

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA –
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

**TEXTURA DE MELODIA ACOMPANHADA PARA GUITARRA ELÉTRICA E
VIOLÃO**

PIERO EMMANUEL GRANDI

RIO DE JANEIRO, 2008
TEXTURA DE MELODIA ACOMPANHADA PARA GUITARRA ELÉTRICA E
VIOLÃO

Por

PIERO EMMANUEL GRANDI

Monografia de conclusão de curso de
Licenciatura plena em Educação Artística
com habilitação em Música do Centro de
Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação
do Prof. Roberto Gnattali

Rio de Janeiro, 2008

GRANDI, Piero Emmanuel. *Textura de melodia acompanhada para guitarra e violão*. 2008. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação, sobre a técnica de *melodia acompanhada*, é baseada em análise de trechos de arranjos para violão e guitarra elétrica, e busca demonstrar as possibilidades desses instrumentos. Esta técnica se resume, basicamente, na execução da melodia harmonizada, tendo como nota mais aguda, de cada acorde, a nota da melodia. As análises são válidas não apenas como ferramentas, mas sim como orientação e estímulo para que o leitor desenvolva seus arranjos e sua musicalidade.

Palavras-chave: violão solo, guitarra solo, melodia acompanhada, *chord melody*

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 - POSSIBILIDADES (extensão e afinação da guitarra elétrica e do violão).....	03
1.1 O arranjo para violão e guitarra elétrica.....	03
1.2 Melodia com acompanhamento simples	03
1.3 Melodia cifrada	04
1.4 Cifra	05
1.5 Cifragem de melodia	06
CAPÍTULO 2 – ELABORAÇÃO HARMÔNICA.....	09
2.1 Ponto de apoio.....	09
2.2 A escolha das notas do acorde.....	11
2.3 Harmonização de melodia parada.....	12
2.4 Substituição de acordes.....	13
2.5 Elaboração rítmica.....	15
2.6 textura polifônica.....	16
CAPÍTULO 3 – TÉCNICAS DE <i>MELODIA ACOMPANHADA NO JAZZ (CHORD MELODY)</i>	19
3.1 Complemento e curiosidades	19
3.2 Elaboração harmônica.....	19
3.3 Substituição por acorde de mesma estrutura, uma terça menor acima.....	21
3.4 Técnicas com a palheta	22
3.5 Como indicar o uso da palheta na partitura.....	23
3.6 Baixo que caminha (Walking Bass).....	23
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO ARRANJO PARA VIOLÃO DA CANÇÃO “GENTE HUMILDE”	26
CONCLUSÃO	30
BIBLIOGRAFIA	31
ANEXO.....	32

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Exemplo 01 - *Eu sei que vou te amar* (Antônio Carlos Jobim)
Exemplo 02 - Cifra proposta para os acordes do trecho *Eu sei que vou te amar* do exemplo 01
Exemplo 03 - *Estudo Nº8* (Fernando Sor)
Exemplo 04 - *Recuerdos de la Alhambra* (Francisco Tárrega) - compasso 29 ao 32
Exemplo 05 - *Luiza* (Antônio Carlos Jobim)
Exemplo 06 - *Luiza* (Antônio Carlos Jobim) arranjo Marco Pereira
Exemplo 07 - *Joana francesa* (Chico Buarque)
Exemplo 08 - *Joana francesa* (Chico Buarque) 1ª proposta de harmonização usando pontos de apoio.
Exemplo 09 - *Joana francesa* (Chico Buarque) 2ª proposta de harmonização usando pontos de apoio
Exemplo 10 - *Joana francesa* (Chico Buarque) 3ª proposta de harmonização usando pontos de apoio
Exemplo 11 - *Joana francesa* (Chico Buarque) - compasso 5 - 4ª proposta de harmonização usando pontos de apoio
Exemplo 12 - *Joana francesa* (Chico Buarque) - compasso 5 - 5ª proposta de harmonização usando pontos de apoio
Exemplo 13 - *Joana francesa* (Chico Buarque) 6ª proposta de harmonização usando arpejos
Exemplo 14 - *Joana francesa* (Chico Buarque) - compasso 5 ao 8 - 7ª proposta de harmonização usando substituição de notas do acorde
Exemplo 15 - *Joana francesa* (Chico Buarque) - compasso 5 ao 8 - 7ª proposta de harmonização usando substituição de notas do acorde
Exemplo 16 - *Samba de uma nota só* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça)
Exemplo 17 - *Samba de uma nota só* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) harmonizando melodia de nota parada.
Exemplo 18 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) substituição de acordes, harmonia original
Exemplo 19 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) substituição de acordes, reharmonização
Exemplo 20 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) substituição de acordes, 2ª reharmonização
Exemplo 21 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) – compasso 13 ao 15 - substituição de acordes, 3ª reharmonização usando acorde diminuto
Exemplo 22 - *Joana francesa* (Chico Buarque) compasso 13 ao 16 - substituição de acordes, reharmonização usando acorde diminuto
Exemplo 23 - substituições possíveis do acorde diminuto
Exemplo 24 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) – compasso 17 e 18 - substituição de acordes, reharmonização usando subV7
Exemplo 25 - *Canto de Ossanha* (Baden e Vinícius de Moraes) elaboração rítmica
Exemplo 26 - *Joana francesa* (Chico Buarque) elaboração rítmica
Exemplo 27 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque)
Exemplo 28 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) proposta de contracanto
Exemplo 29 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) – compasso 4 ao 6 - 2ª proposta de contracanto

Exemplo 30 - *Joana francesa* (Chico Buarque) – compasso 5 ao 9
Exemplo 31 - *Joana francesa* (Chico Buarque) – compasso 5 ao 9 – proposta de textura polifônica
Exemplo 32 - seqüência comum no jazz (I – VI – II – V)
Exemplo 33 - elaboração harmônica no jazz
Exemplo 34 - seqüência (II – V – I) em Dó maior
Exemplo 35 - seqüência (II – V – I) em Dó maior, com substituição do Dm7 pelo Fm7
Exemplo 36 - seqüência (II – V – I) em Dó maior, com substituição do G7 pelo Bb7
Exemplo 37 - seqüência (II – V – I) em Dó maior, com substituição do Dm7 e do G7 pelo Fm7 e Bb7, respectivamente
Exemplo 38 - como indicar o uso da palheta na partitura
Exemplo 39 - Walking Bass - Aproximação ascendente
Exemplo 40 - Walking Bass - Aproximação descendente
Exemplo 41 - Walking Bass - Aproximação ascendente e descendente
Exemplo 42 - Walking Bass - *Autumn Leaves* (Johnny Mercer e Joseph Kosma)
Exemplo 43 - Walking Bass - *All the things you are* (Jerome Kern)
Exemplo 44 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 45 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) - compasso 4 ao 6 - trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 46 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) - compasso 7 ao 9 - trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 47 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 48 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) - compasso 13 ao 15 - trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 49 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) - compasso 16 - trecho de ilustração da análise do arranjo
Exemplo 50 - *Gente Humilde* (Garoto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque) - compasso 17 e 18 - trecho de ilustração da análise do arranjo

INTRODUÇÃO

Este trabalho é sobre a técnica de *melodia acompanhada*, muito utilizada na música popular em arranjos para instrumento *solo*. Para isso, basta que o instrumento seja harmônico e melódico. Também conhecida como *violão solo*, no caso do violão, e *guitarra solo*, no caso da guitarra elétrica, a técnica de *melodia acompanhada* é um arranjo similar a muitas peças para violão erudito. Esta técnica se resume, basicamente, na execução da melodia harmonizada, em determinados pontos do seu percurso, com mais ou menos acordes, geralmente tendo como nota mais aguda, de cada acorde, a nota da melodia. A abordagem básica atual para o emprego desta técnica é a execução simultânea da melodia e seus acordes.

Como um tipo de arranjo, implica em uma condução simultânea e articulada entre melodia e harmonia, por um mesmo instrumento, no nosso caso, violão ou guitarra. A melodia é acompanhada pela harmonia, porém não necessariamente harmonizada nota-a-nota, como nas **técnicas mecânicas em bloco**¹, podendo haver periodicidade entre os acordes, dispostos, geralmente, em pontos estratégicos da melodia.

Os instrumentos aqui referenciados são a guitarra elétrica e o violão, pelas semelhanças na abordagem dessa técnica. Apesar de existirem diferenças acústicas entre eles, como a forma de captação, sustentação das notas, diferenças de timbre e uso de efeitos na guitarra (*flanger, chorus, wha-wha, delay*), há as diferenças anatômicas e funcionais: a guitarra é mais melódica e o violão mais harmônico no uso corrente na música popular.

Estruturar uma *melodia acompanhada* pode apresentar alguns desafios, tais como a condução natural das vozes, a relação melódico-harmônica e rítmico-harmônica mais adequada, além das limitações físicas do instrumento. Está na arte do arranjo compreender e superar tais desafios e limitações.

¹ Guest, Ian. *Arranjo – Método Prático*, Vol. 2, pág. 67. Lumiar: Rio de Janeiro. 1996.

Alguns músicos norte-americanos, como Joe Pass, George van Eps, Wes Montgomery, e brasileiros como Marco Pereira, Nelson Faria, Baden Powell, Raphael Rabello, Rick Ventura, entre outros, desenvolveram técnicas específicas de *melodia acompanhada*, das quais daremos alguns exemplos, para ilustrar seus diferentes processos.

Essa técnica dá ao instrumentista liberdade e autonomia para tocar sozinho, sem acompanhamento de outros músicos.

Através de sua análise, conheceremos as técnicas utilizadas em alguns arranjos. Para isto é exigido do leitor conhecimento em harmonia, leitura de cifras, leitura de partitura e conhecimento físico do instrumento abordado como, por exemplo, situar notas e acordes no braço da guitarra ou do violão.

Por serem instrumentos similares quanto à abordagem de *melodia acompanhada*, o que for dito aqui sobre o violão poderá valer para a guitarra e vice-versa.

CAPÍTULO 1 - POSSIBILIDADES (EXTENSÃO E AFINAÇÃO DA GUITARRA ELÉTRICA E DO VIOLÃO)

1.1 O arranjo para violão e guitarra elétrica

Para os pianistas, a melodia acompanhada é quase automática. Isto se dá pela natureza linear do teclado. Melodia, harmonia e baixo estão, ao mesmo tempo, mas de forma independente, em função da execução de uma música.

Os guitarristas, muitas vezes, enfrentam problemas em relação às possibilidades de seu instrumento. Determinadas limitações devem ser levadas em consideração ao compor ou arranjar para a guitarra.

A guitarra e o violão são instrumentos de cordas dedilhadas, transpositores à oitava, ou seja, escreve-se uma oitava acima do som real, e se assemelham na afinação e na distribuição de suas cordas. Contêm 6 cordas, cuja extensão cobre, aproximadamente, 3 oitavas, distribuídas em divisões do braço chamadas “casas”. As cordas são afinadas da seguinte maneira: mi, lá, ré, sol, si, mi, da mais grave para a mais aguda (da 6ª corda para a 1ª corda) em quartas justas superpostas, exceto da 3ª corda para a 2ª corda que distam uma terça maior. Essa é a afinação mais comum, mas há guitarras de 6 cordas com afinações diversas e também com 7, 8 ou mais cordas, mas não abordaremos esses casos neste trabalho.

1.2 Melodia com acompanhamento simples

A idéia principal, para se elaborar um arranjo do tipo *melodia acompanhada*, é que as notas da melodia devem ser as mais agudas em relação às demais notas do acorde quando tocadas simultaneamente, procurando destacar a melodia do acorde. É indicado para essa

técnica o uso dos dedos da mão direita, principalmente no violão, podendo, no entanto, ser utilizada uma palheta, desde que se adaptem alguns trechos do arranjo. O uso da palheta é mais recorrente na guitarra e falaremos mais sobre isto no capítulo 3.

Embora aqui se trate, aparentemente, de escrita harmônica, o objetivo desta técnica é antes de tudo melódico, já que consiste em uma linha *apoiada* em certos pontos (principalmente nas mudanças das harmonias, embora algumas vezes estas sejam omitidas) por acordes fechados. É também mais apropriada para arranjos em *tempo rubato*. (Almada, 2000, p64)

1.3 Melodia cifrada

Rick Ventura apresenta, em sua *Apostila de apoio ao VIOLÃO POPULAR*, em que oferece 15 temas para violão solo em MPB, um exemplo de como estruturar, de forma simples, uma *melodia acompanhada*. Ao invés de escrever o arranjo, com todas as notas e sinais, na partitura, utiliza uma forma bem simples, melodia cifrada. Não que Rick só faça dessa maneira, também há na apostila arranjos escritos em partitura, mas na melodia cifrada está implícito que o aluno deve não só tocar o arranjo como criá-lo. Vale ressaltar que nessa apostila todas as músicas já estão num tom ideal para serem executadas ao violão, assim o aluno não encontra grandes dificuldades para ler a melodia cifrada.

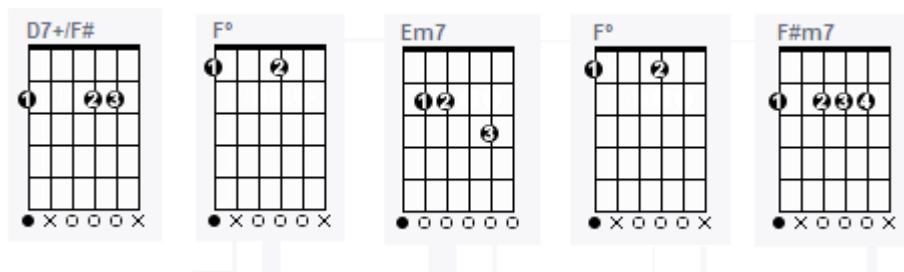
A melodia cifrada é a forma mais comum de escrita de música popular, onde aparecem, na partitura, a melodia e logo acima da pauta, a cifra do acorde correspondente.

Ex. 01 - *Eu sei que vou te amar* - Tom Jobim



Se tocarmos os acordes desse trecho, da seguinte maneira, podemos facilmente encontrar as notas da melodia na voz mais aguda desses acordes e entre um acorde e outro.

Ex. 02 - Cifra dos acordes do trecho acima



Então, uma preocupação que se deve ter ao fazer o arranjo, partindo de uma melodia cifrada, é onde construir o acorde no violão, já que um mesmo acorde pode ser encontrado em vários locais do braço do instrumento.

1.4 Cifra

A Cifra, também, é uma questão a ser estudada, porque é um símbolo usado na música para se ler e escrever acordes, com suas tensões e inversões, mas que não define a disposição exata das notas, nem se devem ser duplicadas ou suprimidas. Indica apenas as notas que devem estar no acorde. Logo, nesse caso, há uma maior liberdade para o instrumentista dispor as notas de um acorde cifrado.

O objetivo da cifra é informar a estrutura dos acordes para fins de execução, sem indicação de suas funções harmônicas, lembrando que estas, geralmente, são mais bem definidas pelas tétrades do que pelas tríades.

A cifra define tipos de acordes (maior, menor, sétima da dominante, sétima diminuta, etc.), eventuais alterações (5ª aumentada ou diminuta, 9ª menor ou aumentada, etc.) e suas inversões (3ª, 5ª ou 7ª nas vozes mais graves), mas, como já foi dito, não define a disposição

exata das notas, nem se estas devem ser tocadas simultaneamente, ou se devem ser arpejadas.

Dobramentos e supressões de notas também não costumam ser indicados.

Em contrapartida, encontramos partituras que de alguma forma têm sua leitura facilitada se cifrarmos a melodia.

1.5 Cifragem de melodias

Essa cifragem é usada somente para identificar o que está acontecendo na partitura, como acordes e arpejos. Ela parte de uma análise da partitura.

A cifragem ajuda bastante não só a ler a partitura como a entender a música verticalmente, seus caminhos harmônicos e também a localização dos acordes no braço do instrumento.

Quando temos peças em que a melodia está em acordes arpejados, o padrão do dedilhado, sendo repetitivo, facilita bastante a leitura da partitura. Nesse caso, no exemplo a seguir, não é difícil identificar os acordes porque esta peça é uma seqüência de arpejos. A memorização dos acordes no violão se dá por fôrmas ou desenhos no braço do instrumento, facilitando sua identificação e, conseqüentemente, a leitura da partitura.

Essa técnica de cifragem é muito usada por concertistas quando estão analisando e estudando suas peças.

Ex.03 - *Estudo N°8* - Fernando Sor

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of six measures, each containing a single eighth note followed by a quarter rest. The notes are: A4, G4, F#4, E4, D4, C#4. Above the staff, the chords are labeled: A, E/G#, DF#, A/E, D, and A/C#. The notes are positioned such that they correspond to the chord voicings indicated above them.

Essa é uma forma de ver os acordes sendo tocados como arpejos e sendo a própria melodia da música também. Outro efeito muito usado é a melodia executada em acordes ligeiramente arpejados, ao invés de batidos.

Esse tipo de efeito é bastante comum na escrita para violão solo (pode ser também empregado em harmonizações de piano). Ao invés de um ataque simultâneo das notas de um acorde, o violonista arpeja rapidamente, deixando-as soar, suavizando a execução. (Almada, 2000, p70)

No improviso de grandes instrumentistas, vemos uma incidência muito recorrente do uso de arpejos. Na escolha das notas desses improvisos, além das notas das escalas, existem muitas notas dos acordes e, inclusive, muitos desses músicos desenvolveram técnicas de improvisos usando somente tríades e tétrades. É válido ressaltar que arpejos são acordes tocados nota a nota, o que cria uma relação muito forte entre a melodia e a harmonia. Podemos utilizar essas técnicas nos arranjos de *melodia acompanhada* já que tocando o arpejo estamos tocando o próprio acorde.

No exemplo a seguir, vamos ver como podemos encontrar o arpejo, não como melodia, mas como acompanhamento sendo tocado simultaneamente à melodia, que aparece na voz mais aguda.

Ex. 04 - *Recuerdos de la Alhambra* - Francisco Tárrega

Aqui é usada uma técnica chamada trinado. Enquanto o polegar executa o arpejo, os dedos indicador, médio e anular se revezam na execução da melodia. Essa é uma técnica para a mão direita.

O arpejo pode aparecer na melodia, como no 4º compasso do exemplo seguinte (Am7).

Ex. 05 - *Luiza* - Tom Jobim



Isso não impede que usemos acordes também na criação do arranjo, como mostra Marco Pereira no exemplo a seguir.

Ex. 06 - *Luiza* – Arranjo Marco Pereira



Então vimos que a cifragem ajuda a identificar arpejos (acordes arpejados) numa função de acompanhamento, acordes e até melodias formadas somente por arpejos.

Para a técnica de melodia acompanhada o uso do arpejo pode substituir o acorde ou ser usado com o acorde também.

CAPÍTULO 2 – ELABORAÇÃO HARMÔNICA

Neste capítulo vamos falar da elaboração harmônica. Para isso, é necessário que o aluno tenha domínio na formação dos acordes no braço do violão e cifragem numérica utilizada na música popular.

A proposta é, a partir de uma melodia mostrar algumas possibilidades de texturas harmônicas para o acompanhamento simultâneo.

2.1 Ponto de apoio

O ponto de apoio é onde, naturalmente, sentimos a necessidade de harmonizar a melodia. De uma maneira bem simples vamos começar tocando o acorde uma vez a cada troca de harmonia.

Ex. 07 - *Joana francesa* - Chico Buarque



Ex. 08 - *Joana francesa*



Podemos pensar em colocar um acorde também no terceiro tempo, impulsionando para o compasso seguinte.

Ex. 09 - *Joana francesa*

Musical notation for Ex. 09 in 3/4 time. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note. The accompaniment features a bass line with a dotted quarter note in the first and third measures, and a quarter note in the second and fourth measures. Chords are labeled as Em7(b5) and A7.

Nesse caso, temos a opção de não usar o baixo no acorde inserido no terceiro tempo, como acontece no primeiro e no segundo compassos, e de repetir o baixo, como acontece no terceiro e quarto compassos.

Outra variação é preencher todos os tempos com acordes, fazendo assim um acompanhamento mais cheio. O baixo no primeiro e no terceiro tempo reforça a sensação do compasso ternário.

Ex. 10 - *Joana francesa*

Musical notation for Ex. 10 in 3/4 time. The melody is identical to Ex. 09. The accompaniment features a bass line with a dotted quarter note in the first and third measures, and a quarter note in the second and fourth measures. Chords are labeled as Em7(b5) and A7.

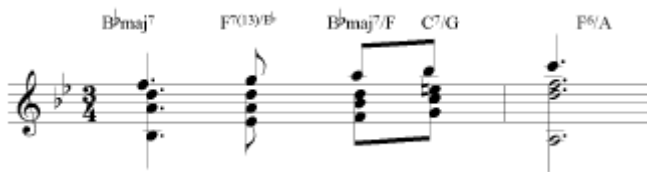
O uso de inversões dos acordes no mesmo compasso também é um recurso muito usado. O Bbmaj7/F está também no terceiro tempo reforçando o ritmo ternário, porém o mais importante é que está harmonizando uma nota da melodia, que faz parte do acorde Bbmaj7.

Ex. 11 - *Joana francesa*

Musical notation for Ex. 11 in 3/4 time. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note. The accompaniment features a bass line with a dotted quarter note in the first measure, a quarter note in the second measure, and a dotted quarter note in the third measure. Chords are labeled as Bbmaj7, Bbmaj7/F, and F#m/A.

A harmonização deste mesmo trecho pode ficar muito interessante se pensarmos nos dominantes de cada acorde, colocando um acorde por nota, deixando assim o trecho mais denso. É um tipo de condução em bloco, porque são vozes diferentes executadas na mesma divisão rítmica.

Ex. 12 - *Joana francesa*



Podemos fazer um acompanhamento com acordes arpejados, como já foi ilustrado no capítulo anterior.

Ex. 13 - *Joana francesa*

The musical notation for Example 13 is in 3/4 time and features a melody line with eighth notes and a bass line with chords. The chords are: Em7(9), A7, Em7(9), and A7.

2.2 A escolha das notas do acorde

Algumas das fôrmas dos acordes indicados na cifra podem ser conhecidas, ou usuais, contendo a nota da melodia na ponta ou na voz mais aguda, como acontece no A7.

Mas quando isso não é possível, o modo mais simples de ler a cifra e unir o acorde à melodia é pensar primeiro na nota da melodia e na nota do baixo e, depois nas notas que estarão entre essas vozes e vão complementar esse acorde nos arredores da posição ou localização que se encontra a mão no braço do instrumento. Isso dá ao violonista/arranjador a

liberdade de escolher a sonoridade do acorde que lhe é mais pertinente, respeitando a melodia original.

Ex. 14 - *Joana francesa*

A arrumação dos acordes F6/A e Fm6/Ab é ótimo exemplo do que acabamos de falar. Os dois acordes estão em posições diferentes, em função da melodia, apesar de serem homônimos. Isto quer dizer que, em uma situação onde estaríamos lendo só a cifra, naturalmente tocaríamos os dois acordes na mesma posição alterando somente a terça.

Em relação à sonoridade, podemos no F6/A substituir a nota Fá pela nota Sol, trocando assim a fundamental pela nona, respectivamente, como mostra o exemplo.

Ex. 15 - *Joana francesa*

2.3 Harmonização de melodia parada

Fazer um arranjo de uma música, que tem a melodia parada em uma única nota, como o *Samba de uma nota só*, requer um cuidado especial. Devemos organizar os acordes de modo que na voz mais aguda, que é a melodia, fique sempre a mesma nota.

Ex. 16 - *Samba de uma nota só* – Tom Jobim

Chords: Dm7, Db7, Cm7, B7(#11)

Ex. 17 - *Samba de uma nota só*

Chords: Dm7, Db7, Cm7, B7(#11)

2.4 Substituição de acordes

Encontramos na música variações que criam continuidade até o repouso final. São momentos instáveis, estáveis e menos instáveis, que são chamadas de *funções*.

Os acordes de mesma função podem ser usados como substitutos um do outro. No exemplo a seguir, o F#m7 (II grau) é substituído pelo Amaj7 (IV grau), ambos com função subdominante.

Ex. 18 - *Gente Humilde* - Chico Buarque (harmonia original)

Chords: Emaj7, Gdim, F#m7

Ex. 19 - *Gente Humilde* (rehomonização)

Chords: Emaj7, Gdim, Amaj7

Podemos não só substituir os acordes de mesma função, como somar o acorde substituto ao principal, assim mantendo o padrão de dois acordes por compasso.

Ex. 20 - *Gente humilde* (reharmonização)

Outro acorde usado como substituto, é o acorde diminuto, que pode ser ascendente, descendente e auxiliar.

O acorde diminuto é ascendente, nesse caso, porque alcança o acorde seguinte em posição fundamental, com o baixo subindo um semi-tom.

Ex. 21 - *Gente humilde*

O acorde diminuto também pode ter função dominante, usado como VII, já que este é uma inversão do V7(b9).

Ex. 22 - *Joana francesa*

O Gbdim, no exemplo anterior, está substituindo o F7(b9/13) da harmonia original, como se fosse F7(b9)/Gb, com a 13ª suprimida. A nota Lá, que está na melodia, foi harmonizada como seu enarmônico Si dobrado bemol, terça menor de Gbdim. O exemplo a seguir, deixar mais clara essa substituição.

Ex. 23 - substituições possíveis

Gbdim = Ab7(b9)/Gb ou B7(b9)/Gb ou D7(b9)/Gb ou F7(b9)/Gb

O próximo acorde é o substituto do V grau com sétima. O SubV7, como é conhecido, é o substituto do acorde de sétima da dominante e está sobre o bII (segundo grau abaixado), um semitom acima do acorde de resolução, que pode ser maior ou menor.

O F7(b13 b9) é um acorde alterado, e nesse caso, tem a função de subV7, substituindo o B7(b9), dominante de E.

Ex. 24 - *Gente humilde*

2.5 Elaboração rítmica

A elaboração rítmica tem como objetivo enfatizar o caráter do gênero da música a ser arranjada. Muitas vezes, a própria melodia dita esse ritmo ou, pelo menos, sugere.

Ex. 25 - *Canto de Ossanha* - Baden e Vinícius

No *Canto de Ossanha*, a melodia tem a divisão característica da bossa nova. Porém, não basta só harmonizar a melodia para ter a condução rítmica desejada. O baixo aqui, é fundamental, porque faz parte integrante da levada.

Isso é o que, geralmente, difere a elaboração rítmica da condução em bloco, já citada anteriormente, que em um caso onde a melodia dita o ritmo, como o *Canto de Ossanha*, os acordes só articulariam junto com a melodia.

Para que fique mais claro, vamos propor uma elaboração rítmica para o trecho já visto da música *Joana francesa*, de forma que a melodia fique bem destacada da harmonia.

Ex. 26 - *Joana francesa*

The musical notation for Ex. 26 is in 3/4 time and B-flat major. The melody line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The harmonic accompaniment consists of two measures of chords: Em7(b5) (E2, G2, Bb2, D3) and A7 (A2, C3, E3, G3). The melody continues with a quarter note C5, an eighth note Bb4, and a quarter note A4. The accompaniment then repeats the Em7(b5) and A7 chords.

Podemos notar que esta elaboração ressalta o compasso ternário, característico da valsa.

2.6 Textura polifônica

Conjunto simultâneo de sons ou de sucessões combinadas de sons que tem distinta individualidade. Sob o aspecto vertical, ou seja, da contemporânea emissão de sons, a polifônia é objeto da *harmonia*, sob o aspecto horizontal, isto é, do desenvolver-se simultâneo no tempo de mais sucessões de sons (chamadas *vozes ou partes*), a polifônia é objeto do *contraponto*. A história da música ocidental é substancialmente o resultado do processo da combinação de mais sons simultâneos, isto é, da polifônia. (Manza, 1996, p693)

O primeiro caso de textura polifônica que vamos apresentar é um contracanto. Podemos aproveitar os espaços deixados pela melodia principal para criar outras melodias e assim enriquecer mais o arranjo.

Ex. 27 - *Gente humilde*

The musical notation for Ex. 27 is in 4/4 time and E major. The melody line starts with a quarter rest, followed by a quarter note E4, an eighth note F#4, and a quarter note G4. The harmonic accompaniment consists of three measures of chords: Emaj7 (E2, G2, B2, D3), Gdim (G2, Bb2, D3, F#3), and F#m7 (F#2, A2, C3, E3). The melody continues with a quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5.

Ex. 28 - *Gente humilde*

Musical notation for Ex. 28, showing a melody and bass line in 4/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3. Chords are indicated above the staff: Emaj7, Gdim, and F#m7.

contracanto no segundo compasso

O segundo caso é de duas melodias tocadas ao mesmo tempo mais em movimento contrário (melodia e baixo). Essas melodias soam como um ornamento cromático.

Ex. 29 - *Gente humilde*

Musical notation for Ex. 29, showing a melody and bass line in 4/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with quarter notes G4, A4, B4, C5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3. Chords are indicated above the staff: B7(13), B7(9), G#m7/B, Emaj7/G#, and Gdim. A triplet of eighth notes is shown in the bass line in the 8th measure.

O terceiro caso acontece na progressão G7, F6/A e G7/B no compasso 8. Neste caso, cada nota corresponde a um acorde pré-determinado na harmonia original.

Ex. 30 - *Joana francesa*

Musical notation for Ex. 30, showing a melody and bass line in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody starts with quarter notes G3, Ab3, Bb3, C4. The bass line consists of quarter notes G2, Ab2, Bb2, C3. Chords are indicated above the staff: Bbmaj7, F6/A, Fm6/Ab, and G7 (F6/A G7/B) Cm7.

Ex. 31 - *Joana francesa*

The image shows a musical score in 3/4 time. The melody is written on a single staff. The first measure contains a whole note D4. The second measure contains quarter notes E4, F4, and G4. The third measure contains quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure contains quarter notes D5, E5, and F5. Above the staff, the following chords are indicated: Bbmaj7, F6/A, Fm6/Ab, G7, F6/A, G7/B, and Cm7.

Essa polifonia só foi possível porque a nota da melodia (Ré), que perdurava todo o 4º compasso na partitura original, sofreu modificação na sua duração, possibilitando à inserção as notas dos acordes seguintes, dando assim maior importância à harmonia.

CAPÍTULO 3 – TÉCNICAS DE *MELODIA ACOMPANHADA NO JAZZ (CHORD MELODY)*

A técnica de *melodia acompanhada* não faz distinção de gênero musical, e muitas das técnicas de arranjo usadas hoje na música popular brasileira vieram do *Jazz*. Portanto trazemos nesse capítulo, algumas particularidades dessa técnica na música popular americana, que contribuiu muito para o presente trabalho, além de nos trazer vários esclarecimentos.

3.1 Complemento e curiosidades

A cifragem (A – lá, B – si, C- dó, D – ré, E – mi, F – fá, G – sol), citada no capítulo 1, é uma convenção da língua inglesa também usada na harmonia para dar nomes aos tons.

Essa convenção é oportuna pelo fato de em harmonia de jazz e, na prática, em todos os trabalhos de harmonização e orquestração de música popular, ela ser a convenção utilizada. (Koellreutter, 1978, p67)

3.2 Elaboração harmônica

Sobre o uso dos dominantes secundários, também conhecidos como dominantes particulares ou individuais.

Emprega-se hoje, frequentemente, a cadência clássica em forma ampliada denominada “cadência de jazz”.

O material harmônico da cadência de jazz é obtido do círculo das quintas e obedece ao princípio das dominantes individuais, segundo o qual, qualquer acorde pode ser precedido ou seguido por uma dominante própria. (Koellreutter, 1978, p35)

Essa ampliação da cadência clássica foi desenvolvida no Jazz e é o que torna possível o uso de dominantes secundários, principalmente do dominante do dominante principal. Esses dominantes são sempre acordes de sétima menor.

A abordagem das substituições dos acordes no jazz complementa a abordagem já conhecida na música brasileira e ajuda a sua compreensão.

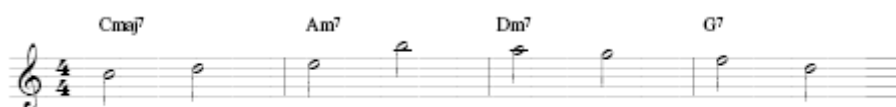
Pelo aparecimento freqüente da seqüência II – V – I na música americana tende-se a pensar na substituição do acorde de função subdominante, ou seja, não só o IV pelo II, mas também o II pelo IV, criando assim um som de II_m9.

Na substituição dos acordes de função dominante, ou seja, o VII_m7(b5) pelo V7, o som criado é o de VII_m7(b5#5) e fazendo a substituição inversa o V7 pelo VII_m7(b5) o som é de V9.

E nos acordes de função tônica o I7_M no lugar do III_m7 cria um som de III_m7(#5). Inversamente, o III_m7 no lugar do I7_M soa como o I7_M na sua primeira inversão. O VI_m7 no lugar no I7_M soa como I6. Inversamente, o I7_M no lugar no VI_m7 soa como VI_m9.

Abaixo, temos uma seqüência muito comum no jazz, I – VI – II – V em Dó maior.

Ex. 32



Na reharmonização abaixo da seqüência, I – VI – II – V usamos o Am7 e Em7 substituindo o C7_M. No segundo compasso o C7_M e o Em11 estão substituindo o Am7. No terceiro compasso o F7_M substitui o Dm7 na primeira metade no compasso. E no último compasso o Bm7(b5) substitui o G7 na primeira metade no compasso.

Ex. 33

Am⁷ Em⁷ Cmaj⁷ Em¹¹ Fmaj⁷ Dm¹¹ Bm⁷⁽⁵⁾ G⁷

VI sub. III sub. I sub. III sub. IV sub. VII sub.

Na harmonização, reharmonização e na técnica de melodia acompanhada em geral, os americanos, às vezes, tendem a simplificar os acordes tirando seus baixos ou simplesmente tocando as notas mais agudas do acorde, como acontece no G7 no último compasso. Isso se dá porque o mais importante é a melodia, e os acordes estão em função dela, além de facilitar a execução e soar bem na guitarra.

3.3 Substituição por acorde de mesma estrutura, uma terça menor acima

Este caso é bem particular na seqüência II – V – I.

É empregado um acorde substituto para o II e para o V, de mesma estrutura e situado uma terça menor acima destes, antes da resolução no I grau.

Ex. 34 - em Dó maior

	Dm7		G7		C7M	
	II _m		V ₇		I	

Ex. 35 - com substituição do Dm7 pelo Fm7

	Fm7		G7		C7M	
	IV _m		V ₇		I	

Ex. 36 - Com substituição do G7 pelo Bb7

	Dm7		Bb7		C7M	
	II _m		bVII7		I	

Podemos, ainda, substituir os dois acordes, o II e o V.

Ex. 37 - Com substituição do Dm7 e do G7 pelo Fm7 e Bb7, respectivamente.

	Fm7		Bb7		C7M	
	IV _m		bVII7		I	

3.4 Técnicas com palheta

Não há uma maneira "apropriada" para tocar melodia acompanhada. Muitos músicos preferem a técnica do estilo clássico, tocar com os dedos da mão direita, enquanto que outros preferem usar as pontas das palhetas no lugar dos dedos. Essa segunda técnica tem menos articulação, mas oferece mais intensidade. Outra forma de tocar combina a palheta prendida, como usualmente (entre o polegar e o indicado) com o dedilhar dos três dedos restantes.

Para quem está iniciando na técnica de *melodia acompanhada*, e não está certo sobre o que fazer com a palheta, deve apenas experimentar até encontrar uma forma de tocar que lhe seja confortável e, o mais importante, que soe bem. Deve, também, observar como os guitarristas profissionais usam essas técnicas. Muitos deles conhecem todas elas e as misturam ao tocar.

3.5 Como indicar o uso da palheta na partitura

Ex. 38



Símbolos usados na escrita do uso da palheta, movimento descendente e movimento ascendente respectivamente.

3.6 Baixo que caminha (Walking Bass)

O *walking bass* é um assunto essencial para a melodia acompanhar no jazz. Nessa técnica, se cria a sensação de ter outro músico tocando junto. Além da melodia e da harmonia, ainda pontuar uma linha melódica para o baixo, torna o arranjo mais interessante e geralmente com uma pulsação mais clara.

A primeira maneira de se criar um *walking bass* é usando aproximações por semi-tom, do baixo para o acorde alvo. Vamos apresentar, como exemplo uma seqüência bem tradicional do jazz (I – VI – II – V).

Ex. 39 - Aproximação ascendente



Ex. 40 - Aproximação descendente



Ex. 41 - Aproximação ascendente e descendente

Outra forma de criar um *walking bass* é usando as notas das escalas dos acordes. O importante é desenvolver melodias no baixo que façam a ligação entre os acordes usando a escala de cada acorde.

Ex. 42 - *Autumn Leaves* – Johnny Mercer e Joseph Kosma

Agora vamos mostrar como combinar a técnica de *walking bass* com a técnica de *melodia acompanhada*.

Ex. 43 - *All the things you are* – Jerome Kern

The image displays two staves of musical notation for the exercise. The first staff contains four measures of music with the following chord symbols above them: Fm⁷, Bm⁷, E^b7, and A^bmaj⁷/C. The second staff contains four measures of music with the following chord symbols above them: D^bmaj⁷, Dm⁷, G⁷, and Cmaj⁷. The notation includes treble clefs, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 4/4 time signature. The first staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the second staff features a bass line with chords and some melodic movement.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO ARRANJO PARA VIOLÃO DA CANÇÃO “GENTE HUMILDE”

O propósito desse capítulo é mostrar, por meio da análise musical, como podemos desenvolver um arranjo para a música Gente humilde de Chico Buarque.

O primeiro passo é a escolha do tom. O violão, na técnica de *melodia acompanhada*, tem para cada música um tom ideal. Esse tom ideal é o que facilita muito a construção do arranjo e sua execução. Fá maior é o tom em que está editada essa música no *Songbook* de Chico Buarque, porém, aqui, achamos por bem transportá-la para Mi maior.

A melodia é o mais importante, mas não se deve cuidar apenas da sua extensão, mas também, verificar se os acordes que serão empregados soarão bem. Vale lembrar que a preocupação é sempre harmônico-melódica.

O Arranjo começa de forma simples, com a harmonia original, atacando cada acorde somente uma vez, mas logo no segundo compasso (F#m7) criamos uma segunda voz que tem a função de preencher um espaço deixado pela melodia, como um contracanto, dando assim caráter polifônico a este trecho do arranjo.

Ex.44

The musical notation for Ex.44 is presented on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a whole note chord Emaj7 (E2, G2, B2, D3), followed by a whole note chord Gdim (Bb2, D3, F#3), and then a whole note chord F#m7 (F#2, A2, C#3, E3). The notation includes stems and beams for the notes, and chord symbols are placed above the corresponding bass notes.

No terceiro compasso, o Bsus4 e o B7(b9) foram substituídos respectivamente por B7(13) e B7(9), mas a função dominante permanece e é resolvida no quarto compasso, no acorde de III grau (G#m7/B), com a terça no baixo (substituto do I grau). O movimento de baixo descendente leva o acorde de G#m7/B ao seu estado fundamental, mas logo com outro

movimento polifônico a duas vozes, se chega ao E7M/G# no quinto compasso, voltando à harmonia original.

Ex. 45

Musical notation for Example 45. The notation shows a sequence of chords: B7(13), B7(9), G#m7/B, Emaj7/G#, and Gdim. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the sixth measure.

Na segunda metade do sexto compasso, o acorde de empréstimo modal Dm6 está substituindo o F#m7. Na seqüência, no sétimo compasso, o uso do B/A no lugar do B7(9) é para valorizar a linha do baixo e assim atingir o E7M na sua primeira inversão, no oitavo compasso. Em seguida, o Gsus4 assume função de subV7 de F#m7. Na segunda metade do compasso oito começa uma seqüência II – V7 – I que só se resolve no compasso dez, no E7M.

Ex. 46

Musical notation for Example 46. The notation shows a sequence of chords: F#m7, Dm6, Bsus4, B/A, Emaj7/G#, Gsus4, F#m7(9), and B7. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure.

A harmonia original e o padrão do início do arranjo voltam a partir do décimo compasso. No compasso onze (F#m7) criamos um contracanto, assim como acontece no segundo compasso, (dois) aproveitando o espaço da melodia principal.

Ex. 47

Musical notation for Example 47. The notation shows a sequence of chords: Emaj7, Gdim, and F#m7. The melody consists of eighth notes and quarter notes.

No compasso doze a acentuação dos acordes já está mais densa, incidindo um acorde por tempo. No original, o compasso treze tem uma seqüência de II – V secundário, do IV grau (Amaj7).

Ex. 48



Nesse arranjo mantivemos a função tônica no compasso treze, alcançando-a com um acorde diminuto colocado na última semicolcheia do compasso doze, analisado como *aproximação por semitom ascendente*. Um pequeno contracanto transforma o I grau em um dominante do IV grau, que resolve no compasso quatorze em A7M. Nesse mesmo compasso, criamos uma textura polifônica a duas vozes, que tem como diferencial a inversão dessas vozes, fazendo com que a melodia principal fique abaixo da segunda voz, mas só até a metade do compasso. No compasso quinze utilizamos, mais uma vez, o repouso da melodia para introduzir mais um contracanto, dessa vez no baixo, ligando o G#m7 ao C#7(b9).

Ex. 49



Na segunda metade no compasso dezesseis, usamos um acorde alterado com função de subV7 de E7M e uso os acordes de E/D e D/C para retardar a resolução da acorde de tônica, que finaliza o arranjo com E7M(#11).

Ex. 50

F#7(11) F7(13-9) E/D D/C Emaj7(11)

As pequenas mudanças na melodia no compasso quatro e a inversão da melodia no compasso quatorze não comprometem o arranjo, antes, o enriquecem. Este arranjo foi criado para uma peça de teatro, com a função de trilha sonora, em uma cena em que o ator recita a letra da canção.

Os trechos do arranjo, aqui incluídos, servem para ilustrar a leitura da análise. O arranjo completo, e com os compassos numerados, se encontra no ANEXO.

CONCLUSÃO

Esta não é só uma pesquisa, mas também um relato de parte dos meus estudos de música e do desenvolvimento da técnica de *melodia acompanhada* para violão e guitarra elétrica. É, também, uma proposta de um dos muitos caminhos que existem para o desenvolvimento desses instrumentos e da música como um todo, sob a luz de grandes mestres da harmonia e de grandes instrumentistas.

Esse processo tem de relevante a possibilidade que se põe disponível aos guitarristas, violonistas e arranjadores de se trabalhar com esses instrumentos solos, sem a necessidade de acompanhamento ou mesmo qualquer tipo de complemento ou contribuição de outro instrumentista. Autonomia e liberdade na execução de uma música, além de estimular a independência, da melodia em relação à harmonia, no mesmo instrumento.

Induz o aluno a analisar e tecer comparações entre arranjos e gêneros musicais, e também a conhecer novos, fazendo com que o aluno não se limite só aos do seu conhecimento.

O aprofundamento nas texturas de arranjo para violão e guitarra elétrica proporciona o aproveitamento máximo do que esses instrumentos podem oferecer, ampliando assim, suas possibilidades usuais.

Por ser o violão um instrumento bem popular e acessível, esse trabalho torna possível, a todos, o desenvolvimento da independência harmônico-melódica e suas relações.

Traz, oportunamente, um bom material para professores enriquecerem o conhecimento dos seus alunos e estimula a pesquisa sobre o desenvolvimento de novas formas de ensinar. Através do desenvolvimento das técnicas de harmonia e de técnicas específicas para o violão e a guitarra elétrica, abordadas nesta pesquisa, encontramos “regras” que naturalmente vão

sendo “quebradas” ao longo do caminho e, assim descobrimos que a maior regra é o “bom gosto” e o senso estético que cada músico adquire e desenvolve ao longo de sua vida.

Aqui, o músico/arranjador compreende que é essencial entender a linguagem e respeitar as limitações do instrumento escolhido.

A função desse trabalho é ajudar o músico a desenvolver suas habilidades e encontrar seu próprio caminho na música.

BIBLIOGRAFIA

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986

CHEDIAK, Almir. *Song Book - Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999

FARIA, Nelson. *Harmonia, um estudo das possibilidades para guitarra solo (chord melody)*. Rio de Janeiro: Nossa música, 2006

GUEST, Ian. *Arranjo. método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996

HART, Bill. *Solo jazz guitar, the complete chord melody method*. Atlanta: Hal Leonard Corporation, 1999

LANZA, Andrea. *Enciclopédia della musica*. Torino: Garzanti Editore, 1996

PEREIRA, Marco. *Técnicas de composição e arranjo para violão em estilo brasileiro vol. I e II*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000

KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia funcional introdução à teoria das funções*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978

ANEXO

Gente Humilde

Arranjo: Piero Grandi

bpm: 64

(Garoto, Vinicius de Moraes, Chico Buarque)

Emaj⁷ Gdim F#m⁷ B⁷(13) B⁷(9) G#m⁷/B

Emaj⁷/G# Gdim F#m⁷ Dm⁶ Bsus⁴ B/A Emaj⁷/G# Gsus⁴ F#m⁷(9) B⁷

Emaj⁷ Gdim F#m⁷ B⁷(13) B⁷ D#dim E^{6/9} E⁷

Amaj⁷ D⁷(9) G#m⁷ C#⁷(b9) F#⁷(11) F⁷(b13#9) E/D D/C Emaj⁷(#11)