



Faculdade e Conservatório Souza Lima

UMA INVESTIGAÇÃO DO ARRANJO EM *CHORD MELODY* DE
MATEUS ASATO PARA A CANÇÃO *LET IT BE*

Docente: Profº Marcelo Coelho

Discente: Mateus Ribeiro Nogueira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na
Faculdade de Música Souza Lima como requisito básico
para a conclusão do Curso de Música.

Orientador: Carlos Alberto Bastos Oliva

São Paulo
2020

Ficha catalográfica

Nogueira, Mateus Ribeiro.

Uma investigação do arranjo em chord melody de Mateus Asato para a canção Let It Be. / Mateus Ribeiro Nogueira.- 2020.

31 f. ilustr. Color

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2020.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Carlos Alberto Bastos Oliva.

Co-orientador: Prof. Dr. Marcelo Coelho

1. Asato, Mateus. 2. Let It Be. 3. Chord Melody. 4. Guitarra. I. Oliva, Carlos Alberto Bastos (orientador). II. Coelho, Marcelo (co-orientador). III. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Às 16 horas do dia 17 do mês de Dezembro de 2020, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Pedro Augusto Araújo de Oliveira Ramos e Prof. Rodrigo de Castro Lopes para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado UMA INVESTIGAÇÃO DO ARRANJO EM CHORD MELODY DE MATEUS ASATO PARA A CANÇÃO LET IT BE, do aluno Mateus Ribeiro Nogueira.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Carlos Alberto Bastos Oliva, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador Carlos Alberto Bastos Oliva

Docente Pedro Augusto Araújo de Oliveira Ramos

Docente Rodrigo de Castro Lopes

Agradecimentos

À minha família, pelo incentivo à participação no curso

Ao professor Marcelo Coelho, pelos ensinamentos

Ao orientador Pollaco Oliva, pela valiosa colaboração e reflexões críticas

A todos os que, de uma forma ou outra, contribuíram para que este trabalho fosse realizado

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade investigar a aplicação da técnica do *chord melody* por meio de um arranjo de Mateus Asato. São elencados e analisados cinco elementos musicais reiterados no arranjo, com o propósito de entender a coesão presente no discurso musical do guitarrista.

Palavras-chave: Mateus Asato. Let It Be. Chord melody. Guitarra.

ABSTRACT

This work investigates the application of the melody chord technique through an arrangement by Mateus Asato. They are listed and five musical elements reiterated in the arrangement, with the purpose of meaning the cohesion present in the guitarist's musical discourse.

Key-words: Mateus Asato. Let It Be. Chord melody. Guitar.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
LISTA DE FIGURAS.....	8
1. INTRODUÇÃO	9
2. CAPÍTULO 1 – SOBRE CHORD MELODY	10
2.1. Uma Abordagem Histórica do <i>Chord Melody</i>	10
3. CAPÍTULO 2 – CHORD MELODY: UMA ABORDAGEM TÉCNICA	14
3.1. Aberturas de Acordes.....	14
3.2. Análise Melódica	16
4. CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO ARRANJO DE MATEUS ASATO PARA A CANÇÃO <i>LET IT BE</i> EM <i>CHORD MELODY</i>	18
4.1. Harmonia Triádica e Harmonia Bicórdica.....	19
4.2. Consonância e Dissonância	21
4.3. Ornamentos	22
4.4. Harmonia implícita e Acordes Quebrados	25
4.5. Outras observações.....	27
5. CONCLUSÃO	29
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	30

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de acordes nas duas aberturas e tríade em posição fechada.....	15
Figura 2: Acorde de Cma7 nas suas 3 aberturas.....	15
Figura 3: Acorde de Dm7 nas suas 3 aberturas.....	15
Figura 4: Inversões de Cma7.....	16
Figura 5: Inversões de Dm7.....	16
Figura 6: Exemplo de tríade de D na sua 2ª inversão.....	16
Figura 7: Partitura completa da canção <i>Let It Be</i> em <i>chord melody</i>	19
Figura 8: Compasso 1 e 2 onde aparecem tríades completas e bicordes de 3ª e 5ª.....	19
Figura 9: Representação dos bicordes de 5ª de D e A no compasso 11.....	20
Figura 10: Tríade completa de A no compasso 8.....	20
Figura 11: Tríades completas de D e A, bicordes de 3ª de C#m, Bm, A, Gm, F#m e E.....	20
Figura 12: Representação das notas da melodia e doublestops nos compassos 1 a 3.....	21
Figura 13: Doublestops e notas na melodia nos compassos 4 e 5.....	21
Figura 14: Melodia representada por terças indicando a qualidade modal dos acordes.....	21
Figura 15: Exemplo de mordente alterado das notas B e C, no compasso 3.....	23
Figura 16: No compasso 9 há ocorrência de mordentes simples, e um mordente duplo em terças ...	23
Figura 17: Exemplo de mordente alterado.....	24
Figura 18: No compasso 11 aparece mais um mordente duplo.....	24
Figura 19: Nota de aproximação no compasso 3.....	24
Figura 20: Apogiatura simples breve no compasso 2.....	24
Figura 21: Arpejo por Pirâmide de A9 no último compasso.....	24
Figura 22: Acorde quebrado de F#m11 e E no bordão, seguido de floreios.....	25
Figura 23: Acorde quebrado de D indicando a harmonia no compasso 9.....	25
Figura 24: Harmonia de E implícita.....	26
Figura 25: No compasso 3, apenas a fundamental ditando a harmonia, seguida da 5ª justa.....	26
Figura 26: Adição de mais camadas no decorrer dos compassos 1 a 4, repouso no 5.....	27
Figura 27: Frase sobre A, E implícito em seguida F° e Ab°.....	27
Figura 28: Escala de Blues, em sextinas sobre o VI grau.....	28
Figura 29: Mordente duplo caminhando para o bicorde de A.....	28

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende estudar e entender um pouco mais a abordagem da técnica de *chord melody* de Mateus Asato, uma voz emergente no meio musical contemporâneo. Para esta finalidade, foi transcrito e analisado o arranjo do guitarrista em *chord melody* para a canção *Let It Be*, com o propósito de identificar os principais elementos musicais utilizados pelo músico. É possível identificar em sua linguagem uma coerência sonora, ou seja, uma abordagem do arranjo em que vários fundamentos são reiterados.

A pesquisa divide-se em três capítulos. No primeiro, é feita uma análise histórica do objeto de estudo e, como há pouco material compilado escrito sobre *chord melody*, decidiu-se fazer uma análise geral. No segundo capítulo, é explicitada a abordagem técnica do *chord melody* incluindo os dois fundamentos musicais que dão base à análise do arranjo e que sonoramente se destacam. São eles: tipos de acordes e análise melódica. Por fim, no terceiro capítulo, trechos do arranjo são analisados com vários exemplos mostrando os cinco elementos musicais mais recorrentes segundo análise harmônica e análise melódica, que se destacam sonoramente.

2. CAPÍTULO 1 – SOBRE CHORD MELODY

Entende-se por *chord melody* a forma de se tocar a guitarra na qual a melodia e a harmonia são executadas simultaneamente. É fundamental um domínio mínimo da teoria tradicional nos tópicos mais comuns como: intervalos, formação de escalas, tríades e acordes, as notas no braço do instrumento e suas posições nas vozes dos acordes. Além disso, deve-se ter habilidade de para tocar ao mesmo tempo uma melodia e acompanhá-la com acordes bem escolhidos. Trata-se de uma técnica que exige não apenas o conhecimento da formação dos acordes e inversões, estes privilegiando a nota da melodia, mas também conhecimentos sobre análise harmônica, análise melódica, harmonia, a técnica dos acordes em blocos¹ e *doublestops*². “(...) Um guitarrista solo *que se destaca por si só, ao invés de ser desacompanhado, no sentido literal, é auto-acompanhado*”. (DE MAUSE, 1981, p.03).

A prática da guitarra executando *chord melody* tem sido conteúdo de pesquisa para autores de trabalhos etnomusicológicos, tais como: James Sallis, Charles Alexander, Leonard Feather, Norman Morgan, entre outros. Também para autores de trabalhos para fins performáticos, como: Alan de Mause, Nelson Faria, Ted Greene, Joe Pass, entre outros. Apesar de a técnica *chord melody* não ser recorrente na maioria das obras de pesquisadores do jazz, um termo semelhante aparece citado por Leonard Feather como *chordal style* (FEATHER apud SALLIS, 1996, p. 07). Dentre os que utilizam de fato o termo *chord melody*, pode-se citar Norman Morgan (ALEXANDER, 1999, p. 59). Na linguagem popular, esse termo tem sido bastante utilizado em métodos de ensino, livros de arranjos e transcrições de editoras de livros direcionados ao meio musical, tais como a Hal Leonard e a Mel Bay.

2.1. Uma Abordagem Histórica do *Chord Melody*

A partir do desenvolvimento tecnológico e do uso dos primeiros microfones em palco, foi redefinida a formação das bandas e orquestras de jazz. A guitarra, uma vez inserida na seção rítmica, propiciou uma nova fluidez rítmica e movimento musical, adicionando novas perspectivas ao conceito de *swing*. Os primeiros guitarristas que desempenhavam a função de acompanhamento rítmico na primeira metade do século XX eram chamados de *Rhythm Guitarists* (ALEXANDER, 1999, p. 09). O guitarrista Danny Baker (1909 – 1994) foi o principal *rhythm guitarist* de Nova York apresentando-se na orquestra de Cab Calloway. Freddie Green (1911 – 1987) tornou-se famoso pelos seus acordes de 3 e 4 notas, aplicando o acompanhamento rítmico conhecido

¹ No repertório da guitarra de jazz para o *chord melody*, são chamados de blocos as várias distribuições de vozes de um mesmo acorde. Também pode-se chamar de melodia em bloco com harmonia paralela. (OLIVA, 2015)

² *Doublestops* é uma expressão usada quando se toca duas notas ao mesmo tempo. (FARIA, 2009)

como *four-to-the-bar* na orquestra de Count Basie (ALEXANDER, 1999, p. 10). Além de Green, Freddy Guy (1897 – 1971) ficou conhecido pela sua forte e precisa marcação na secção rítmica quando trabalhava na orquestra de Duke Ellington. Também o guitarrista Allan Reuss (1915 – 1988) foi considerado um excelente acompanhador nas bandas de Benny Goodman, Paul Whiteman, Jimmy Dorsey e Lionel Hampton. Esses guitarristas desenvolveram novas possibilidades de *voicings*³ para o acompanhamento, o que veio a ocasionar uma grande contribuição para o aumento do vocabulário de acordes na guitarra jazzística. (CLAYTON, 1986, p. 110)

Alguns guitarristas nas primeiras duas décadas do século XX passaram a adotar um modelo mais livre de harmonização. Há exemplos desses avanços técnicos nas obras de guitarristas como Eddie Lang (1902 – 1933) e Lonnie Johnson (1899 – 1970). Lang foi responsável por colocar a guitarra no mesmo patamar de importância dos instrumentos de sopro e do piano, tendo desenvolvido uma forma mais complexa de tocar, conhecida como *chamber jazz*. Ele foi um guitarrista inovador por conta de suas habilidades técnicas, senso de dinâmica e o completo domínio do vocabulário de acordes, tendo sido influenciado pela música europeia como as mazurkas, polcas e valsas. Essas qualidades e inovações, segundo John Postgate, nunca foram encontradas anteriormente em um guitarrista de jazz. Lang introduziu novos elementos expressivos, novas inversões de acordes e mais sensibilidade na performance da guitarra no jazz. Seu uso das notas do baixo possibilitou novas conduções de vozes e um novo vocabulário harmônico. Lonnie Johnson, por sua vez, guitarrista que transitava na fronteira entre o blues e o jazz, teve por muitos anos seus discos como os mais vendidos dos Estados Unidos nos catálogos de blues. John Postgate uma vez escreveu que Johnson foi o primeiro a desenvolver a técnica de tocar melodias em notas simples na guitarra, combinadas com alguns acordes de passagem. Mesmo sendo de forma rudimentar já se encontrava aí a prática do *chord melody* em alguns exemplos de gravações feitas entre os anos de 1927 a 1929. Essas gravações estão presentes no disco/coletânea *A Handful of Riffs* de Lonnie Johnson. Influenciados pelo estilo de acordes em *locked-hands* dos pianistas de jazz, guitarristas como George Van Eps (1913–1998) e Carl Kress (1907–1965) expandiram o vocabulário de acordes na guitarra. Este é um fator muito importante no surgimento da prática do *chord melody*. (POSTGATE, 1973, p. 112)

O autor Richard Lieberon denominou George Van Eps como “o pai de todos os acompanhadores” e que o violonista Carl Kress, atuante na década de 1930, foi o pioneiro na técnica de *chord melody*. Kress tinha um *chordal style* (estilo de tocar em acordes) muito sofisticado. As gravações de Eddie Lang, Lonnie Johnson, e Carl Kress estão registradas na coletânea de duo de guitarras jazzísticas, em gravações feitas nas décadas de 1920 e 1930, intituladas *Pioneers of Jazz Guitar*. (LIEBERSON apud SALLIS. 1996, p. 47)

³ Voicing é um termo aplicado à sonoridade particular de um acorde que depende da ordem vertical, do espaçamento e da distribuição de cada nota que compõe esse acorde. (KERNFELD, 2002, p.855)

Nos primeiros anos da década de 1930, a era das *big-bands* com o surgimento do *swing*, o guitarrista Al Casey (1915 – 2005) solidificou o estilo de *swing guitar*, ficando conhecido como um dos melhores acompanhadores desta era. Casey também desenvolveu um estilo distintivo de *chord melody*, tornando-se uma importante influência para os guitarristas que dariam continuidade a essa prática. Barney Kessel (1923 – 2004) e Mitchell Herbert “Herb” Ellis (1921 – 2010) foram músicos que beberam na fonte dos guitarristas de antes da era do *swing*, como Lang e George Van Eps. Kessel e Ellis fizeram parte da geração de transição da era do *swing* para o *bebop*, tornando recorrente o uso do *chord melody* em suas performances. (SALLIS, 1996, p. 47)

Guitarristas como Lenny Breau (1941 – 1984), Chet Atkins (1924 – 2001) e Ted Greene (1946 – 2005), esses com suas contribuições literárias e acadêmicas, como *Chet Atkins Vintage Fingerstyle* (2000), *Ted Greene: Chord Chemistry* (1971) e *One Long Tune: The Life and Music of Lenny Breau* (2006), iniciaram suas atividades musicais entre as décadas de 1950 e 1960, e exerciam a prática constante do *chord melody*. Esses guitarristas encontravam-se na fronteira do jazz, com outros estilos de música popular, como o *country*, o pop, o rock, a música caribenha e a música folclórica. (ALEXANDER, 1999).

Na década de 1960, o papel da guitarra no jazz teve sua maior divulgação e sucesso de mídia com o surgimento de Wes Montgomery (1923 – 1968), guitarrista que desenvolveu uma técnica de dedilhado que ficou conhecida como *thumb-picking* (apenas com o uso do polegar) e ampliou a técnica do *chord melody* a partir da prática dos *block-chords*, que são os acordes em bloco normalmente tocados em 3 ou 4 notas simultâneas, harmonizando uma melodia. Wes compôs importantes temas que vieram a tornar-se *standards* como “*West Coast Blues*” e “*Four On Six*”, e tinha imensa habilidade de manter a atenção e interesse do público ouvinte em seus solos, mesmo estes sendo de longa duração. Nessa época também surgiu Joe Pass (1929 – 1994), com vasto material de *chord melody* em livros como *Joe Pass Chord Solos* (1987), *Joe Pass Guitar Chords* (1987) e que também pode ser ouvido no álbum *Fitzgerald and Pass Again* de 1976 com a cantora Ella Fitzgerald. Foi sua capacidade de tocar melodias, com acompanhamento simultâneo de acordes e linhas do baixo, que o tornou famoso. Seu álbum “*Virtuoso*” de 1973 tornou-se um sucesso de venda e é considerado o disco que colocou Pass no estrelato do mundo do jazz. Joe Pass deu continuidade a este projeto, gravando os álbuns “*Virtuoso*” II, III e IV, e deixou um forte legado para o desenvolvimento da guitarra solo no jazz. (ALEXANDER, 1999, p.81-82)

O *chord melody* tem até hoje no jazz o seu uso mais frequente. No entanto, não se limita a esse único estilo e pode ser aplicado a vários outros estilos musicais do gênero popular, como por exemplo, no arranjo que o guitarrista Mateus Asato fez para a canção *Let It Be* dos The Beatles, assunto que será tratado no terceiro capítulo. O capítulo seguinte apresenta uma breve explicação, com exemplos denotando alguns aspectos sobre a técnica do *chord melody* no sentido de ilustrar as análises do arranjo feitas no capítulo 3.

3. CAPÍTULO 2 – CHORD MELODY: UMA ABORDAGEM TÉCNICA

Chord melody é uma técnica que abrange um espectro muito grande de informações técnicas sobre a guitarra. Requer o conhecimento básico dos campos harmônicos maiores e menores, a relação acorde/escala para todos os modos das escalas maiores, menores harmônica e melódica, além das escalas simétricas: diminuta e tons inteiros. Requer ainda uma boa noção das funções harmônicas primárias, secundárias, empréstimos modais e harmonia modal. Esses são os pré-requisitos para a compreensão plena do assunto em questão, lembrando que tocar acordes com destreza faz parte dos aspectos técnicos da guitarra.

São três os fundamentos que norteiam o estudo do *chord melody*:

1. Tipos de acordes: o conhecimento das cinco maneiras de se executar os acordes (acordes triádicos, acordes com sétima, nas três inversões, com dissonâncias ou tensões, e acordes em blocos).
2. Análise melódica: deve-se saber analisar uma melodia, classificando as notas de acordo com sua relação com os acordes, tais como: notas do acorde, notas de tensão, aproximações diatônicas e aproximações cromáticas, levando-se em conta a qualidade e função do acorde na harmonia.
3. Técnicas de harmonização: o conhecimento das várias formas de harmonizar os diferentes tipos de notas.

3.1. Aberturas de Acordes

Na guitarra os acordes básicos, aqueles formados pelos intervalos de 3^a, 5^a e 7^a sobre uma fundamental, podem ser tocados em três aberturas diferentes, resultando em sete formatos ou posições: (OLIVA, 2015, p. 06)

1. Posição fechada: como o nome já diz, posição fechada é quando um acorde é executado na sequência teórica dos intervalos, ou seja, F (fundamental), 3^a (terça), 5^a (quinta) e 7^a (sétima). Esta posição é confortável para tocar qualquer acorde básico com o baixo na 5^a ou 4^a cordas.
2. Primeira abertura: eleva-se a 3^a do acorde uma oitava acima, tornando a sequência das notas a partir do baixo F (fundamental), 5^a (quinta), 7^a (sétima) e 3^a (terça).
3. Segunda abertura: o acorde tem a 3^a e a 5^a elevadas uma oitava acima e os intervalos a partir da fundamental são a 7^a, a 3^a e a 5^a, essa na voz mais alta do acorde.

As seis figuras a seguir, retiradas de trechos do arranjo e do livro *Chord melody & Walkin' Bass*, de Pollaco Oliva, mostram exemplos dos acordes nas três aberturas. Na figura 1 aparecem duas formas de abertura de acordes: os diminutos, que aparecem no quarto tempo do compasso 6 e estão na primeira abertura com apenas a terça do acorde elevada uma oitava acima, e o F#m7⁴ no compasso seguinte, que aparece na segunda abertura com a terça e a quinta do acorde elevadas uma oitava acima. Nas figuras 2 e 3 notam-se os acordes básicos do campo harmônico maior nas 3 posições. Já nas figuras 4 e 5 são mostradas as inversões desses acordes básicos. Uma única inversão aparece no último compasso do arranjo, como mostra a figura 6.

Figura 1: Exemplo de acordes nas duas aberturas e tríade em posição fechada.

String	Posição Fechada	1a Abertura	2a Abertura
T	0	5	3
A	0	4	4
B	3	3	3

Figura 2: Acorde de Cma7 nas suas 3 aberturas.

String	Posição Fechada	1a Abertura	2a abertura
T	1	1	5
A	2	2	6
B	3	0	5

Figura 3: Acorde de Dm7 nas suas 3 aberturas.

⁴ Neste trabalho será usado o sistema de cifra a partir das letras A, B, C, D, E, F e G

Acordes de Cma7

1º inversão 2º inversão 3º inversão

T	3	1	8	12	1	7	12	1	5	8
A	4	5	12	2	4	5	9	0	5	9
B	2	9	10	2	5	10	2	5	9	7

Figura 4: Inversões de Cma7.

Acordes de Dm7

1º inversão 2º inversão 3º inversão

T	5	3	10	13	3	8	13	3	6	10
A	5	7	14	3	5	6	10	2	7	10
B	3	10	12	3	7	12	3	7	10	8

Figura 5: Inversões de Dm7.

V IV I9
E D/A A9

Triade na 2ª Inversão

Figura 6: Exemplo de tríade de D na sua 2ª inversão.

Dos cinco tipos de acordes mencionados no início deste capítulo, o arranjo de Mateus Asato utiliza somente os acordes triádicos, inversões e acordes com sétima, não sendo necessárias para a análise do capítulo seguinte as dissonâncias e acordes em blocos.

3.2. Análise Melódica

Primeiramente é importante ressaltar que harmonizar não é simplesmente tocar acordes. As escalas são apenas uma referência teórica das notas que temos disponíveis para usar sobre cada acorde e/ou passagem, sendo necessário um conhecimento efetivo de harmonia. Esse fato é explicado nas diferentes qualidades

melódicas e harmônicas que cada nota possui. Pode-se analisar até as doze notas do sistema temperado para cada tipo de acorde e situação de harmonia, desde que se tenha conhecimento dos quatro tipos ou qualificações que as notas podem ter: (OLIVA, 2015)

1. Notas do acorde: são aquelas cuja densidade melódica é nítida, forte e, obviamente, vão variar de acordo com cada situação. Essas notas são representadas pela fundamental, terças, quintas e sétimas (ou sextas) dos acordes.

2. Notas de tensão (ou dissonâncias): são as notas acima da sétima, tais como a nona, a décima primeira e a décima terceira.

3. Notas de aproximação diatônica: são notas da escala do acorde, de menor densidade melódica, e que fazem a ligação entre notas do acorde e/ou notas de tensão.

4. Notas de aproximação cromática: são aquelas que não pertencem à escala do acorde, de curta duração e que fazem unicamente o papel de ligação ou aproximação para as notas do acorde e notas de tensão.

A análise que virá no próximo capítulo lança mão de uma harmonização triádica, com bicordes⁵, harmonia implícita⁶ e, portanto, não se faz necessário nesse momento abordar os demais tipos de acordes como os com dissonância e os em blocos, dado que o manual do *Chord Melody & Walkin' Bass*, usado como referência nesse trabalho, aborda outras técnicas de *chord melody* e harmonização. (OLIVA, 2015)

⁵ Bicorde é um acorde composto por duas notas. (OLIVA, 2015)

⁶ O termo “harmonia implícita” é usado quando as notas do acorde não são tocadas simultaneamente, mas no decorrer do compasso. (GUELI, 2018)

4. CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO ARRANJO DE MATEUS ASATO PARA A CANÇÃO
LET IT BE EM CHORD MELODY.

Let It Be

Transc. por Mateus Ribeiro

Lennon, McCartney
Arranjo por Mateus Asato

A

Guit. 

Guit. 

Guit. 

Guit. 

B

Guit. 

Guit. 

2

C

VIm F#m V E IV D I A

Guit. 14

I A V E IV D IIIIm C#m IIm Bm I A

Guit. 16

IV D IIIIm C#m IIm Bm I A bVIIIm Gm VIm F#m V E IV D/A I9 A9

Guit. 18

Figura 7: Partitura completa da canção *Let It Be* em *chord melody*.

4.1. Harmonia Triádica e Harmonia Bicórdica

No arranjo para *chord melody* da canção *Let It Be*⁷ feito pelo músico Mateus Asato, uma das características mais marcantes é a opção por uma harmonia triádica, uma vez que os acordes aparecem na sua estrutura simples (fundamental, terça e quinta), sem sétimas ou outras dissonâncias. A harmonia foi baseada por vezes na apresentação da tríade completa e bicordes formados por fundamental e terça ou por fundamental e quinta, como aparecem nas figuras a seguir:

Triade completa de D Triade completa de A

Bicordes de 3ª de C#m e Bm Bicorde de 5ª de A

Figura 8: Compasso 1 e 2 onde aparecem tríades completas e bicordes de 3ª e 5ª

⁷ Canção composta por John Lennon e Paul McCartney.

4.2. Consonância e Dissonância

Em grande parte do arranjo para *chord melody* da canção *Let It Be* há predominância dos intervalos consonantes, conceito que será explicado mais adiante, entre eles as 3^{as} e 6^{as}, maiores e menores, 5^{as} e 8^{as} justas. A melodia é representada principalmente por 3^{as} e 5^{as} as quais também ditam a qualidade modal⁸ da harmonia, como mostram as figuras a seguir:

Figure 12 shows the first three measures of the arrangement. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The chords are: Measure 1: IV D, IIIIm C#m, IIIm Bm, I A; Measure 2: I A; Measure 3: V E, VIIm7 F#m7, IV D. The melodic line is circled in red. Annotations include: '3^{as} na melodia' (circled intervals in measure 1), '5^a na melodia' (circled interval in measure 2), '6^a, 3^a de A e 8^a de E na melodia' (circled intervals in measure 3), 'Doublestops em 3^{as}' (circled double notes in measure 3), and '6^a e 5^a de D na melodia' (circled intervals in measure 3).

Figura 12: Representação das notas da melodia e doublestops nos compassos 1 a 3

Figure 13 shows measures 4 and 5. Measure 4: I A, V E, IV D, IIIIm C#m, IIIm Bm, A. Measure 5: V E, IV D, IIIIm C#m, IIIm Bm, A. The melodic line is circled in red. Annotations include: 'Doublestops de 3^{as} e 4^{as}' (circled double notes in measure 4), 'Doublestops de 3^{as}' (circled double notes in measure 5), 'Doublestops de 4^{as} e 3^{as}' (circled double notes in measure 5), '3^a na ponta' (circled interval in measure 5), and '9^a e fundamental na melodia' (circled intervals in measure 5).

Figura 13: Doublestops e notas na melodia nos compassos 4 e 5

Figure 14 shows measures 18 and 19. Measure 18: IV D, IIIIm C#m, IIIm Bm, I A. Measure 19: bVIIIm Gm, VIIm F#m, V E, IV D/A, I9 A9. The melodic line is circled in red. Annotations include: '3^{as} na melodia' (circled intervals in measure 18).

Figura 14: Melodia representada por terças indicando a qualidade modal dos acordes

Nos primeiros três compassos representados pela figura 12, observa-se a predominância das 3^{as} (maiores e menores) ditando a melodia, seguida das 5^{as} justas e *doublestops* de 3^{as} e 4^{as} justas constantemente tocados para harmonizar a melodia. Fato que também ocorre nos compassos 4 e 5 (figura 13). Já no compasso 18 e nos primeiros dois tempos do compasso 19 (figura 14), as 3^{as} também ditam a melodia tanto quanto a qualidade modal dos acordes. Nota-se então que nem sempre esses intervalos são empregados na harmonia em sua totalidade. Em alguns trechos tem-

⁸ Refere-se à qualidade modal se o acorde é maior ou menor. (OLIVA, 2015)

se apenas a nota fundamental com sequências melódicas e notas de embelezamento que indicam o caminho da harmonia.

Consonância e dissonância são conceitos teóricos tradicionais baseados em princípios acústicos, e não têm a ver com a estética musical explorada nos diferentes estilos ao longo do tempo. Na classificação a seguir, observa-se a abordagem que alguns teóricos fazem sobre a relação de consonância e dissonância: (PEREIRA, 2011, p.15).

1. Consonâncias claras: terças e sextas maiores
2. Consonâncias escuras: terças e sextas menores
3. Consonâncias puras e abertas: quintas e oitavas justas
4. Consonância dura: quarta justa
5. Dissonâncias brandas: segundas maiores e sétimas menores
6. Dissonâncias fortes: segundas menores e sétimas maiores
7. Dissonância áspera: trítono

Os termos consonância e dissonância podem ser definidos como agradável ao ouvido e não agradável ao ouvido, respectivamente, mas são muito dependentes do contexto. Alguns dos momentos mais emocionantes da música tonal envolvem dissonância, o que certamente não é desagradável nesse contexto, porém as dissonâncias resolvem eventualmente nas consonâncias, sendo essas que lhes dão significado. Todos os outros intervalos harmônicos, incluindo os intervalos aumentados e diminutos, são dissonantes. Uma exceção é a 4ª justa, considerada dissonante em música tonal apenas quando ocorre acima da voz mais grave. (KOSTKA, 2012, p. 21).

O critério para a aceitação ou rejeição de dissonâncias não é pela sua beleza, mas pela sua perceptibilidade, ou seja, a aceitação está relacionada a notas percebidas mais facilmente, que estão presentes e audíveis nos primeiros parciais (uníssono, oitava e quinta). (SCHOENBERG, 1999, p. 7)

4.3. Ornamentos

A presença dos ornamentos ou embelezamentos é marcante durante todo o arranjo de Mateus Asato. Entende-se por ornamentos ou floreios musicais, notas adicionadas que não são essenciais na linha geral da melodia ou na harmonia. Essas notas servem como enfeite, para o aumento do interesse e variedade, além de dar ao artista a oportunidade de adicionar expressividade em uma composição ou arranjo. São nove os ornamentos, cujas denominações são de origem italiana, sendo que cada um deles tem características próprias quanto às notas que englobam e às notas que acrescentam. (MICHELS, 1977, p. 80).

No arranjo aqui analisado são utilizados apenas quatro ornamentos: mordente, apogiatura, floreio e arpejo por pirâmide. O mordente engloba a nota principal e uma segunda nota, que pode estar a um semitom ou tom de distância. Existem três tipos de mordentes, podendo ser superiores ou inferiores. O mordente simples que engloba três notas, sendo a segunda pertencente a tonalidade. O mordente alterado em que a segunda nota não pertence a tonalidade em questão, e o mordente duplo, que engloba cinco notas e também pode ser acompanhado por alterações. A apogiatura sempre consiste em uma ou duas notas que antecedem a principal. Existem dois tipos de apogiaturas: a simples e a dupla (ou sucessiva). Para as apogiaturas simples existem mais dois tipos: a breve e a longa. As apogiaturas (simples breve, simples longa, duplas) podem ser superiores ou inferiores. Para as simples será superior se a apogiatura estiver em um intervalo acima da nota principal e inferior se estiver em um intervalo abaixo. Para as duplas será superior se a primeira nota estiver acima e inferior se estiver abaixo. Todas as apogiaturas sempre estão unidas à nota principal por uma ligadura. A diferença entre apogiatura e floreio reside no fato de o floreio não ter limites de notas nem de intervalos, enquanto que as apogiaturas têm. Já o arpejo por pirâmide tem a execução sempre no sentido ascendente. As notas de um arpejo por pirâmide devem ser executadas uma de cada vez, rapidamente, mas não devem ser descontinuadas. (MICHELS, 1977, p. 81-83).

As figuras a seguir mostram exemplos dos ornamentos utilizados por Mateus Asato no arranjo para *chord melody* da canção *Let It Be*.

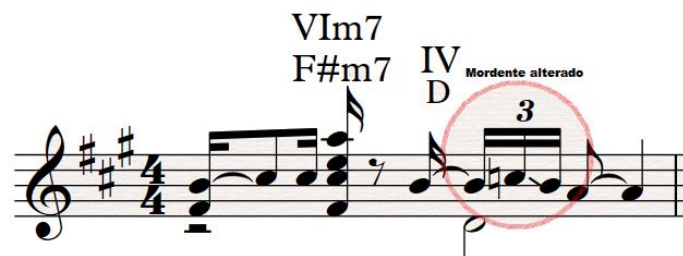


Figura 15: Exemplo de mordente alterado das notas B e C, no compasso 3

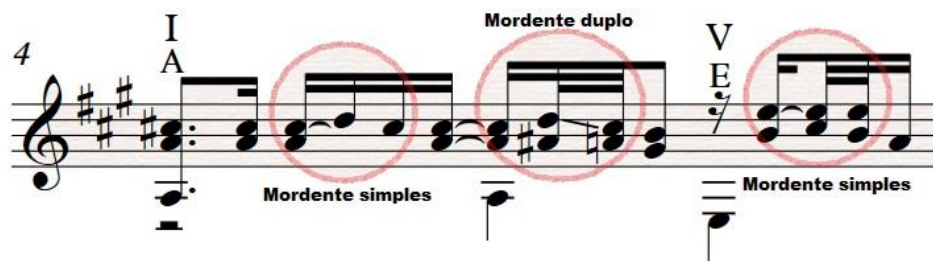


Figura 16: No compasso 9 há ocorrência de mordentes simples, e um mordente duplo em terças

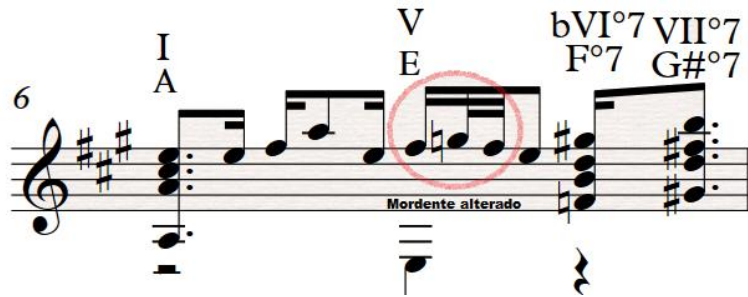


Figura 17: Exemplo de mordente alterado

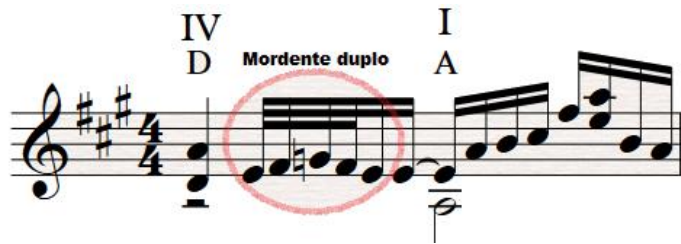


Figura 18: No compasso 11 aparece mais um mordente duplo



Figura 19: Nota de aproximação no compasso 3

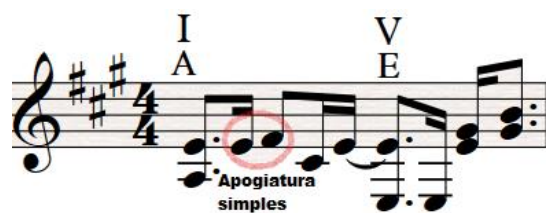


Figura 20: Apoggiatura simples breve no compasso 2

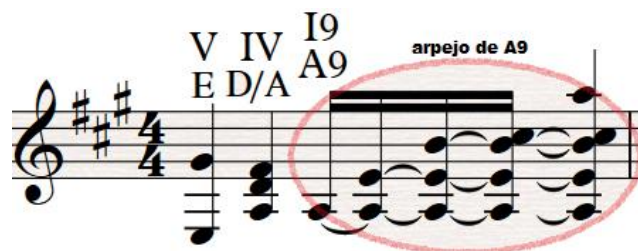


Figura 21: Arpejo por Pirâmide de A9 no último compasso

Nas figuras acima assim como na maioria do arranjo, o ornamento mais usado é o mordente, aparecendo nos seus três tipos. O primeiro mordente ocorre no compasso 3 (figura 15) alterado pela nota Dó no terceiro tempo, assim como no compasso 6 (figura 17), alterado também no terceiro tempo. No compasso 4 (figura 16) aparecem dois mordentes simples, nos tempos 2 e 4, e um duplo entre eles, um outro duplo vem a ocorrer no compasso 11 (figura 18). Já a apogiatura aparece na sua forma simples e breve, inferior (figura 20). Uma nota de passagem aparece no compasso 3 (figura 19) e um único arpejo por pirâmide aparece no terceiro tempo do último compasso, finalizando o arranjo (figura 21).

4.4. Harmonia implícita e Acordes Quebrados

Há momentos em que a harmonia aparece com os acordes completos, em outros a harmonia é implícita e percebe-se apenas a fundamental no início do compasso com várias notas de embelezamento. Isso é explicado e exemplificado a seguir:

1. Enquanto a harmonia é marcada pela simultaneidade de alturas diferentes, a melodia é marcada pela sua sucessão temporal.
2. Enquanto a harmonia, sendo uma situação momentânea, é completamente separada de quaisquer eventos rítmicos, tais eventos rítmicos representam um básico e mais vital componente da melodia (TOCH, 1977 apud GUELI, 2018 p. 61-62).

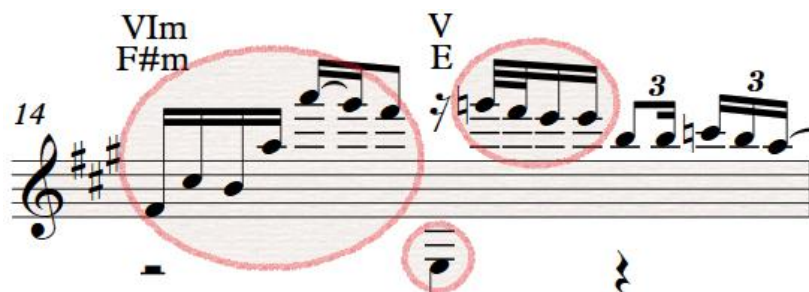


Figura 22: Acorde quebrado de F#m11 e E no bordão, seguido de floreios

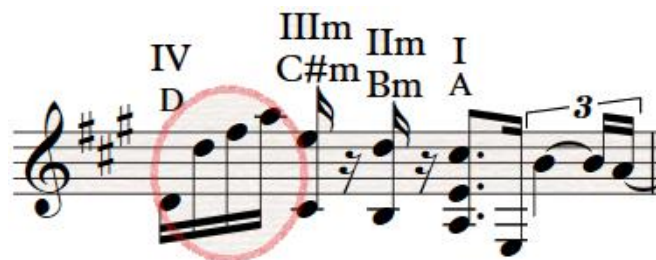


Figura 23: Acorde quebrado de D indicando a harmonia no compasso 9

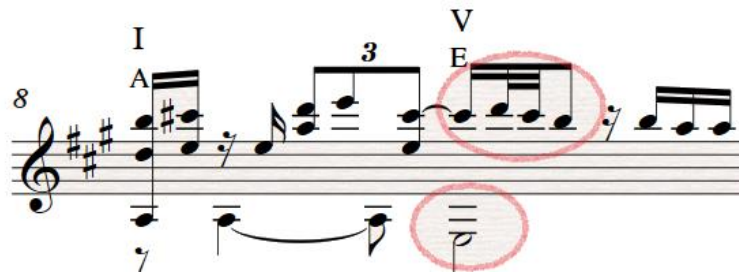


Figura 24: Harmonia de E implícita



Figura 25: No compasso 3, apenas a fundamental ditando a harmonia, seguida da 5ª justa

A harmonia implícita no primeiro e segundo tempos do compasso 14 (figura 22) é representada pelo acorde quebrado de F#m, assim como no primeiro tempo do compasso 9 (figura 23) o acorde quebrado de D é tocado para indicar a harmonia. Já no terceiro tempo do compasso 14 nota-se apenas a fundamental fazendo o papel da harmonia, seguida de floreios de 3ª menor e 2ª maior (figura 22). Nos compassos 8 e 3 (figuras 24 e 25) as notas fundamentais E e D estão sozinhas ditando a harmonia nos últimos 2 tempos, seguidas de mordentes simples.

De acordo com pesquisa realizada por Rafael Gueli, uma linha melódica não necessariamente envolve uma mudança na harmonia, mas uma mudança na harmonia irá afetar a melodia. (TOCH, 1977 apud GUELI, 2018 p. 64). Em outro estudo, explicou que embora as melodias sem acompanhamento não tenham uma harmonia explícita, elas podem ter uma harmonia implícita, ao que ele define como princípio de acordes quebrados (PATEL, 2003 apud GUELI, 2018 p. 331).⁹

O princípio de “acordes quebrados” também pode ser utilizado de uma maneira diferente, em que o arpejo pode representar uma textura polifônica latente, nas quais as alturas são dispostas uma após a outra, e também conter uma harmonia implícita. Esta harmonia implícita, apresentada por Toch e Patel, só é possível num contexto tonal, em que a essência melódica contenha elementos diferentes do contexto modal e atonal. (GUELI, 2018, p. 11-12).

⁹ No princípio de acordes quebrados as notas dos acordes são executadas sucessivamente muitas vezes com outras notas intermediárias, em vez de tocadas simultaneamente. (GUELI, 2018, p.11)

4.5. Outras observações

Nos compassos de 1 a 4 percebe-se um acréscimo no número de notas tocadas, adicionando mais camadas ao longo dos compassos até o seu repouso no compasso 5 com a tríade de D no primeiro tempo, sendo usada de outra maneira com rítmica e notas diferentes, porém é mantida a 3ª na melodia como se pode observar na figura abaixo:

Figura 26: Adição de mais camadas no decorrer dos compassos 1 a 4, repouso no 5

Um outro ponto relevante são que algumas frases caminham de um acorde ao outro citando a melodia com notas de embelezamento, ornamentos e rítmicas distintas. Isso é muito claro nos graus I, IV, V e VI do campo harmônico de A, mostrados nas figuras a seguir:

Figura 27: Frase sobre A, E implícito em seguida F° e Ab°



Figura 28: Escala de Blues, em sextinas sobre o VI grau



Figura 29: Mordente duplo caminhando para o bicorde de A

Nas figuras anteriores percebem-se as frases que foram usadas para construir o caminho da melodia até o próximo acorde, com destaque para a escala de blues (figura 28), executada em sextinas sobre o grau IV, a frase com mordente simples do compasso 6 sobre os graus I e V (figura 27), que antecede os acordes diminutos, e o mordente duplo sobre o grau I, seguido do bicorde de 5ª de A e da frase que faz a ligação com o próximo acorde do arranjo (figura 29).

5. CONCLUSÃO

O arranjo apresentado evidencia as características da linguagem musical de Mateus Asato, a reiteração de tríades e a coerência nas ideias musicais. Este trabalho procurou trazer à luz um pouco do estilo e da capacidade criativa do guitarrista, bem como da maneira com que Asato aborda a técnica de *chord melody*. Com o uso de uma metodologia que estabelece parâmetros de análise baseados em elementos relacionados à criação musical, compreende-se ser este apenas um trabalho de aproximação, na tentativa de trazer à tona um novo universo de ideias.

Pôde-se notar, particularmente no arranjo escolhido, a opção de Mateus Asato por elementos musicais específicos, tais como: ornamentação, consonância, harmonia triádica, harmonia implícita e acordes quebrados. A partir da análise apresentada, pode-se perceber uma preferência no uso de tríades, bicordes e ornamentos em relação a outros itens da linguagem musical, o que pode ser um indício do estilo do guitarrista. Por fim, buscou-se expor por meio de um exemplo, uma pequena fração do estudo de *chord melody* dentro de uma abordagem na música popular moderna.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A TÉCNICA DO CHORD MELODY NA GUITARRA

<https://blog.guitarpedia.com.br/tecnica-do-chord-melody-na-guitarra/#:~:text=A%20Origem%20da%20T%C3%A9cnica,empregado%20a%20qualquer%20g%C3%AAnero%20musical>. Acesso em: 1 Set. 2020.

ALEXANDER, Charles. *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music*. London: Balafon Books, 1999.

CHORD MELODY FOR JAZZ GUITAR: HOW-TO ON JAZZ STANDARDS _Acesso em 10 Set. 2020.

CHORD MELODY MADE EASY _Acesso em 10 Set. 2020.

CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter. *The Guinness Jazz A-Z*. London: Guinness Superlatives, 1986.

FARIA, Nelson *HARMONIA APLICADA AO VIOLÃO E À GUITARRA: Técnicas em Chord Melody*. São Paulo: Editora Vitale. 1 Jan. 2009

FIVE CHORD MELODY TIPS AND STUFF FOR JAZZ GUITARISTS OF ALL LEVELS
Acesso em 12 Set. 2020.

GUELI, Rafael *POLIFONIA LATENTE: ASPECTOS ESTRUTURAIS, INTER-RELAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DOS ELEMENTOS* _Acesso em 4 Nov. 2020

HOW TO BUILD A CHORD MELODY IN 3 EASY STEPS _Acesso em 9 Set. 2020.

KARL KRESS BIOGRAPHY _Acesso em 13 Set. 2020

KERNFELD, Barry (Ed.). *The new grove dictionary of Jazz*. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2002. v.3, p.855.

KOSTKA, Stefan *TONAL HARMONY* McGraw-Hill Education; 7th edition (June 22, 2012)

MICHELS, Ulrich *DTV-ATLAS ZUR MUSIK* 1ª ed. München\Munich (Alemanha): dtv. 1977.

MONGIOVI, Angelo *CHORD-MELODY: INVESTIGAÇÃO E ARRANJOS PARA GUITARRA* _Acesso em: 2 Set. 2020

OLIVA, Pollaco *CHORD MELODY & WALKIN' BASS* Livro Inédito, 2015.

PEREIRA, Marco CADERNOS DE HARMONIA Volume 1 Garbolights Produções Artísticas 2011.

POSTGATE, John. A Plain Man's Guide to Jazz. London: Hanover Books, 1973.

SALLIS, James (Ed.). The Guitar In Jazz: An Anthology. Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996.

SCHOENBERG, Arnold PROBLEMS OF HARMONY Online Version, 1999