

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

DANIEL REBEL E CARVALHO

ACORDES HORIZONTAIS:

**Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no
contexto da improvisação melódica**

RIO DE JANEIRO

2021

Daniel Rebel e Carvalho

ACORDES HORIZONTAIS:

**Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no
contexto da improvisação melódica**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Sheila Zagury

RIO DE JANEIRO

2021

CIP - Catalogação na Publicação

RC331a Rebel e Carvalho, Daniel
ACORDES HORIZONTAIS: Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no contexto da improvisação melódica / Daniel Rebel e Carvalho. -- Rio de Janeiro, 2021.
45 f.

Orientadora: Sheila Zagury.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2021.

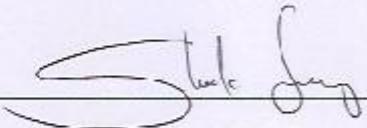
1. Flauta transversal. 2. Acordes. 3. Harmonia. 4. Improvisação musical. I. Zagury, Sheila, orient. II. Título.

Daniel Rebel e Cavallo

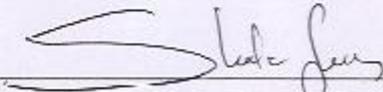
ACORDES HORIZONTAIS: Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no contexto da improvisação melódica.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

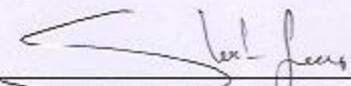
Aprovada em 11 de junho de 2021:



Prof. Dr. Sheila Zagury – UFRJ



Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer – UFRJ



Prof. Dr. Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira – USP

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho contou com a colaboração de algumas pessoas que, de diversas formas, direta ou indiretamente, contribuíram para o seu desenvolvimento, dentre as quais manifesto meus agradecimentos:

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Sheila Zagury, pela solicitude e competência ao me mostrar sempre os melhores caminhos da pesquisa.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, o Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, estendendo a todos os demais professores do curso, pela excelência no ensino e dedicação aos discentes.

Aos meus admiráveis professores Sergio Trindade, Paulo Newton e Marcelo Martins que, com generosidade e confiança, guiaram meus passos na longa jornada do estudo da música.

À portadora da alegria Sandy Lima, pelo olhar criativo e aguçado ao me auxiliar na elaboração da capa do livro.

Aos meus pais, por introduzirem a música na minha vida.

Aos meus influenciadores e amigos músicos Luciano Berenger, Pedro Boschi, Felipe Ábido, Diogo Rebel, Giselle Mascarenhas e Joadelivio Codeço, pelo inestimável apoio e incentivo de sempre. Vocês foram fundamentais nesta conquista!

RESUMO

CARVALHO, Daniel R. **ACORDES HORIZONTAIS: FORMAÇÕES DE ACORDES PARA FLAUTA TRANSVERSAL E SUAS APLICAÇÕES NO CONTEXTO DA IMPROVISACÃO MELÓDICA.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho versa sobre as possibilidades de execução de diferentes formações de acordes na flauta transversal e propõe a utilização dessas estruturas na construção de solos improvisados. A pesquisa resultou na produção do livro *Acordes Horizontais*, cujos capítulos apresentam o pensamento vertical dos acordes e sua horizontalização em forma de exercícios práticos (progressões melódicas e frases compostas sobre cadências harmônicas) e em exemplos de solos que sugerem discursos musicais improvisados. O texto dissertativo traz uma breve contextualização histórica sobre a inserção da flauta no universo da improvisação musical e expõe o relato de experiência sobre o processo de elaboração do projeto. Arquivos de áudio com as gravações contendo exemplos de solos e bases harmônicas foram anexados ao livro como ferramentas de apoio para o estudo prático sobre o conteúdo abordado.

Palavras-chave: Flauta transversal. Acordes. Harmonia. *Voicing*. Improvisação musical.

ABSTRACT

CARVALHO, Daniel R. **HORIZONTAL CHORDS: CHORD FORMATION FOR THE TRANSVERSE FLUTE AND ITS APPLICATIONS IN THE CONTEXT OF MELODIC IMPROVISATION.** Dissertation (Professional Master in Music) – School of Music, Federal University, of Rio de Janeiro, 2021.

The present work speaks about the possibilities of performing different chord formations on the transverse flute and proposes the use of these structures in the construction of improvised solos. This research resulted in the production of the book *Acordes Horizontais*, which chapters present the vertical thinking of the chords and its horizontalization in the form of practical exercises (melodic progressions and phrases composed over harmonic cadences) and solo examples that suggest improvised musical speech. The dissertation text brings a brief historical contextualization about the insertion of the flute in the universe of musical improvisation and exposes the experience report on the project elaboration process. Audio files with recordings containing solos and harmonic bases examples were attached in the book as supporting tools for the practical study of the covered content.

Keywords: Transverse flute. Chords. Harmony. Voicings. Musical improvisation.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 24

LISTA DE EJEMPLOS

EJEMPLO 1	25
EJEMPLO 2	26
EJEMPLO 3	26
EJEMPLO 4	27
EJEMPLO 5	27
EJEMPLO 6	28
EJEMPLO 7	29
EJEMPLO 8	29
EJEMPLO 9	32
EJEMPLO 10	33

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1	34
FOTOGRAFIA 2	34
FOTOGRAFIA 3	35
FOTOGRAFIA 4	35
FOTOGRAFIA 5	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOBRE A FLAUTA TRANSVERSAL E A IMPROVISACÃO MUSICAL	13
2.1	Na música de concerto	13
2.2	No <i>jazz</i>	17
2.3	Na música popular brasileira	19
3	A ELABORAÇÃO DO PRODUTO – Relato de experiência	23
3.1	Sobre o capítulo 2 – Transcrições	23
3.2	Sobre o capítulo 3 - Escalas e banco de acordes	25
3.3	Sobre o capítulo 4 - Progressões melódicas sobre os acordes dos campos harmônicos	26
3.4	Sobre o capítulo 5 - Frases sobre encadeamento de acordes	27
3.5	Sobre o capítulo 6 - Solos compostos	30
3.6	Registro fonográfico	33
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFERÊNCIAS	38
	APÊNDICE – PARTITURAS	40
	APÊNDICE A – Solo transcrito 1	41
	APÊNDICE B – Solo transcrito 2	43
	APÊNDICE C – Solo transcrito 3	45

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em investigar diversas possibilidades de execução de acordes pela flauta transversal e, também, propor alguns caminhos para a prática e para a inserção desses acordes em contextos de melodias improvisadas. Para apresentar os resultados dessa pesquisa, fez-se oportuna a elaboração de um compêndio intitulado *Acordes Horizontais*, contendo partituras e textos explicativos que discorrem sobre as escalas musicais utilizadas nos exemplos dados e a estruturação e contextualização dos acordes em exercícios representados por progressões melódicas, fraseados melódicos e solos compostos por mim. Por outro lado, para que o material escrito possa ser melhor aproveitado pelos estudantes, achei pertinente acoplar ao livro um arquivo de áudio contendo as melodias executadas na flauta e, também, as bases harmônicas sem a presença das melodias. Dessa forma, o estudante pode se basear auditivamente na execução da flauta gravada para que, posteriormente, possa tocar os mesmos fraseados e solos escritos, assim como propor outras alternativas melódicas fundamentadas nas diversas possibilidades de formações estruturais dos acordes.

A idealização do projeto surgiu da contemplação de diversos solos improvisados realizados por músicos executantes de instrumentos de sopro. Através da observação, transcrição e análise desses improvisos, pude constatar uma recorrente utilização de diferentes disposições intervalares de notas subsequentes que se desenvolviam ao longo dos discursos musicais improvisados e que, se observadas sob uma perspectiva de agrupamento de três ou mais notas, podiam ser interpretadas como estruturas de acordes melodizados (algumas das transcrições feitas por mim e que me inspiraram a investigar o tema da ocorrência de formações de acordes no contexto da improvisação estão dispostas nos apêndices A, B, e C, que se encontram no final dessa dissertação). Vale ressaltar que a escassez de materiais didáticos direcionados ao estudo da harmonia e improvisação para flauta transversal também foi um ponto relevante e que me motivou a pôr em prática a dada pesquisa. Tal verificação coaduna com Sarpay Ozcagatay, quando diz que “há um número muito limitado de recursos feitos especificamente para aprender improvisação na flauta”¹ (OZCAGATAY, 2016, p. 2). (Tradução do autor).

¹ *There are a very limited number of resources made specifically for learning improvisation on flute.*

A flauta transversal é compreendida como um instrumento monofônico, ou seja, um instrumento capaz de emitir apenas uma nota por vez². Dessa forma, por trazer uma abordagem sobre as possibilidades de execução de acordes através da flauta, convém remontar à algumas definições conceituais que se debruçam sobre o termo “acorde” e pô-las em discussão. Para a autora Maria Luísa de Mattos Priolli, “dá-se o nome de acorde o conjunto de sons ouvidos simultaneamente, e cujas relações de altura são determinadas pelas leis da natureza. Os acordes são formados por 3, 4 ou 5 sons” (PRIOLLI, 1998, p. 43). Por sua vez, o músico Ian Guest afirma que “acorde é o som feito de três ou mais notas, tocadas simultaneamente, separadas por terças, via de regra” (GUEST, 2009 p. 34). O autor Bohumil Med, em consonância com a perspectiva de Guest, sustenta que “acorde é a sonoridade produzida por três ou mais sons simultâneos” (MED, 1996, p. 172). Da mesma forma, Almir Chediak define acorde como “um conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente” (CHEDIAK, 1986, p. 75). Diante dessas definições, a execução dos acordes através dos instrumentos monofônicos se faz, aparentemente, inconcebível. No entanto, se observarmos as ponderações colocadas pelo crítico de música norte americano Alan Rich, podemos ver uma conceituação diferente no se refere à simultaneidade dos sons como fator determinante para a definição de um acorde:

Harmonia, na música, é o som de duas ou mais notas ouvidas simultaneamente. Na prática, essa definição ampla também pode incluir alguns exemplos de notas que soam uma após a outra. Se as notas consecutivamente tocadas lembrarem as notas de um acorde familiar (um grupo de notas tocadas juntas), o ouvido cria sua própria simultaneidade, da mesma forma que o olho percebe o movimento em um filme. Em tais casos, o ouvido percebe a harmonia que resultaria se as notas tivessem soado juntas³. (RICH, 2020. Online). (Tradução do autor).

Ao observarmos sob esse prisma, podemos notar a ocorrência de um fenômeno perceptivo que resulta na verticalização de um conjunto de sons tocados horizontalmente se estes, em sua conjuntura, soarem como um acorde. Dessa maneira, podemos abordar a possibilidade de execução de acordes pela flauta de forma afirmativa, compreendendo que as

² Instrumentos monofônicos são aqueles que emitem apenas uma nota musical por vez - tendo, por exceção, a tendo, por exceção, a técnica estendida (ou expandida) dos multifônicos (BRANCO, QUEIROZ, 2019).

³ *Harmony, in music, the sound of two or more notes heard simultaneously. In practice, this broad definition can also include some instances of notes sounded one after the other. If the consecutively sounded notes call to mind the notes of a familiar chord (a group of notes sounded together), the ear creates its own simultaneity in the same way that the ear perceives in a motion picture. In such cases the ear perceives the harmony that would result if the notes had sounded together.*

notas e as relações intervalares⁴ que compõem as estruturas acordais se dispõem de forma arpejada⁵ em sua execução.

A improvisação musical no *Dicionário Grove de Música* foi definida como “a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajustes de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites” (GROVE, 1995, p. 450). Dessa forma, é importante salientar que, tendo a investigação de recursos alternativos a serem utilizados na prática improvisatória como eixo central da pesquisa, o conteúdo presente no produto final – que consiste no livro *Acordes Horizontais* - visa, em essência, fomentar o desenvolvimento da potência criativa dos estudantes propondo-os exercícios práticos, induzindo-os à transposição e adaptação dos mesmos, exemplificando e contextualizando os acordes em frases⁶ e solos, e tentando sempre inspirar os praticantes a inventar seus próprios caminhos fraseológicos para que, dessa forma, possam contribuir para o enriquecimento da qualidade dos seus improvisos a partir do pensamento vertical dos *shapes*⁷ de acordes. Nesse sentido, o compêndio representa não um ponto de chegada, mas apenas um ponto de partida para a exploração de um universo de possibilidades de argumentações melódicas que tem como fundamento as variadas formações de acordes e sua execução pela flauta transversal.

⁴ “Na linguagem musical um intervalo é a medida da *distância* que separa dois sons” (ALMADA, 2012, p. 19)

⁵ “(...) quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente”. (CHEDIAK, 1986, p. 72).

⁶ “A menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 2012, p. 29).

⁷ Palavra inglesa que significa “forma”. Expressão muito recorrente entre pianistas, violonistas e guitarristas que se refere à certas digitações predeterminadas nos dados instrumentos e que resultam em formações estruturais específicas das notas de um acorde (POLES, 2018).

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOBRE A FLAUTA TRANSVERSAL E A IMPROVISAZÃO MUSICAL

Neste capítulo elaborei um breve panorama histórico sobre a prática da improvisação na flauta transversal e sua atuação no cenário da música de concerto, no *jazz* e na música popular brasileira. Levantei, também, algumas condições históricas que subsidiaram tal prática, assim como trouxe à tona alguns nomes de artistas que conduziram e conduzem a arte da improvisação na flauta à exploração de novos territórios de abordagem contribuindo assim, para a afirmação de seu valor como forma de expressão artística.

2.1 Na música de concerto

Muito embora existam intrínsecas dificuldades em se fazer uma abordagem histórica sobre a prática improvisatória na música devido à sua natureza não documental, nota-se que tal atividade sempre esteve presente na gênese, no desenvolvimento e na consolidação dos alicerces dos mais diferentes estilos musicais. Derek Bailey (1993), no livro *Improvisation: its nature and practice in music* se reporta a Ernest Ferand para demonstrar como a história da música é permeada pela intensa presença da improvisação:

Essa alegria de improvisar enquanto se canta e se toca um instrumento é evidente em quase todas as fases da história da música. Essa foi sempre uma força poderosa na criação de novas formas, e todo o estudo histórico que se limita à prática ou às fontes teóricas que nos foram deixadas de forma escrita ou impressa, sem levar em conta o elemento de improvisação e a vivência da prática musical, deve ser considerado necessariamente como algo incompleto, ou como um retrato distorcido. Pois, praticamente, não há um único campo na música que não tenha sido afetado pela improvisação, nem uma única técnica musical ou forma de composição que não tenha tido origem na prática improvisatória, nem que não tenha sido influenciado essencialmente por ela. Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada por manifestações de impulsos para se improvisar⁸ (FERAND, 1961 Apud BAILEY, 1993, p. ix e x). (Tradução do autor).

⁸ *This joy in improvising while singing and playing is evident in almost all phases of music history. It was always a powerful force in the creation of new forms and every historical study that confines itself to the practical or theoretical sources that have come down to us is writing or in print, without taking into account the improvisational element in living musical practice, must of necessity present an incomplete, indeed a distorted picture. For there is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a single musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory practice or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise.*

E no âmbito da música de concerto, apesar da prática da improvisação ter sido praticamente deixada de lado a partir do século XVIII, as obras barrocas compostas nos séculos anteriores contavam com profusas contribuições vindas por parte dos intérpretes no momento de suas execuções. Por isso, para discorrer sobre a arte da improvisação musical, vale remontar a tal época e tecer uma breve abordagem sobre como a improvisação era concebida e qual era a sua relevância estética para as obras dos compositores. No período barroco, por exemplo, a improvisação era de tal importância para o estilo que David Fuller, em seu artigo *The performer as composer* faz uma ousada comparação. Segundo o autor, “grande parte da música desta época era esboçada, ao invés de totalmente realizada, e o intérprete tinha responsabilidade semelhante à da criança com um livro de colorir: a de transformar esses esboços em obras de arte plenamente acabadas” (FULLER, 2008, Apud RÓNAI, p. 218). Dessa forma pode-se compreender a partitura, na música barroca, como um ponto de partida, uma estrutura aberta que necessita da criação espontânea do intérprete para que possa existir em sua completude. Nesse sentido, a improvisação na música barroca se conformava mediante a execução das ornamentações que eram agregadas às obras de forma espontânea pelos intérpretes, pela arte de preludiar⁹ e também pela liberdade que a técnica do baixo cifrado¹⁰ proporcionava aos instrumentistas. E para que tais improvisações fossem somadas aos textos musicais, os intérpretes tinham que possuir um total domínio dos critérios e elementos estéticos musicais da respectiva linguagem. Segundo a autora Laura Rónai, a presença abundante da improvisação e sua contribuição para as composições barrocas se efetivavam fundamentalmente das seguintes formas:

(...) a ornamentação de floreios, que implica em uma expansão do texto escrito pelo compositor ... (e) o prelúdio, trecho de caráter improvisatório que precede uma peça ou movimento. (RÓNAI, 2008, p. 210).

E o numa abordagem sobre o prelúdio, Rónai destaca:

Segundo inúmeros relatos da época, era comum o intérprete improvisar um pequeno trecho antes de tocar a composição propriamente dita”; “o costume de acrescentar um prelúdio antes da peça era de tal forma arraigado, que

⁹ Momento de criação do intérprete que precede e introduz uma peça musical ao público, ressaltando as características da mesma.

¹⁰ (O baixo contínuo é) “nada mais do que um baixo com figuras que indicam uma harmonia. De acordo com as figuras deverão ser executados ao cravo acordes de quatro notas”. (MATTHESON, 2005, Apud MANNIS, p. 1). “(...) o baixo contínuo é um dos mais fundamentais e importantes pontos do conhecimento musical, depois da composição. Aliás, o baixo contínuo muitas vezes mistura-se à composição musical. A execução do baixo contínuo não é nada mais do que uma composição de quatro vozes a partir de um baixo dado” (HEINICHEN, 2005, Apud MANNIS, p. 1)

mesmo no final do Barroco, quando a improvisação já estava caindo em desuso, inúmeros compositores passaram a incorporar um Prelúdio aos movimentos de suas peças. (RÓNAI, 2008, p. 224, 225-226).

E ao contextualizar a flauta transversa na prática da improvisação da música barroca, a autora menciona que o prelúdio servia como uma espécie de aquecimento para o flautista, fazendo com que ele e os ouvidos do público se habituassem aos intervalos próprios da tonalidade da peça que seria executada. (RÓNAI, 2008, p. 224, p. 225)

Nesse mesmo sentido, o músico Claudio Peter Dauelsberg, em sua dissertação *A importância da improvisação na formação musical do intérprete*, cita Bruno Nettl ao elencar algumas ponderações sobre a arte de preludiar no *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*:

O prelúdio possuía diversos significados como:

- reconhecer o instrumento e adaptação ao instrumento;
- aquecer os dedos antes da execução de obras pesadas;
- focar a concentração do Performer;
- estabelecer a tonalidade;
- demonstrar habilidades técnicas;
- atrair a atenção do público e adaptá-lo para a atmosfera da obra a ser apresentada em seguida (DAUELSBERG, Apud NETTL, 1998, p. 35).

No decorrer do século XVIII, a improvisação vai sendo esquecida à medida em que as ornamentações vão sendo incorporadas ao próprio texto musical. Compositores deste século já tendem a escrever suas obras restringindo a improvisação apenas a uma parte específica dos concertos denominada *cadenza*, o que se consolida durante todo o período clássico. No entanto, não demorou muito para que a improvisação fosse completamente extirpada dos concertos, e a primeira obra a apresentar uma *cadenza* totalmente textualizada foi o Concerto para piano forte n. 5, em mi bemol maior, op. 73 (1809) – O Imperador de Beethoven. (S. ALBANO DE LIMA; C. ALBIN, 2009 p. 101). Há muitas teorias difusas - e, talvez, complementares - sobre o declínio da improvisação na música de concerto. Algumas versam sobre a supervalorização da figura do compositor em detrimento da do intérprete, outras apontam para a extinção da utilização do baixo cifrado como causa fundamental ou ainda, como coloca Bailey:

A limitação gradual e a eliminação final da improvisação nessa música também parece ter ocorrido no mesmo período que presenciou o crescente

predomínio do regente de orquestra, o representante do compositor (BAILEY, 1993, p. 20).

O autor Stephen Nachmanovitch levanta aspectos socioeconômicos decorridos no século XVIII e aponta seus reflexos sobre a estética da música ao analisar a supressão da criação melódica espontânea pelos instrumentistas:

A Era industrial trouxe consigo uma valorização excessiva da especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade. Os músicos, em sua grande maioria, viram-se restringidos a executar nota por nota as partituras escritas por um grupo de compositores que de alguma forma tinham acesso ao divino e misterioso processo de criação. A composição e a execução foram se separando gradualmente, em prejuízo de ambas. Formas clássicas e populares também foram se afastando cada vez mais, novamente em prejuízo de ambas. O novo e o velho perderam continuidade. (LIMA; ALBIN, Apud NACHMANOVITCH, 2009 p. 101).

Já no século XX, com o surgimento das diversas vertentes estéticas da música contemporânea, o acaso é incorporado às obras concebidas pelos compositores e trazidas à luz pelos intérpretes. Novos sistemas de notação musical oferecem maior liberdade interpretativa para os instrumentistas e a improvisação reaparece na música de concerto, como bem exemplifica a obra *Stop* (1965) de Stockhausen. No entanto, logo após a década de 70, a ocorrência da improvisação volta a declinar e as composições retomam sua forte tradição de escrita, desconsiderando a criação do *performer*. Algumas das razões são sugeridas por De Lima e Albino:

A utilização da improvisação pelos compositores eruditos teve seu auge até as décadas de 60/70; posteriormente, essa prática composicional foi decaindo e os intérpretes continuaram a seguir as indicações da partitura de forma irrestrita. Diversas são as razões, dentre elas destacamos a forte tradição escrita do repertório erudito: o número restrito de composições destinadas a essa prática; a maior utilização da improvisação pelo músico popular; a falta do ensino da improvisação nos cursos técnicos e superiores de música erudita. (DE LIMA; ALBINO, 2009 p. 107)

Ao que parece, ao longo da história da música de concerto, à medida em que os sistemas e gêneros musicais vão se consolidando, a prática da improvisação tende a desfalecer e a sair de cena.

2.2 No jazz

O cenário para entendermos as origens do *jazz* é obscuro e incerto, mas sabe-se que suas raízes remontam às tradições musicais de países da África Ocidental levadas aos Estados Unidos pelo comércio de escravos e que estas tradições eram calcadas, fundamentalmente, nas práticas improvisatórias no que tange às suas abordagens rítmico-melódicas. Luis Ferreira Makl, em seu artigo intitulado *Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e arte espiralar* ressalta a ocorrência da prática da improvisação na música tradicional africana e a relaciona com gêneros¹¹ musicais surgidos na América do Norte:

A improvisação ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta. Uma modalidade consiste em um solista individual (vocal ou instrumental) e a resposta, com uma frase fixa, de um coletivo (coro ou conjunto instrumental); outra modalidade consiste no estabelecimento de um diálogo entre dois solistas (instrumentais ou vocais) ou entre um solista e outro que lhe responde; uma terceira modalidade muito frequente, acontece entre um instrumentista e um dançarino. Alguns exemplos: a execução dos tambores *repique* do candombe e dos tambores *quinto*, da rumba (em qualquer das três modalidades); o solista no *jazz* (nas primeiras e segundas modalidades), o sapateado do *molambo* e da *zamba-landó* (na terceira modalidade), respectivamente na Argentina e no Peru (MAKL, 2011, p. 64).

Observa-se, então, que a diáspora africana trouxe suas matrizes rítmico-melódicas para o continente americano, relacionando-as com o conhecimento harmônico das escolas europeias e, assim, gerando formas híbridas¹² de expressões musicais, e que nos Estados Unidos resultaram em diversas vertentes estilísticas - tais como o *spiritual* (*negro spiritual*), o *blues* e o *ragtime* – e tais vertentes, posteriormente, vieram a dar suporte ao surgimento do *jazz*. A partir do início do século XX, no sul dos Estados Unidos, o *jazz* se desenvolveu produzindo uma grande variedade de subgêneros como o *dixieland* da década de 1910, o *swing* das *bigbands* das décadas 1930 e 1940, o *bebop* de meados da década de 1940, o *cool jazz* do final dos anos 40, o *modal jazz* do final da década de 1950, o *free jazz*, nascido na década de 1950 e desenvolvido até meados dos anos de 1970, o *hard bop*, surgido durante as décadas de 1950 e 1960, o *latin jazz*, também das décadas de 1950 e 1960, o *fusion* das décadas de 1970 e 1980, entre

¹¹ Franco Fabbri, em seu artigo *A theory of musical genres: two applications* define gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo caminho é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1985, Apud ZAGURY, 2014, p. 17)

¹² “(...) entendo por processos de hibridização sociocultural nos quais estruturas ou práticas distintas, anteriormente existentes de forma separada, são combinadas para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Por sua vez, é importante notar que as chamadas “estruturas discretas” são resultantes de hibridizações anteriores e, portanto, não podem ser consideradas pontos de origem puros.” (CANCLINI, 2005, p. XXV). (Tradução do autor).

outras variantes. É válido ressaltar que todos esses subgêneros conservaram a improvisação como um valor artístico essencial para suas respectivas formas de expressão.

Por sua vez, ao abordarmos a inserção da flauta transversa no contexto do *jazz*, percebemos que ela não se deu de forma natural, ao contrário, encontrou uma grande resistência por parte dos jazzistas que a viam como um instrumento demasiadamente “leve” e com a intensidade sonora insuficiente para que pudesse ser incorporada às bandas de *jazz*. O autor Peter Guidi menciona este impasse num trecho do método *The Jazz Flute, volume II*, trazido pelo site *Flute History*, como vemos a seguir:

Nos ruidosos salões de dança e locais de *jazz* dos anos 1920 e 1930, os principais instrumentos de solo eram o trompete, o trombone e o saxofone, que não exigiam amplificação, produzindo um som grande o suficiente para preencher um grande salão. Qualquer flautista suficientemente imprudente para sentar-se em uma *jam session* teria que tocar o solo inteiro no terceiro registro para ter qualquer esperança de ser ouvido acima da banda. Por essas razões, as poucas partes em conjunto ou solo compostas para flauta eram geralmente tocadas por saxofonistas que também sabiam tocar a flauta^{13 14}. (GUIDI, 2020, Online). (Tradução do autor).

De outra forma, o autor Peter Westbrook, no documentário que acompanha o livro *The Flute in Jazz: Window on World Music (Harmonia Books, 2009)* sustenta que a dificuldade de inserção da flauta no contexto do *jazz* não era meramente uma questão acústica, visto que a presença de violinos no *dixieland* era bastante recorrente. Westbrook aponta questões de cunho sociológico ao mencionar que a flauta transversal era, pejorativamente, encarada como um “instrumento de mulher” e que, por possuir tal estigma, era menosprezada pela classe dos músicos que, majoritariamente, era composta por homens. Apesar de tal resistência, finalmente em 1927, o cubano Alberto Socarras realiza o primeiro registro fonográfico de um improviso de flauta num disco de *jazz*. O solo se deu na música *Shooting the Pistol* do disco *Shake ‘Em Up’* da banda de Clarence Williams. Tal feito representou, de certa maneira, um ponto de inflexão para o instrumento no âmbito do *jazz*. Já na década de 1930, o saxofonista Wayman Carver despontou como um relevante flautista de *jazz*, tendo atuado em importantes gravações em discos de diversos músicos como o trompetista e arranjador Dave Nelson, o compositor e arranjador britânico Spike Hughes e o saxofonista e arranjador Benny Carter. Para citar a

¹³ *In the rowdy dance halls and jazz venues of the twenties and thirties the principal solo instruments were the trumpet, trombone, and saxophone which required no amplification producing a sound big enough to fill a large hall. Any flute player reckless enough to sit-in at a jam session would have had to play the entire solo in the third register to have any hope of being heard above the band. For these reasons the few ensemble or solo parts that were written for the flute were usually played by saxophone players who could double on the flute.*

¹⁴ Os chamados *doublers*, entre os músicos de *jazz*.

presença da flauta no *jazz* dos anos de 1940, Westbrook destaca o multi-instrumentista Jerome Richardson, que se juntou à bem-sucedida *big band* de Lionel Hampton, com quem gravou solos de flauta em *Kingfish* em 1949 e em *There Will Never Be Another You* em 1950. Na década de 1950, com o auge do *bebop*, a flauta transversa adquire significativa projeção com o músico Buddy Collette e também com Frank Wess - que entra para a *big band* de Count Basie e passa a se especializar cada vez mais no instrumento (GUIDI, 2020, Online). Daí para frente, a flauta continua a se afirmar no contexto do *jazz* pelas mãos de músicos como Paul Horn, Eric Dolphy, James Moody, Charles Lloyd, Bud Shank, Bobby Jaspar, Herbbie Mann, Yusef Lateef, Joe Farrell, Sam Most, Hubert Laws, James Newton, Dave Valentin, Steve Kujala, entre outros. No cenário atual, justamente devido à atuação e ao legado desses porta-vozes do instrumento, a flauta transversa tem sua presença consolidada dentro da cultura do *jazz*, e como bem coloca Westbrook:

Na rica e contínua história do *jazz*, a flauta está, agora, firmemente estabelecida como um instrumento sério de *jazz* e em constante evolução. Os estilos antigos e novos se combinam em um processo dinâmico e que promete um futuro empolgante para a flauta no *jazz*¹⁵ (WESTBROOK, Apud GUIDI, 2020, Online). (Tradução do autor).

2.3 Na música popular brasileira

O Brasil, pela dimensão territorial que possui e pelo histórico “encontro” que se deu entre a cultura dos colonizadores europeus, dos povos originários ali presentes e dos africanos escravizados, se tornou um grande celeiro de diversidade cultural, e tal qualidade se reflete também numa extraordinária variedade de gêneros musicais desenvolvidos dentro do seu perímetro. Para fazer um seletivo recorte sobre a flauta transversal e a prática da improvisação na música popular brasileira, vou me reportar ao gênero – ou estilo¹⁶ - choro e levantar alguns aspectos intrínsecos à sua linguagem. Pois bem, o surgimento do choro remonta, aproximadamente, aos anos de 1870, onde os músicos populares cariocas imprimiam certas características rítmicas diferenciadas às polcas¹⁷ quando as executavam e, já em seus primeiros

¹⁵ *In the rich, ongoing history of jazz music the flute is now firmly established as a serious jazz instrument and constantly evolving. Styles old and new are combining in a dynamic process which promises an exciting future for the flute in jazz.*

¹⁶ Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o estilo é definido como a “maneira de discursar, um modo de expressão; mas particularmente uma maneira que a obra de arte é executada. Na discussão acerca de música, que é voltada para as relações mais do que para os significados, o termo traz dificuldades especiais; ele pode ser usado para denotar características musicais de um compositor, ou de um período, de uma área geográfica, de uma sociedade ou função social”. (GROVE, 2014 Trad.; ZAGURY, 2014, p. 16)

¹⁷ *A lively couple-dance in 2/4 time. It originated in Bohemia as a round-dance, and became one of the most popular ballroom dances of the 19th century.* (GROVE, 2014, Online)

passos - não como gênero musical, mas ainda como uma forma de tocar as polcas - os músicos populares lançavam mão da escuta, e não da leitura de partituras como meio de execução, como coloca o escritor José Ramos Tinhorão em seu livro *Pequena História da Música Popular* ao mencionar as palavras do maestro Batista Siqueira:

Esses artistas - escreveu Batista Siqueira, referindo-se aos tocadores de cavaquinho – aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (SIQUEIRA, Apud TINHORÃO, 1974, p. 95).

Tinhorão sustenta que essas “passagens” supracitadas eram esquemas modulatórios executados pela região grave do violão, o que acabaram se estruturando sobre o nome genérico de “baixaria”¹⁸. Ainda na sequência, o autor faz menção à flauta e sua relevância para os alicerces fundamentais de construção do gênero: “Como a flauta era, ao lado de violões e cavaquinhos, o terceiro instrumento mais popular da segunda metade do século XIX, era quase certo que ela se deveria a parte de solo durante aquelas tocatas (...)” (TINHORÃO, 1974, p. 95-96). E é nessa conjuntura que o flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior aparece e se torna o pilar de referência na conformação da identidade do choro como gênero musical. E ainda trazendo os relatos do Batista, Tinhorão ressalta a presença constante da prática da improvisação no grupo de Callado ao citar que “constava ele (o choro) desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico. (SIQUEIRA, Apud TINHORÃO, 1974, p. 96). Na sequência, o autor cita a forma improvisada de que o próprio Callado se valia em seu jeito de performar: “o próprio maestro Batista Siqueira observa que suas partituras parecem exageradamente simples, mas por não traduzirem a riqueza das improvisações, em meio ao clima virtuosístico do conjunto” (TINHORÃO, 1974, p. 96). E foi a partir dos indispensáveis improvisos que permeavam aos temas que o choro cresceu e se consolidou no cenário da música popular brasileira. Sobre a forma de improvisação utilizada no gênero, o cavaquinista Henrique Cazes, em seu artigo *O improviso no choro: ferramenta da fluência*, destaca as palavras do pianista Cliff Korman no texto *A importância da improvisação na história do choro*:

Segundo vários pesquisadores, era implícito que um bom chorão tivesse a capacidade e o domínio da improvisação. As improvisações não eram do tipo geralmente associado ao *jazz*, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas. No choro, o solista geralmente embelezava ou variava

¹⁸ Linha melódica contrapontística executada, geralmente, pelas notas da região grave do violão de sete cordas.

virtuosisticamente a melodia, e os outros músicos improvisavam o contraponto e acompanhamento. Como em qualquer tradição oral, uma maneira de se tocar e um repertório comum se tornaram parte da identidade do choro (KORMAN, Apud CAZES, 2019, p. 1).

O compositor que veio a se tornar a maior referência para o choro do século XX foi o Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido e consagrado como Pixinguinha, que além de compositor era arranjador, flautista, saxofonista e possuía grande destreza na arte da improvisação. Como se pode observar num depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1966, Pixinguinha demonstra a relação direta e natural que havia entre o choro e a prática da improvisação:

Pixinguinha - O maestro Paulino Sacramento gostou de mim e até aprovou umas bossas que botei por fora.
Hermínio Bello de Carvalho - Mas você seguiu as partituras?
Pixinguinha - Não segui muito porque, você sabe, eu era do choro. Mas o maestro gostou. (PIXINGUINHA, 1966, depoimento ao MIS, Apud CAZES, 2019, p. 2).

Dessa forma, vemos a vigorosa presença da prática improvisatória no gênero e, diferentemente do *jazz*, onde melodias totalmente novas são criadas a partir de um mesmo contexto harmônico, o improviso no choro parece estar sempre à serviço da melodia da música, como sustenta Korman no trecho trazido acima e, à sua própria forma, destaca Cazes:

(...) no choro e na roda de choro, do ponto de vista dos que tocam, o improviso é um meio e não uma finalidade. No campo da percepção, o improviso constrói o estilo e o estilo é identificado pelo improviso, não sendo possível estabelecer uma fronteira clara entre eles. (CAZES, 2019, p. 7).

Para citar outros flautistas que foram influentes no gênero, vale mencionar Viriato Figueira da Silva, Patápio Silva, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e Nicolino Cópia - o Copinha. Olhando para as gerações mais recentes, pode-se destacar alguns nomes como Mario Seve, Antonio Carrasqueira, David Ganc, Eduardo Neves, Dirceu Leite, Antônio Rocha, Eduardo Oliveira (Dudu Oliveira), entre outros. Desviando um pouco da seara choro para contemplar a flauta transversal e a improvisação na música popular brasileira numa perspectiva mais abrangente, vale apontar alguns nomes que são expoentes da improvisação no instrumento e que detêm grande fluência nos elementos idiomáticos da escola do *jazz* em suas respectivas e peculiares formas de improvisar. Algumas dessas referências são Mauro Senise, Carlos Malta, novamente o Eduardo Neves, o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, Marcelo Martins, Teco

Cardoso, Lea Freire, Alexandre Caldi, Letieres Leite, entre outros. Como visto, pode-se notar a numerosa presença de flautistas com grande fluência na arte da improvisação e que, ao longo da história, contribuíram e contribuem para a permanente construção do cenário da música popular brasileira.

3 A ELABORAÇÃO DO PRODUTO - Relato de experiência

Nesse capítulo, apresentarei um relato de experiência sobre o processo de elaboração do conteúdo disposto no livro *Acordes Horizontais*, que se conformou como produto final da minha pesquisa artística. Vale aqui ressaltar a relevância de todo o conteúdo discutido durante as disciplinas do curso do *PROMUS*, pois as reflexões propostas nos textos abordados e levantadas em sala de aula contribuíram significativamente para a escrita dissertativa empregada no meu trabalho. Escrita esta decorrente de uma concepção pós-positivista de pesquisa em artes, traduzido nas palavras de Syvie Frontin e Pierre Gosselin como:

O paradigma pós-positivista postula a experiência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador (FRONTIN; GOSSELIN, 2014, p. 3).

Assim, as ponderações apresentadas aqui se debruçam sobre as minhas próprias propostas de estudos no que tange à execução e contextualização dos acordes pela flauta transversal e, dessa forma, se situam sob a perspectiva conceitual do “pesquisador-artista” sustentada por Kathleen Coessens:

O que acontece quando, o que um artista faz, pensa, ou como um artista age não é tópico de nenhum outro pesquisador, mas um processo de autorreflexão, possibilitando a melhoria da própria obra, expressando e explicando esses processos ao mesmo tempo que revelando algum conhecimento novo para os outros? Neste caso, um artista é também um pesquisador-artista, traçando sua práxis e reflexão (COESSENS, 2014, p. 18).

Para fins metodológicos, vale mencionar os *softwares* de edição de texto e de partitura utilizados na construção do projeto. O programa usado para a escrita dos textos explicativos apresentados no corpo do trabalho foi o “*Word 2013*”. Por sua vez, o *software* de edição de partituras utilizado na elaboração de todas as imagens que trazem informações e exemplos em forma de notação musical foi o “*Finale 2020*”. Já, a descrição do processo de gravação dos áudios anexados ao trabalho escrito será feita no subtítulo 3.6 dessa dissertação.

3.1 Sobre o capítulo 2: Transcrições

No segundo capítulo do livro, posterior à introdução e intitulado como “Transcrições”, eu apresento as abreviações de intervalos utilizadas nas análises melódicas presentes em todo o compêndio, conforme demonstra o Quadro 1. A escolha deste modelo em detrimento de outros

sistemas de abreviações se deu pelo critério de eleger uma grafia mais sintética, a fim de não sobrecarregar as partituras com as análises melódicas indicadas no texto musical.

Quadro 1: Modelo de abreviações de intervalos.
(Fonte: O autor)

Abreviações de intervalos	
1 - fundamental	♭6 - sexta menor
♭2 - segunda menor	6 - sexta maior
2 - segunda maior	♭♭7 - sétima diminuta
#2 - segunda aumentada	♭7 - sétima menor
♭3 - terça menor	7 - sétima maior
3 - terça maior	♭9 - nona menor
♭4 - quarta diminuta	9 - nona maior
4 - quarta justa	#9 - nona aumentada
#4 - quarta aumentada	11 - décima primeira
♭5 - quinta diminuta	#11 - décima primeira aumentada
5 - quinta justa	♭13 - décima terceira menor
#5 - quinta aumentada	13 - décima terceira maior

Por conseguinte, são apresentados cinco trechos de solos de artistas executantes de instrumentos monofônicos onde podemos observar a ocorrência de variadas estruturas de acordes melodizados. Com isso, pretendi explorar analiticamente algumas frases melódicas oferecendo aos estudantes exemplos de melodias improvisadas encontradas em registros fonográficos, assim como em apresentações de música ao vivo. A escolha dos músicos improvisadores se deu com base em seus estilos de execução. Busquei priorizar instrumentistas que executam acordes arpejados que consideram as notas das tríades, das tétrades e as notas de extensão em sua formação. Nesse sentido, os nomes contemplados para as exemplificações presentes neste capítulo foram o flautista Gareth Lockrane, o saxofonista Michael Brecker, o saxofonista Dexter Gordon, o flautista e saxofonista Marcelo Martins e o claronista, saxofonista e flautista Eric Dolphy. A seleção dos solos apresentados se deu após escutar e diagnosticar a ocorrência das formações estruturais de acordes em solos variados. O Exemplo 1 traz um solo de saxofone tenor executado pelo Marcelo Martins. Trata-se do início da sua composição *Algo a dizer*, encontrada no disco *Do outro lado*, e ilustra a maneira como os solos são apresentados no dado capítulo: primeiramente é feita a exposição das melodias escritas na pauta musical e logo em seguida são apresentadas as estruturas dos acordes analisadas e destacadas do respectivo trecho.

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a melodic line in 4/4 time, starting with an Em7(9) chord and moving through D6, C6(9), C#m7(b5)b13, D6(9), B7/D#, and back to Em7(9). The middle staff shows the same melodic line with fingerings indicated by numbers 1-5. The bottom staff shows the chord voicings for each chord, with fingerings indicated by numbers 1-5.

Exemplo 1: Trecho transcrito da composição *Algo a dizer*, do Marcelo Martins.
(Fonte: O autor)

3.2 Sobre o Capítulo 3: Escalas e banco de acordes

O terceiro capítulo do compêndio tem como título “Escalas e banco de acordes”. No início, o capítulo traz o subtítulo “Tríades e tétrades”, onde são apresentadas diversas possibilidades de disposições de notas para fundamentar alguns exemplos de acordes de três e quatro sons. No caso, os acordes são propostos em sua posição fundamental, assim como, também, em suas respectivas inversões. Em seguida, são apresentadas outras estruturas de acordes que contemplam essas mesmas tríades e tétrades, agregando a elas suas notas de tensão provenientes de algumas escalas selecionadas por serem bastante usuais na prática da improvisação na música popular. Desse modo, o capítulo apresenta uma variedade de *voicing*¹⁹ escritos em Dó e, dessa forma, pretende estimular o estudante a transpor ou adaptar tais estruturas para todas as demais tonalidades. Vale ressaltar que essa compilação não tem a pretensão de esgotar as possibilidades de estruturas de acordes mas, ao contrário, induzir o estudante a criar seus próprios *voicing* corroborando assim, par a construção da sua própria forma de tocar.

Abaixo, o Exemplo 2 remete à forma como cada uma das escalas são apresentadas (no caso, a escala de Dó no modo lídio) e o Exemplo 3 ilustra como o banco de acordes se organiza a partir da construção dessas mesmas escalas.

¹⁹ “(...) palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de *trabalhar as vozes*. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam”. (Almada, 2012, p. 45).



Exemplo 2: Escala de Dó no modo lídio.
(Fonte: o autor)

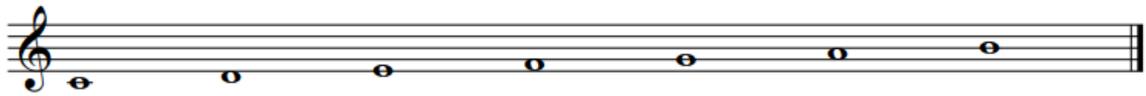
Exemplo 3: Exemplo de banco de acordes.
(Fonte: o autor)

3.3 Sobre o capítulo 4: Progressões melódicas sobre os acordes dos campos harmônicos

A proposta dos exercícios elaborados e apresentados no quarto capítulo do livro expõe alguns *voicings* melodizados que perpassam pelos sete acordes encontrados nos campos harmônicos oriundos da escala de maior, da escala menor natural, da escala menor melódica e da escala menor harmônica. Na distribuição das vozes que compõem os acordes, foram contempladas as notas das tríades, das tétrades, assim como suas respectivas notas de extensão,

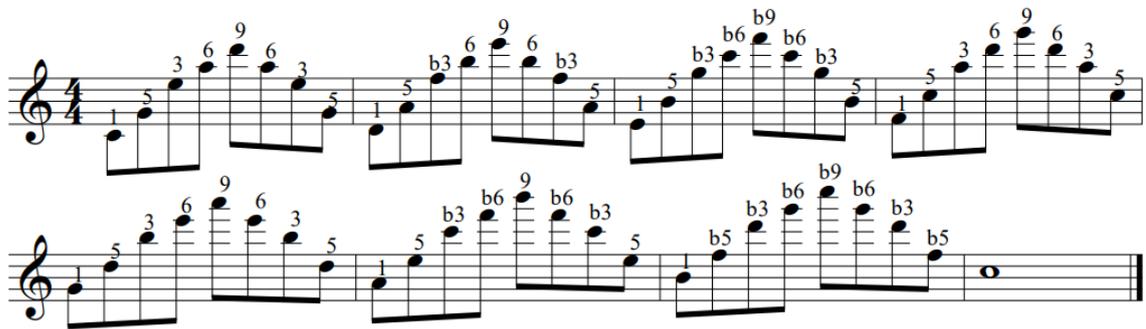
sempre utilizando as notas pertencentes às dadas escalas. A pesquisa e os resultados apresentados em forma de exercícios neste capítulo têm, por objetivo, propiciar tanto a desenvoltura técnica, quanto o desenvolvimento do um raciocínio perspicaz sobre a execução dos acordes na flauta. É de suma importância que o praticante transponha ou adapte os exercícios propostos para todas as demais tonalidades. De outro modo, é também fundamental que, baseado nos exemplos dados, o estudante proponha novas formas de organização dos *voicing* que percorrem os sete acordes referentes às quatro escalas sugeridas.

Os Exemplos 4 e 5 apresentadas abaixo mostram como uma escala é utilizada para fundamentar progressões melódicas que perpassam por cada um dos acordes de um campo harmônico. A escala se encontra no tom de Dó maior, de onde podemos extrair a seguinte sequência de acordes que representam seu campo harmônico: C7M - Dm7 - Em7 - F7M - G7 - Am7 - Bm7(b5).



Exemplo 4: Escala de Dó maior, usada para fundamentar as progressões melódicas.
(Fonte: o autor)

No caso, a melodia exemplificada abaixo foi construída com a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos sete acordes do campo harmônico gerados a partir da escala maior.



Exemplo 5: Progressão melódica sobre o campo harmônico de Dó maior.
(Fonte: o autor)

3.4 O capítulo 5: Frases sobre o encadeamento de acordes

O conteúdo apresentado no capítulo 5 partes da premissa de que é importante praticar as estruturas de acordes e contextualizá-las sobre diferentes encadeamentos harmônicos através de algumas propostas de exercícios práticos, pois é fundamental que o estudante saiba inserir os *voicings* em situações fraseológicas submetidas a progressões harmônicas diversas. Em um

primeiro momento, para exemplificar essa forma de estudo, formulei alguns exemplos de frases construídas sobre os acordes maiores com sétima maior (X7M), sobre os acordes menores com sétima (Xm7), sobre os maiores com sétima (X7) e sobre os acordes meio diminutos (Xm7(b5)). Nesses primeiros exercícios do capítulo, são sugeridos dois diferentes modelos de progressão melódica: um com estruturas que apresentam os mesmos graus e relações intervalares entre as notas que compõem os acordes, e outro que sugere diferentes *voicings* se conectando entre si no decorrer das progressões harmônicas dadas. Para estruturar esse exercício, escolhi tanto as notas das tríades, das tétrades, quanto suas notas de extensão, também. Todos esses exercícios possuem seus desenvolvimentos harmônicos ordenados segundo o ciclo de quartas.

O Exemplo 6 destaca um exercício do livro que traz uma linha melódica fundamentada sobre as notas dos acordes menores com sétima menor e décima primeira. A ordem desses graus compreende, consecutivamente, a fundamental, a quinta justa, a terça menor, a décima primeira justa e a sétima menor de cada um dos acordes da progressão harmônica.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures with chords Cm7(11), Fm7(11), Bbm7(11), and Ebm7(11). The second staff contains five measures with chords Abm7(11), Dbm7(11), F#m7(11), Bm7(11), and Em7(11). The third staff contains three measures with chords Am7(11), Dm7(11), and Gm7(11). The melodic line is composed of eighth notes, with some beamed eighth notes, moving from one chord to the next in a stepwise fashion.

Exemplo 6: Linha melódica composta sobre acordes menores com sétima menor e décima primeira, percorrendo o ciclo de quartas. (Fonte: o autor)

Por sua vez, o Exemplo 7 apresenta uma linha melódica proposta como exercício onde são utilizadas diferentes disposições de notas sobre a téttrade maior com sétima menor. Vale observar que a transição de um acorde para outro é realizada através da utilização de intervalos em grau conjunto ou através de notas em comum.

Exemplo 7: Linha melódica com variadas estruturas de acordes maiores com sétima. (Fonte: o autor)

Exemplo 7: Linha melódica com variadas estruturas de acordes maiores com sétima. (Fonte: o autor)

Uma outra maneira que elaborei para contextualizar os *voicings* melodizados em forma de exercícios foi através da consagrada cadência IIm7-V7-I7M e IIm7(b5)-V7-Im (muito recorrente no *jazz* e na música popular brasileira). Nesses exemplos, além do pentagrama trazendo a composição melódica, achei pertinente apresentar os acordes extraídos das melodias em destaque de forma vertical. O Exemplo 8 foi extraído do capítulo 5 e demonstra um fraseado melódico sobre a cadência Fm7-Bb7-Eb7M. Os acordes que estruturam esta frase se encontram verticalizados logo abaixo do pentagrama.

Exemplo 8: Fraseado melódico sobre a cadência Fm7-Bb7-Eb7M. (Fonte: o autor)

Exemplo 8: Fraseado melódico sobre a cadência Fm7-Bb7-Eb7M. (Fonte: o autor)

Com a mesma lógica sugerida para os capítulos anteriores, as ideias trazidas e exemplificadas no capítulo 5 devem ser transpostas ou adaptadas para todas as demais tonalidades a fim de que o praticante possa receber seu benefício máximo. Além disso, para que o estudante tenha uma postura ativa e criativa sobre os dados exercícios, é fundamental que ele componha suas próprias frases melódicas calcadas nas mais diversificadas propostas de *voicings*. Nesse sentido, achei pertinente disponibilizar as bases harmônicas em forma de áudio de todos os exemplos dos ciclos de quartas dispostos no quinto capítulo. Assim, o estudante pode praticar executando as melodias escritas, transpostas ou criadas por ele mesmo sobre as harmonias gravadas.

3.5 Sobre o capítulo 6: Solos compostos

No sexto capítulo do compêndio, eu apresento quatro solos compostos sobre diferentes contextos harmônicos. As melodias propostas para cada um dos solos se utilizam de determinadas estruturas de acordes preestabelecidos que estão enumerados e elencados ao final de cada uma das partituras. A idealização do conteúdo apresentado no dado capítulo partiu da perspectiva de que é relevante expor alguns exemplos de *voicings* melodizados dentro de contextos harmônicos mais amplos para nortear os praticantes quanto à execução dos acordes como forma de recurso para tecer um discurso improvisado. Nesse sentido, os quatro solos dispostos nesse capítulo simulam improvisos desenvolvidos a partir de argumentações melódicas concebidas por estruturas de acordes pontuais predeterminados. Dessa forma, o estudante do material pode contemplar os quatro exemplos propostos para vislumbrar outras possibilidades de solos improvisados se valendo, da mesma forma, do pensamento vertical dos acordes estudados previamente. Vale frisar uma vez mais a importância de o estudante criar seus próprios solos fazendo uso das mais diversas estruturas de acordes com a finalidade de aprimorar sua capacidade criativa de empregar os *voicings* para enriquecer seus improvisos na flauta transversal. Vale salientar também que, para que se tenha maior clareza na leitura e análise dos acordes que estruturam as melodias dos solos, os textos escritos desconsideram as ornamentações e as articulações encontradas na execução dos solos presentes nos arquivos de áudios, posto que tais elementos musicais não constituem o foco do estudo em questão.

No que tange às harmonias utilizadas como pano de fundo para a composição dos solos, essas foram determinadas por conterem encadeamentos de acordes muito recorrentes nos contextos da música popular brasileira e do *jazz*. No Solo 1, a harmonia em questão é uma possível versão para a composição *Triste* (Antonio Carlos Jobim) no tom de Si bemol maior. Já, o Solo 2 traz os acordes da harmonia da composição *Valse Hot* (Sonny Rollins) em seu tom original: Lá bemol maior. Por sua vez, o Solo 3 apresenta uma sequência de acordes comumente encontrada na música popular brasileira e que pode ser interpretada como uma variação harmônica da música *Meditação* (Antônio Carlos Jobim). Essa harmonia se encontra na tonalidade de Dó maior. E por último, o Solo 4 apresenta um desenvolvimento harmônico que coincide com a estrutura harmônica da música *Someday My Prince Will Come* (Larry Morey/Frank Churchill), no tom de Si bemol maior.

O Exemplo 9 apresenta um desses quatro modelos de solos compostos para o sexto capítulo do livro e o Exemplo 10 demonstra como os acordes destacados são apresentados de forma vertical, logo abaixo da exposição do solo.

C6(9) // B7(#9) //

C6(9) // Em7(b5) // A7(b9)

Dm7 // Fm6 //

Em7 // A7(b9) // Dm7 // G7

C6(9) // B7(#9) //

C6(9) // Em7(b5)

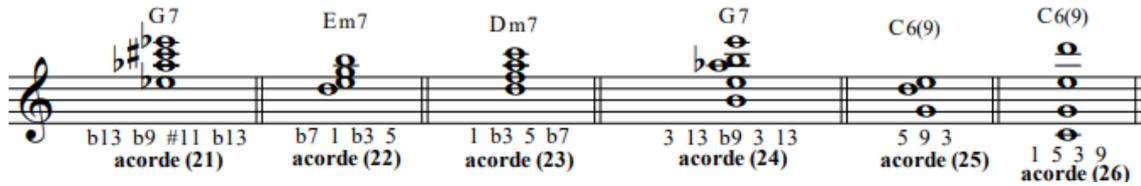
A7(b9) // Dm7 // Dm7 // A7(b9)

Fm6 // Em7

acorde (1) acorde (2) acorde (3) acorde (4) acorde (5) acorde (6) acorde (7) acorde (8) acorde (9) acorde (10) acorde (11) acorde (12) acorde (13) acorde (14) acorde (15) acorde (16) acorde (17) acorde (18) acorde (19)

Exemplo 9: Solo composto com a utilização de acordes.
(Fonte: o autor)

Exemplos dos acordes presentes no solo, destacados da partitura e dispostos de forma vertical:



Exemplo 10: Acordes verticais destacados das linhas melódicas de cada um dos solos.
(Fonte: o autor)

Da mesma forma como foi feito no capítulo 5 do compêndio, os exemplos melódicos e as bases harmônicas que estruturam os exemplos dados estão disponibilizados em forma de arquivos de áudio e anexados ao material escrito. Desse modo, o estudante tem a possibilidade de compreender a construção das melodias propostas mediante sua execução prática. Além disso, a gravação das bases harmônicas oferece a possibilidade de o estudante improvisar à sua própria forma sobre as dadas progressões.

3.6 Registro fonográfico

Antes de tudo, convém aqui colocar que o processo de gravação dos áudios anexados ao produto final teve que ser remanejado devido às restrições ocasionadas pela pandemia de COVID-19 que acometeu o Brasil nos primeiros meses do ano de 2020 e que em 2021, ainda perdura. A ideia inicial consistia em gravar as bases de acompanhamento com piano, contrabaixo e bateria. No entanto, por questões de logística – que incluem condicionantes como mobilidade, segurança e corte de gastos nos tempos da pandemia – achei mais prudente simplificar todo o processo de gravação. Assim, o registro fonográfico das bases harmônicas foi realizado por mim mesmo ao violão, no *Estúdio Limoeiro*²⁰. De outra forma, mas também por conta das impossibilidades colocadas pelas dadas circunstâncias, acabei considerando mais prudente fazer a captação sonora dos quatro solos de flauta transversal a partir da minha própria residência e deixar para fazer somente o tratamento de som dos solos no *Estúdio Limoeiro*.

O responsável pelo trabalho de gravação, masterização e mixagem das bases harmônicas foi o músico e técnico de som Rodrigo Codesso. O violão utilizado na gravação das bases foi o *Takamine TC132SC* e o microfone condensador responsável pela captação do som do violão foi o *Audio-Technica P48 Cardioid Condenser* (fotografia 1), posicionado a mais ou menos 10 centímetros da parte inferior da roseta da caixa de ressonância do instrumento. A interface utilizada no estúdio foi a *Focursite Scarlett Solo USB 3rd Geração* (fotografia 2), junto à mesa

²⁰ Um *home studio* localizado na cidade de Búzios, RJ.

de som *Profx12 V2 – Mackie* (fotografia 3). Codesso trabalhou com o *software* de gravação *Steinberg Nuendo 7* (fotografia 4). Por sua vez, para os solos de flauta, utilizei o programa de gravação *Audacity 2.4.2.* conectado ao microfone de lapela *Boya BY-M1* (fotografia 5), posicionado a mais ou menos 60 centímetros de distância do bocal do instrumento. A flauta utilizada na gravação foi a *Miyazawa Flute 47017.*



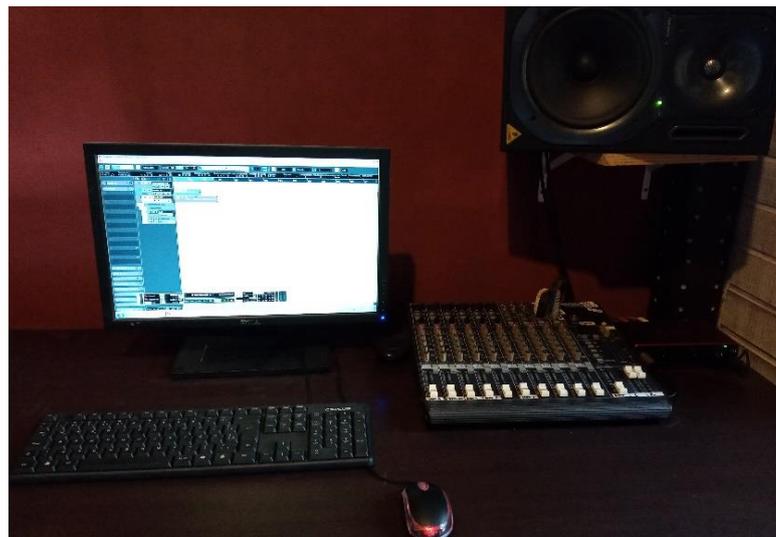
Fotografia 1: Microfone condensador o *Audio-Technica P48 Cardioid Condenser.*
(Fonte: o autor)



Fotografia 2: Interface utilizada no estúdio foi a *Focusrite Scarlett Solo USB 3rd Geração.*
(Fonte: o autor)



Fotografia 3: Mesa de som Profx12 V2 – Mackie.
(Fonte: o autor)



Fotografia 4: Software de gravação Steinberg Nuendo 7.
(Fonte: o autor)



Fotografia 5: Microfone de lapela *Boya BY-M1*.
(Fonte: o autor)

No livro *Acordes Horizontais*, as gravações se apresentam elencadas e indicadas da seguinte forma:

- Track 1.** Ciclo de quartas para acordes X7M (5.1.1)
- Track 2.** Ciclo de quartas para acordes Xm7 (5.2.1)
- Track 3.** Ciclo de quartas para acordes X7 (5.3.1)
- Track 4.** Ciclo de quartas para acordes Xm7(b5) (5.4.1)
- Track 5.** Base harmônica do solo 1 (6.1)
- Track 6.** Base harmônica do solo 2 (6.2)
- Track 7.** Base harmônica do solo 3 (6.3)
- Track 8.** Base harmônica do solo 4 (6.4)
- Track 9.** Solo 1 (6.1)
- Track 10.** Solo 2 (6.2)
- Track 11.** Solo 3 (6.3)
- Track 12.** Solo 4 (6.4)



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término do processo de investigação sobre os temas levantados - que resultou na produção textual, na elaboração das partituras e na gravação dos áudios de apoio - pude constatar que o presente trabalho se trata de uma modesta tentativa de sistematizar um recurso que corrobora com a arte da improvisação musical na flauta transversal: o pensamento vertical das estruturas de acordes e sua horizontalização na construção de melodias improvisadas. À medida em que me aprofundava no tema, via que as alternativas de combinações de notas para a composição dos diferentes tipos de acordes são inúmeras, e que contextualizá-las sobre progressões harmônicas dentro de uma lógica musical que zela pela coerência melódica, demanda não só um esforço intelectual, mas também inspiração do instrumentista. Afinal, o fato de organizar e estudar as ideias para melhor compreendê-las e trabalhar a técnica instrumental que viabiliza sua execução não substituem, de forma alguma, as qualidades intuitivas do músico improvisador. Pois os caminhos melódicos a serem trilhados durante um discurso improvisado devem ser conduzidos pela criatividade exercida no tempo real da sua execução. Por sua vez, o esforço mental demandado pelo estudo minucioso dos recursos apresentados na presente pesquisa contribui para o afloramento da inspiração artística agregando a esta, novas ferramentas que acabam somando à potência criativa do instrumentista. Vale ressaltar, também, que as propostas trazidas pelo trabalho visam estimular o estudante a executar os acordes, as progressões melódicas, os trechos apresentados e os solos escritos, assim como transpor todos os exercícios para as demais tonalidades. Somente através desse estudo, o praticante conseguirá adquirir desenvoltura técnica sobre as propostas apresentadas. No mesmo sentido, convém frisar que o conteúdo aqui disposto funciona como uma mola propulsora para que o estudante encontre sua própria maneira de se expressar. Assim, para que o mesmo possa se valer desse conteúdo e consiga transmutá-lo em fazer artístico, é fundamental que ele realize uma imersão profunda em si para contemplar e extrair resultados estéticos únicos, calcados nas estruturas de acordes para que possa seguir tecendo sua própria identidade musical.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos; **Harmonia Funcional**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- BAILEY, Dereck. **Improvisation: its nature and practice in music**. USA: Da Capo Press, 1993.
- BRANCO, Marta Cardoso Castello e QUEIROZ, João. **Técnica estendida para flauta transversal e criatividade transformacional**. Universidade Federal de Juiz de Fora. Opus, v. 25, n. 3, p. 474-491, set./dez. 2019.
- CANCLINI, Garcia Néstor; **Hybrid culture, strategies for entering and leaving modernity**. USA: University of Minnesota Press, 2005.
- CAZES, Henrique. **O improviso no choro: ferramenta da fluência**. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.
- CHEDIAK, Almir; **Harmonia e improvisação**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão**. ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | p. 1-20 | Jul./Dez. 2014.
- DAUELSBERG, Claudio Peter. **A importância da improvisação na formação musical do intérprete**. Rio de Janeiro, 2001.
- DE LIMA, Sonia Albano e ALBINO, Cesar. **Improvisação musical e a tradição escrita no ocidente**. Instituto de Artes de UNESP. Música em perspectiva, v.2 n. I, março 2009.
- ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. Alan Rich. Disponível em <https://www.britannica.com/contributor/Alan-Rich/2451>. Acesso em 10 out. 2020.
- FLUTE HISTORY.COM: Peter Guidi. **A short history of the jazz flute**. Disponível em <http://www.flutehistory.com/Playing/jazz.php3>. Acesso em 5 nov. 2020.
- FRONTIN, Sylvie e GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para pesquisa em artes no meio acadêmico**. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17 | Jan./Jun. 2014.
- GROVE: **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- GROVE: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol 22, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- GUEST, Ian: **Harmonia 2: método prático**. Irmãos Vitale, São Paulo, 2010.
- MAKL, Luis Ferreira. **Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e arte espiralar**. Literatura e música. Revista outra travessia n. 11 - 1º semestre de 2011.

MANNIS, Guilherme Daniel B. **Introdução a História do Baixo Contínuo**. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

MARTINS, Marcelo: **Do outro lado**. Niterói, 2013. CD.

MED, Bohumil; **Teoria da música**. 4ª ed. Brasília: Irmãos Vitale, 1996.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

NETTL, Bruno; Russel, Melinda. **In the course of Performance: studies in the world of musical improvisation**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998.

POLES, Fernando Benelli. **Análise Schenkeriana como subsídio para a interpretação e performance violonística: Prelúdio BWV 999, de J. S. Bach** DEBATES | UNIRIO, n. 21, p.179-202, nov. 2018.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos; **Princípios básicos da música para a juventude**. Vol. 2. 20ª ed. Rio de Janeiro, 1998.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SCHOENBERG, Arnold; **Fundamentos da composição musical**. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequenas histórias da música popular: da modinha à canção de protesto**. Ed. Vozes. Petrópolis, 1974.

ZAGURY, Sheila; **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas Re-leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais**. Rio de Janeiro, 2014.

ÖZÇAGATAY, Sarpay; **Unlock: the jazz flute**. Vol. 1. New York: Sarpay Ozçagatay, 2016.

APÊNDICE - PARTITURAS

APÊNDICE A – Solo transcrito 1

(Solo executado e gravado durante uma aula particular com o Marcelo Martins em agosto de 2015, quando ele era meu professor de flauta)

Blue in Green

Solo - Marcelo Martins

Miles Daves

Flute

Bb7M(#11) A7(#9)

Sib lídio Lá Alt.

Fl.

Dm7(9) Db7

Fl.

Cm7(9) F7(#9) Escala dom dim de Fá# Bb7M(#11)

Bb lídio

Fl.

A7(b13) Dm6(9) E7(#9)

Terça seguida do b9 Terça seguida do b9

Fl.

Am7M(9) Dm7(9) Bb7M(#11)

Repetição da idéia anterior Bb lídio

Fl.

A7(#9)

Escala dom dim de Lá

Fl.

A7(#9)

Escala dom dim de Lá

Fl.

Dm7(9) Db7

Acorde Escala dom dim de Réb

Fl.

Cm7(9) F7(#9)

2 Blue in Green

Fl. 15 Bb7M(#11) Acorde 6

Fl. 16 A7(#9) 6 Dm6(9) 5

Fl. 18 E7(#9) Mi alterada Am7(9) 5

Fl. 20 Dm7(9) Bb7M(#11) A7(#9) Acorde

Fl. 23 Dm7(9) Db7

Fl. 24 Cm7(9) F7(#9) 3

Fl. 25 Bb7M(#11) Acorde A7(b13) 3

Fl. 27 Dm6(9) Acorde E7(#9) 3 Acorde 3 3 3 3 3

Fl. 29 Am7(9) 3 Dm7(9) Bb7M(#11)

Solo transcrito 1: Solo do músico Marcelo Martins executado e gravado em aula particular.
(Fonte: o autor)

APÊNDICE B – Solo transcrito 2

(Esse solo é encontrado no disco "Finas Misturas", do Antônio Adolfo, sobre a composição "Crystal Silence", do Chick Corea)

Crystal Silence

Solo - Marcelo Martins

Flute

Acorde

Acorde 3

5

Esus

E7(b9)

Bb7M

Am7

Acorde

8

F7M

G7(4)

Am7

Am(b6)

Acorde

Acorde

11

Gsus

C7M/G

Acorde

13

B7(#9)

Bb7M

Am7

Acorde

16

Em7

F7M

D7/F#

Acorde

Acorde

19

G

G#°

Am7

Acorde

22

Am/G

Am

Pentatônica menor de Lá

2 Crystal Silence

24 Bm7(b5)/A Am

26 A7 D6 Am7

Escala alterada de Lá Acorde

29 Bb7M(#11) F7M G7

Alterada ou dim dom de Sol

31 C7M F7

Repetição do contomo melódico

33 B7(#9) E7(4)

35 E7 Am7 Em7 F7M

39 E7(4) E7 Bb7M

Bb lídio

41 Am7 F7M G7(4) Am

Acorde Acorde

44 Bb/A A4(b9) Am A4(b9)

Acorde Acorde Acorde Acorde

Solo transcrito 2: Solo do músico Marcelo Martins encontrado no disco *Finas Misturas*, 2013.
(Fonte: o autor)

2 Love Season

Fl. 33 F7M C7 F7M Gb7

Fl. 37 F7M Gb7 F7M Bm7(b5) E7

Fl. 41 Gm7 D7(#9) Gm7 C7

Fl. 45 Am7 D7(b9) Gm7

Fl. 49 Gm7 C7 F7M Gb7

Fl. 53 F7M Gb7 Cm7 F7

Fl. 57 Bb7M Bm7(b5) E7

Fl. 61 Am7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 C7 F6

Solo transcrito 3: Solo do músico Joe Farrell, encontrado no disco *Flute Talk*, 1979.
(Fonte: o autor)

Acordes **Horizontais**

Daniel Rebel



**Formações de acordes para
improvisação na flauta transversal**

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. TRANSCRIÇÕES	3
2.1 Trecho transcrito - Gareth Lockrane	3
2.2 Trecho transcrito - Michael Brecker	4
2.3 Trecho transcrito - Dexter Gordon	5
2.4 Trecho transcrito - Marcelo Martins	6
2.5 Trecho transcrito - Eric Dolphy	6
3. ESCALAS E BANCO DE ACORDES	7
3.1 Tríades e tétrades	7
3.1.1 Tríades	8
3.1.2 Tétrades	8
3.2 Escalas de acordes	10
3.2.1 Modo lídio e suas propostas de estruturas	11
3.2.2 Escala menor harmônica e suas propostas de estruturas	13
3.2.3 Modo dórico e suas propostas de estruturas	15
3.2.4 Modo lócrio 9 e suas propostas de estruturas	17
3.2.5 Escala diminuta e suas propostas de estruturas	19
3.2.6 Modo lídio b7 e suas propostas de estruturas	20
3.2.7 Escala alterada e suas propostas de estruturas	22
3.2.8 Escala de tons inteiros e suas propostas de estruturas	24
4. PROGRESSÕES MELÓDICAS SOB OS ACORDES DOS CAMPOS HARMÔNICOS	25
4.1 Exercícios sobre o campo harmônico da escala maior	26
4.2 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor natural	28
4.3 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor melódica	30
4.4 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor harmônica	32
5. FRASES SOBRE ENCADEAMENTO DE ACORDES	34
5.1 Frases sobre acordes X7M	34
5.1.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde	34
5.1.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde	35
5.2 Frases sobre acordes Xm7	35
5.2.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde	35
5.2.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde	36
5.3 Frases sobre acordes X7	36
5.3.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde	36
5.3.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde	37
5.4 Frases sobre acordes Xm7(b5)	37

Com as mesmas disposições de notas para cada acorde	37
5.4.1 Com diferentes disposições de notas para cada acorde	38
5.5 Frases sobre cadências IIm7-V7-I7M	38
5.5.1 Frase 1	39
5.5.2 Frase 2	39
5.5.3 Frase 3	39
5.5.4 Frase 4	40
5.5.5 Frase 5	40
5.6 Frases sobre cadências IIm7(b5)-V7-Im	40
5.6.1 Frase 1	41
5.6.2 Frase 2	41
5.6.3 Frase 3	41
5.6.4 Frase 4	42
5.6.5 Frase 5	42
6. SOLOS COMPOSTOS	43
6.1 Solo 1	44
6.1.1 Acordes destacados	45
6.2 Solo 2	46
6.2.1 Acordes destacados	47
6.3 Solo 3	48
6.3.1 Acordes destacados	49
6.4 Solo 4	50
6.4.1 Acordes destacados	51
GRAVAÇÕES	52
REFERÊNCIAS	53

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa que deu origem ao *Acordes Horizontais* partiu da observação dos mais variados improvisos melódicos realizados por músicos executantes de instrumentos monofônicos¹ no âmbito da música popular brasileira e do *jazz*. A partir das transcrições e análises de solos improvisados de diversos artistas, pude constatar a utilização de diferentes disposições intervalares de notas subseqüentes que se desenvolvem ao longo dos discursos musicais improvisados. Nesse sentido, para além da ocorrência das notas dispostas em grau conjunto que se encontram presentes nas linhas melódicas dos solos pude identificar, também, a execução outros intervalos - tais como terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, etc - e que, em alguns casos, se observados sob a perspectiva de agrupamentos de três ou mais notas, podem ser interpretados como estruturas de acordes melodizados².

Assim, uma vez identificados os ordenamentos das notas pertencentes aos acordes - aqui denominados como “estruturas de acordes” - comecei a refletir sobre como poderia elaborar exercícios práticos que pudessem conduzir os estudantes à devida apropriação e fluência sobre essas diferentes formações estruturais para que, posteriormente, fossem inseridas dentro de discursos melódicos improvisados. A partir dessas ponderações, me ocorreu que nos métodos de harmonia e improvisação direcionados a instrumentos harmônicos – tais como piano, violão e guitarra - são apresentadas estruturas de acordes preestabelecidas onde os *shapes*³ sugeridos são contextualizados em diferentes situações musicais. Este tipo de metodologia tem por objetivo proporcionar aos estudantes dos instrumentos harmônicos uma assimilação prévia de um variado repertório de formações de acordes para que os instrumentistas possam adquirir fluência ao raciocinar sobre as harmonias nas circunstâncias de uma execução prática. Visto isso, pensei sobre a pertinência de se transferir a lógica de aprendizado que fundamenta estes métodos para o estudo de improvisação na flauta transversal. Uma vez observada a abundante utilização dessas formações estruturais de acordes por inúmeros improvisadores em seus instrumentos monofônicos, não seria

¹ Ao decupar a palavra “monofônico” podemos observar que o elemento composicional “mono” traz a ideia de único, e que o termo “fônico” remete a emissão de som. Assim, pode-se dizer que instrumentos monofônicos são aqueles que emitem apenas uma nota musical por vez - tendo, por exceção, a técnica estendida (ou expandida) dos multifônicos (BRANCO, QUEIROZ, 2019, p. 478). Neste trabalho opto por fazer uso dessa expressão em detrimento de instrumentos melódicos devido ao sentido intrínseco que a palavra “melódico” representa em si mesma. Como sabemos, os instrumentos monofônicos podem executar diversos outros elementos de uma composição musical e não apenas a melodias das obras.

² Ou acordes arpejados. Que é quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente. (CHEDIAK, 1986, p. 72)

³ Palavra inglesa que significa “forma”. Expressão muito recorrente entre pianistas, violonistas e guitarristas que se refere a certas digitações predeterminadas nos dados instrumentos e que resultam em formações estruturais específicas das notas de um acorde (POLES, 2018, p. 184).

producente elaborar um estudo direcionado exclusivamente ao aprendizado desses recursos?

Pois bem, partindo dessas reflexões iniciei a investigação sobre as inúmeras possibilidades de se executar os mais diversos tipos de acordes melodizados na flauta transversal e, também, como poderia abordá-los de uma maneira em que os estudantes de improvisação pudessem otimizar o aprendizado sobre tal conteúdo. E assim, fui delineando um arcabouço didático sistematizado onde os interessados pelo assunto pudessem compreender, de forma objetiva, as diretrizes que regem a estruturação dos acordes para que, posteriormente, pudessem ser inseridos em contextos de improvisação melódica subordinados aos mais distintos encadeamentos harmônicos.

Dessa forma, idealizei uma metodologia de estudo que poderia oferecer, *a priori*, a compreensão das relações intervalares que compõe diversas qualidades de acordes dispostos no pentagrama de forma vertical (*voicings*⁴). Nesse sentido, achei indispensável apontar os graus referentes à cada uma das notas dos acordes propostos como forma de facilitar a transposição ou adaptação dos mesmos para todos os tons, posto que todos os exemplos de acordes têm o Dó como sua nota fundamental⁵. Uma vez compreendida as mais diversas formações de acordes, achei pertinente propor alguns estudos sobre variados padrões melódicos elaborados a partir dessas estruturas verticais como uma maneira de promover fluência na execução dos acordes na flauta transversal. Uma outra forma de estudo concebida para este livro compreende a prática de frases melódicas calcadas nas estruturas acordais preestabelecidas compostas sobre as canônicas cadências conhecidas como “dois, cinco, um” para um acorde maior (IIIm-V7-I7M) e “dois, cinco, um” para um acorde menor (IIIm7(b5)-V7-Im). De uma outra forma, no capítulo intitulado “Solos Compostos” são apresentadas melodias que foram elaboradas sobre alguns contextos harmônicos mais amplos, onde cada solo expõe em destaque os acordes sobre os quais foram estruturados.

E é dessa forma que *Acordes Horizontais* propõe algumas maneiras de se estudar a execução de acordes na flauta transversal e oferece linhas de raciocínio que transformam tais acordes em argumentos melódicos onde, contextualizados sob diversas situações musicais, passam a corroborar para o enriquecimento de um discurso melódico improvisado no âmbito da música popular brasileira e do *jazz*. Nesse sentido, vale ressaltar que o presente trabalho visa, antes de tudo, fomentar o desenvolvimento da potência criativa dos estudantes, inspirando-os a se aventurar por novas possibilidades fraseológicas calcadas no pensamento vertical dos acordes.

⁴ *Voicing* é uma palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de *trabalhar as vozes*. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam (Almada, 2009, p. 45)

⁵ A fundamental é a nota básica, a nota que dá origem ao acorde. A fundamental é a nota que dá nome ao acorde (MED, 1996, p. 174).

2. TRANSCRIÇÕES

Este capítulo apresenta algumas transcrições de trechos de solos de artistas onde podemos observar a ocorrência de determinadas estruturas de acordes melodizados. As cifras alfanuméricas que representam os acordes dos contextos harmônicos estão descritas sobre cada um dos sistemas e as notas que compõem os acordes extraídos das melodias estão destacados e apresentados logo abaixo dos trechos transcritos. É importante salientar, antes de tudo, o modelo de abreviações correspondentes aos graus dos acordes destacados nas análises melódicas. Abreviações essas que traduzem a relação intervalar existente entre as notas dos acordes extraídos das melodias e que são representadas segundo a tabela abaixo⁶:

Abreviações de intervalos	
1 - fundamental	♭6 - sexta menor
♭2 - segunda menor	6 - sexta maior
2 - segunda maior	♭♭7 - sétima diminuta
#2 - segunda aumentada	♭7 - sétima menor
♭3 - terça menor	7 - sétima maior
3 - terça maior	♭9 - nona menor
♭4 - quarta diminuta	9 - nona maior
4 - quarta justa	#9 - nona aumentada
#4 - quarta aumentada	11 - décima primeira
♭5 - quinta diminuta	#11 - décima primeira aumentada
5 - quinta justa	♭13 - décima terceira menor
#5 - quinta aumentada	13 - décima terceira maior

2.1 Trecho transcrito - Gareth Lockrane⁷

O trecho abaixo traz o recorte de um solo de flauta do músico Gareth Lockrane executado sobre a composição *Someday My Prince Will Come* (Larry Morey/Frank Churchill), onde podemos observar o emprego de estruturas simétricas no desenvolvimento do seu improviso melódico: as notas de cada um dos quatro acordes

⁶ Este sistema de abreviação que representa os intervalos partindo das fundamentais dos acordes é encontrado no livro *Jazzology, the encyclopedia of jazz theory for all musicians* (RAWLINS, BAHHA, 2005, p. 5), no livro *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra* (FARIA, 1999: 10) e também no livro *Unlock, the jazz flute* (ÖZÇAGATAY, 2016, p. 17).

⁷ Gareth Lockrane é flautista, compositor, arranjador, educador musical e mestre em composição cinematográfica nascido no Reino Unido. Ao lado do saxofonista Alex Garnett, Lockrane foi idealizador do aclamado grupo de jazz *Grooveyard*, com o qual gravou seu premiado disco *The Strut* (2012). Outro trabalho de referência do músico é o disco *Fistfight at the Barndance* (2017), produzido pela *Gareth Lockrane Big Band* (LOCKRANE, 2020, online).

Bbm7 11 5 b7 b 11
acorde

1 Eb7 #11 b7
acorde

F7M 5 7 3
acorde

4

7 Bbm7 Eb7 F7M
1 5 b7 11 1 b7 #11 1 7 5
acorde acorde acorde

2.3 Trecho transcrito - Dexter Gordon⁹

O exemplo seguinte traz um recorte de um solo do saxofonista Dexter Gordon sobre a composição *The Shadow of Your Smile* (Johnny Mandel/Paul Francis Webster). No fragmento apresentado o instrumentista propõe uma determinada disposição de notas em que podemos, também, interpretá-la como uma sobreposição de acordes, sendo o Abm(9) executado sobre o G7(b9).

Dm7(b5) G7(b9) Cm7(11)

3 #9 b9 b13 3
acorde

G7(b9)

3 b13 b9 #9
acorde

⁹ Um dos pioneiros do bebop e dono de uma extensa discografia, o estadunidense Dexter Gordon tornou-se uma das principais referências do jazz do século XX. Além do seu trabalho como líder de grupo, Gordon deixou gravações ao lado de grandes músicos de jazz como Louis Armstrong, Ben Webster, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Nat King Cole, Herbie Hancock, Guerry Mulligan, dentre outros. Curiosamente, o músico obteve grande desempenho como ator no filme *Round Midnight* (1986) do cineasta francês Bertrand Tavernier, o que lhe rendeu uma indicação ao Oscar na categoria Melhor Ator. (NPRMUSIC, 2020, Online).

2.4 Trecho transcrito - Marcelo Martins¹⁰

A sequência de acordes apresentada a seguir foi destacada da composição *Algo a Dizer* do músico Marcelo Martins. Trata-se de uma composição solo para saxofone tenor que abre o disco *Do Outro Lado*, onde o autor interpola características melódicas e harmônicas no decorrer da sua execução à capela. No trecho destacado pode-se observar uma progressão harmônica bem delineada onde o músico expõe estruturas de acordes contemplando as notas das tríades, das tétrades e as notas complementares aos respectivos acordes.

Obs; Para se ajustar aos limites da tessitura da flauta transversal, as notas do trecho descrito abaixo foram transpostas para 1 tom acima da tonalidade encontrada na gravação original.

The image displays a musical score for a saxophone solo. It consists of three staves. The top staff shows a melodic line in 3/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The third staff shows the final part of the melody with quarter notes A5, B5, and C6. Below the melody, there are three rows of chord progressions. The first row contains Em7(9), D6, and C6(9). The second row contains C#m7(b5)b13, D6(9), B7/D#, and Em7(9). The third row contains Em7(9), D6, C6(9), C#m7(b5)b13, D6(9), B7/D#, and Em7(9). Each chord is accompanied by its constituent notes and fingering numbers (1-5).

2.5 Trecho transcrito - Eric Dolphy¹¹

O trecho abaixo traz um solo onde observa-se uma sequência de acordes executada no clarinete baixo - ou clarone (CARNEIRO, 2008) - sobre a harmonia da composição

¹⁰ Marcelo Martins é flautista, saxofonista, arranjador e compositor brasileiro. O músico já trabalhou com grandes nomes da música popular brasileira, tais como Aírto Moreira, Flora Purim, Antonio Adolfo, Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan, Eumir Deodato, Ed Motta, Emílio Santiago, Gilberto Gil, João Bosco, Leila Pinheiro, Maria Bethânia, Marisa Monte, Marcos Valle, Roberto Carlos, Ivan Lins, Jovino Santos Neto, entre outros. Martins atuou como saxofonista no projeto *Ouro Negro* (CD - 2001; DVD - 2005) e lançou seu disco independente solo chamado *Do Outro Lado* (2013) que apresenta composições e arranjos de sua autoria (D'ADDARÍO, 2020, Online).

¹¹ Além de flautista e saxofonista, o músico estadunidense Eric Dolphy inseriu o clarinete baixo (clarone) como instrumento solista no jazz. Sempre atuando na vanguarda do jazz, Dolphy foi um importante integrante do *Charles Mingus Quartet* e, posteriormente, fez turnê na Europa com o *Charles Mingus Sextet*. Também gravou com John Coltrane, Oliver Nelson, Max Road, Booker Little e tocou ao lado do saxofonista Ornette Coleman, do contrabaixista Ron Carter, do trompetista Freddie Hubbard, entre outros. Dolphy deixou uma vasta discografia que continua sendo uma importante referência para o universo do jazz (BLUENOTE, 2020, Online).

Naima (John Coltrane). No recorte, o músico destaca o mi bemol para afirmá-la como “nota pedal” ao mesmo tempo em que tece os arpejos da harmonia e expõe a melodia da música, unindo esses três elementos numa textura monofônica.

The image displays a musical score for the piece "Naima" by John Coltrane. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff shows a melodic line with several notes marked with fingerings (1, 3, 5, 7, 9, 11) and slurs. Above the staff, chord changes are indicated: B \flat m7/E \flat , E \flat m7, and A7M/E \flat . The second staff continues the melodic line with similar fingerings and slurs, with chord changes A7M/E \flat , G7M/E \flat , and A \flat 7M/E \flat . The third staff shows three vertical chord diagrams, each labeled "acorde" and with its corresponding chord name and fingering: E \flat m7 (1 11 b7 9 11), A7M/E \flat (#11 1 3 5 7), and G7M/E \flat (b6 1 3 5 7).

3. ESCALAS E BANCO DE ACORDES

Neste capítulo serão propostas diversas possibilidades de disposições de notas para alguns exemplos de tríades e tétrades e, em seguida, serão apresentadas outras estruturas de acordes que contemplam essas tríades e tétrades com suas respectivas notas de tensão¹² (ou notas complementares, ou ainda, notas de extensão) provenientes de algumas escalas selecionadas por serem bastante usuais na prática da improvisação.

3.1 Tríades e tétrades

Abaixo estão apresentadas, de forma vertical, algumas propostas de estruturas de acordes para diferentes qualidades de tríades e tétrades. Todos os acordes têm o Dó como referência de nota fundamental e, sob os acordes, encontram-se indicados os seus respectivos graus. É importante que o estudante transponha ou, em alguns casos, adapte as dadas estruturas para as demais tonalidades para que, dessa forma, possa se apropriar de um amplo repertório de diferentes disposições de notas para cada uma das qualidades de acordes abordados dentro dos limites da tessitura tradicional da flauta transversa (Dó 3 ao Dó 6) em todas as doze tonalidades.

¹² De acordo com Faria (2020, 14), notas de tensão de um acorde são compreendidas como a nona menor (b9), maior (9) e aumentada (#9), a décima primeira justa (11) e aumentada (#11) e a décima terceira menor (b13) e maior (13).

3.1.1 Triades

C

Cm

C(b5)

C(#5)

Csus4

Csus2

3.1.2 Tétrades

C7M

C7M(#5)

1 3 #5 7 3 #5 7 1 #5 7 1 3 7 1 3 #5 1 3 7 #5 1 #5 7 3 1 #5 3 7

1 7 3 #5 1 7 #5 3 3 #5 1 7 3 7 1 #5 3 1 #5 7 3 7 #5 1 #5 7 3 1

#5 3 7 1 #5 3 1 7 7 1 #5 3 7 3 #5 1 7 3 1 #5 7 #5 1 3 7 #5 3 1

C7

1 3 5 b7 3 5 b7 1 5 b7 1 3 b7 1 3 5 1 3 b7 5 1 5 b7 3 1 5 3 b7

1 b7 3 5 1 b7 5 3 3 5 1 b7 3 b7 1 5 3 1 5 b7 3 b7 5 1 5 b7 3 1

5 3 b7 1 5 3 1 b7 b7 1 5 3 b7 3 5 1 b7 3 1 5 b7 5 1 3 b7 5 3 1

C7sus4

1 4 5 b7 4 5 b7 1 5 b7 1 4 b7 1 4 5 1 4 b7 5 1 5 b7 4 1 5 4 b7

1 b7 4 5 1 b7 5 4 4 5 1 b7 4 b7 1 5 4 1 5 b7 4 b7 5 1 5 b7 4 1

5 4 b7 1 5 4 1 b7 b7 1 5 4 b7 4 5 1 b7 4 1 5 b7 5 1 4 b7 5 4 1

Cm7

1 b3 5 b7 b3 5 b7 1 5 b7 1 b3 b7 1 b3 5 1 b3 b7 5 1 5 b7 b3 1 5 b3 b7

The image displays musical notation for two chords: Cm7(b5) and C°. Each chord is presented with two staves of music, each containing seven measures. The notes are written in a way that illustrates various voicings and fingerings. Below each staff, the corresponding fingering is indicated by numbers 1, b3, b5, b7, and 1.

Cm7(b5)

1 b7 b3 5 1 b7 5 b3 b3 5 1 b7 b3 b7 1 5 b3 1 5 b7 b3 b7 5 1 5 b7 b3 1

5 b3 b7 1 5 b3 1 b7 b7 1 5 b3 b7 b3 5 1 b7 b3 1 5 b7 5 1 b3 b7 5 b3 1

1 b3 b5 b7 b3 b5 b7 1 b5 b7 1 b3 b7 1 b3 b5 1 b3 b7 b5 1 b5 b7 b3 1 b5 b3 b7

1 b7 b3 b5 1 b7 b5 b3 b3 b5 1 b7 b3 b7 1 b5 b3 1 b5 b7 b3 b7 b5 1 b5 b7 b3 1

b5 b3 b7 1 b5 b3 1 b7 b7 1 b5 b3 b7 b3 b5 1 b7 b3 1 b5 b7 b5 1 b3 b7 b5 b3 1

C°

1 b3 b5 bb7 b3 b5 bb7 1 b5 bb7 1 b3 bb7 1 b3 b5 1 b3 bb7 b5 1 b5 bb7 b3 1 b5 b3 bb7

1 bb7 b3 b5 1 bb7 b5 b3 b3 b5 1 bb7 b3 bb7 1 b5 b3 1 b5 bb7 b3 bb7 b5 1 b5 bb7 b3 1

b5 b3 bb7 1 b5 b3 1 bb7 bb7 1 b5 b3 bb7 b3 b5 1 bb7 b3 1 b5 bb7 b5 1 b3 bb7 b5 b3 1

3.2 Escalas de acordes

Na sequência, serão sugeridas algumas escalas onde se situam as notas de extensão que se adequam acusticamente às tríades e às tétrades apresentadas anteriormente e em seguida serão propostos alguns *voicings* contemplando estas notas de tensão. A escolha dessas escalas se deu devido à ampla ocorrência das mesmas nas práticas improvisatórias encontradas nos contextos da música popular brasileira e do jazz. Vale um parêntese aqui para salientar as particularidades que envolvem a escolha da

denominação para os intervalos de sextas maiores ou menores e as décimas terças maiores ou menores dos acordes abordados. No caso, esses intervalos serão apontados, tanto nas cifras quanto nas análises melódicas, de acordo com os fundamentos descritos em grande parte da literatura voltada para o estudo da harmonia do *jazz* e da música popular brasileira. Sabemos que as décimas terças de um acorde surgem a partir da superposição de terças oriundas de uma determinada escala (o que gera a sequência: fundamental, terça, quinta, sétima, nona, décima primeira e décima terceira). No entanto, as décimas terças vêm a ser interpretadas como sextas se estiverem presentes em acordes menores e maiores sem a função dominante, onde são percebidas como parte integrante das tétrades ao invés de notas de extensão propriamente ditas¹³.

3.2.1 Modo lídio e suas propostas de estruturas

A importância dessa escala para fundamentar as propostas de acordes vem do fato de que a nota de extensão “décima primeira aumentada” (#11) é acusticamente compatível com o acorde X7M, ao contrário da “décima primeira justa” (11) - presente na escala maior natural, onde é vista como “nota de passagem” ou “nota evitada” por não se adequar bem nesta qualidade de acorde. A escala que constitui o modo lídio é composta pela seguinte sequência de intervalos: T - T - T - St - T - T - St¹⁴. O exemplo abaixo apresenta as notas que formam a escala de Dó no modo lídio.



Como podemos observar, a escala de Dó lídio é constituída pelas quatro notas que formam a téttrade de C7M além da sexta maior, nona maior e décima primeira aumentada deste mesmo acorde. As propostas de disposição das vozes dos acordes apresentadas a seguir foram constituídas a partir desta escala.

¹³ (...) a *sexta* pode substituir a sétima nos acordes maiores com sétima maior ou nos menores com sétima (evidentemente, sextas farão parte das escalas de tais acordes). Portanto, nesses casos, ela *não* deve ser confundida com a tensão *décima terceira*, que só aparecerá nas escalas dos acordes maiores com sétima (dominantes) e dos acordes meio diminutos (ou seja, somente nas escalas dos acordes com *função dominante*). Concluindo, a *sexta faz parte da téttrade básica* (que tem, portanto, todas as notas-funções dentro da mesma oitava) (ALMADA: 2012, p. 84).

¹⁴ Onde “T” representa o intervalo de um tom ou uma 2° maior e “St” equivale a um semitom ou uma 2° menor.

C add9

C7M(9)

C add#11

C7M(#11)

C add9 add#11

C7M(9/#11)

C6

C6(7M)

C6(9)

C6(#11)

1 3 5 9 1 3 9 5 1 5 9 3 1 5 3 9 1 3 5 7 9 1 3 5 9 7

1 3 9 5 7 1 5 7 9 3 1 5 9 3 7 1 5 7 3 9 1 5 3 7 9 1 3 5 #11

1 5 3 #11 1 3 5 7 #11 1 5 7 3 #11 1 5 3 #11 7 1 5 3 7 #11 1 3 5 9 #11

1 5 3 #11 9 1 5 3 9 #11 1 3 5 7 9 #11 1 3 5 9 #11 7 1 3 9 5 7 #11 1 5 7 9 3 #11

1 5 7 3 #11 9 1 5 9 3 #11 7 1 5 9 3 7 #11 1 5 3 7 9 #11 1 3 5 6 1 3 6 5

1 5 6 3 1 5 3 6 1 6 3 5 1 6 5 3 1 3 5 6 7 1 3 5 7 6

1 5 6 3 7 1 5 7 3 6 1 5 3 6 7 1 6 7 3 5 1 6 3 5 7 1 6 5 3 7

1 3 5 6 9 1 3 5 9 6 1 3 9 5 6 1 5 6 9 3 1 5 6 3 9 1 5 9 3 6

1 5 3 6 9 1 6 9 3 5 1 6 3 5 9 1 6 3 9 6 1 3 5 6 1 3 5 #11 6

1 3 6 5 #11 1 5 6 3 #11 1 5 3 #11 6 1 5 3 6 #11 1 5 #11 6 3 1 6 3 5 #11

C7M(6/9/#11)

1 6 5 3 #11 1 3 5 7 9 #11 1 3 5 7 9 6 #11 1 3 5 7 #11 6 9 1 3 5 9 #11 6 7

1 3 5 9 6 7 #11 1 5 7 9 3 6 #11 1 5 7 3 #11 6 9 1 5 6 9 3 7 #11

1 5 9 3 6 7 #11 1 5 9 6 3 #11 7 1 5 3 6 9 #11 7 1 5 3 6 7 9 #11

1 6 7 9 3 5 #11 1 6 9 3 5 7 #11 1 6 9 5 7 3 #11 1 6 3 5 9 #11 7

3.2.2 Escala menor melódica e suas propostas de estruturas

Aqui vale uma ressalva, posto que a denominação “menor melódica” na linguagem da música popular corresponde à escala bachiana, ou escala menor melódica real do conceito teórico tradicional. Neste conceito clássico, a escala menor melódica tem a característica de possuir o sexto e o sétimo graus maiores em seu movimento ascendente e o sexto e o sétimo graus menores em seu movimento descendente¹⁵. No entanto, a escala menor com o sexto e o sétimo graus maiores tanto no seu movimento ascendente quanto descendente será aqui compreendida como escala menor melódica. A escala menor melódica é constituída pela seguinte sequência de intervalos: T - St - T - T - T - T - St. O exemplo abaixo traz as notas da escala de Dó menor melódica:

1 9 b3 11 5 6 7

Como podemos notar, dessa escala se obtém a téttrade de Cm7M além da sua sexta maior, nona maior e décima primeira justa. As propostas de acordes apresentadas abaixo fazem uso das notas dessa escala.

¹⁵ Ver em (MED, 1996, p. 91, 92)

Cm7(11) Cm add9 add11

1 5 b3 11 1 b3 5 b7 11 1 5 b7 b3 11 1 5 b3 11 b7 1 5 b3 b7 11 1 b3 5 9 11

Cm7(9/11)

1 5 b3 11 9 1 5 6 b3 9 11 1 b3 5 b7 9 11 1 b3 5 9 11 b7 1 b3 9 5 b7 11 1 5 b7 9 b3 11

Cm6

1 5 b7 b3 11 9 1 5 9 b3 11 b7 1 5 9 b3 b7 11 1 5 b7 b7 9 11 1 b3 5 6 1 b3 6 5

Cm7(6)

1 5 6 b3 1 5 b3 6 1 6 b3 5 1 6 5 b3 1 b3 5 6 b7 1 b3 5 b7 6

1 5 6 b3 b7 1 5 b7 b3 6 1 5 b3 6 b7 1 6 b7 b3 5 1 6 b3 5 b7 1 6 5 b3 b7

Cm6(9)

1 b3 5 6 9 1 b3 5 9 6 1 b3 9 5 6 1 5 6 9 b3 1 5 6 b3 9 1 5 9 b3 6

Cm6(11)

1 5 b3 6 9 1 6 9 b3 5 1 6 b3 5 9 1 6 b3 9 5 1 b3 5 6 11 1 b3 5 11 6

1 b3 6 5 11 1 5 6 b3 11 1 5 b3 11 6 1 5 b3 6 11 1 5 11 6 b3 1 6 b3 5 11

Cm7(6/9/11)

1 6 5 b3 11 1 b3 5 b7 9 11 6 1 b3 5 b7 9 6 11 1 b3 5 b7 11 6 9 1 b3 5 9 11 6 b7

1 b3 5 9 6 b7 11 1 5 b7 9 b3 6 11 1 5 b7 b3 11 6 9 1 5 6 9 b3 b7 11

3.2.4 Modo lócrio 9 e suas propostas de estruturas

As próximas propostas de estruturas de acordes a serem apresentadas provêm do modo lócrio com nona maior (lócrio 9). A escala do modo lócrio é constituída pela sequência de intervalos St - T - T - St - T - T - T, e já o modo lócrio 9 provém do sexto modo de uma escala menor melódica, e possui a seguinte sequência de intervalos: T - St - T - T - St - T - T - T. O exemplo a seguir apresenta as notas da escala de Dó no modo lócrio com nona maior.

n

Esta escala possui as notas da téttrade de Cm7(b5) além das suas notas de tensão nona maior, décima primeira justa e décima terceira menor. Os acordes a seguir estão estruturados a partir desta escala.

1 b5 b3 11 9 1 b5 b3 9 11 1 b3 b5 b7 9 11 1 b3 b5 9 11 b7 1 b3 9 b5 b7 11 1 b5 b7 9 b3 11

Cm(b5)addb13

1 b5 b7 b3 11 9 1 b5 9 b3 11 b7 1 b5 9 b3 b7 11 1 b5 b3 b7 9 11 1 b3 b5 b13 1 b3 b13 b5

Cm7(b5/b13)

1 b5 b13 b3 1 b5 b3 b13 1 b13 b3 b5 1 b13 b5 b3 1 b3 b5 b13 b7 1 b3 b5 b7 b13

1 b5 b13 b3 b7 1 b5 b7 b3 b13 1 b5 b3 b13 b7 1 b13 b7 b3 b5 1 b13 b3 b5 b7 1 b13 b5 b3 b7

Cm(b5)add9 addb13

1 b3 b5 b13 9 1 b3 b5 9 b13 1 b3 9 b5 13 1 b5 b13 9 b3 1 b5 b13 b3 9 1 b5 9 b3 b13

Cm(b5)add11 addb13

1 b5 b3 b13 9 1 b13 9 b3 b5 1 b13 b3 b5 9 1 b13 b3 9 b5 1 b3 b5 b13 11 1 b3 b5 11 b13

1 b3 b13 b5 11 1 b5 b13 b3 11 1 b5 b3 11 b13 1 b5 b3 b13 11 1 b5 11 b13 b3 1 b13 b3 b5 11

Cm7(b5/9/11/b13)

1 b13 b5 b3 11 1 b3 b5 b7 9 11 b13 1 b3 b5 b7 9 b13 11 1 b3 b5 b7 11 b13 9 1 b3 b5 9 11 b13 b7

1 b3 b5 9 b13 b7 11 1 b5 b7 9 b3 b13 11 1 b5 b7 b3 11 9 1 b5 b13 9 b3 b7

1 b5 9 b3 b13 b7 11 1 b5 9 b13 b3 b7 1 b5 b3 b13 9 11 b7 1 b5 b3 b13 b7 9 11

3.2.5 Escala diminuta e suas propostas de estruturas

A escala diminuta é uma escala simétrica que se desenvolve por uma sequência de intervalos alternados entre tom e semitom, gerando a seguinte estrutura intervalar: T - St - T - St - T - St - T - St. Podemos observar que a estrutura dessa escala compreende as notas da tétrede diminuta acrescidas de outras quatro notas que se posicionam a um semitom abaixo de cada uma das notas do arpejo diminuto, resultando numa escala octatônica (escala de oito sons). O exemplo abaixo apresenta a escala de Dó diminuto.

As disposições das vozes propostas a seguir são formadas a partir desta escala, onde podemos observar a tétrede de Dó diminuto, além da sua sétima maior, nona maior, décima primeira justa e décima terceira menor.

C°add9 addb13

1 b3 b5 bb7 b13 1 b5 bb7 b3 b13 1 b5 b3 b13 bb7 1 b13 bb7 b3 b5 1 b3 b5 b13 9

1 b3 b5 9 b13 1 b3 9 b5 b13 1 b5 b13 9 b3 1 b5 b13 b3 9 1 b5 9 b3 b13

C°add11 addb13

1 b5 b3 b13 9 1 b13 b3 b5 9 1 b3 b5 b13 11 1 b3 b5 11 b13 1 b3 b13 b5 11

1 b5 b13 b3 11 1 b5 b3 11 b13 1 b5 b3 b13 11 1 b5 11 b13 b3 1 b13 b3 b5 11

C°(9/11/b13)

1 b3 b5 bb7 9 11 b13 1 b3 b5 bb7 9 b13 11 1 b3 b5 bb7 11 b13 9 1 b3 b5 9 11 b13 bb7

1 b3 b5 9 b13 bb7 11 1 b5 bb7 9 b3 b13 11 1 b5 bb7 b3 11 b13 9 1 b5 b13 9 b3 bb7 11

1 b5 9 b3 b13 bb7 11 1 b5 9 b13 b3 11 bb7 1 b5 b3 b13 9 11 bb7 1 b5 b3 b13 bb7 9 11

C°(7M/9/11/b13)

1 b3 b5 bb7 7 9 11 b13 1 b3 b5 bb7 11 b13 9 7 1 b3 b5 bb7 9 b13 b7 11 1 b5 b7 9 b3 b13 11 7

3.2.6 Modo lídio b7 e suas propostas de estruturas

O modo lídio com a sétima menor (lídio b7) - também chamada de lídio dominante ou mixolídio #11 - é formado pela seguinte sequência de intervalos: T - T - T - St - T - St - T. A escala apresentada abaixo traz o Dó no modo lídio b7. Vale salientar que a diferença dessa escala para o modo mixolídio consiste na elevação da décima primeira justa (11)

para a décima primeira aumentada (#11). Essa alteração faz com que todas as notas de extensão sejam acusticamente viáveis para o acorde dominante.



A escala de Dó lídio b7 é constituída pelas quatro notas que formam a téttrade de C7 além da sua nona maior, décima primeira aumentada e décima terceira maior. As disposições das vozes dos acordes apresentadas a seguir foram formuladas a partir desta escala.

A series of musical staves showing various chord voicings for C7 and its extensions, including C add9, C7(9), C add#11, C7(#11), C7(9/#11), C add13, C7(13), and C add9 add13. Each staff contains six voicings with their corresponding fingering numbers (1, 3, 5, 9, #11, b7, 13) written below the notes.

C add9
1 3 5 9 1 3 9 5 1 5 9 3 1 5 3 9 1 3 5 b7 9 1 3 5 9 b7

C7(9)
1 3 9 5 b7 1 5 b7 9 3 1 5 9 3 b7 1 5 b7 3 9 1 5 3 b7 9 1 3 5 #11

C add#11
1 5 3 #11 1 3 5 b7 #11 1 5 b7 3 #11 1 5 3 #11 b7 1 5 3 b7 #11 1 3 5 9 #11

C7(#11)
1 5 3 #11 9 1 5 3 9 #11 1 3 5 b7 9 #11 1 3 5 9 #11 b7 1 3 9 5 b7 #11 1 5 b7 9 3 #11

C7(9/#11)
1 5 b7 3 #11 9 1 5 9 3 #11 b7 1 5 9 3 b7 #11 1 5 3 b7 9 #11 1 3 5 13 1 3 13 5

C add13
1 5 13 3 1 5 3 13 1 13 3 5 1 13 5 3 1 3 5 13 b7 1 3 5 b7 13

C7(13)
1 5 13 3 b7 1 5 b7 3 13 1 5 3 13 b7 1 13 b7 3 5 1 13 3 5 b7 1 13 5 3 b7

C add9 add13
1 3 5 13 9 1 3 5 9 13 1 3 9 5 13 1 5 13 9 3 1 5 13 3 9 1 5 9 3 13

C add#11 add13

1 5 3 13 9 1 13 9 3 5 1 13 3 5 9 1 13 3 9 5 1 3 5 13 #11 1 3 5 #11 13

1 3 13 5 #11 1 5 13 3 #11 1 5 3 #11 13 1 5 3 13 #11 1 5 #11 13 3 1 13 3 5 #11

C7(9/#11/13)

1 13 5 3 #11 1 3 5 b7 9 #11 13 1 3 5 b7 9 13 #11 1 3 5 b7 #11 13 9 1 3 5 9 #11 13 b7

1 3 5 9 13 b7 #11 1 5 b7 9 3 13 #11 1 5 b7 3 #11 13 9 1 5 13 9 3 b7 #11

1 5 9 3 13 b7 #11 1 5 9 13 3 #11 b7 1 5 3 13 9 #11 b7 1 5 3 13 b7 #11

1 13 b7 9 3 5 #11 1 13 9 3 5 b7 #11 1 13 9 5 b7 3 #11 1 13 3 5 9 #11 b7

3.2.7 Escala alterada e suas propostas de estruturas

A chamada escala alterada - também conhecida como modo super lócrio - possui a mesma estrutura do sétimo modo da escala menor melódica e, dessa forma, a sequência de intervalos que a compõe está disposta da seguinte forma: St - T - St - T - T - T - T. O exemplo que segue apresenta a escala alterada de Dó.

1 b9 #9 3 b5 b13 b7

Essa escala traz a nota fundamental do acorde de Dó, sua terça maior, quinta diminuta e sétima menor, além das suas notas de tensão nona menor, nota aumentada e décima terceira menor. As estruturas apresentadas abaixo são formadas a partir dessa escala.

C(b5)addb9 C(b5)add#9

1 3 b5 b9 1 3 b9 b5 1 b5 3 b9 1 3 b5 #9 1 3 #9 b5 1 b5 3 #9

C(b5)addb9 add#9 C7(b5/b9)

1 3 b5 b9 #9 1 3 b9 #9 b5 1 b5 3 b9 #9 1 3 b5 b7 b9 1 3 b5 b9 b7 1 3 b9 b5 b7

C7(b5/#9)

1 b5 b7 3 b9 1 b5 3 b7 b9 1 3 b5 b7 #9 3 b5 #9 b7 1 3 #9 b5 b7 1 b5 b7 #9

C7(b5/b9/#9)

1 b5 3 b7 #9 1 3 b5 b7 b9 #9 1 3 b5 b9 #9 b7 1 3 b9 #9 b5 b7 1 b5 b7 3 b9 #9 1 b5 3 b7 b9 #9

C(b5)addb13

1 3 b5 b13 1 3 b13 b5 1 b5 b13 3 1 b3 3 b13 1 b13 3 b5 1 b13 b5 3

C7(b5/b13)

1 3 b5 b13 b7 1 3 b5 b7 b13 1 b5 b13 3 b7 1 b5 b7 3 b13 1 b5 3 b13 b7 1 b13 b7 3 b5

C(b5)addb9 addb13

1 b13 3 b5 b7 1 b13 b5 3 b7 1 3 b5 b13 b9 1 3 b5 b9 b13 1 3 b9 b5 b13 1 b5 b13 b9 3

1 b5 b13 3 b9 1 b5 b9 3 b13 1 b5 3 b13 b9 1 b13 b9 3 b5 1 b13 3 b5 b9 1 b13 3 b9 b5

C(b5)add#9 addb13

1 3 b5 b13 #9 1 3 b5 #9 b13 1 3 #9 b5 b13 1 b5 b13 #9 3 1 b5 b13 3 #9 1 b5 #9 3 b13

C(b5)addb9 add#9 addb13

1 b5 3 b13 #9 1 b13 #9 3 b5 1 b13 3 b5 #9 1 b13 3 #9 b5 1 3 b5 b13 b9 #9

1 3 b5 b9 #9 b13 1 3 b9 #9 b5 b13 1 b5 b13 3 b9 #9 1 b5 b9 #9 3 b13

1 b5 3 b13 b9 #9 1 b13 b9 #9 3 b5 1 b13 3 5 b9 #9 1 b13 3 b9 #9 b5

C7(b5/b9/#9/b13)

1 3 b5 b7 b9 #9 b13 1 3 b5 b9 #9 b13 b7 1 3 b7 b9 #9 b5 b13 1 b5 b7 3 b13 b9 #9

1 b5 b9 #9 b13 b7 3 1 b5 3 b13 b9 #9 b7 1 b13 3 b5 b9 #9 b7 1 b13 3 b9 #9 b5 b7

3.2.8 Escala de tons inteiros e suas propostas de estruturas

A escala de tons inteiros, também conhecida como hexafônica ou hexatônica, é uma escala simétrica que apresenta a distância de um tom entre cada uma de suas seis notas resultando na seguinte sequência de intervalos: T - T - T - T - T - T. Podemos, também, compreendê-la como a soma de duas tríades aumentadas separadas pelo intervalo de um tom entre elas. No exemplo abaixo é demonstrada a escala de tons inteiros de Dó, onde podemos notar a presença das tríades de C(#5) e de D(#5) na sua composição.

1 9 3 #11 #5 b7

As estruturas das vozes dos acordes dispostas a seguir estão fundamentadas nesta escala, onde podemos observar as três notas da tríade aumentada de Dó acrescidas da sua sétima menor e suas notas de tensão nona maior e décima primeira aumentada.

The image displays five rows of musical notation for various C7 chord voicings. Each row contains six chord diagrams with their corresponding fingerings listed below them.

- Row 1:** C(#5)add9 (1 #3 #5 9), C7(#5/9) (1 #5 3 9), C7(#5/9) (1 3 #5 b7 9), C7(#5/9) (1 3 #5 9 b7).
- Row 2:** C7(#5/9) (1 3 9 #5 b7), C7(#5/9) (1 #5 b7 9 3), C7(#5/9) (1 #5 9 3 b7), C7(#5/9) (1 #5 b7 3 9), C7(#5/9) (1 #5 3 b7 9), C7(#5/9) (1 3 #5 #11).
- Row 3:** C7(#5/9) (1 #5 3 #11), C7(#5/9) (1 3 #5 b7 #11), C7(#5/9) (1 #5 b7 3 #11), C7(#5/9) (1 #5 3 #11 b7), C7(#5/9) (1 #5 3 b7 #11), C7(#5/9) (1 3 #5 9 #11).
- Row 4:** C7(#5/9) (1 #5 3 #11 9), C7(#5/9) (1 #5 3 9 #11), C7(#5/9) (1 3 #5 b7 9 #11), C7(#5/9) (1 3 #5 9 #11 b7), C7(#5/9) (1 3 9 #5 b7 #11).
- Row 5:** C7(#5/9) (1 #5 b7 9 3 #11), C7(#5/9) (1 #5 b7 3 #11 9), C7(#5/9) (1 #5 9 3 #11 b7), C7(#5/9) (1 #5 9 3 b7 #11), C7(#5/9) (1 #5 3 b7 9 #11).

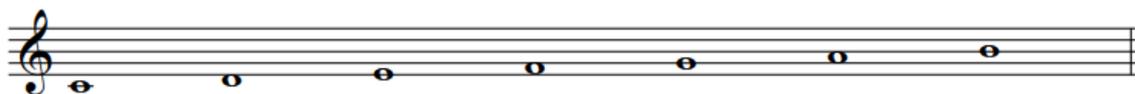
4 PROGRESSÕES MELÓDICAS SOBRE ACORDES DOS CAMPOS HARMÔNICOS

Este capítulo propõe a execução de cada um dos acordes dos campos harmônicos originados pela escala maior, pela escala menor natural, pela escala menor melódica e pela escala menor harmônica. Os exemplos dados terão o Dó como referência de tônica, porém é importante que o estudante pratique as progressões melódicas propostas em todos os 12 tons, começando sempre pelo grau correspondente à nota mais grave possível dentro dos limites da tessitura da flauta. Por exemplo, se o exercício for executado em Dó maior, aconselha-se começar pela nota Dó da primeira oitava da flauta (Dó 4). No entanto, se o exercício for realizado no tom de Mi maior, é aconselhável que o estudante comece o exercício a partir do seu sexto grau maior - o Dó# da primeira oitava da flauta (Dó# 4) ao invés do Mi da primeira oitava (Mi 4). Este tipo de adaptação ao realizar a transposição das tonalidades permite que o estudante explore uma gama mais extensa de acordes em sua prática aproveitando ao máximo a extensão do seu instrumento.

4.1 Exercícios sobre o campo harmônico da escala maior

Os campos harmônicos surgem a partir da superposição de terças para cada uma das notas de uma escala. No caso da escala maior as tétrades obtidas através desta superposição resultam no seguinte campo harmônico: I7M - II7m - III7m - IV7M - V7 - VI7m - VII7m(b5)¹⁶. Nas propostas de exercícios trazidas neste capítulo, podem ser utilizadas algumas notas de extensão também, mas sempre diatônicas às escalas abordadas.

As propostas de exercícios apresentadas abaixo foram idealizadas a partir dos acordes formados pelas notas da escala de Dó maior.

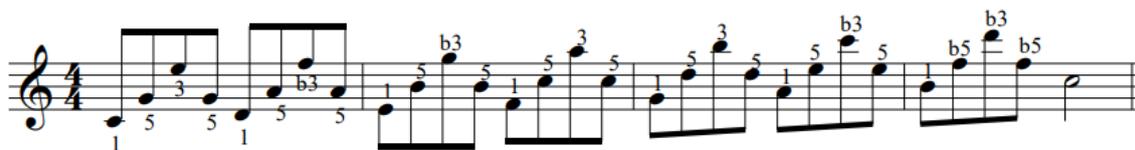


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

C7M - Dm7 - Em7 - F7M - G7 - Am7 - Bm7(b5)

A partir da escala de Dó maior, seguem alguns exemplos de exercícios utilizando a sequência de acordes presentes no campo harmônico maior.

- Progressão melódica com a fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.

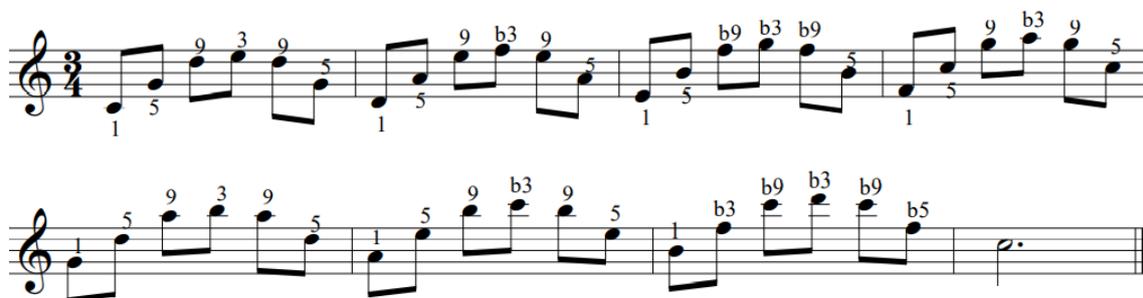


- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.

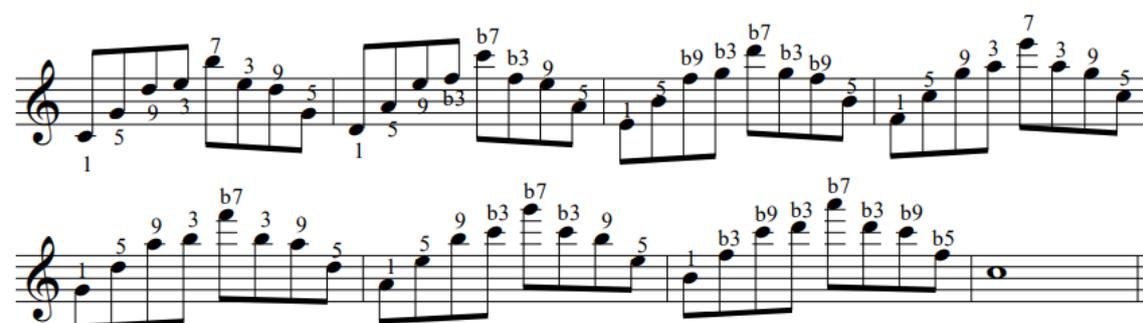
¹⁶ Os algarismos romanos indicam os graus da escala abordada a partir da sua tônica.



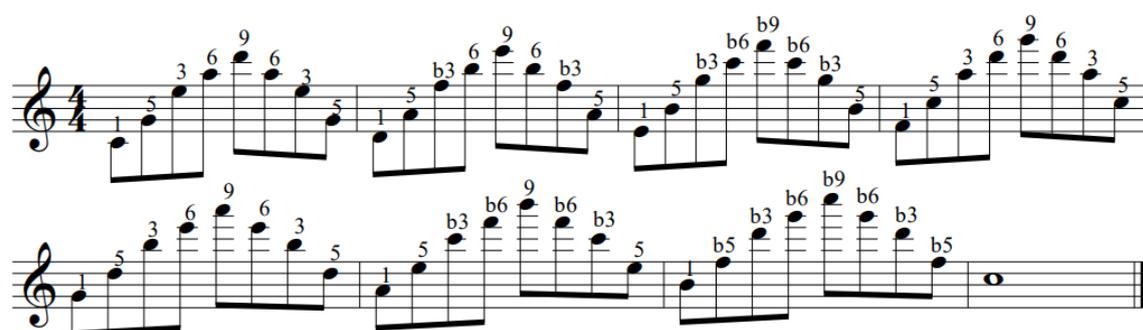
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



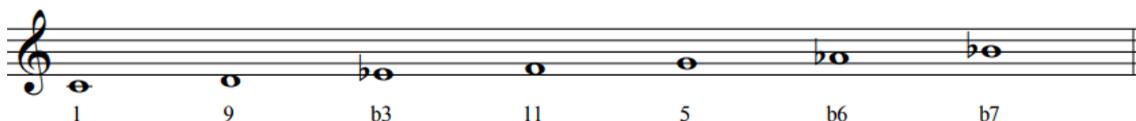
- Progressão melódica utilizando a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.



4.2 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor natural

A escala menor natural ou primitiva é composta pela seguinte sequência de intervalos: T - St - T - T - St - T - T. Ela possui as mesmas notas da sua escala relativa maior¹⁷ e seu campo harmônico é formado pelas tétrades Im7 - IIIm7(b5) - bIII7M - IVm7 - Vm7 - bVI7M - bVII7.

Os exercícios apresentados a seguir estão fundamentados no campo harmônico da escala de Dó menor natural.

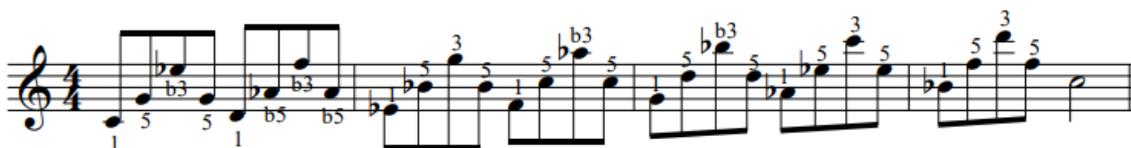


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

Cm7 - Dm7(b5) - Eb7M- Fm7 - Gm7 - Ab7M – Bb7.

Abaixo, algumas propostas de exercícios sobre tríades, tétrades e algumas notas de extensão que estão presentes na escala de Dó menor natural.

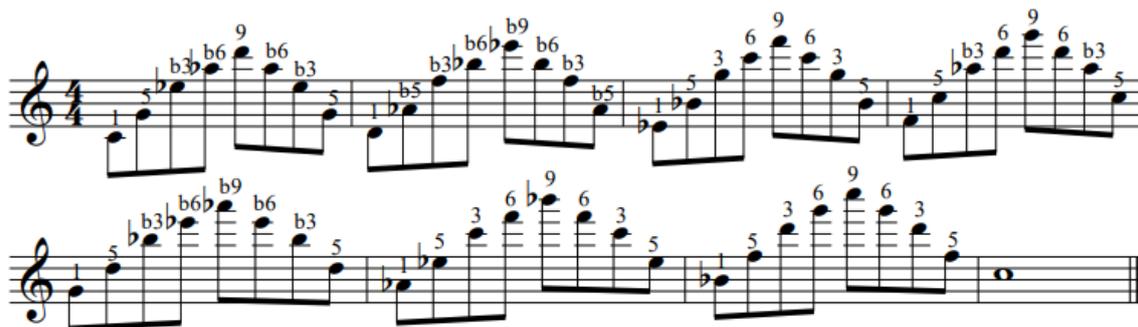
- Progressão melódica com a fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica fazendo uso da fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.



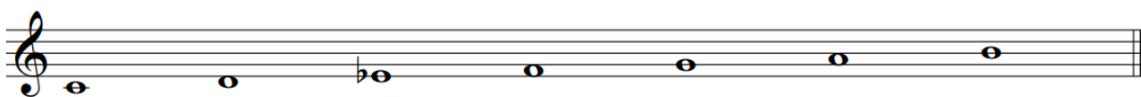
¹⁷ Cada escala maior tem uma escala relativa menor e vice-versa. A tônica da escala relativa menor se baseia no 6° da relativa maior (ou fica uma 3ªm abaixo da tônica da escala relativa maior) (MED, 1996: 88).



4.3 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor melódica

Esta escala é constituída por uma sequência de intervalos dispostos da seguinte forma: T - St - T - T - T - T - St e seu campo harmônico é formado pelas tétrades I m 7 M - II m 7 M - bIII7 M (#5) - IV7 - V7 - VI m 7(b5) - VII m 7(b5).

As propostas de exercícios trazidas a seguir estão fundamentadas no campo harmônico da escala de Dó menor melódica.



As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

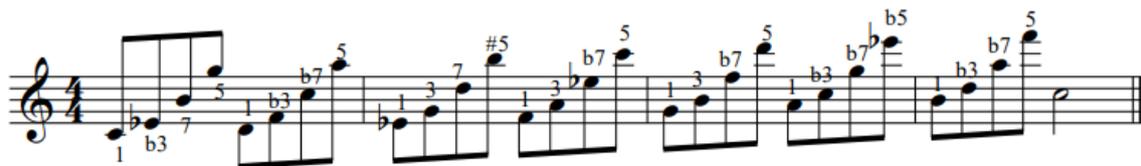
C m 7 M - D m 7 - E b 7 M (#5) - F7 - G7 - A m 7(b5) - B m 7(b5)

Segundo o modelo de progressões melódicas estruturadas para a escala maior, seguem alguns exemplos de exercícios sobre as tríades, tétrades e algumas notas de extensão pertencentes à escala de Dó menor melódica.

- Progressão melódica com a fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.



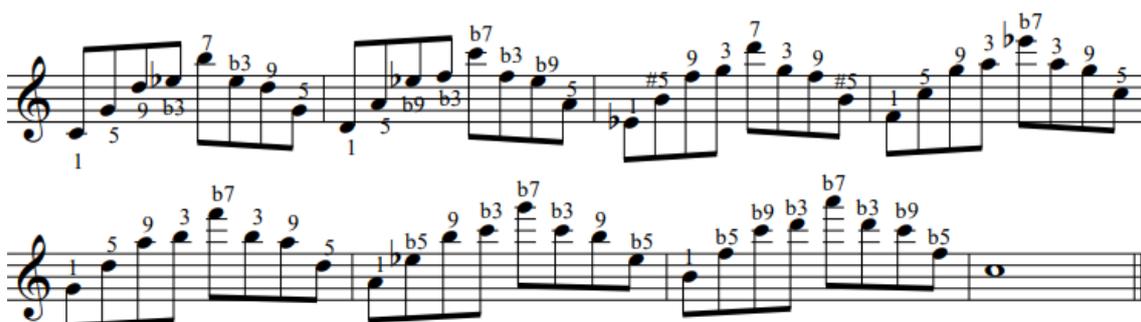
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.

4.4 Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor harmônica

A escala menor harmônica é composta pela seguinte sequência de intervalos: T - St - T - T - St - T e St - St. Seu campo harmônico é formado pelas tétrades I^m7^M - II^m7(b5) - bIII^M7(#5) - IV^m7 - V7 - bVI^m7(b5) - VII[°].

Os exercícios apresentados a seguir estão fundamentados no campo harmônico da escala de Dó menor harmônica.

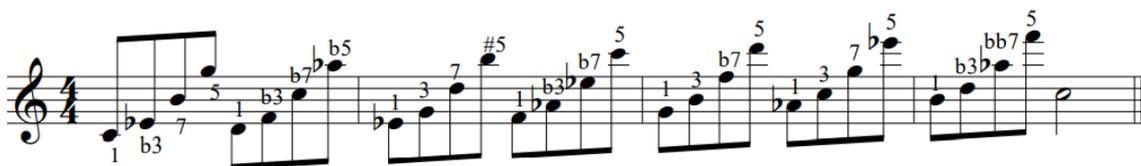
As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

C^m7^M - D^m7(b5) - E^b7^M(#5) - F^m7 - G7 - A^bm7 - B[°].

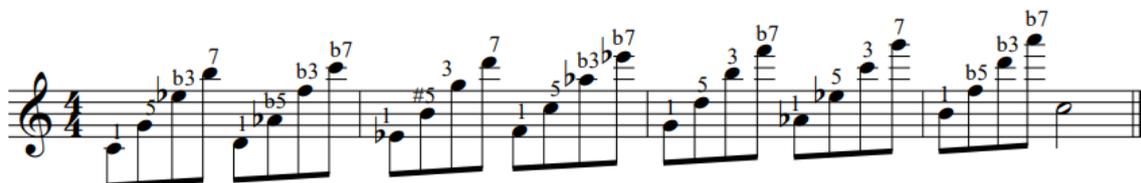
Abaixo, algumas propostas de exercícios sobre tríades, tétrades e algumas notas de extensão que estão presentes na escala de Dó menor harmônica.

- Progressão melódica fazendo uso da fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.

- Progressão melódica com a fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.



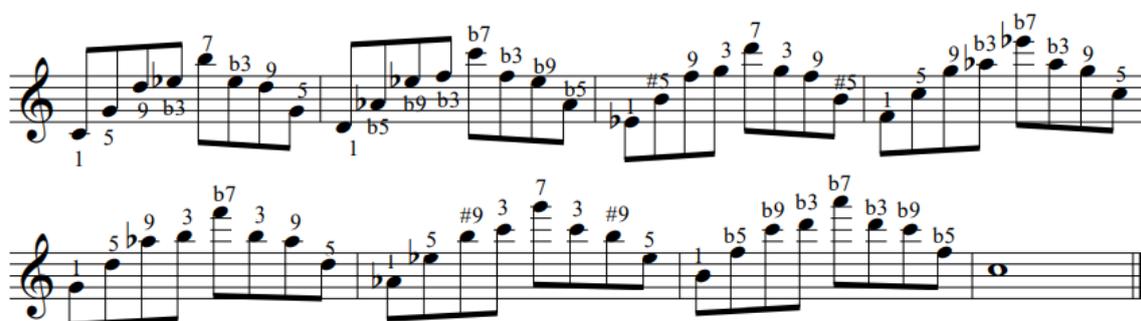
- Progressão melódica contemplando a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



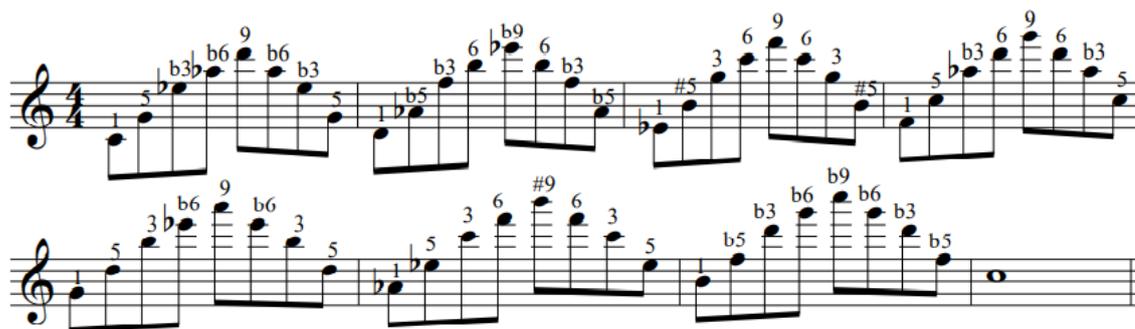
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica utilizando a fundamental, quinta, nona, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.



5 FRASES SOBRE ENCADEAMENTO DE ACORDES

As propostas de exercícios apresentadas a seguir foram elaboradas sobre algumas sequências harmônicas para que o estudante possa adquirir fluência ao executar as formações dos acordes melodizados. Vale ressaltar que este capítulo oferece algumas possibilidades de encadeamento de acordes como forma de exercícios práticos, mas que é muito importante que o estudante proponha diversas outras harmonias para desenvolver suas habilidades no que tange à execução de acordes melodizados corroborando, assim, para uma postura inventiva e proativa em sua forma de estudar.

5.1 Frases sobre acordes X7M

Os dois modelos de progressões melódicas apresentados a seguir são formados por acordes maiores com sétima maior e são ordenados segundo o ciclo de quartas¹⁸.

5.1.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde

A construção melódica escrita abaixo parte de uma estrutura preestabelecidas que compreende a fundamental, a quinta justa, a nona maior, a terça maior e a sétima maior de cada um dos acordes da progressão harmônica dada.

¹⁸ De acordo com ALMADA (2012, p. 30) o ciclo de quartas - ou círculo de quartas – é uma forma de percorrermos todas as tonalidades da escala cromática através de um movimento ordenado gradualmente no que tange ao número de acidentes que encontramos na armadura de clave de cada tonalidade.

Musical notation for exercise 5.1.2, showing a sequence of 12 chords in 4/4 time: C7M(9), F7M(9), Bb7M(9), Eb7M(9), Ab7M(9), Db7M(9), Gb7M(9), B7M(9), E7M(9), A7M(9), D7M(9), and G7M(9).

5.1.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde

Neste exercício são utilizadas diferentes disposições de notas sobre as respectivas tétrades e as notas utilizadas na transição de um acorde para outro é realizada sempre mediante a utilização de intervalos em grau conjunto.

Musical notation for exercise 5.2, showing a sequence of 12 chords in 2/4 time: C7M, F7M, Bb7M, Eb7M, Ab7M, Db7M, Gb7M, B7M, E7M, A7M, D7M, and G7M.

5.2 Frases sobre acordes Xm7

As progressões melódicas dispostas abaixo são formadas por acordes menores com sétima e são ordenados segundo o ciclo de quartas.

5.2.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde

A linha melódica apresentada a seguir compreende a fundamental, a quinta justa, a terça menor, a décima primeira justa e a sétima menor de cada um dos acordes da progressão harmônica.

Cm7(11) Fm7(11) Bbm7(11) Ebm7(11)

Abm7(11) Dbm7(11) F#m7(11) Bm7(11) Em7(11)

Am7(11) Dm7(11) Gm7(11)

5.2.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde

Abaixo, as notas das tétrades dos acordes menores com sétima menor estão ordenadas de diferentes formas e a passagem de um acorde para outro se dá através de notas vizinhas ou através de notas em comum aos dois acordes em questão.

Cm7 Fm7 Bbm7 Ebm7 Abm7 C#m7

F#m7 Bm7 Em7 Am7 Dm7 Gm7

5.3 Frases sobre acordes X7

Os dois modelos de progressões melódicas apresentados na sequência são formados por acordes maiores com sétima e são ordenados segundo o ciclo de quartas.

5.3.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde

O modelo melódico apresentado abaixo contempla a fundamental, a quinta justa, a terça maior, a décima primeira aumentada e a sétima menor de cada um dos acordes abordados no ciclo de quartas.

C7(#11) F7(#11) Bb7(#11) Eb7(#11)
 Ab7(#11) Db7(#11) F#7(#11) B7(#11)
 E7(#11) A7(#11) D7(#11) G7(#11)

5.3.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde

No exemplo abaixo são utilizadas diferentes disposições de notas sobre as tétrades maiores com sétima menor e a transição de um acorde para outro é realizada com a utilização de intervalos em grau conjunto ou através de notas em comum.

C7 F7 Bb7 Eb7 Ab7 Db7
 F#7 B7 E7 A7 D7 G7

5.4 Frases sobre acordes Xm7(b5)

As melodias apresentadas na sequência são estruturadas por acordes menores com sétima menor e quinta diminuta e percorrem o ciclo de quartas.

5.4.1 Com as mesmas disposições de notas para cada acorde

Na sequência, temos um padrão melódico que faz uso das notas das tétrades dos acordes meio diminutos percorrendo o mesmo ciclo de quartas. A décima primeira justa compõe a estrutura de cada tétrede.

Cm7(b5/11) Fm7(b5/11) Bbm7(b5/11) Ebm7(b5/11)
 Abm7(b5/11) C#m7(b5/11) F#m7(b5/11) Bm7(b5/11)
 Em7(b5/11) Am7(b5/11) Dm7(b5/11) Gm7(b5/11)

5.4.2 Com diferentes disposições de notas para cada acorde

No exemplo de melodia subsequente, são propostas diferentes estruturas para os acordes menores com sétima menor e quinta diminuta numa progressão de ciclo de quartas. A ideia é, também, conectar os acordes melodizados através de notas em comum ou por meio de intervalos em grau conjunto.

Cm7(b5) Fm7(b5) Bbm7(b5) Ebm7(b5) Abm7(b5) C#m7(b5)
 F#m7(b5) Bm7(b5) Em7(b5) Am7(b5) Dm7(b5) Gm7(b5)

5.5 Frases sobre cadências IIm7-V7-I7M

As frases apresentadas abaixo foram elaboradas sobre os acordes Fm7, Bb7 e Eb7M. Trata-se de uma cadência harmônica consagrada como IIm7-V7-I7M, muito recorrente no *jazz* e na música popular brasileira. As melodias criadas para esta cadência foram engendradas a partir da formação de algumas estruturas de acordes que estão destacadas e analisadas logo abaixo de cada sistema.

5.5.4 Frase 4

Esta frase apresenta certa simetria entre cada um dos seus acordes. Em seu desenvolvimento, que descende através de semitons, podemos observar a seguinte sequência de intervalos presentes em cada uma das três estruturas: quarta justa, quarta justa novamente e segunda maior (descendente).



Diagrama de acordes para Frase 4:

- Acorde 1: Fm7 (9 5 1 9)
- Acorde 2: Bb7 (b13 b9 #11 b13)
- Acorde 3: Eb7M (9 5 1 9)

5.5.5 Frase 5

No exemplo que segue há uma estrutura para cada acorde da cadência harmônica onde podemos apontar a similaridade do desenho melódico para os acordes de Fá menor com sétima e para o Si bemol com sétima (arpejos que se movimentam de forma descendente e ascendente, consecutivamente). Por sua vez, sobre o Mi bemol com sétima maior é apresentada uma estrutura que compreende as notas que compõem sua téttrade acrescida da nona maior como nota de extensão.

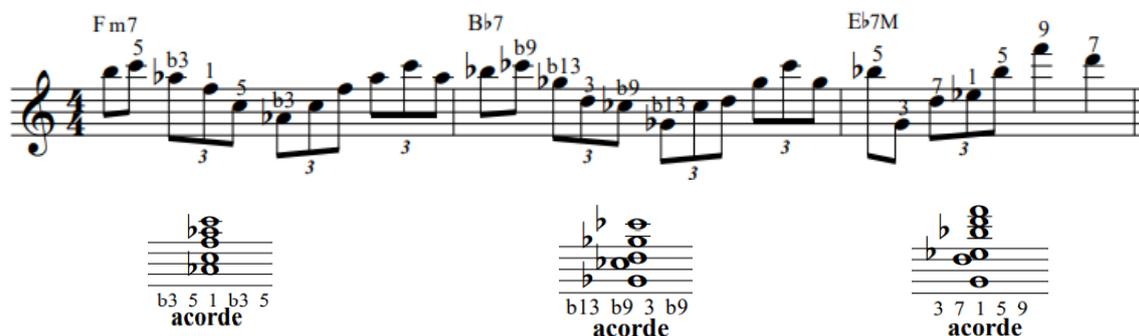


Diagrama de acordes para Frase 5:

- Acorde 1: Fm7 (b3 5 1 b3 5)
- Acorde 2: Bb7 (b13 b9 3 b9)
- Acorde 3: Eb7M (3 7 1 5 9)

5.6 Frases sobre cadências IIIm7(b5)-V7-Im

As frases escritas a seguir foram compostas sobre os acordes Dm7(b5), G7 e Cm (sequência de acordes esta que compreende a clássica cadência IIIm(b5)-V7-Im) e os exemplos de melodias criados sobre esta cadência foram pensados a partir de algumas estruturas de acordes que se encontram destacadas abaixo de cada um dos sistemas.

5.6.1 Frase 1

Este exemplo apresenta uma mesma estrutura para o acorde Dm7(b5) e G7, onde pode-se observar a distância de uma terça menor entre os dois. Na melodia composta sobre o acorde Dm7(b5) são utilizadas as notas da escala de Ré no modo lócrio 9, enquanto as notas usadas para o G7 se situam dentro da escala de Sol alterada. A estrutura apresentada para o Cm se utiliza das notas da escala de Dó no modo dórico.

The musical notation for Frase 1 is as follows:

- Dm7(b5):** Notes: 9, b3, b5, b7, 11. Chord diagram: 9 b3 b5 b7 11 acorde.
- G7:** Notes: 1, b9, 3, b13, #9. Chord diagram: 1 b9 3 b13 #9 acorde.
- Cm:** Notes: 9, 5, 9, b3, b7, 11. Chord diagram: 5 9 b3 11 b7 acorde.

5.6.2 Frase 2

O modelo melódico abaixo também apresenta estruturas acordais idênticas, separadas por um intervalo de terça menor entre si. Os arpejos estão escritos de forma articulada, sendo que o primeiro se situa dentro da escala de Ré no modo lócrio 9 e o segundo contém algumas notas presentes na escala alterada de Sol.

The musical notation for Frase 2 is as follows:

- Dm7(b5):** Notes: 1, b3, b5, b7, 9, 11. Chord diagram: 1 b3 b5 b7 9 11 acorde.
- G7:** Notes: 3, b7, b9, b13, #9. Chord diagram: b7 b9 3 b13 #9 acorde.
- Cm:** (No notes or diagram shown).

5.6.3 Frase 3

O exemplo abaixo traz dois *voicings* que podem ser claramente pensados como uma superposição dos acordes. No caso, podemos observar a ocorrência do arpejo do Ab7M(#5) sobre o Dm7(b5) e o arpejo do B7M(#5)¹⁹ sobre o G7.

Diagrama de acorde para Dm7(b5):
 Notas: b5, b7, 9, 11, b5
 acorde

Diagrama de acorde para G7:
 Notas: 3, b13, 1, #9, 3, b13
 acorde

5.6.4 Frase 4

Na sequência, mais duas estruturas melodizadas que fundamentam a frase musical onde a primeira apresenta um movimento ascendente e a segunda, descendente. Mais uma vez é observada a presença do modo lócrio 9 para o Dm7(b5) e da escala alterada para o acorde de G7.

Diagrama de acorde para Dm7(b5):
 Notas: 11, b5, b7, 9, 11
 acorde

Diagrama de acorde para G7:
 Notas: 3, b13, b9, #9
 acorde

5.6.5 Frase 5

No caso da seguinte frase é interessante salientar que os três acordes observados na melodia apresentam uma simetria intervalar de quarta justa na disposição das notas que os compõem.

¹⁹ Há de se considerar, no caso, a ocorrência de duas notas enarmônicas: para se interpretar a estrutura proposta para o acorde G7 como a superposição do B7M(#5), a nota Mi bemol e a nota Sol natural deveriam ser substituídos pelo Ré sustenido e pelo Fá dobrado sustenido (consecutivamente a terça maior e a quinta aumentada do acorde em questão).

Dm7(b5) 3 3 3 b3 3 3 3 #9 b7 b13 b9 9 5 1 11 Cm 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1 11 b7 b3 acorde

b7 b13 b9 #9 acorde

9 6 5 1 11 acorde

6 SOLOS COMPOSTOS

Este capítulo apresenta quatro solos compostos sobre diferentes contextos harmônicos onde as melodias propostas se utilizam de determinadas formações de acordes preestabelecidos que estão enumerados e elencados no final de cada um dos solos. O propósito dos solos escritos aqui neste capítulo é simular melodias improvisadas para demonstrar como o instrumentista pode se valer do pensamento vertical das mais diversas qualidades de acordes para executá-los horizontalmente corroborando, assim, com o enriquecimento do seu discurso improvisado. As harmonias dadas como exemplos são progressões consagradas presentes em determinados *standards* de *jazz* e da música popular brasileira. Mais uma vez, é fundamental reafirmar a importância de o estudante criar seus próprios solos fazendo uso das mais diversas estruturas de acordes com a finalidade de aprimorar sua capacidade criativa ao empregar os *voicings* nos seus improvisos melódicos.

6.1.1 Acordes destacados

The image displays 20 highlighted chords arranged in three rows. Each chord is shown with its name, a treble clef staff with the chord notes, and the notes numbered 1-9 to indicate fingerings.

Row 1:

- acorde (1):** B \flat 6 (Notes: 3, 6, 7, 9)
- acorde (2):** G \flat 7M (Notes: 5, 1, 3, 7)
- acorde (3):** F 7(#9) (Notes: 3, b13, b9, #9)
- acorde (4):** B \flat 6 (Notes: 5, 6, 9)
- acorde (5):** Dm7 (Notes: 5, 9, 3, b7)
- acorde (6):** G7 (Notes: 1, b9, 3, b13, #9)
- acorde (7):** Gm7 (Notes: 5, 9, b3, b7)

Row 2:

- acorde (8):** Em7(b5) (Notes: 1, b3, b5, b7)
- acorde (9):** D7M (Notes: 3, 5, 7, 9)
- acorde (10):** F7 (Notes: b9, b7, 1)
- acorde (11):** B \flat m6 (Notes: b3, 5, 6, 9)
- acorde (12):** Fm7 (Notes: 5, 1, b3, 5)
- acorde (13):** B \flat 7 (Notes: #9, 5, b7, #9)
- acorde (14):** E \flat 7M (Notes: 3, 1, 9)

Row 3:

- acorde (15):** A \flat 7(13) (Notes: b7, 5, 13)
- acorde (16):** D \flat ° (Notes: b13, 7, 9, 11, b13, 7)
- acorde (17):** Cm7 (Notes: 5, b7, 9, 11)
- acorde (18):** Cm7 (Notes: 9, b3, 5, b7)
- acorde (19):** F7 (Notes: 3, 5, b7, b9, #9)
- acorde (20):** B \flat m6 (Notes: 9, b3, 6, 7)

6.2.1 Acordes destacados

The image displays 19 highlighted chords arranged in four staves. Each chord is represented by a treble clef staff with a chord symbol above and its fingering below. The chords are numbered 1 through 19.

Staff 1:

- acorde (1): $A\flat 7M$, fingering: 5 7 9
- acorde (2): $D\flat 7M$, fingering: 3 5 7
- acorde (3): $Cm7$, fingering: 1 11 $b7$ $b3$
- acorde (4): $Cm7(\flat 5)$, fingering: 1 9 $b7$ $b3$
- acorde (5): $F7(\flat 9)$, fingering: 9 $b3$ 5 9

Staff 2:

- acorde (6): $B\flat m7$, fingering: 9 $b3$ 5 9
- acorde (7): $D\flat m7$, fingering: $b3$ $b5$ $b7$
- acorde (8): $Cm7$, fingering: 5 9 $b3$ 9
- acorde (9): $B\flat m7$, fingering: 5 $b7$ 9 $b7$
- acorde (10): $E\flat 7$, fingering: $b9$ 3 $b13$ $b9$

Staff 3:

- acorde (11): $A\flat 7M$, fingering: 7 3 5
- acorde (12): $Cm7$, fingering: 1 $b3$ 5 1
- acorde (13): $F7$, fingering: 3 5 $b7$ $b9$
- acorde (14): $B\flat m7$, fingering: 5 $b7$ 9 11
- acorde (15): $B\flat m7$, fingering: 9 $b3$ 5 $b7$ 9

Staff 4:

- acorde (16): $E\flat 7$, fingering: $b9$ 3 $b13$ $b9$
- acorde (17): $Cm7(\flat 5)$, fingering: $b7$ 1 $b3$ $b5$ $b7$
- acorde (18): $Cm7$, fingering: 5 $b7$ 9 $b3$ 5 $b7$ 9
- acorde (19): $F7(\flat 9)$, fingering: 3 $b13$ $b9$ 3 $b13$

6.3 Solo 3

C6(9) % B7(#9) %
 acorde (1)
 C6(9) % Em7(b5) A7(b9) #9, b9, b13
 acorde (2) acorde (3)
 Dm7 % Fm6 3 9 1 b11 %
 acorde (4)
 Em7 A7(b9) b13 b7 #9 Dm7 b7 G7 b13 #9
 acorde (5) acorde (6) acorde (7)
 C6(9) % B7(#9) %
 acorde (8) acorde (9)
 C6(9) % Em7(b5) b5 b3 b7
 acorde (10) acorde (11)
 A7(b9) Dm7 b7 9 11 b3 5 b7 9 1 13 1 9 %
 acorde (12) acorde (13) acorde (14) acorde (15) acorde (16) acorde (17)
 Fm6 % Em7 b11 9 1 3 #
 acorde (18) acorde (19)
 A7 Dm7 9 1 G7 b13 b9 b #11
 acorde (20) acorde (21)

F7M 3 / Fm6 6 3
 Em7 5 3 1 b7 / Eb° b / Dm7 3 b3 5 / G7 13 b9 3 b9 13
 acorde (22) / acorde (23) / acorde (24)
 C6(9) 9 3 5 / acorde (25) / acorde (26)

6.3.1 Acordes destacados

B7(#9) 3 5 1 b9 #9 / acorde (1)
 C6(9) 7 9 3 5 / acorde (2)
 A7(b9) 3 b13 b9 #9 / acorde (3)
 Fm6 7 1 b3 5 1 9 11 / acorde (4)
 A7(b9) b13 b7 #9 b13 b7 #9 / acorde (5)
 Dm7 5 9 b3 b7 / acorde (6)
 G7 1 b9 3 b13 #9 / acorde (7)
 C6(9) 5 7 3 5 / acorde (8)
 B7(#9) 3 5 b7 b9 / acorde (9)
 C6(9) 9 3 5 7 9 / acorde (10)
 Em7(b5) b7 1 b3 b5 / acorde (11)
 Dm7 5 b7 9 11 / acorde (12)
 Dm7 9 b3 5 b7 / acorde (13)
 Dm7 b3 5 b7 9 / acorde (14)
 Dm7 9 11 13 1 / acorde (15)
 Dm7 1 b3 5 b7 / acorde (16)
 Dm7 b7 9 11 13 / acorde (17)
 Fm6 5 1 9 11 / acorde (18)
 Em7 b3 5 1 b3 / acorde (19)
 Dm7 9 b7 1 9 / acorde (20)
 G7 b13 b9 #11 b13 / acorde (21)
 Em7 b7 1 b3 5 / acorde (22)
 Dm7 1 b3 5 b7 / acorde (23)
 G7 3 13 b9 3 13 / acorde (24)
 C6(9) 5 9 3 / acorde (25)
 C6(9) 1 5 3 9 / acorde (26)

6.4 Solo 4

B \flat 7M D7 E \flat 7M G7
 acorde (1) acorde (2)¹ acorde (3) acorde (4)

Cm7 G7 Cm7 F7
 acorde (5) acorde (6) acorde (7) acorde (8)

Dm7 D \flat ^o Cm7 F7
 acorde (9) acorde (10)

Dm7 D \flat ^o Cm7 F7
 acorde (11) acorde (12) acorde (13)

B \flat 7M D7 E \flat 7M G7
 acorde (14) acorde (15) acorde (16) acorde (17)

Cm7 G7 Cm7 F7
 acorde (18) acorde (19) acorde (20) acorde (21) acorde (22)

Fm7 B \flat 7 E \flat 7M E \flat ^o
 acorde (23) acorde (24) acorde (25) acorde (26) acorde (27) acorde (28) acorde (29)

B \flat /F G7 Cm7 F7 B \flat 6
 acorde (30) acorde (31)

6.4.1 Acordes destacados

B \flat 7M D7 E \flat 7M G7 Cm7
 3 5 7 9 1 3 5 b7 3 6 7 b9 b13 b7 9 b3 1 9
 acorde (1) acorde (2) acorde (3) acorde (4) acorde (5)

G7 Cm7 F7 Cm7 F7
 1 b13 b7 9 b3 5 b7 9 3 5 b7 b9 9 b3 5 b7 3 b7 1
 acorde (6) acorde (7) acorde (8) acorde (9) acorde (10)

Dm7 Cm7 F7 B \flat 7M D7
 b3 5 1 9 9 b3 5 b7 9 b9 b7 1 3 7 1 5 5 b7 3 b13
 acorde (11) acorde (12) acorde (13) acorde (14) acorde (15)

E \flat 7M G7 Cm7 G7 Cm7
 9 1 5 7 1 b9 b13 b9 #9 b3 b7 5 6 3 b13 b9 #9 b7 b3 5
 acorde (16) acorde (17) acorde (18) acorde (19) acorde (20)

Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 E \flat 7M
 1 11 b7 #11 b7 b9 #11 5 1 b3 5 b9 3 13 b9 3 5 7 9
 acorde (21) acorde (22) acorde (23) acorde (24) acorde (25)

62 E \flat 7M E $^{\circ}$ E $^{\circ}$ E $^{\circ}$ B \flat /F G7
 7 1 3 5 7 1 b3 b5 9 b3 b5 bb7 11 b5 bb7 9 1 13 1 3 5 b9 3 5 b7
 acorde (26) acorde (27) acorde (28) acorde (29) acorde (30) acorde (31)

Obs.: Neste ponto, convém abrir parênteses para levantar que, em geral, nas músicas populares, o sistema de notação musical ocidental não traduz exatamente a métrica rítmica executada pelos músicos. Como pode-se observar, os solos 1 e 3 apresentados acima foram pensados sob a concepção rítmica da bossa nova. Dessa forma, o agrupamento de três notas que formam as síncopes, por exemplo, tendem a soar como um ritmo intermediário entre a síncope²⁰, propriamente dita, e a tercina (quíaltera de três). Por sua vez, os solos 2 e 4 encontram-se dentro da concepção do *swing* em compasso de 3/4 onde, por exemplo, um par de semicolcheia é interpretado como uma

²⁰ O *The Grove Dictionary of Music* diz que a sincopação (ato de usar síncopes, de sincopar) “geralmente acontece em linhas musicais em que os tempos fortes não recebem articulação. Isso significa que ou eles são silenciosos (...) ou que cada nota é articulada em um tempo fraco (ou entre dois tempos) e ligada até o próximo tempo” e que “qualquer linha musical sincopada pode ser percebida como contrária ao pulso estabelecido pela organização da música nos compassos.” (GROVE, 2014, Apud, SÈVE, p. 1150)

divisão que se encontra entre uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, e uma quáter de três composta por uma semínima seguida de uma colcheia²¹.

GRAVAÇÕES

Os arquivos de áudio anexados ao trabalho escrito apresentam algumas bases harmônicas executadas ao violão, além dos quatro solos dispostos no capítulo 6. As harmonias gravadas funcionam como material de apoio para o estudo prático sobre alguns exercícios propostos pelo livro, enquanto as gravações dos solos na flauta transversal têm a finalidade de auxiliar na compreensão da execução de nuances melódicas em que a escrita musical não é passível de revelar. Vale ressaltar que, para que se tenha maior clareza na leitura e análise dos acordes que estruturam as melodias dos solos, os textos escritos desconsideram as ornamentações e as articulações encontradas na execução dos solos presentes nos arquivos de áudio, pois estes elementos musicais não constituem o foco do estudo em questão e, dessa forma, o estudante tem a possibilidade de interpretar as melodias escritas à sua própria maneira.

Ficha técnica

Estúdio Limoeiro - Búzios (RJ)

Violão e flauta: Daniel Rebel e Carvalho

Gravação, mixagem e masterização: Rodrigo Codesso

Track 1. Ciclo de quartas para acordes X7M (5.1.1)

Track 2. Ciclo de quartas para acordes Xm7 (5.2.1)

Track 3. Ciclo de quartas para acordes X7 (5.3.1)

Track 4. Ciclo de quartas para acordes Xm7(b5) (5.4.1)

Track 5. Base harmônica do solo 1 (6.1)

Track 6. Base harmônica do solo 2 (6.2)

Track 7. Base harmônica do solo 3 (6.3)

Track 8. Base harmônica do solo 4 (6.4)

Track 9. Solo 1 (6.1)

Track 10. Solo 2 (6.2)

Track 11. Solo 3 (6.3)

Track 12. Solo 4 (6.4)



<https://soundcloud.com/daniel-rebel-548966945>

²¹ (SÈVE, 1999, p. 11).

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos; **Harmonia Funcional**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- BRANCO, Marta Cardoso Castello; QUEIROZ, João. **Técnica estendida para flauta transversal e criatividade transformacional**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Opus, v. 25, n. 3, p. 474-491 set. 2019.
- BLUE NOTE. Eric Dolphy. Disponível em <http://www.bluenote.com/artist/eric-dolphy/>. Acesso em 12 nov. 2020.
- CARNEIRO, Mauricio Soares; **Música brasileira para clarone solo: catalogação de repertório e uma abordagem interpretativa da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon**. Salvador. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, 2008.
- CHEDEIAK, Almir; **Harmonia e improvisação**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- D’ADDARÍO WOODWINDS. Marcelo Martins. Disponível em <http://www2.musical-express.com.br/beta/rico/artistas/marcelo-martins/>. Acesso em 12 nov. 2020.
- FARIA, Nelson; **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2020.
- GRAMMY AWARDS. Michael Brecker. Disponível em <https://www.grammy.com/grammys/artists/michael-brecker/706>. Acesso em 08 nov. 2010
- LOCKRANE, Gareth. Disponível em <http://www.garethlockrane.com>. Acesso em 04 nov. 2020.
- MED, Bohumil; **Teoria da música**. 4ª ed. Brasília: Irmãos Vitale, 1996.
- NPR MUSIC, Dexter Gordon. Disponível em <https://www.npr.org/2018/11/27/671157968/new-biography-reveals-the-life-and-legacy-of-saxophonist-dexter-gordon>. Acesso em 10 nov. 2020.
- POLES, Fernando Benelli; **Análise Schenkeriana como subsídio para a interpretação e performance violonística: Prelúdio BWV 999, de J. S. Bach**. Rio de Janeiro: Debates UNIRIO. n. 21, p.179-202, nov. 2018.
- ÖZÇAGATAY, Sarpay; **Unlock: the jazz flute**. Vol. 1. New York: Sarpay Ozçagatay, 2016.
- RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine; **Jazzology, the encyclopedia of jazz theory for all musicians**. Cheltenham: Hal Leonard, 2005.
- SÈVE, Mario; **O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas**. Anais do III Simpom 2014 – Simpósio Brasileiro de Pós-graduação em música, 2014.
- SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.
- UNIVERSAL MUSIC. Michael Brecker. Disponível em [Michael Brecker: discografia, biografia, album e vinili - UMG \(universalmusic.it\)](http://www.universalmusic.it). Acesso em 08 nov. 2020.

Acordes Horizontais instiga a potência criativa do músico improvisador quando se propõe a explorar as possibilidades de execução de acordes na flauta transversal, criando recursos argumentativos para um discurso melódico improvisado.

