

ARTE
programa
DE TODA
GENTE

BOSSA
CRIATIVA
ARTE DE TODA GENTE

Cadernos Pedagógicos

PROMUS Bossa Criativa

acordes horizontais

*formações de acordes para improvisação
na flauta transversal*

Daniel Rebel

REALIZAÇÃO



escola de
música UFRJ

PROMUS



Fundação Universitária
José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

APRESENTAÇÃO BOSSA CRIATIVA

O projeto Bossa Criativa é fruto da parceria entre a FUNARTE e a UFRJ, com a curadoria da Escola de Música da UFRJ e suporte administrativo da Fundação Universitária José Bonifácio - FUJB. Seu foco principal é a democratização da cultura, diversidade e difusão de todas as artes, de modo inclusivo, reunindo apresentações e capacitação, em diversas formas artísticas e de economia criativa. Para a realização do projeto, foram selecionadas pela Funarte nove cidades brasileiras, Rio de Janeiro e Paraty, no Estado do Rio, Belo Horizonte e Ouro Preto em Minas Gerais, São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, Brasília e cidades integrantes da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal, Olinda, em Pernambuco, São Luiz, no Maranhão e São Cristóvão, em Sergipe. As atividades tiveram início em junho de 2020, exclusivamente online por conta das restrições impostas pela epidemia de covid 19, e com isso passaram também a contemplar artistas e população de todo o Brasil, com pocket shows, performances, videoaulas, cursos em EaD, publicações, oficinas de música, circo, artes visuais, literatura, dança e teatro, além de exposições, feiras de arte popular, gastronomia e artesanato, numa grande mostra de cultura, criatividade e empreendedorismo. Tudo disponível gratuitamente na página de internet do projeto e nas mídias sociais, com a participação de artistas, professores e especialistas de todo o país. Além de promover os pontos do patrimônio e fortalecer a noção de pertencimento do público em relação a esses lugares históricos, a programação tem o objetivo de envolver prestadores de serviço e toda a área criativa cultural de cada um desses locais, valorizando também as pessoas, sua arte e seus produtos.

As publicações pedagógicas musicais, uma das vertentes do Bossa Criativa - Arte de Toda a Gente, preenchem uma lacuna na literatura sobre as artes no Brasil, e agrega material inédito. Entre as muitas parcerias realizadas pelo projeto, destaca-se aqui a parceria com o Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PROMUS/UFRJ, com vistas à difusão de novos conhecimentos que contribuam para a inovação e o avanço das áreas de atuação profissional em música. É com imensa satisfação que apresentamos essa série de publicações que irão, seguramente, dar suporte técnico a centenas, e por que não milhares, de estudantes de música, que passam a contar com livros produzidos por expoentes em suas áreas.

Marcelo Jardim

CADERNOS PEDAGÓGICOS PROMUS-ARTE DE TODA GENTE

O programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS) tem por objetivo formar profissionais qualificados para o exercício das práticas avançadas em música, especialmente aquelas ligadas à pesquisa aplicada, ao desenvolvimento artístico, científico e tecnológico e à docência, considerando questões de interesse local, regional e nacional.

A atuação do PROMUS pretende atender, no nível de mestrado profissional, à significativa demanda por formação e qualificação profissional nesta área, abordando de forma direta as necessidades impostas pelo mundo do trabalho nos setores público e privado.

A área de Práticas Interpretativas oferecida pelo PROMUS/UFRJ é voltada para a formação de profissionais nas áreas de interpretação e pedagogia instrumental e vocal. No programa, ela é desdobrada em duas linhas de atuação profissional: a de Processos em Desenvolvimento Artístico (PDA) e a de Pedagogia Instrumental/Vocal/Regências (PIVR). A primeira tem como objetivo a aplicação de procedimentos avançados, inovadores e transformadores relacionados às práticas interpretativas (individuais e coletivas), à criação musical e à construção da carreira artística e profissional do músico. A segunda está centrada na formação de profissionais especializados no ensino de instrumentos musicais, canto e regência, nas modalidades coletiva, individual ou à distância, em projetos de música atrelados a diversos níveis de ensino.

A série CADERNOS PEDAGÓGICOS reúne produções de egressos do PROMUS, resultado de suas pesquisas desenvolvidas no curso ao longo dos anos de 2016 e 2020. Para além de métodos, manuais e livros de partituras tradicionais, os cadernos pedagógicos aqui reunidos trazem como diferencial a abordagem inovadora de assuntos e repertórios menos vistos na literatura brasileira para voz e instrumentos, produzidos por músicos profissionais com larga experiência na área.

O leitor encontrará coletâneas de música brasileira, algumas inéditas, para instrumentos como contrabaixo, percussão e oficleide; manuais de diversas naturezas para orientação de estudos, tais como o guia de dicção do espanhol para cantores brasileiros, o manual com instruções para improvisação na flauta e a coletânea de excertos para trompa dos choros de Villa-Lobos, com orientações técnicas; guias de apoio para intérpretes, compositores e professores, como o de relaxamento e concentração para trompetistas, o guia para compositores interessados em escrever para cavaquinho e o caderno que ajuda o professor de fagote a apresentar o instrumento a seus alunos. Todos eles produzidos em formato funcional, com layout agradável e recursos audiovisuais exclusivos.

Em parceria com o PROMUS, o projeto ARTE DE TODA GENTE/FUNARTE/UFRJ viabiliza a publicação destes Cadernos Pedagógicos, mobilizando um novo segmento do setor acadêmico profundamente envolvido com as práticas artísticas e consciente de sua responsabilidade social. Tal iniciativa reitera a importância da pesquisa aplicada desenvolvida no PROMUS, comprometida com a inovação e aplicabilidade de produtos, processos e soluções no mundo do trabalho em artes e economia criativa.

O apoio da FAPERJ, por meio do Edital nº 29/202 – Apoio aos programas e cursos de pós-graduação stricto sensu do estado do Rio de Janeiro, foi fundamental para a disponibilização deste e-book, de forma gratuita, nos sites do Programa Arte de Toda Gente e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ.

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande (Coordenador do PROMUS de 2016 a março de 2022)
e Patricia Michelini Aguilar (Coordenadora do PROMUS desde abril de 2022)*

CADERNOS PEDAGÓGICOS FUNARTE-PROMUS

Este volume da série Cadernos Pedagógicos FUNARTE-PROMUS, fruto da parceria entre o projeto Arte de Toda Gente/FUNARTE e o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, caracteriza-se como uma coletânea de produções de egressos do PROMUS, desenvolvidas no programa entre os anos de 2016 e 2021.

Os textos selecionados inserem-se, em sua quase totalidade, na linha de pesquisa de Pedagogia Instrumental/Vocal/Regências, o que reforça o propósito deste volume de servir como fonte de novos e atraentes recursos para músicos e professores interessados em desenvolver atividades pedagógicas com qualidade técnica e artística.

O caderno reúne produções que podem ser categorizadas em quatro tópicos: 1) Ensino e estudo de instrumentos; 2) Repertório brasileiro; 3) Manuais de instrumentos; 4) Preparação do músico.

A seguir, apresentamos as produções, distribuídas nestas categorias, a partir dos resumos originais dos trabalhos elaborados pelos seus autores.

VOLUME 1 - ENSINO E ESTUDO DE INSTRUMENTOS

Excertos Orquestrais e Camerísticos para Trompa de Heitor Villa-Lobos - Os Choros, de Philip Doyle

O caderno surgiu a partir da observação do autor de que não havia, até então, nenhum método com excertos da obra de Villa-Lobos para trompa, muito embora a complexidade e variedade das peças do compositor representassem um verdadeiro desafio para estudantes do instrumento.

O estudo de trechos orquestrais e camerísticos é de extrema importância, não só para o aluno iniciante, mas também para o trompista profissional. Uma grande porcentagem dos alunos de trompa tem como ambição uma carreira numa grande orquestra que é, juntamente com as bandas militares, a fonte mais tradicional de trabalho no setor. O ingresso por concurso numa orquestra moderna seguramente exigirá o conhecimento do repertório sinfônico e operístico numa das fases da prova.

Ao selecionar os trechos mais difíceis dos Choros, juntamente com comentários interpretativos baseados em sua própria experiência profissional, conquistada em mais de trinta anos como camerista e primeiro trompista das principais orquestras cariocas, o autor oferece ao aluno de trompa uma importante ferramenta de preparação para audições nas orquestras sinfônicas, além de fornecer informações exclusivas que certamente serão úteis a diversos outros perfis de trompistas interessados nesse repertório.

Acordes Horizontais, de Daniel Rebel

Acordes Horizontais constitui-se em um pequeno compêndio que reúne e propõe algumas maneiras de se estudar a execução de acordes na flauta transversal. O autor 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. O autor ressalta que o objetivo primeiro deste trabalho é fomentar o desenvolvimento da potência criativa dos estudantes, inspirando-os a se aventurar por novas possibilidades fraseológicas calcadas no pensamento vertical dos acordes.

Caderno Brasileiro para Contrabaixo, de Omar Cavalheiro

Trata-se de um método que conecta a escola clássica de estudo do instrumento com repertório de música popular carioca urbana. É dirigido a professores, instrumentistas profissionais ou amadores, estudantes, escolas e projetos sociais dedicados ao ensino da música.

Os diferentes papéis ou funções que o contrabaixo pode desempenhar, as demandas dos arranjos em

geral, a participação nas diferentes formações e demais situações musicais que se apresentam a um contrabaixista, motivaram a elaboração dos estudos.

O método, na forma de estudos com escalas, arpejos, estudos melódicos e da linha do baixo, facilita a percepção, leitura e execução das músicas no instrumento. O material temático é explorado de diversos modos, para um bom condicionamento na função solista.

VOLUME 2 - REPERTÓRIO BRASILEIRO

Os choros de Irineu de Almeida, de Everson Moraes

O caderno de partituras traz a obra completa deste que é um dos mais importantes nomes do choro no Rio de Janeiro e no Brasil. Boa parte de sua obra é desconhecida e alguns de seus manuscritos, sobreviventes ao tempo, só puderam ser encontrados por pesquisa em cadernos de partituras de antigos chorões. Tais anotações foram primordiais para a sobrevivência de parte considerável do repertório de choro do século XIX.

O autor pesquisou também os acervos da Casa do Choro, do Museu da Imagem e do Som, do Instituto Moreira Salles, da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, do Arquivo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB) e o do Acervo do Retiro da Velha Guarda, além dos cadernos do capitão João Jupyaçara Xavier, flautista, pioneiro do choro, que foi aluno de Joaquim Callado e que, em suas mais de mil páginas, preservou parte importante do repertório dos chorões do século XIX.

Everson disponibilizou ainda registros audiovisuais dos choros onde toca o oficleide, instrumento de Irineu, proporcionando assim um resgate completo deste instrumento e de parte importante de seu repertório.

Caderno de Choros para Percussão, de Paula Buscácio

A autora apresenta uma série de doze arranjos de choros brasileiros populares para grupo de percussão, elaborados a partir de obras em domínio público. O choro é aqui compreendido de maneira ampla, abrangendo manifestações como tango, polca e valsa.

Cada arranjo - à exceção de Batuque, único para o qual não foi escrita parte opcional - possui uma ou mais partes que podem ser extraídas ou substituídas sem que isso altere a integridade do arranjo, proporcionando maior flexibilidade ao grupo.

Trata-se de uma coletânea eficaz para o estudo e prática do choro em grupos de percussão com diversas configurações.

Volume 3 - Manuais de Instrumentos

Compêndio de Técnicas e Sonoridades para Cavaquinho Brasileiro- Guia para compositores/arranjadores, de Pedro Cantalice

Este compêndio pretende servir como um breve guia de possibilidades técnicas e sonoras para criação musical no cavaquinho brasileiro. A intenção do autor foi a de reunir, a partir de diversas fontes, uma paleta de modos de execução do cavaquinho que pudesse ser utilizada em composições, arranjos e interpretações musicais.

O foco do compêndio é o compositor/arranjador, que não necessariamente tem prática no cavaquinho e que então poderá conhecer um pouco do que este incrível instrumento é capaz de realizar sonoramente. O material disponibilizado beneficia também intérpretes interessados em conhecer e aplicar em suas interpretações alguns dos mais usados modos de execução para o cavaquinho brasileiro.

Sr. Fagote-Guia pedagógico, de Valter Pedro Rodrigues Nascimento

Este guia propõe uma sistematização do ensino do fagote a partir da organização dos vários aspectos que constituem a base do estudo do instrumento. O autor oferece uma bela apresentação visual, além de atividades e

estratégias que orientam o aluno e o ajudam a compreender o conteúdo estudado.

Considerando que há muitas formas de se ensinar um instrumento musical e que os estudantes apresentam perfis diversos, o guia foi planejado para se adequar a diferentes faixas etárias e aos mais variados ambientes de ensino do fagote, apresentando-se como uma contribuição valiosa para a bibliografia do instrumento.

VOLUME 4 – PREPARAÇÃO DO MÚSICO

Guia de Relaxamento e Concentração para Trompetistas, de Tiago Viana de Freitas

O Guia tem como objetivo melhorar o desempenho de trompetistas através do controle da Ansiedade na Performance Musical (APM).

Essa condição, caracterizada por diversos sintomas psicológicos e físicos, afeta a maioria dos indivíduos que se apresentam em público. Há diversas estratégias que podem auxiliar no controle e no combate à APM: intervenções cognitivas, comportamentais, técnicas de respiração, posturas físicas, meditação, dentre outras. O Guia apresenta alguns exercícios que promovem conscientização corporal, a partir da prática da yoga, e que, combinados à técnica para se tocar trompete, ajudam no enfrentamento da APM.

Mesmo sendo um material especificamente destinado a trompetistas, a sua leitura, acompanhada da prática dos exercícios, pode auxiliar os mais variados instrumentistas a lidar com o mesmo problema.

Manual de Dicção do Espanhol para Brasileiros, de Zelma Amaral da Rosa

Este manual foi concebido para atender à demanda de cantores e regentes no que diz respeito à correta dicção do espanhol. Ele também serve a aprendizes da língua espanhola interessados em conhecer as particularidades das pronúncias de cada região em que se fala o idioma.

A inexistência, até então, de uma publicação do gênero em português acabava por remeter profissionais, estudantes e amadores a publicações sobre fonética e dicção espanhola direcionadas ao público anglófilo, portanto, sem direcionamento previsto para as necessidades do falante do português. O manual veio suprir esta carência.

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande (Coordenador do PROMUS de 2016 a março de 2022)
e Patricia Michelini Aguilár (Coordenadora do PROMUS desde abril de 2022)*

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE**Presidência**

Maria Marighella

Direção Executiva

Leonardo Lessa de Mendonça

Direção de Artes Cênicas

Rui Moreira dos Santos

Direção de Artes Visuais

Sandra Benites

Direção de Música

Eulícia Esteves da Silva Vieira

Direção de Fomento e Difusão Regional

Aline Vila Real Matos

Direção de Projetos

Lais Santos de Almeida

Direção de Logística, Orçamento e Administração

Filipe Pereira de Aguiar Barros

Assessoria Especial

Marcos Teixeira

Procuradoria Jurídica

Maria Beatriz Correa Salles

Coordenação de Comunicação

Chayenne Guerreiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ**Reitor**

Roberto de Andrade Medronho

Vice-reitora

Cássia Curan Turci

CENTRO DE LETRAS E ARTES**Decano**

Afranio Gonçalves Barbosa

Vice-decano

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**Direção**

Ronal Xavier Silveira

Vice-direção | Direção Adjunta do Setor Artístico

Marcelo Jardim

Direção Adjunta de Ensino de Graduação

Eliane Magalhães da Silva

Direção Adjunta dos Cursos de Extensão

Aline Faria Silveira

Programa de Pós-graduação em Música

Fábio Adour, coordenador

Programa de Mestrado Profissional em Música | Promus

Patrícia Michelini Aguilar, coordenadora

FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB**Presidente**

Alberto Felix Antônio da Nobrega

Secretaria Geral

Ricardo de Andrade Medronho

Gerência de Convênios e Análise

Ane Vicente Pereira

ARTE DE TODA GENTE | PROGRAMA EM PARCERIA FUNARTE-UFRJ**Coordenação Geral**

Marcelo Jardim

Coordenação de Comunicação

Fabiana Rosa

Coordenação de Inovação e Parcerias Institucionais

Katia Augusta Maciel

Academia Arte de Toda Gente

Júlio Colabardini, coordenador, e Marlon Magno

Gestão de Projetos

Ana Cláudia Melo

Administração

Alicianra Amaral, Tânia Oliveira e Beatriz Veiga, assistente

Arte e WebDev

Márcio Massiere, diretor

Imprensa

Henrique Koifman

Revisão

Daniele Paiva, Maurette Brandt e Mônica Machado

Diagramação

Renata Arouca

Fotografia

Nadejda Costa e Walda Marques

Núcleo de Mídias Digitais | NuMiDi**Produção de Conteúdo**

Carolina Lais de Assis

Audiovisual

Alberto Moura

Design Gráfico

André Flauzino, Malany Dias e Maurício Borges

Webdesign

Renan Ferreira

BOSSA CRIATIVA | ARTE DE TODA GENTE**Coordenação**

Marcelo Jardim

Gerência de Produção

Bruna Leite

Coordenação Pedagógica

Aloysio Fagerlande

Assistência de Produção

Gabriel Dellatorre

Coordenação cursos de gestão de projetos

Christiane Campos

Coordenação pedagógica cursos EaD

Júlio Colabardini, coordenador, Marlon Magno, técnico

Revisão

Daniele Paiva

EDITORA ESCOLA DE MÚSICA

Subcomissão produtos didáticos, bibliográficos, fonográficos e audiovisuais

Marcelo Jardim, presidente

Coordenação editorial

André Cardoso, Maria José Chevitarese, Aloysio Fagerlande, Eduardo

Monteiro e Leandro Soares



EDITORA
ESCOLA
de MÚSICA



Todos os direitos reservados

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes | Escola de Música

Laboratório do Centro de Estudos Orquestrais

Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

Rua do Passeio, 98 - Centro

CEP 20.021-290 Rio de Janeiro RJ Brasil

editora@musica.ufrj.br | www.bossacriativa.art.br

acordes horizontais

*formações de acordes para improvisação
na flauta transversal*

Daniel Rebel

REBEL, Daniel. **Acordes Horizontais**: formações de acordes para improvisação na flauta transversal. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2024.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/588

R289h Rebel, Daniel

Acordes Horizontais: formações de acordes para improvisação na flauta transversal / Daniel Rebel. – Rio de Janeiro: Promus: Escola de música da UFRJ, 2024.

53 p.: partituras. ; 21 x 29 cm (BOSSA CRIATIVA | ARTE DE TODA GENTE)

Realização Fundação Nacional de Artes FUNARTE, Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, Fundação Universitária José Bonifácio FUJB

Partituras e partes instrumentais

1. Música – Instrução e estudo. I. Título: formações de acordes para improvisação na flauta transversal. III. Série

CDD 780.70981

Índice para catálogo sistemático:

1. Música – Instrução e estudo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO | 10

TRANSCRIÇÕES | 11

Trecho transcrito - Gareth Lockrane | 12

Trecho transcrito - Michael Brecker | 12

Trecho transcrito - Dexter Gordon | 13

Trecho transcrito - Marcelo Martins | 14

Trecho transcrito - Eric Dolphy | 14

ESCALAS E BANCO DE ACORDES | 15

Triades e tétrades | 15

Triades | 16

Tétrades | 16

Escalas de acordes | 18

Modo lídio e suas propostas de estruturas | 18

Escala menor harmônica e suas propostas de estruturas | 19

Modo dórico e suas propostas de estruturas | 21

Modo lírio 9 e suas propostas de estruturas | 23

Escala diminuta e suas propostas de estruturas | 24

Modo lídio b7 e suas propostas de estruturas | 26

Escala alterada e suas propostas de estruturas | 28

Escala de tons inteiros e suas propostas de estruturas | 29

PROGRESSÕES MELÓDICAS SOB OS ACORDES DOS CAMPOS HARMÔNICOS | 30

Exercícios sobre o campo harmônico da escala maior | 31

Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor natural | 33

Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor melódica | 34

Exercícios sobre o campo harmônico da escala menor harmônica | 36

FRASES SOBRE ENCADEAMENTO DE ACORDES | 38

Frases sobre acordes X7M | 38

Com as mesmas disposições de notas para cada acorde | 38

Com diferentes disposições de notas para cada acorde | 39

Frases sobre acordes Xm7 | 39

Com as mesmas disposições de notas para cada acorde | 39

Com diferentes disposições de notas para cada acorde | 40

Frases sobre acordes X7 | 40

Com as mesmas disposições de notas para cada acorde | 40

Com diferentes disposições de notas para cada acorde | 41

Frases sobre acordes Xm7(b5) | 41

Com as mesmas disposições de notas para cada acorde | 41

Com diferentes disposições de notas para cada acorde | 42

Frases sobre cadências IIm7-V7-IM | 42

Frase 1 | 43

Frase 2 | 43

Frase 3 | 43

Frase 4 | 44

Frase 5 | 44

Frases sobre cadências IIm7(b5)-V7-Im | 44

Frase 1 | 45

Frase 2 | 45

Frase 3 | 45

Frase 4 | 46

Frase 5 | 46

SOLOS COMPOSTOS | 46

Solo 1 | 47

Acordes destacados | 48

Solo 2 | 49

Acordes destacados | 50

Solo 3 | 51

Acordes destacados | 52

Solo 4 | 53

Acordes destacados | 54

GRAVAÇÕES | 55

REFERÊNCIAS | 56

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 subsequentes 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 produtivo 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

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).

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)

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-IVM) 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.

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

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).

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* (ÔZÇAGATAY, 2016, p. 17).

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 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 lines of music. The first line shows three measures of horizontal chords: Bbm7 (1 5 b7 11), Eb7 (1 b7 #11), and F7M (1 7 5). The second line shows a melodic line starting on the fourth measure, with a double bar line at the end. The third line shows three measures of horizontal chords: Bbm7 (1 5 b7 11), Eb7 (1 b7 #11), and F7M (1 7 5). The chords are labeled 'acorde' and the notes are numbered 1, 5, b7, 11, b7, #11, 7, 5, 3.

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.

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).

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 Eb7 F7M

acorde 1 acorde acorde

4

7

Bbm7 Eb7 F7M

1 5 b7 11 acorde 1 b7 #11 acorde 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) 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, Gerry 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 Marcelo Martins' 'Algo a Dizer'. It consists of three staves. The first two staves show a melodic line in 3/4 time with various chords indicated above the notes. The third staff shows the chord voicings for each chord, with notes written on a grand staff. The chords and their notes are as follows:

- 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
- 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 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.

¹⁰ Marcelo Martins é flautista, saxofonista, arranjador e compositor brasileiro. O músico já trabalhou com grandes nomes da música popular brasileira, tais como Airto Moreira, Flora Purim, Antonio Adolfo, Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan, Eumir Deodato, Ed Motta, Emilio 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).

The image displays three staves of musical notation in the key of E-flat major (three flats). The first staff shows a melodic line with chords Bbm7/Eb, Ebm7, and A7M/Eb. The second staff continues the melodic line with chords A7M/Eb, G7M/Eb, and Ab7M/Eb. The third staff shows vertical chord structures for Ebm7, A7M/Eb, and G7M/Eb with their respective fingerings.

3. ESCALAS E BANCOS 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

The following table summarizes the fingerings for the six triads shown in the image:

Triad	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6
C	1 3 5	3 5 1	5 1 3	1 5 3	3 1 5	5 3 1
Cm	1 b3 5	b3 5 1	5 1 b3	1 5 b3	b3 1 5	5 b3 1
C(b5)	1 b3 b5	b3 b5 1	b5 1 b3	1 b5 b3	b3 1 b5	b5 b3 1
C(#5)	1 3 #5	3 #5 1	#5 1 3	1 #5 3	3 1 #5	#5 3 1
Csus4	1 4 5	4 5 1	5 1 4	1 5 4	4 1 5	5 4 1
Csus2	1 2 5	2 5 1	5 1 2	1 5 2	2 1 5	4 2 1

3.1.2 Tétrades

The following table summarizes the fingerings for the C7M tetrad in three positions:

Position	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6	Measure 7
Position 1	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
Position 2	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
Position 3	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

C7M(#5)

C7

C7sus4

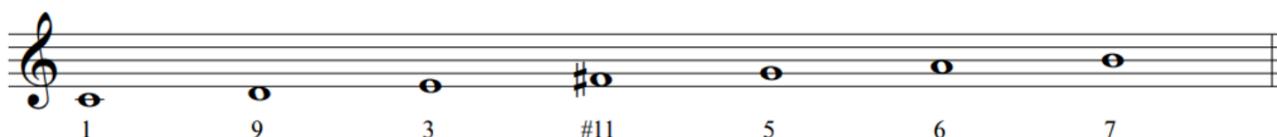
Cm7

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 tétrede 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 tétrede 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 2ª maior e "St" equivale a um semitom ou uma 2ª menor.

C7M(#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

C7M(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

C6

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

C6(7M)

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

C6(9)

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

C6(#11)

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

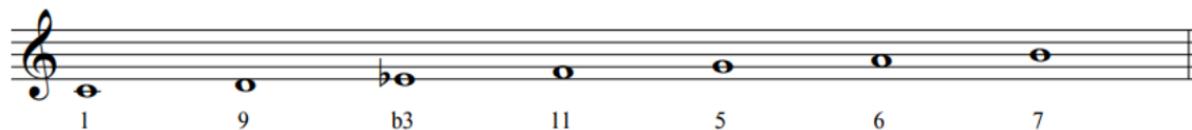
1 3 6 5 #11 1 5 6 3 #11 1 5 3 #11 6 1 5 3 6 #11 1 5 #11 6 3 1 6 3 5 #11

3.2.2 Escala menor melódica e suas propostas de estruturas

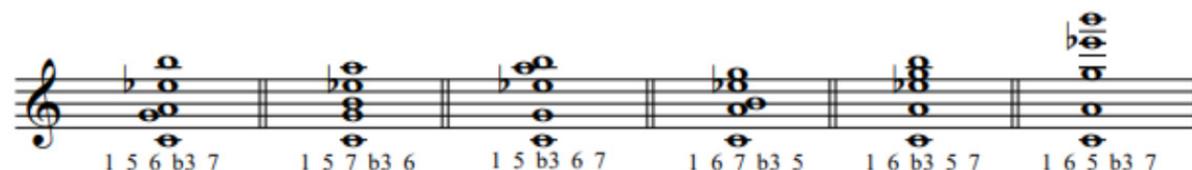
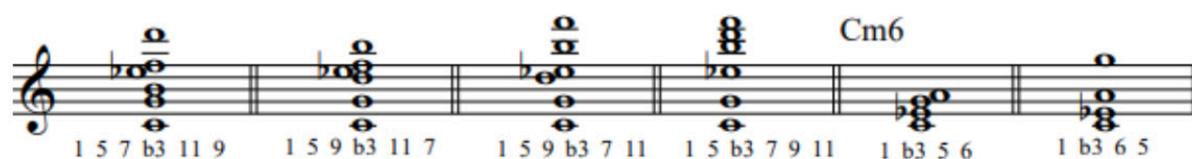
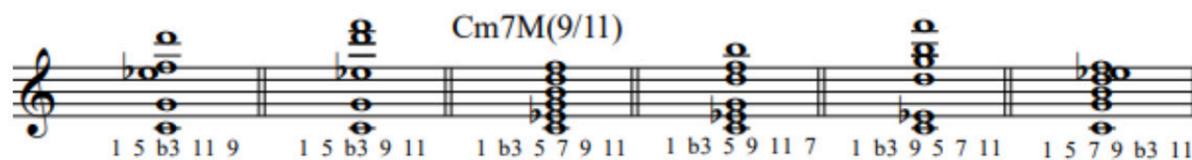
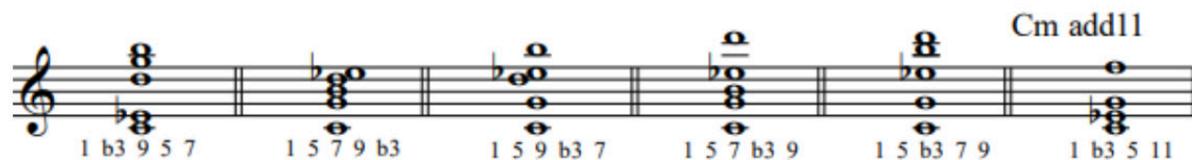
Aqui vale uma ressalva, posto que a denominação “menor melódica” na linguagem da música popular corresponde à escala bachiana, ou escala menor melódica real do conceito teórico tradicional. Neste conceito clássico, a escala menor melódica tem a característica de possuir o sexto e o sétimo graus maiores 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

¹⁵ Ver em (MED, 1996, p. 91, 92)

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.



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

3.2.3 Modo dórico e suas propostas de estruturas

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

1 9 b3 11 5 6 b7

Como podemos ver, a escala de Dó no modo dórico é constituída pelas quatro notas que formam a téttrade 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

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

Cm7(9)

1 b3 9 5 7 1 5 b7 9 b3 1 5 9 b3 b7 1 5 b7 b3 9 1 5 b3 b7 9 1 b3 5 11

Cm7(11)

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

Cm add9 add11

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

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

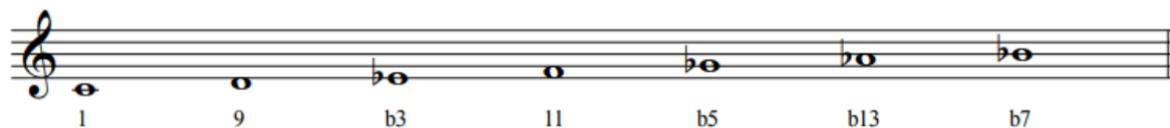
1 b3 5 9 6 b7 11 1 5 b7 9 b3 6 11 1 5 b7 b3 11 6 9 1 5 6 9 b3 b7 11

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

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

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 seqüência 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 seqüência de intervalos: T - St - T - St - T - T - T. O exemplo a seguir apresenta as notas da escala de Dó no modo lócrio com nona maior.



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.

Cm(b5)add9
1 b3 b5 9

Cm7(b5/9)
1 b3 9 b5

Cm(b5)add11
1 b3 9 b5 b7

Cm7(b5/11)
1 b5 b3 11

Cm(b5)add9 add11
1 b5 b3 11 9

Cm(b5)addb13
1 b5 b7 b3 11 9

Cm7(b5/b13)
1 b5 b13 b3

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

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

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

1 b5 b3 11 b7
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

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

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.

1 9 b3 11 b5 b13 bb7 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 tétrede 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.

C7(9/#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

C add13

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

C7(13)

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

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

C(b5)add#9 addb13

C(b5)addb9 add#9 addb13

C7(b5/b9/#9/b13)

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.



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 staves, each representing a different chord type. Each staff contains six chord voicings with their corresponding fingering numbers written below them.

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

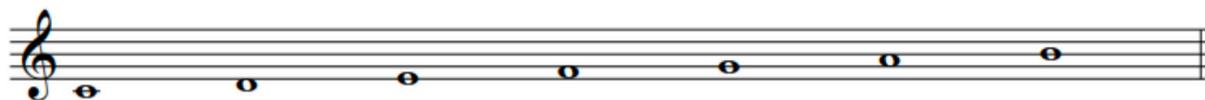
Este capítulo propõe a execução de cada um dos acordes dos campos harmônicos originados pela escala maior, pela escala menor natural, pela escala menor melódica e pela escala menor harmônica. Os exemplos dados terão o Dó como referência de tônica, porém é importante que o estudante pratique as progressões 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)⁶. 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.

Two staves of musical notation in 3/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The notes are: C4, G4, Bb4, D5, C5, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are chord symbols: 1, 5, 9, 3, 9, 5, 1, 5, 9, b3, 9, 5, 1, 5, b9, b3, b9, 5, 1, 5, 9, b3, 9, 5, 1, 5, b3, b9, b3, b9, b5. The final note is a whole note C4.

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

Two staves of musical notation in 3/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The notes are: C4, G4, Bb4, D5, C5, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are chord symbols: 1, 5, 9, 3, 7, 3, 9, 5, 1, 5, 9, b3, b7, b3, 9, 5, 1, 5, b9, b3, b7, b3, b9, 5, 1, 5, 9, 3, 7, 3, 9, 5, 1, 5, 9, b3, b7, b3, 9, 5, 1, 5, b3, b9, b3, b7, b3, b9, b5. The final note is a whole note C4.

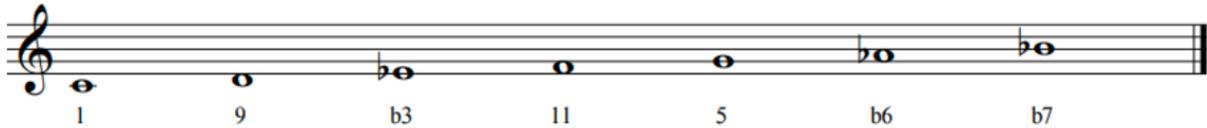
- Progressão melódica utilizando a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. The notes are: C4, G4, Bb4, D5, C5, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the notes are chord symbols: 1, 5, 3, 6, 9, 6, 3, 5, 1, 5, b3, 6, 9, 6, b3, 5, 1, 5, b3, b6, b9, b6, b3, 5, 1, 5, 3, 6, 9, 6, 3, 5, 1, 5, b3, b6, 9, b6, b3, 5, 1, 5, b5, b3, b6, b9, b6, b3, b5. The final note is a whole note C4.

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.

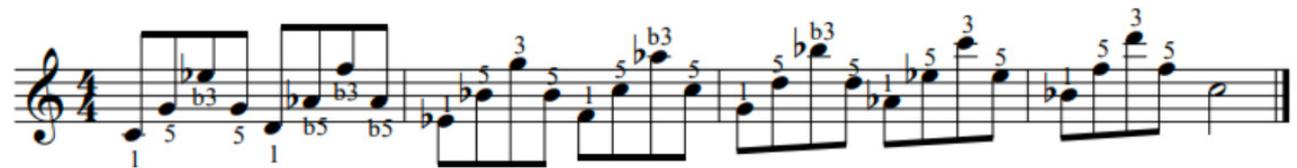


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

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.

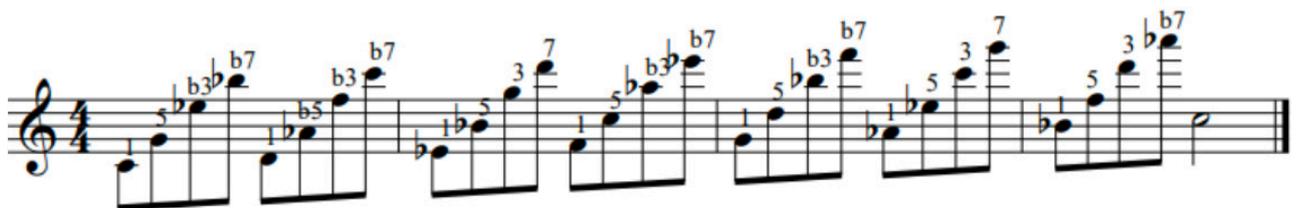
- Progressão melódica com a fundamental, quinta e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



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



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

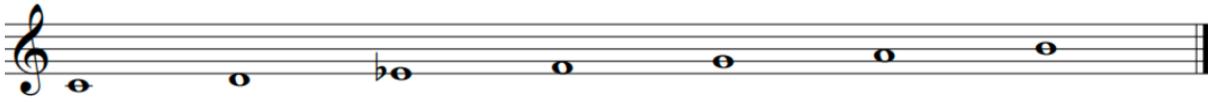
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.

- 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 Im7M - IIm7M - bIII7M(#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.

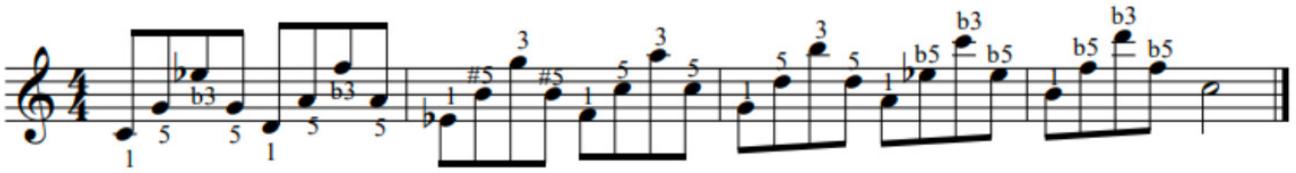


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

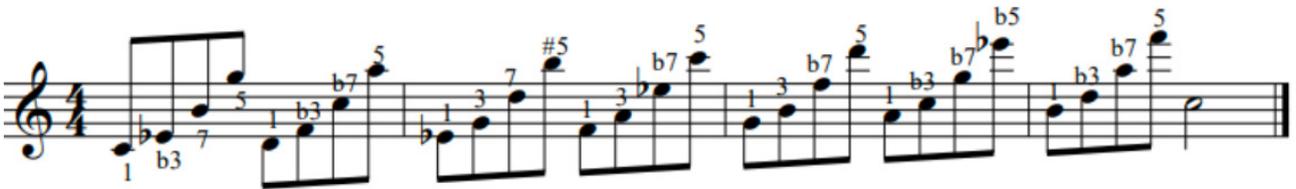
Cm7M - Dm7 - Eb7M(#5) - F7 - G7 - Am7(b5) - Bm7(b5)

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.



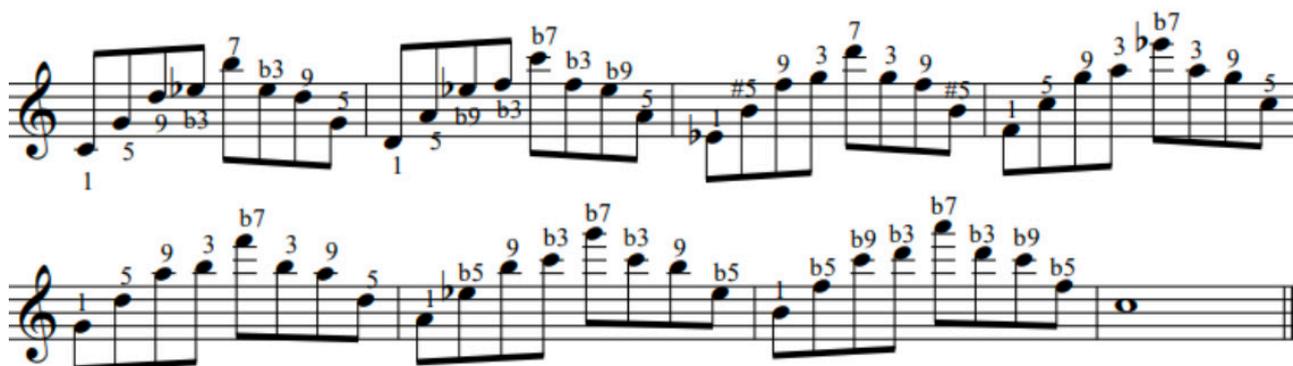
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça e sétima de cada um dos acordes do campo harmônico.



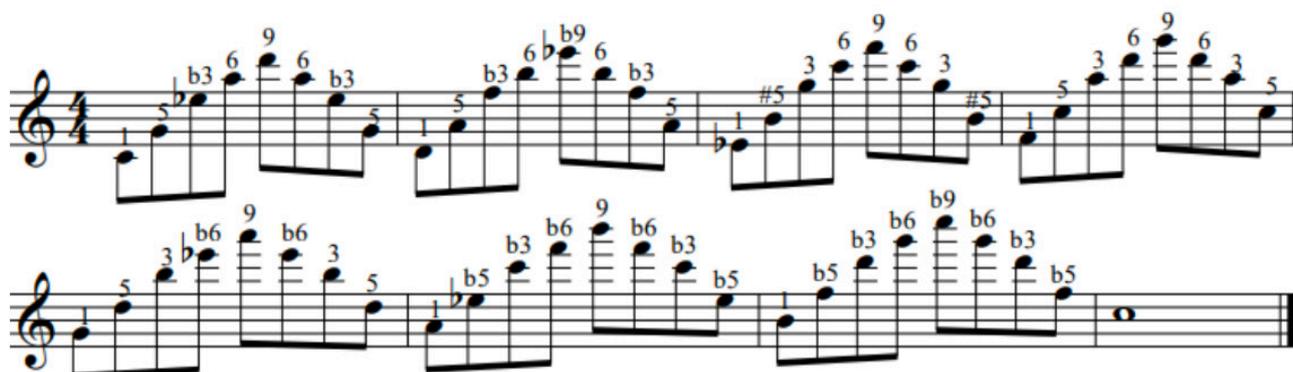
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, nona e terça de cada um dos acordes do campo harmônico.



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



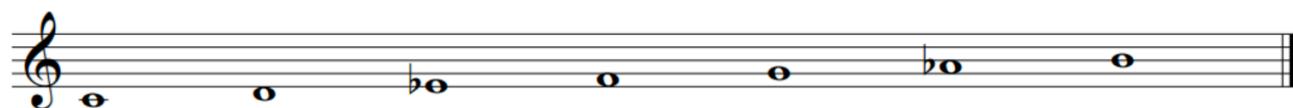
- Progressão melódica com a fundamental, quinta, terça, sexta e nona de cada um dos acordes do campo harmônico.



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 Im7M - IIIm7(b5) - bIII7M(#5) - IVm7 - V7 - bVIIm7(b5) - VII°.

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

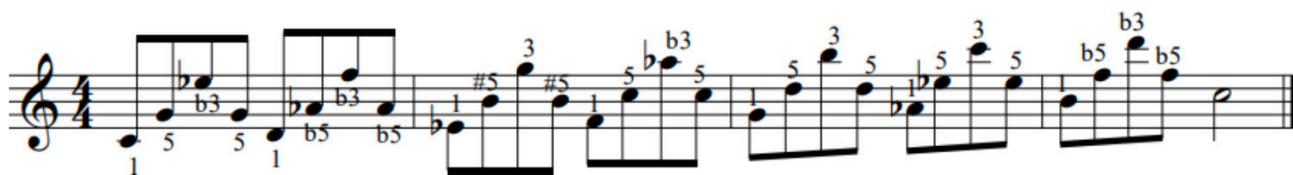


As tétrades formadas pelo campo harmônico dessa escala são:

Cm7M - Dm7(b5) - Eb7M(#5) - Fm7 - G7 - Abm7 - 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, 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.

C7M(9) F7M(9) Bb7M(9) Eb7M(9)
 Ab7M(9) Db7M(9) Gb7M(9) B7M(9)
 E7M(9) A7M(9) D7M(9) 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.

C7M F7M Bb7M Eb7M Ab7M Db7M
 Gb7M B7M E7M A7M D7M 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.

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.

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 acordes

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)

5.1 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.

Fm7
Bb7
Eb7M

9 5 1 9
b13 b9 #11 b13
9 5 1 9

acorde
acorde
acorde

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 tétrade acrescida da nona maior como nota de extensão.

Fm7
Bb7
Eb7M

b3 5 1 b3 5
b13 b9 3 b9
3 7 1 5 9

acorde
acorde
acorde

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 lícrio 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.

Dm7(b5) G7 Cm

9 b3 b5 b7 11 1 b9 3 b13 #9 9 5 9 b3 b7 11

9 b3 b5 b7 11 acorde 1 b9 3 b13 #9 acorde 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.

Dm7(b5) G7 Cm

1 b3 b5 b7 9 11 3 b7 b9 1 b3 b5 b7 11

1 b3 b5 b7 9 11 acorde b7 b9 3 b13 #9 acorde

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.

Dm7(b5) G7 Cm

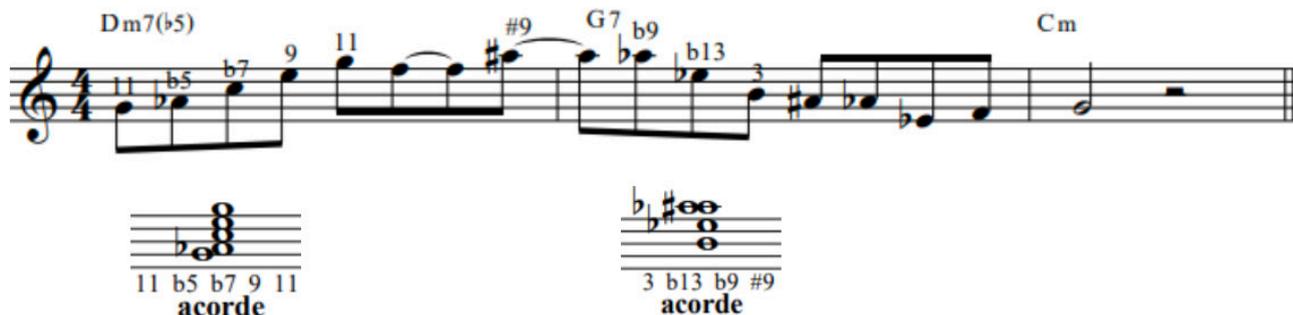
b5 11 b7 9 11 b5 11 9 b7 3 #9 b13 11 b13 #9 1 3 #9 b13 3

b5 b7 9 11 b5 acorde 3 b13 1 #9 3 b13 acorde

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).

5.6.4 Frase 4

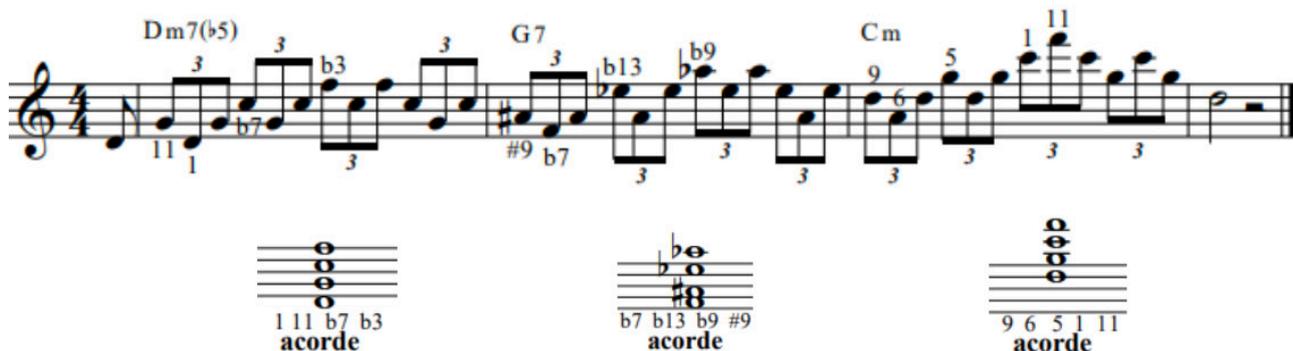
Na sequência, mais duas estruturas melodizadas que fundamentam a frase musical onde a primeira apresenta um movimento ascendente e a segunda, descendente. Mais uma vez é observada a presença do modo lócrio 9 para o Dm7(b5) e da escala alterada para o acorde de G7.



Musical notation for Frase 4 in 4/4 time. The melody starts with an ascending line over a Dm7(b5) chord, then a descending line over a G7 chord, and ends with a Cm chord. The notation includes fingering (11, 9, 11, #9, 3, #) and articulation (accents, slurs). Below the staff are two chord diagrams: the first for Dm7(b5) with notes 11, b5, b7, 9, 11 and the second for G7 with notes 3, b13, b9, #9.

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.



Musical notation for Frase 5 in 4/4 time. The melody consists of three phrases, each over a different chord: Dm7(b5), G7, and Cm. The notation includes complex fingering (11, 1, 3, b3, #9, b7, b13, b9, 3, 3, 3, 9, 6, 3, 5, 1, 11, 11) and articulation (accents, slurs). Below the staff are three chord diagrams: the first for Dm7(b5) with notes 11, b7, b3; the second for G7 with notes b7, b13, b9, #9; and the third for Cm with notes 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 acorde (1) **G \flat 7M** acorde (2) **F7(#9)** acorde (3)
B \flat 6 acorde (4) **Dm7** acorde (5) **G7** acorde (6)
Cm7 acorde (7) **Am7(b5)** acorde (8) **D7(b9)** acorde (9) **Gm7** acorde (10) **Em7(b5)** acorde (11) **A7** acorde (12)
D7M acorde (13) **Em7** acorde (14) **A7** acorde (15) **Dm7** acorde (16) **G7** acorde (17) **Cm7** acorde (18) **F7** acorde (19) **B \flat m6** acorde (20)

6.1.1 Acordes destacados

The image displays 20 highlighted chords arranged in three staves. Each chord is represented by its name, a musical staff showing the notes, and a list of the notes in the chord.

Staff 1:

- B \flat 6**: 3 6 7 9 acorde (1)
- G \flat 7M**: 5 1 3 7 acorde (2)
- F7(#9)**: 3 \flat 13 \flat 9 #9 acorde (3)
- B \flat 6**: 5 6 9 acorde (4)
- Dm7**: 5 9 3 \flat 7 acorde (5)
- G7**: 1 \flat 9 3 \flat 13 #9 acorde (6)
- Gm7**: 5 9 \flat 3 \flat 7 acorde (7)

Staff 2:

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

Staff 3:

- A \flat 7(13)**: \flat 7 5 13 acorde (15)
- D \flat $^\circ$** : \flat 13 7 9 11 \flat 13 7 acorde (16)
- Cm7**: 5 \flat 7 9 11 acorde (17)
- Cm7**: 9 \flat 3 5 \flat 7 acorde (18)
- F7**: 3 5 \flat 7 \flat 9 #9 acorde (19)
- B \flat m6**: 9 \flat 3 6 7 acorde (20)

6.2 Solo 2

A \flat 7M D \flat 7M Cm7 F7 \flat F7 \flat
 acorde (1) acorde (2) acorde (3)

B \flat m7 E \flat 7 Cm7(b5) F7(b9) B \flat m7
 acorde (4) acorde (5) acorde (6)

D \flat m7 Cm7 F7(b9) \sharp B \flat m7
 acorde (7) acorde (8) acorde (9)

E \flat 7 A \flat 7M E \flat 7 A \flat 7M
 acorde (10) acorde (11)

D \flat 7M Cm7
 acorde (12)

F7 B \flat m7 E \flat 7 E \flat 7 E \flat 7 E \flat 7
 acorde (13) acorde (14) acorde (15) acorde (16)

Cm7(b5) F7(b9) B \flat m7
 acorde (17)

D \flat m7 Cm7 F7(b9) B \flat m7
 acorde (18) acorde (19)

E \flat 7 A \flat 7M //

6.2.1 Acordes destacados

The image displays 19 horizontal chords in G major, organized into four rows. Each chord is presented with its name, a treble clef staff showing the notes, and its fingering. The chords are numbered 1 through 19.

Row 1:

- acorde (1):** A \flat 7M (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 5 7 9
- acorde (2):** D \flat 7M (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 3 5 7
- acorde (3):** C \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 1 11 b7 b3
- acorde (4):** C \flat m7(b5) (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 1 9 b7 b3
- acorde (5):** F7(b9) (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 9 b3 5 9

Row 2:

- acorde (6):** B \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 9 b3 5 9
- acorde (7):** D \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: b3 b5 b7
- acorde (8):** C \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 5 9 b3 9
- acorde (9):** B \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 5 b7 9 b7
- acorde (10):** E \flat 7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: b9 3 b13 b9

Row 3:

- acorde (11):** A \flat 7M (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 7 3 5
- acorde (12):** C \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 1 b3 5 1
- acorde (13):** F7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 3 5 b7 b9
- acorde (14):** B \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 5 b7 9 11
- acorde (15):** B \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 9 b3 5 b7 9

Row 4:

- acorde (16):** E \flat 7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: b9 3 b13 b9
- acorde (17):** C \flat m7(b5) (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: b7 1 b3 b5 b7
- acorde (18):** C \flat m7 (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 5 b7 9 b3 5 b7 9
- acorde (19):** F7(b9) (Notes: G, B \flat , D, F, A) - Fingering: 3 b13 b9 3 b13

6.3 Solo 3

The musical score for Solo 3 consists of nine staves of music in 2/4 time. Each staff contains a sequence of horizontal chords, with some chords marked with a percentage sign (%). The chords are numbered from 1 to 21. The notation includes various chord extensions and alterations, such as 9th, 11th, and 13th notes, as well as flats and sharps. Some chords are marked with a percentage sign (%). The score includes rests and slurs.

Chord list:

- acorde (1): C6(9)
- acorde (2): C6(9)
- acorde (3): Em7(b5)
- acorde (4): Dm7
- acorde (5): Fm6
- acorde (6): Em7
- acorde (7): A7(b9)
- acorde (8): C6(9)
- acorde (9): B7(#9)
- acorde (10): C6(9)
- acorde (11): Em7(b5)
- acorde (12): A7(b9)
- acorde (13): Dm7
- acorde (14): Dm7
- acorde (15): Dm7
- acorde (16): Em7
- acorde (17): Em7
- acorde (18): Fm6
- acorde (19): Em7
- acorde (20): A7
- acorde (21): G7

F7M $\frac{3}{7}$ F m6

Em7 $\frac{5}{3}$ Eb° $\frac{3}{7}$ Dm7 $\frac{5}{b7}$ G7 $\frac{13}{b9}$ $\frac{3}{13}$ $\frac{b9}{13}$

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

C6(9) $\frac{9}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{9}{3}$

acorde (25) acorde (26)

6.3.1 Acordes destacados

B7(#9) C6(9) A7(b9) F m6 A7(b9)

3 5 1 b9 #9 acorde (1) 7 9 3 5 acorde (2) 3 b13 b9 #9 acorde (3) 7 1 b3 5 1 9 11 acorde (4) b13 b7 #9 b13 b7 #9 acorde (5)

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

5 9 b3 b7 acorde (6) 1 b9 3 b13 #9 acorde (7) 5 7 3 5 acorde (8) 3 5 b7 b9 acorde (9) 9 3 5 7 9 acorde (10)

Em7(b5) Dm7 Dm7 Dm7 Dm7

b7 1 b3 b5 acorde (11) 5 b7 9 11 acorde (12) 9 b3 5 b7 acorde (13) b3 5 b7 9 acorde (14) 9 11 13 1 acorde (15)

Dm7 Dm7 F m6 Em7 Dm7

1 b3 5 b7 acorde (16) b7 9 11 13 acorde (17) 5 1 9 11 acorde (18) b3 5 1 b3 acorde (19) 9 b7 1 9 acorde (20)

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

b13 b9 #11 b13 acorde (21) b7 1 b3 5 acorde (22) 1 b3 5 b7 acorde (23) 3 13 b9 3 13 acorde (24) 5 9 3 acorde (25) 1 5 3 9 acorde (26)

6.4 Solo 4

The musical score for Solo 4 consists of eight staves of music, each containing numbered horizontal chords. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: Bb7M (acorde (1)), D7 (acorde (2)), Eb7M (acorde (3)), G7 (acorde (4))
- Staff 2: Cm7 (acorde (5)), G7 (acorde (6)), Cm7 (acorde (7)), F7 (acorde (8))
- Staff 3: Dm7 (acorde (9)), Db° (acorde (10)), Cm7 (acorde (11)), F7 (acorde (12))
- Staff 4: Dm7 (acorde (11)), Db° (acorde (12)), Cm7 (acorde (12)), F7 (acorde (13))
- Staff 5: Bb7M (acorde (14)), D7 (acorde (15)), Eb7M (acorde (16)), G7 (acorde (17))
- Staff 6: Cm7 (acorde (18)), G7 (acorde (19)), Cm7 (acorde (20)), F7 (acorde (21)), F7 (acorde (22))
- Staff 7: Fm7 (acorde (23)), Bb7 (acorde (24)), Eb7M (acorde (25)), E° (acorde (26)), E° (acorde (27)), E° (acorde (28)), E° (acorde (29))
- Staff 8: Bb/F (acorde (30)), G7 (acorde (31)), Cm7 (acorde (31)), F7 (acorde (31)), Bb6 (acorde (31))

The score includes various musical notations such as treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), and a 3/4 time signature. It features numerous fingering numbers (1-5), slurs, and articulation marks. The chords are numbered sequentially from 1 to 31, with some numbers appearing on multiple staves.

6.4.1 Acordes destacados

The diagram displays 31 highlighted chords in musical notation across six staves. Each chord is labeled with its name and fingerings. 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) **Cm7** (1 b9 b13 b9 #9)
- 18) **F7** (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 divisão que se encontra entre uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia, e uma quáter de três composta por uma semínima seguida de uma colcheia.

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, SÊVE, p. 1150)

7. 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.

7.1 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>

8. 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.



REALIZAÇÃO



escola de música UFRJ

PROMUS UFRJ



Fundação Universitária José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO