

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).

executados horizontalmente na flauta transversal pelo músico apresentam uma distância de quarta justa entre si e se desenvolvem por um movimento descendente de semitom.

The musical score consists of three systems of notation in 3/4 time, featuring a descending sequence of chords and melodic lines. The first system shows a melodic line with chords Cm7, F7, Dm7, and Db° above it. The second system continues the melodic line with chords Cm7, F7, and Bb7M. The third system shows four chords: F7, Dm7, Db°, and Cm7. Below the chords are their constituent notes and fingerings.

2.2 Trecho transcrito - Michael Brecker⁸

A imagem a seguir apresenta uma passagem extraída de um solo executado pelo saxofonista Michael Brecker sobre a música *Monk's Mood* (Thelonious Monk). No trecho destacado, Brecker faz a exposição do tema da composição junto a uma sequência de acordes propondo uma textura monofônica onde podemos perceber a harmonia e a melodia da música sendo executada.

Obs.: Na gravação, os acordes originais da cadência harmônica em questão são Fm7 - Bb7 - C7M. Na transcrição abaixo, por sua vez, o solo foi transposto para Bbm7 - Eb7 - F7M, para melhor se adequar à tessitura da flauta transversal.

⁸ O norte americano Michael Brecker foi um dos mais importantes e versáteis saxofonistas da segunda metade do século XX. Sua extensa discografia o rendeu 28 nomeações e 15 premiações com o Grammy (GRAMMY, 2020, Online). A parte de seu trabalho solo, Brecker gravou e dividiu palco com os maiores expoentes do jazz de seu tempo, além de ter trabalhado com grandes nomes do rock e da música pop. Outra contribuição artística importante do músico foi a criação, ao lado do seu irmão Andy Brecker, da banda Brecker Brothers (UNIVERSALMUSIC, 2020, Online).

Bbm7 11
acorde

1 Eb7 #11
acorde

F7M 5
acorde

4

7

Bbm7
1 5 b7 11
acorde

Eb7
1 b7 #11
acorde

F7M
1 7 5
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)

G7(b9)

#9 b9 b13 3
acorde

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 with various fingerings (1, 5, 9, b3, b7, 5, 1, 6, 3, 3, 9, 6, 5) and accents. Above the staff are chord labels: Em7(9), D6, and C6(9). The middle staff continues the melodic line with more fingerings and accents, and chord labels: C#m7(b5)b13, D6(9), B7/D#, and Em7(9). The bottom staff shows the chord voicings for each of these chords, with fingerings: Em7(9) (1 5 9 b3 5 b7), D6 (1 6 3 6 1), C6(9) (1 5 9 3 5 6), C#m7(b5)b13 (1 b5 b3 b13 b5), D6(9) (1 5 9 3 6), B7/D# (3 1 3 5 b7), and Em7(9) (1 b3 5 1 9).

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 more 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 two musical scales in treble clef, each with seven measures and fingerings indicated below the notes.

Cm7(b5) Scale:

- Measure 1: 1 b7 b3 5
- Measure 2: 1 b7 5 b3
- Measure 3: b3 5 1 b7
- Measure 4: b3 b7 1 5
- Measure 5: b3 1 5 b7
- Measure 6: b3 b7 5 1
- Measure 7: 5 b7 b3 1

C° Scale:

- Measure 1: 1 b3 b5 bb7
- Measure 2: b3 b5 bb7 1
- Measure 3: b5 bb7 1 b3
- Measure 4: bb7 1 b3 b5
- Measure 5: 1 b3 bb7 b5
- Measure 6: 1 b5 bb7 b3
- Measure 7: 1 b5 b3 bb7

Each scale is presented with two different voicings (fingerings) for each measure, shown in two staves per scale.

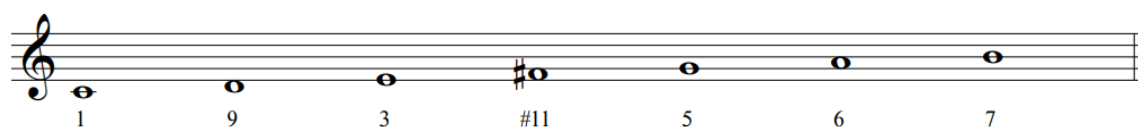
3.2 Escalas de acordes

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)

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:

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)

Cm add9 **Cm7M(9)**

1 b3 5 9 1 b3 9 5 1 5 9 b3 1 5 b3 9 1 b3 5 7 9 1 b3 5 9 7

Cm add11

1 b3 9 5 7 1 5 7 9 b3 1 5 9 b3 7 1 5 7 b3 9 1 5 b3 7 9 1 b3 5 11

Cm7M(11) **Cm add9 add11**

1 5 b3 11 1 b3 5 7 11 1 5 7 b3 11 1 5 b3 11 7 1 5 b3 7 11 1 b3 5 9 11

Cm7M(9/11)

1 5 b3 11 9 1 5 b3 9 11 1 b3 5 7 9 11 1 b3 5 9 11 7 1 b3 9 5 7 11 1 5 7 9 b3 11

Cm6

1 5 7 b3 11 9 1 5 9 b3 11 7 1 5 9 b3 7 11 1 5 b3 7 9 11 1 b3 5 6 1 b3 6 5

Cm7M(6)

1 5 6 b3 1 5 b3 6 1 6 b3 5 1 6 5 b3 1 b3 5 6 7 1 b3 5 7 6

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

Cm7M(6/9/11)

3.2.3 Modo dórico e suas propostas de estruturas

A escala que constitui o modo dórico é formada pela seguinte seqüência de intervalos: T - St - T - T - T - St - T. O exemplo abaixo apresenta a escala de Dó no modo dórico.

Como podemos ver, a escala de Dó no modo dórico é constituída pelas quatro notas que formam a tétrade de Cm7 além da sua sexta maior, nona maior e décima primeira justa. As propostas de disposição das vozes dos acordes apresentadas a seguir estão fundamentadas nesta escala.

Cm add9 Cm7(9)

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

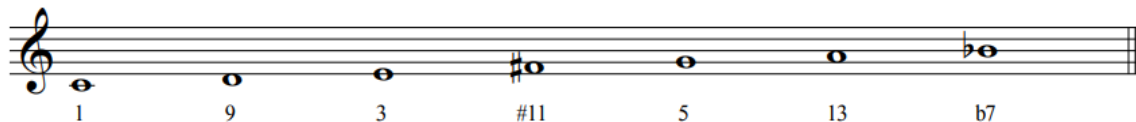
C°(7M/9/11/b13)

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 C add9, C7(9), C add#11, C7(#11), C7(9/#11), C add13, C7(13), and C add9 add13. Each staff contains six chord voicings with their respective fingerings indicated by numbers 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 (fingerings: 1 #3 #5 9, 1 3 9 #5, 1 #5 9 3, 1 #5 3 9), C7(#5/9) (fingerings: 1 3 #5 b7 9, 1 3 #5 9 b7)
- Row 2:** C(#5/#11) (fingerings: 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)
- Row 3:** C7(#5/#11) (fingerings: 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)
- Row 4:** C7(#5/9/#11) (fingerings: 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)
- Row 5:** (fingerings: 1 #5 b7 9 3 #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)

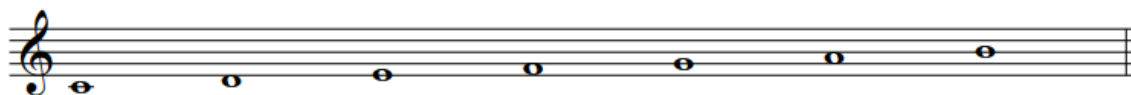
4 PROGRESSÕES MELÓDICAS SOBRE ACORDES DOS CAMPOS HARMÔNICOS

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.

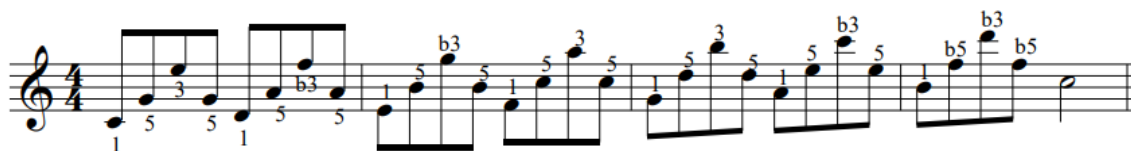


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

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.

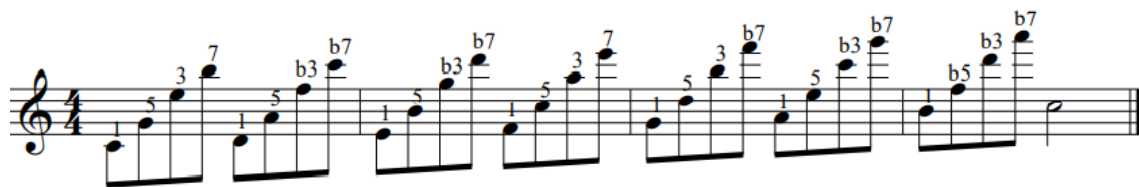


- Progressão melódica com a fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.

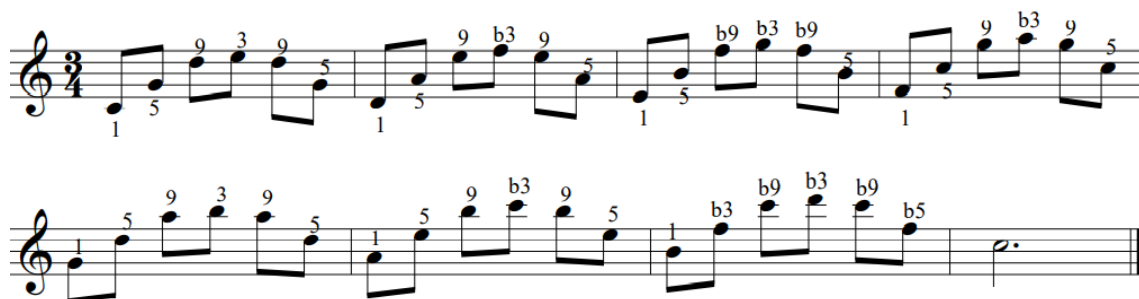


- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.

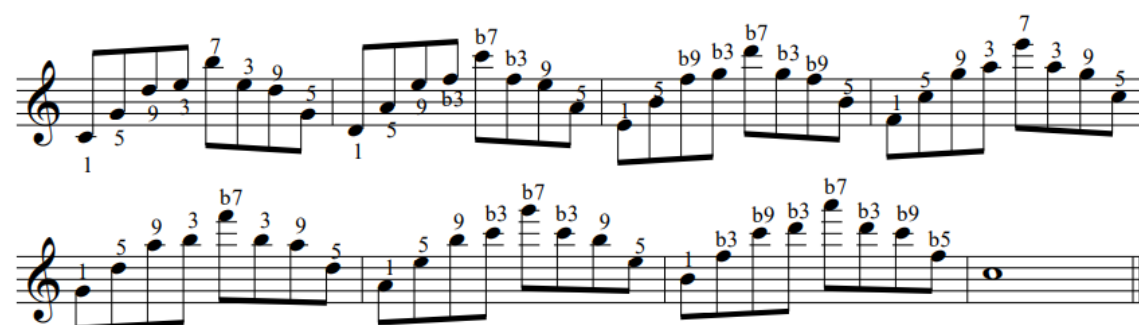
¹⁶ Os algarismos romanos indicam os graus da escala abordada a partir da sua tônica.



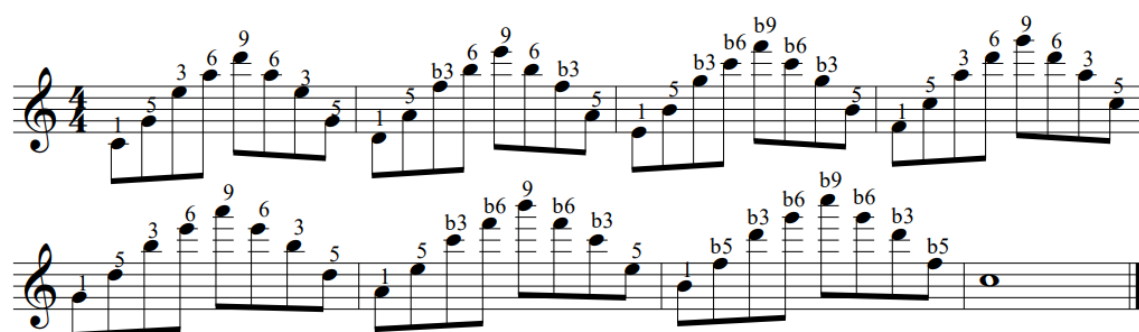
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



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



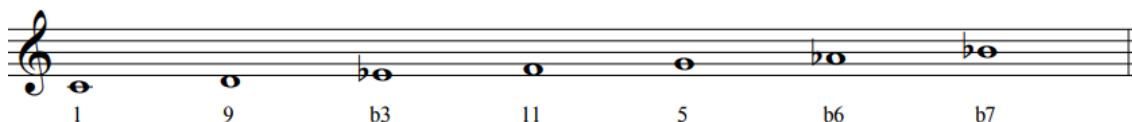
- Progressão melódica utilizando a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.



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.

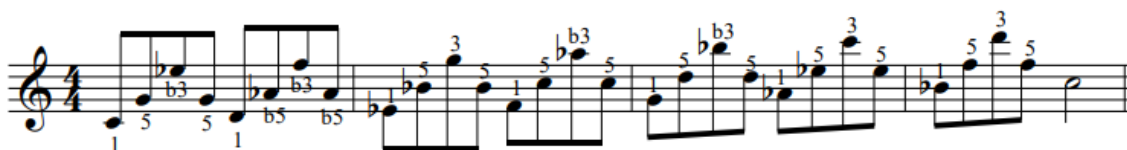


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

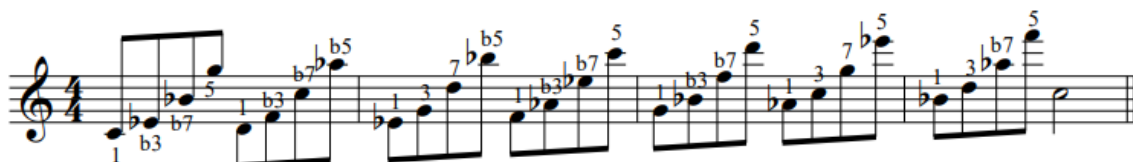
Cm7 - Dm7(b5) - Eb7M- Fm7 - Gm7 - Ab7M – Bb7.

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.

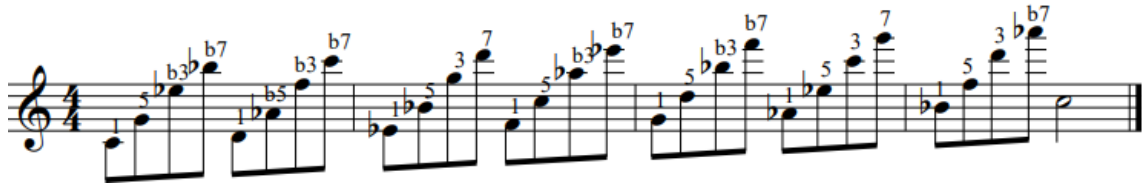


- Progressão melódica fazendo uso da fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.

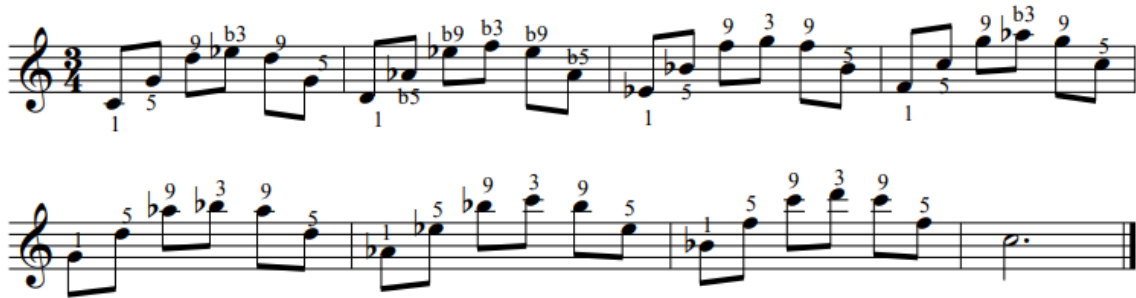


¹⁷ Cada escala maior tem uma escala relativa menor e vice-versa. A tônica da escala relativa menor se baseia no 6° da relativa maior (ou fica uma 3ªm abaixo da tônica da escala relativa maior) (MED, 1996: 88).

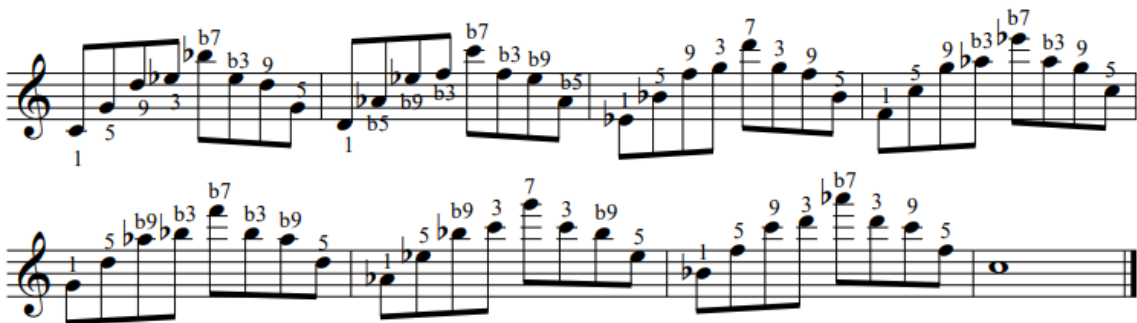
- Progressão melódica contemplando a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



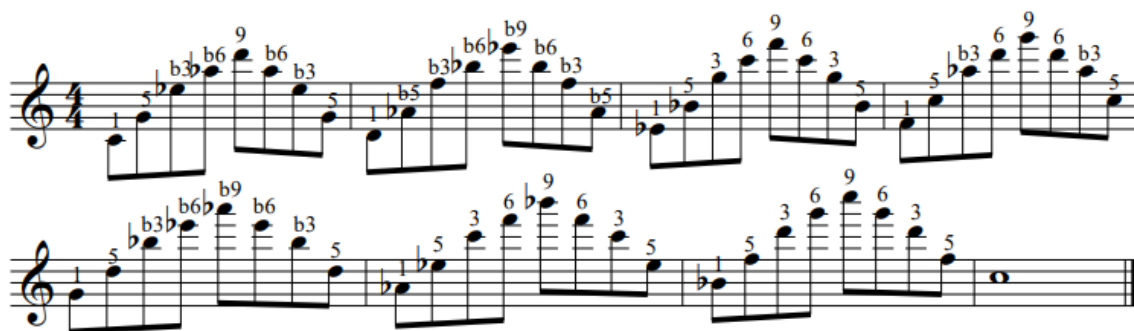
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



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



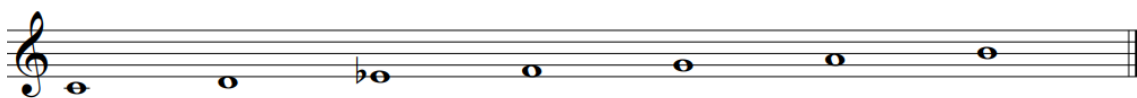
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.



4.3 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 IIm7M - IIIm7M - bIIIm7M(#5) - IV7 - V7 - VIIm7(b5) - VIIIm7(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:

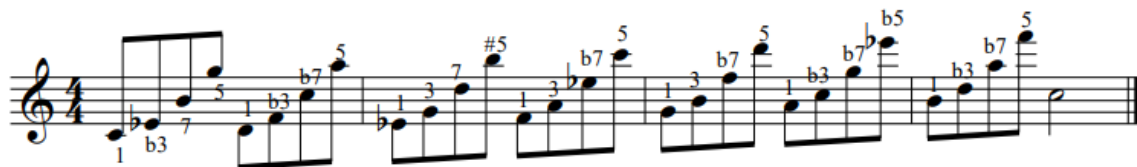
Cm7M - Dm7 - Eb7M(#5) - F7 - G7 - Am7(b5) - Bm7(b5)

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.

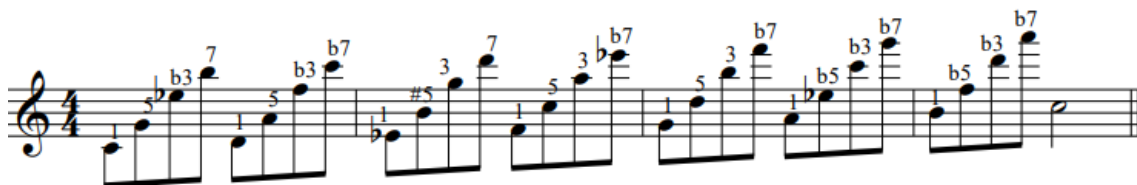
- Progressão melódica com a fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



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



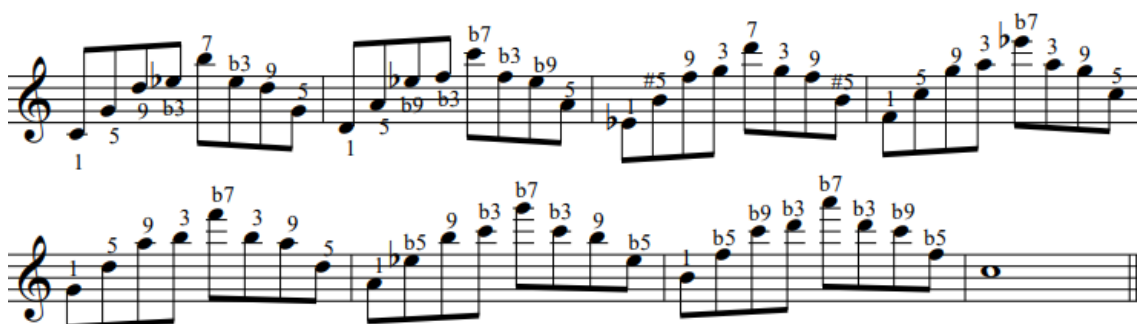
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



- 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.

Two staves of musical notation in 4/4 time, showing exercises for the harmonic minor scale. The first staff contains a sequence of triads and tetrads with fingerings (1-5, 3-5, 5-1, 3-5) and accidentals (b3, #5, b9, #5). The second staff continues the sequence with similar triads and tetrads, including fingerings (5-3, 5-3, 5-3, 5-3) and accidentals (b6, b3, b5, b3, b5, b3, b5).

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 $M(\#5)$ - IV $m7$ - V 7 - bVI $m7(b5)$ - VII $^\circ$.

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

A single staff of musical notation showing the notes of the D minor harmonic scale: D, E, F, G, A, B \flat , C.

As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

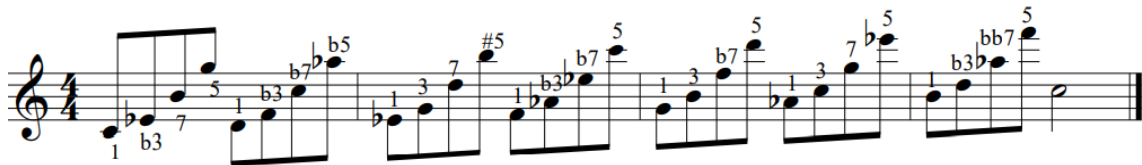
C $m7^M$ - D $m7(b5)$ - E $b7^M(\#5)$ - F $m7$ - G 7 - A $bm7$ - B $^\circ$.

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

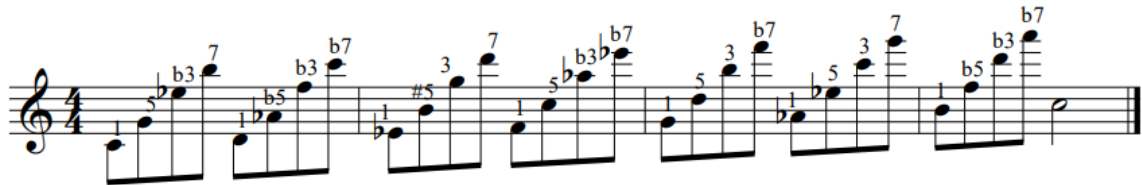
- Progressão melódica fazendo uso da fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.

A single staff of musical notation in 4/4 time, showing a melodic progression. It starts with a C $m7^M$ triad (C, G, E \flat) and a D $m7(b5)$ triad (D, A, F \flat). The progression continues with various notes and intervals, including a #5, b3, and b5, and ends with a B $^\circ$ triad (B, D, F \flat).

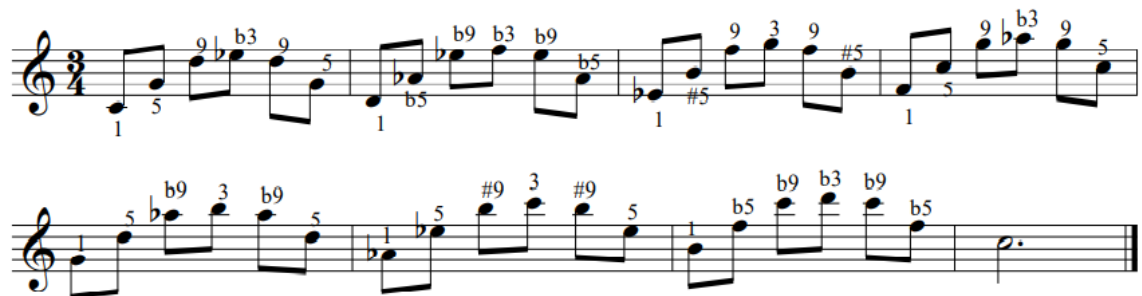
- Progressão melódica com a fundamental, terça, sétima e quinta de cada um dos acordes do campo harmônico.



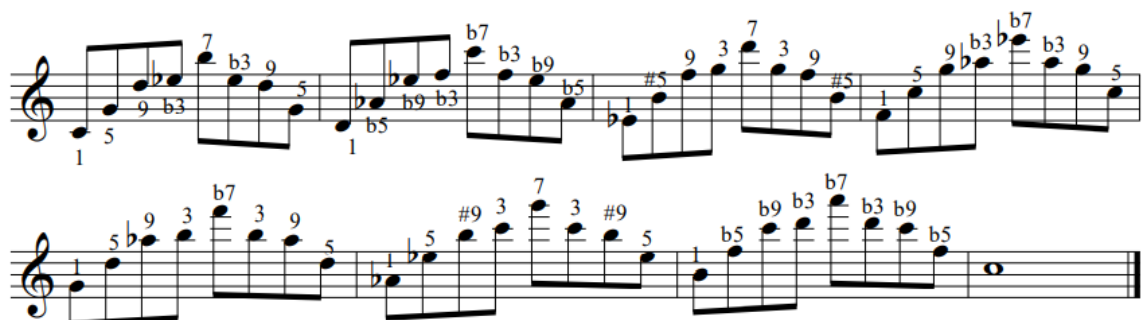
- Progressão melódica contemplando a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



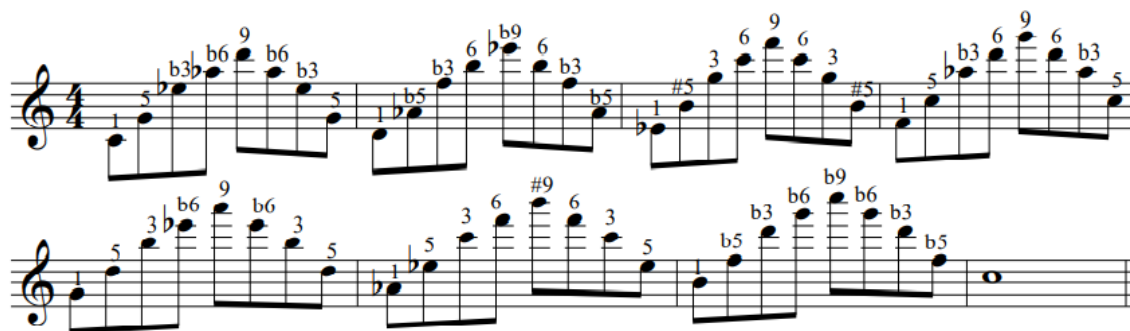
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



- 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 téttrade.

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.

5.5.1 Frase 1

O exemplo abaixo expõe uma melodia que faz uso da tríade de Fá menor onde o arpejo tem suas notas dispostas não de forma sequencial, mas articulada.

F m7

B \flat 7

E \flat 7M

5 1 b3 5

5 1 b3 5

acorde

5.5.2 Frase 2

Neste caso, a frase é criada a partir de um *voicing* preestabelecido para o acorde de Fá menor com sétima e um outro *voicing* que se utiliza das notas da escala alterada para o Si bemol com sétima.

F m7

B \flat 7

E \flat 7M

5 1 9 11

3 b13 b9 #9

acorde

acorde

5.5.3 Frase 3

No exemplo que segue temos uma estrutura para o Fá menor com sétima e, para o Si bemol dominante, há dois acordes que apresentam uma distância de um semitom entre si e possuem a mesma relação intervalar entre suas respectivas notas.

F m7

B \flat 7

E \flat 7M

5 9 b3 b7

13 9 3 5

b7 #9 3 b13

acorde

acorde

acorde

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.

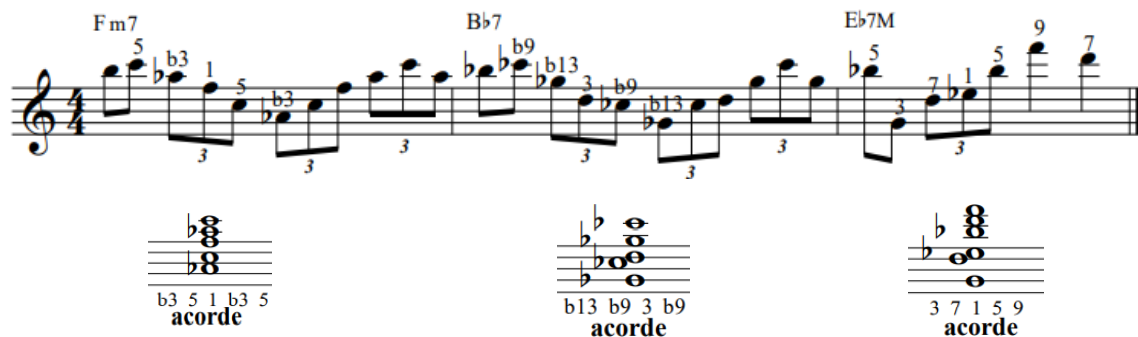


Diagrama de acordes para Frase 5:

- 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 shows a melodic line in 4/4 time. The first measure is over a Dm7(b5) chord, with notes D (fingering 9), F (b3), A (b5), and C (b7), followed by a triplet of G (11), A, and B. The second measure is over a G7 chord, with notes G (fingering 1), Bb (b9), D (3), F (b13), and Ab (#9). The third measure is over a Cm chord, with notes C (fingering 9), Eb (b3), G (5), Bb (b7), and C (11). Below each chord is a diagram showing the notes on a six-string guitar fretboard: Dm7(b5) with notes 9, b3, b5, b7, 11; G7 with notes 1, b9, 3, b13, #9; and Cm with notes 5, 9, b3, 11, b7.

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 shows a melodic line in 4/4 time. The first measure is over a Dm7(b5) chord, with notes D (fingering 1), F (b3), Ab (b5), and C (b7), followed by a triplet of G (9), Ab (11), and Bb (b3). The second measure is over a G7 chord, with notes G (fingering 3), Bb (b7), D (b9), F (b13), and Ab (b9). The third measure is over a Cm chord, with notes C (fingering 1), Eb (b3), G (3), Bb (b7), and C (b9). Below each chord is a diagram showing the notes on a six-string guitar fretboard: Dm7(b5) with notes 1, b3, b5, b7, 9, 11; and G7 with notes b7, b9, 3, b13, #9.

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: 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).

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It contains a melodic line with various chord changes and fingerings. The chords are labeled as Dm7(b5), G7, and Cm. Fingerings are indicated by numbers 1, 11, 3, b3, #9, b7, b13, b9, 9, 6, 5, 1, 11. Triplet markings are present over several notes. Below the staff are three chord diagrams, each labeled 'acorde'. The first diagram shows the voicing 1 11 b7 b3. The second diagram shows the voicing b7 b13 b9 #9. The third diagram shows the voicing 9 6 5 1 11.

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 Solo 1

B \flat 6 G \flat 7M F 7(#9)
 acorde (1) acorde (2) acorde (3)
 B \flat 6 Dm7 G7
 acorde (4) acorde (5) acorde (6)
 Cm7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Em7(b5) A 7
 acorde (7) acorde (8)
 D7M Em7 A 7 Dm7 G7 Cm7 F 7
 acorde (9) acorde (10)
 B \flat 6 B \flat m6
 acorde (11)
 B \flat 6 Fm7
 acorde (12)
 B \flat 7 Eb7M A \flat 7(13) Dm7
 acorde (13) acorde (14) acorde (15)
 D \flat Cm7 F 7 B \flat m6
 acorde (16) acorde (17) acorde (18) acorde (19) acorde (20)

6.1.1 Acordes destacados

The image displays 20 highlighted chords, organized into three rows. Each chord is represented by its name, a diagram of fingerings on a guitar fretboard, and its constituent notes.

Row 1:

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

Row 2:

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

Row 3:

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

6.2 Solo 2

The musical score for Solo 2 consists of 19 numbered chords across 10 staves of music. The chords are as follows:

- acorde (1): $A\flat 7M$
- acorde (2): $D\flat 7M$
- acorde (3): $Cm 7$
- acorde (4): $B\flat m 7$
- acorde (5): $E\flat 7$
- acorde (6): $Cm 7(b5)$
- acorde (7): $F 7(b9)$
- acorde (8): $B\flat m 7$
- acorde (9): $D\flat m 7$
- acorde (10): $Cm 7$
- acorde (11): $F 7(b9)$
- acorde (12): $B\flat m 7$
- acorde (13): $A\flat 7M$
- acorde (14): $E\flat 7$
- acorde (15): $A\flat 7M$
- acorde (16): $D\flat 7M$
- acorde (17): $Cm 7(b5)$
- acorde (18): $F 7(b9)$
- acorde (19): $B\flat m 7$

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

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)

F 7M Fm6

Em7 Eb° Dm7 G7

acorde (22) acorde (23) acorde (24)

C6(9)

acorde (25) acorde (26)

6.3.1 Acordes destacados

B7(#9) C6(9) A7(b9) Fm6 A7(b9)

acorde (1) acorde (2) acorde (3) acorde (4) acorde (5)

Dm7 G7 C6(9) B7(#9) C6(9)

acorde (6) acorde (7) acorde (8) acorde (9) acorde (10)

Em7(b5) Dm7 Dm7 Dm7 Dm7

acorde (11) acorde (12) acorde (13) acorde (14) acorde (15)

Dm7 Dm7 Fm6 Em7 Dm7

acorde (16) acorde (17) acorde (18) acorde (19) acorde (20)

G7 Em7 Dm7 G7 C6(9) C6(9)

acorde (21) acorde (22) acorde (23) acorde (24) acorde (25) 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 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

The image displays 31 numbered chords in a single melodic line, each with its constituent notes written below the staff. The chords are:

- 1: B \flat 7M (3 5 7 9)
- 2: D7 (1 3 5 b7)
- 3: E \flat 7M (3 6 7)
- 4: G7 (b9 b13 b7)
- 5: Cm7 (9 b3 1 9)
- 6: G7 (1 b13 b7)
- 7: Cm7 (9 b3 5 b7 9)
- 8: F7 (3 5 b7 b9)
- 9: Cm7 (9 b3 5 b7)
- 10: F7 (3 b7 1)
- 11: Dm7 (b3 5 1 9)
- 12: Cm7 (9 b3 5 b7 9)
- 13: F7 (b9 b7 1)
- 14: B \flat 7M (3 7 1 5)
- 15: D7 (5 b7 3 b13)
- 16: E \flat 7M (9 1 5 7)
- 17: G7 (1 b9 b13 b9 #9)
- 18: Cm7 (b3 b7 5 6)
- 19: G7 (3 b13 b9 #9)
- 20: Cm7 (b7 b3 5)
- 21: Cm7 (1 11 b7)
- 22: F7 (#11 b7 b9 #11)
- 23: Fm7 (5 1 b3 5)
- 24: B \flat 7 (b9 3 13 b9)
- 25: E \flat 7M (3 5 7 9)
- 26: E \flat 7M (7 1 3 5)
- 27: E \circ (7 1 b3 b5)
- 28: E \circ (9 b3 b5 bb7)
- 29: E \circ (11 b5 bb7 9 1)
- 30: B \flat /F (13 1 3 5)
- 31: G7 (b9 3 5 b7)

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.
- CHEDIAK, 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.

