SÉRIE MESTRES MUSICAIS DE ALAGOAS

Ricardo Lopes

Harmonia para Guitarra

VOLUME I

CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

pimenta cultural

SÉRIE MESTRES MUSICAIS DE ALAGOAS

Ricardo Lopes

Harmonia para Guitarra

VOLUME I

CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO | São Paulo | 2022 | pimenta cultural

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 o autor.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <*https://creativecommons.org/licenses/*>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras Adilson Cristiano Habowski

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leyltton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México
Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil
Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil
Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil
Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil
Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil
Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil
Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil
Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil
Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil
Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil
Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil
Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil
Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil
Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil
Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil
Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil
Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil
Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil
Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil
Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil
Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil
Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil
Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil
William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Harmonia para Guitarra

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Lucas Andrius de Oliveira Naiara Von Groll Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Imagens da capa	Fongbeerredhot, Ipopba, Goodmood_Studio - Freepik.com
Tipografias	Swiss 721, Kings Caslon, Acumin Variable Concept
Revisão	Wadson Regis
Autor	Ricardo Lopes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L864h

Lopes, Ricardo

Harmonia para guitarra / Ricardo Lopes. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

(Mestres musicais de Alagoas, V. 1)

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-539-2
DOI 10.31560/pimentacultural/2022.95392

1. Música. 2. Harmonia. I. Lopes, Ricardo. II. Título.

CDD 780

Índice para catálogo sistemático:

I. Música

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166
ISBN da versão impressa (brochura): 978-65-5939-540-8

PIMENTA CULTURAL
São Paulo · SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

pimenta cultural
2022

Agradeço ao meu pai, que me deu o primeiro violão, à minha Avó, que pagou minhas primeiras aulas de música e não só por isso. À toda minha família; ao meu primeiro professor, Ivaldo Maciel "Carioca", aos grandes músicos, aos quais tive oportunidade de estudar suas publicações e aos músicos aos quais já tive oportunidade de tocar. A todas as pessoas que já tiveram e têm aulas comigo, eles também sempre me ensinam e ajudam a moldar minha didática e meus estudos. Agradeço a eles pela confiança! Um grande agradecimento ao professor e amigo Marcos Moreira!

Como costumo dizer
aos meus alunos:
“Vamos aos estudos?”

Sumário

Sobre o selo CEMUPE- Centro de Musicologia de Penedo 9

Capítulo 1

Escala Maior 10

1a - Círculo das Quartas e das Quintas 12

Capítulo 2

Campo Harmônico Maior Tríade 15

2a – Intervalos das Tríades 16

Capítulo 3

Campo Harmônico Maior Tétrade 21

3a - Tabela de Tensões Disponíveis e Evitadas do Campo Harmônico Maior. 22

3c - Modos Gregos 32

Capítulo 4

Escala Menor 34

Capítulo 5

Escala Menor Harmônica 36

Capítulo 6

Campo Menor Harmônico 39

6a - Tabela de acordes com tensões disponíveis e evitadas geradas pela escala de Am Harmônica 40

Capítulo 7

Escala Menor Melódica 43

Capítulo 8

Campo Menor Melódico 46

Capítulo 9

Escala Alterada 50

Capítulo 10
Escala Diminuta 52

Capítulo 11
Escala de Tons Inteiros 55

Capítulo 12
Inversões Harmônicas 57

Sobre o autor 62

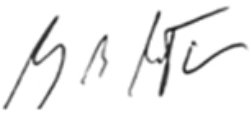
Sobre o selo CEMUPE- Centro de Musicologia de Penedo

O selo CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo, vinculado a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo e a Editora PIMENTA CULTURAL, traz a continuação das séries Mestres Musicais de Alagoas, Teses e Dissertações Bandísticas e Séries Especiais. Apesar deste centro de pesquisa estar a priori abordando temáticas da regionalização alagoana, pretendemos ampliar os volumes das séries sugeridas oferecendo publicações tanto do Brasil como em outros países, não somente sobre o tema banda de música e seus desdobramentos. É necessário ampliar outros temas de análise musical no âmbito da musicologia (seja histórica ou social) e da educação musical, permeando sobre pontos da etnomusicologia e composição, oriundos das pesquisas realizadas pelo CEMUPE e seus atuais parceiros institucionais vinculados.

Atualmente o CEMUPE tem alinhado seus estudos com o Grupo Caravelas da Universidade Nova de Lisboa-Portugal e o LAMUS-Laboratório de Musicologia, vinculado a USP- Universidade de São Paulo, conectando desta forma a UFAL, com outros grupos de pesquisas brasileiros e de países colaboradores. Também contamos com grupos entre os nossos pares alagoanos a exemplo do Grupo de Pesquisa História, Memória e Documentação da Música também pertencente ao Curso de Música em parceria com a Escola Técnica de Artes.

Ratificamos que as linhas de pesquisa envolvem Educação Musical, Musicologia, Composição e Análise. Tem como meta, produzir livros, ensaios, artigos e transcrições de caráter inédito ou pouco divulgado no meio musical, seja ele acadêmico ou não e biografias autorizadas de compositores. Tais produções, oriundas deste grupo, são debatidas nos fóruns na anual programação do Festival Internacional de Música de Penedo, evento vinculado ao CEMUPE.

Esperamos que o selo, com suas séries e publicações decorrentes, possa contribuir com a valorização do movimento da pesquisa em Música em Alagoas e nordeste do Brasil.



Marcos dos Santos Moreira
Diretor do CEMUPE
Centro de Musicologia de Penedo Alagoas

1

Escala Maior

A escala maior é composta por 7 notas, as famosas: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si.

Afinal, acho que já nascemos sabendo, pois não lembramos nem o dia em que aprendemos e decoramos essa sequência, mas a questão é: Como usá-las?

Para isso, vamos seguir passo a passo e termos uma melhor compreensão.

Tendo como referência um piano, as suas notas estão relacionadas em teclas com cores pretas e brancas, diferente do violão e guitarra, como não temos cores no braço nem nada que represente, então a primeira coisa importante que considero é saber as notas musicais nos nossos tão queridos instrumentos, pois acho difícil chegar a um bom desenvolvimento musical sem ter essa base.

O que fazer?

- Primeiramente vamos falar sobre intervalos:

São distâncias entre as notas musicais. Cada casa do braço da guitarra, que está dividida pôr trastes, tem distância de meio tom, que é a menor distância entre as notas do instrumento.

Os intervalos entre as notas da escala de Dó Maior são:

Dó a Ré (1 Tom)

Ré a Mi (1 Tom)

Mi a Fá (Meio Tom)

Fá a Sol (1 Tom)

Sol a Lá (1 Tom)

Lá a Si (1 Tom)

Si a Dó (Meio Tom)

Para facilitar você pode começar decorando: As notas que terminam com a letra i são as únicas que tem distância de Meio Tom, as demais têm distância de um Tom.

Agora vamos a afinação padrão usada nas cordas soltas. Das cordas mais grosas (graves), as mais finas (agudas).

6º corda – Mi

5º corda – Lá

4º corda – Ré

3º corda – Sol

2º corda – Si

1º corda – Mi

Com essa informação você já será capaz de saber qualquer nota no braço do instrumento.

Vamos achar nossas notas brancas? Ou seja, nossas notas naturais.

- Exemplo:

Se você quer achar uma nota que está na 10º casa da 6º corda, é só sair da corda solta (Mi) e andar os intervalos, Mi solta, meio Tom vai para Fá, que está na 1º casa, mais 1 Tom vai para 3º casa, que é Sol, mais 1 Tom vai para Lá, que está na 5º casa, mais 1 Tom vai para nota Si, que está na 7º casa, mais meio Tom vai para nota Dó, que está na 8º casa, mais 1 Tom vai para nota Ré, que está na 10º casa.

Sendo assim você já pode encontrar qualquer nota em todas as cordas, tendo como ponto de partida as cordas soltas seguindo os intervalos da escala maior.

Agora você já deve estar curioso sobre as notas pretas, elas são chamadas de sustenido (#) e bemol (b), essas notas estão entre as notas naturais.

Sustenido (#) – Aumenta meio tom: Ou seja, Dó# está meio tom acima do Dó natural, fica entre o Dó e o Ré.

Bemol (b) – Diminui meio tom: Ou seja, Ré bemol está meio tom abaixo de Ré Natural, fica entre Ré e Dó.

Dobrado Sustenido - 𝄪

- Aumenta 1 tom

Dobrado Bemol - 𝄫

- Diminui 1 tom

- Exemplo:

(Ascendente) Dó Dó# Ré Ré# Mi Fá Fá# Sol Sol# Lá Lá# Si Dó

(Descendente) Dó Si Sib Lá Láb Sol Solb Fá Mi Mib Ré Réb Dó

Percebe-se então que: Dó# é igual a Réb, tem o mesmo som. Mais à frente vamos entender como devemos chamar um ou outro para mesma nota, que na verdade vai depender da tonalidade no momento.

1A - CÍRCULO DAS QUARTAS E DAS QUINTAS

As 12 tonalidades são distintas em quantidade de sustenido e bemol. Com o movimento dos círculos poderemos ter uma melhor compreensão sobre isso.

Já observou que numa partitura ao iniciar temos, nem sempre, alguns sustenidos (#) ou bemóis (b) bem no início? Nem sempre, porque se a tonalidade for de Dó Maior não terá nenhum acidente, mas nas demais tonalidades sim, porque a diferença das tonalidades está na quantidade de sustenidos e bemol que cada uma tem.

- Exemplo do Círculo em 5ºs:

C – Nenhum # ou b (Comparando com um piano, são suas teclas brancas).

Quem é a 5º de C? G, na escala de G temos 1 sustenido, que é? Fá#.

Quem é a 5º de G? D, na escala de D temos 2 sustenidos, que são: Fá# e Dó#.

Quem é a 5º de D? A, na escala de A temos 3 sustenidos, que são: Fá#, Dó# e Sol#.

Quem é a 5º de A? E, na escala de E temos 4 sustenidos, que são: Fá#, Dó#, Sol# e Ré#.

Quem é a 5º de E? B, na escala de B temos 5 sustenidos, que são: Fá#, Dó#, Sol#, Ré# e Lá#.

Quem é a 5º de B? F#, na escala de F# temos 6 sustenidos, que são: Fá#, Dó#, Sol#, Ré#, Lá# e Mi#.

Quem é a 5º de F#? C#, na escala de C# temos 7 sustenidos, que são: Fá#, Dó#, Sol#, Ré#, Lá#, Mi# e Si#.

Quem é a 5º de C#? G#, na escala de G# temos 6 sustenidos e 1 dobrado sustenido, que são: Fá##, Dó#, Sol#, Ré#, Lá#, Mi# e Si#. **Obs.** (Mais usada em Ab).

Quem é a 5º de G#? D#, na escala de D# temos 5 sustenidos e 2 dobrados sustenido, que são: Fá##, Dó##, Sol#, Ré#, Lá#, Mi# e Si#. **Obs.** (Mais usada em Eb).

Quem é a 5º de D#? A#, na escala de A# temos 4 sustenidos e 3 dobrados sustenido, que são: Fá##, Dó##, Sol##, Ré#, Lá#, Mi# e Si#. **Obs**. (Mais usada em Bb).

Quem é a 5º de A#? E#, na escala de E# temos 3 sustenidos e 4 dobrados sustenido, que são: Fá##, Dó##, Sol##, Ré##, Lá#, Mi# e Si#. **Obs.** (Mais usada em F).

Quem é a 5º de E#? B#, na escala de B# temos 2 sustenidos e 5 dobrados sustenido, que são: Fá##, Dó##, Sol##, Ré##, Lá##, Mi# e Si#. **Obs.** (Mais usada em C).

- Exemplo do Círculo em 4ºs:

C – Nenhum # ou b

Quem é a 4º de C? F, na escala de F temos 1 bemol, que é: Sib.

Quem é a 4º de F? Bb, na escala de Bb temos 2 bemóis, que são: Sib e Mib.

Quem é a 4º de Bb? Eb, na escala de Eb temos 3 bemóis, que são: Sib, Mib e Láb.

Quem é a 4º de Eb? Ab, na escala de Ab temos 4 bemóis, que são: Sib, Mib, Láb e Réb.

Quem é a 4º de Ab? Db, na escala de Db temos 5 bemóis, que são: Sib, Mib, Láb, Réb e Solb.

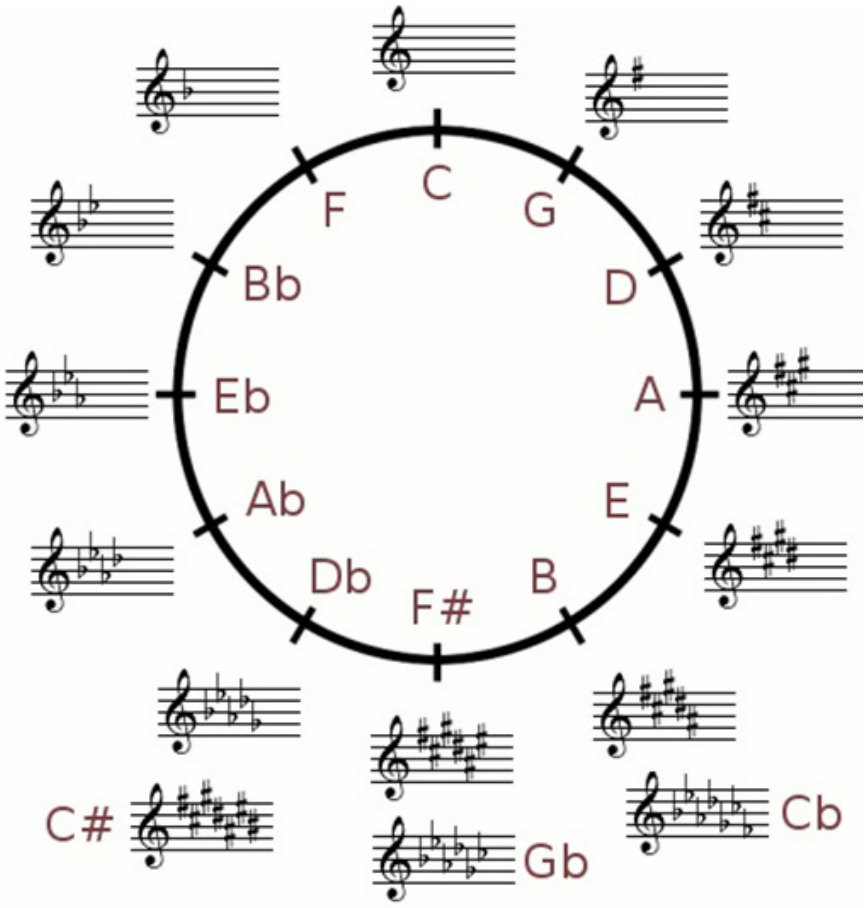
Quem é a 4º de Db? Gb, na escala de Gb temos 6 bemóis, que são: Sib, Mib, Láb, Réb, Solb e Dób.

Quem é a 4º de Gb? Cb, na escala de Cb temos 7 bemóis, que são: Sib, Mib, Láb, Réb, Solb, Dób e Fáb.

Quem é a 4º de Cb? Fb, na escala de Fb temos 6 bemóis e 1 dobrado bemol, que são: Sibb, Mib, Láb, Réb, Solb, Dób e Fáb.

- Em seguida temos uma tabela onde você pode acompanhar o movimento dos círculos:

No sentido horário temos o círculo das quintas e no sentido anti-horário o círculo das quartas.



- Agora vamos à prática:

Vou sugerir desenhos da escala maior em todo braço do instrumento, para que você possa adquirir prática com as notas musicais. Afinal são elas que vão formar acordes e melodias.

Esses desenhos também vão ajudar no entendimento de como elaborar uma melhor digitação.

Quais dedos usar nas digitações?

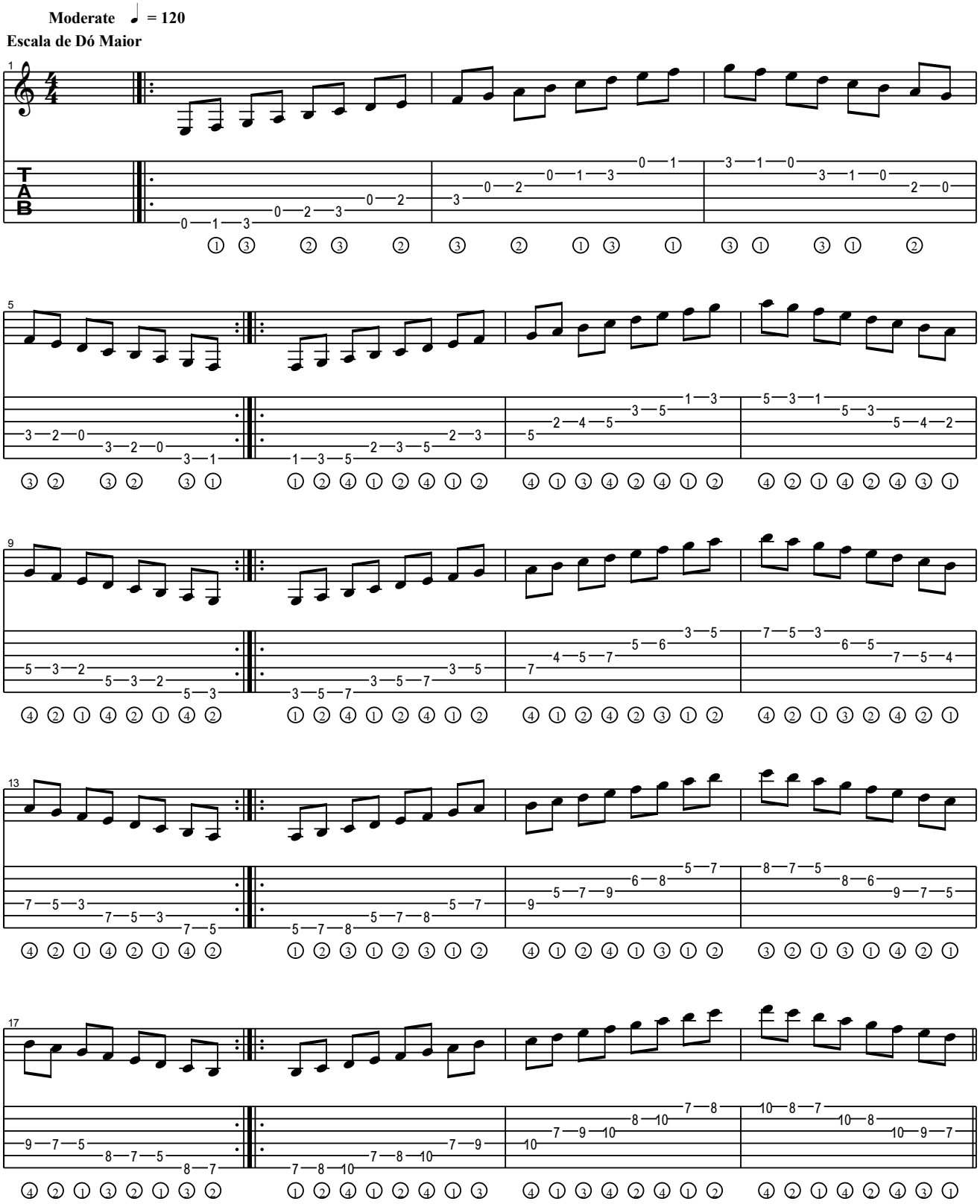
Do dedo 1 ao 4 podemos ter uma distância de 2 tons nesses desenhos. Dessa forma cada dedo tocará uma determinada casa.

Exemplo:

No desenho que temos começando com o dedo 1 na primeira casa, você observa que tem um intervalo de 1 tom até a terceira casa, que é tocado com o dedo 2, a ideia é que você use o dedo 1 para a casa 1 e 2, o dedo 2 para a casa 3, o dedo 3 para casa 4 e dedo 4 para a casa 5, e assim repetir essa mesma formação nos outros desenhos.

Escala Maior

Ex. Dó Maior



OBS: Depois da prática no braço todo com a escala de Dó Maior (notas brancas), temos que seguir esse estudo em todos os tons. É necessário que se inicie um estudo diário para isso, saber as escalas maiores em todos os tons é muito importante para conseguir ter uma boa digitação nos 12 tons.

2

Campo Harmônico Maior Tríade

Nota – Um único som.

Dueto – Duas notas tocadas juntas (Podem representar ou não o som básico de um acorde).

Acorde – Três ou mais notas tocadas juntas.

Tríade – Acorde com três notas.

- Siglas usadas para representar os Acordes Tríades:

C – Dó Maior

D – Ré Maior

E – Mi Maior

F – Fá Maior

G – Sol Maior

A – Lá Maior

B – Si Maior

Cm – Dó Menor

Dm – Ré Menor

Em – Mi Menor

Fm – Fá Menor

Gm – Sol Menor

Am – Lá Menor

Bm – Si Menor

Tétrade – Acorde com quatro ou mais notas.

Campo Harmônico Maior – Conjunto de acordes formados pela escala maior.

- Como os acordes são formados?

Com um empilhamento de intervalos de terça a partir da tônica.

A Tônica é a fundamental do acorde, a nota que inicia o empilhamento. (Exceto no caso de inversões).

Exemplo: Usando a escala de Dó maior vamos partir da nota Dó e empilhar intervalos de terças.

- Teremos: Dó, Mi e Sol, a partir de Ré teremos: Ré, Fá e Lá e assim com as demais notas da escala (No caso aqui estamos fazendo um empilhamento com três notas).

Segue o Empilhamento de Tríades do Campo Harmônico Maior de C.

Dó(T) – Mi(3) – Sol(5) = **C**

Ré(T) – Fá(b3) – Lá(5) = **Dm**

Mi(T) – Sol(b3) – Si(5) = **Em**

Fá(T) – Lá(3) – Dó(5) = **F**

Sol(T) – Si(3) – Ré(5) = **G**

Lá(T) – Dó(b3) – Mi(5) = **Am**

Si(T) – Ré(b3) – Fá(b5) = **Bm(b5)**

2A – INTERVALOS DAS TRÍADES

Tônica (T) – Fundamental do Acorde, a nota que inicia a tríade e o empilhamento.

Terça Menor (b3) – A segunda nota do empilhamento tem distância de 1 tom e meio da tônica.

Terça Maior (3) – A segunda nota do empilhamento tem distância de 2 tons da tônica.

Quinta Diminuta (b5) – A terceira nota do empilhamento tem distância de 3 tons da tônica.

Quinta Justa (5) – A terceira nota do empilhamento tem distância de 3 tons e meio da tônica.

Quinta Aumentada (#5) – A terceira nota do empilhamento tem distância da 4 tons da tônica.

- Acorde Maior

Um acorde é maior quando tem como formação: Tônica + Terça Maior + Quinta Justa.

- Acorde Menor

Um acorde é menor quando tem como formação: Tônica + Terça Menor + Quinta Justa.

- Seguem os acordes e intervalos do Campo Maior de C.

Dó (Tônica) + Mi (Terça Maior) + Sol (Quinta Justa) = C.

Ré (Tônica) + Fá (Terça Menor) + Lá (Quinta Justa) = Dm.

Mi (Tônica) + Sol (Terça Menor) + Si (Quinta Justa) = Em.

Fá (Tônica) + Lá (Terça Maior) + Dó (Quinta Justa) = F.

Sol (Tônica) + Si (Terça Maior) + Ré (Quinta Justa) = G.

Lá (Tônica) + Dó (Terça Menor) + Mi (Quinta Justa) = Am.

Si (Tônica) + Ré (Terça Menor) + Fá (Quinta Diminuta) = Bm (b5).

OBS: O intervalo de quinta não implica na questão do acorde ser maior ou não. O intervalo que justifica o acorde ser maior ou menor é a terça, as quintas são notas complementares do acorde tríade, que também podem ser suprimidas por outros intervalos. Ou seja; Acorde Maior tem (3), acorde menor tem (b3).

- Sendo assim formamos o Campo Maior Tríade.

1º - C

2º - Dm

3º - Em

4º - F

5º - G

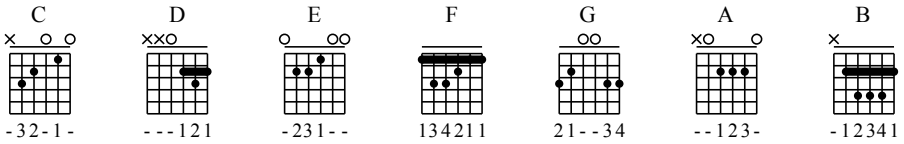
6º - Am

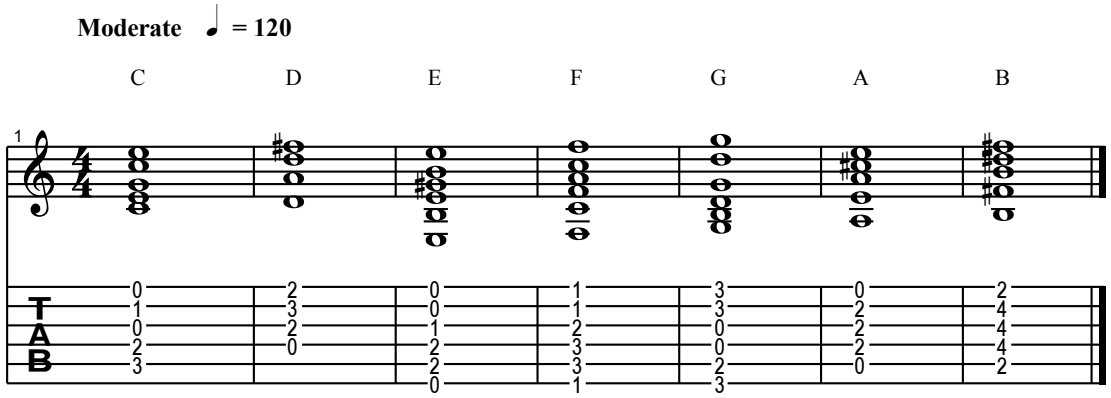
7º - Bm(b5)

OBS: Isso tem que ser feito nos 12 tons.

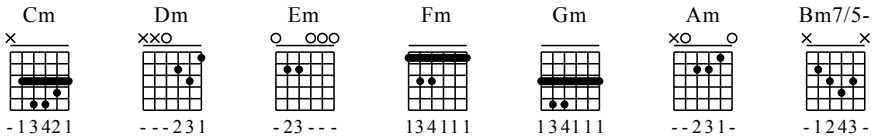
- Tabela de Acordes Tríades.

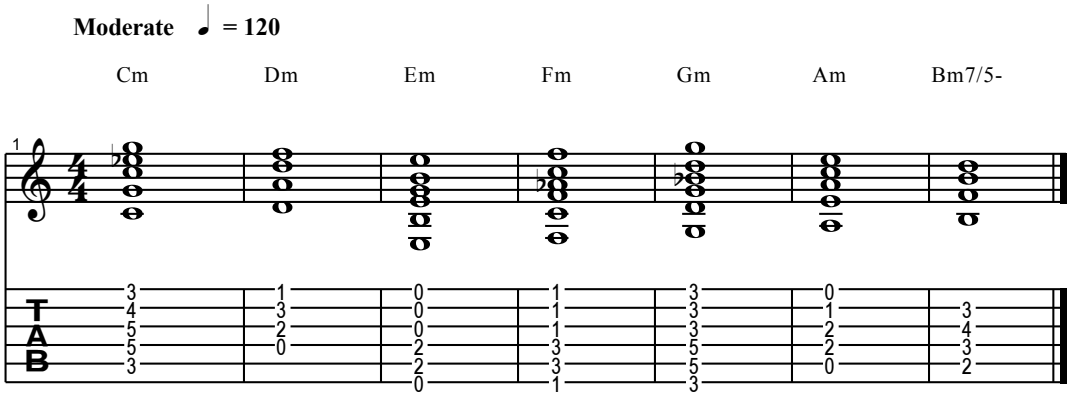
Acordes Maiores





Acordes Menores





OBS: Com um dicionário de acordes você poderá expandir seu vocabulário harmônico.

- Então vamos pensar aqui:

OBS: Com um dicionário de acordes você poderá expandir seu vocabulário harmônico.

Nós temos uma escala com sete notas, com um empilhamento de terças nós formamos sete acordes, onde essa escala tem total relação com esses acordes que foram formados, pois eles são formados das mesmas notas da escala. Quando harmonizamos uma melodia com acordes, esses mesmos têm que ter uma relação com a melodia. Logo você pode pensar: se eu crio uma melodia com a escala de C, eu posso harmonizar esta melodia com os acordes que a mesma forma; se a melodia mudar de tonalidade, irei usar os acordes da tonalidade a qual foi mudada.

Com essa informação já podemos analisar músicas com acordes tríades. Vamos pensar que um acorde maior pode estar no 1°, 4° e 5 ° e um acorde menor pode estar no 2°, 3°, 6° e no 7°, sendo que o 7º tem b5.

É de grande importância saber a melodia da música no instrumento, para que se tenha conhecimento da sua tonalidade e com isso criar uma relação com os acordes. Um bom exercício é analisar músicas, aprendendo suas melodias e comparando com os acordes usados, para que você possa entender o que cada nota representa para o acorde.

Exemplo de como classificar acordes tríades em uma progressão harmônica. (Progressão Harmônica = Conjunto de acordes de uma música).

C / Am / Dm / G /

C e G – Podem ser 1°, 4° e 5°. (C como 1° será da escala de Dó Maior, C como 4° será da escala de Sol Maior, C como 5° será da escala de Fá Maior, G como 1° será da escala de Sol Maior, G como 4° será da escala de Ré Maior e G como 5° será da escala de Dó maior).

Am e Dm – Podem ser 2°, 3° e 6°. (Am como 2° será da escala de Sol Maior, Am como 3° será da escala de Fá Maior, Am como 6° será da escala de Dó Maior, Dm como 2° será da escala de Dó Maior, Dm como 3° será da escala de Sib Maior e Dm como 6° será da escala de Fá Maior.

Como vemos, são muitas escalas que esses acordes podem ser formados, mas para uma aplicação simplificada e tonal, podemos observar que eles podem também pertencer a só um campo harmônico. Dessa forma iremos aplicar uma única escala sobre os quatro acordes, com essa intenção nós vamos agrupar o maior número de acordes a um

centro tonal, sendo assim, podemos agrupá-los na tonalidade de Dó Maior.

C – 1°, Am – 6°, Dm – 2°, G – 7°

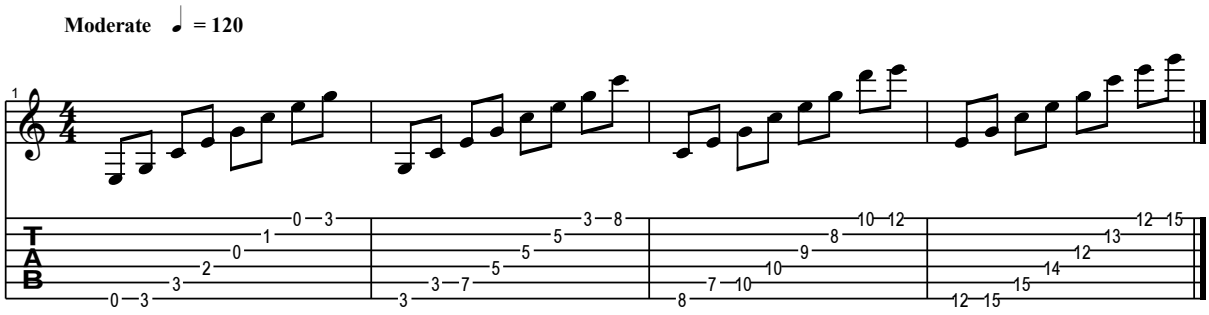
- A pergunta seria: Numa música podemos ter acordes de campos (Tonalidades) diferentes?

- Resposta: Sim, cabe ao músico aplicar a escala que melhor convém aos acordes. Iremos entender as melhores escolhas mais à frente.

O ideal agora é que se aprenda na prática as tríades melódicas e harmônicas em todos os tons.

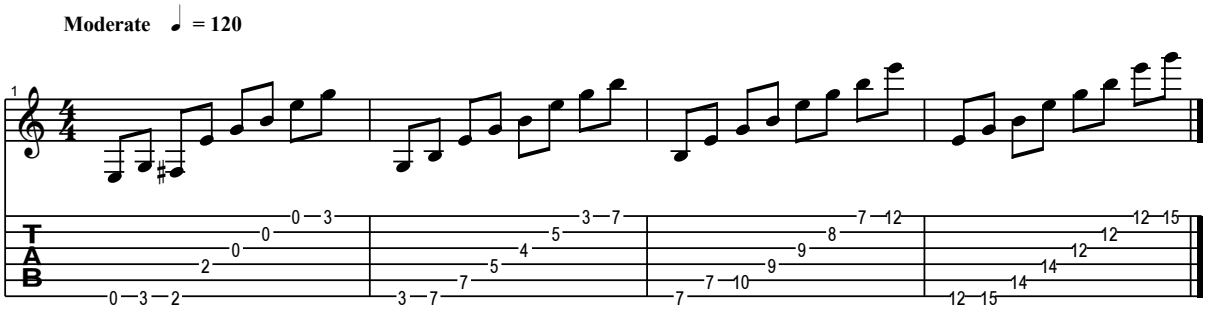
- Exemplo de tríades do Campo Harmônico Maior de C em todo o braço.

Tríade de C



Tríade de Dm

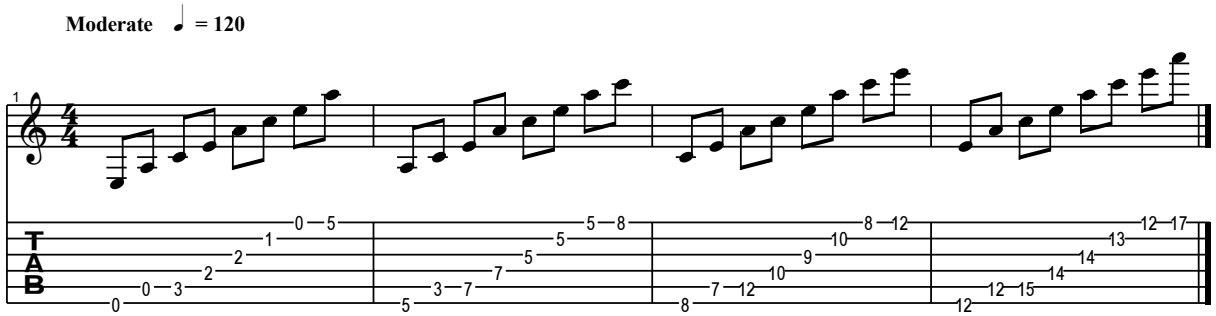
Tríade de Em



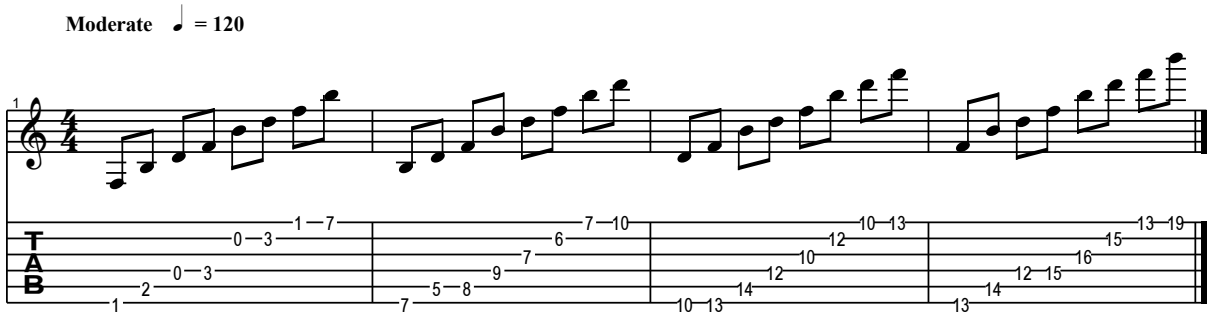
Tríade de F

Tríade de G

Tríade de Am



Tríade de Bm(b5)



OBS: É ideal aprender de forma melódica todos os tipos acordes que sabemos.

3

Campo Harmônico Maior Tétrade

A seguir vamos ter uma tabela muito importante, onde iremos entender detalhadamente a formação dos acordes da escala maior com todas as suas extensões.

Agora vamos fazer o empilhamento de terças com todas as notas da escala. Para cada tônica teremos a tríade e as notas seguintes serão suas extensões, que podemos chamar de tensões disponíveis e tensões evitadas, ou seja, notas que poderão ser ou não agrupadas a tríade.

- Tensões Evitadas: As notas de extensão que estiverem meio tom acima das notas do acorde vão causar desconforto sonoro para o mesmo. São notas que comprometem ao som básico do acorde, os acordes têm sonoridades específicas, comprometem a sua função.

- Tensões Disponíveis: Notas que não estão meio tom acima das notas do acorde vão agregar vozes ao som básico do acorde.

3A - TABELA DE TENSÕES DISPONÍVEIS E EVITADAS DO CAMPO HARMÔNICO MAIOR.

- Exemplo em C

1º - Dó(T) – Mi(3) – Sol(5) – Si(7) – Ré(9) – **Fá(4)** – Lá(6) – C7M(6)9 **– Jônio**

2º - Ré(T) – Fá(b3) – Lá(5) – Dó(b7) – Mi(9) – Sol(11) – Si(6) – Dm7(6)9(11) **– Dórico**

3º - Mi(T) – Sol(b3) – Si(5) – Ré(b7) – **Fá(b9)** – Lá(11) – **Dó(b9)** – Em7(11) **– Frígio**

4º - Fá(T) – Lá(3) – Dó(5) – Mi(7) – Sol(9) – Si(#11) – Ré(6) – F7M(6)9(#11) **– Lídio**

5º - Sol(T) – Si(3) – Ré(5) – Fá(b7) – Lá(9) – **Dó(4)** – Mi(13) – G7(9)13 – **Mixolídio**

6º - Lá(T) – Dó(b3) – Mi(5) – Sol(b7) – Si(9) – Ré(11) – **Fá(b6)** - Am7(9)11 – **Eólio**

7º - Si(T) - Ré(b3) – Fá(b5) – Lá(b7) - **Dó(b9)** – Mi(11) – Sol(b6) – Bm7(b5)11 - **Lócrio**

3b - Tabela completa de intervalos:

Intervalos Simples

Uníssono: 0 tom – Mesma nota

Segunda Menor: b2 – ½

Segunda Maior: 2 – 1 tom

Segunda Aumentada ou Terça Menor: #2, b3 – 1 tom e ½

Terça Maior: 3 – 2 tons

Quarta Justa: 4 – 2 tons ½

Quarta Aumentada ou Quinta Diminuta: #4, b5 – 3 tons

Quinta Justa: 3 tons e ½

Quinta Aumentada ou Sexta Menor: #5, b6 – 4 tons

Sexta Maior ou Sétima Diminuta: 6, b7 – 4 tons e ½

Sexta Aumentada ou Sétima Menor: #6, 7 – 5 tons

Sétima Maior: 7 – 5 tons e ½

Intervalos Compostos

Oitava: 6 tons – Mesma nota

Nona Menor: b9 – 6 tons e ½

Nona Maior: 9 – 7 tons

Nona Aumentada: #9 – 7 tons e ½

Décima Primeira Justa: 11 – 8 tons e ½

Décima Primeira Aumentada: #11 – 9 tons

Décima Terceira Menor: b13 – 10 tons

Décima Terceira Maior: 13 – 10 tons e ½

Décima Terceira Aumentada - #13 – 11 tons

- Agora vamos analisar cada grau:

1º - A nota Fá(4º) é evitada, está meio tom acima da nota Mi, que é terça maior do acorde, assim causando um choque para identidade sonora do acorde, restando como tensões disponíveis a 6, 7M e 9. Essas notas podem ser acrescidas ao acorde, dessa forma podemos ter o acorde com 6 notas, 3 da tríade e 3 de extensão. Ex. C7M(6)9, podendo ser usadas 1, 2 ou 3 notas de extensão ao mesmo tempo, o acorde ainda permanecerá sendo Dó Maior. Ex. C, C7M, C6, C9, C7M(6), C7M(9), C6(9), C7M(6)9. Também existe a possibilidade de suprimir a 5° do acorde, o mesmo ainda será um acorde maior por conta da 3°, isso não é necessário constar na cifra.

2º - Não tem nota evitada, podendo ser usada todas as notas de extensão junto a tríade. Ex. Dm7(6)9(11), podendo misturar as tensões disponíveis à tríade: Dm, Dm7, Dm7(6), Dm7(9), Dm7(11), Dm7(6)9, Dm6, Dm6(9), Dm6(11), Dm9, Dm9(11), Dm11.

- Dica: Você pode aplicar todas as tríades do campo sobre esse acorde, pois todas as notas são disponíveis para o mesmo. Isso pode ser chamado de Sobreposição de arpejo.

3º - A nota Fá(b9) é evitada, pois choca em meio tom com a própria tônica. A nota Dó(b6) também é evitada, pois choca meio tom com quinta do acorde, restando como extensão a nota Lá(11). O acorde fica: Em7(11), Em, Em7, Em(11).

4º - Não tem nota evitada, podendo ser usadas todas as notas de extensão junto à tríade. Ex. F7M(6)9(#11), F, F7M, F6, F9, F(#11), F7M(6), F7M(9), F7M(#11), F7M(6)9, F6(9), F6(#11), F9(#11).

- Dica: Você pode aplicar todas as tríades do campo sobre esse acorde, pois todas as notas são disponíveis para o mesmo. Isso pode ser chamado de Sobreposição de arpejo.

5° - A nota Dó(11) é evitada, pois choca em meio-tom com a 3º do acorde. O acorde fica: G7(9)13, G, G7, G7(9), G7(13).

6° - A nota Fá(b6) é evitada, pois choca em meio-tom com a 5º do acorde. O acorde fica: Am7(9)11, Am, Am7, Am(9), Am(11), Am7(9), Am7(11), Am9(11).

7º - A nota Dó(b6) é evitada, pois choca em meio-tom com tônica do acorde. O acorde fica: Bm7(b5)b6(11), Bm(b5), Bm7(b5), Bm(b5)b6, Bm(b5)11, Bm(b5)b6(11), Bm7(b5)b6, Bm7(b5)11.

Com essa tabela harmônica agora você já poderá fazer isso, e também aproveitar para decorar as posições dos acordes no braço do instrumento. É fundamental que vá analisando cada nota do acorde e comparando com a cifra, assim como também as notas da melodia, que estão escritas na partitura. É importante aprender a identificar as notas no pentagrama e em seguida estudar leitura rítmica. Aconselho vinte minutos por dia, logo estará lendo fluentemente.

- Dica:

Acho um exercício fantástico analisar as harmonias e melodias de livros, Song books, etc...

- Vamos pensar?

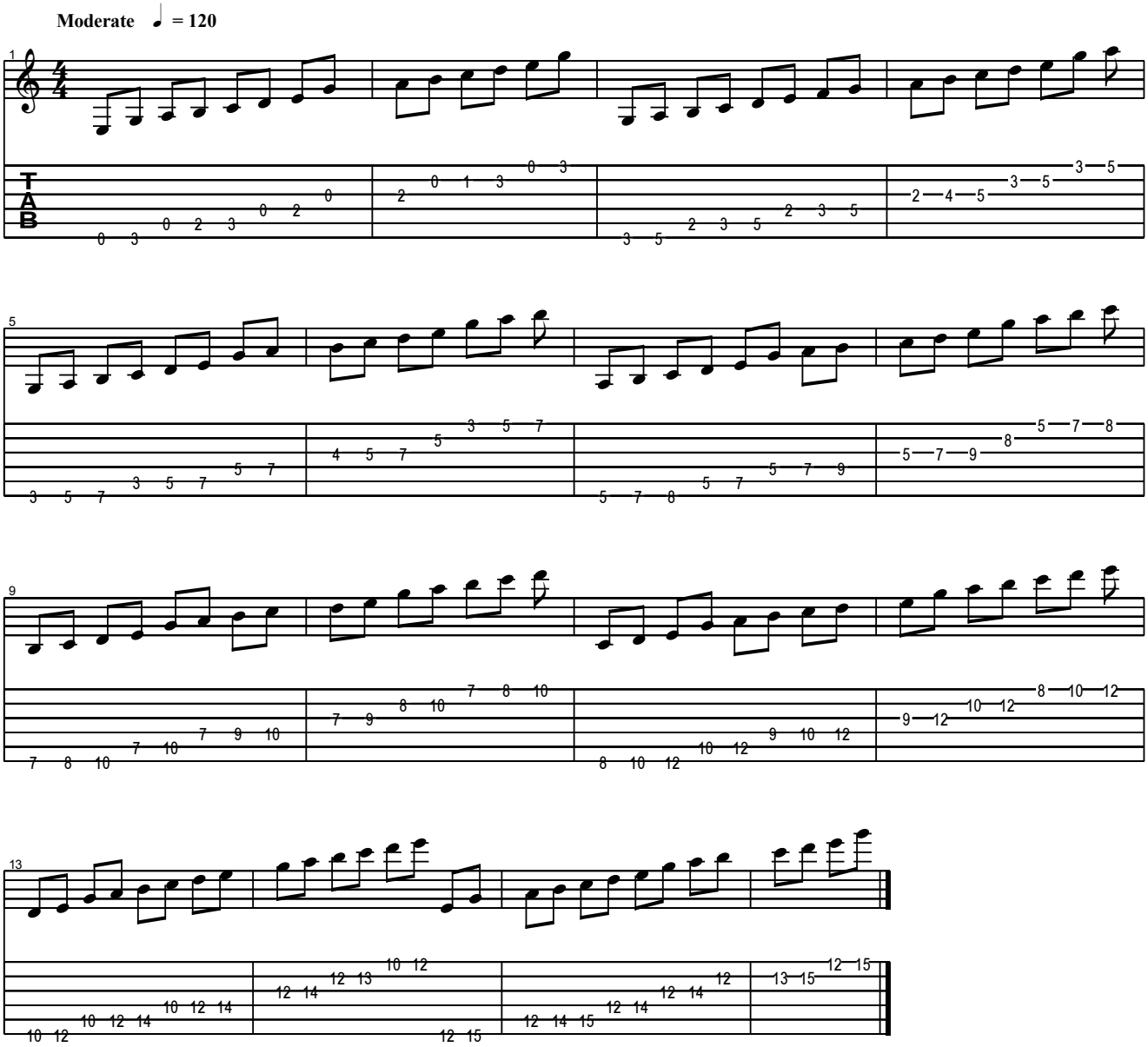
Temos sete acordes com sons distintos que vieram da mesma escala, que também possui sete notas, cada acorde tem seu som em particular onde podemos fazer o uso melódico de uma mesma escala sobre os mesmos, a escala geradora. Cada acorde tem sua particularidade, sua identidade sonora, sua função.

- Dica:

Aprenda as tríades e tensões disponíveis dos acordes de cada grau no braço todo do instrumento. Com isso você terá o som melódico do arpejo completo de cada acorde, e terá uma visão melhor do que está dentro e fora do mesmo.

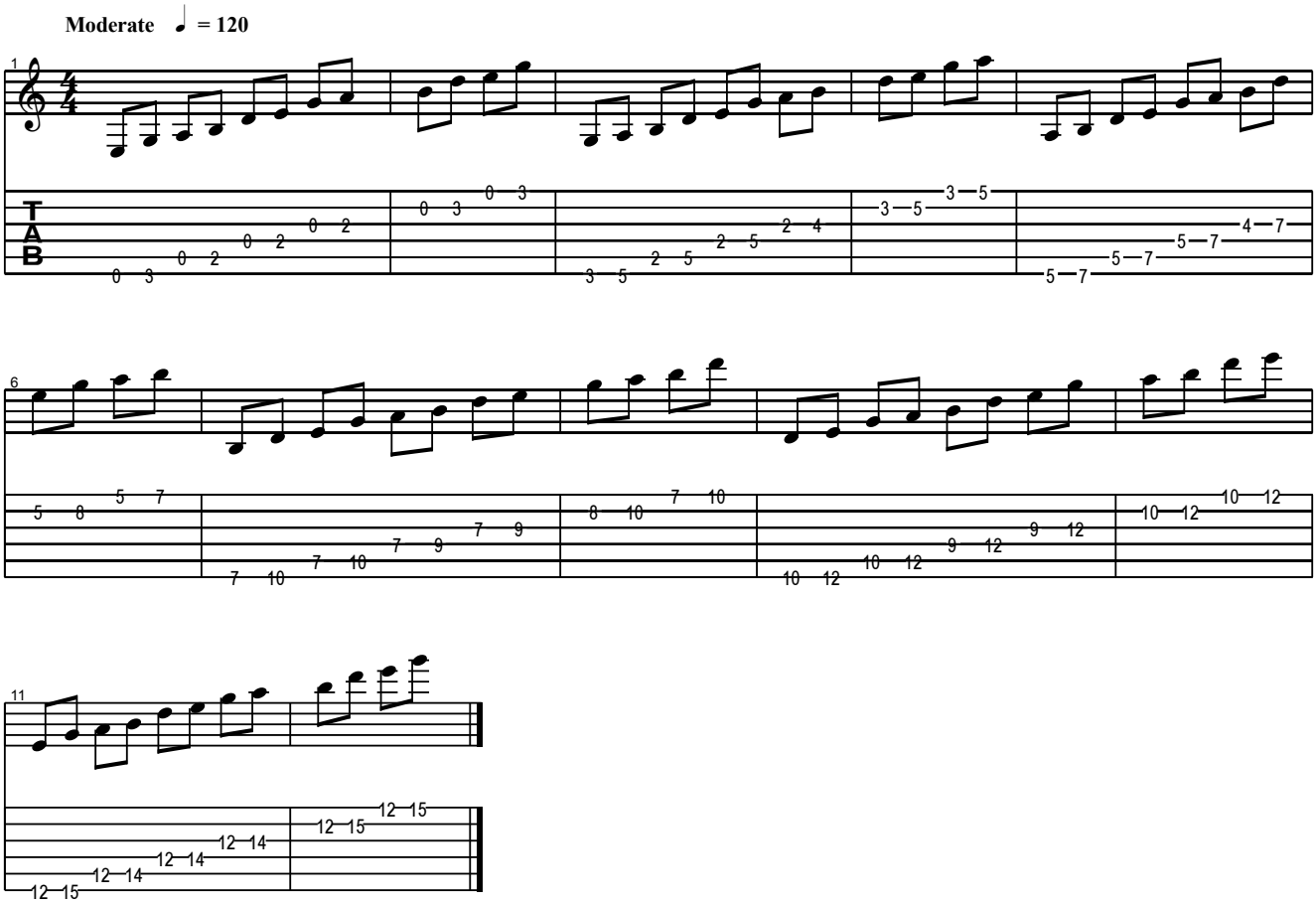
Exemplo:

Arpejo de C7M(6(9)



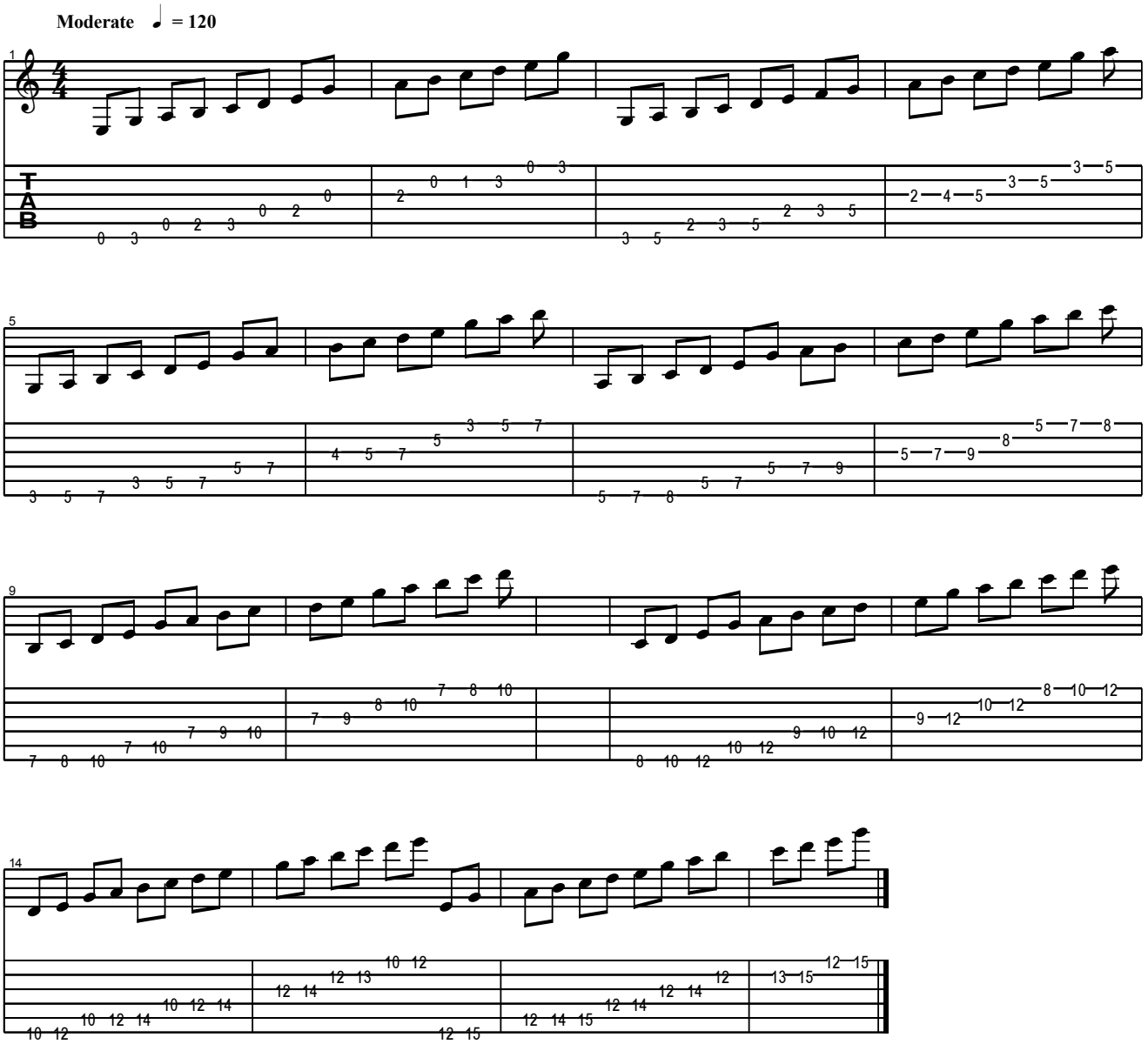
Arpejo de Dm7(6)9(11)

Arpejo de Em7(11)

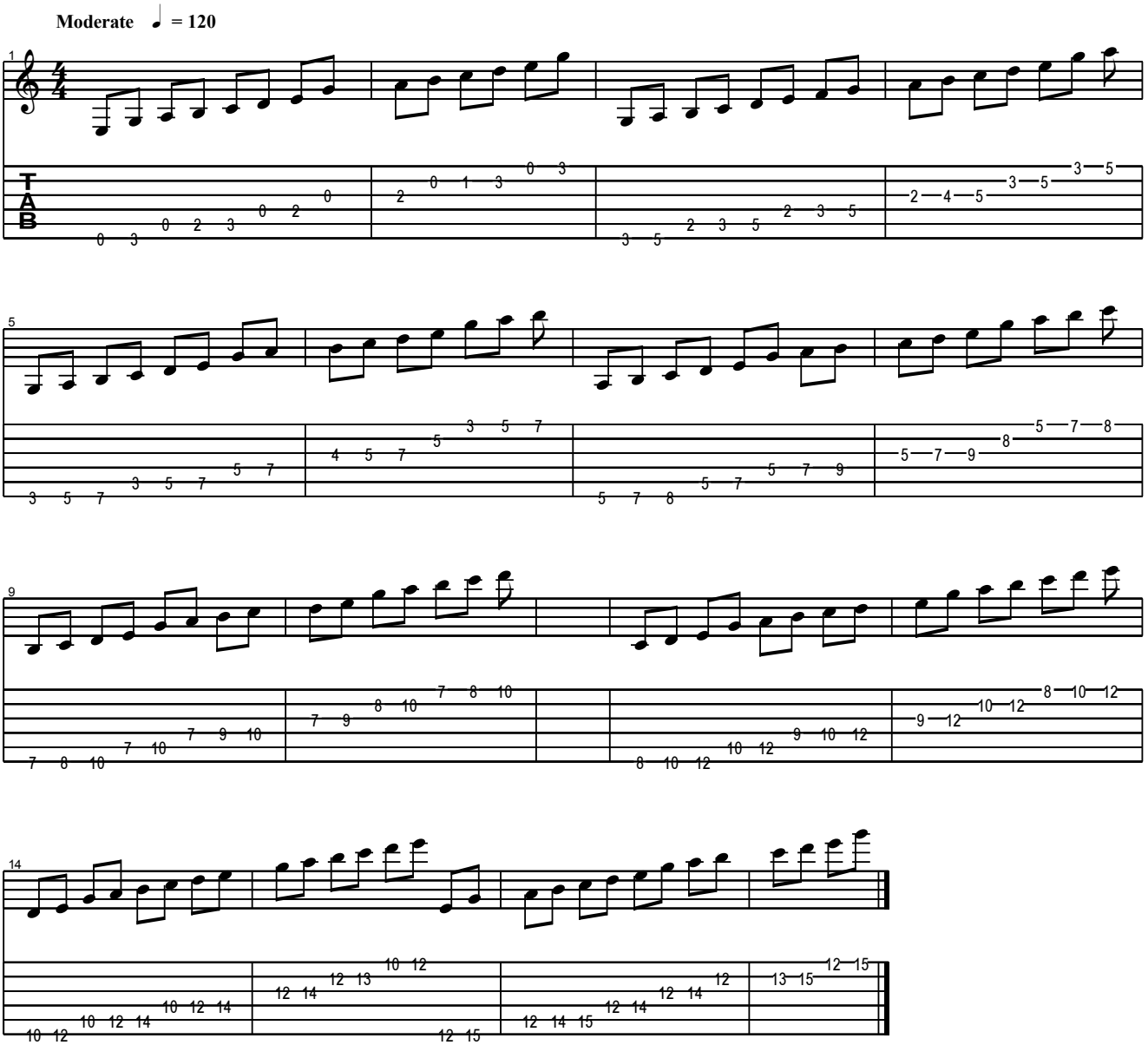


Arpejo de F7M9(6)9(#11)

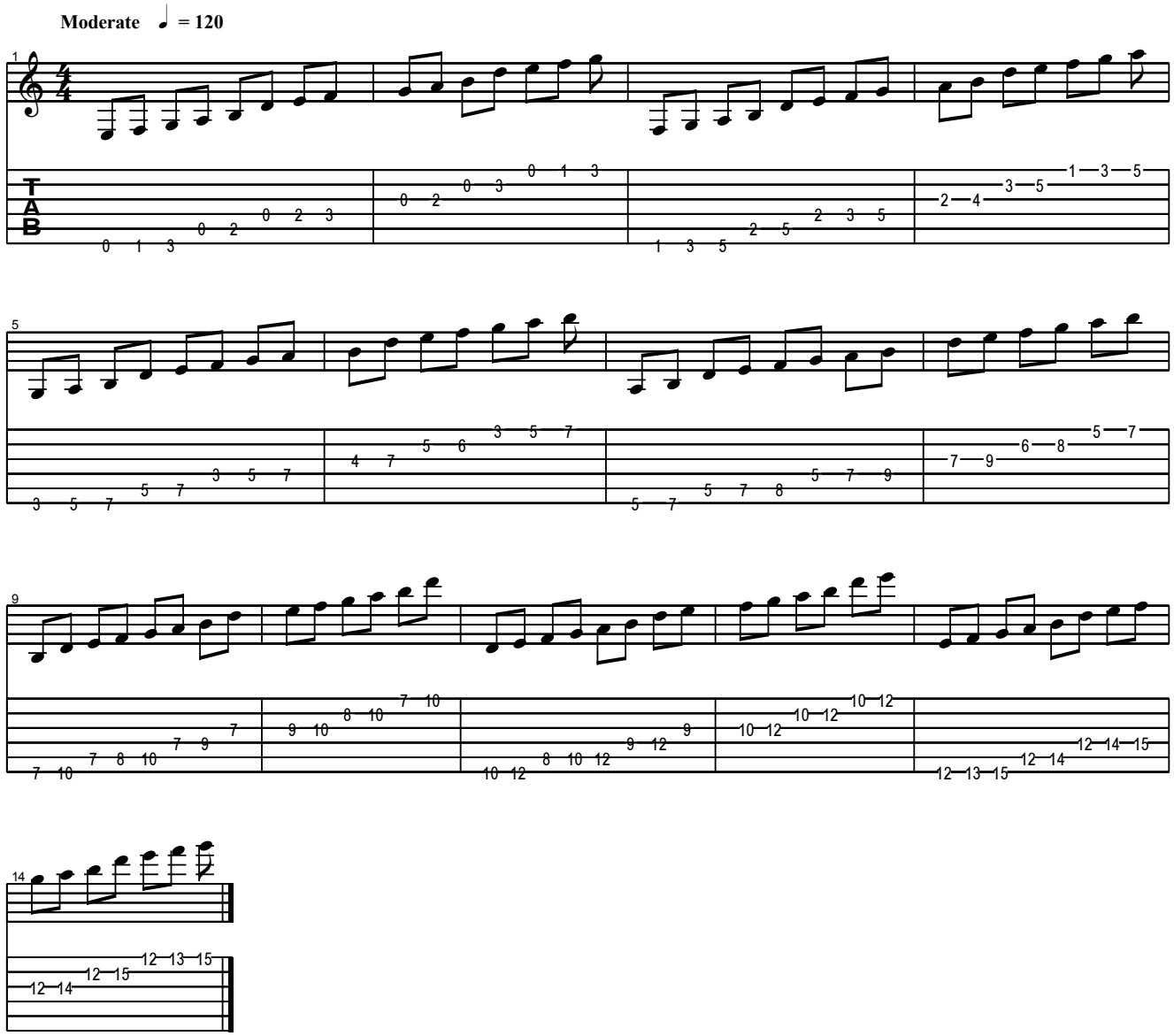
Arpejo de G7(9)13



Arpejo de Am7(9)11

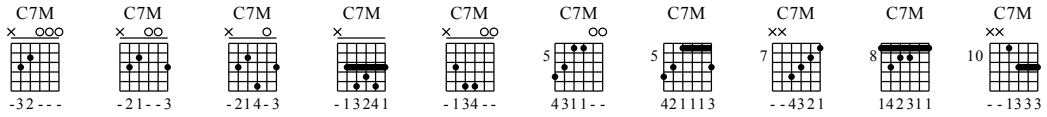


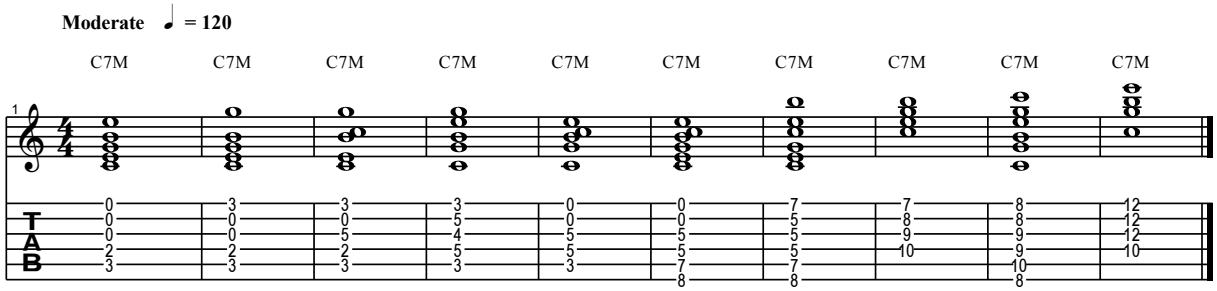
Arpejo de Bm7(b5)b6(11)



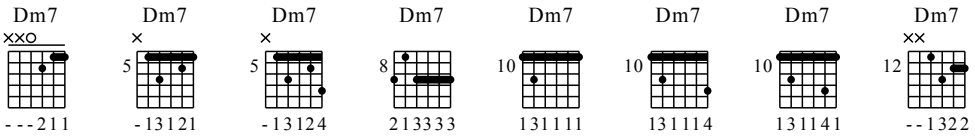
- Acordes Básicos Tétrades

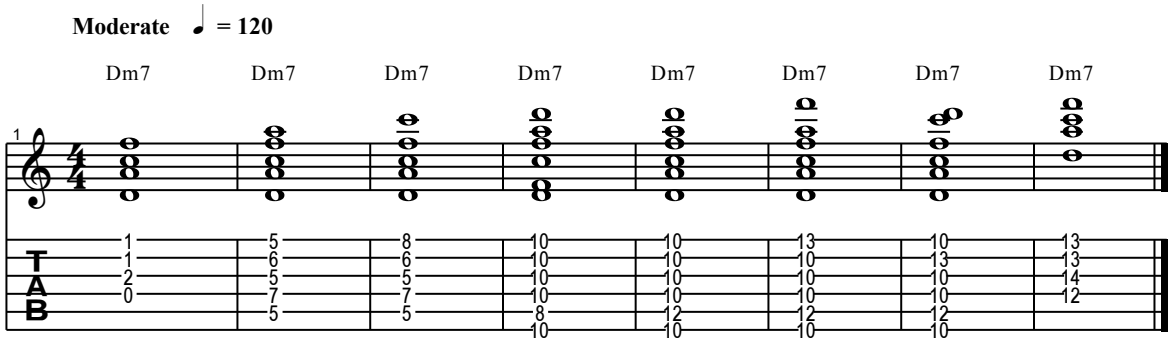
Acorde Maior com Sétima Maior



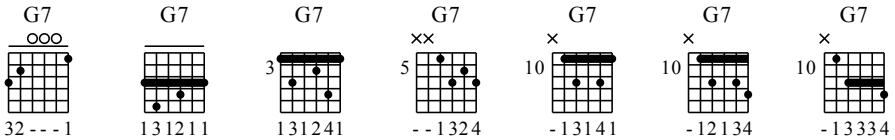


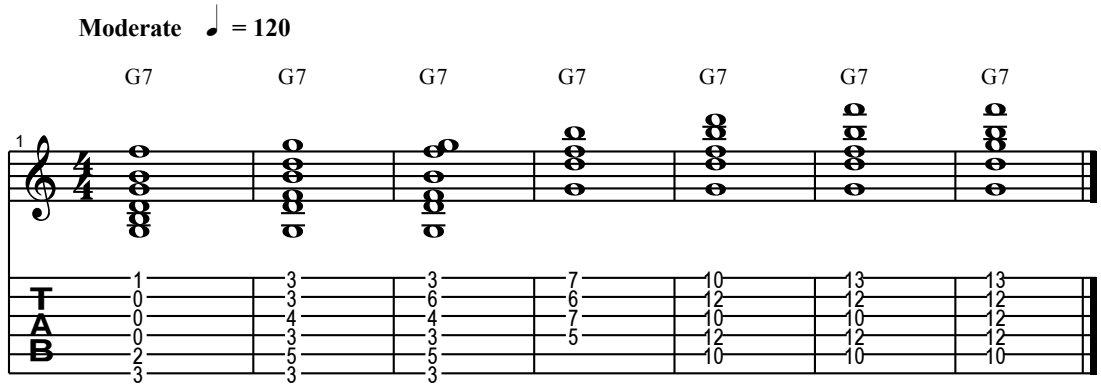
Acorde Menor com Sétima Menor



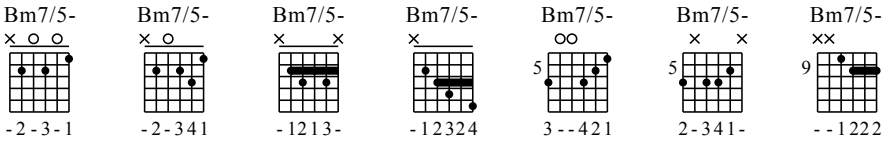


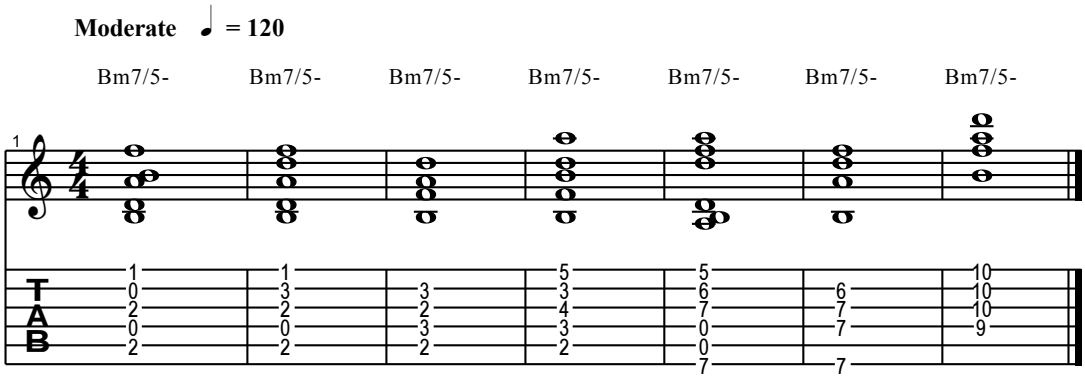
Acorde Maior com Sétima Menor





Acorde Menor com Sétima Menor e Quinta Diminuta





3C - MODOS GREGOS

Os nomes dos modos são dados a cada grau, cada grau tem o seu nome, então se falo “Dórico”, significa 2º, é importante saber os nomes dos modos gregos, pois são muito usados na comunicação entre os músicos.

OBS: Percebo que muitos iniciantes encontram uma barreira nesse assunto e acabam confundindo os modos com desenhos diferentes de escalas. Na verdade, os modos de um campo harmônico não são sete escalas diferentes, e sim uma única escala usada de sete modos diferentes. Você irar usar a escala da tonalidade sobre cada um dos sete acordes que foram gerados pela mesma, e isso serão os sete modos de se usar uma única escala, que por sua vez está no braço todo do instrumento. Nós geralmente dividimos a escala maior em desenhos para que seja de melhor entendimento a visualização, mas não significa que cada desenho seja uma escala. Ex. Se você usa a escala de Dó Maior sobre o acorde C7M, isso é modo Jônio; se você usa a escala de Dó Maior sobre o acorde do 2° Dm, isso é modo dórico, e assim sucessivamente.

- Exemplo com o Campo Harmônico de C:

1º - Jônio – (Escala de C sobre C7M).

2º - Dórico – (Escala de C sobre Dm7).

3º - Frígio – (Escala de C sobre Em7).

4º - Lídio - (Escala de C sobre F7M).

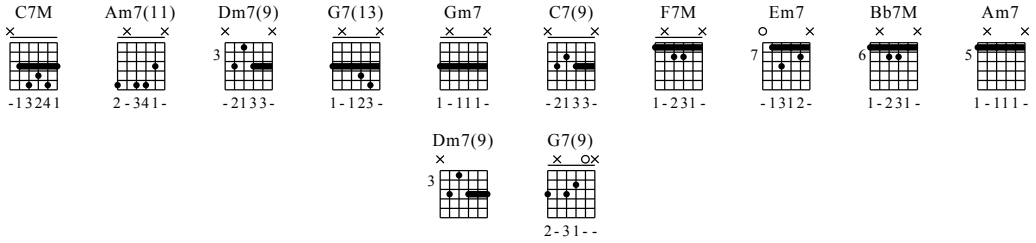
5º - Mixolídio – (Escala de C sobre G7).

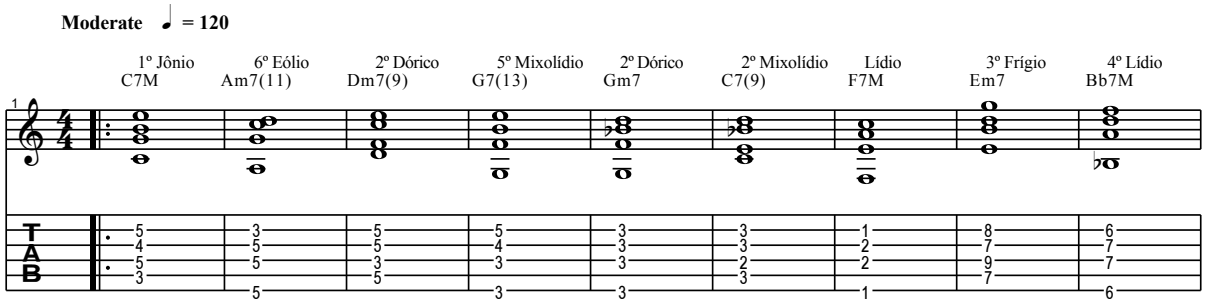
6º - Eólio – (Escala de C sobre Am7).

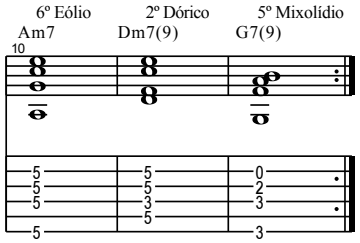
7º - Lócrio – (Escala de C sobre Bm7(b5).

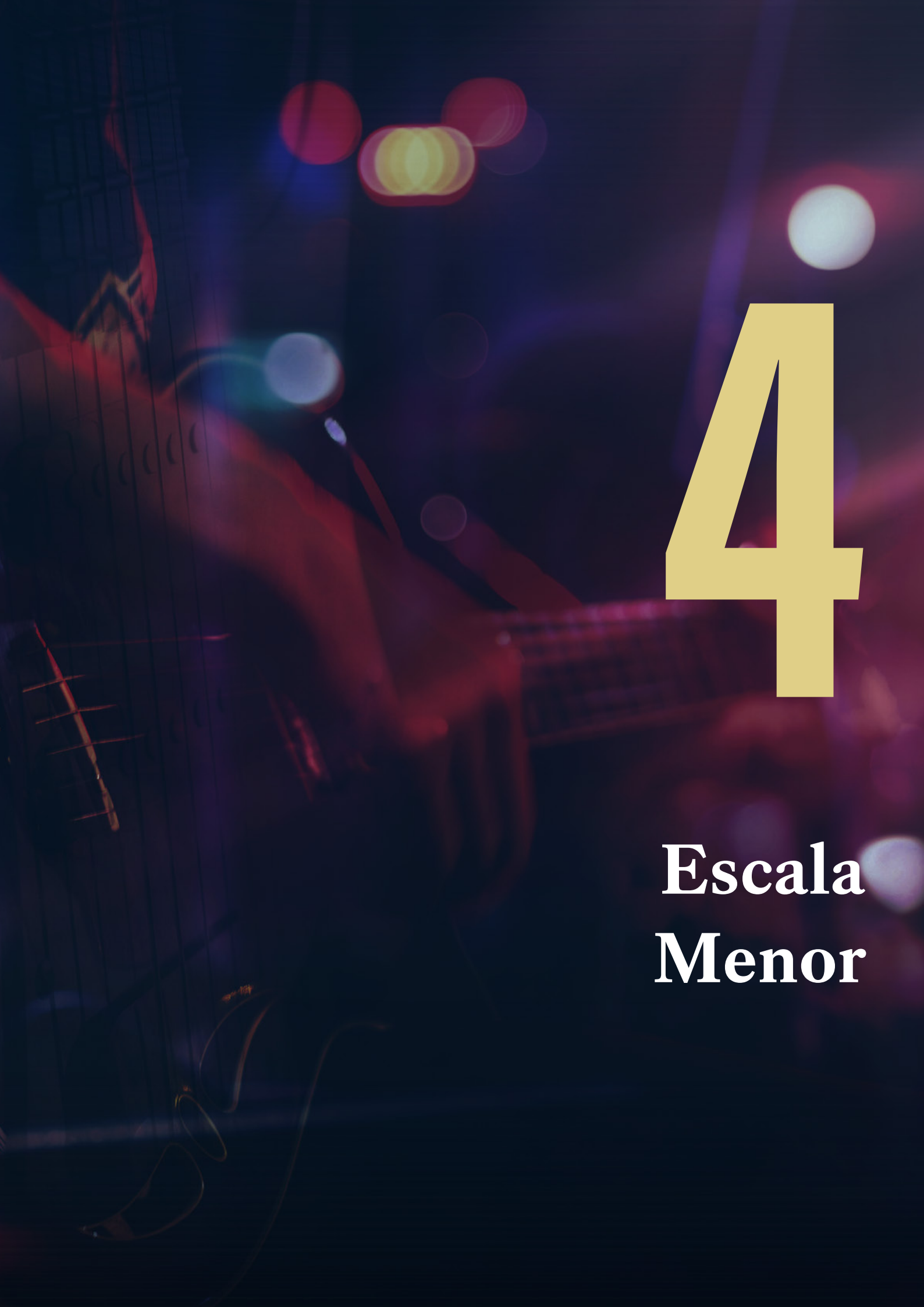
- Exemplo de uma Progressão analisada:

Análise Harmônica









4

Escala Menor

- Exemplo:

Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá – Sol

Do 1º(Lá) ao 2º(Si) = Temos 1 Tom

Do 2º(Si) ao 3º(Dó) = Temos ½ Tom

Do 3º(Dó) ao 4º(Ré) = Temos 1 Tom

Do 4º(Ré) ao 5º(Mi) = Temos 1 Tom

Do 5º(Mi) ao 6º(Fá) = Temos ½ Tom

Do 6º(Fá) ao 7º(Sol) = Temos 1 Tom

- OBS: Uma escala menor é igual a uma escala maior, ou seja, elas são ambas inversões uma da outra. Toda tonalidade maior tem sua inversão menor, toda tonalidade menor tem sua inversão maior.

- Exemplo:

C – Inversão Menor = Am

D – Inversão Menor = Bm

C#m – Inversão Maior = E

Dm – Inversão Maior = F

G – Inversão Menor = Em

A – Inversão Menor = F#m

G#m – Inversão Maior - B

- Curiosidade: Você já deve ter ouvido falar que o tom da música é maior ou menor, então o nome tom já diz tudo, o tom, a tonalidade, o colorido, ele pode ser maior ou menor, a melodia e harmonia da música vão ser determinantes para indicar a tonalidade.

- Pensando aqui:

Podemos de início pensar da seguinte forma: "Creio que isso irar facilitar o entendimento". A escala menor está no 6º de uma escala maior, ou seja: No tom de C temos também uma escala de Am, você pode inverter as coisas e colocar o 6º como 1º. Se a escala de Am tem as mesmas notas da escala de C, logo ambas vão ter os mesmos acordes.

- Exemplo:

1º Campo Menor - Am7 = 6º Campo Maior

2º Campo Menor - Bm7(b5) = 7º Campo Maior

3º Campo Menor - C7M = 1º Campo Maior

4° Campo Menor - Dm7 = 2º Campo Maior

5º Campo Menor - Em7 = 3º Campo Maior

6º Campo Menor - F7M = 4º Campo Maior

7º Campo Menor - G7 = 5º Campo Maior

OBS: Mas ao observar, são gerados os mesmos acordes, porém estão em ordens diferentes. Muitos músicos pensam de forma maior ou menor, ou ambas, porque se tratam da mesma coisa.

Dica: Por enquanto vamos continuar pensando no campo maior, e que a escala menor está no 6º da escala maior, ou seja: A escala Menor é o modo Eólio.

5

Escala Menor Harmônica

Vamos pensar agora que estamos lá no 6º de uma escala maior, modo Eólio, que também é chamado de escala menor, exatamente nesse 6º vamos ter uma modificação, nessa modificação é dado o nome de Menor Harmônica.

- Qual modificação?

O 7º da escala Menor é modificado, ele passa a ficar meio tom acima.

- Exemplo:

Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá – Sol#

- Dica: É importante aprender a escala menor harmônica por toda a extensão do braço do instrumento nos 12 tons.

Escala de Am Harmônica

Obs. O uso dessa escala será sobre os acordes que a mesma gera. O processo será o mesmo que foi visto com a escala maior, porém, agora com uma alteração. Isso vai implicar na formação e som dos acordes, iremos ver a seguir.

6

Campo Menor Harmônico

Vamos obter os acordes do campo menor harmônico do mesmo jeito do campo maior, empilhando intervalos de 3º.

6A - TABELA DE ACORDES COM TENSÕES DISPONÍVEIS E EVITADAS GERADAS PELA ESCALA DE AM HARMÔNICA

1º - Lá(T) – Dó(b3) – Mi(5) – Sol#(7) – Si(9) – Ré(11) – **Fá(b6)** – Am7M(9)11 – **Eólio 7M**

2º - Si(T) – Ré(b3) – Fá(b5) – Lá(b7) – **Dó(b9)** – Mi(11) – Sol#(6) -Bm7(b5)6(11) – **Lócrio 6**

3º - Dó(T) – Mi(3) – Sol#(#5) – Si(7) – Ré(9) – **Fá(4)** – Lá(6) – C7M(#5)6(9) – **Jônio #5**

4º - Ré (T) – Fá(b3) – Lá(5) – Dó(b7) – Mi(9) – Sol#(#11) – Si(6) – Dm7(6)9(#11) – **Dórico #11**

5º - Mi(T) – Sol#(3) – Si(5) – Ré(b7) – Fá(b9) – **Lá(11)** – Dó(b13) – E7(b9)b13 - **Mixolídio b9 b13**

6º - Fá(T) – Lá(3) – Dó(5) – Mi(7) – Sol#(#9) – Si(#11) – Ré(6) – F7M(6)#9(#11) – **Lídio #9**

7º - Sol#(T) – Si(b3) – Ré(b5) – Fá(bb7) – Lá(b9) – **Dó(3)** – Mi(b13) – G#°(11)b13 – **Lócrio bb7**

OBS: Essa seria uma primeira forma de empilhar as notas de cada modo, mas cada modo pode gerar outros acordes, considere essa informação para ser vista como mais avançada.

- Agora Vamos Analisar cada grau:

1º - A tensão evitada é Fá(b6), choca em meio tom acima com a nota Mi(5), restando as tensões disponíveis, 7M, 9 e 11. Ex. Am, Am7M, Am9, Am11, Am7M(9), Am7M(11), Am9(11), Am7M(9)11.

2º - A tensão evitada é Dó(b9), choca em meio tom acima da nota Si(T), restando as tensões disponíveis b7, 6 e 11. Ex. Bm(b5), Bm(b5)6, Bm(b5)11, Bm(b5)6(11), Bm7(b5), Bm7(b5)6, Bm7(b5)11, Bm7(b5)6(11).

3º - A tensão evitada **é** Fá(4), choca em meio tom com a nota Mi(3), restando as tensões disponíveis 7M, #5, 6 e 9. Ex. C, C7M, C(#5), C6, C9, C7M(#5), C7M(6), C7M(9), C7M(#5)6, C7M(#5)9, C7M(6(9), C7M(#5)6(9), C(#5)6, C(#5)9, C6(9).

4º - Todas as tensões são disponíveis. Ex. Dm, Dm7, Dm6, Dm9, Dm(#11), Dm7(6), Dm7(9), Dm7(#11), Dm7(6)9, Dm7(6)#11, Dm7(6)9(#11), Dm6(9), Dm6(#11), Dm6(9)#11, Dm9(#11).

5º - A tensão evitada é Lá(4), choca em meio tom com a nota Sol#(3), restando as tensões disponíveis. Ex. E, E(b9), E(b13), E(b9)b13, E(b9), E7, E7(b9), E7(b13).

OBS. Esse acorde também pode ser formado com a usando a 4º, ao invés da 3º, ficando E7(4), podem ser adicionadas as tensões b13 b9, ficando E7(4) b9(b13).

6º - Todas as tensões são disponíveis. Ex. F, F7M, F6, F(#9), F(#11), F7M(6), F7M(#9), F7M(#11), F7M(6)#9, F7M(6)#9(11), F6(#9), F6(#11), F6(#9)#11, F(#9)#11.

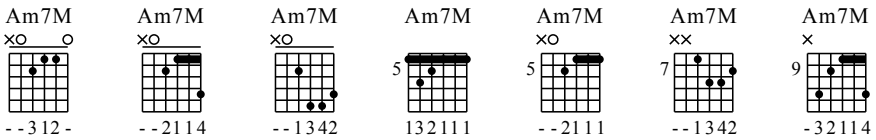
7º - A tensão evitada é Dó(3), choca em meio tom com a nota Si(b3), restando as tensões disponíveis 11 e b13. Ex. G#°, G#°11, G#°(b13), G#°11(b13).

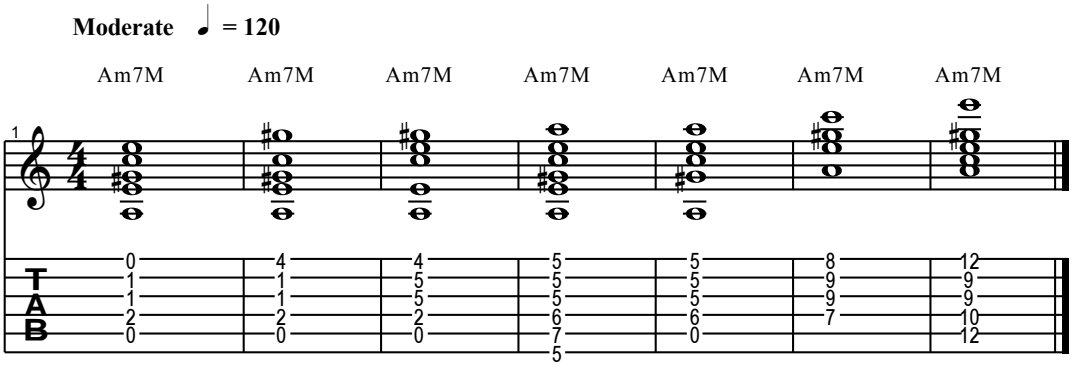
– **OBS**. O acorde poderia ser formado também com a 3º maior ao invés da b3, gerando um acorde maior.

- Exemplo: G#7(#9), G#7(13), G#7(b13)b9

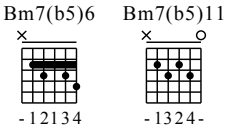
- Acordes:

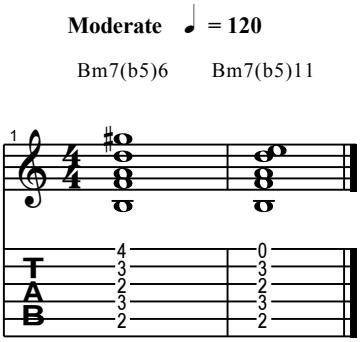
Eólio 7M



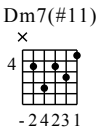


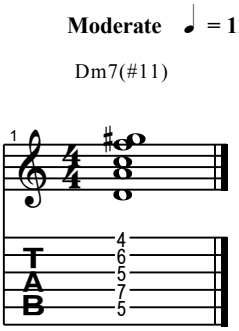
Lócrio 6



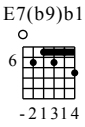


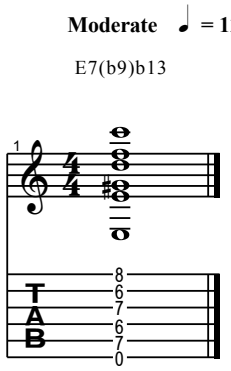
Dórico #11



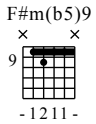


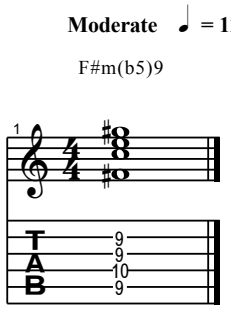
Mixolídio b9 b13



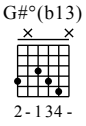


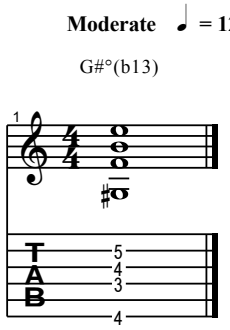
Lídio #9





Lócrio bb7





7

Escala Menor Melódica

Seguindo a mesma ideia da escala menor harmônica, a menor melódica também está lá no 6º da escala maior, modo eólio ou escala menor, agora com duas alterações, agora no 6º e também no 7º.

- Exemplo:

Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá# - Sol#

- Dica: Aprenda a escala em todo braço do instrumento nos 12 tons.

Escala de Am Melodica

Obs. O uso dessa escala será sobre os acordes que a mesma gera, o processo será o mesmo que foi visto com a escala maior e menor harmônica. Porém, agora com duas alterações, isso vai implicar novamente na formação e som dos acordes, iremos ver a seguir.

8

Campo Menor Melódico

Vamos obter os acordes do campo menor harmônico do mesmo jeito do campo maior, empilhando intervalos de 3º.

8a - Tabela de formação dos acordes com suas tensões disponíveis e evitadas geradas pela escala de Am Melódica.

1º - Lá(T) – Dó(b3) – Mi(5) – Sol#(7) – Si(9) – Ré(11) – Fá#(6) – Am7M(6)9(11) – **Dórico 7M**

2º - Si(T) – Ré(b3) – Fá#(5) – Lá(b7) – **Dó(b9)** – Mi(11) – Sol#(6) -Bm7(6)11 – **Dórico b9**

3º - Dó(T) – Mi(3) – Sol#(#5) – Si(7) – Ré(9) – Fá#(#11) – Lá(6) – C7M(#5)6(9)#11 – **Lídio #5**

4º - Ré (T) – Fá#(3) – Lá(5) – Dó(b7) – Mi(9) – Sol#(#11) – Si(13) – D7(9)#11(13) – **Mixolídio #11**

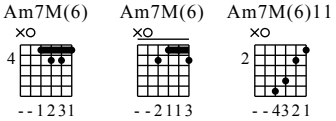
5º - Mi(T) – Sol#(3) – Si(5) – Ré(b7) – Fá#(9) – **Lá(11)** – Dó(b13) – E7(9)b13 - **Mixolídio b13**

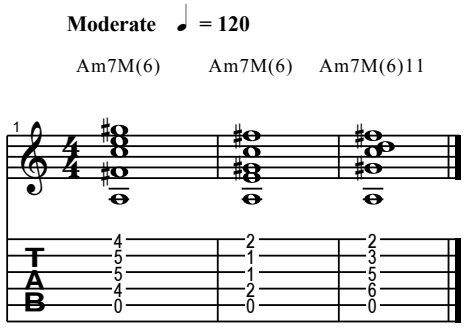
6º - Fá#(T) – Lá(b3) – Dó(b5) – Mi(b7) – Sol#(9) – Si(11) – Ré(b6) – F#m7(b5)b6(9)11 – **Lócrio 9**

7º - Sol#(T) – Si(#9) – Ré(#11) – Fá#(b7) – Lá(b9) – Dó(3) – Mi(b13) – G#7(b9)#9(#11)b13 – **Alterado**

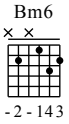
- Acordes:

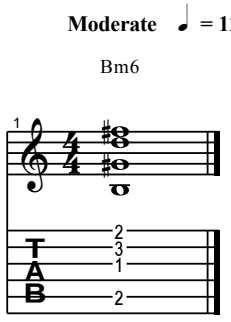
Dórico 7M



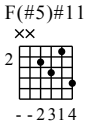


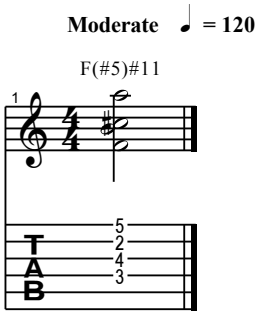
Dórico b9



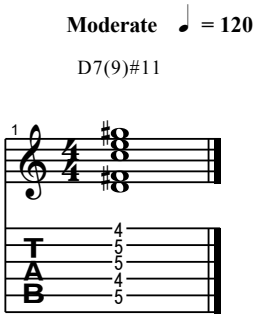


Lídio #5

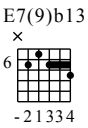


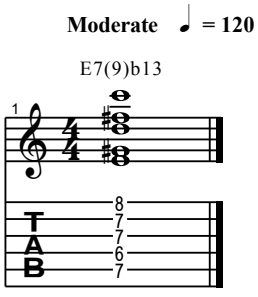


Mixolídio #11

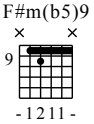


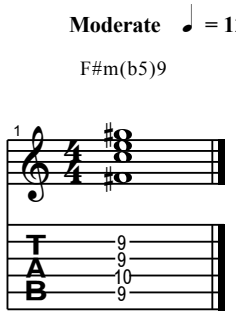
Mixolídio b13



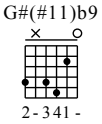


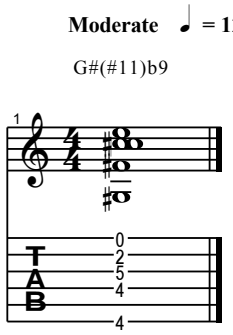
Lócrio 9





Alterado





- Agora Vamos Analisar cada grau:

1º - Não tem tensão evitada, note que é um modo dórico com 7M.

2º - Tem as características do modo dórico, porém tem b9, que é uma tensão evitada, pois choca com a tônica.

3º - Tem as características do modo Lídio, porém com #5, não tem tensão evitada.

4º - Tem as características do modo Mixolídio, porém com #11, não tem tensão evitada.

5º - Tem as características do modo Mixolídio, porém com b13, não tem tensão evitada.

6º - Tem as características do modo Lócrio, porém com 9, não tem tensão evitada.

7º - Perceba que nesse modo o terceiro empilhamento foi em 4º, assim o acorde fica maior e a terça menor passa a ser b9, quando se tem b3 e 3, a b3 perde sua função, o som da 3º maior prevalece, fazendo com que a b3 tenha som de b9.

9

Escala Alterada

Essa escala tem alterações nas 5ºs e 9ºs.

- Exemplo em G:

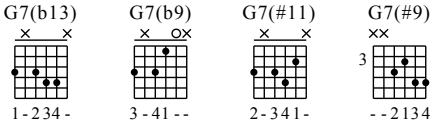
Sol(T) – Láb(b9) – Lá#(#9) – Si(3) – Réb(b5) – Ré#(#5) – Fá(b7)

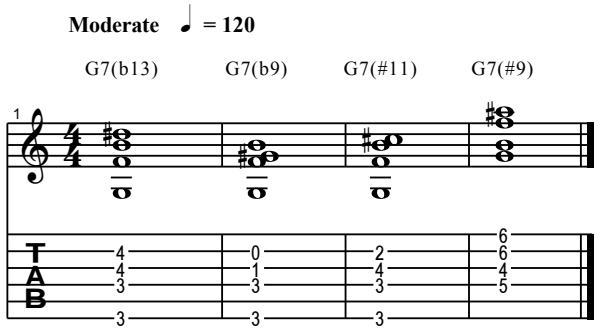
- Importante: Aprender a escala alterada em todo o braço do instrumento nos 12 tons.

- Curiosidade: Essa escala é uma inversão da menor melódica, que quando aplicada sobre o acorde alterado recebe o nome de escala alterada. Note que a escala de G alterado é igual a Abm melódica, é o 7º de uma escala menor melódica.

- Acordes:

Acordes Alterados





OBS: Aprenda os acordes em todos os tons.

10

Escala Diminuta

Uma escala simétrica, seus intervalos são 1T e 1/2T sucessivamente.

- Exemplo em G#:

Sol# - 1T – **Lá#** – 1/2T – **Si** – 1T – **Dó#** - 1/2T – **Ré** – 1T – **Mi** – 1/2T – **Fá** – 1T - **Sol**

Escala C°

- Como usar:

Inicialmente essa escala pode ser usada sobre o acorde diminuto e o dominante.

- Sobre o acorde Diminuto:

G#° - Sol#(T) – Si(b3) – Ré(b5) – Fá(bb7) – Lá#(9) – Dó#(11) – Mi(b13) – Sol(7) = G#°7M(9)11(b13) – Todas as tensões são disponíveis.

- Curiosidade:

Se você observar, as tensões disponíveis formam outro acorde diminuto meio tom abaixo, dessa forma todas as notas que estão abaixo meio tom e acima um tom das quatro notas do acorde são suas notas de extensão.

- Sobre o Acorde Dominante.

OBS. Será usada meio tom acima do acorde dominante

- Exemplo:

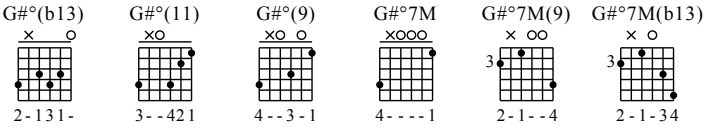
Escala de G#° sobre G7

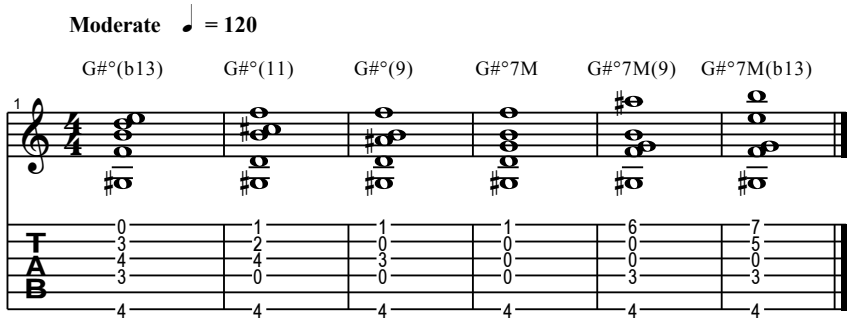
- Tensões que a escala causa sobre o Acorde:

Acorde (G7) – Tensões: Sol#(b9) - La# = Bb(#9) - Si(3) - Dó#(#11) – Ré(5) – Mi(13) – Fá(b7) – Sol(T) = G7(b9)#9(#11)13 – Essas são as tensões que essa escala acrescenta ao acorde.

- Acordes:

Acorde Diminuto





11

Escala de Tons Inteiros

Uma escala simétrica, pois assim como o nome já diz, seus intervalos são de 1T sucessivamente.

- Exemplo em G:

Sol – 1T – **Lá** – 1T – **Si** – 1T – **Do#** - 1T – **Re#** - 1T - **Fá** -

- Como Usar:

Inicialmente essa escala pode ser usada sobre o acorde dominante.

- Exemplo:

Escala de G Tons Inteiro sobre o Acorde G7

- Tensões que a escala causa sobre o Acorde:

Acorde (G7) – Tensões: Sol(T) – Lá(9) – Si(3) – Dó#(#11) – Re#(#5) ou Mib(b13) – Fá(b7) = G7(9)#11(b13) – Essas são as tensões que a escala acrescenta ao acorde.

12

Inversões Harmônicas

Trata-se do deslocamento de notas da tríade ou da extensão do acorde que passam a ocupar o lugar do baixo, da tônica, com a mesma permanecendo no acorde.

- Exemplo:

C/E – Dó com o baixo em Mi = Dó com o baixo na 3º, ou seja, a 3º vai para o baixo e a Tônica permanece no acorde.

- Outros Exemplos:

Campo Harmônico Maior.

Modo Jônio - C/G, C/B = C7M, C/D = C9 = Dsus, C/F = F7M(9)3ºomitida, C/A = Am7.

Modo Dórico – Dm/E = Dm9, Dm/F = F6, Dm/G = Dm11, Dm/A, Dm/B = Dm6 = Bm7(b5), Dm/C = Dm7.

Modo Frígio – Em/F, Em/G = G6, Em/A = Em11, Em/B, Em/C = C7M, Em/D = Em7.

Modo Lídio – F/G = F9 = Gsus, F/A, F/B = F(#11), F/C, F/D = F6 = Dm7, F/E = F7M

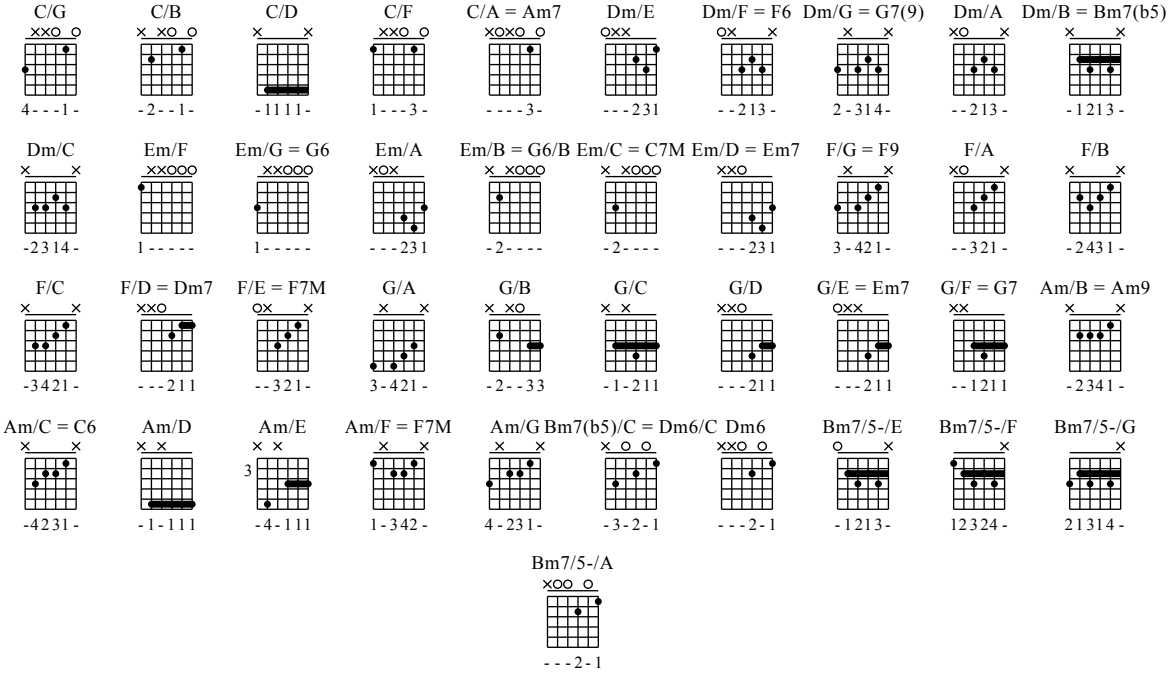
Modo Mixolídio – G/A = G9 = Asus, G/B, G/C, G/D, G/E = Em7, G/F = G7.

Modo Eólio – Am/B = Am9, Am/C = C6, Am/D = Am11, Am/E, Am/F = F7M, Am/G = Am7.

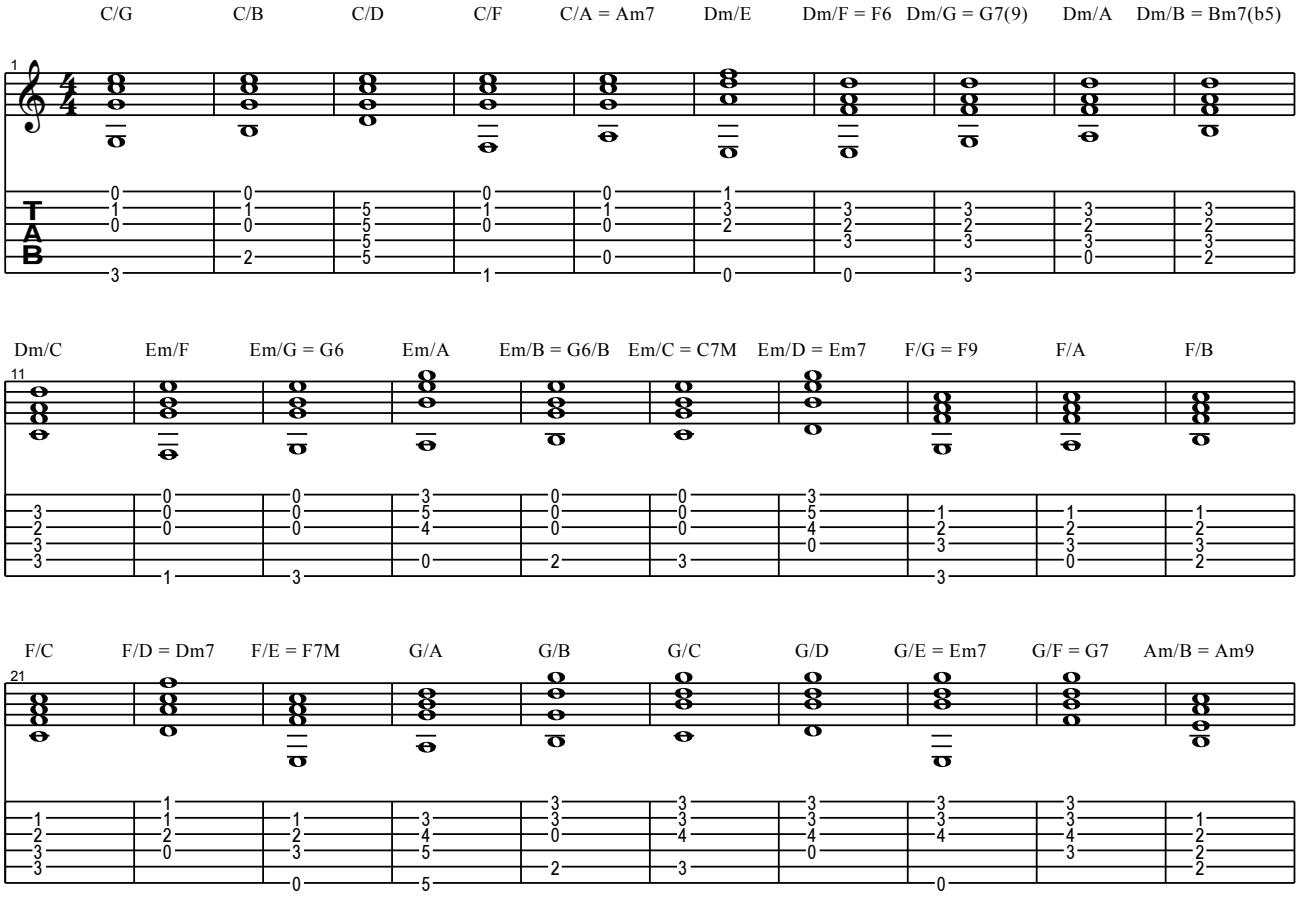
Modo Lócrio – Bm(b5)/C, Bm(b5)/D, Bm(b5)/E = Bm(b5)11, Bm(b5)/F, Bm(b5)/G = Bm(b5)b6, Bm(b5)/A = Bm7(b5).

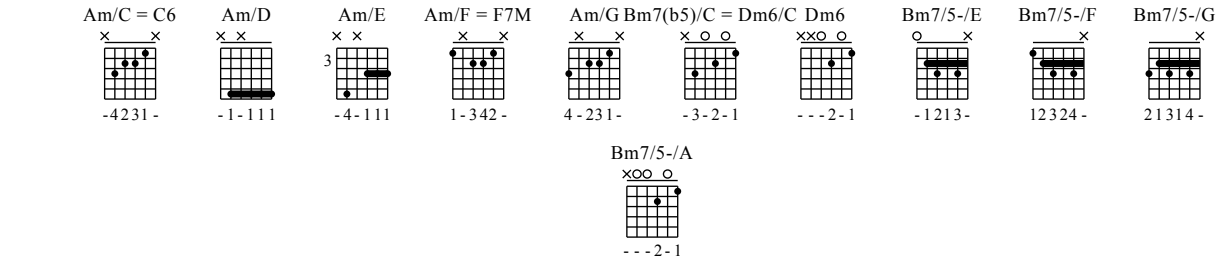
- Acordes:

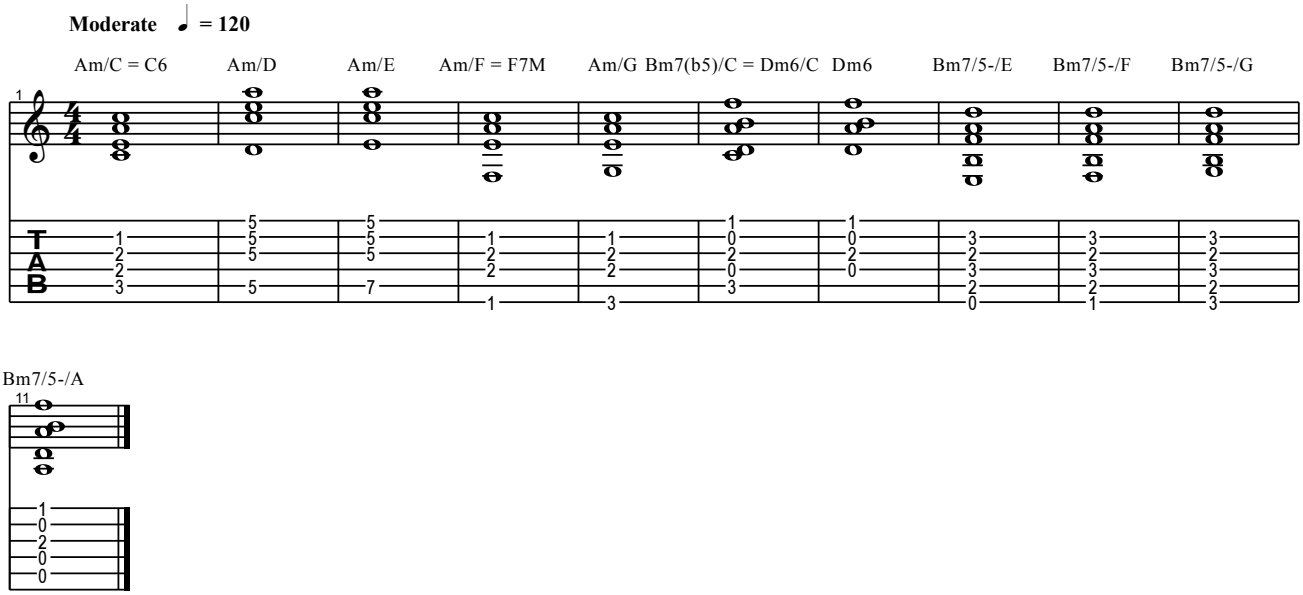
Inversões



Moderate ♩ = 120







- Vamos pensar?

Dessa forma estamos vendo que podemos colocar qualquer nota que está no acorde no baixo.

- Dica:

Esse estudo de inversão pode ser mais aprofundado. A ideia aqui é que você comece a exercitar essas inversões e vá substituindo nos acordes das músicas para ir acostumando com o som. Faça isso com todos os tipos de acordes que vimos aqui e aguarde em breve o próximo volume que fala mais profundamente sobre esse assunto.

Espero que você consiga ter um bom proveito desse livro e como sempre falo aos meus alunos: qualquer dúvida ou é só me perguntar, estou à disposição. Me mandem cartas (risos). E-mail, mensagens no WhatsApp ou por redes sociais, mas não fique guardando dúvidas

Ricardo Lopes

Sobre o autor

Ricardo Lopes

Começou seus estudos de música aos 14 de idade, estudou com o grande músico Ivaldo Maciel por quase 2 anos, tocou com vários artistas locais de sua cidade Alagoas e também vários outros artistas do senário mundial, tais como: Billy Cobham, Ivan Lins, Leila Pinheiro, Djavan, Derico Sciotti, Carlos Bala, Marcelo Martins, Mark Rapp etc... Atuando também com seu trabalho de música instrumental, O Ricardo Lopes Trio. Hoje com 45 anos de idade, está prestes a lançar seu primeiro álbum musical e agora trazendo esse livro de Harmonia iniciante.

Contatos:

E-mail: ricardolopesgt@hotmail.com

WhatsApp: 55-82-99193.9388

Instagram: ricricardolopes

SÉRIE MESTRES MUSICAIS DE ALAGOAS

www.pimentacultural.com

Harmonia para Guitarra

VOLUME I

CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

pimenta cultural