



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE ARTES**

**CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ESTRATÉGIAS PARA EXPLORAR AS ESTRUTURAS SUPERIORES DAS  
ESCALAS DE ACORDES PARA A IMPROVISACÃO NO  
VIOLÃO OU GUITARRA**

UBERLÂNDIA - MG

2023

MARCOS RODRIGUES DA SILVA

**ESTRATÉGIAS PARA EXPLORAR AS ESTRUTURAS SUPERIORES DAS  
ESCALAS DE ACORDES PARA A IMPROVISAÇÃO NO  
VIOLÃO OU GUITARRA**

Monografia apresentada em cumprimento parcial da avaliação da disciplina Pesquisa em Música III, do Curso de Graduação em Música – Licenciatura com Habilitação em violão, da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do professor Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior.

UBERLÂNDIA - MG

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente à Deus, pela oportunidade de ingressar e finalizar essa graduação. Por ter me dado forças e condições para realizar mais essa grande conquista que tanto idealizei.

Agradecimento especial à minha esposa Vivian Leslie de Lima Rodrigues, aos meus filhos: Hadassa Leslie de Lima Rodrigues, Ryann Marcos de Lima Rodrigues, e Treicy Kellyn Viera Silva, pelo apoio, incentivo, paciência e que de alguma forma tornaram possível todo esse caminho para minha graduação.

À Universidade Federal de Uberlândia, aos professores e técnicos pela organização de eventos para proporcionar o desenvolvimento musical e pessoal.

Agradecimento ao meu grande amigo José Aparecido de Souza – São Paulo, por me ensinar as primeiras notas e acordes no violão para as minhas primeiras apresentações musicais na minha infância.

Aos meus amigos de jornada Luiz Rogerio Rodrigues e Marcio Luiz Silva, pela amizade e incentivo para minha formação musical.

Ao meu professor e orientador Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, pelas instruções e orientações para essa pesquisa.

Aos amigos e colegas de curso com quem compartilhei não só bons momentos, mas também as dificuldades, desafios em trabalhos e debates para completar essa graduação. Por tornarem esses momentos mais especiais, pelo apoio, parceria e a amizade.

A todos os professores do curso, que me instruíram nessa caminhada. Por apresentar novas possibilidades, oportunidades e novos caminhos rumo ao conhecimento dessa arte maravilhosa de fazer música.

Agradecimento especial aos professores da área de violão: André Campos, Maurício Orosco e Sandra Mara Alfonso.

À toda minha família e amigos que de alguma forma contribuíram para a realização de toda essa trajetória e assim conclusão dessa graduação.

Grato.

*“Nós nos transformamos naquilo que praticamos com frequência.  
A perfeição, portanto, não é um ato isolado. É um hábito”.*  
*(Aristóteles)*

**RODRIX**, Marcos Rodrigues da Silva. Estratégias para explorar as estruturas superiores das escalas de acordes para a improvisação no violão ou guitarra. 2023. 148 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

**Resumo:** Essa pesquisa é um estudo que procurou se investigar de que maneira seria possível realizar sobreposições de elementos musicais, tais como: acordes, arpejos e escalas pentatônicas, com o objetivo de alcançar de uma forma dinâmica as notas da estrutura superior das escalas correspondentes de acordes para a prática da improvisação idiomática. Para identificarmos as possibilidades de arpejos e escalas para as sobreposições, a pesquisa foi realizada começando com algumas ideias que eu já apliquei em minhas improvisações desse recurso, e posteriormente, uma pesquisa bibliográfica que abordam esse tema para explorar esse recurso. Em seguida foi realizada uma série de experimentações na guitarra/violão no próprio processo de criação e improvisações, com o auxílio de backing tracks disponíveis no site youtube, visando categorizar e sistematizar o processo para fins didáticos. A tomada de decisões baseou-se em reflexões do processo criativo a partir da escuta e do resultado das práticas no próprio instrumento rumo às sonoridades mais incomuns para o campo diatônico maior, somados as experiências que aprendi durante as minhas vivencias musicais.

**Palavras-chave:** improvisação idiomática, modos, escalas, estrutura superior, sobreposição.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A escala musical natural e a sua organização em saltos de terças. ....	38
Figura 2 – Graus, a superposição de terças e as tríades e tétrades geradas. ....	40
Figura 3 – Combinações das terças maiores e menores. ....	42
Figura 4 – Padrão intervalar das terças para formação das 7 tétrades.....	42
Figura 5 – Exemplos das 7 tétrades sobre a nota Dó. ....	43
Figura 6 – Descrições dos 7 acordes. ....	43
Figura 7 – Modos gregos a partir da nota Dó. ....	47
Figura 8 – Modos litúrgicos – modais.....	48
Figura 9 – Campos harmônicos modais gerados dos 7 modos.....	51
Figura 10 – Os 7 modos gerados/contextualizados no centro de Dó maior. ....	53
Figura 11 – O Campo Harmônico dos 7 modos gerados/contextualizados no centro de Dó maior.....	55
Figura 12 – Tétrades e as tensões diatonicamente disponíveis para a formação de acordes héptades - exemplo em Dó maior.....	58
Figura 13 – Apresentação dos 7 modos, o campo harmônico gerado e os acordes primários.....	61
Figura 14 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades.....	64
Figura 15 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – movimentos ascendente e descendentes.....	65
Figura 16 Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – repetindo as notas das tríades. ....	65
Figura 17 Tríades: distribuição para as 3 notas – Exemplo: em Dó maior .....	67

Figura 18 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – articulações com outras distribuições de notas por corda.....	67
Figura 19 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – distribuição variada de notas com ligados. ....	68
Figura 20 – Exemplos de sobreposições de arpejos tétrades – organização para o efeito progressivo das notas da estrutura superior sobre o modo/acorde Dó dórico.	69
Figura 21 – Escalas Pentatônicas.....	72
Figura 22 – Situações harmônicas em os acordes de estrutura dominante geralmente não irão exercer a função dominante. ....	74
Figura 23 – Exemplo para a resolução do trítono.....	75
Figura 24 – Resultando das sobreposições da escala pentatônica de Lá menor sobre os graus tonais com estrutura dominante sem função dominante. ....	76
Figura 25 – Resultando das sobreposições da escala pentatônica de Lá maior sobre os graus tonais com estrutura dominante sem função dominante. ....	77
Figura 26 – Sobreposições da escala pentatônica para o acorde Dó menor – intensão dórica. ....	79
Figura 27 – Exemplo de frase utilizando as 3 possibilidades de sobreposições pentatônicas.....	80
Figura 28 – O modo Lídio e a sua pentatônica modal. ....	82
Figura 29 – Exemplo de sobreposições combinando as 5 pentatônicas modais .....	84
Figura 30 – Exemplo de Sobreposição da escala pentatônica menor um semitom acima para tocar as notas cromáticas.....	86
Figura 31 – Exemplo de Sobreposição da escala pentatônica menor um semitom acima para tocar mais as notas cromáticas .....	87
Figura 32 – Sequencial modal – modos mais brilhantes para os mais sombrios. ....	88
Figura 33 – Padrão intervalar - Modo Dó Lídio.....	90

Figura 34 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior lídia.....	91
Figura 35 – Sugestão para o acorde do primeiro grau lídio com a nota característica modal. ....	91
Figura 36 – Tríades de Dó maior e Ré maior para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	92
Figura 37 – Tríades de Dó maior e Fá sustenido menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	92
Figura 38 – Tríades de Dó maior e Si menor para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	92
Figura 39 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	93
Figura 40 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	93
Figura 41 – Pentatônica de Mi menor/Sol maior para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	94
Figura 42 – Pentatônica de Si menor/Ré maior para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	94
Figura 43 – Pentatônica modal de Dó lídio para sobreposição no modo Dó lídio. ....	95
Figura 44 – Pentatônica modal de Ré mixolídio para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	95
Figura 45 – Pentatônica modal de Fá sustenido lícrio para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	96
Figura 46 – Pentatônica modal de Lá dórico para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	96
Figura 47 – Pentatônica modal de Si frígio para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	96
Figura 48 – Padrão intervalar - Modo Dó jônico.....	97



Figura 49 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior jônica.....	98
Figura 50 – Sugestão para o acorde do primeiro grau jônico com suas otimizações. .....	98
Figura 51 – Tríades de Dó maior e Ré menor para sobreposições no modo Dó jônico. .....	99
Figura 52 – Tríades de Dó maior e Fá maior para sobreposições no modo Dó jônico. .....	99
Figura 53 – Tríades de Dó suspenso com nona e Fá suspenso com nona para a sobreposição no modo Dó jônico. ....	99
Figura 54 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó jônico.....	100
Figura 55 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó jônico.....	100
Figura 56 – Pentatônica de Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó jônico.....	100
Figura 57 – Pentatônica de Mi menor/Sol maior para a sobreposição no modo Dó jônico.....	101
Figura 58 – Pentatônica modal de Ré dórico para a sobreposição no modo Dó lídio. .....	101
Figura 59 – Pentatônica modal de Mi frígio para a sobreposição no modo Dó jônico. .....	101
Figura 60 – Pentatônica modal de Fá lídio para a sobreposição no modo Dó jônico. .....	102
Figura 61 – Pentatônica modal de Sol mixolídio para a sobreposição no modo Dó jônico.....	102
Figura 62 – Pentatônica modal de Si lícrio para a sobreposição no modo Dó jônico. .....	102

Figura 63 – Padrão intervalar - Modo Dó mixolídio. ....	103
Figura 64 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior mixolídia. ....	104
Figura 65 – Sugestão para o acorde do primeiro grau mixolídio com a nota característica modal. ....	104
Figura 66 – Tríades de Dó maior e Mi menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	105
Figura 67 – Tríades de Dó maior e Sol menor para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	105
Figura 68 – Tríades de Dó maior e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	106
Figura 69 – Tríades de Dó maior e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	106
Figura 70 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	107
Figura 71 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó lídio. ....	107
Figura 72 – Pentatônica de Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	108
Figura 73 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	108
Figura 74 – Sobreposição da pentatônica de Mi bemol menor/Sol bemol maior para alcançar notas cromáticas no acorde Dó maior – intenção mixolídio. ....	109
Figura 75 – Sobreposição da pentatônica modal de Sol bemol mixolídio para o acorde .....	109
Figura 76 – Pentatônica modal de Dó mixolídio para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	110

Figura 77 – Pentatônica modal de Mi lícrio para a sobreposição no modo Dó mixolídio. .....	110
Figura 78 – Pentatônica modal de Sol dórico para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	111
Figura 79 – Pentatônica modal de Lá frígio para a sobreposição no modo Dó mixolídio. .....	111
Figura 80 – Pentatônica modal de Si bemol lídio para a sobreposição no modo Dó mixolídio. ....	111
Figura 81 – Padrão intervalar - Modo Dó dórico.....	112
Figura 82 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior dórico.....	113
Figura 83 – Sugestão para o acorde do primeiro grau dórico com a nota característica modal. ....	113
Figura 84 – Tríades de Dó menor e Ré menor para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	114
Figura 85 – Tríades de Dó menor e Fá maior para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	114
Figura 86 – Tríades de Dó menor e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico. ....	114
Figura 87 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó dórico. ....	115
Figura 88 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.....	115
Figura 89 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.....	116
Figura 90 – Pentatônica Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	116

Figura 91 – Pentatônica modal de Dó dórico para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	116
Figura 92 – Pentatônica modal de Ré frígio para a sobreposição no modo Dó dórico .....	117
Figura 93 – Pentatônica modal de Mi bemol lídio para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	117
Figura 94 – Pentatônica modal de Fá mixolídio para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	117
Figura 95 – Pentatônica modal de Lá lócrio para a sobreposição no modo Dó dórico. .....	118
Figura 96 – Padrão intervalar - Modo Dó eólio.....	119
Figura 97 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior eólia.....	120
Figura 98 – Sugestão para o acorde do primeiro grau eólio com a nota característica modal. .....	120
Figura 99 – Tríades de Dó menor e Ré menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó eólio. .....	121
Figura 100 – Tríades de Dó menor e Fá menor para a sobreposição no modo Dó eólio. .....	121
Figura 101 – Tríades de Dó menor e Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio. .....	122
Figura 102 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó eólio.....	122
Figura 103 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio. .....	123
Figura 104 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio. .....	123

Figura 105 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	123
Figura 106 – Pentatônica modal de Ré lícrio para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	124
Figura 107 – Pentatônica modal de Fá dórico para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	124
Figura 108 – Pentatônica modal de Sol frígio para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	124
Figura 109 – Pentatônica modal de Lá bemol frígio para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	125
Figura 110 – Pentatônica modal de Si bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	125
Figura 111 – Padrão intervalar - Modo Dó frígio. ....	126
Figura 112 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior frígio. ....	127
Figura 113 – Sugestão para o acorde do primeiro grau frígio com a nota característica modal. ....	127
Figura 114 – Tríades de Dó menor e Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio. ....	128
Figura 115 – Tríades de Dó menor e Sol bemol menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó eólio. ....	128
Figura 116 – Tríades de Dó menor e Si bemol menor para a sobreposição no modo Dó frígio. ....	129
Figura 117 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó frígio. ....	129
Figura 118 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio. ....	130

Figura 119 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio.....	130
Figura 120 – Pentatônica de Si bemol menor/Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.....	130
Figura 121 – Pentatônica modal de Dó frígio para a sobreposição no modo Dó frígio.....	131
Figura 122 – Pentatônica modal de Ré bemol lídio para a sobreposição no modo Dó frígio.....	131
Figura 123 – Pentatônica modal de Mi bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó frígio.....	131
Figura 124 – Pentatônica modal de Sol lícrio para a sobreposição no modo Dó frígio.....	132
Figura 125 – Pentatônica modal de Si bemol dórico para a sobreposição no modo Dó frígio.....	132
Figura 126 – Padrão intervalar - Modo Dó lícrio.....	133
Figura 127 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior lícrio.....	134
Figura 128 – Sugestão para o acorde do primeiro grau lícrio com a nota característica modal.....	134
Figura 129 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	135
Figura 130 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	135
Figura 131 – Tríades de Fá menor e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	136
Figura 132 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	136

Figura 133 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	137
Figura 134 – Pentatônica de Si bemol menor/Re bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	137
Figura 135 – Pentatônica de Mi bemol menor/Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	138
Figura 136 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	138
Figura 137 – Pentatônica modal de Dó lícrio para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	138
Figura 138 – Pentatônica modal de Mi bemol dórico para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	139
Figura 139 – Pentatônica modal de Dó dórico para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	139
Figura 140 – Pentatônica modal de Sol bemol lídio para a sobreposição no modo Dó lícrio.....	139
Figura 141 – Pentatônica modal de Lá bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó lícrio. ....	140

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>20</b>
<b>2</b>	<b>REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b> .....	<b>26</b>
2.1.1	Sobreposições em grupos e orquestras .....	26
2.1.2	Sobreposições no próprio acorde .....	27
2.1.3	Sobreposições de escalas para a improvisação .....	29
2.2	O termo sobreposição usado para outros recursos na composição musical	33
<b>3</b>	<b>A ESCALA DIATÔNICA MAIOR PRIMITIVA</b> .....	<b>35</b>
3.1.1	O padrão intervalar da escala maior primitiva .....	35
3.1.2	O padrão intervalar da escala de Dó maior para a construção de outras escalas maiores .....	36
<b>4</b>	<b>ACORDES</b> .....	<b>37</b>
4.1.1	A escala maior primitiva e os intervalos de terças .....	38
4.1.2	Acordes: tríades e tétrades.....	39
4.1.3	Acordes nos demais centros tonais .....	40
4.1.4	Outros acordes gerados a partir da combinação das terças .....	41
<b>5</b>	<b>MODOS</b> .....	<b>45</b>
5.1.1	Apresentação dos 7 modos a partir da mesma nota fundamental.....	47
5.2	Campos harmônicos modais .....	49
5.2.1	Os 7 Campos harmônicos modais.....	51
5.3	Modos – concepção relativa.....	52
5.3.1	Modos relativos – formados com a mesma coleção de notas .....	53
5.3.2	Campos harmônicos modais relativos .....	54
5.3.3	Campo harmônico modal – concepção relativa .....	55
<b>6</b>	<b>ESTRUTURA SUPERIOR</b> .....	<b>56</b>
6.1	Exposição da organização das notas em terças para a formação das 7 tétrades e suas tensões diatonicamente disponíveis da estrutura superior de cada acorde.....	58



<b>7</b>	<b>SOBRE AS ESTRATÉGIAS PARA EXPLORAR AS ESTRUTURAS SUPERIORES DAS ESCALAS DE ACORDES PARA A IMPROVISAÇÃO.....</b>	<b>60</b>
7.1.1	Pares de tríades .....	60
7.1.2	Sobreposições de arpejos organizados em pares de tríades .....	63
7.1.3	Outros movimentos melódicos para os pares de tríades.....	64
7.1.4	Sobre as articulações e distribuições de notas.....	66
7.2	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	69
7.3	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes .....	70
7.3.1	O padrão intervalar da escala pentatônica .....	71
7.3.2	O acorde de estrutura dominante .....	73
7.3.3	Sobreposição da escala pentatônica nos acordes de estrutura dominante sem função dominante.....	76
7.4	Outras estratégias de sobreposições para a escala pentatônica .....	78
7.5	Pentatônicas modais.....	81
7.5.1	Sobre a formação das escalas pentatônicas modais.....	82
7.5.2	Sobreposições a partir das escalas pentatônicas modais .....	82
7.6	Notas cromáticas.....	85
7.6.1	Sobreposições Pentatônicas redirecionadas para tocar as notas cromáticas.....	85
<b>8</b>	<b>MODO LÍDIO .....</b>	<b>90</b>
8.1	O padrão intervalar lídio .....	90
8.2	Notas estruturais e estrutura superior lídia.....	91
8.3	O acorde modal lídio .....	91
8.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	92
8.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	93
8.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes .....	93
8.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	95
<b>9</b>	<b>MODO JÔNICO .....</b>	<b>97</b>
9.1	O padrão intervalar jônico .....	97
9.2	Notas estruturais e a estrutura superior jônica .....	98

9.3	O acorde correspondente ao modo jônico e os intervalos complementares	98
9.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	99
9.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	100
9.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	100
9.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	101
<b>10</b>	<b>MODO MIXOLÍDIO .....</b>	<b>103</b>
10.1	O padrão intervalar mixolídio .....	103
10.2	Notas estruturais e estrutura superior mixolídia .....	104
10.3	O acorde modal mixolídio.....	104
10.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	105
10.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	107
10.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	107
10.7	Sobreposições Pentatônicas redirecionadas para alcançar notas cromáticas .....	109
10.8	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	110
<b>11</b>	<b>MODO DÓRICO .....</b>	<b>112</b>
11.1	O padrão intervalar dórico.....	112
11.2	Notas estruturais e estrutura superior dórica .....	113
11.3	O acorde modal dórico .....	113
11.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	114
11.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	115
11.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	115
11.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	116
<b>12</b>	<b>MODO EÓLIO .....</b>	<b>119</b>
12.1	O padrão intervalar eólio .....	119
12.2	Notas estruturais e estrutura superior eólia.....	120
12.3	O acorde modal eólio .....	120
12.4	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	121
12.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	122
12.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	123
12.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	124
<b>13</b>	<b>MODO FRÍGIO .....</b>	<b>126</b>
13.1	O padrão intervalar frígio.....	126

13.2	Notas estruturais e estrutura superior frígia .....	127
13.3	O acorde modal frígio.....	127
13.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	128
13.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	129
13.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	130
13.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	131
<b>14</b>	<b>MODO LÓCRIO.....</b>	<b>133</b>
14.1	O padrão intervalar lócrio .....	133
14.2	Notas estruturais e estrutura superior lócria.....	134
14.3	O acorde modal lócrio .....	134
14.4	Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades.....	135
14.5	Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais.....	137
14.6	Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes ....	137
14.7	Sobreposições de escalas pentatônicas modais.....	138
<b>15</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>141</b>
<b>16</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>145</b>
<b>17</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>147</b>
<b>18</b>	<b>REFERÊNCIAS DE VÍDEOS NO YOUTUBE.....</b>	<b>148</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Saber improvisar<sup>1</sup> em alta performance a partir de um instrumento musical é o desejo de muitos músicos e estudantes de música.

A presente pesquisa foi motivada a partir de experiências já vivenciadas da minha prática musical de muitos anos de estudos com o violão e guitarra em diversos gêneros musicais para a improvisação idiomática. Por esse motivo será mais relacionada com o violão e/ou guitarra. Porém, os fundamentos, recursos e estratégias teóricas para as improvisações que serão apresentados nessa pesquisa podem ser desenvolvidas na maioria dos instrumentos musicais.

A propósito dessa pesquisa é organizar e apresentar um caminho pedagógico para a improvisação musical a partir de sobreposições de escalas e arpejos de acordes no Violão ou Guitarra. O termo improvisação musical é bem amplo. Existem vários tipos de improvisação, tais como: a improvisação livre<sup>2</sup> e a improvisação idiomática<sup>3</sup>, MACHADO (2014).

Em minha trajetória como violonista e guitarrista, venho explorando um recurso que sempre faz toda a diferença no momento de formular as improvisações, e assim, gerar subsídios e ideias melódicas, ajudando de forma significativa nessa superação para potencializar e/ou ampliar a capacidade da diversificação no vocabulário das

---

<sup>1</sup> **Improvisar.** É a arte de compor e expor os sons ao mesmo tempo. Em outras palavras, a improvisação musical é quando o intérprete pode inventar na hora as sonoridades a partir de um instrumento musical.

<sup>2</sup> **A improvisação livre.** É uma prática musical que proporciona total liberdade ao intérprete. Nessa forma de improvisar, o intérprete sempre busca explorar os elementos pré-musicais do seu instrumento, valorizando cada sonoridade, timbre e textura sonora do mesmo. Assim, as habilidades técnicas e os conhecimentos teóricos, como: intervalos, escalas, tonalidades e campos harmônicos não são essencialmente necessários para o intérprete, no entanto, não há limites para a criatividade (MACHADO, 2014. P. 85).

<sup>3</sup> **A improvisação idiomática.** É uma prática musical baseada num sistema ou material musical para a criação das sonoridades de acordo com cada gênero musical, como por exemplo: o blues o rock, flamenco, o jazz, o choro, etc. Nessa forma, o intérprete tem uma liberdade mais limitadora, pois, deve discorrer apenas sobre o material melódico escolhido de acordo com o gênero ou estilo musical em execução. Assim, é necessário um bom conhecimento técnico e teóricos da maioria dos elementos musicais, como: os intervalos, ritmos e suas acentuações, as escalas, tonalidades e seus campos harmônicos, para uma performance mais apropriada na linguagem de cada gênero musical (MACHADO, 2014. P. 85).

expressões musicais na hora de improvisar. Esse mecanismo é convencionado como: sobreposições, e pode ser realizado a partir de escalas e arpejos de acordes. Esse recurso, quando bem compreendido e elaborado sobre o instrumento proporciona novas dinâmicas para as movimentações dos dedos, dando mais versatilidade imaginativa, pois leva a novos motivos para alcançar as notas no instrumento, resultando em diferentes movimentações sobre a escala correspondente do acorde, podendo ser explorado na maioria dos gêneros musicais.

O uso de outras escalas ou arpejos para as sobreposições além da escala correspondente do acorde pode nos levar a uma nova referência para articular, transitar, manipular e privilegiar notas, resultando num fraseado melódico mais incisivo no sentido de nos possibilitar ações mais objetivas para tocar notas específicas da estrutura superior<sup>4</sup> da escala correspondente de um acorde.

Esse recurso também pode ser o caminho para o instrumentista se reinventar em suas melodias e ornamentos na improvisação. Esses mecanismos tanto no violão como na guitarra ou em outros instrumentos musicais, ajudam bastante, uma vez que também levam o instrumentista a se projetar melhor sobre o instrumento.

A ideia que apresento aqui nessa pesquisa, basicamente é o uso de dois elementos musicais para formular sobreposições de várias maneiras para as improvisações idiomáticas.

O primeiro elemento é o uso dos arpejos<sup>5</sup> de acordes de 3 e 4 notas, possibilitando várias distribuições diferentes de notas por corda. As distribuições de notas sobre as cordas, sugere ao instrumentista articulações e movimentações mais interessantes, resultando em sonoridades mais modernas ou menos convencionais.

---

<sup>4</sup> Os intervalos da escala musical usados para a formulação de um acorde básico téttrade (4 sons), são classificados como: **primeiro, terceiro, quinto e sétimo**. Os demais intervalos que surgem a partir do oitavo intervalo da escala, formam a “estrutura superior”. Em outras palavras, esses intervalos são os intervalos que se encontram entre os intervalos básicos da téttrade, porém, numa ordem sequencial surgem novamente após a oitava nota da escala. Desta vez, esses intervalos, são classificados como: **nono** (que equivale a segundo intervalo), **décimo primeiro** (que equivale ao quarto intervalo) e **décimo terceiro** (que equivale ao sexto intervalo). Tais intervalos, oitavados, formam a estrutura superior da escala. Suas possíveis combinações e/ou alterações cromáticas podem ser adicionadas à téttrade produzindo uma sonoridade mais rica e complexa ao acorde. Assim, podem ser usadas para sofisticação e otimização de um acorde ou na improvisação sobre os mesmos.

<sup>5</sup> Arpejo é a execução sucessiva das notas da formação de um acorde, por exemplo. Desde a nota mais grave à mais aguda e/ou vice-versa. Em outras palavras é a exposição de um acorde tocado melodicamente (isoladamente) e não harmonicamente (simultaneamente).

Visto que pode conduzir a intervalos mais diversificados da escala do acorde. Ou seja, facilita as articulações para tocar as notas por diferenças intervalares (saltos de notas) maior do que simplesmente os intervalos de tom e semitons como sugere e/ou é formada a escala de acorde. Portanto, os arpejos de acordes passam a ser uma excelente ferramenta melódica para a improvisação ou arranjos em uma concepção mais vertical para frases musicais em consequência dos possíveis intervalos de notas por saltos.

O segundo elemento, é o uso das escalas pentatônicas<sup>6</sup>. Essa escala possui um menor número de notas em relação às escalas modais ou tonais heptatônicas (escala correspondente de acorde de sete notas). A escala pentatônica pode ser usada como uma importante ferramenta de sobreposições para otimizar e ampliar as articulações das notas para os fraseados na improvisação. Assim, é possível o instrumentista manter-se em uma concepção de escala, porém, com menos notas para se movimentar na improvisação.

Uma outra forma de uso dessas sobreposições de arpejos e escalas pentatônicas, como ferramenta na improvisação é para inserir notas cromáticas – notas fora da escala do acorde. Essas notas foras e/ou que não pertencem à escala do acorde, podem soar muito bem quando bem combinadas com as notas da escala do acorde, provocando algumas nuances sonoras mais tensas. As notas cromáticas é uma ótima alternativa para produzir sons ainda mais complexos e que podem despertar a curiosidade do público no momento da improvisação ou em arranjos musicais. Assim, as sobreposições de arpejos e escalas pentatônicas para esse tipo efeito também podem ser extremamente útil para desenvolvermos dessa técnica.

Estes recursos são utilizados por alguns guitarristas em suas improvisações e composições. Músicos como: John Scofield, Robben Ford, Mike Stern, Pat Metheny,

---

<sup>6</sup> É formada por 5 notas. Sua origem histórica é bem primitiva. Foi utilizada na prática musical de muitas culturas antigas como: a grega, a africana e a chinesa. “A *escala pentatônica* — ou *modo pentafônico* —, característica da música chinesa, é uma série de cinco sons, de cujo efeito se pode ter idéia tocando apenas as teclas pretas do piano (MASSIN, 1997, p. 53)” Num primeiro momento, essa escala foi trazida pelos africanos para o ocidente, até então empregada de forma homofônica em cantigas populares. Em um segundo momento, ela foi adaptada para o sistema ocidental adicionando se a nota blues – *Blue Note*, uma nota cromática entre o 4º e o 5º graus justos da pentatônica – modo menor. A escala pentatônica, também influenciou a música de compositores eruditos como Debussy, que é um dos nomes de compositores que começa a usar os modos de forma diferenciada em relação à aqueles modos do renascimento e também às pentatônicas.

George Benson, Greg Howe, Steve Vai, Faiska, Nelson Faria, Edu Ardanuy, Leandro Esteves, Sidney Carvalho, Gutrie Govam, Mark Tonelli entre outros.

Tive a oportunidade de tocar/apresentar um pouco dessas ideias de sobreposição ao lado de guitarristas como: Edu Ardanuy, Mark Tonelli, Steve Vai, entre outros, que também usam esses recursos das sobreposições em suas composições musicais.

A vantagem de se pensar numa segunda escala ou arpejo como referência para alcançar e explorar as notas da estrutura superior ou até mesmo notas cromáticas em relação à escala correspondente, pode ser tratada como uma questão de oportunidade para reutilizar digitações ou articulações que tendem a oferecer mais comodidade, como é o caso das escalas pentatônicas e os arpejos dos acordes. Através das sobreposições desses elementos, pode-se alcançar notas específicas contextualizadas ou não na escala do acorde correspondente. Esse redirecionamento dos elementos pode trazer um novo sentido e/ou resultado auditivo, pois dessa forma não é necessário procurar “*nota por nota*” no braço do instrumento no momento da improvisação.

Essa pesquisa foi desenvolvida e organizada, a partir de uma análise bibliográfica e discográfica sobre o tema para encontrar alguns exemplos e utilização desses recursos sobre as tríades ou notas da estrutura superior em improvisos e arranjos musicais. Os materiais mais relevantes que eu encontrei e que abordavam esse assunto foram poucos. Alguns métodos, manuscritos, apostilas dos seguintes autores: Mozart Mello (1994), Nelson Faria (1999), Edu, Demma k. (S.D.), Luciano Alves (1997), e Celso Gomes (2008).

Alguns desses materiais ensinam as escalas e os arpejos, mas não abordam ou mencionam o uso desses mesmos elementos sendo aplicados na forma de sobreposições. Outros materiais que abordam esse assunto ensinam esses elementos para as sobreposições foram vídeos na internet no site youtube, geralmente pequenos fragmentos de ideias, sem uma linha de raciocínio para o entendimento lógico sobre as sobreposições para a improvisação idiomática. Na minha experiência como músico e educador musical, a presença de uma linha de raciocínio para a condução do entendimento desse assunto é extremamente importante para a compreensão e assimilação do estudante, para que esse recurso não seja simplesmente um objeto para se decorar, pois assim, não será explorado de

forma completa e ainda dificultará bastante a aplicabilidade quando surgir oportunidades para tais sobreposição no momento de uma improvisação.

Em seguida a pesquisa passou por uma série de experimentações no próprio processo de criação da improvisação na guitarra elétrica, visando categorizar e sistematizar o material para fins didáticos.

Antes de apresentar as estratégias para alcançar e explorar as notas da estrutura superior das escalas de acordes a partir de sobreposições de escalas pentatônicas e arpejos, serão apresentados alguns conceitos e fundamentos básicos sobre os tipos de sobreposição. Os fundamentos teóricos sobre a formação das escalas e acordes irá embasar todo o processo de construção da pesquisa.

Esses recursos serão explorados sobre a escala diatônica maior e nos modos gerados a partir das variações do seu padrão intervalar para a improvisação idiomática sobre os próprios acordes da escala. Esse assunto, é muito importante a todos os que querem se aproximar desses recursos, para desenvolverem e potencializarem a sua musicalidade nas práxis da improvisação. Após praticar as escalas básicas e os seus shapes<sup>7</sup> pelo o braço do instrumento, no caso do violão/guitarra, na maioria das vezes, os estudantes de música em um determinado momento, percebem que a sua improvisação soa muito previsível nas práticas das improvisações, assim, passam a ter certa dificuldade para improvisar sobre um senso musical mais criativo. Ou seja, explorar outras diferenças intervalares além dos intervalos básicos de tons e semitons, para formar linhas melódicas mais incomuns na improvisação.

Essas limitações podem estar relacionadas ao fato de que o instrumentista esteja pensando e utilizando apenas a escala básica correspondente de um acorde da progressão, e por muitas das vezes, acaba recorrendo a todas as notas dessa escala sem pensar numa seleção de notas estratégicas para criação da frase musical.

Pensando nessas questões, senti a necessidade de criar um material que discuta de forma mais detalhada, dando total enfoque nesse assunto, e mostrando passo a passo as possibilidades e motivos para as sobreposições, usando as escalas

---

<sup>7</sup> São formatos que se formam no braço do instrumento em razão da digitalização na ordem sequencial dos intervalos para tocar as notas de uma escala musical para a improvisação e/ou composição melódica.



pentatônicas e arpejos de acorde, sob as escalas e modos mais recorrentes da música ocidental.

Portanto, nesse trabalho, tenho por finalidade apresentar um caminho pedagógico que terá uma linha de entendimento que considero muito importante para se compreender quais são as sobreposições mais interessantes e que podem se tornar ferramentas de extrema importância para alcançar de uma forma mais dinâmica outras diferenças intervalares e as notas da estrutura superior que queremos ou que devem ser “privilegiadas” dentro de uma escala ou modo correspondente de um acorde da progressão harmônica.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

### 2.1.1 Sobreposições em grupos e orquestras

Como o próprio nome sugere, sobreposição é quando colocamos um elemento sobre o outro. Em música, tais sobreposições podem ocorrer nas escalas de acordes ou nos próprios acordes para alcançar e explorar as notas da estrutura superior. Segundo o autor DEMMA, (s.d, p. 27) a harmonia resultante de sobreposições pode ser aplicada na prática em grupos instrumentais e/ou orquestra, para a formação e otimização da harmonia a partir de uma concepção mais ampla da harmonização.

A técnica é simples: consiste em sobrepor acordes diatônicos à fundamental intencionada. Por exemplo, se quisermos a sonoridade de um acorde Cmaj7 9, basta executarmos um acorde Em7 sobre a nota C no baixo. Pode-se realizar esse experimento com um gravador ou com o auxílio de outro músico. O acorde de Em7 é formado pelas notas E, G, B e D; em relação à nota C, esses intervalos serão classificados como 3ª maior, 5ª justa, 7ª maior e 9ª maior. Esse Em7 pode ser interpretado como um acorde de Cmaj7 9 sem a fundamental. Para obtermos uma sonoridade de Cmaj7 9 11#8, devemos sobrepor à nota C (no baixo) um acorde de Gmaj7 que é formado pelas notas G, B, D e F#, em relação ao C, esses intervalos serão classificados como 5ª justa, 7ª maior, 9ª maior e 11ª aumentada. E finalmente, para obter uma sonoridade de Cmaj7 9 11# 13 você deve sobrepor um acorde de Bm7 que é formado pelas notas B, D, F#, e A. Em relação ao C (no baixo) esses intervalos serão classificados como 7ª maior, 9ª maior, 11ª aumentada e 13ª maior. Podemos também sobrepor acordes sobre acordes. (DEMMA, (s.d, p. 27).

Nesse caso, a estratégia usada pelo autor DEMMA, foi utilizar os acordes gerados a partir das notas do próprio acorde e de um mesmo centro modal/tonal maior.

---

<sup>8</sup> A 11ª aumentada, não faz parte do centro tonal de Dó maior ou modo jônico, porém é aplicado como um recurso empréstimo oriundo do modo paralelo lídio para um efeito de apoggiatura ou retardando. Também é bastante recorrente nas finalizações de arranjos, geralmente aplicado em gêneros musicais mais sofisticados como por exemplo: temas de jazz. Nesse caso, há uma substituição da 11ª justa pela 11ª aumentada, pois a 11ª justa implora resolução para a 3ª maior, logo, não soa tão interessante para a otimização de um acorde no modo maior como função tônica para repouso nas inter-relações de acordes numa progressão.

Por exemplo. Na primeira sobreposição temos um acorde gerado a partir do terceiro grau: Em7, para alcançar a 9ª maior. Na segunda sobreposição temos um acorde gerado a partir do quinto grau G7M, para alcançar a 9ª maior e 11ª aumentada. E finalmente, na última sobreposição temos um acorde gerado a partir do sétimo grau: Bm7, para alcançar a 9ª maior, 11ª aumentada e a 13ª maior. Nesse exemplo, temos sobreposições resultantes do centro modal de Dó Lídio, pelo fato de estar baseado em um modo maior e termos um intervalo de 11ª aumentada, nota característica do modo Lídio.

Esse conceitual prático sobre as práticas de sobreposições em grupos instrumentais e orquestrais para a formação de acordes é muito importante. Muitas das vezes, o resultado das posições ou shapes para formar um determinado acorde com as extensões intervalares da estrutura superior da escala de acorde, se tornam muito difíceis ou impossíveis por limitações das nossas próprias articulações, pelo fato dos dedos não alcançarem as notas e/ou por limitações na escala do instrumento. Nessa concepção podemos considerar e assim aproveitar a nota fundamental que será tocada pelo contrabaixista e as notas estruturais, como a terça e quinta do acorde, que também poderão ser tocadas pelos demais instrumentos e a partir dessas considerações ser mais objetivo formar acordes, sobrepondo diretamente as notas da estrutura superior para complementar a harmonização do grupo com intervalos mais ricos harmonicamente.

### **2.1.2 Sobreposições no próprio acorde**

Esse recurso de agrupar as tríades geradas na estrutura superior para sobrepor, também pode ser encontrado e construído dentro do próprio acorde em um único instrumento. Segundo MENEZES.

*As tríades de estrutura superior (TES), também conhecidas como tríades na camada superior (TCS), são uma espécie de “acordes dentro do acorde”, ou seja, tríades maiores e menores (eventualmente aumentadas) que podem ser sobrepostas a um acorde base a partir da justaposição de terças de notas*

contidas na escala desse mesmo acorde base. Por exemplo, o acorde de **C7M** contém as notas *ré* (9), *fa#* (#11) e *lá* (6) como notas de tensão disponíveis. Ao agrupar as notas *7M – 9 – #11* tem-se a tríade de **Bm**, ou se agrupar *9 – #11 – 6* tem-se a tríade de **D**, ou *5 – 7M – 9* tem-se a tríade de **G**. Sendo assim, pode-se montar uma tríade de **Bm** sobre a estrutura de um acorde de **C7M**, que na realidade soaria um **C7M(9, #11)**. Essa forma de distribuição das vozes enfatiza o "sabor" das tensões pois visa apresentá-las agrupando-as numa camada superior levemente separada da camada inferior (onde ficam as notas mais características do acorde base) (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 66).

A partir desse raciocínio que o autor coloca, como: uma espécie de “acordes dentro do acorde”, é possível ter uma visão espacial mais ampla na escala do instrumento para se situar, mover e identificar de forma objetiva o próprio processo, para chegar em uma harmonização otimizada rumo as notas da estrutura superior, e assim, tocar sobreposições específicas de maneiras estratégicas como mencionado na citação acima, a partir de tríades maiores e menores eventualmente aumentadas e diminutas, para alcançar as notas da estrutura superior da escala correspondente de um acorde, desde que a harmonia e o gênero musical admitam tais graus de sofisticação.

Os autores: DEMMA e MENEZES JÚNIOR, apresentam exemplos semelhantes. Ou seja, a busca pelas tensões (ou notas da estrutura superior) disponíveis na escala do acorde de Dó maior, resultando numa sonoridade mais complexa, interessante e sofisticada para o acorde.

O primeiro autor sugere que tais sobreposições podem ser feitas na prática instrumental, a partir de uma técnica que consiste em considerar e aproveitar as notas estruturais, como: fundamental, terça e a quinta do acorde, produzida pelos demais instrumentistas do grupo, e dessa maneira, tocar diretamente as tríades que podem ser formadas a partir das notas da estrutura superior da escala do acorde, tocando-as de forma sobreposta para complementar e produzir sonoridades mais atraentes juntamente com o grupo ou orquestra, evitando assim, problemas de articulações dos dedos por não conseguir alcançar às notas no instrumento. Desta maneira é possível esquivar-se das grandes aberturas nos dedos o que também dificulta bastante para os deslocamentos nas progressões harmônicas.

O segundo autor, descreve a possibilidade de se fazer as tais sobreposições no próprio instrumento, quando não se está atuando juntamente com um grupo ou

orquestra, por exemplo. Nesse caso, o raciocínio é basicamente o mesmo. Porém, partir da justaposição/empilhamento ou organização em terças contidas na coleção de notas da escala desse acorde, é possível visualizar e encontrar tríades que se formam nesse ciclo das terças. Assim, é possível acessá-las e explorá-las para a sobreposição com a nota fundamental/baixo para a formação desse acorde. Desta forma, é possível facilitar todo o processo para construir acordes com sonoridades ricas, complexas e mais interessantes, sendo mais objetivo na escolha das notas. Ou seja, no momento de atribuir as tensões disponíveis desse acorde podemos dar a essas notas prioridade na harmonização a partir da nota fundamental.

O que se pode se entender nesses casos, é que esses resultados para serem encontrados e articulados no instrumento principalmente no violão ou guitarra onde temos: 4 dedos na mão esquerda para articular/digitar e 6 cordas dedilháveis para formar os acordes, muitas das vezes, torna-se mais difíceis de construir os acordes mais complexos. Ou seja, com muitas vozes. Pois, manter as notas estruturais e ainda acrescentar as notas da estrutura superior geralmente resultam em intervalos muito difíceis para alcançar as notas em uma abertura.

Portando, de toda forma, a técnica das sobreposições com as tríades da estrutura superior (TES), para identificar e explorar a estrutura superior de uma escala de acorde pode ser a melhor opção para construir tais acordes acusticamente mais sofisticados no instrumento.

### **2.1.3 Sobreposições de escalas para a improvisação**

A sobreposição com as escalas ocorre quando tocamos uma escala diferente da escala correspondente de um acorde sobre o mesmo, preferencialmente formada com um número menor notas, como as escalas pentatônicas por exemplo, buscando assim, outras articulações de notas para criar frases musicais, tendo como objetivo sonoridades mais incomuns para a improvisação idiomática.

A escala pentatônica tem uma sonoridade muito interessante. Geralmente de fácil assimilação sonora e mecânica no instrumento. Segundo PEREIRA, 2011, a

recorrência da escala pentatônica no gênero Blues e na música popular ocidental, já era um recurso usado por alguns compositores europeus desde o início do século XX.

O blues americano e o tradicional samba brasileiro também utilizam as escalas pentatônicas em sua base melódica. Alguns compositores europeus do início do século XX, em especial Claude Debussy, Maurice Ravel e Bela Bartók, serviram-se de escalas pentatônicas na composição de suas obras (PEREIRA, 2011, p. 59).

Além de ter uma sonoridade bastante versátil, a escala pentatônica também se acomoda muito confortavelmente sobre a escala/braço nos instrumentos de corda. PEREIRA, ainda discorre sobre a utilização versátil dessa escala e de sua aplicabilidade em diversos acordes, tanto na concepção modal<sup>9</sup> quanto na tonal<sup>10</sup>.

Especificamente dentro da linguagem jazzística modal, as pentatônicas são ferramentas consideravelmente úteis na prática improvisada. É possível sempre associar as pentatônicas a diferentes acordes, mesmo dentro de um processo tonal, e, a partir daí, obter resultados melódicos interessantes (PEREIRA, 2011, p. 59).

---

<sup>9</sup> A **concepção modal**, se baseia na linha melódica e numa lógica de harmonização por movimentos circulares, ou que geram uma certa ambiguidade sonora em circularidade, evitando assim, as relações de hierarquizações funcionais das resoluções do processo tonal nas progressões de acordes. Portanto, a forma de manipular a escala e os acordes é mais livre.

<sup>10</sup> A **concepção tonal**, se baseia numa lógica de movimentos embasados numa organicidade discursiva entre os acordes. Assim como na linguagem escrita e/ou pronunciada envolve vírgulas, pontuações e regras extremamente necessárias para criar cortes na respiração e tornar compreensível qualquer discurso ALMADA (2012), o sistema tonal, tem sua formulação de forma semelhante, tais como: pontuações, sintaxe, relações subordinação dos acordes por meio da resolução de um trítone, mecanismos modulares e preparatórios, gerando uma relação de discursividade entre os acordes estabelecido pelas cadências harmônicas para formulação de uma resposta que tenha coerência com a linha melódica em questão. Em ambos os sistemas ou concepções é possível aplicar sobreposições de elementos para a improvisação.

A escala pentatônica pode ser considerada uma das principais ferramentas melódicas para as composições de alguns gêneros musicais, como: o Blues, o Rock e o Jazz, entre outros. Geralmente é adicionado à escala pentatônica mais uma nota classificada como: *Blue note*. Esta blue note é muito importante para a criação da sonoridade do Blues. Sem a inclusão dessa nota, o Blues perde uma de suas principais características e peculiaridades. Historicamente, essa nota foi o resultado do canto de lamentos dos negros escravizados nos Estados Unidos da América. Era um modo mais pessoal e melancólico de expressar seus sofrimentos, angústias e tristezas.

As *worksongs* (canções de trabalho) foi o marco inicial para o surgimento do blues como gênero e estilo musical. No final dos anos 30 surgiram as primeiras gravações de blues, com as tradicionais guitarras acústicas. Aos poucos, e ao longo de décadas, os sons das vozes foram se ajustando e consagrando esta escala pela sua beleza e em sua funcionalidade musical.

O objetivo do uso de sobreposições como ferramenta melódica e/ou estratégia é atingir ou encontrar de maneira mais dinâmica as notas da estrutura superior, pois são notas que geram sonoridades mais incomum e muito interessante quando adicionadas à sua nota fundamental, criando sonoridades mais sofisticadas quando tocadas junto ao acorde, e conseqüentemente enriquecer sonoramente o arranjo sobre uma progressão de acorde. Portanto, essa técnica é extremamente importante para conseguir acordes com sonoridades mais complexas e atraentes para serem tocados nas composições musicais. Faria (1999), define sobreposição como:

É uma técnica com a qual, para tocarmos os arpejos dos acordes com notas de tensão, fazemos superposição de um arpejo tríade ou téttrade sobre um acorde para obtermos como resultado as notas de tensão (FARIA, 1999, p. 40).

As notas da estrutura superior podem ser encontradas no instrumento sem os tais recursos das sobreposições de arpejos e/ou escalas. Porém, na prática instrumental, principalmente na improvisação idiomática é difícil criar uma boa fluência para a articulação das notas quando não se tem previamente um circuito de

articulações pré-estabelecidos em mente para tocar de uma corda para outra ou de uma posição para outra, e assim, encontrar rapidamente as notas da estrutura superior ou uma seleção de notas (coleção de notas específicas) qualquer que se deseja fazer sobressair em uma frase ou arranjo musical.

As sobreposições com escalas pentatônicas ou com os arpejos de acorde não são os únicos recursos para a improvisação, mas podem ser ferramentas extremamente importantes para tocar com fluência e versatilidade, tendo como efeito um resultado mais complexo no fraseado melódico ou nas harmonizações quando usados de maneira sobreposta.

O inter-relacionamento entre acordes, arpejos e escalas, com suas digitações e aplicações, é também discutido por Faria (1999). O autor traz informações interessantes às necessidades desse recurso tanto para estudantes como para músicos profissionais. Em uma de suas abordagens, ele apresenta uma síntese sobre o assunto sobreposição, através de quadros que mostram as possibilidades de sobreposições com os arpejos de acordes para assim alcançar as notas das estruturas superiores dos acordes mais recorrentes na música popular.

Os autores apresentados até o momento demonstram visões ou abordagens diferentes sobre as concepções de sobreposições. Faria, ao mostrar uma síntese em tabelas dos possíveis arpejos para as sete principais tétrades que fundamentam a música ocidental, acordes do tipo: X7M; X7; Xm7; Xm7(b5); X<sup>o</sup>7 Xm7M; X7M(#5), discorre categoricamente a importância dos arpejos para alcançar as estruturas superiores desses acordes para a improvisação, composições e arranjos.

Já no método de guitarra “Acordes, Inversões e Distribuições”, DEMMA, (s.d, p. 27) mostra um conceitual prático para sobrepor acordes na prática instrumental em grupo para formar os acordes através de sobreposições resultantes e completar as possíveis extensões com as notas da estrutura superior das escalas de acordes, e desta maneira, gerar nuances sonoras mais excêntricas junto ao grupo instrumental.

Todos esses materiais são muito consistentes em suas propostas, porém, não seguem uma linha de raciocínio mais explicativa para as tais sobreposições.

A prática mais comum para a improvisação idiomática é o uso das escalas correspondentes de acorde. Não existe nenhum problema em tocar/improvisar pensando apenas na escala correspondente de um acorde, porém, muitas das vezes, quando tocamos sobre uma única escala pensando somente nessa escala, corremos



o risco de deixar a improvisação soar muito previsível e/ou repetitiva, uma vez que é difícil localizar rapidamente na escala do instrumento um determinado grupo de notas, seja as próprias notas estruturais do acorde ou as notas da estrutura superior, Encontrar notas específicas a partir de sobreposições de elementos musicais como acordes, arpejos e outras escalas, pode ser uma ferramenta perfeita para novos resultados e sensações melódicas que podem ser geradas em virtude dos diferentes intervalos que uma outra escala ou arpejo é sobreposto ou inseridos no processo estratégico para a improvisação.

Por outro lado, os arpejos podem ser usados de diferentes formas. Faria, por exemplo, discorre sobre esse tema. Isso levanta o seguinte questionamento: qual arpejo usar dentro de uma tonalidade para um determinado acorde? A maioria das literaturas encontradas até esse momento que tratam sobre o assunto, não deixam muito claro os motivos, o resultado nota por nota e as possibilidades de forma mais categórica.

O que quero adiantar aqui e que é possível usar todos os arpejos dos acordes que se formam dentro da tonalidade, pois todas as notas desses acordes/arpejos estarão contextualizadas no mesmo centro tonal/modal. Porém, a grande questão é saber quais são as melhores opções e os motivos para tal escolha, e assim, encontrar arpejos que alcance de forma mais objetiva cada nota da estrutura superior para otimizar ou obter efeitos sonoros extraordinários sobre os acordes da progressão harmonia.

## **2.2 O termo sobreposição usado para outros recursos na composição musical**

É importante entender que o termo sobreposição, também é usado para nomear outros recursos para a composição musical. Segundo uma publicação bem aceita, esse termo aparece para conceituar e explicar outros recursos da teorização musical, tais como: bitonalidade, polirritmia, polifonia e poli-harmonia. (BOHUMIL, 1996, p. 30).

“**Bitonalidade** - é o processo harmônico que consiste na sobreposição ou simultaneidade de melodias ou acordes pertencentes a tons diferentes” (BOHUMIL, 1996, p. 90).

O mesmo termo sobreposição é usado para explicar a definição de polirritmia.

**Polirritmia** – sobreposição de ritmos diferentes (BOHUMIL, 1996, p. 125).

Para definir a polifonia.

**Polifonia** – sobreposição de várias melodias independentes” (BOHUMIL, 1996, p. 271).

Para explicar poli-harmonia.

**Poli-harmonia** – é a sobreposição de vários acordes diferentes” (BOHUMIL, 1996, p. 272).

Em todos esses recursos apresentados nas citações para a composição musical, existe sim o efeito de sobrepor as notas e acordes, porém, são recursos diferentes se comparados com o a proposta dessa pesquisa. Nessa pesquisa, o conceito: sobreposições, terá como foco a apresentação de elementos musicais como: escalas e arpejos para a sobreposição em um acorde e na progressão de acordes. Ou seja, encontrar outras escalas e arpejos (além das escalas correspondentes dos acordes) para alcançar e explorar as notas ou tríades da estrutura superior (TES), buscando evocar sonoridades mais incomuns e interessantes para a improvisação e arranjos musicais.

### 3 A ESCALA DIATÔNICA MAIOR PRIMITIVA

#### 3.1.1 O padrão intervalar da escala maior primitiva

Escala é uma coleção/seleção de notas usadas para as composições e improvisações musicais. A escala diatônica maior primitiva<sup>11</sup> é organizada por graus conjuntos, “Os graus conjuntos são os graus imediatos consecutivos” (BOHUMIL, 1996, p. 88). Ou seja, notas sucessivas que seguem imediatamente de uma nota a outra a partir de um padrão intervalar de tons e semitons para a formação de uma coleção de notas. “Esse padrão intervalar pode ser definido pelo espaçamento das notas em tons, semitons ou pela combinação de tons e semitons” (PEREIRA, 2011, p. 76). O termo “espaçamento” aqui sugerido pelo autor, na verdade pode ser melhor conceituado como: diferença de altura por intervalos de tons e semitons, e as suas combinações, pois na verdade, não há um espaçamento físico e sim diferenças de altura ou afinação entre as notas. Portanto, os intervalos usados para a formação das escalas básicas são: os intervalos de tom/segunda maior (resultado da soma de 2 semitons) e o semitom/segunda menor (menor diferença na altura/afinação entre 2 notas na cultura ocidental).

Existe um grande número de escalas. E conseqüentemente, cada escala tem o seu próprio padrão intervalar. A escala diatônica maior, é organizada pelo seguinte padrão intervalar: tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom. Esse padrão intervalar é aplicado na nota: Dó, resultando na seguinte coleção de notas naturais: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, formando assim, a tonalidade e/ou centro tonal de Dó maior. A escala de Dó maior pode ser tratada como uma escala modelo, pois é formada pelas 7 notas naturais.

---

<sup>11</sup> O modo jônio é um modo maior (há um intervalo de terça maior entre os graus I e III). Não existe intervalo característico, pois o modo jônico é idêntico à escala Dó Maior - forma primitiva (Bohumil, 1996, p. 169).

### **3.1.2 O padrão intervalar da escala de Dó maior para a construção de outras escalas maiores**

Usa-se a mesma sequência de tons e semitons determinado pelo padrão intervalar da escala diatônica em Dó maior para construir outras escalas maiores nas demais alturas do sistema musical ocidental. Ou seja, começando a partir de qualquer nota, teremos o mesmo resultado em relação ao sentido musical em virtude de ser baseada no mesmo padrão intervalar, porém, numa altura mais agudo ou mais grave.

Para a construção da escala maior a partir de outras notas ou alturas, deve se observar a necessidade de fazer as alterações nas notas naturais para que se ajustem ao padrão intervalar diatônico usando os sinais de alteração: sustenidos (altera-se a nota meio tom acima) e bemóis (altera-se a nota meio tom abaixo), convencionados como: acidentes fixos, pois, para cada altura teremos as alterações nas notas para formar a coleção de notas, mas manter o mesmo sentido musical da escala de Dó maior. Portanto, para formar as demais escalas maiores em: Ré bemol maior; Ré maior; Mi bemol maior; Mi maior; Fá maior; Sol bemol maior; Sol maior; Lá bemol maior; Lá maior; Si bemol maior; Si maior, usa-se o mesmo padrão intervalar, a mesma sequência de tons e semitons que formam a escala diatônica em dó maior. Ou seja: tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom.

## 4 ACORDES

Os acordes, também são formados por um padrão intervalar. Nesse caso, os intervalos usados para a formação dos acordes básicos são os intervalos e/ou saltos de terças. Segundo o autor Almada.

“os intervalos (em especial, o de terça) formam o principal elemento na construção dos acordes (que, por sua vez, são as peças que darão “vida” ao organismo harmônico). Já a escala maior (por sinal, também construída a partir de um padrão intervalar) é o alicerce primordial no estudo da Harmonia Funcional” (ALMADA, 2012, p. 26).

Os acordes básicos convencionais como: maiores, menores, diminutos e aumentados, são formados por 3 notas, sobrepostas em saltos de terças, e também são classificadas como tríades. “O acorde de 3 sons, formado por duas terças sobrepostas, se chama tríade” (BOHUMIL, 1996, p. 273).

A partir da formação das tríades bases temos as tétrades. “O acorde de sétima tem 4 notas diferentes e é formado por três terças sobrepostas. As notas extremas do acorde formam um intervalo de sétima” (BOHUMIL, 1996, p. 348). Nesse caso, é acrescentado mais um intervalo de terça sobre a última nota da tríade, a 5ª justa, chegando a sétima nota da escala.

#### 4.1.1 A escala maior primitiva e os intervalos de terças

Na figura abaixo será apresentado a escala de Dó maior e as suas notas organizadas em saltos ou intervalos de terças e as suas respectivas classificações em maiores e menores para a formação dos acordes.

Figura 1 – A escala musical natural e a sua organização em saltos de terças.

The diagram illustrates the C major scale on a treble clef staff. The notes are labeled with their solfège names: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó. Above the staff, the intervals between notes are labeled as 'Graus' (degrees) from F to 15ªj. Below the staff, the intervals between notes are labeled as 'Saltos de Terças' (thirds) and 'Análise intervalar' (interval analysis). The intervals are: 3ªM (Dó-Mi), 3ªm (Mi-Fá), 3ªM (Fá-Sol), 3ªm (Sol-Lá), 3ªm (Lá-Si), and 3ªM (Si-Dó). The intervals between notes are labeled as 'Tom' or 'Semitom'. The diagram also shows the formation of triads: Dó-Mi-Fá (3ªM), Mi-Fá-Sol (3ªm), Fá-Sol-Lá (3ªM), Sol-Lá-Si (3ªm), Lá-Si-Dó (3ªM), and Si-Dó-Ré (3ªm).

F = fundamental  
M = maior  
j = justa

O intervalo de 3ª maior é formado por uma diferença de 4 semitons (2 tons). O intervalo de 3ª menor é formado por uma diferença de 3 semitons (1 tom ½). Se o primeiro intervalo for de 3ªM (terça maior), a tríade/acorde pertence a categoria maior. Se o primeiro intervalo for de 3ªm (terça menor), a tríade/acorde pertence a categoria menor.

#### 4.1.2 Acordes: tríades e tétrades

Na figura 1, as notas em saltos de terças foram formadas a partir de uma coleção de notas naturais. Nesse caso, essa coleção de notas naturais será usada para gerar todas as tríades/acordes para o campo harmônico (C.H.) de Dó maior, pois, é a única escala formada por notas naturais. Assim, a partir de cada nota da escala irá se formar uma tríade ou tétrade, determinada pela superposição de terças da própria escala, como já vimos.

Para saber quais são as notas que formam a tríade ou a tétrade correspondente de qualquer nota contextualizada na escala de Dó maior, basta pensar na disposição ou superposição das notas em terças a partir de qualquer nota da escala. Por exemplo: para saber a tétrade correspondente da nota: Dó. Teríamos o seguinte resultado: Dó, Mi, Sol. Si. Analisando as quatro notas teremos o seguinte. No primeiro intervalo entre as notas: Dó e Mi, temos uma 3ª maior. No segundo intervalo entre as notas Mi e Sol, temos uma terça menor. No terceiro intervalo, entre as notas Sol e Si temos uma terça maior. Portanto, o resultado é o acorde: Dó maior com a sétima maior, que será a tétrade correspondente ao primeiro grau do campo harmônico de Dó maior. O mesmo procedimento é feito para encontrar as demais tétrades do campo harmônico.

Na figura abaixo é possível observar como fica as combinações dos intervalos de terças para a formulação dos sete acordes contextualizados no centro diatônico maior, construídos a partir de cada nota da escala maior.

Figura 2 – Graus, a superposição de terças e as tríades e tétrades geradas.

<b>Construída sobre:</b>	<b>Tríades</b>	<b>Tétrades</b>
...a 1ª nota da escala	<b>Maior</b> 3ªM + 3ªm	<b>Maior com sétima Maior</b> 3ªM + 3ªm + 3ªM
...a 2ª nota da escala	menor 3ªm + 3ªM	menor com sétima menor 3ªm + 3ªM + 3ªm
...a 3ª nota da escala	menor 3ªm + 3ªM	menor com sétima menor 3ªm + 3ªM + 3ªm
...a 4ª nota da escala	<b>Maior</b> 3ªM + 3ªm	<b>Maior com sétima Maior</b> 3ªM + 3ªm + 3ªM
...a 5ª nota da escala	<b>Maior</b> 3ªM + 3ªm	<b>Maior com sétima menor</b> 3ªM + 3ªm + 3ªm
...a 6ª nota da escala	menor 3ªm + 3ªM	menor com sétima menor 3ªm + 3ªM + 3ªm
...a 7ª nota da escala	diminuta 3ªm + 3ªm	menor com sétima menor e 5ª diminuta 3ªm + 3ªm + 3ªM

A escala de Dó maior é formada por notas naturais. Portanto, todas as notas usadas para a formação das sete tríades ou tétrades para o campo harmônico de Dó maior, são formadas por notas naturais organizadas por saltos de terças.

#### 4.1.3 Acordes nos demais centros tonais

Vimos que no centro tonal de Dó maior, a escala é formada por graus conjuntos sobre o padrão intervalar diatônico. A partir dessa coleção de notas temos também as notas organizadas em saltos de terças diatônicas para formar os acordes e o campo harmônico. Nas demais alturas também teremos esse mesmo processo para a construção da escala e os respectivos acordes e o campo harmônico maior, formando assim os demais centros tonais.



Para saber a formação dos acordes e o campo harmônico nas demais alturas ou centros tonais, basta orientar-se pela coleção de notas do centro tonal em saltos de terças, considerando os acidentes fixos atribuídos pelo padrão intervalar diatônico. A partir dessas alterações é possível saber as notas e a categoria de cada acorde correspondente do campo harmônico em todas as alturas e/ou centro tonais.


Sobre a organização das notas em saltos terças, podemos sempre pensar na mesma disposição/ordem formada em Dó maior: Dó, Mi, Sol, Si, Ré, Fá e Lá. Porém, deve-se considerar os acidentes fixos de cada altura, e assim, alterar as notas de acordo com cada centro tonal para formar os acordes correspondentes do respectivo campo harmônico. Por exemplo. Na tonalidade de: Lá maior, baseado no padrão intervalar diatônico, temos a seguinte coleção de notas: Lá, Si, Dó sustenido, Ré, Mi, Fá sustenido, Sol sustenido, Lá. Organizando essa coleção de notas em saltos de terças teríamos as seguintes notas: Dó sustenido, Mi, Sol sustenido, Si, Ré, Fá sustenido, Lá. Assim, para saber qual é uma tríade ou a téttrade correspondente de qualquer nota contextualizada nesta escala, basta pensar na disposição ou superposição dessa seleção de notas em saltos de terças a partir da nota escolhida.

#### **4.1.4 Outros acordes gerados a partir da combinação das terças**

A partir das combinações dos intervalos de terças: maiores e menores, é possível formar até 8 acordes téttrade. Porém, uma dessas combinação não se aplica na prática musical como téttrade. Segundo Bohumil,

Os ACORDES de SÉTIMA DIATÔNICOS são formados pela combinação de terças maiores e menores sobrepostas. Matematicamente podem ser formadas oito combinações mas somente sete são usadas. A combinação  $3^{\text{a}} M + 3^{\text{a}} M + 3^{\text{a}} M$  soa enarmonicamente igual ao acorde de Quinta Aumentada e por isso não é usada" (BOHUMIL, 1996, p. 348).

Figura 3 – Combinações das terças maiores e menores.

Terças	M	m	M	m	M	M	m	m		3ª M	4ª dim.
sobrepostas:	M	M	m	m	M	m	M	m		3ª M = 3ª M	
	M	M	M	M	m	m	m	m		3ª M	3ª M.

Fonte: Bohumil (1996, p. 348)

Essas 7 combinações, formam as tétrades/acordes da nossa discografia ocidental. Segundo Almada, “Temos, portanto, sete tétrades possíveis, em vez das oito esperadas” (ALMADA, 2012, p. 42). Nessas combinações teremos os seguintes resultados

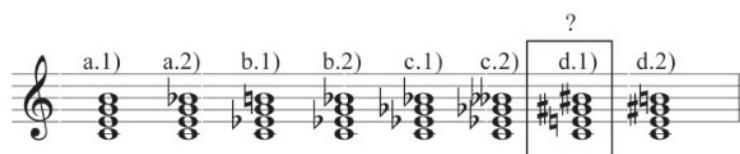
Figura 4 – Padrão intervalar das terças para formação das 7 tétrades

- a) Base — tríade maior ( $3M + 3m = 5J$ )
  - a.1)  $[3M + 3m] + 3M = 7M$  ( $7 + 4 = 11$  semitons);
  - a.2)  $[3M + 3m] + 3m = 7$  ( $7 + 3 = 10$ ).
- b) Base — tríade menor ( $3m + 3M = 5J$ )
  - b.1)  $[3m + 3M] + 3M = 7M$  ( $7 + 4 = 11$ );
  - b.2)  $[3m + 3M] + 3m = 7$  ( $7 + 3 = 10$ ).
- c) Base — tríade diminuta ( $3m + 3m = 5^\circ$ )
  - c.1)  $[3m + 3m] + 3M = 7$  ( $6 + 4 = 10$ );
  - c.2)  $[3m + 3m] + 3m = 7^\circ$  ( $6 + 3 = 9$ ).
- d) Base — tríade aumentada ( $3M + 3M = 5+$ )
  - d.1)  $[3M + 3M] + 3M = 7+$  ( $8 + 3 = 12$ );
  - d.2)  $[3M + 3M] + 3m = 7M$  ( $8 + 3 = 11$ ).

Fonte: Almada, (2012, p. 41)

Pode-se concluir que, a soma da superposição de 2 intervalos de terças resulta sempre numa quinta, a soma de 3 intervalos de terças resulta sempre numa sétima.

Figura 5 – Exemplos das 7 tétrades sobre a nota Dó.



Fonte: Almada, (2012, p. 42)

No caso do exemplo: d.1, temos uma combinação do intervalo de 3 terças, teoricamente correta, mas inválida na prática, pois, a sétima aumentada equivalente à oitava nota, isto é, notas enarmônicas. Ou seja, nomes distintos para o mesmo som, portanto, não temos uma sétima aumentada.

...a oitava não admite “sócios”. Esta é mais uma das várias “imperfeições” do sistema temperado: afinal, tal convenção na qual foram arbitradas aproximações e simplificações trouxe também uma série de incoerências, sob a ótica rígida da Acústica. Sendo assim, podemos concluir que uma tétrede com sétima aumentada “não existe”, ou melhor, a sétima aumentada nada mais seria do que o dobramento à oitava da fundamental. Em outras palavras: a “tétrede”, nesse caso, continua a ser tríade! (ALMADA, 2012, p. 42).

Na prática, esse acorde (exemplo d.1 da figura 5) é uma tríade e não uma tétrede, pois se completa somente com três notas distintas, sendo essa quarta nota a oitava nota da escala.

Figura 6 – Descrições dos 7 acordes.

- a.1) maior com sétima maior [cifra: X7M];
- a.2) maior com sétima [X7];
- b.1) menor com sétima maior [Xm(7M)];
- b.2) menor com sétima [Xm7];
- c.1) menor com sétima e quinta diminuta [Xm7(b5)];
- c.2) sétima diminuta [X<sup>o</sup>7];
- d.2) aumentada com sétima maior [X7M(#5)].

Fonte: Almada, (2012, p. 42)

Todas essas tétrades são acordes resultantes das sobreposições de terças das principais escalas tonais, a saber: maior primitiva, menor primitiva, menor melódica e menor harmônica. Portanto, tais acordes podem ser encontrados na superposição de terças dessas escalas em seus respectivos campos harmônicos correspondentes.

## 5 MODOS

Os modos gregos, litúrgicos ou eclesiásticos, são escalas organizadas por graus conjuntos (notas sucessivas) que são inversões de um mesmo padrão intervalar. Nesse caso, a escala diatônica maior primitiva – modos originais.

**Modos Litúrgicos** (ou escalas antigas ou eclesiásticas) são escalas diatônicas (as 7 notas guardam entre si o intervalo de um tom ou de um semitom). Conservam o nome dos modos gregos, mas a sua formação é diferente: começam com outra nota e a sua disposição é ascendente. Eram usados na música litúrgica da idade média. **Modos litúrgicos autênticos** ou Ambrosianos (São Ambrósio, falecido em 397, foi bispo de Milão) (BOHUMIL, 1996, p. 166).

Os modos são: jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. Originalmente, os modos foram desenvolvidos na Grécia Antiga, “A música antiga (mais precisamente aquela que vai até o século XII) empregou um sistema especial de escalas às quais se dá o nome de modos (BENNETT, 1986, P. 13)”. Baseado na escala Pitagórica<sup>12</sup>, os modos receberam os nomes das regiões/povos da antiga Grécia. “Os gregos costumavam nomear as suas escalas segundo suas regiões (BOHUMIL, 1996, p. 165)”. E foram os primeiros a organizar e usar as escalas nas igrejas primitivas. Esses termos gregos, é aplicado na teoria musical e são uma denominação grega para os modos eclesiásticos adaptados, isto é, os nossos modos não são gregos, eles apenas receberam posteriormente nomeações dos modos gregos originais.

---

<sup>12</sup> A teoria da música grega estava fortemente ligada à matemática, à astronomia e ao misticismo. Pitágoras, um dos grandes estudiosos da acústica musical - baseado no cálculo das relações numéricas entre os intervalos de 5ª. e 8ª. -, criou a escala pitagórica, que consistia na base para a transformação da escala de 5 sons (pentatônica), para a de 7 sons (heptatônica). De acordo com essa teoria, Pitágoras considerou apenas os intervalos de 4ª., 5ª. e 8ª. como sendo consonantes, devido às suas relações numéricas simples (CAVINI, 2011, p. 56). Teorias de Pitágoras: <https://www.youtube.com/watch?v=kkMjMQQV-U> Acesso em: 02.06.2023.

São chamados de “gregos” apenas por convenção e conveniência: seus nomes (e, mais vagamente, suas constituições) derivam dos modos utilizados em certas de regiões da Grécia clássica. Já a denominação “litúrgicos” (aos quais mais se assemelham esses modos “modernos”) é devida ao sistema modal empregado no canto gregoriano medieval que, por sua vez, utilizava emprestada a nomenclatura das escalas gregas (as estruturas intervalares de ambos os sistemas eram, porém, consideravelmente diversas) (ALMADA, 2012, p. 83).

Os modos são caracterizados de acordo com o seu padrão intervalar de tons e semitons. A palavra modo<sup>13</sup>, quer dizer que é uma maneira de organizar e tocar uma escala musical, resultando em diferentes sentidos e sensações sonoras, atribuído às combinações do padrão intervalar de cada modo. Cada modo pode ser formado a partir da mesma nota fundamental, respeitando o seu próprio padrão intervalar modal para completar a escala.

A seguir apresento os 7 modos, os graus, a nota característica e o padrão intervalar modal de cada modo a partir da nota fundamental Dó. A letra “**F**”, representa a nota fundamental. Os intervalos/notas destacadas em vermelho são as notas características dos modos.

---

<sup>13</sup> Numa visão geral das práticas musicais existem 3 concepções ou maneiras de compor música, convencionadas como: **modal**, **tonal** e **atonal**. Na cultura ocidental, a primeira prática musical surgiu sob a concepção modal. São consideradas modais as músicas dos períodos da: **antiguidade** (Grécia e Roma), **idade média** e **renascentista**. A **música modal** pura, desse período, era formada numa única linha melódica, que gravita sobre uma nota centro, causando um efeito hipnótico. Não tinha uma harmonia baseada em tríades e as hierarquizações de acordes organizadas em funções harmônicas. A música, era usada nos cantos gregorianos cristãos, na música profana, populares, rituais, danças e festas. No século **XVII**, os compositores inventaram uma outra maneira de fazer música, o **sistema tonal**. Nesse sistema, os compositores começaram a introduzir sustentidos e bemóis às notas, a música começa a ser pensada a partir dos acordes: maiores e menores, atraídos pelos encantos e afetos da sétima nota da escala maior, “nota si em Dó maior” classificada como: “nota sensível”. (Barraud, 1975).

A partir das últimas décadas do século **XIX**, surgiu uma nova forma de fazer música, o **sistema atonal**, ou **dodecafônico**, fundamentado pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) e por seus discípulos e amigos Alban Berg e Anton Webern. Esse sistema, tem como principal característica a negação da tonalidade, renunciando a ideia de centro tonal, passando a privilegiar as 12 notas musicais, técnica adotada por alguns compositores.

A concepção modal de fazer música, continua até os dias de hoje, porém, numa linguagem mais diversificada baseada em acordes e/ou princípios tonais e adaptada aos povos, gêneros e estilos musicais, agora convencionada como: neomodalismo. Nas primeiras décadas do século **XX**, também surge uma multiplicidade de gêneros e estilos musicais. Tais como: samba, choro, jazz, baião, bossa, blues, rock, sertanejo, country, Funk, reggae, entre outros. Em todos esses gêneros e subgêneros, é possível encontrar músicas na concepção modal (ou neomodalismo) e na concepção tonal, e também uma fusão entre esses dois sistemas em suas estruturas composicionais.

## 5.1.1 Apresentação dos 7 modos a partir da mesma nota fundamental

Figura 7 – Modos gregos a partir da nota Dó.

Dó Jonio

F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M 8<sup>a</sup>j

Dó Dórico

F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

Dó Frígio

F 2<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

Dó Lídio

F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>aum. 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M 8<sup>a</sup>j

Dó Mixolídio

F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

Dó Eólio

F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

Dó Lócrio

F 2<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>dim. 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

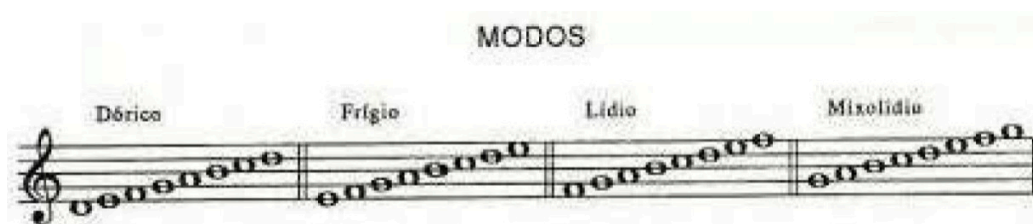
Cada modo é formado por um padrão intervalar diferente. Porém, como já mencionei, são inversões do padrão intervalar da escala maior primitiva. Cada modo, também possui o um intervalo característico.

“Os modos litúrgicos podem ser comparados às escalas diatônicas modernas, encontrando-se em cada um deles uma nota diferencial. O intervalo entre a tônica e a nota diferencial é o intervalo característico (BOHUMIL, 1996, p. 166)”.

Os modos podem ser classificados em 3 grupos: maiores, menores e o diminuto. Os modos: jônico, lídio e mixolídio são maiores. Os modos: dórico, frígio e o eólio são menores. O modo lócrio, é diminuto.

Os modos<sup>14</sup> litúrgicos, são os modos que possuem a nota diferenciadora ou característica.

Figura 8 – Modos litúrgicos – modais.



Fonte: Bohumil (1996, p. 166)

A idéia da caracterização de cada modo através da comparação com os modos maior e menor e do destaque da *nota característica* (diferenciadora) aparece em formulações como “lídio [...] escala maior com o quarto grau aumentado [...] mixolídio [...] escala maior com sétimo grau abaixado [...]”, dórico [...] escala menor natural com o sexto grau elevado”, etc (FREITAS, 2008, p. 453).

---

<sup>14</sup> No fim da Idade Média, a música erudita foi dando preferência aos modos jônico e eólio que acabaram dominando a música com os nomes de “modo Maior” (jônico) e “modo menor” (eólio). (BOHUMIL, 1996, P. 169)



Qualquer modo pode ser usado como matéria prima “protagonista”, para as composições ou arranjos musicais de acordo com o desejo e expectativas do compositor.

As diferenciações, o entendimento dos modos e até mesmo suas aplicabilidades na prática da improvisação, podem ser comparadas com os modos básicos tonais (maior e menor) para melhor conscientização e memorização dos mesmos.

### **Jônico**

Escala definida como: escala diatônica maior primitiva;

### **Lídio**

Possui os mesmos intervalos do modo jônico, mas com a quarta aumentada;

### **Mixolídio**

Possui os mesmos intervalos do modo jônico, mas com a sétima menor.

### **Eólio**

Escala definida como: escala diatônica menor primitiva;

### **Dórico**

Possui os mesmos intervalos do modo dórico, mas com a sexta maior;

### **Frígio**

Possui os mesmos intervalos do modo eólio, mas com a segunda menor;

### **Lócrio**<sup>15</sup>

Possui os mesmos intervalos do modo eólio, mas com a segunda menor e a quinta diminuta.

## **5.2 Campos harmônicos modais**

Cada nota do modo/escala passa a exercer o papel de fundamental, e sobre ela acontece as superposições ou empilhamento das terças a partir da coleção de notas do modo para a formação dos acordes: tríades e tétrades, como já abordado.

---

<sup>15</sup> O modo lócrio, também pode ser comparado com o modo frígio, pois os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima são menores (convencionados como graus modais). Portanto, para formar o modo lócrio a partir do modo frígio, basta alterar a quinta justa do modo frígio em meio tom abaixo para termos a quinta diminuta, (intervalo característico do modo lócrio), e assim, formarmos o modo lócrio.

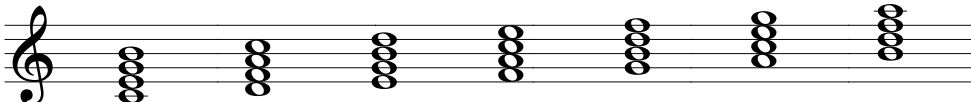
Cada modo tem o seu próprio campo harmônico. Portanto, teremos sete campos harmônicos modais.

## 5.2.1 Os 7 Campos harmônicos modais

Figura 9 – Campos harmônicos modais gerados dos 7 modos.

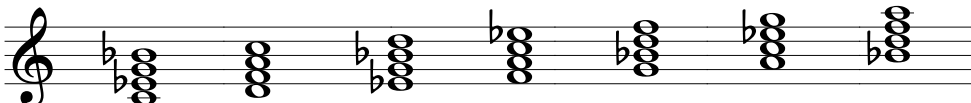
Campo Harmônico Jônico

<b>I7M</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IIIIm7</b>	<b>IV7M</b>	<b>V7</b>	<b>VIIm7</b>	<b>VIIIm7<sup>b5</sup></b>
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>



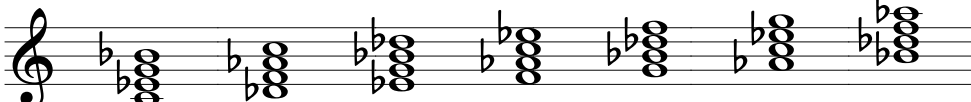
Campo Harmônico Dórico

<b>IIm7</b>	<b>IIIm7</b>	<b>bIII7M</b>	<b>V7</b>	<b>Vm7</b>	<b>VIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>bVII7M</b>
Cm7	Dm7	E <sup>b</sup> 7M	F7	Gm7	Am7 <sup>b5</sup>	B <sup>b</sup> 7M



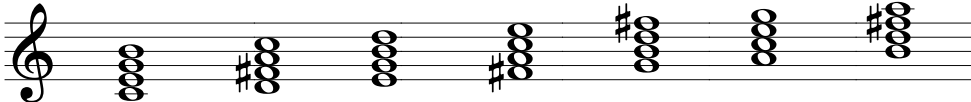
Campo Harmônico Frígio

<b>IIm7</b>	<b>bII7M</b>	<b>bIII7</b>	<b>IVm7</b>	<b>Vm7<sup>b5</sup></b>	<b>bVI7M</b>	<b>bVIIIm7</b>
Cm7	D <sup>b</sup> 7M	E <sup>b</sup> 7	Fm7	Gm7 <sup>b5</sup>	A <sup>b</sup> 7M	B <sup>b</sup> m7



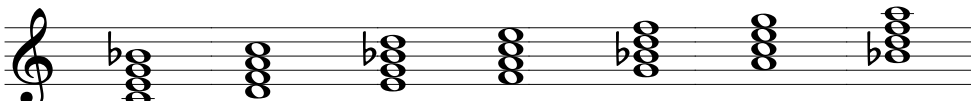
Campo Harmônico Lídio

<b>I7M</b>	<b>II7</b>	<b>IIIIm7</b>	<b>#IVm7<sup>b5</sup></b>	<b>V7M</b>	<b>VIIm7</b>	<b>VIIIm7</b>
C7M	D7	Em7	F <sup>#</sup> m7 <sup>b5</sup>	G7M	Am7	Bm7



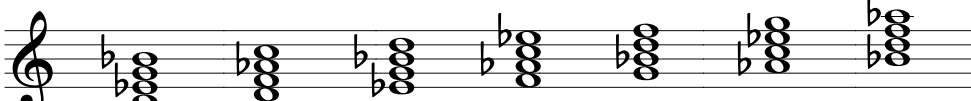
Campo Harmônico Mixolídio

<b>I7</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IIIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>IV7M</b>	<b>Vm7</b>	<b>VIIm7</b>	<b>bVII7M</b>
C7	Dm7	Em7 <sup>b5</sup>	F7M	Gm7	Am7	B <sup>b</sup> 7M



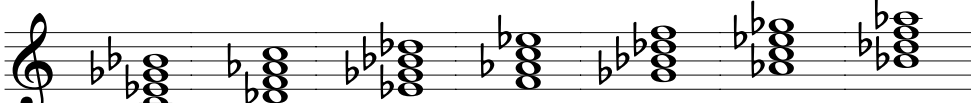
Campo Harmônico Eólio

<b>IIm7</b>	<b>IIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>bIII7M</b>	<b>IVm7</b>	<b>Vm7</b>	<b>bVI7M</b>	<b>bVII7</b>
Cm7	Dm7 <sup>b5</sup>	E <sup>b</sup> 7M	Fm7	Gm7	A <sup>b</sup> 7M	B <sup>b</sup> 7



Campo Harmônico Lócrio

<b>IIm7<sup>b5</sup></b>	<b>bII7M</b>	<b>bIIIIm7</b>	<b>IVm7</b>	<b>bV7M</b>	<b>bVI7</b>	<b>bVIIIm7</b>
Cm7 <sup>b5</sup>	D <sup>b</sup> 7M	E <sup>b</sup> m7	Fm7	G <sup>b</sup> 7M	A <sup>b</sup> 7	B <sup>b</sup> m7



### 5.3 Modos – concepção relativa

Como já explicado, as escalas modais, são formadas a partir de uma reorganização de inversões do padrão intervalar da escala diatônica maior primitiva para formar a coleção das sete notas para as escalas modais. Como são formados obedecendo o padrão intervalar da escala diatônica maior primitiva, tais modos/escalas também podem ser organizados e/ou contextualizados dentro de um mesmo centro tonal/modal. Por exemplo, na escala de Dó maior, são gerados os seguintes modos: Dó jônico; Ré dórico; Mi frígio; Fá lídio; Sol mixolídio; Lá eólio e Si lícrio.

As diferenciações na sonoridade de cada modo, mesmo sendo formados pela mesma coleção de notas vem do padrão intervalar em que cada modo é formado, e também, do intervalo modal característico do modo.

Apresento na figura seguinte, os sete modos e/ou escalas modais contextualizadas no centro modal/tonal de Dó maior.

### 5.3.1 Modos relativos – formados com a mesma coleção de notas

Figura 10 – Os 7 modos gerados/contextualizados no centro de Dó maior.

The diagram illustrates the seven modes of the D major scale, each with its characteristic interval pattern and specific notes highlighted in red:

- Dó Jônico:** F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M 8<sup>a</sup>j
- Ré Dórico:** F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j
- Mi Frígio:** F 2<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j
- Fá Lídio:** F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>aum. 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M 8<sup>a</sup>j
- Sol Mixolídio:** F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j
- Lá Eólio:** F 2<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j
- Si Lócrio:** F 2<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>dim. 6<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 8<sup>a</sup>j

Interval patterns (T = whole tone, ST = semitone) are indicated below each staff:

- Dó Jônico: T T ST T T T ST
- Ré Dórico: T ST T T T ST T
- Mi Frígio: ST T T T ST T T
- Fá Lídio: T T T ST T T ST
- Sol Mixolídio: T T ST T T ST T
- Lá Eólio: T ST T T ST T T
- Si Lócrio: ST T T ST T T T

Esses modos são materiais sonoros independentes, mesmo sendo gerados sobre a mesma coleção de notas. Ou seja, é possível criar arranjos musicais usando qualquer modo contextualizado em Dó maior, onde a nota Dó e/ou acorde Dó maior, não serão a “protagonista” ou a tônica em um arranjo musical, e sim qualquer outro modo contextualizado no centro de Dó maior que escolhermos para a estruturação e concepção da composição musical.

### **5.3.2 Campos harmônicos modais relativos**

Os acordes para a formação do campo harmônico de cada modo serão os mesmos contextualizados em Dó maior, pois está sendo formado pela mesma coleção de notas de Dó maior. Portanto, a superposição das notas em terças para a formação das tríades, tétrades e a estrutura superior de cada modo é formada a partir do mesmo ciclo intervalar de terças. Isto é, as mesmas notas são distribuídas em diferentes relações intervalares com a nota fundamental de um modo em cada um dos modos.

Na figura a seguir, apresento os sete campos harmônicos modais gerados/contextualizados no centro de Dó maior.

### 5.3.3 Campo harmônico modal – concepção relativa

Figura 11 – O Campo Harmônico dos 7 modos gerados/contextualizados no centro de Dó maior.

#### Campo Harmônico Jônico

<b>I7M</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IIIIm7</b>	<b>IV7M</b>	<b>V7</b>	<b>VIIm7</b>	<b>VIIIm7<sup>b5</sup></b>
C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>

#### Campo Harmônico Dórico

<b>IIm7</b>	<b>IIIm7</b>	<b>bIII7M</b>	<b>IV7</b>	<b>Vm7</b>	<b>VIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>bVII7M</b>
Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>	C7M

#### Campo Harmônico Frígio

<b>IIm7</b>	<b>bII7M</b>	<b>bIII7</b>	<b>IVm7</b>	<b>Vm7<sup>b5</sup></b>	<b>bVI7M</b>	<b>bVIIIm7</b>
Em7	F7M	G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>	C7M	Dm7

#### Campo Harmônico Lídio

<b>I7M</b>	<b>II7</b>	<b>IIIIm7</b>	<b>#IVm7<sup>b5</sup></b>	<b>V7M</b>	<b>VIIm7</b>	<b>VIIIm7</b>
F7M	G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>	C7M	Dm7	Em7

#### Campo Harmônico Mixolídio

<b>I7</b>	<b>IIIm7</b>	<b>IIIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>IV7M</b>	<b>Vm7</b>	<b>VIIm7</b>	<b>bVII7M</b>
G7	Am7	Bm7 <sup>b5</sup>	C7M	Dm7	Em7	F7M

#### Campo Harmônico Eólio

<b>IIm7</b>	<b>IIIm7<sup>b5</sup></b>	<b>bIII7M</b>	<b>IVm7</b>	<b>Vm7</b>	<b>bVI7M</b>	<b>bVII7</b>
Am7	Bm7 <sup>b5</sup>	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7

#### Campo Harmônico Lócrio

<b>Im7<sup>b5</sup></b>	<b>bII7M</b>	<b>bIIIIm7</b>	<b>IVm7</b>	<b>bV7M</b>	<b>bVI7</b>	<b>bVIIIm7</b>
Bm7 <sup>b5</sup>	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7

## 6 ESTRUTURA SUPERIOR

A tríade da estrutura superior (TES) e/ou notas da estrutura superior, em outras palavras, são as demais notas da escala que reaparecem no ciclo das terças diatônicas após as primeiras 4 notas da téttrade. Ou seja, quando continuamos a sobrepor os intervalos de terça sobre a última nota de uma téttrade teremos então as notas da estrutura superior, alcançando a: nona, décima primeira e décima terceira notas da escala. Essas três notas extrapolam a oitava. Portanto, são classificadas como: intervalos compostos, mas podem ser inseridas ou “embaralhadas” (ALMADA, 2012) na formação de um acorde de várias formas. Segundo Almada,

Cabe aqui, então, mencionar que a configuração até agora vista, de *fundamental-terça-quinta-sétima* não é a única possível para os acordes. Isso quer dizer que suas notas-funções podem ser “embaralhadas” de todas as maneiras, sem que, com isso, a integridade harmônica ou a sonoridade do acorde seja afetada (exceção para a fundamental que, se for deslocada de sua posição mais grave na estrutura, posição de alicerce harmônico, modifica — embora de forma sutil — a impressão sonora do todo (ALMADA, 2012, p. 45).

As notas da estrutura superior são notas especiais, usadas para atribuir sonoridades mais incomuns ao acorde ou para criar melodias mais diversificadas. O termo: “*Voicing* é uma palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de *trabalhar com vozes*. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam. (ALMADA, 2012, p. 45)”. Como já mencionado anteriormente, essa ação ou efeito de embaralhar e/ou organizar as notas de um acorde pode ser encontrada a partir das sobreposições de outras tríades para que se possa chegar às notas ou tensões diatonicamente disponíveis na estrutura superior de uma forma mais dinâmica, rumo a sonoridades mais interessantes e incomuns aos acordes.

Além das várias possibilidades de organização das tríades e téttrades, pode-se ainda, acrescentar nesse “embaralhamento” de acorde as notas da estrutura superior, chegando a acordes pêntades (5 sons), hêxades (6 sons) e héptades (7 sons).



Contudo, na prática musical as tensões são consideradas partes não integrantes da estrutura harmônica (o que resultaria no surgimento de possíveis *pêntades*, *hêxades* e *héptades*), e sim “convidadas” especiais de tríades e tétrades (estas sim, dispostas rigorosamente em terças), quando se deseja dar a elas uma maior densidade harmônica (ALMADA, 2012, p. 51).

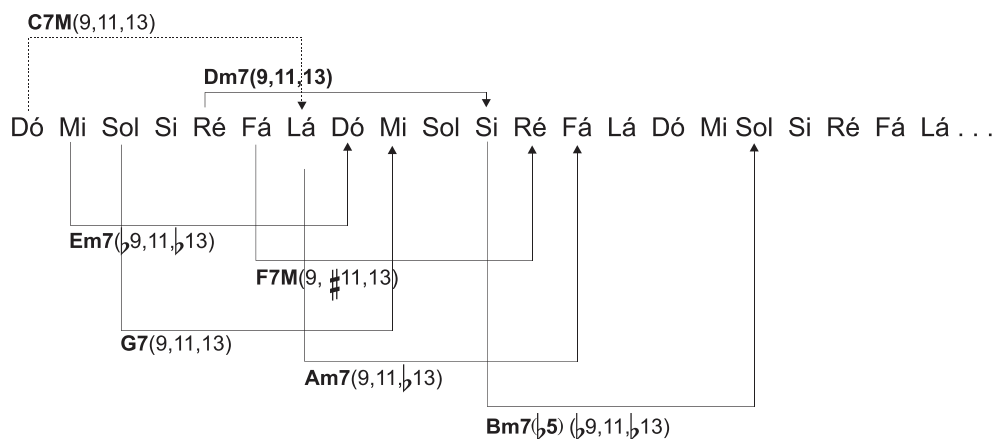
Essas “notas convidadas especiais”, para a tentativa de modernizar a sonoridade do acorde, como é tratado por Almada (2012), também é tratado por Freitas pelo termo: tensões diatonicamente disponíveis ao acorde, isto é, intervalos encontrados nas escalas modais correspondentes dos acordes.

...os acordes/graus **C7M**, **Dm7**, **Em7**, **F7M**, **G7**, **Am7** e **Bm7(b5)**, bem como as *tensões diatonicamente disponíveis* (6<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup>, etc.) para cada um destes acordes/graus e, ainda, as *escalas* (ou *modos*) atreladas a cada um deles (respectivamente Dó jônico, Ré-Dórico, Mi-frígio, Fá-lídio, Sol-mixolídio, Lá-eólio e Si-lócrio) (FREITAS, 2010, p. 24).

Cada nota da escala diatônica maior pode exercer o papel de fundamental. A partir de cada nota é formada uma nova escala ou modo. Essas escalas/modos, passam a ser as escalas correspondentes de cada acorde do campo harmônico e, serão usadas para estabelecer o cálculo na relação dos intervalos das notas em relação a fundamental, e assim, determinar as *tensões diatonicamente disponíveis* (ou estrutura superior) para cada acorde correspondente na formação do campo harmônico.

## 6.1 Exposição da organização das notas em terças para a formação das 7 tétrades e suas tensões diatonicamente disponíveis da estrutura superior de cada acorde

Figura 12 – Tétrades e as tensões diatonicamente disponíveis para a formação de acordes héptades - exemplo em Dó maior



Cada uma das sete notas da escala diatônica passa a ser a nota fundamental e sobre ela é colocada mais uma nota por intervalo de terça maior ou menor, pois, os intervalos de terças devem alcançar somente as notas diatônicas do centro modal/tonal em questão em que está sendo formado o campo harmônico. Depois, é superposta mais uma nota por intervalo de terça maior (ou menor) colocada sobre a nota resultante da primeira superposição, completando assim, a tríade. As tríades são formadas pelos seguintes intervalos: fundamental, terça maior (ou menor) e a quinta justa (ou diminuta). Para a formação da tétrade é colocada sobre a última nota resultante da tríade mais uma nota por intervalo de terça, completando assim, as quatro vezes para a tétrade. As tétrades são formadas pelos seguintes intervalos: fundamental, terça maior (ou menor), quinta justa (ou diminuta) e sétima maior (ou menor).

Para a formação de tétrades com suas tensões diatonicamente disponíveis na estrutura superior da escala/modo de cada acorde, basta continuar acrescentando intervalos de terças a partir da última nota resultante da tétrade. Para tocar a nona maior (ou menor) é colocada sobre a última nota resultante tétrade mais um intervalo

de terça. Para tocar a décima primeira justa (ou aumentada) é colocada sobre o intervalo de nona resultante mais uma nota por intervalo de terça. Para tocar a décima terceira maior (ou menor) é colocada sobre a décima primeira resultante mais uma nota por intervalo de terça. E assim, completamos a formação para os acordes héptades. Ou seja, acordes formados por sete vozes, como vimos na figura acima.

## 7 SOBRE AS ESTRATÉGIAS PARA EXPLORAR AS ESTRUTURAS SUPERIORES DAS ESCALAS DE ACORDES PARA A IMPROVISACÃO

### 7.1.1 Pares de tríades

O objetivo principal dessa pesquisa consiste em organizar e apresentar um caminho pedagógico para a improvisação musical a partir de sobreposições de escalas e arpejos de acordes no Violão ou Guitarra.

O primeiro recurso que apresento para as tais estratégias de sobreposições para alcançar as notas da estrutura superior, são os acordes do próprio campo harmônico do modo, organizados em pares de tríades<sup>16</sup>. De uma maneira geral, qualquer tríade do campo harmônico pode ser sobreposta ao primeiro grau/acorde do modo para o efeito de sobreposições. Porém, proponho aqui, o uso das tríades ou acordes característicos classificados na harmonia modal como acordes primários. “Os acordes que contêm a nota característica do modo são os mais afirmativos da sonoridade modal” (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 161). Essas sobreposições, quando tocadas sobre o primeiro acorde base do modo torna-se um excelente aliado rumo a evocar sons que não estão nesse acorde, resultando em sonoridades mais incomuns como já mencionado anteriormente.

Cada modo gera o seu próprio campo harmônico modal, como já discutimos. O primeiro grau do campo harmônico pode ser classificado como primário, pois é o primeiro acorde gerado pelo modo. No sistema modal, os acordes primários são aqueles que contêm a nota característica do respectivo modo na tríade. Os acordes que não contêm a nota característica do respectivo modo em sua formação são classificados como acordes secundários.

---

<sup>16</sup> Sobreposições a partir dos pares de tríades: <https://www.youtube.com/watch?v=4CKZtOhsJUs&t=5s>  
Acesso: em 07.05.2023.

Em cada campo harmônico modal, os acordes do I grau e os que contêm a nota característica do respectivo modo são chamados de acordes primários (PERSICHETTI, 2012) pois cumpre uma certa função de caracterizar o "sabor modal" específico. Os acordes que não contêm essa nota, são chamados de acordes secundários. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 163)

Para um melhor entendimento trago um recorte do próprio autor Menezes Júnior (2016), onde são apresentados os sete modos a partir da nota Dó natural, destacando a nota característica e o respectivo campo harmônico modal.

“O conceito de *nota característica* de cada modo, *campo harmônico modal* e a ideia de atribuir uma certa *funcionalidade modal* às tríades e tétrades que constituem este campo harmônico, foram adotados entre os teóricos da música popular e se adequam perfeitamente a esta prática”. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 158).

O autor também destaca nessa apresentação, os acordes primários (ou acordes característicos) e os acordes secundários dos modos. Observe.

Figura 13 – Apresentação dos 7 modos, o campo harmônico gerado e os acordes primários.

**Modo Jônico**

1 (tônica) 2M 3M 4J 5J 6M 7M 8J (tônica) I7M II7m III7m IV7M V7 VI7m VII7m(b5) (acorde evitado)

**Modo Dórico**

1 (tônica) 2M 3m 4J 5J **6M** (nota característica) 7m 8J (tônica) Im7 **II7m** bIII7M **IV7** Vm7 V7m(b5) (acorde evitado) **bVII7M**

acordes primários (característicos) / acordes secundários

**Modo Frígio**

1 (tônica) **2m** (nota característica) 3m 4J 5J 6m 7m 8J (tônica) Im7 **bII7M** **bIII7** IVm7 V7m(b5) (acorde evitado) bVI7M **bVII7m**

acordes primários (característicos) / acordes secundários

*Modo Lídio*

1 2M 3M 4a 5J 6M 7M 8J I7M II7 IIIIm7 #IVm7(b5) V7M VIIm7 VIIIm7

(tônica) (nota característica) (tônica) (acorde evitado)

*Modo Mixolídio*

1 2M 3M 4J 5J 6M 7m 8J I7 IIIm7 IIIIm7(b5) IV7M Vm7 VIIm7 bVII7M

(tônica) (nota característica) (tônica) (acorde evitado)

*Modo Eólio*

1 2M 3m 4J 5J 6m 7m 8J Im7 IIIm7(b5) bIII7M IVm7 Vm7 bVI7M bVII7

(tônica) (tônica) (acorde evitado)

*Modo Lócrio*

1 2m 3m 4J 5d 6m 7m 8J Im7(b5) bII7M bIIIIm7 IVm7 bV7M bVI7 bVIIIm7

(tônica) (tônica)

Fonte: Menezes Júnior, 2016, p. 162

Na apresentação acima criada pelo autor Menezes Júnior (2016), não foi mostrado e/ou destacado a nota característica e os respectivos acordes primários para os modos eólio e lócrio. Acredito que para o foco do trabalho do autor, não foi relevante mostrar a nota característica e os acordes característicos para tais modos. Assim, quero mencionar e comentar sobre as propriedades desses modos.

Sobre o modo eólio, a sexta menor é uma possível nota característica, pois, é o intervalo diferenciador se comparado ao modo dórico que possui a sexta maior. Nesse caso, a nota característica para a escala de Dó eólio, é a nota Lá bemol. Portanto, os acordes característicos ou primários no campo harmônico modal eólio para evocar a sonoridade modal em Dó eólio, são os acordes: Lá bemol maior com sétima maior, Fá menor com sétima e o Ré menor com sétima e quinta diminuta.

O modo lócrio, não é muito recorrente como matéria prima melódica para as composições musicais modais como os demais modos, mas possui seus próprios

elementos diferenciadores. No modo Dó lícrio, a nota característica diferenciadora é a nota Sol bemol. Portanto, os acordes característicos no campo harmônico lícrio para evocar sonoridade modal Dó lícrio, são os acordes: Sol bemol maior com sétima maior, Mi bemol menor com sétima e o próprio Dó menor com sétima e quinta diminuta.

Considerando que os campos harmônicos modais possuem tríades/acordes característicos, os mesmos podem ser utilizados para as sobreposições como subsídios melódicos e/ou para reafirmar a sonoridade modal de um modo. Portanto, é possível combinar pares de tríades para realizar sobreposições melódicas de tríades contra um acorde modal, resultando em sonoridades mais atraentes e que podem até mesmo remeter a um gênero musical através de intervalos específicos adotados nos gêneros musicais.

### **7.1.2 Sobreposições de arpejos organizados em pares de tríades**

A seleção dos pares de tríades para as sobreposições, podem ser por grau conjunto ou disjunto do próprio campo harmônico do modo. A maioria dos pares de tríades que vou sugerir, são as tríades características ou primárias do modo, como vimos na figura/fonte criada pelo autor Menezes Júnior (2016). “Os acordes de *função primária* são os encarregados de afirmar a sonoridade modal. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 158)”. A ideia é reafirmar a sonoridade modal do modo na improvisação.

Na maioria dos pares de tríades apresento o primeiro grau/acorde do modo e uma das tríades característica para evocar sonoridades que remetam de forma fluente o modo.

Figura 14 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades.

Tríades características

C	D	C/E	D/F#	C/G	D/A
Tríade no estado fundamental	Tríade no estado fundamental	Tríade na primeira inversão	Tríade na primeira inversão	Tríade na segunda inversão	Tríade na segunda inversão
F 3ªM 5ªj	F 3ªM 5ªj	3ªM 5ªj F	3ªM 5ªj F	5ªj F 3ªM	5ªj F 3ªM
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Nota característica do modo Dó Lídio

Na figura acima, apresento uma sugestão de sobreposição para ser tocada sobre o acorde Dó maior para evocar a intensão lídia. As duas tríades que sugeri aqui foram a própria tríade do primeiro grau (tríade de Dó maior) e a tríade do segundo grau do campo harmônico Dó Lídio, Ré maior. As tríades também são tocadas em suas três variações: estado fundamental, primeira inversão, e segunda inversão. São organizadas combinando as duas tríades igualmente em relação as suas respectivas formações: estado fundamental com estado fundamental; primeira inversão com primeira inversão; segunda inversão com segunda inversão.

### 7.1.3 Outros movimentos melódicos para os pares de tríades

Nos pares de tríades que acabei de apresentar, as duas tríades estão sendo tocadas no sentido ascendente. Esse será o padrão de movimento melódico adotado para a apresentação de todas as sugestões para os pares de tríades. Um outro movimento bastante interessante que gostaria de mencionar/sugerir, é tocar a



primeira tríade no sentido ascendente e a segunda tríade no sentido descendente. Assim, teremos uma sensação diferente com os mesmos pares de tríades.

Figura 15 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – movimentos ascendente e descendentes.

Figure 15 illustrates overlapping triads with ascending and descending movements. The notation is in 2/4 time and features six measures of music. Above the staff, the chords are labeled: C, D, C/E, D/F#, C/G, and D/A. The notes are numbered 1-6. The first two measures (C and D) show an ascending triad (6 5 4) followed by a descending triad (5 6). The next two measures (C/E and D/F#) show an ascending triad (5 4 3) followed by a descending triad (4 5). The final two measures (C/G and D/A) show an ascending triad (4 3 2) followed by a descending triad (3 4). Brackets labeled '3' indicate the triads. The words 'Ascendente' and 'Descendente' are written below the staff for each pair. A bracket at the bottom spans the entire sequence, labeled 'Movimento melódico'.

Podemos criar padrões repetindo as notas nos pares de tríades, como sugiro na partitura abaixo.

Figura 16 Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – repetindo as notas das tríades.

Figure 16 illustrates overlapping triads with repeated notes. The notation is in 2/4 time and features six measures of music. Above the staff, the chords are labeled: C, D, C/E, D/F#, C/G, and D/A. The notes are numbered 1-6. The first two measures (C and D) show an ascending triad (5 6 5 4) followed by a descending triad (5 6 5 4). The next two measures (C/E and D/F#) show an ascending triad (5 4 3 4) followed by a descending triad (4 5 4 3). The final two measures (C/G and D/A) show an ascending triad (4 3 2 3) followed by a descending triad (3 4 3 2). Brackets labeled '3' indicate the triads. The words 'Ascendente' and 'Descendente' are written below the staff for each pair.

Também podem ser aplicadas outras ideias de movimentações melódicas e combinações diferentes nos pares de tríades para as possíveis sobreposições. A criatividade e o bom senso rítmico sobre a harmonia fazem toda a diferença na aplicabilidade prática para tocar as sobreposições dos elementos musicais.

#### **7.1.4 Sobre as articulações e distribuições de notas**

Esses pares de tríades podem ser tocados em diferentes articulações na escala do violão ou guitarra. Na maioria das minhas sugestões para os pares de tríades que vamos abordar, apresento digitações com o menor número de articulações possíveis para tocar as notas.

A sugestão aqui é tocar cada um dos pares de tríades colocando uma nota por corda, repetindo sempre que possível o mesmo shape no movimento seguinte. Essa opção é possível quando temos pares de tríades da mesma categoria. Por exemplo, maior com maior; menor com menor, etc). As duas tríades também devem estar no mesmo estado de formação, tipo: estado fundamental com estado fundamental, primeira inversão com primeira inversão, segunda inversão com segunda inversão, para as articulações desses pares de tríades.

Utilizando essa estratégia, percebi que quanto menos articulações forem feitas para tocar os pares de tríades mais fácil fica, pelo menos para localizar as notas rapidamente. Dependendo da formação dos pares de tríades essa estratégia pode ser interessante. Porém, fazer deslocamentos de uma posição para a outra, dependendo da distância ou eixo geométrico sobre a escala do instrumento, em alguns casos pode não ser interessante.

Nesse caso, as notas dos pares de tríades devem ser organizadas numa mesma região, de acordo com as possíveis maneiras de distribuições para as 3 notas da tríade.

Figura 17 Tríades: distribuição para as 3 notas – Exemplo: em Dó maior

Tocando uma nota por corda.

Tocando uma e duas notas por corda.

Tocando duas e uma nota por corda.

Tocando uma e duas notas por corda. Depois, saltar uma corda e tocar mais duas notas nessa corda.

Figura 18 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – articulações com outras distribuições de notas por corda.

C D C/E D/F# C/G D/A C D

⑥ ⑤ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ④ ③ ④ ⑤ ④ ③ ② ③ ④ ③ ② ③

Figura 19 – Exemplo de sobreposição com os pares de tríades – distribuição variada de notas com ligados.

**C**      **Bm**      **C/E**      **Bm/D**

F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j F      3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 3<sup>a</sup>m F      3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m      5<sup>a</sup>j F p 5<sup>a</sup>j 3<sup>a</sup>m

⑥ ⑤ --- ④      ③ --- ④      ⑤ --- ④      ③ 5<sup>a</sup>j F p 5<sup>a</sup>j 3<sup>a</sup>m

F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M      9<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum. 9<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M      3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j F 9<sup>a</sup>M      2 --- 7<sup>a</sup>M 3

9<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum. 9<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M      11<sup>a</sup>aum. 7<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum. 9<sup>a</sup>M

\_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

**C/G**      **Bm/F#**      **C**      **Bm**

5<sup>a</sup>j F H 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j      F 3<sup>a</sup>m P F 5<sup>a</sup>j      F 3<sup>a</sup>M H 5<sup>a</sup>j      F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j p 3<sup>a</sup>m F

④ ③ --- ②      ① --- ②      ④ ③ --- ②      ① --- ②

5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>M      7<sup>a</sup>M 9<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum.      F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M      9<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum. 9<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M

\_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

É muito importante que as articulações dos dedos para tocar as notas se incorporarem à frase que pretendemos tocar, pois os mecanismos e o caminho das digitações depende das propriedades técnicas que a frase musical necessita, observando sempre o alinhamento dos dedos. Mantenha os dedos bem abertos e apontados para as suas respectivas casas/notas paralelos aos trastes e bem próximos das cordas. Esse conjunto de mecanismos ajudam muito para a precisão e velocidade e/ou mobilidade dos dedos na improvisação. DAMACENO (2010).

## 7.2 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

O segundo recurso, são as tétrades contextualizadas no campo harmônico do próprio modo, tocadas a partir das notas estruturais ou graus que formam o acorde que estará sendo executado a base harmônica, formado pela fundamental, terça, quinta e sétima. Tocando as sobreposições de arpejos na formação tétrede a partir dessas notas é possível alcançar cada uma das notas da estrutura superior de forma progressiva. Ou seja, a cada arpejo sobreposto podemos explorar/tocar uma das três notas da estrutura superior, proporcionado assim, mais subsídios ou ideias melódicas para a criação dos fraseados musicais. Também é possível priorizar esses arpejos para percorrer a escala do instrumento reafirmando as mesmas notas em outras oitavas para se obter mais coerência melódica ao arranjo.

Figura 20 – Exemplos de sobreposições de arpejos tétrades – organização para o efeito progressivo das notas da estrutura superior sobre o modo/acorde Dó dórico.

The diagram illustrates the construction of tetrad-based arpeggios over a Cm7 base chord. It shows four examples of tetrad overlays for Eb7M, Gm7, and Bb7M. Each tetrad is shown as a box containing its chord name and the notes of its structure (F, 3rd, 5th, 7th). Fingerings (circled numbers) and a 'P' (pedal) are indicated for each tetrad. The resulting melodic lines are shown on a staff, with blue, green, and red arrows pointing to specific notes labeled 9ªM, 11ªj, and 13ªM respectively. A legend at the bottom identifies the notes as 'Notas estruturais' and 'Resultado dos acrescentamentos das notas da estrutura superior'.

Acorde estabelecido como base  
**Cm7**  
 F 3ªm 5ªj 7ªm ...  
 ⑥ ⑤ ④ ⑤

Tétrades para as sobreposições

**E♭7M**  
 F 3ªM 5ªj 7ªM

**Gm7**  
 F 3ªm 5ªj 7ªm

**B♭7M**  
 F 3ªM 5ªj 7ªM

Notas estruturais

Resultado dos acrescentamentos das notas da estrutura superior

Essa maneira de sobreposição pode ser explorada de várias maneiras sobre a escala do instrumento na improvisação. É possível tocar essas tétrades – 4 notas, em distribuições diferentes em relação as notas por cordas. Por exemplo. Tocando: uma

nota por corda. Tocando: três e uma nota por corda. Tocando: uma, duas e uma nota por corda (distribuição usada para a apresentação das sobreposições). Tocando: duas e uma nota por corda. É possível também outras opções, como: fazendo saltos de cordas, adicionando dedos da mão direita e oitavando as tétrades, entre outras manobras e mecanismos, mas são assuntos para outras abordagens.

### 7.3 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

O terceiro recurso que apresento para alcançar as notas da estrutura superior ou como ferramenta melódica para se obter sons mais excepcionais, surpreendentes ou até mesmo para tocar frases típicas de diferentes gêneros musicais são as escalas pentatônicas de características da cultura chinesas. Segundo Massin, “A *escala pentatônica* — ou *modo pentafônico* —, característica da música chinesa, é uma série de cinco sons, de cujo efeito se pode ter ideia tocando apenas as teclas pretas do piano (exemplo: Debussy, *Pagodes*, da série *Estampes*)” (MASSIN, 1997, p. 53). A utilização da escala pentatônica na cultura/música ocidental é um recurso de expressão musical muito importante, e acontece em composições de diversos gêneros e subgêneros, tais como: blues, jazz, rock, country, entre outros.

A escala pentatônica maior pode ser abordada como uma seleção de notas da escala maior primitiva (modo jônico), formada pelos graus: Fundamental, 2ªM, 3ªM, 5ªj e a 6ªM. Nesse caso é omitido a 4ª justa e a 7ª maior, que formam um intervalo classificado como: trítano<sup>17</sup>.

A escala pentatônica menor pode ser abordada como uma seleção de notas da escala menor natural antiga/primitiva<sup>18</sup> (modo eólio) “...a escala maior e a escala

---

<sup>17</sup> Acusticamente o trítano gera um efeito bastante tenso e complexo, causando a sensação da necessidade de resolução para o efeito de relaxamento. Este intervalo é de extrema importância para o sistema/música tonal. “O trítano, talvez o mais significativo dos intervalos, ao menos no que se refere à evolução técnico-histórica da Harmonia, é outro nome que se dá à quarta aumentada e à quinta diminuta. Deriva do termo grego utilizado para denominar a distância de três tons, a metade exata da oitava, que designa justamente a sua extensão intervalar (Almada, 2012, p. 21)”.

<sup>18</sup> Escala menor natural antiga/primitiva: <https://youtu.be/vUjRvAjBx-Y?t=386> Acesso em 14 maio 2023.

menor natural (dita também menor antiga ou primitiva) (FREITAS, 2010, p. 32)”. É formada pelos seguintes graus: Fundamental, 3<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>j, 5<sup>a</sup>j, e a 7<sup>a</sup>m. Assim, para a formação da escala pentatônica menor, é omitido a 2<sup>a</sup> maior e a 6<sup>a</sup> menor, intervalos que formam o trítone responsável pelos intervalos de semitons da escala menor antiga.

Sem as notas do trítone, a escala pentatônica apresenta uma sonoridade menos tensa, pelo fato de não ter os graus conjuntos por intervalos/diferenças de semitons existentes nas escalas referenciais primitivas de 7 notas.

### 7.3.1 O padrão intervalar da escala pentatônica

O padrão intervalar para a escala pentatônica modo maior é: tom, tom, 1 e  $\frac{1}{2}$  tom, tom, 1 e  $\frac{1}{2}$  tom. Para o modo menor é: 1 e  $\frac{1}{2}$  tom, tom, tom, 1 e  $\frac{1}{2}$  tom, tom. O autor Pereira (2011), aborda a relação entre a escala diatônica e a pentatônica da seguinte maneira.

As escalas pentatônicas mais difundidas e de aplicação mais constante são as pentatônicas maiores e menores. Essas duas pentatônicas podem estar associadas a uma única escala – a escala maior - e a relação que existe entre elas e a mesma que ocorre entre as escalas relativas maiores e menores dentro do sistema tonal onde, para cada escala maior, existe uma menor que a ela se relaciona pelo mesmo número de acidentes na armadura da clave. Essa relação se estabelece numa distância intervalar de terça menor e, sendo assim, lá menor é a relativa de dó maior, mi menor a relativa de sol maior, etc. A pentatônica maior de dó - dó, ré, mi, sol, lá - é o resultado da escala de dó maior sem os graus que formam o trítone e apresenta exatamente as mesmas notas de lá menor pentatônica, neste caso organizadas de lá a lá (PEREIRA, 2011, p. 57).

O autor explica numa abordagem simples a formação das escalas pentatônicas maior e menor.

Figura 21 – Escalas Pentatônicas.



Fonte: Pereira, 2011, p. 69

O termo “distância intervalar” sugerido pelo autor na citação acima, na verdade pode ser melhor conceituado como: diferença intervalar, ou diferença de altura, pois musicalmente, não há um espaçamento físico entre as notas, e sim diferenças de altura entre as notas.

A escala pentatônica, tem uma sonoridade muito natural e versátil para a improvisação idiomática. Não possui os intervalos de semitons responsáveis por gerar as tensões e/ou expectativas no som existentes nas escalas diatônicas. Sem os intervalos de semitons, seu traço distintivo passa a ser os dois intervalos característicos e peculiares dessa escala, que é a segunda aumentada (um e meio tom). A aparição dupla desse intervalo nessa escala, reforça e nos remete ao aspecto sonoro da música oriental, Barraud (1975). Esta é a escala mais usada nos virtuosos solos de gêneros musicais como: Blues, Rock, Jazz, Soul, country, entre outros. Na cultura/música ocidental é comum a inclusão da nota blue – ou “*blue note*”, que seria a incorporação de um intervalo de quarta aumentada na pentatônica menor. Na pentatônica maior, uma segunda aumentada, resultando assim, numa sonoridade de aspecto mais escuro atribuído aos intervalos cromáticos que se formam.

A escala pentatônica e suas articulações, na minha experiência, tem uma importância muito relevante e peculiar atribuído às várias formas de digitações que se formam na escala do instrumento. As articulações básicas resultantes dessa escala, geralmente são de fácil assimilação técnica, tornando-a bastante atrativa para criação das frases musicais. Essa escala também possibilita distribuições de notas por corda



de diversas maneiras para manipulação de frases para as movimentações, entre outras possibilidades interessantes para toca-la.

### 7.3.2 O acorde de estrutura dominante

É muito recorrente as progressões harmônicas do blues e rock serem formadas sobre os principais graus gerados na escala maior primitiva: I (tônica), IV (subdominante) e o V (dominante), classificados na harmonia tonal como graus tonais. Geralmente, os acordes para a progressão da harmonia no blues são bem simples Massin (1997).

Entre os fatores de aculturação, podemos citar: a adoção de uma língua estrangeira, o inglês americano, o qual, chocando-se, por um lado, com certas resistências das condições de emissão vocal das grandes línguas oeste-africanas (iorubá, achanti), assumiu um perfil sonoro e rítmico diferente (o suingue já presente na fala, como observou LeRoi Jones); a adoção de uma religião monoteísta, sem eliminar completamente certas lembranças animistas, cuja sobrevivência encontramos em certos ritos religiosos e mesmo em certos blues; finalmente, a adoção de um sistema harmônico simples, o da balada popular anglo-americana, com seus três graus — tônica, subdominante e dominante —, sistema sobre o qual apoiar-se-ão os melismas africanos, notadamente nos blues. (MASSIN, 1997, p. 1068)

Os acordes usados na harmonia para a base das melodias do blues, geralmente são simples. Nessas tríades é acrescentado um intervalo de 7<sup>a</sup>m – sétima menor, que nesse caso, pode ter o propósito de reafirmar a sonoridade modal. Ou seja, manifestar no acorde a não atração da 7<sup>a</sup>M – sétima maior pela oitava da fundamental ou finalis<sup>19</sup>, evitando assim, qualquer tipo de “afeto nostálgico sonoro”

---

<sup>19</sup> Termo usado na primeira prática musical sob a concepção modal. São consideradas modais as músicas dos períodos da: antiguidade (Grécia e Roma), idade média e renascentista. “Na monodia modal, o *fechamento cadencial* se caracteriza pela chegada na nota final (dita *Finalis*, a nota raiz de cada modo, uma espécie antepassada da “nota fundamental” ou “tônica” sobre a qual a melodia modal repousa) através do movimento por grau conjunto descendente  $\hat{2} \rightarrow \hat{1}$  (ou, mais raramente, do grau conjunto ascendente  $\hat{7} \rightarrow \hat{1}$ ). (FREITAS, 2010, p. 484)”. A música modal pura, desse período,

no acorde desenvolvido pela aproximação cromática da sétima maior que está por uma diferença de semitom para a oitava da fundamental (Barraud, 1975, p. 45). Portanto, o acorde do tipo maior com a sétima menor, por exemplo: C7 (Dó maior com sétima menor – formado pelas notas Dó, Mi, Sol, Si bemol), não causa essa tensão nostálgica nele mesmo para resolução, mas por outro lado, é formado um intervalo de trítone entre as notas: Mi – Si bemol, gerando um efeito tenso e complexo, causando um motivo para resolução por relaxamento no acorde seguinte. Essa situação é classificada na concepção tonal como: acorde de estrutura dominante, atribuído a esse trítone que se forma. Porém no blues, e em outras situações funcionais da harmonia, isso não ocorre.

De acordo com Guest. “Há, basicamente, seis acordes de estrutura dominante sem função dominante (GUEST, 2006, p. 20)”. Nesse caso, o Guest quer dizer é que existem seis situações harmônicas em que o acorde de estrutura dominante ocorre, mas não exerce a função de acorde dominante, ou seja, não está sendo usado para preparar o acorde seguinte.

Na figura a seguir, trago um recorte dos exemplos das seis situações harmônicas de Guest, exemplificadas no centro de Sol maior e Sol menor.

Figura 22 – Situações harmônicas em os acordes de estrutura dominante geralmente não irão exercer a função dominante.

$\begin{array}{c} \text{Im7} \quad \text{IV7} \\ \parallel \text{ G m7} \quad \text{C7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{Im7} \\ \parallel \text{ G m7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{I7} \quad \text{IV7} \quad \text{I7} \\ \parallel \text{ G7} \quad \text{C7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{Im7} \quad \text{bVII7} \quad \text{Im7} \\ \parallel \text{ G m7} \quad \text{F7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{I} \quad \text{bVII7} \quad \text{I} \\ \parallel \text{ G} \quad \text{F7} \quad \parallel \end{array}$	
TOM MENOR		BLUES	TOM MENOR		TOM MAIOR
$\begin{array}{c} \text{Im7} \quad \text{bVI7} \quad \text{Im7} \\ \parallel \text{ G m7} \quad \text{Eb7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{I} \quad \text{bVI7} \quad \text{I} \\ \parallel \text{ G} \quad \text{Eb7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{I} \quad \text{VII7} \quad \text{I} \\ \parallel \text{ G} \quad \text{F\#7} \quad \parallel \end{array}$	$\begin{array}{c} \text{I} \quad \text{II7} \quad \text{I} \\ \parallel \text{ G} \quad \text{A7} \quad \parallel \end{array}$		
TOM MENOR		TOM MAIOR	TOM MAIOR	TOM MAIOR	

---

era formada numa única linha melódica, que gravita sobre uma nota centro, causando um efeito hipnótico.

*ocorrência: I7 ocorre em blues*  
 IV7 ocorre em *blues* e no tom menor  
 bVII7 e bVI7 ocorrem nos tons maior e menor  
 VII7 e II7 ocorrem no tom maior

Fonte: Guest, 2005, p. 20.

Os acordes dessa categoria nas progressões de blues, geralmente são de estrutura dominantes sem cumprir a função dominante, pois, a tensão gerada no próprio acorde por causa do trítono se estabelece de forma definitiva dilatando o tempo de execução do acorde e/ou mantendo-se a mesma categoria de acorde no compasso/trecho seguinte.

Figura 23 – Exemplo para a resolução do trítono

Dominante      Tônica

V7      I

G7      C

**Trítone**

**Resolução**

Deslocamento por 5ª justa descendente  
(ou 4ª justa descendente)

Nesses exemplos, o acorde de estrutura dominante não exerce a função dominante, pois o acorde seguinte não é o seu acorde de resolução ou de relaxamento que estaria a uma quinta justa descendente (ou quarta justa ascendente), onde o trítono é resolvido. No caso do blues – em que o acorde seguinte está a uma quinta justa descendente (ou uma quarta justa ascendente), não se configura como dominação/hierarquização ou preparação, de acorde, pois o acorde de estrutura dominante tem seu tempo estendido, perdendo assim, o seu efeito de tensão junto às frases melódicas características do blues.

As demais funcionalidades harmônicas mencionadas, como, tônica e subdominante, também não se aplicam exatamente como na concepção tonal, pois a progressão de acordes no blues é de certa forma mais livre, permitindo o

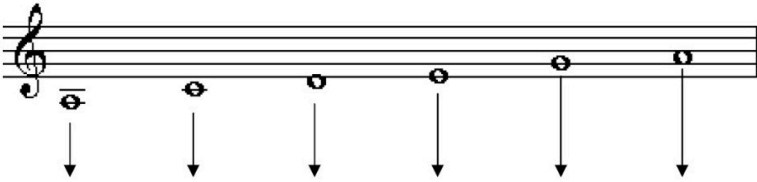
deslocamento dos acordes por qualquer diferença intervalar sem causar incoerências harmônicas quando organizadas juntamente com uma melodia.

### 7.3.3 Sobreposição da escala pentatônica nos acordes de estrutura dominante sem função dominante

A escala correspondente para os acordes do tipo: maior com a sétima menor (acorde de estrutura dominante), é o modo mixolídio. Portanto, numa progressão básica de blues sobre o Lá maior, por exemplo, os acordes formados sobre os graus: A7 (I7), D7 (IV7) e o E7 (V7), por categoria é aplicado a escala/modo mixolídio – escala correspondente dos respectivos acordes já que são da mesma estrutura ou categoria. No entanto, é muito comum no gênero blues e rock no modo maior, serem realizadas sobreposições com a mesma escala pentatônica menor sobre os 3 acordes tonais, geralmente de estrutura dominante como já mencionado.

Em O blues na guitarra vol. 1, Celso Gomes, apresenta os resultados dessas sobreposições sobre esse trio de acordes no blues. Assim, achei muito importante trazer essas ilustrações para essa pesquisa.

Figura 24 – Resultando das sobreposições da escala pentatônica de Lá menor sobre os graus tonais com estrutura dominante sem função dominante.



Sobre A7 (I7) -	Fund..	9ªaum.	4ªJusta	5ªJusta	7ªmenor	Fund.
Sobre D7 (IV7)-	5ªJusta	7ªmenor	Fund..	9ªmaior	4ªJusta	5ªJusta
Sobre E7 (V7) -	4ªJusta	13ªmenor	7ªmenor	Fund.	9ªaum.	4ªJusta

Fonte: Celso Gomes, 2008, p. 20.

É possível realizar esse tipo de sobreposições com a pentatônica de Lá maior, sobre esses mesmos acordes. Assim, criei uma ilustração semelhante para mostrar as notas alcançadas nesse tipo de sobreposição usando a pentatônica maior.

Figura 25 – Resultando das sobreposições da escala pentatônica de Lá maior sobre os graus tonais com estrutura dominante sem função dominante.

<b>Sobre: A7 (I7)</b>	Fund.	9ª maior	3ª maior	5ª justa	13ª maior	8ª justa
<b>Sobre: D7 (IV7)</b>	5ª justa	13ª maior	7ª maior	9ª maior	3ª maior	5ª justa
<b>Sobre: E7 (V7)</b>	4ª justa	5ª justa	13ª maior	Fund.	9ª maior	4ª justa

Na minha percepção, o resultado das frases geradas a partir dessas sobreposições, tem um efeito mais relaxante. A observação que gostaria de mencionar aqui, nesse caso, é sobre o acorde D7 (IV7). Na sobreposição da escala pentatônica de Lá maior sobre esse acorde, a nota Dó sustenido (terça maior da pentatônica de Lá maior), causa um efeito que deve ser encarado com um certo cuidado. Na minha percepção, essa nota tende para uma forte atração para reabsorver a oitava da fundamental, nota Ré. Sendo assim, minha sugestão é que, no momento em que o acorde D7 (IV7) é tocado na progressão harmônica, altere a nota Dó sustenido em um semitom acima para tocar a nota Ré natural (oitava da fundamental). A outra opção, é alterar um semitom abaixo e tocar a nota Dó natural, resultando em uma sétima menor da nota fundamental, no caso do blues. Esses intervalos (no caso a oitava ou a sétima menor), são mais apropriados para a sonoridade blues, isto é, soam mais interessante para se integrar ao gênero musical.

#### 7.4 Outras estratégias de sobreposições para a escala pentatônica

Para os demais gêneros musicais, tanto na concepção modal ou tonal, também é possível tocar sobreposições pentatônicas a partir de outras estratégias intervalares em relação à nota fundamental do acorde a ser sobreposto.

Por exemplo. Para saber a partir de quais notas podemos tocar sobreposições com a escala pentatônica menor sobre um determinado acorde do campo harmônico modal maior que abordamos até momento, seria pensar nos acordes menores do próprio campo harmônico desse modo, e assim, tocar a escala pentatônica menor a partir da nota fundamental de cada um desses acordes menores. Outra maneira, seria pensar na sequência modal dos 7 modos: jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio, e assim, tocar a escala pentatônica menor a partir da nota fundamental de cada um desses 3 modos menores do centro modal. Portanto, as sobreposições pentatônicas, nesse caso, ficariam a partir da fundamental dos modos: dórico, frígio e eólio.

Para tocar sobreposições com a escala pentatônica maior, em um acorde do campo harmônico modal maior, podemos fazer de forma semelhante. Podemos pensar nos modos/acordes maiores do campo harmônico modal. Nesse caso, jônico, lídio e mixolídio, e assim, tocar sobreposições com a escala pentatônica maior a partir da nota fundamental de cada um desses modos.

Nessas sobreposições pentatônicas, também podemos adicionar as respectivas blue notes de cada pentatônica, desde que o resultado sonoro fique bom dentro da proposta musical a ser aplicada.

Na figura a seguir, apresento como ficariam as 3 sobreposições da escala pentatônica menor e/ou maior sobre o acorde Dó menor dórico.

Figura 26 – Sobreposições da escala pentatônica para o acorde Dó menor – intensão dórica.

<p>Pentatônica menor a partir da <b>nota fundamental Dó</b> (Dó menor – modo dórico). Pentatônica maior a partir da <b>nota Mi bemol</b> (Mi bemol maior – modo lídio).</p>	<p>Pentatônica menor a partir da <b>nota Sol</b> (Sol menor – modo eólio). Pentatônica maior a partir da <b>nota Si bemol</b> (Si bemol maior – modo jônico).</p>	<p>Pentatônica menor a partir da <b>nota Ré</b> (Ré menor – modo frígio). Pentatônica maior a partir da <b>nota Fá</b> (Fá maior – modo mixolídio).</p>
---	---	---

Resultado das sobreposições alcançando as notas da estrutura superior do acorde Dó menor – intensão Dórica

Nessas sobreposições, cada escala pentatônica sobreposta pode alcançar 1 (uma), 2 (duas) ou as 3 (três) notas da estrutura superior modal. Sobrepondo a pentatônica de Ré menor, ao acorde Dó menor – intensão dórica, é possível alcançar e explorar as 3 notas da estrutura superior modal dórica (incluindo a nota característica). Assim, é a sobreposição mais tensa e a que mais pode evocar a sonoridade modal dórica para a combinação modo dórico e escala pentatônica como sobreposição.

A escala pentatônica, tem uma particularidade muito interessante em seu padrão intervalar. É formada pela combinação de intervalos por graus conjuntos e por saltos. Sendo assim, possibilita várias articulações e distribuições interessantes de notas por cordas. No exemplo da figura a seguir, elaborei uma frase combinando as 3

possibilidades de sobreposições pentatônicas apresentadas na figura anterior, para ser tocada sobre o acorde Dó menor – intensão dórica.

Figura 27 – Exemplo de frase utilizando as 3 possibilidades de sobreposições pentatônicas.

The image displays three lines of musical notation in 4/4 time, illustrating the combination of three pentatonic scales over a D minor chord. The notation includes fret numbers, accidentals, and performance markings like 'H' (hammer-on), 'P' (palm mute), and 'Bend'.

- Line 1:** Starts with a Pentatônica de Dó menor (D minor pentatonic) scale (notes 6, 5, 4, 3, 2) and a Pentatônica de Ré menor (E minor pentatonic) scale (notes 5, 4, 3, 2, 1). Fret numbers 11<sup>aj</sup> and 13<sup>aM</sup> are indicated.
- Line 2:** Starts with a Pentatônica de Sol menor (G minor pentatonic) scale (notes 5, 4, 3, 2, 1) and a Pentatônica de Dó menor (D minor pentatonic) scale (notes 4, 3, 2, 1, 0). Fret numbers 9<sup>aM</sup> and 11<sup>aj</sup> are indicated.
- Line 3:** Continues the sequence with fret numbers 13<sup>aM</sup>, 9<sup>aM</sup>, 11<sup>aj</sup>, and 13<sup>aM</sup>. A 'Bend' marking is present over the final note.

Resultado das sobreposições das 3 escalas pentatônicas alcançando as notas da estrutura superior sobre o acorde: Dó menor – intensão Dórica



## 7.5 Pentatônicas modais

O quarto recurso que apresento para se evocar sonoridades mais etéreas dos modos recorrendo às notas da estrutura superior a partir de sobreposições, são as escalas pentatônicas modais.

As escalas pentatônicas modais podem ser formuladas a partir dos próprios modos em que “A *nota característica* é a que diferencia os “modos *modais*” dos “modos *tonais*” (maior e menor) (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 158)”, à vista disso, modos como: Lídio (escala maior com o quarto grau aumentado), mixolídio (escala maior com sétimo grau abaixado em meio tom), dórico (escala menor o sexto grau elevado em meio tom), frígio (escala menor com a segunda abaixada em meio tom) e lócrio (escala menor com a segunda abaixada em meio tom e a quinta justa abaixada em meio tom – quinta diminuta), é possível selecionar as cinco notas para formular uma escala pentatônica modal. Portanto, é possível organizar um total de cinco escalas pentatônicas modais, podendo ser tratadas como: “a exposição reduzida das notas de uma escala ou modo conhecido (PEREIRA, 2011, p. 60)”. Essas pentatônicas são uma seleção das principais notas do modo ou notas específicas, onde a nota característica do modo estará sempre presente entre as cinco notas selecionadas. Assim, tais pentatônicas modais (podendo ser convencionadas como alternativas<sup>20</sup>) geradas dos modos, dórico, frígio lídio, mixolídio e lócrio, também podem ser utilizadas como ferramenta melódica para as sobreposições num acorde estabelecido na base harmônica.

---

<sup>20</sup> Pentatônicas modais <https://lucasmartinez.com.br/wp-content/uploads/2021/01/pentas-modais.pdf>  
Acesso em: 31 de maio 2023.

### 7.5.1 Sobre a formação das escalas pentatônicas modais

Apresento a seguir, a formulação da escala pentatônica modal de Dó Lídio a partir da escala/modo lídio.

Figura 28 – O modo lídio e a sua pentatônica modal.

nota característica

↓

Modo Dó Lídio

nota característica

┌─── Seleção de notas para a formulação da pentatônica modal Lídia ───┐

Existem algumas variações quanto a coleção dessas 5 notas em relação as notas selecionadas para formular ou caracterizar as pentatônicas modais. Porém, a nota característica modal de cada modo sempre deve estar presente nessa seleção, para assim, reafirmar a sonoridade característica do modo na pentatônica modal.

### 7.5.2 Sobreposições a partir das escalas pentatônicas modais

As sobreposições com as pentatônicas modais podem ser realizadas a partir de cada modo. É possível fazer sobreposições com as 5 pentatônicas modais sobre um acorde. Por exemplo, para o acorde Dó maior – intenção lídia, pode-se aplicar as

pentatônicas modais geradas no próprio campo modal de Dó lídio, que é a pentatônica do próprio Dó lídio, a pentatônica de Ré mixolídio, a pentatônica de Fá sustenido lócrio, a pentatônica de Lá dórico e a pentatônica de Si frígio.

Assim como as pentatônicas de características chinesas, as pentatônicas modais quando sobrepostas em um acorde podem alcançar uma, duas ou as três notas da estrutura superior da escala do acorde em que está sendo tocada a sobreposição.

A partir das pentatônicas modais podemos evocar sonoridades modais diferentes sobre um acorde. Isso, resulta em uma nova percepção, em relação ao que normalmente é tocado, utilizando o respectivo modo correspondente. Ou seja, no momento em que tocarmos uma pentatônica modal, que não seja a respectiva pentatônica modal correspondente ao acorde, e sim uma das demais pentatônicas modais relativas contextualizadas no mesmo centro modal/tonal sobre esse acorde teremos uma sobreposição de “sabores modais”, pois cada pentatônica modal, remete a um modo, atribuído ao intervalo e/ou nota característica modal inserida em cada pentatônica modal. Desta forma, é provável que também será uma excelente ferramenta para novas ideias e variações melódicas, e que talvez seriam mais difíceis de ser imaginadas ou formuladas pensando somente na escala correspondente de acorde.

Na figura a seguir, preparei um exemplo articulando e/ou combinando as notas das 5 pentatônicas modais para as sobreposições.

Figura 29 – Exemplo de sobreposições combinando as 5 pentatônicas modais

Pentatônica lídia                      Pentatônica mixolídia                      Pentatônica lócria

F 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>aum. 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M                      F 3<sup>a</sup>M 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m                      F 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>dim. 7<sup>a</sup>m

⑥ - ⑤ - ④ ⑤ - ⑥ - - - - ⑤ - ④ ⑤ - ⑥                      ⑤ - ④ - ③ ④ - ⑤

Pentatônica dórica                      Pentatônica frígia

F 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 6<sup>a</sup>M                      F 2<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m

④ - ③ - ② ③ - ④ - - - -                      ③ - ② - - - - ③ -

13<sup>a</sup>M F 9<sup>a</sup>M 3<sup>a</sup>M                      7<sup>a</sup>M F 3<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>aum. 13<sup>a</sup>M                      13<sup>a</sup>M 7<sup>a</sup>M

Resultado das sobreposições das 5 escalas pentatônicas modais alcançando as notas da estrutura superior sobre o acorde: Dó maior – intenção lídia

As pentatônicas modais que irei apresentar aqui como ferramenta melódica para as sobreposições, são as que tenho aplicado em minhas vivências musicas. Na minha opinião, a sonoridade dessas pentatônicas modais são muito atraentes, principalmente para a performance em improvisações para expandir ideias melódicas mais arrebatadoras no momento da criação das frases musicais.

## 7.6 Notas cromáticas

O último recuso que apresento a seguir, são as sobreposições para tocar notas cromáticas. As notas cromáticas, são notas não-diatônicas. Ou seja, notas fora da escala correspondente do acorde. Tomando como base as escalas/modos de 7 notas, matematicamente, teremos um total de 5 notas cromáticas.

Esse recurso e/ou efeito de tocar notas cromáticas, também é conhecido pelo termo “outside note” – nota fora, VINCENT (2014). O efeito resultante desse recurso é bastante interessante, servido como um “tempero mais apimentado” no sentido de empregar dissonâncias que não estão na escala básica do acorde.

Dessa forma, para não termos que realizar alterações cromáticas na altura das notas nota-por-nota podemos realizar sobreposições com elementos musicais, como arpejos e escalas pentatônicas já dispostas e/ou que já temos afinidades técnicas para desenvolvermos de uma forma mais dinâmica as articulações, e assim, alcançar rapidamente e tocar as notas cromáticas.

### 7.6.1 Sobreposições Pentatônicas redirecionadas para tocar as notas cromáticas

Para esse recurso as escalas pentatônicas são uma ferramenta muito interessante para esse tipo de sobreposições. Elaborei algumas estratégias usando como ferramenta de sobreposição a escala pentatônica menor de característica Chinesa para o acorde Dó menor – intenção dórica.

Nessa demonstração, a estratégia foi usar a pentatônica menor que começa a partir da própria nota fundamental do acorde, nesse caso, nota Dó, e a mesma pentatônica um semitom (ST) acima, para alcançamos de forma mais objetiva as notas cromáticas junto às notas diatônicas da escala correspondente.

Figura 30 – Exemplo de Sobreposição da escala pentatônica menor um semitom acima para tocar as notas cromáticas

notas da escala pentatônica de Dó menor

notas cromáticas – fragmentos da escala pentatônica de Dó sustenido menor

The image shows two musical staves in treble clef, 4/4 time. The first staff illustrates the overlap of two pentatonic scales. The D minor pentatonic scale (circled in green) consists of notes D, F, G, A, B. The D# minor pentatonic scale (circled in red) consists of notes D#, F#, G#, A#, B#. The notes are arranged in a sequence: D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#. The second staff shows the scales shifted. The D minor pentatonic scale (circled in green) starts on D and the D# minor pentatonic scale (circled in red) starts on D#. The notes are arranged in a sequence: D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#, D, D#. Both staves have numbered circles (1-6) below the notes, indicating fingerings for each note.

Escala pentatônica de Dó menor e Dó sustenido menor para tocar notas cromáticas sobre o acorde Dó menor – intenção dórica

Figura 31 – Exemplo de Sobreposição da escala pentatônica menor um semitom acima para tocar mais as notas cromáticas

notas da escala pentatônica de Dó menor

notas cromáticas – fragmentos da escala pentatônica de Dó sustenido menor

⑥ ⑤ ④ ③ ④

③ ② ①

② ③ ④ ⑤

⑥

Escala pentatônica de Dó menor e Dó sustenido menor organizadas para tocar mais notas cromáticas sobre o acorde Dó menor – intenção dórica

Nos próximos tópicos apresento uma série de sugestões e exemplos como ferramenta melódica para as sobreposições, tais como: os pares de tríades, arpejos tétrades e escalas pentatônicas para serem tocadas/aplicadas sobre um acorde modal. Será apresentado, os intervalos estruturais, a estrutura superior (tensões diatonicamente disponíveis) e conseqüentemente, os intervalos resultantes de cada sobreposição em cada modo.

Primeiramente, serão apresentados os modos maiores, formados por um padrão intervalar onde os intervalos de semitons se encontram por uma maior diferença em relação à nota fundamental. Por esse motivo possuem ou sugerem sonoridades “mais brilhantes” no aspecto sonoro. Depois, será apresentado os modos menores, formados por um padrão intervalar onde os intervalos de semitons se encontram por uma menor diferença em relação à nota fundamental. Nesse caso, resultam em sonoridades “mais sombrias”. Essa abordagem, sobre essas classificações sonora dos modos, também é discutida por Freitas (2008).

A ideia de que os modos podem estar ordenados de acordo com sua relação tensiva, onde o maior número de sustenidos ou bemóis produz uma gradação flexível entre modos “mais brilhantes” aos “mais sombrios” (onde o lídio é o mais aberto e brilhante e o lócrio é o mais fechado e sombrio) também aparece em Persichetti (1984, p.33) (FREITAS, 2008, p. 453).

Figura 32 – Sequencial modal – modos mais brilhantes para os mais sombrios.



Apresento também, uma sugestão para o acorde do primeiro grau com a nota característica diferenciadora e os intervalos complementares para afirmar a sonoridade modal em cada modo.



Essa formação de acorde é uma tentativa de remeter a sonoridade modal do modo no acorde do primeiro grau correspondente, resultando num acorde modal. Esse acorde pode ser aplicado em situações que queremos evocar a sonoridade do modo nas harmonizações – acordes.

Tanto na formação desses acordes que tem por finalidade remeter a sonoridade modal do modo, quanto nas sobreposições dos elementos sugeridos teremos os intervalos complementares, que podem ser atrelados à nota/intervalo modal característico de um modo, para ampliar o resultado final dos sons, gerando uma ambiência mais satisfatória. Essa combinação do intervalo modal característico, e o intervalo complementar potencializa e engrandece a harmonização dos acordes e os fraseados melódicos para sons mais sofisticados e etéreos.

## 8 MODO LÍDIO

O modo lídio é formado pelo seguinte padrão intervalar: Tom, Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom, Semitom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 4º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 4º grau na escala de Sol maior. Portanto, o modo Dó lídio pode ser contextualizado<sup>21</sup> a partir do 4º grau da escala de Sol maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Sol maior.

### 8.1 O padrão intervalar lídio

Figura 33 – Padrão intervalar - Modo Dó lídio.

The figure shows a musical staff in G major (one sharp) illustrating the Dorian mode. The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. Above the staff, scale degrees are labeled: F (6), 2ªM (2), 3ªM (3), 4ªaum. (4), 5ªj (5), 6ªM (6), 7ªM (7), and 8ªj (8). Below the staff, brackets indicate the intervals: Tom (G-A), Tom (A-B), Tom (B-C), Semitom (C-D), Tom (D-E), Tom (E-F#), and Semitom (F#-G). A large bracket at the bottom labels the entire sequence as 'Padrão intervalar'.

<sup>21</sup> Esse raciocínio sobre a contextualização de um modo também ocorre com os demais modos. É importante calcular o contexto modal/tonal em que um determinado modo está associado, para o melhor entendimento, conscientização sobre os acidentes fixos (sustenidos e bemóis atribuídos ao padrão intervalar do modo), coleção de notas, campo harmônico e a visualização espacial em todos os eixos geométricos sobre a escala do instrumento para as articulações das notas.

## 8.2 Notas estruturais e estrutura superior lídia

Figura 34 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior lídia.

The diagram illustrates the intervallic structure of the Lydian mode. It shows a sequence of notes: F (circled 6), G (circled 5), A (circled 4), B (circled 3), C (circled 2), D (circled 1), and E (circled 1). The first four notes are grouped as 'Notas Estruturais' and the last three as 'Estrutura Superior'. Intervals between notes are marked as 3ªM (major third) or 3ªm (minor third). A long bracket labeled 'Saltos de terças' indicates the overall structure. Brackets below the staff identify a 'Triade' (F-A) and a 'Téttrade' (F-B).

## 8.3 O acorde modal lídio

Figura 35 – Sugestão para o acorde do primeiro grau lídio com a nota característica modal.

The diagram shows the chord notation  $C^6/9\#11$  and a guitar fretboard diagram. The fretboard shows the chord shape: 7th fret on the 6th string, 2nd fret on the 5th string, and 1st fret on the 4th, 3rd, and 2nd strings. The musical notation shows the chord in a treble clef with notes C4, E4, G4, A4, B4, and C5.

O intervalo modal característico lídio é a décima primeira sustenizada (ou aumentada). A sexta maior e a nona maior podem ser atreladas a esse acorde como intervalos complementares, para resultar em uma ambiência sonora mais sofisticada do acorde modal.

## 8.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 36 – Tríades de Dó maior e Ré maior para a sobreposição no modo Dó lídio.

<b>C</b>	<b>D</b>	<b>C/E</b>	<b>D/F#</b>	<b>C/G</b>	<b>D/A</b>
F 3ªM 5ªj	F 3ªM 5ªj	3ªM 5ªj F	3ªM 5ªj F	5ªj F 3ªM	5ªj F 3ªM
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 37 – Tríades de Dó maior e Fá sustenido menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó lídio.

<b>C</b>	<b>F#m<sup>b</sup>5</b>	<b>C/E</b>	<b>F#m<sup>b</sup>5/A</b>	<b>C/G</b>	<b>F#m<sup>b</sup>5/C</b>
F 3ªM 5ªj	F 3ªm 5ªdim.	3ªM 5ªj F	3ªm 5ªdim. F	5ªj F 3ªM	5ªdim. F 3ªm
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 38 – Tríades de Dó maior e Si menor para a sobreposição no modo Dó lídio.

<b>C</b>	<b>Bm</b>	<b>C/E</b>	<b>Bm/D</b>	<b>C/G</b>	<b>Bm/F#</b>
F 3ªM 5ªj	F 3ªm 5ªj	3ªM 5ªj F	3ªm 5ªj F	5ªj F 3ªM	5ªj F 3ªm
⑥ ⑤ ④	③ ②	⑤ ④ ③	② ①	④ ③ ②	③ ② ①

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 8.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 39 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó lídio.

**C7M** F 3ªM 5ªj 7ªM ...

**Em7** F 3ªm 5ªj 7ªm ...

**G7M** F 3ªM 5ªj 7ªM ...

**Bm7** F 3ªm 5ªj 7ªm ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 8.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Nesse trabalho, as escalas pentatônicas serão apresentadas restringindo-se a uma única oitava. As mesmas digitações devem ser tocadas, estudadas e exploradas em outras regiões. Também podem ser estendidas para ser tocadas por toda a escala do instrumento para se alcançar 2 (duas) ou 3 (três) oitavas.

Figura 40 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó lídio.

**Blue note!**

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

6 5

13ªM F 9ªM 9ªaum. 3ªM 5ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 41 – Pentatônica de Mi menor/Sol maior para a sobreposição no modo Dó lídio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

⑤ —————

④ —————

3ªM 5ªj 13ªM 13ªaum. 7ªm 9ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 42 – Pentatônica de Si menor/Ré maior para a sobreposição no modo Dó lídio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

④ —————

③ —————

7ªM 9ªM 3ªM 11ªj 11ªaum. 13ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 8.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Algumas dessas pentatônicas modais podem soar e/ou sugerir ideias melódicas mais interessantes, quando suas notas são distribuídas estrategicamente sobre as cordas na escala do instrumento. Uma das maneiras interessantes que explorei e gosto bastante é articular e distribuir os intervalos de semitons em cordas adjacentes, por exemplo. Assim, teremos articulações mais versáteis ou mais espontâneas para a criação dos fraseados musicais.

Figura 43 – Pentatônica modal de Dó lídio para sobreposição no modo Dó lídio.

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 44 – Pentatônica modal de Ré mixolídio para a sobreposição no modo Dó lídio.

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 45 – Pentatônica modal de Fá sustenido lócrio para a sobreposição no modo Dó lídio.

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 46 – Pentatônica modal de Lá dórico para a sobreposição no modo Dó lídio.

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 47 – Pentatônica modal de Si frígio para a sobreposição no modo Dó lídio.

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_



## 9 MODO JÔNICO

O modo jônico é formado pelo seguinte padrão intervalar: Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom, Tom, Semitom. Esse modo é a mesma escala definida como escala maior primitiva, muito recorrente na maioria dos gêneros musicais da cultura ocidental.

### 9.1 O padrão intervalar jônico

Figura 48 – Padrão intervalar - Modo Dó jônico.

The diagram illustrates the intervallic pattern of the Dorian mode (Modo Dó jônico) on a treble clef staff in 4/4 time. The scale is written as a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the staff, the scale degrees are labeled: F (circled 6), 2ªM, 3ªM, 4ªj, 5ªj, 6ªM, 7ªM, 8ªj. Dashed lines with circled numbers 6, 5, and 4 indicate the intervals between the 6th and 7th degrees, the 5th and 6th degrees, and the 4th and 5th degrees, respectively. Brackets below the staff identify the intervals: Tom (C-D), Tom (D-E), Semitom (E-F), Tom (F-G), Tom (G-A), Tom (A-B), and Semitom (B-C). A large bracket at the bottom spans the entire scale and is labeled 'Padrão intervalar'.

## 9.2 Notas estruturais e a estrutura superior jônica

Figura 49 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior jônica.

The diagram illustrates the intervallic structure of the Dorian mode on a treble clef staff. The notes are labeled with circled numbers 6, 5, 4, 3, 2, and 1 from left to right. Brackets below the staff indicate the intervals between consecutive notes: 3ªM (between 6 and 5), 3ªm (between 5 and 4), 3ªM (between 4 and 3), 3ªm (between 3 and 2), 3ªm (between 2 and 1), and 3ªM (between 1 and the octave). A bracket labeled 'Salto de terças' spans from the 6th note to the 1st note. Below the staff, two brackets define 'Triade' (spanning from 6 to 4) and 'Tétrade' (spanning from 6 to 3).

## 9.3 O acorde correspondente ao modo jônico e os intervalos complementares

Figura 50 – Sugestão para o acorde do primeiro grau jônico com suas otimizações.

**C7M<sup>6</sup>/<sub>9</sub>**

The diagram shows a guitar fretboard with a capo on the 8th fret. The fingering is indicated as 1 4 4 4 4 4. Below the fretboard is a musical staff in treble clef showing the chord voicing: C5 (open), G4 (open), Bb4 (open), C5 (open), E5 (open), and G5 (open).

Os intervalos de sexta maior e a nona maior são intervalos da estrutura superior e são acrescentados ao acorde como intervalos complementares, para assim resultar em uma ambiência sonora de maior refinamento ao som do acorde.

## 9.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 51 – Tríades de Dó maior e Ré menor para sobreposições no modo Dó jônico.

<b>C</b>	<b>Dm</b>	<b>C/E</b>	<b>Dm/F</b>	<b>C/G</b>	<b>Dm/A</b>
F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 52 – Tríades de Dó maior e Fá maior para sobreposições no modo Dó jônico.

<b>C</b>	<b>F</b>	<b>C/E</b>	<b>F/A</b>	<b>C/G</b>	<b>F/C</b>
F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M
⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 53 – Tríades de Dó suspenso com nona e Fá suspenso com nona para a sobreposição no modo Dó jônico.

<b>Csus9</b>	<b>Fsus9</b>	<b>Csus9/D</b>	<b>Fsus9/G</b>	<b>Csus9/G</b>	<b>Fsus9/C</b>
F 2 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 2 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	2 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 2 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	5 <sup>a</sup> j F 2 <sup>a</sup> M	5 <sup>a</sup> j F 2 <sup>a</sup> M
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 9.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 54 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó jônico.

**C7M**                      **Em7**                      **G7**                      **Bm7<sup>b5</sup>**

F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M ...              F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...              F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...              F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim. 7<sup>a</sup>m ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 9.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 55 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó jônico.

F              3<sup>a</sup>m              4<sup>a</sup>j              4<sup>a</sup>aum.              5<sup>a</sup>j              7<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 56 – Pentatônica de Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó jônico.

F              3<sup>a</sup>m              4<sup>a</sup>j              4<sup>a</sup>aum.              5<sup>a</sup>j              7<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 57 – Pentatônica de Mi menor/Sol maior para a sobreposição no modo Dó jônico.

F                      3ªm                      4ªj                      4ªaum.                      5ªj                      7ªm

③ —————                      ② —————

3ªM                      5ªj                      13ªM                      13ªaum.                      7ªM                      9ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 9.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 58 – Pentatônica modal de Ré dórico para a sobreposição no modo Dó lídio.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªj                      6ªM

④ —————                      ③ —————                      ② —————

9ªM                      11ªj                      5ªj                      13ªM                      7ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 59 – Pentatônica modal de Mi frígio para a sobreposição no modo Dó jônico.

F                      2ªm                      4ªj                      5ªj                      7ªm

③ —————                      ② —————                      ① —————

3ªM                      11ªj                      13ªM                      7ªM                      9ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 60 – Pentatônica modal de Fá lídio para a sobreposição no modo Dó jônico.

F                      3<sup>a</sup>M                      4<sup>a</sup>aum.                      5<sup>a</sup>j                      7<sup>a</sup>M

③ .....                      ②                      ① .....

11<sup>a</sup>j                      13<sup>a</sup>M                      7<sup>a</sup>M                      F                      3<sup>a</sup>M

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 61 – Pentatônica modal de Sol mixolídio para a sobreposição no modo Dó jônico.

F                      3<sup>a</sup>M                      4<sup>a</sup>j                      5<sup>a</sup>j                      7<sup>a</sup>m

③ .....                      ②                      ① .....

5<sup>a</sup>j                      7<sup>a</sup>M                      F                      9<sup>a</sup>M                      11<sup>a</sup>j

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 62 – Pentatônica modal de Si lírio para a sobreposição no modo Dó jônico.

F                      3<sup>a</sup>m                      4<sup>a</sup>j                      5<sup>a</sup>dim.                      7<sup>a</sup>m

④ .....                      ③ .....                      ② .....

7<sup>a</sup>M                      9<sup>a</sup>M                      3<sup>a</sup>M                      11<sup>a</sup>j                      13<sup>a</sup>M

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

## 10 MODO MIXOLÍDIO

O modo mixolídio é formado pelo seguinte padrão intervalar: Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom, Semitom, Tom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 5º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 5º grau no centro modal de Fá maior. Portanto, o modo Dó lídio pode ser contextualizado a partir do 5º grau da escala de Fá maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Fá maior.

### 10.1 O padrão intervalar mixolídio

Figura 63 – Padrão intervalar - Modo Dó mixolídio.

The diagram illustrates the interval pattern for the Dó mixolídio mode. It is shown on a treble clef staff in 4/4 time, starting on the note F (Fá). The notes are: F (Fá), G (Sol), A (Lá), B (Si), C (Dó), D (Ré), E (Mi), and F (Fá). Above the staff, the degrees of the scale are labeled: F, 2ªM, 3ªM, 4ªj, 5ªj, 6ªM, 7ªm, and 8ªj. Below the staff, the intervals between notes are labeled: Tom (F-G), Tom (G-A), Semitom (A-B), Tom (B-C), Tom (C-D), Semitom (D-E), and Tom (E-F). A bracket at the bottom indicates the 'Padrão intervalar' for the mode. Above the staff, circled numbers 6, 5, and 4 are connected by dashed lines to the notes F, C, and F respectively, indicating their positions relative to the 5th degree (C) of the scale.

## 10.2 Notas estruturais e estrutura superior mixolídia

Figura 64 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior mixolídia.

## 10.3 O acorde modal mixolídio

Figura 65 – Sugestão para o acorde do primeiro grau mixolídio com a nota característica modal.

**C7sus<sup>4</sup>/<sub>9</sub>**

O intervalo modal característico mixolídia é a sétima menor. Os intervalos de quarta justa e a nona maior são intervalos complementares. Também é possível formar combinações com a décima terceira maior para essa categoria de acorde.



## 10.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 66 – Tríades de Dó maior e Mi menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

<b>C</b>	<b>Em<sup>b5</sup></b>	<b>C/E</b>	<b>Em<sup>b5</sup>/G</b>	<b>C/G</b>	<b>Em<sup>b5</sup>/B<sup>b</sup></b>
F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim.	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim.	F 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> dim.
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 67 – Tríades de Dó maior e Sol menor para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

<b>C</b>	<b>Gm</b>	<b>C/E</b>	<b>Gm/B<sup>b</sup></b>	<b>C/G</b>	<b>Gm/D</b>
F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j
⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④	③ ② ①	④ ③ ②	③ ② ①

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 68 – Tríades de Dó maior e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

Figure 68 shows the superposition of triads for D major and Bb major in the D major Mixolydian mode. The notation includes chord symbols, fingerings, and a musical staff with notes and accidentals.

Chord symbols and fingerings:

- C**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (6 5 4)
- B<sup>b</sup>**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (3 2)
- C/E**: 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (5 4 3)
- B<sup>b</sup>/D**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j F (2 1)
- C/G**: 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>M (4 3 2)
- B<sup>b</sup>/F**: 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>M (3 2 1)

Staff notation notes (from left to right):

- Measure 1: F, 3<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>j
- Measure 2: 7<sup>a</sup>m, 9<sup>a</sup>M, 11<sup>a</sup>j
- Measure 3: 3<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>j
- Measure 4: F, 9<sup>a</sup>M, 11<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m
- Measure 5: 5<sup>a</sup>j, F, 3<sup>a</sup>M
- Measure 6: 11<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m, 9<sup>a</sup>M

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior.

A sobreposição que proponho na figura a seguir agrupando as tríades de Dó maior e Sol bemol maior, estão por uma diferença intervalar de um trítono. Na tríade de Sol bemol maior, as notas Sol bemol e Ré bemol, não pertencem a escala de Dó maior mixolídio, sendo assim, são notas cromáticas. Portanto, causam um efeito bem intrigante no resultado sonoro.

Figura 69 – Tríades de Dó maior e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

Figure 69 shows the superposition of triads for D major and Gb major in the D major Mixolydian mode. The notation includes chord symbols, fingerings, and a musical staff with notes and accidentals.

Chord symbols and fingerings:

- C**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (6 5 4)
- G<sup>b</sup>**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (5 4 3)
- C/E**: 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j (5 4 3)
- G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>**: F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j F (4 3 2)
- C/G**: 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>M (4 3 2)
- G<sup>b</sup>/D<sup>b</sup>**: 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>M (3 2 1)

Staff notation notes (from left to right):

- Measure 1: F, 3<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>j
- Measure 2: 5<sup>a</sup>dim, 7<sup>a</sup>m, 9<sup>a</sup>m
- Measure 3: 3<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>j
- Measure 4: F, 7<sup>a</sup>m, 9<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>dim
- Measure 5: 5<sup>a</sup>j, F, 3<sup>a</sup>M
- Measure 6: 9<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>dim, 7<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior.

## 10.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 70 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

**C7**  
 F 3<sup>aM</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 ⑥ ⑤ - ④ ⑤<sub>p</sub>

**Em7<sup>b5</sup>**  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>adim.</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 ④ - ③ ④<sub>p</sub>

**Gm7**  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 ⑤ ④ - ③ ④<sub>p</sub>

**B<sup>b</sup>7M**  
 F 3<sup>aM</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>aM</sup> ...  
 ③ - ② ③<sub>p</sub>

F 3<sup>aM</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 3<sup>aM</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>aM</sup> ...  
 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>aM</sup> 11<sup>aj</sup> ...  
 7<sup>am</sup> 9<sup>aM</sup> 11<sup>aj</sup> 13<sup>aM</sup> ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 10.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 71 – Pentatônica de Lá menor/Dó maior para a sobreposição no modo Dó lídio.

F 3<sup>am</sup> 4<sup>aj</sup> 4<sup>aum.</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup>

④ - - - - - ③ - - - - -

13<sup>aM</sup> F 9<sup>aM</sup> 9<sup>aum.</sup> 3<sup>aM</sup> 5<sup>aj</sup>

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 72 – Pentatônica de Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

③ 9ªM 11ªj 5ªj ② 5ªaum. 13ªM F

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Nessa sobreposição teremos um efeito sonoro muito interessante quando sobreusermos ao acorde modal mixolídio. Tendo em vista, que ao tocar essa sobreposição exploramos a 7ªm (sétima menor), nota característica que reafirma a sonoridade modal e a 11ªj (décima primeira justa) ou quarta justa como intervalo complementar, produzindo um efeito de suspensão no ambiente sonoro.

Figura 73 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

② 5ªj 3ªm F ① 1ªaum. 9ªM 11ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 10.7 Sobreposições Pentatônicas redirecionadas para alcançar notas cromáticas

Na figura a seguir apresento como ferramenta de sobreposição a escala pentatônica de característica chinesa (e a sua respectiva nota blue note) de Mi bemol menor. Nessa pentatônica é possível alcançar de forma objetiva 4 notas cromáticas. Observe.

Figura 74 – Sobreposição da pentatônica de Mi bemol menor/Sol bemol maior para alcançar notas cromáticas no acorde Dó maior – intenção mixolídio.

\_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

Outra opção é a pentatônica modal de Sol bemol mixolídio que se encontra um tritono acima (ou abaixo) da nota fundamental do acorde Dó maior. Nessa pentatônica alcançamos 3 notas fora da escala do acorde para o efeito cromático.

Figura 75 – Sobreposição da pentatônica modal de Sol bemol mixolídio para o acorde Dó maior – intenção mixolídio.

\_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

É importante mencionar, que para tocar notas cromáticas sobre os acordes da harmonia, deve-se desenvolver habilidades específicas, como dominar muito bem a digitação que ser utilizada para combinar com a escala do acorde e, dominar diferentes acentuações rítmicas para inserção dessas notas cromáticas. Geralmente as notas cromáticas soam mais interessantes quando empregadas com um certo censo rítmico em relação aos tempos, contratempos ou em momentos que acontecem resoluções rítmicas, para que os efeitos resultantes dessas dissonâncias soem mais envolventes e não criem conflitos indesejáveis junto às notas diatônicas da composição musical ou improvisação.

### 10.8 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 76 – Pentatônica modal de Dó mixolídio para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

Diagram illustrating the Dorian pentatonic scale (F, 3ªM, 4ªj, 5ªj, 7ªm) overlaid on the Dorian mode (F, 3ªM, 11ªj, 5ªj, 7ªm). The scale notes are marked with fingerings: ④ for F, ③ for 3ªM, ② for 4ªj, and ① for 5ªj. A dashed line indicates the result of the overlay reaching the notes of the upper structure.

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 77 – Pentatônica modal de Mi lícrio para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

Diagram illustrating the Phrygian pentatonic scale (F, 3ªm, 4ªj, 5ªdim., 7ªm) overlaid on the Dorian mode (3ªM, 5ªj, 3ªM, 7ªm, 9ªM). The scale notes are marked with fingerings: ③ for F, ② for 4ªj, and ① for 5ªdim. A dashed line indicates the result of the overlay reaching the notes of the upper structure.

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 78 – Pentatônica modal de Sol dórico para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

F                      3ªm                      4ªj                      6ªM                      7ªm  
 ③                      ②                      ① -----  
 5ªj                      7ªm                      F                      9ªM                      3ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 79 – Pentatônica modal de Lá frígio para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

F                      2ªm                      4ªj                      5ªj                      7ªm  
 ③                      ②                      ① -----  
 13ªM                      7ªm                      9ªM                      3ªM                      5ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 80 – Pentatônica modal de Si bemol lídio para a sobreposição no modo Dó mixolídio.

F                      3ªM                      4ªaum.                      5ªj                      7ªM  
 ③                      ②                      ① -----  
 7ªm                      9ªM                      3ªM                      11ªj                      13ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 11 MODO DÓRICO

O modo dórico<sup>22</sup> é formado pelo seguinte padrão intervalar: Tom, Semitom, Tom, Tom, Tom, Semitom, Tom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 2º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 2º grau no centro modal de Si bemol maior. Portanto, o modo Dó dórico pode ser contextualizado a partir do 2º grau da escala de Si bemol maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Si bemol maior.

### 11.1 O padrão intervalar dórico

Figura 81 – Padrão intervalar - Modo Dó dórico.

The figure shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes of the Dorian mode are: G (F), A (2ªM), B-flat (3ªm), C (4ªj), D (5ªj), E (6ªM), F (7ªm), G (8ªj). Above the staff, scale degrees are labeled: F, 2ªM, 3ªm, 4ªj, 5ªj, 6ªM, 7ªm, 8ªj. Circled numbers 6, 5, and 4 are placed above the first, fourth, and seventh notes respectively, with dashed lines indicating the interval from the previous note. Below the staff, brackets indicate the intervals: Tom (between F and A), Semitom (between A and B-flat), Tom (between B-flat and C), Tom (between C and D), Tom (between D and E), Semitom (between E and F), and Tom (between F and G). A long bracket at the bottom spans the entire scale and is labeled 'Padrão intervalar'.

<sup>22</sup> O padrão modal intervalar dórico tem a mesma combinação no sentido descendente. Portanto pode ser considerado como um modo de padrão intervalar palíndromo.



## 11.2 Notas estruturais e estrutura superior dórica

Figura 82 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior dórica.

The diagram illustrates the intervallic structure of the Dorian mode. It shows a sequence of notes on a staff: F (circled 6), 3<sup>a</sup>m (circled 5), 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>m (circled 4), 9<sup>a</sup>M (circled 3), 11<sup>a</sup> (circled 2), and 13<sup>a</sup>M. Brackets below the staff indicate intervals: 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, 3<sup>a</sup>m, and 3<sup>a</sup>M. A bracket labeled "Saltos de terças" spans from the 3<sup>a</sup>m to the 13<sup>a</sup>M. Below the staff, brackets define "Triade" (F, 3<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>) and "Tétrade" (F, 3<sup>a</sup>m, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>m).

## 11.3 O acorde modal dórico

Figura 83 – Sugestão para o acorde do primeiro grau dórico com a nota característica modal.

**Cm6add9**

The diagram shows a guitar fretboard with the 7th fret highlighted. Fingering is indicated as 2, 1, 3, 3, 4. The musical notation shows a treble clef with a flat key signature and a 6/8 time signature, with notes C, E<sup>b</sup>, G, B<sup>b</sup>, and A.

O intervalo modal característico dórico é a sexta maior. O intervalo de nona maior pode ser utilizado como intervalo complementar.

## 11.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 84 – Tríades de Dó menor e Ré menor para a sobreposição no modo Dó dórico.

<b>Cm</b>	<b>Dm</b>	<b>Cm/E<math>\flat</math></b>	<b>Dm/F</b>	<b>Cm/G</b>	<b>Dm/A</b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 85 – Tríades de Dó menor e Fá maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

<b>Cm</b>	<b>F</b>	<b>Cm/E<math>\flat</math></b>	<b>F/A</b>	<b>Cm/G</b>	<b>F/C</b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M
⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	⑤ ④ ③	④ ③ ②

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 86 – Tríades de Dó menor e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

<b>Cm</b>	<b>B<math>\flat</math></b>	<b>Cm/E<math>\flat</math></b>	<b>B<math>\flat</math>/D</b>	<b>Cm/G</b>	<b>B<math>\flat</math>/F</b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m
⑥ ⑤ ④	③ ②	⑥ ⑤ ④	③ ②	⑤ ④ ③	② ①

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 11.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 87 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó dórico.

**Cm7** F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 ⑥ ⑤ ④ ⑤

**E<sup>b</sup>7M** F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>am</sup> ...  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>am</sup> ...  
 ④ ③ ④

**Gm7** F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> ...  
 ⑤ ④ ③ ④

**B<sup>b</sup>7M** F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>am</sup> 11<sup>aj</sup> 13<sup>am</sup> ...  
 F 3<sup>am</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup> 9<sup>am</sup> 11<sup>aj</sup> 13<sup>am</sup> ...  
 ③ ② ③

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 11.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 88 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

F 3<sup>am</sup> 4<sup>aj</sup> 4<sup>aum.</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup>  
 ⑥ ⑤ *sl.* ④

F 3<sup>am</sup> 11<sup>aj</sup> 11<sup>aum.</sup> 5<sup>aj</sup> 7<sup>am</sup>

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 89 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

5 4 3

5ªj 7ªm F 8ªaum. 9ªM 11ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 90 – Pentatônica Ré menor/Fá maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

3 2

9ªM 11ªj 5ªj 13ªm 13ªM F

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 11.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 91 – Pentatônica modal de Dó dórico para a sobreposição no modo Dó dórico.

F 3ªm 4ªj 5ªj 6ªM

4 3 2

F 3ªm 11ªj 5ªj 6ªM

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 92 – Pentatônica modal de Ré frígio para a sobreposição no modo Dó dórico

F                      2ªm                      4ªj                      5ªj                      7ªm

④                      ③                      ② —————

9ªM                      3ªm                      5ªj                      13ªM                      F

————— Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior —————

Figura 93 – Pentatônica modal de Mi bemol lídio para a sobreposição no modo Dó dórico.

F                      3ªM                      4ªaum.                      5ªj                      7ªM

③ —————                      ②                      ① —————

3ªm                      5ªj                      13ªM                      7ªm                      9ªM

————— Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior —————

Figura 94 – Pentatônica modal de Fá mixolídio para a sobreposição no modo Dó dórico.

F                      3ªM                      4ªj                      5ªj                      7ªm

③                      ②                      ① —————

11ªj                      13ªM                      7ªm                      F                      3ªm

————— Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior —————

Figura 95 – Pentatônica modal de Lá lócrio para a sobreposição no modo Dó dórico.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªdim.                      7ªm

③                      ②                      ① —————

13ªM                      F                      9ªM                      3ªm                      5ªj

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

## 12 MODO EÓLIO

O modo eólio é formado pelo seguinte padrão intervalar: Tom, Semitom, Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 6º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 6º grau no centro modal de Mi bemol maior. Portanto, o modo Dó eólio pode ser contextualizado a partir do 6º grau de Mi bemol maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Mi bemol maior.

### 12.1 O padrão intervalar eólio

Figura 96 – Padrão intervalar - Modo Dó eólio.

The figure shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The notes of the Dó eólio mode are: F (circled 6), G (circled 5), A♭ (circled 4), B, C, D♭, E, F. Above the staff, the intervals between notes are labeled: 2ªM (between F and G), 3ªm (between G and A♭), 4ªj (between A♭ and B), 5ªj (between B and C), 6ªm (between C and D♭), 7ªm (between D♭ and E), and 8ªj (between E and F). Below the staff, brackets indicate the intervals: Tom (F-G), Semitom (G-A♭), Tom (A♭-B), Tom (B-C), Semitom (C-D♭), Tom (D♭-E), and Tom (E-F). A large bracket at the bottom spans the entire scale and is labeled 'Padrão intervalar'.

## 12.2 Notas estruturais e estrutura superior eólia

Figura 97 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior eólia.

## 12.3 O acorde modal eólio

Figura 98 – Sugestão para o acorde do primeiro grau eólio com a nota característica modal.

**Csus9/b6**

Nesse modo, a sexta menor é um possível intervalo modal característico. Para a harmonização do acorde modal eólio é possível complementá-lo atrelando ao seu intervalo característico, a nona maior como intervalo complementar, resultando em uma sonoridade modal mais dramática ao acorde modal eólio.



## 12.4 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 99 – Tríades de Dó menor e Ré menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó eólio.

**Cm**      **Dm<sup>b5</sup>**      **Cm/E<sup>b</sup>**      **Dm<sup>b5</sup>/F**      **Cm/G**      **Dm<sup>b5</sup>/A<sup>b</sup>**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 5<sup>a</sup>j 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>m

⑥ ⑤ — ⑥ ⑤ — — — — — ④ ⑤ — ④    ⑤ ④ ③ ⑤ ④ ③

F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 9<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j F 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>M    5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m 13<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>j

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 100 – Tríades de Dó menor e Fá menor para a sobreposição no modo Dó eólio.

**Cm**      **Fm**      **Cm/E<sup>b</sup>**      **Fm/A<sup>b</sup>**      **Cm/G**      **Fm/C**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m

③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①

F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m F    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j F 13<sup>a</sup>m F 11<sup>a</sup>j    5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m F 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 101 – Tríades de Dó menor e Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio.

**Cm**      **A $\flat$**       **Cm/E $\flat$**       **A $\flat$ /C**      **Cm/G**      **A $\flat$ /E $\flat$**   
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    F 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>M

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 12.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 102 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó eólio.

**Cm7**      **E $\flat$ 7M**      **Gm7**      **B $\flat$ 7**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M ...    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 12.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 103 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio.

Figure 103 shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are: F (circled 6), Bb (circled 3), D (circled 5), E# (circled 4), G (circled 5), and Bb (circled 4). Above the staff, labels indicate: F, 3<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>j, 4<sup>a</sup>aum., 5<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m. Below the staff, labels indicate: F, 3<sup>a</sup>m, 11<sup>a</sup>j, 11<sup>a</sup>aum., 5<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m. A dashed line connects the circled 6 to the circled 3, and another dashed line connects the circled 5 to the circled 4. Below the staff, a bracketed line contains the text: "Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior".

Figura 104 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio.

Figure 104 shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are: F (circled 5), Bb (circled 3), Bb (circled 4), C# (circled 4), E (circled 5), and Bb (circled 3). Above the staff, labels indicate: F, 3<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>j, 4<sup>a</sup>aum., 5<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m. Below the staff, labels indicate: 4<sup>a</sup>j, 13<sup>a</sup>m, 7<sup>a</sup>m, 7<sup>a</sup>M, 5<sup>a</sup>j, 3<sup>a</sup>m. A dashed line connects the circled 5 to the circled 3, and another dashed line connects the circled 4 to the circled 3. Below the staff, a bracketed line contains the text: "Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior".

Figura 105 – Pentatônica de Sol menor/Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó eólio.

Figure 105 shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are: F (circled 5), Bb (circled 4), D (circled 4), E# (circled 4), G (circled 3), and A (circled 3). Above the staff, labels indicate: F, 3<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>j, 4<sup>a</sup>aum., 5<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m. Below the staff, labels indicate: 5<sup>a</sup>j, 7<sup>a</sup>m, F, 8<sup>a</sup>aum., 9<sup>a</sup>M, 11<sup>a</sup>j. A dashed line connects the circled 4 to the circled 3, and another dashed line connects the circled 3 to the circled 3. Below the staff, a bracketed line contains the text: "Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior".

## 12.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 106 – Pentatônica modal de Ré lícrio para a sobreposição no modo Dó eólio.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªdim.                      7ªm  
 ④                      ③                      ②  
 9ªM                      11ªj                      5ªj                      13ªm                      F  
 Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 107 – Pentatônica modal de Fá dórico para a sobreposição no modo Dó eólio.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªj                      6ªM  
 11ªj                      13ªm                      7ªm                      F                      9ªM  
 Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 108 – Pentatônica modal de Sol frígio para a sobreposição no modo Dó eólio.

F                      2ªm                      4ªj                      5ªj                      7ªm  
 ⑤                      ④                      ③  
 5ªj                      13ªm                      F                      9ªM                      11ªj  
 Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 109 – Pentatônica modal de Lá bemol frígio para a sobreposição no modo Dó eólio.

F                      3ªM                      4ªaum.                      5ªj                      7ªM  
 ⑤                      ④                      ③  
 13ªm                      F                      9ªM                      11ªj                      5ªj  
 \_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

Figura 110 – Pentatônica modal de Si bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó eólio.

F                      3ªM                      4ªj                      5ªj                      7ªm  
 ④                      ③                      ②  
 7ªm                      9ªm                      3ªm                      11ªj                      13ªm  
 \_\_\_\_\_Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior\_\_\_\_\_

## 13 MODO FRÍGIO

O modo frígio é formado pelo seguinte padrão intervalar: Semitom, Tom, Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 3º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 3º grau no centro modal de Lá bemol maior. Portanto, o modo Dó frígio pode ser contextualizado a partir do 3º grau da escala de Lá bemol maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Lá bemol maior.

### 13.1 O padrão intervalar frígio

Figura 111 – Padrão intervalar - Modo Dó frígio.

The figure shows a musical staff in 8/4 time with a treble clef. The notes of the Dó Frígio mode are: F (circled 6), Bb, Bb, D, E, Fb, Fb, G. Above the staff, intervals are labeled: 2<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>m, 4<sup>a</sup>j, 5<sup>a</sup>j, 6<sup>a</sup>m, 7<sup>a</sup>m, 8<sup>a</sup>j. Circled numbers 6, 5, and 4 are placed above the first, fourth, and seventh notes respectively, with dashed lines indicating their positions. Below the staff, brackets indicate the intervals: Semitom (between F and Bb), Tom (between Bb and Bb), Tom (between Bb and D), Tom (between D and E), Semitom (between E and Fb), Tom (between Fb and Fb), and Tom (between Fb and G). A large bracket at the bottom spans the entire scale and is labeled "Padrão intervalar".

### 13.2 Notas estruturais e estrutura superior frígia

Figura 112 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior frígia.

The diagram illustrates the intervallic structure of the Phrygian mode. It shows a sequence of notes on a treble clef staff: F (circled 6), B $\flat$  (circled 5), D (circled 4), F $\flat$  (circled 3), A $\flat$  (circled 2), and B $\flat$ . Above the staff, two sections are defined: 'Notas Estruturais' (Structural Notes) and 'Estrutura Superior' (Upper Structure). The 'Notas Estruturais' section covers the notes F, B $\flat$ , D, and F $\flat$ , with intervals of 3 $^a$ m, 3 $^a$ M, 3 $^a$ m, and 3 $^a$ m. The 'Estrutura Superior' section covers the notes A $\flat$  and B $\flat$ , with intervals of 9 $^a$ M, 11 $^a$ j, and 13 $^a$ m. Below the staff, brackets indicate 'Saltos de terças' (Third skips) for the entire sequence, 'Triade' (Triad) for F, B $\flat$ , D, and 'Tétrade' (Tetrad) for F, B $\flat$ , D, F $\flat$ .

### 13.3 O acorde modal frígio

Figura 113 – Sugestão para o acorde do primeiro grau frígio com a nota característica modal.

**Csus11/  $\flat$ 9**

The diagram shows a guitar chord diagram for Csus11/  $\flat$ 9. The diagram is a 6-string guitar with a barre at the 8th fret. The notes are: 2nd string (F), 3rd string (G), 4th string (C), and 5th string (F). The fingering is 1 1 4 3 1 1. Below the diagram is the musical notation in treble clef, showing a C major triad with an added 11th (F) and a flat 9th (B $\flat$ ).

O intervalo modal característico frígio é a nona bemol (ou nona menor). A décima primeira justa (ou quarta justa) pode ser atrelada ao intervalo característico como intervalo complementar para integrar a ambiência sonora frígia. Esse acorde

pode ser aplicado em situações que queremos evocar a sonoridade modal frígia nas harmonizações.

### 13.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 114 – Tríades de Dó menor e Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio.

<b>Cm</b>	<b>D<math>\flat</math></b>	<b>Cm/E<math>\flat</math></b>	<b>D<math>\flat</math>/F</b>	<b>Cm/G</b>	<b>D<math>\flat</math>/A<math>\flat</math></b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M
⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	④ ⑤

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 115 – Tríades de Dó menor e Sol bemol menor com a quinta diminuta para a sobreposição no modo Dó eólio.

<b>Cm</b>	<b>Gm<math>\flat</math>5</b>	<b>Cm/E<math>\flat</math></b>	<b>Gm<math>\flat</math>5/B<math>\flat</math></b>	<b>Cm/G</b>	<b>Gm<math>\flat</math>5/D<math>\flat</math></b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim.	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim. F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> dim. F 3 <sup>a</sup> m
⑥ ⑤ ④	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	⑤ ④ ③	⑤ ④ ③

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior



Figura 116 – Tríades de Dó menor e Si bemol menor para a sobreposição no modo Dó frígio.

**Cm**      **B<sup>b</sup>m**      **Cm/E<sup>b</sup>**      **B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup>**      **Cm/G**      **B<sup>b</sup>m/F**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j F    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j F    5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m    5<sup>a</sup>j F 3<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

### 13.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 117 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó frígio.

**Cm7**      **E<sup>b</sup>7**      **Gm7<sup>b</sup>5**      **B<sup>b</sup>m7**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j<sup>dim.</sup> 7<sup>a</sup>m ...    F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

### 13.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 118 – Pentatônica de Dó menor/Mi bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio.

Figure 118 shows a musical staff in 4/4 time. The top part displays a pentatonic scale for Dó menor/Mi bemol maior with notes: F (circled 6), 3ªm, 4ªj, 4ªaum., 5ªj, and 7ªm. The bottom part shows the result of superposition in the Dó frígio mode with notes: F, 3ªm, 11ªj, 11ªaum., 5ªj, and 7ªm. A bracket below the staff indicates the result of superposition reaching the notes of the upper structure.

Figura 119 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó frígio.

Figure 119 shows a musical staff in 4/4 time. The top part displays a pentatonic scale for Fá menor/Lá bemol maior with notes: F (circled 5), 3ªm, 4ªj, 4ªaum., 5ªj, and 7ªm. The bottom part shows the result of superposition in the Dó frígio mode with notes: 11ªj, 13ªm, 7ªm, 7ªM, F (circled 3), and 3ªm. A bracket below the staff indicates the result of superposition reaching the notes of the upper structure.

Figura 120 – Pentatônica de Si bemol menor/Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó dórico.

Figure 120 shows a musical staff in 4/4 time. The top part displays a pentatonic scale for Si bemol menor/Ré bemol maior with notes: F (circled 4), 3ªm, 4ªj, 4ªaum., 5ªj, and 7ªm. The bottom part shows the result of superposition in the Dó dórico mode with notes: 7ªm, 9ªm, 3ªm, 3ªM, 11ªj, and 13ªm. A bracket below the staff indicates the result of superposition reaching the notes of the upper structure.

### 13.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 121 – Pentatônica modal de Dó frígio para a sobreposição no modo Dó frígio.

Diagram illustrating the modal pentatonic scale of Dó frígio (Dorian mode) and its superposition. The scale is shown in 5/4 time signature. The notes are: F (circled 4), 2ªm (circled 3), 4ªj (circled 2), 5ªj (circled 2), and 7ªm (circled 1). The superposition results in notes: F (circled 4), 9ªm (circled 3), 11ªj (circled 2), 5ªj (circled 2), and 7ªm (circled 1). A bracket indicates the result of the superposition reaching the notes of the upper structure.

Figura 122 – Pentatônica modal de Ré bemol lídio para a sobreposição no modo Dó frígio.

Diagram illustrating the modal pentatonic scale of Ré bemol lídio (Dorian mode) and its superposition. The scale is shown in 5/4 time signature. The notes are: F (circled 3), 3ªM (circled 2), 4ªaum. (circled 2), 5ªj (circled 1), and 7ªM (circled 1). The superposition results in notes: 9ªm (circled 3), 11ªj (circled 2), 5ªj (circled 2), 13ªm (circled 1), and F (circled 1). A bracket indicates the result of the superposition reaching the notes of the upper structure.

Figura 123 – Pentatônica modal de Mi bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó frígio.

Diagram illustrating the modal pentatonic scale of Mi bemol mixolídio (Dorian mode) and its superposition. The scale is shown in 5/4 time signature. The notes are: F (circled 3), 3ªM (circled 2), 4ªj (circled 2), 5ªj (circled 1), and 7ªm (circled 1). The superposition results in notes: 3ªm (circled 3), 5ªj (circled 2), 13ªm (circled 2), 7ªm (circled 1), and 9ªm (circled 1). A bracket indicates the result of the superposition reaching the notes of the upper structure.

Figura 124 – Pentatônica modal de Sol lícrio para a sobreposição no modo Dó frígio.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªdim.                      7ªm

③                      ②                      ①

5ªj                      7ªm                      F                      9ªm                      11ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 125 – Pentatônica modal de Si bemol dórico para a sobreposição no modo Dó frígio.

F                      3ªm                      4ªj                      5ªj                      6ªM

④                      ③                      ②

7ªm                      9ªm                      3ªm                      11ªj                      5ªj

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 14 MODO LÓCRIO

O modo lócrio é formado pelo seguinte padrão intervalar: Semitom, Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom, Tom. Esse padrão intervalar pode ser contextualizado a partir do 7º grau da escala maior primitiva. A nota Dó é o 7º grau no centro modal de Ré bemol maior. Portanto, o modo Dó lócrio pode ser contextualizado a partir do 7º grau da escala de Ré bemol maior, assim, terá a mesma coleção de notas da escala de Ré bemol maior.

### 14.1 O padrão intervalar lócrio

Figura 126 – Padrão intervalar - Modo Dó lócrio.

The figure shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes of the Dó lócrio mode are written: F (circled 6), G<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C (circled 5), D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, F (circled 4). Above the staff, intervals are labeled: F, 2ªm, 3ªm, 4ªj, 5ªdim., 6ªm, 7ªm, 8ªj. Below the staff, brackets indicate the interval pattern: Semitom, Tom, Tom, Semitom, Tom, Tom, Tom. A large bracket at the bottom labels the entire sequence as 'Padrão intervalar'.

## 14.2 Notas estruturais e estrutura superior lócria

Figura 127 – Padrão intervalar das terças para as notas estruturais e a estrutura superior lócria.

The diagram illustrates the intervallic structure of the Lorian mode. It shows a sequence of notes on a treble clef staff in 7/4 time: F (circled 6), B<sup>b</sup> (circled 5), B<sup>b</sup> (circled 4), B<sup>b</sup> (circled 3), B<sup>b</sup> (circled 2), and B<sup>b</sup>. The notes are grouped into 'Notas Estruturais' (F, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>) and 'Estrutura Superior' (B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>). Intervals between notes are labeled as 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, 3<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>M, and 3<sup>a</sup>m. A 'Tétrade' bracket covers the first four notes, and a 'Triade' bracket covers the last three. A 'Saltos de terças' bracket spans from the first to the last note.

## 14.3 O acorde modal lócrio

Figura 128 – Sugestão para o acorde do primeiro grau lócrio com a nota característica modal.

**C7sus4(b5)**

The diagram shows the guitar chord diagram for C7sus4(b5). The fretboard has 'XX' above the 6th and 5th strings. The notes are C (open), E (2nd fret), G (open), Bb (4th fret), and C (5th fret). Fingering is 1 2 1 3. Below the diagram is the musical notation for the chord in a treble clef, showing a C major triad with a flat 5th and a suspended 4th.

O intervalo modal característico lócrio é a quinta bemol (ou quinta diminuta). O intervalo de quarta justa pode ser adicionado ao acorde como intervalo complementar. Também é possível formar combinações com a nona menor para essa categoria de acorde.

## 14.4 Sobreposições de arpejos organizados em pares tríades

Figura 129 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Ré bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.

**Cm<sup>b</sup>5**      **D<sup>b</sup>**      **Cm<sup>b</sup>5/E<sup>b</sup>**      **D<sup>b</sup>/F**      **Cm<sup>b</sup>5/G<sup>b</sup>**      **D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    F 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>m    5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>M  
 ④ ③ ②    ④ ③ ②    ③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①    ③ ② ①  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    9<sup>a</sup>m 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m    5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>m    13<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m 11<sup>a</sup>j

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 130 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.

**Cm<sup>b</sup>5**      **G<sup>b</sup>**      **Cm<sup>b</sup>5/E<sup>b</sup>**      **G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>**      **Cm<sup>b</sup>5/G<sup>b</sup>**      **G<sup>b</sup>/D<sup>b</sup>**  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j    F 5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>m    5<sup>a</sup>j    F 3<sup>a</sup>M  
 ⑥ ⑤ ④    ⑤ ④ ③    ⑥ ⑤ ④    ③ ②    ⑤ ④ ③    ④ ③ ②  
 F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    5<sup>a</sup>dim. 7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m    3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    F 7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim.    5<sup>a</sup>dim.    F 3<sup>a</sup>m    9<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>dim. 7<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 131 – Tríades de Fá menor e Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.

<b>Fm</b>	<b>G<sup>b</sup></b>	<b>Fm/A<sup>b</sup></b>	<b>G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup></b>	<b>Fm/C</b>	<b>G<sup>b</sup>/D<sup>b</sup></b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	F 3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	3 <sup>a</sup> M 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> M
⑤ ④ ③	⑤ ④ ③	④ ③ ②	④ ③ ②	③ ② ①	③ ② ①

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 132 – Tríades de Dó menor com a quinta diminuta e Si bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.

<b>Cm<sup>b</sup>5</b>	<b>B<sup>b</sup>m</b>	<b>Cm<sup>b</sup>5/E<sup>b</sup></b>	<b>B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup></b>	<b>Cm<sup>b</sup>5/G<sup>b</sup></b>	<b>B<sup>b</sup>m/F</b>
F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim.	F 3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> dim. F	3 <sup>a</sup> m 5 <sup>a</sup> j F	5 <sup>a</sup> dim. F 3 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> j F 3 <sup>a</sup> m
⑥ ⑤ ④	③ ②	⑤ ④ ③	② ①	④ ③ ②	③ ② ①

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_



## 14.5 Sobreposições de arpejos tétrades a partir das notas estruturais

Figura 133 – Tétrades: organização progressiva para a sobreposição no modo Dó lícrio.

**Cm7<sup>b5</sup>** F 3<sup>a</sup>m 5<sup>dim.</sup> 7<sup>a</sup>m ...  
**E<sup>b</sup>m7** F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...  
**G<sup>b</sup>7M** F 3<sup>a</sup>M 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>M ...  
**B<sup>b</sup>m7** F 3<sup>a</sup>m 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m ...

⑥ ⑤ → ④ ⑤ → ④ → ③ ④ → ⑤ ④ → ③ ④ → ③ → ② ③ →

F 3<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m ... 3<sup>a</sup>m 7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m ... 5<sup>dim.</sup> 7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m 11<sup>a</sup>j ... 7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m ...

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 14.6 Sobreposições de escalas pentatônicas e suas respectivas blue notes

Figura 134 – Pentatônica de Si bemol menor/Re bemol maior para a sobreposição no modo Dó lícrio.

F 3<sup>a</sup>m 4<sup>a</sup>j 4<sup>a</sup>aum. 5<sup>a</sup>j 7<sup>a</sup>m

④ ③ → ② →

7<sup>a</sup>m 9<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>m 3<sup>a</sup>M 11<sup>a</sup>j 13<sup>a</sup>m

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 135 – Pentatônica de Mi bemol menor/Sol bemol maior para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

③ ② ①

3ªm 5ªdim. 13ªm 13ªM 7ªm 9ªm

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 136 – Pentatônica de Fá menor/Lá bemol maior para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F 3ªm 4ªj 4ªaum. 5ªj 7ªm

③ ② ①

11ªj 13ªm 7ªm 7ªM F 3ªm

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 14.7 Sobreposições de escalas pentatônicas modais

Figura 137 – Pentatônica modal de Dó lócrio para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F 3ªm 4ªj 5ªdim. 7ªm

④ ③ ②

F 3ªm 11ªj 5ªdim. 7ªm

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

Figura 138 – Pentatônica modal de Mi bemol dórico para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F                    3ªm                    4ªj                    5ªj                    6ªM

④                    ③                    ②                    ①                    ①

3ªm                    5ªdim.                    13ªm                    7ªm                    F

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 139 – Pentatônica modal de Dó dórico para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F                    2ªm                    4ªj                    5ªj                    7ªm

③                    ②                    ①                    ①                    ①

11ªj                    5ªdim.                    7ªm                    F                    3ªm

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 140 – Pentatônica modal de Sol bemol lídio para a sobreposição no modo Dó lócrio.

F                    3ªM                    4ªaum.                    5ªj                    7ªm

③                    ②                    ①                    ①                    ①

5ªdim.                    7ªm                    F                    9ªm                    11ªj

\_\_\_\_\_ Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior \_\_\_\_\_

Figura 141 – Pentatônica modal de Lá bemol mixolídio para a sobreposição no modo Dó lírio.

F                      3ªM                      4ªj                      5ªj                      7ªm  
 ⑤                      ④                      ③  
 13ªm                      F                      9ªm                      3ªm                      5ªdim.

Resultado da sobreposição alcançando as notas da estrutura superior

## 15 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as ideias apresentadas nessa pesquisa têm por objetivo trazer ao estudante de música um novo caminho pedagógico para a evolução musical na improvisação idiomática. Os elementos apresentados em toda a pesquisa, basicamente foram arpejos de tríades, arpejos de tétrades e as escalas pentatônicas.

Ao longo dessa pesquisa, não encontrei muitos materiais que discutem de forma categórica e com profundidade esse recurso sobre as sobreposições. O que mais encontrei foram vídeos no site youtube, mostrando algumas dicas desse recurso. Nesse trabalho, optei por trazer referências da literatura em português. É possível que tenha outros livros que abordem esse assunto, mas não consegui ter acesso para outras referências.

Desde o início dessa pesquisa, meu objetivo sempre foi apresentar ferramentas a partir dos elementos musicais mais recorrentes para gerar subsídios melódicos no momento de realizar as composições de sons com foco na improvisação idiomática. Seja para improvisações idiomáticas ou para arranjos musicais em geral, a intenção é ajudar no processo para tocar notas específicas da escala/modo correspondente de um acorde, e dessa forma, evocar a sonoridade específica para remeter e/ou reafirmar a sonoridade modal do modo, produzindo sons que podem transcender os limites da prática intermediária rumo a sonoridades mais sofisticadas.

A sugestões que gostaria de apontar nessas considerações finais seria sobre privilegiar algumas notas específicas da escala, como as notas estruturais do modo e a sua nota característica modal. Por exemplo, se quisermos evocar a sonoridade modal dórica, devemos privilegiar nesse caso, a fundamental, a 3ª menor, a 5ª justa (geralmente pode ser omitida), e a 6ª maior – nota característica modal dórica. Também é possível, adicionar mais um intervalo complementar da estrutura superior que harmonize modalmente bem quando atrelada a essa nota característica.

Os intervalos complementares da estrutura superior podem variar para intensificar e ampliar a sonoridade modal. Por exemplo, para o modo dórico, a nona maior (9ªM) como intervalo complementar atrelada à sexta maior (6ªM) atribuída ao modo dórico como nota característica, produz uma ambiência sonora muito interessante para complementar a sonoridade dórica. Porém, dependendo do resultado

que queremos ou para um gênero musical específico podemos atrelar o intervalo de décima primeira justa (11<sup>a</sup>j) a essa sexta maior (6<sup>a</sup>M), por exemplo. Tudo depende da nossa experiência e sensibilidade musical para a escolha do intervalo complementar em um contexto harmônico.

O acorde do primeiro grau com a nota característica modal para remeter a sonoridade modal de cada modo, são construídos atrelando o intervalo característico a um ou dois intervalos complementares. Dessa maneira, é possível se ter uma ideia dos resultados sonoros dessas combinações de notas complementares harmonizadas com a nota característica modal, como sugestões para formação de outros acordes ou para a escolha das escalas ou arpejos que possibilitem explorar as notas mais interessantes para serem sobrepostas ao acorde de uma progressão harmônica.

A partir dessa concepção, vamos identificar as sobreposições que nos possibilitam alcançar a nota característica e o intervalo complementar que queremos para criarmos os fraseados modais e/ou que remetam ao modo que precisamos para as articulações mais fáceis de forma mais objetiva, em qualquer região da escala do instrumento.

Sobre o privilegiamento das notas da estrutura superior, nota característica modal e o intervalo complementar para se remeter o som de um modo em questão, a orientação que quero deixar aqui é que tais notas podem ser tocadas de forma alternada. Ou seja, quero dizer que essas notas devem soar de uma forma que se destaquem alternadamente e não sempre imediatamente, e assim, não gerar um resultado sonoro muito previsível no ambiente em que está acontecendo a improvisação idiomática. Também podemos prolongar as durações desses intervalos ou destacando-os em relação as demais notas estruturais. É interessante, realizar aproximações cromáticas, ornamentos ou puxadas de cordas para alcançar tais intervalos de forma mais contínua, com passagem de notas que se sucedem com maior fluidez, sem interrupções para chegar na altura/afinação desses intervalos importantes, resultando em expressões sonoras mais viscerais, principalmente quando realizado na guitarra.

Nessa pesquisa, tive como principal foco, apresentar as possibilidades de digitações ou articulações para as sobreposições, com alguns exemplos básicos. Existe uma infinidade de mecanismos, articulações e ideias rítmicas para diferentes colocações dessas notas da estrutura superior, principalmente para inserir as notas

cromáticas. Assim, me condicionei em apresentar novos motivos para se pensar frente a escala do instrumento, pois, muitas das vezes, o instrumentista não tem muitas ideias e/ou referências melódicas para criar improvisações interessantes na prática musical da improvisação idiomática.

A inserção de notas cromáticas pode trazer novas possibilidades melódicas na composição musical. Mas é necessário um cuidado ainda maior, para que os efeitos resultantes dessas dissonâncias soem de forma envolvente, “hipnótica” ou fascinante junto às notas diatonicamente tocadas – notas da escala correspondente de um acorde em questão. O que deve ser entendido aqui, é que essa combinação das notas diatônicas e cromáticas, é que as notas cromáticas, geralmente são tocadas rapidamente num trecho musical, e resolvidas numa das notas diatônicas, retornando assim, ao equilíbrio modal ou tonal, para que não gere sonoridades estranhas e que possam causar uma forte sensação de erros nas notas musicais na improvisação idiomática.

As notas cromáticas podem não soar muito interessante em todos os gêneros musicais. Na minha opinião, a aplicabilidade e o efeito das notas cromáticas, soam mais intrigantes em gêneros musicais mais sofisticados ou mais balanceados ritmicamente, como: samba, jazz, blues, rock, flamenco, funk, entre outros. Mas tudo depende da forma que se toca ou insere essas notas cromáticas sobre a harmonia.

Tais recursos devem ser aplicados com um certo cuidado, e em momentos especiais. Talvez não fique interessante tocar a partir de sobreposições de escalas e explorar por um momento muito extenso as notas da estrutura superior a todo momento numa sessão de improvisação, pois assim, perderíamos o brilho e/ou o efeito de surpresa dessas sonoridades de otimização da estrutura superior. A sugestão que deixo nesse caso, seria o seguinte. Numa improvisação, apresente primeiro, as notas estruturais. Mantenha-se nas mesmas por um tempo. Ou seja, apresente ao ouvinte expectador o “chão”, quero dizer apresentar as notas do acorde da base harmônica, para dar apoio a harmonia e uma certa coerência entre melodia e harmonia. Em um segundo momento, apresente as notas ou as tensões da estrutura superior. No momento seguinte, se achar sensato, toque também notas cromáticas a partir das sobreposições de arpejos ou escalas pentatônicas.

A sugestão que deixo nessas considerações finais da pesquisa e a todos que se interessam em se aproximar e a expandir as suas habilidades para a improvisação

idiomática, seria a própria prática de improvisar. Assim, sugiro que, com o auxílio de um amigo, um software de gravação ou mesmo de backing tracks disponíveis no site youtube, pratique a improvisação em progressões harmônicas de vários gêneros musicais. Trabalhe o desenvolvimento da musicalidade, senso criativo na hora da improvisação e as atitudes nos reflexos de ações sobre a escala do instrumento. Coloque toda a sua atenção, paciência e determinação para trabalhar as concepções de sobreposições com as possíveis combinações dos elementos, como: arpejos e as escalas pentatônicas.

A ideia é que entendendo e realizando todos esses estudos e exemplos aqui apresentados, espera-se que o estudante de improvisação idiomática, tenha mais condicionamento para criar frases mais diversificadas, complexas e interessantes para as composições e improvisações musicais.

Espero que essa pesquisa traga aos leitores que se interessam em evoluir na prática da improvisação idiomática, novos caminhos e entendimentos musicais. Que ao ler essa pesquisa, possam fluir de vocês novas ideias melódicas e harmônicas a partir das concepções e elementos musicais apresentados nesse trabalho rumo às sonoridades surpreendentes sem limites.

Bons estudos! Viva a música.



## 16 REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. 2 ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

BARRAUD, Henri. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

CAVINI, Maristela. **História da Música Ocidental** – Uma breve trajetória desde a pré-História até o século XVII. Universidade Federal de São Carlos. Rodovia Washington Luís, km 235 13565-905 - São Carlos, SP, Brasil. Volume I. 2011.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação. Volume I**. 7ª edição revisada. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar Editora, 1986.

DAMACENO, Jodacil; DIAS, Saulo S. Alves. **Elementos Básicos para a Técnica Violonística**. Organizador André Campos Machado. Uberlândia, Edufu, 2010. 138 P.:il. – (Série tocata; v.2).

DEMMA, K. **Acordes: inversões e distribuições**. Cover Guitarra: Editora hmp, ed.13. (Coleção toque de mestre) s.d. (SEM DATA).

FARIA, Nelson. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. **Teoria da harmonia na música popular - Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. Florianópolis, Udesc. 2002.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. **Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical - XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador – 2008**.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. 2010. Tese, (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

GOMES, Celso. **O Blues na Guitarra**. Vol. I Semog Edições – Varginha-MG – Brasil. 2008.

MACHADO, André Campos. **A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-02022015-151052/pt-br.php>  
Acesso em: 12.12.2019.

MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Jean & Brigitte Massin. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4a. Edição. Brasília, DF: MUSIMED. 1996.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/>.

Acesso em: 09 jun. 2023.

PEREIRA, Marcos. **Cadernos de Harmonia – para violão**. Volume III. 1 edição. Rio de Janeiro, Garbolights Produções Artísticas, 2011.

VINCENT, Randy. Jazz Guitar Soloing: **The Cellular Approach**. P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, shermusic.com, 2014.

## 17 BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**: Em todos os tons para vários instrumentos. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1997.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. 11. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. Vol. I.
- GAMBALE, Frank. **Improvisation Made Easier**. Miami, Fl 33014. Published by Manhattan music. inc.™ 1997. Distributed by Warner Bros. Publications.
- GUEST, Ian. **Harmonia método prático**. 2 ed. Rio de Janeiro. Lumiar editora, 2006. Vol. 2.
- GUEST, Ian. **Harmonia método prático: modalismo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2016. Vol. 3.
- HÉLDER, João. **Método prático solos de guitarra**. São Paulo: Ed. Escala Ltda, 1992.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia tonal**: com uma introdução à música do século XX. 6ª ed. Tradução de Hugo Ribeiro e Jamary Oliveira. Salvador: Editora da UFBA, 2015.
- LIGON, Bert. **Volume two: Jazz Theory Resources**. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 2010.
- MELLO, Mozart. Apostila - livro. Guitarra: "Fusion". Manuscritos, São Paulo. 1992.
- POLLACO, Carlos Alberto. **Harmonia**. Rio De Janeiro: Editora Hmp, 2007.
- SABATELLA, Marc. **Uma Introdução à Improvisação no Jazz**. Tradução de Cláudio Brandt. Florianópolis: Editora da UDESC, 2005.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- VIEIRA, Luciano. **Improvizando com Escala Pentatônica**. Cover Guitarra: Editora hmp, ed.12. (Coleção toque de mestre) s.d. (SEM DATA).

## 18 REFERÊNCIAS DE VÍDEOS NO YOUTUBE

BACKING TRACK A-MODAL – Power note. Marcos Rodrix. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min.). Publicado pelo canal Marcos Rodrix. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdN7xRwrAHE> Acesso em: 10 de jul. de 2023.

HARMONIA MODAL: o modalismo da idade média aos dias de hoje. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Terra da Música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SJQiAmSWiE4> Acesso em: 30 de maio 2023.

IMPROVISAÇÃO MODAL COM SOBREPOSIÇÃO DE ARPEJOS. Edu Ardanuy. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (14 min.). Publicado pelo canal Edu Ardanuy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8e3Ad3ihnK8> Acesso em: 30 de maio de 2023.

NELSON FARIA | SUPERPOSIÇÃO DE ARPEJOS | APRESENTAÇÃO. Nelson Faria. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Fica a Dica Premium. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y3H02qUsRiq> Acesso em 10 de jul. de 2023.

OUTSIDE NOTES. Rodrigo Rocha. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Oficial Rodrigo Rocha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71C-tliV6FE> Acesso em: 06 de jun. de 2023.

O QUE É MÚSICA MODAL, TONAL E ATONAL? Sidney Molina. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal Sidney Molina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l8eXkZQ9COc&t=593s> Acesso em: 5 de set. de 2023.

SOBREPOSIÇÕES DE ESCALA PENTATÔNICA - DICA DO MINUTO #241. Atelier de La Musique Ensino de Música. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Atelier de La Musique Ensino de Música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gzKaNAqLxOU> Acesso em: 30 de maio de 2023.