

Arranjo

MÉTODO PRÁTICO

incluindo linguagem
harmônica da música popular



I A N G U E S T
2

LUMIAR
EDITORA

Editado por Almir Chediak
Material com direitos autorais

Copyright © 1996 by Ian Guest

Todos os direitos reservados

Capa:

Bruno Liberati

Foto:

César Duarte

Projeto gráfico:

Felipe Taborda

Composição e diagramação:

Júlio César P. de Oliveira

Revisão geral:

Ricardo Gilly

Revisão de texto:

Nerval M. Gonçalves

Revisão musical:

Célia Vaz

Coordenação de produção:

Mônica Savini

Editado por:

Almir Chediak

Faixas 1 a 6 e 22 (estúdio Dubas)

sintetizador: Ian Guest

Técnico de gravação e mixagem:

Chico Neves

Faixas 7 a 21 e 23 a 77 (estúdio Fibra)

piano: Cristóvão Bastos

violão e guitarra: Ricardo Silveira

baixo: Adriano Giffoni

bateria: Pascoal Meirelles

flautas e saxofones: Carlos Malta

trombone: Vittor Santos

trompete e flugelhorn: Bidinho

clarinete e clarone: Paulo Sérgio Santos

oboé e corne-inglês: Luiz Carlos Justi

fagote: Juliano Barbosa

Técnicos de gravação:

Armando Telles e Ricardo Leão

Técnico de mixagem:

Ricardo Leão

Direitos de edição para o Brasil:

Lumiar Editora

Rua Barão do Bananal, 243 — Cascadura

CEP 21380-330 — Rio de Janeiro — RJ — Brasil

Fone: (21) 597-2323

www.lumiar.com.br / lumiarbr@uol.com.br

ISBN 85-85426-32-2

ROTEIRO

PREFÁCIO / DORI CAYMMI *7*

INTRODUÇÃO *8*

3^a PARTE - ESCALAS DE ACORDE

A INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS EM BLOCO *13*

B ANÁLISE HARMÔNICA

1 Tom maior

- Acordes diatônicos *13*
- V secundário *15*
- II V secundário *17*
- Dominante substituto ou sub V *20*
- II sub V *22*
- Acordes diminutos e meio-diminutos *23*

2 Tom menor

- Acordes diatônicos *29*
- V e II V secundário, Sub V secundário *31*
- Acordes diminutos *32*

3 Combinação dos tons maior e menor. Acordes de empréstimo modal (AEM)

- AEM no tom maior *33*
- AEM no tom menor *36*

4 Acordes de estrutura dominante sem a função dominante *37*

5 Dominantes estendidos *40*

- Substituições *42*

6 Modulação *46*

C ESCALAS DE ACORDE

1 Generalidades e definições *49*

- Critérios para a escolha das notas da escala de acorde *50*
- Construção da escala de acorde *50*

2 Apresentação das escalas de acorde

- Acordes diatônicos 52
- V secundário 53
- Dominante substituto 54
- IIm7 e IIm7(b5) cadencial 55
- Acordes diminutos 55
- Acordes meio-diminutos 56
- Dominantes sem função dominante 57
- Acordes de empréstimo modal (AEM) 58
- Dominantes V7 com alteração 59
- Dominantes estendidos 60
- Modulação 60
- Exemplo de análise harmônica e análise de escala de acorde 61

4^a PARTE - TÉCNICAS MECÂNICAS EM BLOCO

A TRÍADES A TRÊS E QUATRO VOZES 69

B TÉTRADES A QUATRO VOZES

1 Uso restrito de notas de acorde 71

- Posição cerrada 72
- Posição aberta: drops 76

2 Uso de notas de acorde e de tensão harmônica 79

C APROXIMAÇÃO HARMÔNICA

1 Generalidades 89

2 Aproximações

- Simples: aproximação cromática 92
 - aproximação diatônica 93
 - aproximação dominante 96
 - a escapada como aproximação dominante 98
 - aproximação por acordes relacionados ao tom 100
- Duplas: aproximação cromática dupla 100
 - aproximação indireta 101
- Raras: aproximação cromática com melodia parada 102
 - aproximação por estrutura constante 102
 - dupla antecipação rítmica 103
 - melodia independente 104

3 A elaboração de um naipe em bloco 104

D POSIÇÃO LIVRE

- 1 Tétrades a três vozes 110**
- 2 Posição espalhada 113**

E CONTRACANTO HARMONIZADO

1 Fundo melódico 118

- Melodia passiva 119
- Melodia ativa 119

2 Fundo percussivo 122

F TÉTRADES A CINCO VOZES

- 1 Dobramento da melodia 124**
- 2 Substituição do dobramento da melodia por tensão**
 - Exposição 124
 - Quadro de substituições 126
 - Ilustração de substituições 126

G DESENVOLVIMENTO DO ARRANJO

- 1 Arranjo completo elaborado 134**
- 2 Roteiro da elaboração (comentários sobre o arranjo-exemplo)**
 - Repertório 140
 - Instrumentação 140
 - Montagem 140
 - Plano 140
 - Decisão pelo tom 141
 - Elaboração 141
 - Partes acessórias 142
 - Acabamento 142

APÊNDICE

- Resolução dos exercícios 145
- Bibliografia 180
- Agradecimentos 180

PREFÁCIO

Los Angeles, 1992.

Caro Ian:

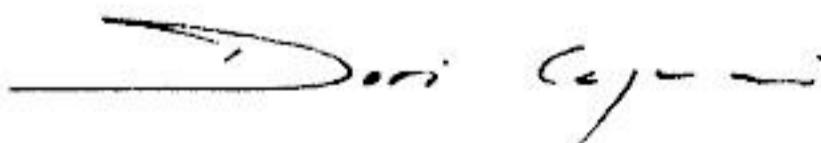
Poucas vezes tivemos ocasião de trocar idéias musicais. A vida nos levou para caminhos diferentes. Precisamos *concertar* isso um dia.

Seu trabalho é uma beleza. Incentiva demais o jovem músico, especialmente por abordar a música popular. Me faz pensar em como teria sido mais fácil minha iniciação se eu tivesse seu livro.

Quem quer ser arranjador? Os sonhadores. E foi o mais lindo dos sonhadores, Luizinho Eça, quem me deu o primeiro empurrão. Chegou até a me empregar como copista. Foi ele quem uniu a música popular às orquestras sinfônicas, melhorando o padrão das gravações. Deodato foi outro professor maravilhoso. Meu mestre nas horas vagas. Dicas maravilhosas. Radamés, Gaya, Carlos Monteiro de Souza, Arruda Paes, Leo Peracchi, homens brilhantes na sua desconhecida arte, foram de ajuda inestimável. Com essa ajuda e a confiança em mim depositada por Edu Lobo, Nara Leão, Marcos Valle, Caetano, Gal e Gilberto Gil entrei no estúdio. Dois canais, orquestra ao vivo, Célio Martins (velho amigo e grande técnico) e um medo louco. Os mais velhos, Carlinhos Monteiro e Gaya, sempre por perto para tirar as dúvidas. Que loucura. Assim eu aprendi o nosso ofício, o mais lindo dos ofícios.

Agora você torna muito mais viável o aprendizado dessa arte com seu "método". Os nossos velhos amigos arranjadores e os deuses estão sorrindo.

Um abraço



INTRODUÇÃO

A boa música, seja de que gênero for, chega aos nossos ouvidos com naturalidade e parece que já a ouvimos antes, que sempre existiu, como uma bela paisagem. No dizer do povo: se não existisse, teria de ser inventada. Ainda assim, ela soa nova, recém-nascida, improvisada e trazida nas asas do vento.

Tocar bem vem da intimidade do músico com o seu instrumento, combinação de técnica com criatividade.

A composição é proposta inicial. Pode ser levada pelo arranjador a uma elaboração refletida, sofisticada e escrita para um ou mais instrumentos. Os dedos nos instrumentos são governados pelo lápis na partitura: seu traçado transmite criatividade e técnica.

O domínio técnico do arranjador começa com o domínio de seu próprio instrumento. O instrumento, ou grupo instrumental para o qual ele escreve, traduzirá o seu talento.

Para que se entenda o processo criativo via papel, é preciso perceber que inspiração e intimidade com a notação musical apenas não bastam. É necessário adquirir domínio técnico, proposta deste livro.

Técnica de arranjo é escrever e saber como soa; é escrever e saber como será entendido e tocado; é combinar e distribuir instrumentos, criar texturas, associar melodias; introduzir ritmo e harmonia na melodia; saber começar, desenvolver, concluir, mantendo unidade e estilo.

Neste livro, a técnica é apresentada apoiada por ilustrações musicais que despertarão situações semelhantes na memória do estudante. Cada afirmação e sua exemplificação são imediatamente colocadas em prática, através de treino oferecido pelos exercícios relativos a cada técnica. As técnicas abrangem os aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos, tímbricos e suas combinações, sugeridas por estilo e linguagem.

Toda e qualquer situação vivenciada durante a preparação do arranjo recai num aspecto abordado pelas técnicas e, nesse ponto, é oportuno distinguir técnica e criatividade, liberdade e disciplina.

Liberdade é selecionar as técnicas convenientes para cada momento do arranjo, em função do preliminar "vôo rasante sobre o cenário" onde tudo vai acontecer. A elaboração, a seguir, é marcada pela *disciplina* e "sangue-frio": é a fase artesanal. As decisões mais relevantes já foram tomadas; agora, é só executá-las, observando minuciosamente as técnicas aprendidas.

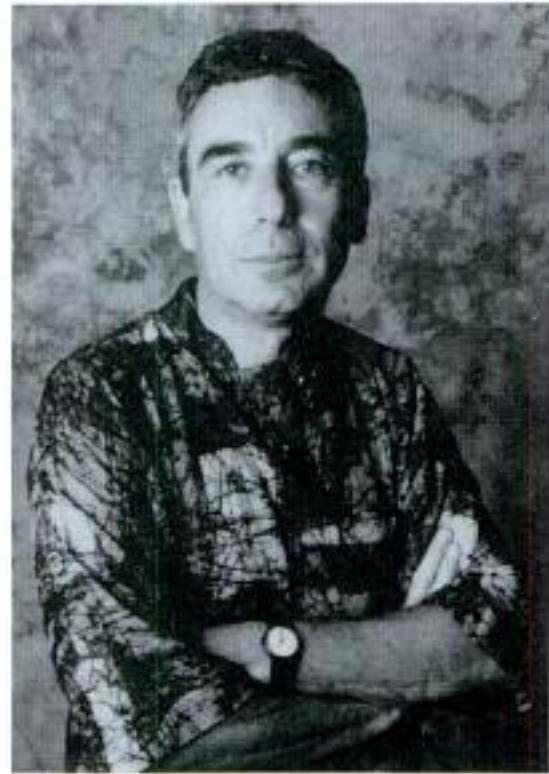
Vem daí a natureza do processo criativo da composição e do arranjo: a criação musical não é no sentido temporal ou cronológico, como acontece na sua execução e interpretação. A criação parte dos aspectos gerais e indefinidos, e caminha para a elaboração técnica, cada vez mais minuciosa. O trabalho vai do subjetivo ao objetivo; do conceitual ao artesanal. É justamente por isso que fazer arranjo deixa de ser um labirinto sem rumo para tornar-se um trabalho programado e "sossegado". Antes de papel e lápis, é extremamente útil tomar as decisões iniciais mais importantes nos momentos da descontração de um passeio ou no sossego do recolhimento, pois essas decisões podem levar minutos, horas ou dias, comandadas pela intuição.

Escolher e combinar instrumentos, adaptar harmonia e ritmo à melodia, criar e elaborar texturas e desenvolver o próprio arranjo são tarefas do arranjador, realizadas uma por uma, em momentos diferentes. Estes assuntos são de natureza distinta e encontram-se em capítulos próprios.

Exemplos e exercícios ilustrativos estão gravados no CD que acompanha o volume I. Além disso, a resolução dos exercícios com respostas definidas encontra-se no apêndice final de cada volume.

O talento do arranjador só será produtivo se associado à inteligência: conhecedor de si próprio, ele saberá produzir condições para a descontração e sintonia com seu impulso criativo. O próprio processo de criação (quem já foi bem-sucedido afirma) não passa de um "jogo" ou "brincadeira" de desafio ("O Jogo das Contas de Vidro", livro de Hermann Hesse).

Jogar não é investir e não implica utilidade. O adulto não deve sufocar, com sua racionalidade e seus questionamentos, a alegria das descobertas sucessivas que a criança, dentro de nós, sente quando inventa o seu mundo.



IAN GUEST

Húngaro radicado no Brasil desde 1957

Bacharel em Composição pela UFRJ e Berklee College of Music, Boston

Área de produção:

Composer - diretor - arranjador em discos, teatro, cinema e publicidade

Área de educação:

Diretor-fundador do CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical)

no Rio de Janeiro

Precursor da didática aplicada à música popular e introdutor do Método

Kodály de musicalização no Brasil

Professor convidado em cursos intensivos e festivais

Revisor de edições musicais

3^a PARTE

ESCALAS DE ACORDE

A ♦ INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS EM BLOCO

Pela concepção moderna da harmonia, um acorde não é somente feito de notas básicas (a fundamental, terça, quinta e sétima, por exemplo), mas também de outras notas complementares que soam bem com o acorde e enriquecem o seu som. Elas podem ser indicadas ou implícitas na cifragem, e entram na formação do acorde quando executado por um violão ou piano, ou quando formam linhas melódicas de improviso. O conjunto das notas disponíveis para a formação de um acorde chama-se *escala de acorde*.

Dois ou mais instrumentos tocam *em bloco* quando executam vozes diferentes na mesma divisão rítmica da melodia. A voz superior (1^a voz) toca, geralmente, a melodia e as inferiores utilizam notas da escala de acorde.

A escala de acorde fornece as notas para as vozes em bloco. Conclui-se qual a escala a ser usada através da *análise harmônica*, ou seja, do exame de cada acorde dentro da progressão, em relação ao tom e em relação aos acordes vizinhos.

Na elaboração das *técnicas em bloco*, o primeiro passo é analisar a harmonia e concluir qual a escala disponível para cada acorde.

O capítulo **B** (análise harmônica) dá a relação dos acordes mais usados na linguagem harmônica comum (principalmente a tonal) e sua análise respectiva. O capítulo **C** indica as escalas de acorde disponíveis em cada situação analisada. Só então é possível compreender as diferentes técnicas em bloco.

B ♦ ANÁLISE HARMÔNICA

1 Tom maior

- Acordes diatônicos

são feitos com as notas da escala maior; os números romanos, de I a VII, indicam os graus tonais sobre os quais são montados os acordes, e são complementados por indicadores de estrutura, como acontece nas cifras (as letras maiúsculas de A a G são substituídas por números romanos). A análise é escrita sobre a cifragem.

Tríades diatônicas:

I	IIm	IIIm	IV	V	VIm	VII°	
fá maior	F	G m	A m	B♭	C	D m	E°

Tétrades diatônicas:

I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIIm7	VIIIm7(♭5)	
ré maior	D 7M	E m7	F♯m7	G 7M	A 7	B m7	C♯m7(♭5)

Em qualquer tom maior, a estrutura de cada tríade ou tétrade permanece igual e típica a cada grau.

Exercício 1

- a. tríades do I, IV e V graus são de estrutura ...
- b. tríades do I, III e VI graus são de estrutura ...
- c. tríade do VII grau é de estrutura ...

Exercício 2

- a. tétrades 7M são encontradas nos graus ...
- b. tétrades m7 são encontradas nos graus ...
- c. tétrade m7(♭5) é encontrada no grau ...

Exercício 3 Escreva a análise sobre cada cifra (os tons são dados pela armadura):

Exercício 4 Escreva as cifras pedidas pela análise, nos tons indicados:

Exercício 5 Analise a progressão de *Peixe vivo* (folklore):

Exercício 6 Escreva as cifras pedidas pela análise, no tom indicado:

IV7M IIIm7 IIIm7 VIIIm7(b5) VIm IV7M I

■ V secundário

Cada grau, tríade ou tétrade, pode ser um "descanso" ou resolução provisória, chamado *tom secundário*, desde que tenha a 5J (uma vez que o VII grau não tem a 5J, ele não oferece a estabilidade necessária para o tal descanso). Cada grau pode ser preparado pelo seu V7 individual chamado *V7 secundário*. O V7 secundário é situado 5J acima do seu acorde de resolução:

tom de dó maior

A 7	IIm
D m	

O acorde de resolução (Dm no exemplo) é analisado em função do tom principal e o V7 secundário, em função do tom secundário (tom de ré); este vínculo é representado por uma seta curva, por cima dos números romanos:



V7 secundários no tom de sol maior:

I7M V7 IIIm7 V7 IIIm V7 IV7M V7 V7 VIIm7 V7 I7M

G 7M E 7 A m7 F #7 B m7 G 7 C 7M A 7 D 7 B 7 E m7 D 7 G 7M

graus diatônicos que funcionam como tons secundários

dominantes secundários

dominante primário tom primário

Exercício 7 Escreva a seqüência acima, no tom de mi**b** maior.

Exercício 8

No tom **dó maior**, V7 VI é E7

No tom **fá maior**, V7 VI é ...

No tom **síb maior**, V7 III é ...

No tom **mi maior**, V7 IV é ...

No tom **mi b maior**, V7 V é ...

No tom **si maior**, V7 I é ... (V7 primário)

Exercício 9

No tom **lá maior**, C \sharp 7 é V7 VI

No tom **lá b maior**, G7 é V7 ...

No tom **ré maior**, D7 é V7 ...

No tom **dó maior**, D7 é V7 ...

No tom **ré b maior**, B \flat 7 é V7 ...

No tom **fá s maior**, C \sharp 7 é V7 ...

Exercício 10 Analise a progressão de *Sampa* (Caetano Veloso).

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with G7M, followed by a series of eighth-note chords. The second staff starts with E7, followed by A m7, D7*, and B7. The third staff starts with Em7, followed by A7, and then continues with a series of eighth-note chords. The score is in 2/4 time.

Observação: é mais prático analisar, primeiro, os acordes de resolução, ou seja, os vinculados com o tom principal e finalmente, os V7 secundários, em vez de proceder em ordem cronológica. Os acordes vinculados com o tom principal serão identificados pela estrutura característica (Em7 é VIm7, C7M é IV7M, etc) e os V7 secundários pela estrutura V7 e resolução 5J abaixo:

V7 VIm7
B7 Em7

* D7 não "resolve", logo sua análise V7 não terá a seta ↗

Exercício 11 Escreva as cifras pedidas pela análise, no tom indicado:

I7M V7 IV7M V7 VIIm7 V7 V7 I

Observações: – V7 costuma ocupar tempo mais fraco do que a resolução
– a presença da seta ↗ também na resolução primária (no tom principal)

■ II V secundário

A cadência IIIm7 V7 ↗ I, extremamente típica na harmonia tonal, é um desdobramento da cadência V7 ↗ I, onde IIIm7 V7 ocupa o tempo do V7 original:

V7 I desdobrando IIIm7 V7 I

O V secundário pode ser substituído por II V secundário, quando isso não causa conflito com a melodia. Os números II V são vinculados com o tom secundário logo após e são sinalizados:

IIIm7 V7

Quando a resolução esperada é *menor*, IIIm7 recebe (b5) devido à armadura do tom secundário:

IIIm7(b5) V7 IIIm7

mi♭ é da armadura de sol
menor (tom secundário)

Eis os II V secundários no tom de **mi maior**:

I7M II_m7(♭5) V7 II_m7 II_m7(♭5) V7 III_m7

II_m7 V7 IV7M II_m7 V7 V7 II_m7(♭5) V7 VI_m7

II_m7 V7 I7M

F#m7 B7 E7M

(primário)

Note: – a estrutura II_m7(♭5) antes de resolução *menor* e II_m7 antes de resolução *maior*

– por ser II_m7 V7 o desdobramento de um único acorde V7, II_m7 aparece no compasso em tempo mais forte que V7

Nomenclatura:

II secundário é vinculado ao próximo V e é chamado de *H cadencial*.

Exercício 12 Escreva a seqüência com II V secundários no tom de **fá maior**. Não esqueça da análise sobre a cifra.

Exercício 13

No tom de **ré maior**, II V IV é Am7 D7

No tom de **sib maior**, II V VI é ...

No tom de **dó maior**, II V7 III é ...

Exercício 14

No tom de **sol maior**, F#m7(b5) B7 é II V VI

No tom de **réb maior**, Abm7 Db7 é II V ...

No tom de **si maior**, E#m7(b5) A#7 é II V ...

Exercício 15 Substitua, no exercício 10, V secundários por II V secundários. Todas as substituições "funcionam" com a melodia?

Exercício 16 Analise a progressão de *Diz que fui por aí* (Zé Keti e E. Rocha)

The musical score consists of five staves of music in common time (indicated by '2' over '4') and treble clef. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: F 7M, E m7(b5), A 7, D m7
- Staff 2: C m7, F 7, B m7(b5)
- Staff 3: E 7, A m7, D 7, G m7
- Staff 4: C 7, A m7(b5), D 7, G m7
- Staff 5: (omitted)

Observe: F7 não resolve no Bb7M esperado; neste caso, a análise é feita em forma de fração, onde o denominador é o acorde esperado apesar de omitido:

The diagram shows a harmonic progression with five bars. The chords are labeled as follows:

- Bar 1: IIIm7 (C m7)
- Bar 2: V7/IV (F 7)
- Bar 3: IIIm7(b5) (B m7(b5))
- Bar 4: V7 (E 7)
- Bar 5: IIIIm7 (A m7)

Exercício 17 Escreva as cifras pedidas pela análise, no tom indicado:

The diagram consists of two staves. The top staff starts with I, followed by IIm7, V7 (with a curved arrow pointing to V), IIm7, V7 (with a curved arrow pointing to IV 7M). The bottom staff starts with IIm7(b5), V7 (with a curved arrow pointing to IIIm7), IIm7(b5), V7/II, IV 7M, IIm7, V7 (with a curved arrow pointing to I).

Observe: comece pelos acordes diatônicos, pois os II e V secundários são com eles relacionados

- Dominante substituto ou sub V

A resolução dominante...

The diagram shows two bass clef staves. The left staff shows G7 (B, D, G, B) and C (C, E, G). An arrow points from G7 to C. The right staff shows D♭7 (A, C, D♭, F) and C (C, E, G). A bracket indicates they can be substituted for each other.

porque ambos os acordes dominantes possuem o mesmo tritono que caracteriza o som dominante:

The diagram shows two bass clef staves. The left staff shows G7 bass notes (B, D, G, B) with labels 7m, 3M, 3M, 7m below. The right staff shows D♭7 bass notes (A, C, D♭, F) with labels 7m, 3M, 3M, 7m below. A brace groups them with the text: "tritono (= intervalo de 5dim ou 4aum = 3 tons inteiros = metade do intervalo de 8ª)". Below the staves, the text "garantindo um som bastante parecido" is written.

os baixos do acorde dominante e seu substituto ficam um tritono de distância um do outro

A seta tracejada → representa a resolução dominante com o baixo descendente por 2m e o símbolo é sub V7:

sub V7 I
D^b7 C

sub V7 secundários no tom de ré maior:

I7M sub V7 IIIm7 sub V7 IIIIm7 sub V7 IV7M sub V7
D⁷M F⁷ E^{m7} G⁷ F^{#m7} A^{b7} G⁷M B^{b7}

V7 sub V7 VIIm7 sub V7 I7M
A⁷ C⁷ B^{m7} E^{b7} D⁷M

Exercício 18 Escreva a progressão com sub V7 secundários onde a linha do baixo resulta numa escala cromática descendente e faça a análise:

→ continue

I7M VIIIm7(♭5) sub V7
C 7M B m7(♭5) B^{b7}

F 7

Exercício 19 Analise a harmonia de *El día que me quieras* (Alfredo La Pera e Carlos Gardel).

The musical score consists of two staves of music in common time (indicated by 'C'). The key signature is one sharp (F#). The first staff starts with a quarter note 'C'. The second staff starts with a half note 'A'. Above the music, various chords are labeled: A♭7, G 7M, F♯m7, F 7, E m7, E♭7, D m7, D♭7, C 7M, B m7, B♭7, and A m.

Observe: F♯m7 e Bm7 deveriam ser com (♭5) mas com 5ª justa surge uma passagem cromática para o acorde seguinte (dó♯ para dó e fá♯ para fá, respectivamente) de ótimo efeito. Em II cadencial, ambas são disponíveis: 5J ou 5dim.

Exercício 20 Substitua os sub V7 do exercício 19 pelos V7 respectivos, fazendo a análise e tocando a harmonia. Verifique a compatibilidade, especialmente com o V7 (b13).

■ II sub V

Da mesma forma que V7 pode ser substituído por sub V7, II V também pode ser substituído por II sub V7:

The diagram illustrates the substitution of a standard II V progression (IIm7 - V7 - I) with a II sub V7 progression (IIm7 - sub V7 - I). The left side shows the standard progression: IIm7 (D m7), V7 (G 7), I (C). The right side shows the substituted progression: IIm7 (D m7), sub V7 (D♭7), I (C). Above the staves, arrows indicate the movement from IIm7 to V7/I, and from IIm7 to sub V7/I.

Below the staves, a bass line is shown with specific intervals indicated by arrows:

- For the standard II V: An arrow points up from the IIm7 bass note to the V7 bass note, labeled "4J ↑" or "ou 5J ↓".
- For the substituted II sub V7: Two arrows point down from the IIm7 bass note to the sub V7 bass note, labeled "1/2 tom ↓" and "1/2 tom ↓".

Annotations below the bass line explain the symbols:

- A bracket under the standard II V is labeled "e" with an arrow pointing to it, followed by the text "simbolizam 5J↓ no baixo".
- A bracket under the substituted II sub V7 is labeled "e" with an arrow pointing to it, followed by the text "simbolizam 1/2 tom ↓ no baixo".



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

a. Em função dominante, o baixo sobe 1/2 tom, alcançando acorde em posição fundamental; ex.:

I	$\sharp I^\circ$	IIm	IIm	$\sharp II^\circ$	IIIm	III $^\circ$	IV
F	F $^\sharp$ $^\circ$	G m	G m	G $^\sharp$ $^\circ$	A m	A $^\circ$	B \flat

IV	$\sharp IV^\circ$	V	V	$\sharp V^\circ$	VIm	VII $^\circ$	I
B \flat	B $^\circ$	C	C	C $^\sharp$ $^\circ$	D m	E $^\circ$	F

Quando o diminuto tem função dominante, um de seus dois trítonos resolve no acorde seguinte. Verifique.

b. Em "função" cromática (não-dominante) o baixo pode subir 1/2 tom, alcançando acorde invertido:

I	$\sharp I^\circ$	V7	IIm7	$\sharp II^\circ$	I
A	A $^\sharp$ $^\circ$	E 7/B	B m7	C $^\circ$	A/C $^\sharp$

IV	$\sharp IV^\circ$	I	VIm	$\sharp VI^\circ$	V7
D	D $^\sharp$ $^\circ$	A/E	F#m	G $^\circ$	E 7/G $^\sharp$

Observe: a análise não indica a inversão

c. A "função" continua cromática quando o baixo toma a direção descendente por 1/2 tom:

IIIm	$\flat III^\circ$	IIm7	IIIm	$\flat III^\circ$	V7
B m	B \flat $^\circ$	A m7	B m	B \flat $^\circ$	D 7/A

ou alcançando
acorde invertido



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Exercício 22 Analise a progressão de *Este seu olhar* (Tom Jobim) e classifique os acordes diminutos:

G 7M G♯° A m7 A♯°
 B m7 B 7 C 7M C m6
 G 7M/B B♭° A m7 D/C
 G 7M/B E 7 A m7 D 7(♯5)

Exercício 23 Analise a progressão e classifique os acordes diminutos e meio-diminutos (o tom é dado pela armadura):

E♭7M E° B♭7/F F♯° E♭/G G° A♭7M A°
 E♭/B♭ A♭° Cm/G A m7(♭5) D 7 G m7 B♭7/F
 E° F m D m7(♭5) E♭ C♯° B♭7/D E♭° E♭7
 A m7(♭5) A♭m7 G° F m7 B♭° B♭7 E♭

Não esqueça de colocar a "intenção" da cifra quando se tratar de inversão disfarçada do acorde diminuto. A análise deve refletir a *intenção* e não a cifragem prática.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

■ Acordes diminutos

Também no tom menor, qualquer grau com acorde maior ou menor pode ser precedido por acorde diminuto meio-tom abaixo, com função *dominante*:

VII° Im III° IVm ♯IV° V V° ♫VI7M
 B° C m E° F m F♯° G G° A♭7M

com função *cromática*:

F♯° C m/G G° G 7
 auxiliar

Exercício 27 Faça a análise da progressão (si menor). Há acorde diminuto sem função dominante?



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

■ AEM no tom menor

Luiza

Tom Jobim

dó menor

II^m7(b5) V7 I7M
D m7(b5) **G 7** **C 7M**

V7 II^m7 V7 \flat III7M Im7
C 7 **F m7** **B \flat 7** **E \flat 7M** **C m7**

C7M é "emprestado" do tom homônimo maior (**dó maior**).

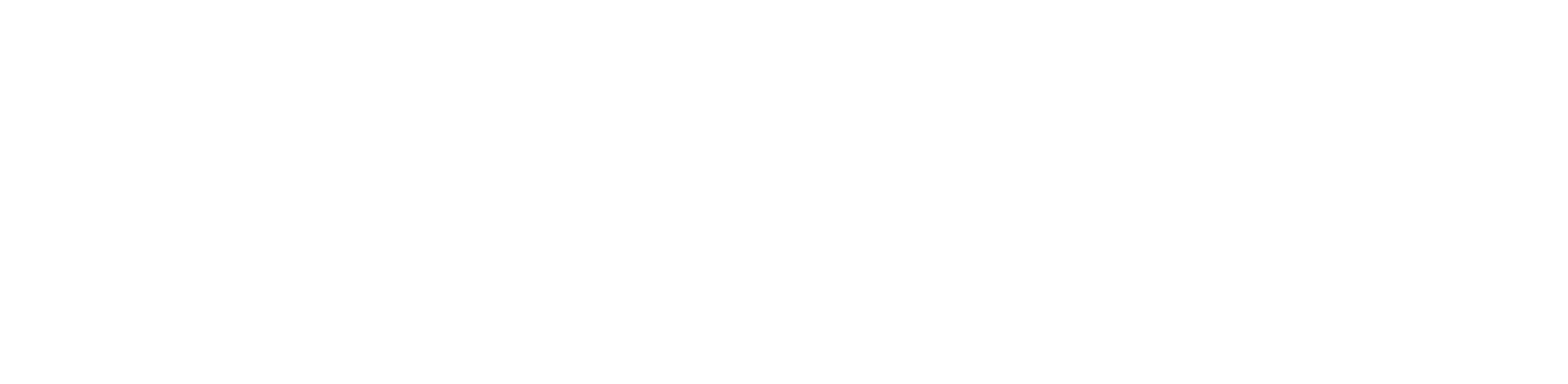
Observe que num acorde emprestado do tom maior não pode faltar a 3M do tom (por ser esta a única nota característica do modo maior). A 3M do tom aparece em I, V^m e II^m.

Exercício 30 Faça a análise da progressão e identifique os AEMs no tom de **ré menor**:

Este acorde não é emprestado do homônimo maior, mas do homônimo frígio. O acorde \flat II7M é AEM de uso freqüente no tom maior e no menor.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



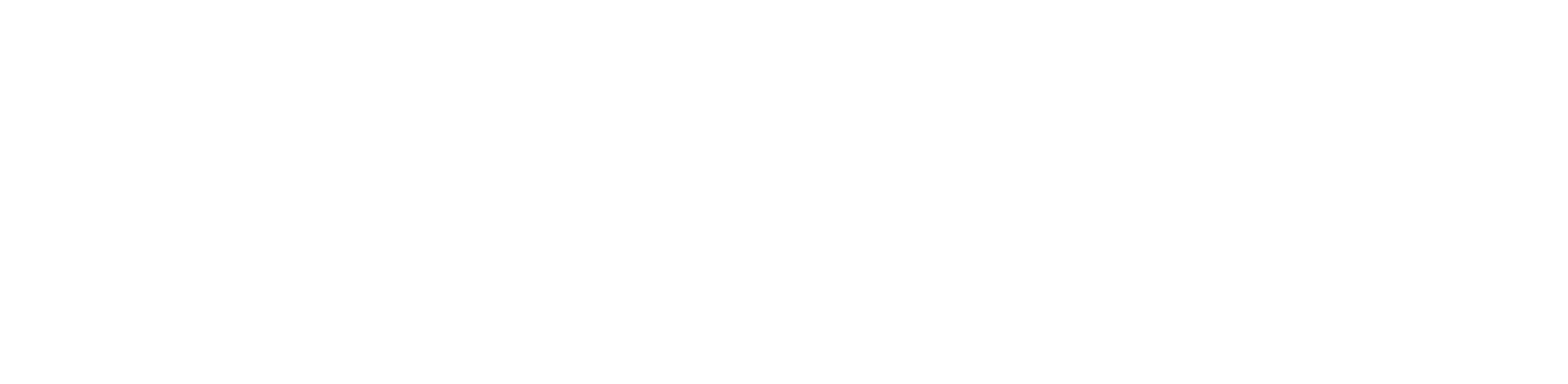
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



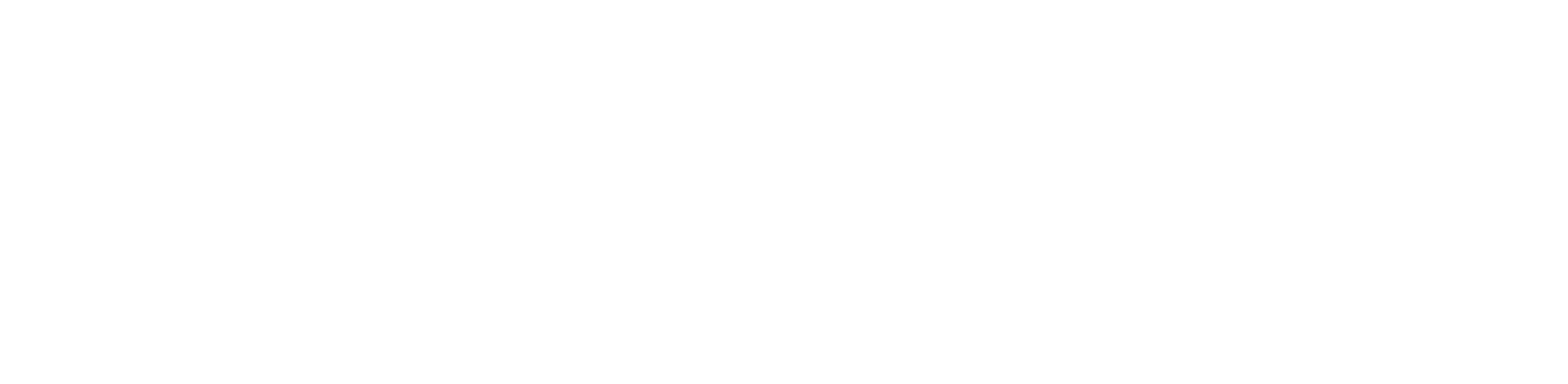
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

c.

*Feitio de oração**Noel Rosa e Vadico*

D 6 F#m7(♭5) B 7 E m7 E 7 A 7

D 7 C#7 C 7 B 7 B♭7 A 7 D 6

d.

*Tem dó**Baden Powell e Vinicius de Moraes*

D 6 D 7 G 7M D 6 E 7 E m7 A 7

A m7 D 7 G 7M G#° D 6/A B m7 E 7 A 7 D 6



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Exercício 33 Faça a análise das harmonias nos trechos modulantes abaixo:

a.

*Dindi**Tom Jobim e Aloysio de Oliveira*

A 7M G 7M A 7M G 7M

F#7M D#m7 G#m7 C#7(b9)

b.

*Cascata das Sete Quedas**Alex Malheiros*

F#m7(b5) B7

E 7M E m7 A 7

D 7M D#m7(b5) G#7 C#7M

D m7(b5) G 7

1º C 7M D9⁶ C 7M 2º C 7M



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

2 Apresentação das escalas de acordes

- Acordes diatônicos

tom maior

C 7M/6 jônico I 7M/6 D m7 dórico IIm7 E m7 frígio IIIm7

A musical staff in G major (one sharp) with a common time signature. It shows the notes for the chords C 7M/6, I 7M/6, D m7, IIm7, E m7, and IIIm7. The notes are represented by open circles (heads) and stems, with some stems pointing up and some down.

F 7M/6 lídio IV 7M/6 G 7 mixolídio V7 G 7 mixolídio V7/4

A musical staff in A major (no sharps or flats) with a common time signature. It shows the notes for the chords F 7M/6, lídio, IV 7M/6, G 7, mixolídio, V7, G 7, mixolídio, and V7/4. The notes are represented by open circles (heads) and stems, with some stems pointing up and some down.

A m7 eólio VIIm7 B m7(b5) lócrio VIIIm7(b5)

A musical staff in A major (no sharps or flats) with a common time signature. It shows the notes for the chords A m7, eólio, VIIm7, B m7(b5), lócrio, and VIIIm7(b5). The notes are represented by open circles (heads) and stems, with some stems pointing up and some down.

tom menor

C m7 eólio Im7 C m6/7M men. melódico Im 6/7M D m7(b5) lócrio IIIm7(b5)

A musical staff in A minor (one flat) with a common time signature. It shows the notes for the chords C m7, eólio, Im7, C m6/7M men. melódico, Im 6/7M, D m7(b5), lócrio, and IIIm7(b5). The notes are represented by open circles (heads) and stems, with some stems pointing up and some down.

E♭ 7M/6 jônico ♭III 7M/6 E♭ 7M(♯5) lídio♯5 ♭III7M(♯5) F m7 dórico IVm7

A musical staff in E-flat major (two flats) with a common time signature. It shows the notes for the chords E♭ 7M/6, jônico, ♭III 7M/6, E♭ 7M(♯5), lídio♯5, ♭III7M(♯5), F m7, dórico, and IVm7. The notes are represented by open circles (heads) and stems, with some stems pointing up and some down.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

tom menor

D° diminuto II° E° diminuto III°

F♯° diminuto ♯IV° B° men. natural 1/2 tom ↑ VII°

■ Acordes meio-diminutos

tom maior

D m7(♭5) lócrio 9M IIIm7(♭5) E m7(♭5) lócrio IIIIm7(♭5)

F♯m7(♭5) lócrio ♯IVm7(♭5) B m7(♭5) lócrio VIIIm7(♭5)

tom menor

D m7(♭5) lócrio IIIm7(♭5) A m7(♭5) lócrio 9M VIIm7(♭5)



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

■ Dominantes estendidos

sugerem a escala mixolídia [V7 (13⁹)] por ela reunir todas as notas do tom do momento, dando-lhe clareza.

■ Modulação

é um caminho harmônico não-esperado e, para guardar a surpresa, o último acorde *antes da modulação* usa a escala sugerida pela expectativa natural (como se não fosse modular):

Pensativa

Clare Fisher

jônico	men. harmônico 5 ↓	jônico	lídio b7
I7M	V7(b9)	I7M	IV7
G♭7M	D♭7(b9)	G♭7M	C♭7

* será a escala adotada pela expectativa de resolver em A♭m7 (dentro do tom estabelecido); a escala lídio b7 revelaria a "surpresa", antes do momento próprio, de ir para D7M (fora do contexto do tom estabelecido).



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Harmonic analysis of the first measure:

- jônico (vide antes)
- dórico
- lídio $\flat 7$ (vide antes)
- jônico
- eólio

Chord progression:

- I7M
- LÁ**
- IIm7
- subV7
- I7M
- VIIm7 *
- C 7M
- B m7
- B \flat 7
- A 7M
- G \sharp m7

* acorde de aproximação - leva a mesma escala do acorde da qual se aproxima

Harmonic analysis of the first measure:

- eólio
- dórico
- diminuto

Chord progression:

- VIm7
- IIm7
- V7(\flat 9)
- F \sharp m7
- B m7
- E 7(\flat 9)

Harmonic analysis of the first measure:

- jônico (vide antes)
- alterado
- vide antes

Chord progression:

- I7M
- V7/III
- DÓ
- IIm7
- A 7M
- G \sharp 7(\sharp 5)
- IVm7
- D m7



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

A ♦ TRÍADES A TRÊS E QUATRO VOZES

Na técnica *em bloco*, as vozes (entoadas pelos instrumentos ou canto) tocam na mesma divisão da melodia e representam o som do acorde. Na *posição cerrada*, as notas da tríade estão próximas umas das outras, separadas pelos intervalos de terça ou quarta:

faixa 28 A

Musical score for three voices (3 clarinets) in F major, C major, E♭ major, and B♭ major. The score consists of four measures. The first measure shows a F major chord (F-A-C) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The second measure shows a C major chord (C-E-G) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The third measure shows an E♭ major chord (E♭-G-B♭) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The fourth measure shows a B♭ major chord (B♭-D-B) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings.

Na *posição aberta*, a 2ª voz "cai" uma oitava, por isso recebe o nome de *drop dois* ("drop" = deixar cair, em inglês):

faixa 28 B

Musical score for two clarinets and one clarinetone in F major, C major, E♭ major, and B♭ major. The score consists of four measures. The first measure shows a F major chord (F-A-C) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The second measure shows a C major chord (C-E-G) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The third measure shows an E♭ major chord (E♭-G-B♭) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The fourth measure shows a B♭ major chord (B♭-D-B) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The bass line is played by the clarinetone.

Regra – Quando a melodia não é nota de acorde, é considerada *substituta* da nota de acorde imediatamente inferior:

sol substitui fá ré substi- si e lá substi- lá substi- dó substi- lá substitui fá
tui dó tuem sol tui sol tui sib

faixa 29 A

Musical score for two clarinets and one clarinetone in F major, C major, E♭ major, and B♭ major. The score consists of four measures. The first measure shows a F major chord (F-A-C) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The second measure shows a C major chord (C-E-G) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The third measure shows an E♭ major chord (E♭-G-B♭) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. The fourth measure shows a B♭ major chord (B♭-D-B) with notes on the 5th, 3rd, and 1st strings. Arrows point from the melody notes to the corresponding substitute notes: F points to A, C points to G, E♭ points to B♭, and B♭ points to D.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Notação – O exemplo acima e todos os anteriores foram anotados em duas pautas, nas claves e . Quando um naipe trabalhar em bloco ou apresentar idéias relativamente simples de orquestração, é prático anotar o arranjo desta forma (em vez de cada instrumento ter a sua pauta individual).

As duas pautas formam um sistema chamado *sistema de onze linhas*; a 11^a linha é a linha suplementar entre as duas pautas, onde é localizada a nota **dó 3 (dó central)** em ambas as claves (vide escala geral na pág. 14 do volume I).

A notação no sistema de 11 linhas reúne várias vantagens. Sendo ela a própria notação pianística, facilita a escrita e releitura ao piano, correções e modificações. Esta notação “em bloco” tem boa visualização, harmônica e melodicamente, e permite a fácil memorização da extensão de cada instrumento.

A melhor região de execução instrumental está situada *dentro* do sistema de 11 linhas, qualquer que seja a instrumentação do naipe, e a nota **dó 3 (dó central)** não só representa o centro do sistema, como também o centro da extensão aconselhável para a elaboração do arranjo.

Ao usar a notação no sistema de 11 linhas, não se deve utilizar linhas suplementares entre as duas pautas, exceto a nota **dó 3** (as linhas das vozes transitam livremente entre as duas pautas, conforme visto no exemplo acima). Só são usadas outras linhas suplementares quando a última voz passar acima do **dó 3** ou a primeira voz passar abaixo do **dó 3** (as duas vozes extremas nunca devem abandonar a respectiva pauta).



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Observação – Resultando de drop, pode surgir o intervalo de **9m** entre quaisquer vozes – não soa bem e *deve* ser evitado. Neste caso, troca-se a nota do acorde por nota alternativa (nota da escala).

Ex.: **B♭7M** em **▼ 2+4**

The diagram shows two musical staves. The left staff is for B♭7M in ▼2+4 time. It has two measures: the first is labeled 'errado' and the second 'certo'. The right staff is for A m(7M) in ▼3 time. It also has two measures: the first is labeled 'errado' and the second 'certo'. Arrows point from the labels to specific notes in each measure, indicating which notes create a 9m interval and which are replaced by scale notes.

Extensão ideal, em ▼2 e em ▼3, para a 1^a voz:

Nos exemplos abaixo, as notas melódicas serão as *escalas de acordes* relativas a cada cifra (para explorar todas as notas melódicas possíveis). Se a melodia ficar aguda demais para a posição escolhida, a escala será interrompida, continuando oitava abaixo.

Exemplo 1

D 7M lídio IV7M **▼ 2**

lá maior

(a escala segue 8^a abaixo para continuar na região ideal)

si substitui dó# para evitar b9 vertical

Exemplo 2

F♯7 menor harmônico 5▼ **V7** **▼ 3**

si menor

Observe: a 4J é evitada na escala, não aparecendo na harmonia nem na melodia.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Atenção: para as notas de tensão nos acordes diminutos, só as notas diatônicas à tonalidade são disponíveis, sendo recomendada apenas *uma* substituição em cada posição.

exemplo

A exemplo dos acordes diminutos, todas as notas de acorde dos *meios-diminutos* são características, e 1 é substituído por 9, se diatônica. Outras substituições não são disponíveis. *

exemplo

II^m7(♭5) VII^m7(♭5)
 A m7(♭5) F♯m7(♭5)
 cerrada cerrada


 sem subst 1/9 certo sem subst 1/9 errado
 (T não diatônica)

* Entretanto, se melodia for tensão, substitui n.a. logo abaixo.

Essas notas são as *tensões harmônicas* (em contrapartida às tensões melódicas, já estudadas no capítulo B 1) e enriquecem notavelmente o som do naipe em bloco. Na linguagem jazzística, ou onde dissonância é desejada, o uso restrito de notas de acorde (estudado no capítulo B 1) deve ser evitado; o uso de notas de tensão harmônica deve ser adotado.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

8 No caso específico em que a melodia é 1 do acorde dom7(b9) e a posição é cerrada, tem ótimo efeito omitir 7 e usar b9 (a 7ª não faz falta porque b9 define claramente o som dom7, já que ocorre apenas neste tipo de acorde).

Ex.:

A 7(b9) cerrada

normal (Tb9 não é possível) melhor (com b9 e sem 7)

Giant steps

John Coltrane

[faixa 31]

base B 7M D 7 G 7M Bb7 Eb7M Am7 D 7 G 7M Bb7

sax alto
trpte
sax tenor
trbne

Eb7M F#7 B 7M F m7 Bb7 Eb7M Am7 D 7 G 7M

C#m7 F#7 B 7M F m7 Bb7 Eb7M C#m7 F#7

* opção para 3ª voz.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

① → V7 ↗
 ↗ II ↗
 V7 ↗
 Im7

A m/G B 7/F♯ B♭/F E 7 A m7

② → T 11 ♫3 T 9 1 cr 1 ♫7 5 ♫7 T ♫9 ♫7 T ♫9 3 1 5 7 3 1 3 1

(6) (6) (4) (5) (5) (5)

(3) → men. har. 5 ↓ lídio men. har. 5 ↓ eólio

Exercício 48 Escolher as notas mais próprias para aproximação em *Samba de verão* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle). Use o método proposto no exemplo anterior.

C 7M C 6 F♯m7 B 7(♭9)

F 7M F 6 F m6 B♭7

E m7 A 7(♭13) D m7 1º B m7 E 7(♭13)

A m7 D 7(13) D 7(♭13) D m7 A♭7 G 7

2º G 7(♭9) C 6 F 7(9) C 6



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Exercício 54 Execute o bloco para naipes a 4 vozes com o perfil indicado. Determine os momentos de aproximação cromática ou diatônica onde apropriado.

Lullaby of birdland

George Shearing e George David Weiss

Obs.: as cifras são, como devem ser, simples. Nos acordes dominantes onde soa bem a (b9) e/ou (b13), aplique a escala men. har. 5 ou alt.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Exercício 69 Escreva o início de *Só tinha de ser com você* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) para naipes de sax alto / trompete / sax tenor / trombone / sax barítono, com substituições de dobramento da melodia oitava abaixo e, onde possível, substituições de n.a. por T nas vozes intermediárias. Dados: melodia cifrada e perfil de cada trecho. Plano de trabalho: **a.** planeje local e tipo de aproximação; **b.** defina a escala de acorde de cada cifra; **c.** monte os acordes que não sejam de aproximação; **d.** elabore as aproximações; **e.** escreva o nome da escala de acorde perto de cada cifra; escreva o tipo de aproximação em cada local; escreva a fração onde houver substituição do dobramento da melodia oitava abaixo.

F 7M C 7 F 7M G \flat 7 C m7 F 7(\flat 9) B m7(\flat 5)
 ↓3 ↓2+4 ↓3 ↓2
 B \flat m6 A 7(13) D 7 G 7 C $\frac{7}{4}$ (\flat 9) F 7M C 7(\sharp 9)



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

84

G 7(9) C₄⁷(9) D_b₄⁷(9) C₄⁷(9)

88

D_b₄⁷(9) C₄⁷(9) D_b₄⁷(9) C₄⁷(9) D_b₄⁷(9)

93

C 7 E_b 7 D 7 D_b 7

trp - alt - ten
trbn
mf bari

repete ad lib., 3^a vez guit entra impro.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Exercício 10

I | V7 VI^m | V7 IV7M | V7 II^m7 | ✗ | V7 | V7 VI^m7 | ✗ | V7 (V7)

Exercício 11

C | D7M | D7 | G7M | F#7 | Bm7 | E7 | A7 | D

Exercício 12

I7M | II^m7(b5) | V7 | II^m7 | II^m7(b5) | V7 | III^m7 | II^m7 | V7 | IV7M
 F7M | Am7(b5) | D7 | Gm7 | Bm7(b5) | E7 | Am7 | Cm7 | F7 | Bb7M
 II^m7 | V7 | V7 | II^m7(b5) | V7 | VI^m7 | II^m7 | V7 | I7M
 Dm7 | G7 | C7 | Em7(b5) | A7 | Dm7 | Gm7 | C7 | F7M

Exercício 13

Am7(b5) | D7 | F#m7(b5) | B7

Exercício 14

IV | III

Exercício 15

G7M | F#m7(b5) | B7 | Em7 | Dm7 | G7 | C7M | Bm7(b5) | E7

Am7 | ✗ | D7 | F#m7(b5) | B7 | Em7 | ✗ | A7 | ✗ | etc.

todas as substituições "funcionam" com a melodia



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

F 6 F m6 E m7 C 6/E E \flat $^\circ$

D m7 G 7(b9) C 6

Exercício 64

G 7 G 7 B m7(b5) F \sharp m7

D \flat 7 A \sharp $^\circ$ A \flat m7 G 7M



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

■ Bibliografia

Casella, Alfredo / Mortari, V.: *La Tecnica Dell' Orchestra Contemporanea*
(Edição Ricordi Milano, 1950)

D' Indy, Vincent: *Cours de Composition Musicale*
(Durand et C^{ie}, Éditeurs, 1950)

Pease, Ted: *Workbooks for Arranging*
(Edition Berklee College of Music)

Rocca, Edgard Nunes ("Bituca"): *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*
(Edição Escola Brasileira de Música)

■ Agradecimentos

Obrigado a vocês, Celinha Vaz, Dori Caymmi, Fernando Ariani, Flávio Paiva, Júlio César P. de Oliveira, Lucas Raposo, Nerval M. Gonçalves, Ricardo Gilly, Roberto Rutigliano, prof^a Soloméa Gandelman, por todo o apoio prestado para a realização deste trabalho. Obrigado aos professores que mais me ensinaram: Alex Ulanowsky, Dean Earl, Greg Hopkins, Herb Pomeroy, Henrique Morelenbaum, José Siqueira, Michael Gibbs, Rezsö Sugár, Tony Teixeira. Obrigado a George Geszti, professor e meu pai, que fez da música uma de minhas melhores brincadeiras de adolescente.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

ARRANJO - Método prático em três volumes
- acompanhado por um CD no volume I extensivo aos 3 volumes -

RESUMO DO VOLUME II

3^a PARTE - ESCALAS DE ACORDE

A INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS EM BLOCO

B ANÁLISE HARMÔNICA

tom maior / tom menor / combinação dos tons maior e menor / acordes de estrutura dominante sem a função dominante / dominantes estendidos / modulação

C ESCALAS DE ACORDE

generalidades e definições / apresentação das escalas de acorde

4^a PARTE - TÉCNICAS MECÂNICAS EM BLOCO

A TRÍADES A TRÊS E QUATRO VOZES

B TÉTRADES A QUATRO VOZES

uso restrito de notas de acorde / uso de notas de acorde e de tensão harmônica

C APROXIMAÇÃO HARMÔNICA

generalidades / aproximações / a elaboração de um naipe em bloco

D POSIÇÃO LIVRE

tétrades a três vozes / posição espalhada

E CONTRACANTO HARMONIZADO

fundo melódico / fundo percussivo

F TÉTRADES A CINCO VOZES

dobramento da melodia / substituição do dobramento por tensão

G DESENVOLVIMENTO DO ARRANJO

arranjo completo elaborado / roteiro da elaboração

APÊNDICE

resolução dos exercícios