 F° Em6 F° F#m7 F°

Va-mos a ca-bar com/o sam - ba Ma-da-me nao gos-ta que nin-guem sam - be Vi-ve di-



22 Em6 F° F#m7 B7<sup>13</sup> E7<sup>9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Em6 F°

zen-do que sam-ba/é ve-xa - me Pra que —dis-cu-tir com ma - da - me — Va-mos a-ca-bar com/o sam-



27 F#m7 F° Em6 F° F#m7 F° Em6 F° F#m7 B7<sup>13</sup>

- ba Ma-da-me nao gos-ta que nin-guem sam - be Vi-ve di-zen-do que sam-ba/é ve-xa - me Pra que



32 Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 G7<sup>13</sup> F#7 B7<sup>9</sup> E7<sup>13</sup> A7<sup>9</sup> Dmaj7 D°

— dis - cu - tir com ma - da - me



37 Dmaj7 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7

Four empty red boxes for chord analysis.

41 B7<sup>b9</sup> Emaj7 C#m7 F#7<sup>9</sup>

No car - na - val que vem tam - bem con - co - rro Meu blo - co de mo -

Four empty red boxes for chord analysis.

44 B7<sup>13</sup> Emaj7 A7<sup>13</sup> Emaj7 G<sup>o</sup> G#m7 G#m7<sup>b13</sup>

- rro vai can - tar o - pe - ra E na/a - ve - ni - da en - tre mil a - per - tos Vo - cês vao ver

Seven empty red boxes for chord analysis.

48 C#m7 F#7<sup>9</sup> F#m7<sup>9</sup> B7<sup>13</sup> Emaj7 C#m7

gen - te can - tan - do con - cer - to Ma - da - me tem um pa - ra - fu - so/a

Six empty red boxes for chord analysis.

51

F#7<sup>9</sup> B7 13 G#∅ C#7<sup>b9</sup>

me-nos Só fa-la ve-ne - no Meu deus que ho - rror\_\_\_\_\_ O sam-ba bra-si -

54

Bb∅ Am6 G#m7 C#7<sup>b9</sup> F#m7<sup>9</sup> B7 13 Emaj7

lei-ro de - mo - cra - ta bra-si-lei-ro na ba - ta - ta é que tem va - lor\_\_\_\_\_

# PRA QUE DISCUTIR COM MADAME

(Haroldo Barbosa/Janet de Almeida)

Ma - da-me diz-que/a-ra-ça nao me - lho-ra Que/a vi-da pe-o - ra por cau-sa do sam-

I<sub>7</sub>
VI<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>9/V</sup>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>

- ba Ma - da-me diz que/o sam-ba tem pe - ca-do Que/o sam-ba coi - ta-do de-vi-a/a-ca - bar

I<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>/<sub>i.m.</sub> VII<sub>7</sub>
VII/III
III<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>/VI
VI<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>9/V</sup>

— Ma - da-me diz que/o sam-ba tem ca - cha-ça Mis-tu-ra de ra - ça Mis-tu-ra de cor

II<sub>7</sub><sup>9</sup>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>
I<sub>7</sub>
VI<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>9/V</sup>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>

— Ma-da-me diz que/o sam-ba de - mo-cra - ta É mú-si-ca ba - ra-ta sem nem um va - lor —

II<sub>5</sub><sup>7</sup>/<sub>b</sub> II
V<sub>7</sub><sup>9</sup>/<sub>b</sub> II
II<sub>7</sub><sup>7</sup> / III
IV<sub>3b</sub><sup>6</sup> agr. / i.m.
III<sub>7</sub>
V<sub>7</sub><sup>9</sup>/<sub>b</sub> II
II<sub>7</sub><sup>9</sup>
V<sub>7</sub><sup>13</sup>
I<sub>7</sub>
VII/III



18

Em6 F° F#m7 F° Em6 F° F#m7 F°

Va-mos a ca-bar com/o sam - ba Ma-da-me nao gos-ta que nin-guem sam - be Vi-ve di-

II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

III<sub>7</sub>VII/III II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

III<sub>7</sub>

VII/III

22

Em6 F° F#m7 B7<sup>13</sup> E7<sup>9</sup> Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Em6 F°

zen-do que sam-ba/é ve-xa - me Pra que —dis-cu-tir com ma - da - me — Va-mos a-ca-bar com/o sam-

II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

III<sub>7</sub>V<sub>7/II</sub><sup>13#</sup>V<sub>7/V</sub><sup>9</sup>II<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>7</sub><sup>13</sup>II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

27

F#m7 F° Em6 F° F#m7 F° Em6 F° F#m7 B7<sup>13</sup>

- ba Ma-da-me nao gos-ta que nin-guem sam - be Vi-ve di-zen-do que sam-ba/é ve-xa - me Pra que

III<sub>7</sub>VII/III II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

III<sub>7</sub>

VII/III

II<sup>6 agr.</sup>

VII/III

III<sub>7</sub>V<sub>7/II</sub><sup>13#</sup>

### Sucesión de Engaño

32

Em7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7 G7<sup>13</sup> F#7 B7<sup>9</sup> E7<sup>13</sup> A7<sup>9</sup> Dmaj7 D°

— dis - cu - tir com ma - da - me

II<sub>7</sub><sup>9</sup>V<sub>7</sub><sup>13</sup>I<sub>7</sub>V<sub>7<sub>i.m.</sub>/VII</sub><sup>13</sup>V<sub>7/VI</sub>V<sub>7/II</sub><sup>9</sup>V<sub>7/V</sub><sup>13</sup>V<sub>7</sub><sup>9</sup>I<sub>7</sub>I<sub>3<sub>4</sub></sub><sup>5b</sup>

37 Dmaj7 E7<sup>9</sup> A7<sup>13</sup> Dmaj7

I<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub>

Modulación por cromatismos

41 B7<sup>b9</sup> Emaj7 C#m7 F#7<sup>9</sup>

No car - na - val que vem tam - bem con - co - rro Meu blo - co de mo -

V<sub>7/II<sub>3#</sub></sub><sup>9b</sup> = V<sub>7<sub>3#</sub></sub><sup>9b</sup> II<sub>3#</sub><sup>7#</sup> = I<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup>

44 B7<sup>13</sup> Emaj7 A7<sup>13</sup> Emaj7 G° G#m7 G#m7<sup>b13</sup>

- rro vai \_ can - tar o - pe - ra E na/a - ve - ni - da en - tre mil a - per - tos Vo - cês vao ver

V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> V<sub>i.m</sub><sup>7 13/VII</sup> I<sub>7</sub> VII/III III<sub>7</sub> III<sub>7</sub><sup>13</sup>

48 C#m7 F#7<sup>9</sup> F#m7<sup>9</sup> B7<sup>13</sup> Emaj7 C#m7

gen - te can - tan - do con - cer - to Ma - da - me tem um pa - ra - fu - so/a

VI<sub>7</sub> V<sub>7/V</sub><sup>9</sup> II<sub>7</sub><sup>9</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup> I<sub>7</sub> VI<sub>7</sub>

51

me-nos Só fa - la ve - ne - no Meu deus que ho - rror — O sam-ba bra - si -

$V_7^9/V$   $V_7^{13}$   $II_{5\sharp}^7/II$   $V_7^{9\sharp}/II$

54

lei-ro de - mo - cra - ta bra - si - lei-ro na ba - ta - ta é que tem va - lor —

$II_{5\flat}^7/III$   $IV_{3\sharp}^{6\text{ agr.}}$   $III_7$   $V_7^{9\sharp}/II$   $II_7^9$   $V_7^{13}$   $I_7$

# RETRATO EM BRANCO E PRETO

(Tom Jobim/Chico Buarque)

Gm7 / D7/F#

Já co - nhe - ço/os pa - ssos de - ssa/es - tra - da Sei que  
 La vou - eu de no - vo co - mo/um to - lo - pro - cu -



4 / Fm6 Bb7<sup>13</sup> Bb7<sup>b13</sup> Eb<sup>7</sup>maj7 /

nao vai dar - em na - da Seu se - gre - do sei - de cor  
 rar o des - con - so - lo - que can - sei de co - nhe - cer



9 Cm7 D7<sup>#9</sup> Bb<sup>7</sup>maj7 Gm7 A7<sup>13</sup>

Já co - nhe ço/as pe - dras do - ca - mi - nho/E sei tam - bem que/a - li - so - zi - nho/eu vou fi -  
 No - vos di - as tris - tes noi - tes cla - ras Ver - sos car - tas mi - nha ca - ra/a - in - da



14 A7<sup>b13</sup> Dmaj7 Ab<sup>7</sup>#11 Gm7

car tan - to - pi - or - O - que/é que/eu po - sso con - tra/oen - can - to - de - sse/a -  
 vol - to/a lhe/es - cre - ver - Pra - lhe di - zer que/i - sso/é pe - ca - do/Eu tra - go/o



18 D7/F#

mor que/eu ne - go tan - to/E - vi - to tan - to/e no\_\_ en - tan - to\_\_ vol - ta  
pei - to tao\_\_ mar - ca - do\_\_ de lem-bran - ças di\_\_ pa - ssa - do/E vo - cê



22 Bb7<sup>13</sup> Bb7<sup>b13</sup> Ebmaj7

sem-pre/a/en-fei - ti-çar Com seus mes-mos tris - tes ve - lhos fa - tos\_\_ que num  
sa - be a\_\_ ra zao Vou co - le - cio - nar mais um\_\_ so-ne - to/Ou - tro re -



28 Ebmaj7 Cm7 D7#9 Gm6 D7#9

ál - bun de\_\_ re - tra - tos\_\_ tei - mo em co - le - cio - nar\_\_  
tra - to/em bran - co/e pre - to/a mal - tra - tar meu co - ra - çao\_\_



# RETRATO EM BRANCO E PRETO

(Tom Jobim/Chico Buarque)

Gm7 / D7/F#

I<sub>7</sub>

V<sub>5</sub><sup>6</sup>

Já co - nhe - ço/os pa - ssos de - ssa/es - tra - da Sei que  
La vou - eu de no - vo co - mo/um to - lo - pro - cu -

4 / Fm6 Bb7<sup>13</sup> Bb7<sup>b13</sup> Ebmaj7 /

nao vai dar - em na - da - Seu se - gre - do sei - de cor  
rar o des - con - so - lo - que can - sei de co - nhe - cer

II<sup>6 agr./VI</sup>

V<sup>13</sup>/<sub>VI</sub> 13b

VI<sub>7</sub>

9 Cm7 D7<sup>#9</sup> Bbmaj7 Gm7 A7<sup>13</sup>

Já co - nhe ço/as pe - dras do - ca - mi - nho/E sei tam - bem que/a - li - so - zi - nho/eu vou fi -  
No - vos di - as tris - tes noi - tes cla - ras Ver - sos car - tas mi - nha ca - ra/a - in - da

IV<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9#</sup>

III<sub>7</sub>

I<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>13#</sup>/<sub>V</sub>

14 A7<sup>b13</sup> Dmaj7 Ab7<sup>#11</sup> Gm7

car tan - to - pi - or - O - que/é que/eu po - sso con - tra/oen - can - to - de - sse/a -  
vol - to/a lhe/es - cre - ver - Pra - lhe di - zer que/i - sso/é pe - ca - do/Eu tra - go/o

V<sub>7</sub><sup>13</sup>/<sub>V</sub>

V<sub>7#</sub>

Fr.<sub>3</sub><sup>6#</sup>/<sub>VII</sub>

I<sub>7</sub>

18 mor que/eu ne - go tan - to/E - vi - to tan - to/e no en - tan - to vol - ta  
pei - to tao mar - ca - do de lem-bran - ças di pa - ssa - do/E vo - cê

V<sub>5</sub><sup>6</sup>II<sup>6</sup> agr./VI

22 sem-pre/a/en-fei - ti-çar Com seus mes-mos tris - teç ve - lhos fa - tos que num  
sa - be a ra zao Vou co - le - cio - nar mais um so - ne - to/Ou - tro re -

V<sub>7</sub><sup>13</sup>/VI<sup>13b</sup>VI<sub>7</sub>IV<sub>7</sub>VII<sub>7</sub>/VI<sub>3</sub><sup>4</sup>

28 ál - bun de re - tra - tos tei - mo em co - le - cio - nar  
tra - to/em bran - co/e pre - to/a mal - tra - tar meu co - ra - çao

VI<sub>7</sub>IV<sub>7</sub>V<sub>7</sub><sup>9#</sup>I<sub>6</sub><sup>agr.</sup>V<sub>7</sub><sup>9#</sup>

# SAMBA DE VERÃO

(Marcos Valle/Paulo Sergio Valle)

Fmaj7 / Bm7

Vo-cê viu só que/a-mor Nun-ca vi coi - sa/a-ssim E pa-ssou nem pa - rou  
E - la vem Sem - pre tem e - sse mar no o - lhar E vai ver Tem que ser



4 E7<sup>b9</sup> B<sup>b</sup>maj7 B<sup>b</sup>6

mas p - lhou só pra mim Se vol - tar vou a - trás Vou pe - dir pra fi - car  
Nu - ca tem quem a - mar Ho - je sim Dis - que sim Já can - sei de/es - pe - rar



7 B<sup>b</sup>m6 E<sup>b</sup>7<sup>9</sup> Am7 D7<sup>b9</sup>

Vou di - zer que/o a - mor foi fei - ti - nho pra dar O - lha é co - mo/o ve -  
Não pa - rei nem - dor - mi só pen - san - do/em me dar Pe - ço mas vo - cê não



11 1. Gm7 A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> G7<sup>b13</sup> Gm7 C7<sup>b9</sup>

rão Quen - te/o co - ra - ção sal - ta de - re - pen - te só pra ver a me - ni - na que vem





17 <sup>2.</sup> G7<sup>13</sup> G7<sup>b13</sup> C<sup>sus4</sup> C7<sup>b9</sup> Fmaj7<sup>9</sup> B<sup>b7</sup>13 Fmaj7 C7<sup>b9</sup>

vem                      Dei-xo/en-tão   Fa - lo só   Di-go/ao céu   Mas vo - cê   vem

--	--	--	--

--

--

--

# SAMBA DE VERÃO

(Marcos Valle/Paulo Sergio Valle)

Fmaj7  $\frac{3}{4}$  Bm7

Vo-cê viu só que/a-mor Nun-ca vi coi - sa/a-ssim E pa-ssou nem pa - rou  
E - la vem Sem - pre tem e - sse mar no o - lhar E vai ver Tem que ser

I<sub>7</sub>

II<sub>7</sub>/III

4 E7<sup>b9</sup> B<sup>b</sup>maj7 B<sup>b</sup>6

mas p - lhou só pra mim Se vol - tar vou a - trás Vou pe - dir pra fi - car  
Nu - ca tem quem a - mar Ho - je sim Dis - que sim Já can - sei de/es - pe - rar

V<sub>7</sub><sup>9</sup>/III

IV<sub>7</sub>

IV<sub>6</sub> agr.

7 B<sup>b</sup>m6 E<sup>b</sup>7<sup>9</sup> Am7 D7<sup>b9</sup>

Vou di - zer que/o a - mor foi fei - ti - nho pra dar O - lha é co - mo/o ve -  
Não pa - rei nem - dor - mi só pen - san - do/em me dar Pe - ço mas vo - cê não

IV<sub>6</sub> agr.  
3b

V<sub>7</sub><sup>9</sup>/III  
i.m

III<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/II

11 1. Gm7 A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> G7<sup>b13</sup> Gm7 C7<sup>b9</sup>

rão Quen - te/o co - ra - ção sal - ta de - re - pen - te só pra ver a me - ni - na que vem

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>13</sup>/VI

VI<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>13</sup>/V<sup>13b</sup>

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

17  $\overset{2.}{G7^{13}}$   $G7^{b13}$   $C_{sus4}$   $C7^{b9}$   $F^{maj7^9}$   $Bb7^{13}$   $F^{maj7}$   $C7^{b9}$

vem

Dei-xo/en-tão

Fa - lo só

Di-go/ao céu

Mas vo - cê

vem

$V_{7/V}^{13-13b}$	$V_{4/5}$	$V_{3/7}^{9b}$	$I_7^9$
--------------------	-----------	----------------	---------

$V_{7/VIIi.m.}^{13}$
----------------------

$I^7$
-------

$V_7^{9b}$
------------

# SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ

(Tom Jobim/Aloysio de Oliveira)

Fmaj7 C7<sup>#9</sup> Fmaj7 G<sup>b7</sup>#11 Cm7<sup>9</sup> F7<sup>13</sup> B<sup>ø</sup>

É só eu sei quan - to/a - mor eu guar - dei

□ □ □ □ □ □ □

8 B<sup>b</sup>m6 A7<sup>13</sup> A7<sup>b13</sup> Dsus4 D7<sup>b9</sup> G7<sup>13</sup> G7<sup>b13</sup> C<sup>sus4</sup> C7<sup>b9</sup> Fmaj7 G<sup>b</sup>maj7

Sem sa - ber que/e - ra só pra - vo - cê

□ □ □ □ □ □ □ □

15 Fmaj7(5#) G7<sup>13</sup> C7<sup>9</sup> Fmaj7 G7<sup>13</sup> C7<sup>9</sup> Fmaj7 C7<sup>#9</sup>

É só ti-nha de ser pra - vo - cê Ha-vi-a de ser pra - vo - cê Se não e-ra mai-s/u - ma dor

□ □ □ □ □ □ □

21 Cm7<sup>9</sup> F7<sup>13</sup> B<sup>ø</sup> B<sup>b</sup>m6 A7<sup>b13</sup>

Se não não se - ri - a o/a - mor A-que-le que/o mun - do não vê O/a-mor que che-

□ □ □ □ □

2

# SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ



26  $D7^{\#9}$   $G7^{13}$   $G\flat^{13}$   $C7^{\#9}$   $C7^{\flat9}$   $F7^{\#9}$   $B\flat7^{13}$   $E\flat7^9$   $A\flat7^{13}$   $D\flat7^9$

goupa - ra dar \_\_\_\_ o que ninguem deu pra \_\_\_\_ vo-cê \_\_\_\_ O/a-mor que che-gou pa - ra dar \_\_\_\_ o que nin-guem



32  $G7^{\flat13}$   $C7^{\#9}$   $F\text{maj}7$   $G7^{13}$   $C7^{\#9}$   $F\text{maj}7$   $G7^{13}$   $C7^{\#9}$   $F\text{m}7$

deu É vo-cê que é fei-ta de/a-zul Me dei-xa mo - rar nes-te/a-zul Me dei-xa/en-con-



38  $C7^{\#9}$   $C\text{m}7$   $F7^{13}$   $B\emptyset$   $B\flat\text{m}6$

trar mi - nha paz \_\_\_\_ Vo-cê que/é-bo - ni - ta \_\_\_\_ de mais \_\_\_\_ Se/ao me-nos pu - de-sse \_\_\_\_ sa - ber



43  $F/A$   $A\flat7^{13}$   $D\flat\text{maj}7$   $C7^{\#9}$   $F7^{13}$

\_\_\_\_ Que/eu sem-pre fui só de \_\_\_\_ vo-cê \_\_\_\_ Vo-cê sem-pre foi so de mim \_\_\_\_ Que/eu sem-pre fui



48  $B\flat 7^{13}$   $E\flat 7^9$   $A\flat 7^{13}$   $D\flat 7^9$   $G 7^{\flat 13}$   $C 7^{\#9}$

só de vo - cê Vo - cê sem - pre foi só de mim

D.S. al Coda

--	--	--	--	--	--

--

51  $F 7^{13}$   $B\flat 7^{13}$   $E\flat 7^9$   $A\flat 7^{13}$   $D\flat 7^9$   $G 7^{\flat 13}$   $C 7^{\#9}$

solo and fade

--	--	--	--	--	--

# SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ

(Tom Jobim/Aloysio de Oliveira)

É só eu sei quan - to/a - mor eu guar - dei

I<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9#</sup> I<sub>7</sub> Fr.<sub>3</sub><sup>6#</sup>/VII II<sub>3b</sub><sup>7</sup>/IV V<sub>7</sub><sup>13</sup>/IV II<sub>7</sub><sup>7</sup>/III

Sem sa - ber que/e - ra só pra - vo - cê

IV<sub>3b</sub><sup>6</sup> agr. i.m V<sub>7</sub><sup>13#</sup>/VI V<sub>4</sub><sup>5</sup>/II V<sub>3#</sub><sup>9b</sup>/II V<sub>7</sub><sup>13</sup>/V V<sub>4</sub><sup>5</sup> — <sub>3</sub><sup>9b</sup> I<sub>7</sub> Nap.7

É só ti-nha de ser pra - vo - cê Ha-vi-a de ser pra - vo - cê Se não e-ra mai-s/u - ma dor

I<sub>5#</sub><sup>7</sup> V<sub>7</sub><sup>13</sup>/V V<sub>7</sub><sup>9</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>13</sup>/V V<sub>7</sub><sup>9</sup> I<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>9#</sup>

Se não não se - ri - a o/a - mor A-que-le que/o mun - do não vê O/a-mor que che-

II<sub>3b</sub><sup>7</sup>/IV V<sub>7</sub><sup>13</sup>/IV II<sub>7</sub><sup>7</sup>/III IV<sub>3b</sub><sup>6</sup> agr. i.m V<sub>7</sub><sup>13</sup>/VI

## Sucesión de Engaño

26  $D7^{9\#}$   $G7^{13}$   $G7^{13b}$   $C7^{9\#}$   $C7^{b9}$   $F7^{9\#}$   $Bb7^{13}$   $Eb7^9$   $Ab7^{13}$   $Db7^9$

goupa - ra dar — o que ninguem deu pra — vo-cê — O/a-mor que che-gou pa - ra dar — o que nin-guem

 $V_7^{9\#}/II$  $V_7^{13}/V^{13b}$  $V_7^{9\#} — 9b$  $V_7^{9\#}/IV$  $V_{7b}^{13}/VII_{i.m.}$   $V_{7b}^9/III_{i.m.}$   $V_{7b}^{13}/VI_{i.m.}$   $V_{7b}^9/Nap.$ 

32  $G7^{b13}$   $C7^{9\#}$   $F^{maj7}$   $G7^{13}$   $C7^{9\#}$   $F^{maj7}$   $G7^{13}$   $C7^{9\#}$   $F^{maj7}$   $G7^{13}$   $C7^{9\#}$   $F^{maj7}$

deu É vo-cê que é fei-ta de/a-zul Me dei-xa mo - rar nes-te/a-zul Me dei-xa/en-con-

 $V_{7b}^{13}/V$   $V_7^{9\#}$   $I_7$  $V_{7b}^{13}/V$   $V_7^{9\#}$   $I_7$  $V_{7b}^{13}/V$   $V_7^{9\#}$   $I_{7b}^{3b}$  i.m.

38  $C7^{9\#}$   $Cm7$   $F7^{13}$   $B\emptyset$   $Bb^m6$

trar mi - nha paz — Vo-cê que é - bo - ni - ta — de mais — Se/ao me-nos pu - de-sse — sa - ber

 $V_7^{9\#}$  $II_{3b}^7/IV$  $V_{7b}^{13}/IV$  $II^7/III$  $IV_{3b}^6$  agr. i.m.

## Sucesión de Engaño

43  $F/A$   $Ab7^{13}$   $Dbmaj7$   $C7^{9\#}$   $F7^{13}$

— Que/eu sem-pre fui só de — vo-cê — Vo-cê sem-pre foi so de mim — Que/eu sem-pre fui

 $I_6$  $V_{7b}^{13}/VI_{i.m.}$  $VI_7^{i.m.}$  $V_7^{9\#}$  $V_{7b}^{13}/IV$



48  $B\flat 7^{13}$   $E\flat 7^9$   $A\flat 7^{13}$   $D\flat 7^9$   $G 7^{\flat 13}$   $C 7^{\#9}$

só de vo - cê Vo - cê sem - pre foi só de mim

D.S. al Coda

$V_{7\flat}^{13}/VII$   $V_{7\flat}^9/III$   $V_{7\flat}^{13}/VI$   $V_{7\flat}^9/Nap.$   $V_{7/V}^{13\flat}$   $V_7^{9\#}$

i.m. i.m. i.m.

Sucesión de Engaño

51  $F 7^{13}$   $B\flat 7^{13}$   $E\flat 7^9$   $A\flat 7^{13}$   $D\flat 7^9$   $G 7^{\flat 13}$   $C 7^{\#9}$

solo and fade

$V_{7/V}^{13}$   $V_{7\flat}^{13}/VII$   $V_{7\flat}^9/III$   $V_{7\flat}^{13}/VI$   $V_{7\flat}^9/Nap.$   $V_{7/V}^{13\flat}$   $V_7^{9\#}$

i.m. i.m. i.m.

# TRISTE

(Tom Jobim)

Gmaj7  $\text{‰}$  Gm7 Gm6 Gmaj7  $\text{‰}$

Tris-te/é vi - ver na so - li - dão — Na dor cru - el de/u-ma — pai - xão






7 B $\flat$  E7 $\flat$ 9 Am7 B7 $\flat$ 13 Em7 $\flat$ 9 F $\sharp$ 7 $\sharp$ 9

— Tris-te/é sa - ber que nin - guem po - de vi-ve de/i-lu - são — Que nun -








13 Bmaj7 C $\sharp$ m7 F $\sharp$ 7 $\flat$ 9 Bmaj7 E7 $\flat$ 9 Am7 D7 $\flat$ 9 Gmaj7

- ca vai ser — Nun - ca vai dar — Um so-nha-dor — Tem que/a-cor - dar — Su-a be-








18  $\text{‰}$  E $\flat$ maj7 A $\flat$ 7 $\sharp$ 11 Gmaj7  $\text{‰}$  B $\flat$  E7 $\flat$ 9 Am7

leza/é/um a - vi-ão — De mais pra/um po-bre co - ra-cao — Que pa-ra pra te

26 Cm7 F7<sup>9</sup> Gmaj7/B 3 B<sup>b</sup>° Am7 D7<sup>b9</sup> A<sup>b</sup>maj7  $\text{‰}$

ver pa - ssar Só pra me mal-tra - tar Tris-te/é vi - ver na so - li - dão \_\_\_\_



# TRISTE

(Tom Jobim)

Gmaj7  $\frac{3}{4}$  Gm7 Gm6 Gmaj7  $\frac{3}{4}$

Tris-te/é vi - ver na so - li - dão\_\_

Na dor cru - el de/u-ma\_\_ pai - xão

I<sub>7</sub>

I<sub>3b</sub><sup>7#</sup>  
i.m

I<sub>3b</sub><sup>6 agr.</sup>  
i.m

I<sub>7#</sub>

7 B<sup>ø</sup> E7<sup>b9</sup> Am7 B7<sup>b13</sup> Em7<sup>9</sup> F#7<sup>#9</sup>

Tris-te/é sa - ber que nin - guem po - de vi-ve de/i-lu - são\_\_ Que nun -

II<sub>5b</sub><sup>7</sup>/II

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>/II

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>13</sup>/VI

VI<sub>7</sub><sup>9</sup>

V<sub>7</sub><sup>9#</sup>/III

Modulación Repentina

Modulación Repentina

13 Bmaj7 C#m7 F#7<sup>9</sup> Bmaj7 E7<sup>9</sup> Am7 D7<sup>b9</sup> Gmaj7

- ca vai ser\_\_ Nun - ca vai dar\_\_ Um\_\_ so-nha-dor\_\_ Tem\_\_ que/a-cor - dar\_\_ Su-a be-

I<sub>7</sub>

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9</sup>

I<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9</sup>/II

II<sub>7</sub>

V<sub>7</sub><sup>9b</sup>

I<sub>7</sub>

18  $\frac{3}{4}$  Ebmaj7 Ab7<sup>#11</sup> Gmaj7  $\frac{3}{4}$  B<sup>ø</sup> E7<sup>b9</sup> Am7

leza/é/um a - vi-ão\_\_

De mais pra/um po-bre co - ra-cao\_\_

Que pa-ra pra te

VI<sub>i.m.</sub><sub>7</sub> Fr.<sub>3</sub><sup>6#</sup>/VII I<sub>7</sub>

II<sub>5b</sub><sup>7</sup>/II V<sub>7</sub><sup>9#</sup> II<sub>7</sub>

26 Cm7 F7<sup>9</sup> Gmaj7/B 3 B<sup>b</sup>° Am7 D7<sup>b9</sup> A<sup>b</sup>maj7  $\text{||}$

ver pa - ssar Só pra me mal-tra - tar Tris-te/é vi - ver na so - li - dão \_\_\_\_

$\text{II}^{7b}/\text{III}$ i.m	$\text{V}_{b7}^9/\text{III}$ i.m.	$\text{I}_5^6$
------------------------------------	--------------------------------------	----------------

$\text{VII}/\text{III}$	$\text{II}_7$
-------------------------	---------------

$\text{V}_7^{9b}$
-------------------

Nap. <sub>7</sub>
-------------------

# WAVE

(Tom Jobim)

Dmaj7 B<sup>b</sup>° Am7 D7<sup>b9</sup>

Vou te con - tar \_\_\_ Os o-lhos já não po-dem ver \_\_\_ Coi-sas \_\_\_ que só

6 Gmaj7 Gm6 F#7<sup>13</sup> F#7<sup>b13</sup> Bsus4 B7<sup>b9</sup> E7<sup>9</sup>

\_\_\_ o co-ra - ção \_\_\_ po-de/en-ten - der \_\_\_ Fun-da-men-tal é mes - mo/a - mor É im-po-

11 B<sup>b</sup>7<sup>#11</sup> A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> Dmaj7 B<sup>b</sup>° Am7

ssi-vel vi-ver so-zi - nho \_\_\_ O res-to/é mar \_\_\_ É tu-do/o que/eu não sei con - tar \_\_\_

17 D7<sup>b9</sup> Gmaj7 Gm6 F#7<sup>13</sup> F#7<sup>b13</sup> Bsus4 B7<sup>b9</sup>

São coi - sas lin - das que eu te - nho pra \_\_\_ te dar \_\_\_ Vem de man-si-nho/a bri -

22  $E7^9$   $Bb7^{#11}$   $A7^{b13}$   $Dm7^9$   $G7^{13}$   $Dm7^9$   $A^b7^{#11}$   $Gm7$

- sa/e me diz — É-im-po - si-vel ser fe - liz so - zi - nho   Da primei-ra vez

27  $C7^9$   $Fmaj7$   $Fm7$   $Bb7^9$   $E^b7maj7$

—era/a ci - da - de   Da se-gun-da/o cais — a/e ter - ni - da - de —

33  $Asus4$   $A7^{b9}$   $Dmaj7$   $B^b\circ$   $Am7$   $D7$

A-go-ra/eu já sei — Da on - da que se/er gueu no mar — E das — es-tre -

38  $Gmaj7$   $Gm6$   $F\#7^{13}$   $F\#7^{b13}$   $Bsus4$   $B7^{b9}$

- las que/es-que ce - mos de — con - tar — O/a-mor se dei - xa sur -

42

E7<sup>9</sup> B $\flat$ 7<sup>#11</sup> A7<sup>b13</sup> Dm7<sup>9</sup> G7<sup>13</sup> †

- pre - en - der \_\_\_ En - quan - to / a noi - te vem nos en - vol - ver \_\_\_





# WAVE

(Tom Jobim)

Musical staff showing the first line of the melody. Chords indicated above the staff are Dmaj7, Bb°, Am7, and D7b9.

Vou te con - tar — Os o - lhos já não po-dem ver — Coi-sas — que só

I<sub>7</sub>
VII/VI
II<sub>7</sub>/IV
V<sup>9b</sup><sub>7</sub>/IV

Sucesión de Engaño

Musical staff showing the second line of the melody. Chords indicated above the staff are Gmaj7, Gm6, F#7<sup>13</sup>, F#7<sup>b13</sup>, B<sub>sus4</sub>, B7<sup>b9</sup>, and E7<sup>9</sup>.

— o co-ra - ção — po-de/en-ten - der — Fun-da-men-tal é mes - mo/a - mor É im-po-

IV<sub>7</sub>
IV<sup>6 agr.</sup><sub>3b.</sub>  
i.m.
V<sub>7</sub>/VI<sup>13# — 13b</sup>

V <sub>4</sub> <sup>5</sup>	9 <sub>7</sub>
—	—
—	3 <sub>3#</sub>
II	

V<sup>9</sup><sub>7</sub>/V

Musical staff showing the third line of the melody. Chords indicated above the staff are Bb7<sup>#11</sup>, A7<sup>b13</sup>, Dm7<sup>9</sup>, G7<sup>13</sup>, Dmaj7, Bb°, and Am7.

ssi-vel vi-ver so-zi - nho — O res-to/é mar — É tu-do/o que/eu não sei con - tar —

Fr.<sup>6</sup><sub>3</sub>
V<sup>13b</sup><sub>7</sub>
I<sup>9</sup><sub>7</sub>  
3<sub>3b</sub>  
i.m.
V<sup>13</sup><sub>7</sub>/VII  
i.m.
I<sub>7</sub>
VII/VI
II<sub>7</sub>/IV

Sucesión de Engaño

Musical staff showing the fourth line of the melody. Chords indicated above the staff are D7b9, Gmaj7, Gm6, F#7<sup>13</sup>, F#7<sup>b13</sup>, B<sub>sus4</sub>, and B7<sup>b9</sup>.

São coi - sas lin - das que eu te - nho pra — te dar — Vem de man-si-nho/a bri -

V<sup>9b</sup><sub>7</sub>/IV
IV<sub>7</sub>
IV<sup>6 agr.</sup><sub>3b</sub>  
i.m.

V <sub>7</sub> /VI <sup>13# — 13b</sup>	V <sub>4</sub> <sup>5</sup>	9 <sub>7</sub> b
—	—	—
—	—	3
II		

22  $E7^9$   $Bb7^{\#11}$   $A7^{b13}$   $Dm7^9$   $G7^{13}$   $Dm7^9$   $Ab7^{\#11}$   $Gm7$

Mod. por intercambio Modal Modulación por acorde común

- sa/e me diz\_É-im-po - si-vel ser fe-liz so - zi - nho Da pri-meira vez

SubV7/IV

$V_7^9/V$   $Fr. \frac{6}{3}$   $V_7^{13b}$   $I_7^9 = IV_7^{13}/VII I_7^9$   $Nap. \frac{11b}{7b}/IV$   $IV_7^9 = II_7$

27  $C7^9$   $Fmaj7$   $Fm7$   $Bb7^9$   $Ebmaj7$

Mod. por intercambio Modal

\_era/a ci - da - de Da se-gun-da/o cais\_ a/e ter - ni - da - de\_

$V_7^9$   $I_7^9$   $I_7^9 = II_7$   $V_7^9$   $I_7$

33  $Asus4$   $A7^{b9}$   $Dmaj7$   $Bb^\circ$   $Am7$   $D7$

Modulación Repentina

A-go-ra/eu já sei\_ Da on - da que se/er gueu no mar\_ E das\_ es-tre -

$V_4^5 - \frac{9b}{7} - \frac{7}{3}$   $I_7$   $VII/VI$   $II_7/IV$   $V_7/IV$

38  $Gmaj7$   $Gm6$   $F\#7^{13}$   $F\#7^{b13}$   $Bsus4$   $B7^{b9}$

- las que/es-que ce - mos de\_ con - tar\_ O/a-mor se dei - xa sur -

$IV_7$   $IV_7^6 \text{ agr. } \frac{3b}{i.m}$   $V_7/VI$   $V_4^5 - \frac{9b}{7} - \frac{7}{3}$   
II

42  $E7^9$   $B\flat7^{\#11}$   $A7^{\flat13}$   $Dm7^9$   $G7^{13}$   $\text{‰}$

- pre - en - der — En - quan - to/a noi - te vem nos en - vol - ver —

$V_7^9/V$

$Fr. \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

$V_7^{13\flat}$

$I_7^9$   
 $3\flat$   
i.m.

$V_7^{13}/VII$   
i.m.

## CONCLUSIONES

Al finalizar el presente proceso de investigación, análisis y sistematización de conocimientos utilizados para la construcción de esta Memoria de Título, se ha llegado a conclusiones importantes, tanto a partir de las hipótesis de trabajo planteadas en un comienzo, como a partir del desarrollo de algunos objetivos principales.

La hipótesis fundamental del presente seminario pretendía comprobar que el Bossa Nova es un estilo de Música Popular donde podemos encontrar toda la materia de armonía en sus tres niveles enseñados en la Universidad de Chile. Luego de la investigación y el análisis de más de 50 composiciones pertenecientes a este estilo, se puede concluir que esta hipótesis ha sido negada. Si bien una gran cantidad de las materias que se enseñan en la cátedra de armonía sí están presentes en este repertorio, algunos contenidos no fueron encontrados, como por ejemplo:

- Cadencia Frigia
- Cadencia Rota
- Cadencia Clásica
- Modulación enarmónica

- Familia de acordes de sexta aumentada: se encontraron acordes de Sexta Alemana y Sexta Francesa, los cuales sólo son posibles de identificar como tales si se recurre a una equivalencia de sonidos a través del recurso de la enarmonía.

Esto no significa que dichas materias no estén presentes en éste u otros estilos de música popular, sin embargo, específicamente las obras escogidas para este seminario no las contiene, por tanto, no constituye un material propicio para ejercitar dichos elementos en específico. Sin embargo, para muchos otros aspectos presentes en los programas de la asignatura de armonía, podemos encontrar ejemplos dentro del repertorio abordado en este trabajo.

Otro de los postulados que pretendía demostrar el presente trabajo era el que la armonía del Bossa Nova es totalmente factible de ser analizada bajo los conceptos de la armonía gradual.

Con esta idea sucedió algo similar a lo visto con la primera hipótesis: si bien la mayoría de elementos presentes y característicos de la armonía del Bossa Nova pueden ser analizados utilizando los conceptos de la armonía gradual, existen algunos –pocos- casos, en que ciertos acordes no cumplen una funcionalidad clara dentro de su contexto armónico, sino más bien cumplen un rol “colorístico”, lo que hace difícil su catalogación dentro de alguna función determinada. Si bien se puede hacer un esfuerzo por interpretar de alguna forma estos acordes dentro del sistema gradual, da como resultados

explicaciones excesivamente rebuscadas y poco convincentes, ya que evidentemente al tratarse de un estilo musical moderno, su composición no estuvo regida por los cánones clásico-románticos. Se puede comparar esto con algunas de las armonías utilizadas por compositores post-románticos o impresionistas, donde la funcionalidad y la tonalidad pasan a un segundo plano, para que la armonía esté más al servicio de la sonoridad.

Respecto de los objetivos principales de este trabajo, se ha logrado generar un material didáctico que se espera sea de utilidad para la docencia teórico-musical en cuanto a la práctica del análisis armónico, ya que, por lo anteriormente expuesto, constituye un repertorio de gran riqueza y variedad en cuanto a la armonía. Esto se ve plasmado en las 22 guías para análisis y sus respectivas hojas de respuestas que están en el capítulo final de este documento. Considerando las competencias necesarias que debiese haber adquirido previamente un estudiante de armonía para poder resolver estos ejercicios de análisis, se sugiere que sean utilizados a partir del segundo nivel de la asignatura. Lo anterior, considerando el programa actual de las cátedras de armonía de Universidad de Chile.

Para finalizar, es importante señalar que a través de este trabajo se ha comprobado que existen elementos valiosos, y por ende, importantes de considerar en la enseñanza de la armonía, tanto en el sistema gradual como en

el sistema de cifrado americano. El dominio de los recursos de cada uno de estos sistemas, puede constituir un gran aporte en la consecución de un proceso de aprendizaje más íntegro y cercano al estudiante; además de contribuir a la comprensión de la armonía no sólo como asignatura, sino como disciplina y como herramienta al servicio del ejercicio musical, desde una perspectiva más amplia, con más recursos y con mayores posibilidades.

Esperamos entonces que trabajos como estos contribuyan a la apertura hacia nuevos repertorios y la utilización práctica de ellos en la docencia musical especializada; así como también la aplicación de los preceptos propios de la armonía gradual pueda enriquecer la enseñanza de la armonía popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- [1] ADVIS, LUIS. 1999. *En torno al Bossa Nova*. Revista musicasonido, una publicación del departamento de música y sonología, facultad de artes, Universidad de Chile. (Nº2). Editorial: Ceremonia de lanzamiento de musicasonido.
- [2] AKAL, DICCIONARIO. *Grove de la música*. España. 2000. Stanley Sadie Editor.
- [3] CASTRO RUY. *Bossa Nova: La historia y las historias*. (Traducido por José Antonio Mostano. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2011.
- [4] CONTRERAS, SILVIA Y GRANDELA JULIA. *Desde el piano...la armonía*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2005.
- [5] DEGREG, PHIL. *Jazz keyboard harmony: a practical method for all musicians*. EE.UU. 1994. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- [6] DÍAZ GONZÁLEZ, IGNACIO. *Técnicas de la armonía popular moderna*. Cuba. 1997. Habana: Andante, editora musical de Cuba.



- [7] EISNER, GUILLERMO. *LOS PEQUEÑOS CANTOS: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo Música-palabra*. (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Composición Musical). Profesor Guía: Dr. Rafael Díaz S. Universidad de Chile. Santiago. 2010.
- [8] ESQUIVEL HECHOR, PÉREZ ESTEBAN. *Procedimientos modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona*. (Seminario para optar al Título de Profesor Especializado en Teoría de la Música). Profesor Guía: Claudio Acevedo. Universidad de Chile. Santiago. 2012.
- [9] HAERLE, DAN. *Jazz Piano Voicing Skills: A method for individual or Class Study*. EE.UU. 1994. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- [10] HERRERA, ENRIC. *Teoría musical y armonía moderna: volumen I y II*. [s.a]. Antoni Bosch editor, S.A.
- [11] HINDEMITH, PAUL. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.

- [12] LARUE, JAN. *Análisis del estilo musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. 1989. Editorial Labor, S.A.
- [13] LATHAM, ALISON. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. 2008. Fondo de Cultura Económica
- [14] MARK, LEVINE. *The Jazz Theory book*. EE.UU. 1995. Petaluma: SHER MUSIC CO.
- [15] MARK, LEVINE. *El libro del Jazz Piano*. EE.UU. 2003. Petaluma: SHER MUSIC CO.
- [16] MARTIN PALOMA, PÚA CLAUDIO. *La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico*. (Seminario para optar al Título de Profesor Especializado en Teoría de la Música). Profesor Guía: Claudio Acevedo. Universidad de Chile. Santiago. 2010.
- [17] MORALES, MARÍA SOLEDAD. *Manual de Armonía*. 3ª Edición. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento Música y Sonología, 2000.

- [18] MORRIS, REGINALD OWEN. *Foundations of practical harmony counterpoint*. 1946. EE.UU. Editorial Macmillan and CO.
- [19] MORRIS, REGINALD OWEN. *The Oxford harmony, volume one*. Oxford University press, 2002
- [20] PARANHOS, PAULO. *50 Temas de la música popular brasileña*. [s.a] Santiago: SCD.
- [21] PISTON, WALTER. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- [22] RANDEL, MICHAEL. *Diccionario Harvard de la Música*. México. [s.a]. Editorial Diana.
- [23] RIEMANN, HUGO. *Armonía y modulación*. 1943. Editorial Labor, S.A.
- [24] RIEMANN, HUGO. *Harmony simplified*. [s.a]. Inglaterra. Editorial Augener and CO., London.
- [25] ZAMACOIS, JOAQUIN. *Tratado de armonía*. 1980. España. Barcelona: Editorial Labor S.A.

## PÁGINAS WEB

[http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos.](http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos)

[http://www.dicionariompb.com.br/bossa-nova/dados-artisticosbossa.](http://www.dicionariompb.com.br/bossa-nova/dados-artisticosbossa)

<http://www.jazzeando.com.ar/estilos-e-historia-del-jazz/235-bossa-nova>

<http://felixperez.bligoo.com/el-origen-50-anos-de-bossa-nova>

<http://www.clubbossanova.com/>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Notaci%C3%B3n\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Notaci%C3%B3n_musical)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Clave\\_\(notaci%C3%B3n\\_musical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Clave_(notaci%C3%B3n_musical))

<http://teoriadelamusica.blogspot.com/2006/06/cifrado-americano-ca.html>

<http://www.bossanova.mus.br/artigos/historias.htm>

[http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura-1/musica/estilos-musicales/br\\_model1?set\\_language=es](http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura-1/musica/estilos-musicales/br_model1?set_language=es)

<http://www.guitarristas.info/foros/tensiones-acordes-9-11-13/207133>

<http://musica.fakiro.com/solfeo/tensiones.html>

<http://www.pabloschlesinger.com.blogspot.com/2012/09/tensiones-que-reciben-los-acordes-de.html>

<http://www.teoria.com>

## **ANEXOS**

En el disco adjunto, se encuentran los audios de las obras analizadas en este Seminario. Cabe señalar que las versiones incluidas en el disco no se ciñen estrictamente a las partituras incluidas, dado a que en música popular se suele interpretar con cierta flexibilidad la música que esta escrita, o bien, las partituras de las que se dispone son transcripciones aproximadas hechas a partir de una grabación. Por esta razón, la utilidad de este disco será para que el docente o el estudiante cuenten con una referencia armónica general enfocada al análisis.