

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

GENIL DE CASTRO PACHECO JÚNIOR

“Que acorde é esse aí?”

*Pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas
harmônicas e melódicas*

Brasília

2010

GENIL DE CASTRO PACHECO JÚNIOR

***“Que acorde é esse aí?”* PLURALIDADE: O PROCESSO
CRIATIVO DA RESSIGNIFICAÇÃO DE ESTRUTURAS
HARMÔNICAS E MELÓDICAS**

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós- Graduação
“Música em Contexto” do
Departamento de Música do
Instituto de Artes da
Universidade de Brasília para a
obtenção do título de Mestre em
Musicologia**

Orientadora: Prof^a. Dr^a.

Beatriz Magalhães Castro

Brasília – 2010

GENIL DE CASTRO PACHECO JÚNIOR

**“*Que acorde é esse aí?*” PLURALIDADE: O PROCESSO
CRIATIVO DA RE-SIGNIFICAÇÃO DE ESTRUTURAS
MELÓDICAS E HARMÔNICAS**

Dissertação a ser aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Música da Universidade de Brasília, pela Comissão formada pelos professores.

Orientadora _____

Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Magalhães Castro (UnB – MUS) – Presidente

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos – (Unicamp) – Membro Externo Efetivo

Prof. Dr. Clodomir Souza Ferreira (FAC/UnB –) – Membro Interno Efetivo

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire (UnB –MUS)-Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais **Genil** e **Cleonice** pelo apoio constante e incondicional ao meu envolvimento com a música.

À minha esposa **Beatriz** e minhas filhas **Ana Beatriz** e **Maria Clara** pela presença constante e preciosas sugestões.

Aos meus amigos: **Patrício Lavenere Bastos** (comandante Ticho) pelas inúmeras horas que trabalhamos juntos e pelo intercâmbio de informações; **Sérgio Freitas** pelo nosso importante intercâmbio intelectual, pela gentileza de ter enviado artigos importantíssimos e de quem tomei emprestado a idéia de colocar uma frase coloquial no título do trabalho (o trabalho do Sérgio é o “que acorde eu ponho aqui?”); **Fernando Nantra** que gentilmente me emprestou o livro de Dick Grove tão importante para este trabalho; **Zé Luis Schmidt** pela ajuda em vários aspectos deste trabalho.

Aos entrevistados **Joe Diorio**, **Nelson Faria**, **Don Mock** e **Bob Thompson** pela gentil disponibilização do seu tempo e *expertise* que muito contribuíram para esta pesquisa.

À minha orientadora **Beatriz Magalhães Castro** pela confiança e pela afinidade intelectual.

Às professoras **Maria Alice Volpe** e **Maria Cristina Azevedo** pelo apoio durante o processo de pesquisa.

À **CAPES** pela concessão de bolsa de mestrado durante a maior parte do tempo de elaboração desta dissertação.

RESUMO

PACHECO, G. C. “*Que acorde é esse aí?*” **pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas.** 2010. 159 f. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Este trabalho propõe-se a discutir a questão da ressignificação de acordes e linhas melódicas conhecida como *pluralidade(s)*, a partir das perspectivas imbuídas em publicações teóricas relacionadas ao jazz, compreendendo ainda o papel desse conceito na prática e no processo criativo de instrumentistas. A questão da *pluralidade* é explorada na dissertação como fio condutor que estabelece um diálogo entre as perspectivas relativas à ressignificação encontradas na teoria, no âmbito do jazz e na tradição teórica da música erudita ocidental, em especial, na tradição austro-germânica do século XIX, onde é encontrado o conceito *Mehrdeutigkeit* (*significado(s) múltiplo(s)*) que remete a uma mesma abordagem teórica. Qual o papel da ressignificação encerrada nos conceitos de *pluralidade(s)* e de *significados múltiplos*, na análise (teoria) e no processo criativo, relacionado, em especial, à harmonia, é a questão central norteadora da pesquisa. A pesquisa bibliográfica e a entrevista não dirigida foram os procedimentos metodológicos de exploração e inquirição utilizados neste trabalho. Foram também analisadas e sistematizadas, como base na *teoria escala acorde*, as ocorrências da *pluralidade* nos vários tipos de tétrades relacionadas às escalas maior, menor melódica, menor harmônica e maior harmônica e respectivos modos, bem como em acordes simétricos e formações por superposição de tríades, considerando as relações entre os aspectos horizontais e verticais. Os dados obtidos nesta pesquisa demonstram a relevância da *pluralidade* como importante ferramenta analítica, didática e criativa utilizada na compreensão e na criação musical.

Palavras-chave: Harmonia; Análise; Significados múltiplos; Ressignificação de acordes; Processo criativo.

ABSTRACT

PACHECO, G. C. “*What chord is this?*” **plurality: the creative process of resignification of harmonic and melodic structures.** 2010. Thesis (master degree). Arts Institute, Music Department, University of Brasilia, Brasilia, 2010.

This study discusses the resignification of chords and melodic lines known as *plurality* from perspectives found in the realm of jazz textbooks. This work also deals with the relationship between the concept of *plurality* and the creative process of instrumentalists. In reference to resignification, the concept of *plurality* works as a connecting thread establishing a dialogue between the perspectives of jazz theory and western traditional theory, particularly the Austro German tradition of the XIX century in which the concept of *Mehrdeutigkeit* (multiple meaning) is found pointing to a similar theoretical approach. The role of resignification of melodic and harmonic structures subsumed in the concepts of *plurality* and multiple meaning in music theory and musical analysis and its relation to the creative process is the central focus of this research. The non-directive interview and bibliographic research were the methodological procedures used in this work for the analysis of the interviews and the exploration of resignification of chords in jazz text books and books belonging to the Austro German theory tradition of the XIX century. Furthermore, the occurrences of *plurality* in four note chords related to different scales and modes, including symmetric structures and structures based on triadic superposition were all submitted to analysis and eventually systematized based on the categories of *chord scale theory*. The data gathered in this research indicates the relevance of *plurality* as an important tool in analysis, learning, understanding and creating music.

Keywords: Harmony; Analysis; Resignification of chords; Multiple meaning; Plurality; Creative process.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Relações de Pluralidade na Tétrade Maior.....	86
Tabela 2- Relações de Pluralidade na Tétrade Menor.....	87
Tabela 3- Relações de Pluralidade na Tétrade Dominante.....	88
Tabela 4- Acordes de Nona entendidos como tríades justapostas.....	100

LISTA DE SIGLAS

CE	Caderno de Entrevistas
MI	Musicians Institute
GIT	Guitar Institute of Technology

LISTA DE SÍMBOLOS

Representação Simbólica dos Intervalos

INTERVALOS	Nas Fórmulas	Nas Cifras
Segunda Menor/Nona menor	b2 / b9	b9
Segunda Maior / Nona Maior	2 / 9	2 / 9
Nona Aumentada	#9	#9
Terça Menor	b3	m ou -
Terça Maior	3	* Não tem
Quarta Justa / Decima Primeira Justa	4 / 11	4 / sus4 / 11
Quarta Aumentada / Decima Primeira Aumentada	#4 / #11	#11,
Quinta Diminuta	b5	b5
Quinta Justa	5	* Não Tem
Quinta Aumentada	#5	#5 ou +
Sexta Menor / Decima Terceira Menor	b6 / b13	b13
Sexta Maior / Decima Terceira Maior	6 / 13	6 / 13
Sétima Diminuta	bb7	o7 dim7
Sétima Menor	b7	7
Sétima Maior	7	7M, Maj7, Δ7 ou Δ

*Terças maiores e quintas justas estão subentendidas na Cifra.

Genil Castro/2000

Sétima Maior também representada em cifras como 7 (GROVE, 1972)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Organização.....	1
1 DEFININDO OBJETO	3
1.1 <i>Pluralidade</i>	3
1.2 Justificativa e procedimentos metodológicos.....	4
1.3 Revisão de literatura	9
1.3.1 Significados múltiplos.....	11
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
2.1 Definindo <i>pluralidade</i> na tradição europeia	16
2.1.1 Definindo <i>pluralidade</i> nas publicações do jazz.....	20
2.1.2 <i>Pluralidade e heterossemia</i>	25
2.2 <i>Pluralidade</i> no contexto da teoria e análise harmônica.....	28
2.2.1 Função da análise.....	28
2.2.2 Teoria harmônica como <i>construção simbólica</i>	29
2.2.3 <i>Estoque taxonômico</i>	31
2.2.4 O “ <i>estoque taxonômico</i> ” da <i>teoria escala acorde</i> como fundamento para o estabelecimento das relações de <i>pluralidade</i>	31
2.3 <i>Pluralidade</i> no contexto dos processos criativos em arte e música.....	41
2.3.1 Exploração inicial.....	43
2.3.2 A dimensão conceitual.....	44
2.3.3 Perspectiva social.....	49
2.3.4 Voltando ao processo criativo.....	50
2.3.5 <i>Voicings</i> : forma e criatividade.....	51

3 PLURALIDADE EM SEIS CORDAS	54
3.1 Músicos entrevistados.....	55
3.2 Aspectos intrapessoais envolvidos no processo criativo.....	57
3.3 Relevância do conceito de <i>pluralidade</i> e as dimensões aural e intelectual envolvidas no processo de ressignificação.....	58
3.4 Aspectos conceituais e didáticos envolvidos na ideia de <i>pluralidade</i>	64
3.5 <i>Pluralidade</i> e as idiossincrasias do instrumento.....	70
3.5.1 A dimensão visual.....	70
3.5.2 <i>Voicings</i> paralelos.....	73
4 “QUE ACORDE É ESSE AÍ?” EXPLORANDO AS RELAÇÕES DE PLURALIDADE	79
4.1 Tradição austro germânica e Rameau.....	79
4.2 <i>Pluralidade</i> na escala maior (diatônica).....	81
4.2.1 <i>Pluralidade</i> na téttrade maior (7M).....	84
4.2.2 <i>Pluralidade</i> na téttrade menor (m7).....	86
4.2.3 <i>Pluralidade</i> na téttrade dominante (7).....	87
4.2.4 <i>Pluralidade</i> nas téttrades maior com quinta aumentada (7M#5), e meio diminuta (m7b5).....	88
4.2.5 Ressignificação da téttrade 7M#5(b6), na escala maior harmônica.....	90
4.2.6 Ressignificação da téttrade 7M#5, na escala menor harmônica.....	91
4.2.7 <i>Pluralidade</i> nos acordes simétricos.....	92
4.2.7.1 Estruturas formadas por tríades.....	98
4.2.7.2 Tríade sobre nota do baixo (<i>Slash Chords</i>).....	99
4.2.7.3 Formações por superposição de tríades.....	99
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	112
APÊNDICE	118

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa discute a ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas, encontrada nos conceitos de *pluralidade* e *significados múltiplos*, à luz das categorias propostas pela *teoria escala acorde* e pelos estudos referentes ao processo criativo. Os conceitos de *pluralidade* e *significados múltiplos* são explorados a partir de suas ocorrências em publicações didáticas relacionadas ao jazz e publicações referentes à tradição erudita, particularmente as publicações relacionadas à tradição austro germânica do século XIX. A questão da ressignificação é também explorada a partir dos dados obtidos em entrevistas com músicos de jazz. Ao final do trabalho é proposta uma sistematização das principais relações de *pluralidade* ou de *significados múltiplos* considerando as relações entre os aspectos harmônicos e melódicos.

Organização

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta o objeto de estudo, a justificativa e intenção da pesquisa, bem como, os procedimentos metodológicos utilizados no trabalho. Este capítulo apresenta ainda a revisão de literatura.

No segundo capítulo, referente à fundamentação teórica, três diferentes perspectivas são expostas e através destas é focada a questão da *pluralidade*. A primeira discute, numa perspectiva histórica, os diferentes termos utilizados na tradição teórica ocidental e no jazz em referência ao processo de ressignificação, em especial o termo *pluralidade*, o qual relacionamos à linguística, especificamente ao conceito de *heterossemia* (HEINE, 1997). Essa primeira perspectiva trata da questão terminológica que envolve o termo *pluralidade*, enquanto as outras duas constituem-se nas duas vertentes teóricas sobre as quais todas as discussões suscitadas ao longo da pesquisa estão apoiadas.

A segunda perspectiva de fundamentação teórica se relaciona à abordagem analítica que é utilizada no entendimento do processo de ressignificação de estruturas melódicas e harmônicas, no estabelecimento das relações de *pluralidade*. As análises utilizadas nesta dissertação estão calcadas nas sistematizações das relações entre escalas e acordes, próprias da vertente teórica do jazz. Essas sistematizações são caracterizadas de acordo com as ideias de *construção simbólica* e *estoque taxonômico*, propostos por Nattiez (1990), em relação à análise harmônica.

A terceira perspectiva, por meio da qual, num esforço inter-disciplinar, foca-se à questão da *pluralidade*, caracteriza o processo de estabelecimento de relações de *pluralidade* ou ressignificação como processo criativo. Nesse ponto, várias categorias propostas por estudiosos do processo criativo, nos âmbitos da psicologia e das artes, são utilizadas no entendimento do processo de ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas, em especial na criação e ressignificação de *voicings*.

No terceiro capítulo deste trabalho, as falas dos músicos entrevistados foram analisadas à luz do conceito de processo criativo e das categorias da *teoria escala acorde*, compreendendo a perspectiva de cada um em relação à *pluralidade*, em seus aspectos de ferramenta criativa de exploração musical e de ferramenta didática – aspectos suscitados a partir das entrevistas. Também foram discutidas, a partir das informações obtidas nas entrevistas, as dimensões de compreensão intelectual e de habilidade aurál, aspectos envolvidos no processo de aquisição e ressignificação do material melódico e harmônico. Aspectos da *pluralidade* relacionados especificamente ao instrumento (guitarra e violão), como o paralelismo de *voicings*, aspectos visuais relacionados à compreensão e criação musical no instrumento, também são abordados nesse capítulo.

O quarto capítulo desta dissertação trata da ocorrência da ressignificação nas publicações teóricas dos séculos XVIII e XIX, em especial na tradição austro germânica e nas publicações relacionadas ao jazz. Foram comparadas, analisadas e sistematizadas essas ocorrências com base na *teoria escala acorde*, abordando as relações de significação múltipla ou ressignificação ocorridas nas várias qualidades de tétrades, acordes simétricos e formações de tríades sobrepostas, relacionadas às escalas (e respectivos modos): maior, menor melódica, menor harmônica, maior harmônica, octatônica e aumentada.

1 DEFININDO O OBJETO

1.1 *Pluralidade*

O conceito de *pluralidade* (GROVE, 1972), em música, está relacionado às múltiplas funções ou múltiplos significados que podem ser atribuídos a uma mesma estrutura harmônica ou melódica. Nesse sentido, um determinado acorde ou *voicing*, arpejo ou linha melódica é plural, ou mais precisamente, *heterossêmico* (ver p.25), por encerrar várias funções ou significados diferentes, dependendo do contexto musical onde for encontrado ou colocado, ou ainda, dependendo da perspectiva, através da qual, sua estrutura for analisada.

Portanto, a identidade de um determinado acorde transcende o significado imediato propiciado pelo conjunto de intervalos que o formam e só pode ser de fato interpretada e estabelecida através das perspectivas engendradas por um contexto harmônico mais amplo no qual o acorde esteja inserido, ou ainda pela perspectiva, através da qual sua estrutura seja analisada. O mesmo pode ser dito em relação às ideias melódicas que da mesma maneira podem assumir diferentes papéis dependendo do contexto ou do enfoque analítico.

Uma das ideias suscitadas a partir do conceito de *pluralidade* ou *significados múltiplos* está relacionada à ambiguidade. Para Smith (1986), em música a ambiguidade é geralmente relacionada à confusão ou à obscuridade que nos impede de descortinar um significado correto. No entanto, o autor, apoiando-se na crítica literária de William Empson, expande a ideia de ambiguidade, sugerindo uma das várias maneiras pelas quais esta pode ser explorada na música que relacionamos diretamente à ideia de *pluralidade* ou de *significados múltiplos*:

[...] é pelo reconhecimento de que qualquer acorde pode ter mais do que uma descrição funcional compreensível. Na verdade, tais relações complementares são algumas das várias linhas coloridas das quais o tecido musical é feito (tecido). Portanto, uma vez que tenhamos decidido nos impor auto-restrições, na forma de um sistema teórico particular, devemos estar preparados para explorar esse sistema até limite”. (SMITH, 1986, p. 101, tradução minha)

A *pluralidade* funciona ainda, de acordo com os dados obtidos nesta dissertação, como ferramenta criativa ao propiciar a ressignificação de estruturas harmônicas ou melódicas, proporcionando novos e diferentes usos para acordes ou linhas melódicas já conhecidas. Na perspectiva didática, de acordo com as entrevistas realizadas neste trabalho, o processo de estabelecimento de relações de *pluralidade* é geralmente entendido como facilitador da compreensão e da exploração harmônica, bem como facilitador do

entendimento das relações entre os aspectos verticais (acordes) e horizontais (escalas) envolvidos na prática da improvisação, arranjo e composição.

O princípio teórico a que se referem os termos *pluralidade(s)* e *significado(s) múltiplo(s)* está presente com diferentes abordagens e diferentes denominações na tradição teórica do século XVIII com Rameau (1683-1764), na tradição Austro Germânica dos séculos XIX e XX com Vogler (1749-1814), Weber (1779-1839), Weitzmann (1808-1880), Schoenberg (1874-1951) e Ziehn (ZIEHN, 1907; SASLAW, 1992; LESTER, 2002; BERSTEIN, 2002).

Esse mesmo princípio teórico é também encontrado na prática e no entendimento harmônico de arranjadores e instrumentistas ligados ao jazz e à música popular relacionada ao jazz, e está presente em publicações relativas à harmonia, ao arranjo e à improvisação.

Como ferramenta teórica, de análise e de criação, o conceito de *pluralidade* envolve um processo onde ocorre a desconstrução do sentido ou significado único de um determinado objeto musical, levando a uma (pluri) significação proporcionada pelas múltiplas perspectivas, através das quais o “objeto” musical pode ser compreendido. Finalmente, esse processo envolve várias reconstruções através da exploração e determinação das várias funções, usos ou significados distintos proporcionados pelo objeto. Enquanto determinada estrutura tonal permanece com o mesmo espaçamento entre suas vozes, com a mesma configuração tonal, ou seja, permanece a mesma, mudam-se as configurações intervalares, pelas quais, a estrutura é entendida.

Como é explorada a *pluralidade*, ou *significado(s) múltiplo(s)*, segundo as perspectivas das publicações relacionadas ao jazz, as relações dessas abordagens com as perspectivas propostas pelas tradições teóricas mencionadas, bem como o papel desse conceito teórico na análise, na prática e na criação musical são questões discutidas nesta dissertação.

1.2 Justificativa e procedimentos metodológicos

O meu interesse pelo tema desta pesquisa partiu de um envolvimento pessoal com o assunto que se iniciou há mais de vinte anos, quando perguntei ao meu primeiro professor de violão, Sidney Barros (Gamela), o nome de um determinado acorde (*que acorde é esse aí?*¹)

¹ É importante ressaltar que a idéia de uma pergunta coloquial no título da presente dissertação foi inspirada no trabalho “Que acorde eu ponho aqui?”(FREITAS, 2006), do professor pesquisador Sérgio Freitas.

e obtive uma resposta mais ou menos assim: “depende, isso aí pode ser um Sol, um Dó, mas também é um Mi, um Si bemol, mas isso aí, é, na verdade, um Fá sustenido...”, na época, pela ambiguidade da resposta, achei que se tratasse de uma brincadeira.

No entanto, pouco tempo depois encontrei nos livros de harmonia para guitarra de Ted Greene, o mesmo tipo de abordagem, onde um mesmo acorde era visto de várias maneiras diferentes, só que, desta vez, a explicação era mais elaborada e detalhada e, nesse ponto, eu já entendia a resposta do meu primeiro professor como algo assim: $Gm6 = C7(9) = Em7b5 = Bb(\#11) = F\#7(b9,b13)$.

A *pluralidade* foi, em minha experiência musical, o “ticket” de entrada para a harmonia, para a improvisação e o arranjo, estabelecendo parâmetros de análise e compreensão intelectual. Nesse sentido, na justificativa da escolha desse objeto de pesquisa, é importante nos remetermos à fala de Deslauriers (2008) ao tratar da impossibilidade do empreendimento de uma pesquisa sem nenhum *a priori* teórico:

[...] autores como Deutscher (1984) colocam a justo título a impossibilidade de o pesquisador abstrair de seus conhecimentos anteriores e das teorias precedentes que informam suas leituras; por seu próprio ofício, o pesquisador não pode fazer *tabula rasa* de seu passado. (DESLAURIERS, 2008, p. 136).

Ainda nesse mesmo sentido, Deslauriers (2008, p. 133) afirma que “a tradição da pesquisa qualitativa frequentemente insistiu no caráter pessoal dos trabalhos. O envolvimento do pesquisador em seu objeto é, portanto, emocional e constituiria o ponto de partida”.

O autor enfatiza ainda que o objeto escolhido para a pesquisa deve ser um objeto de preocupação ou curiosidade por parte do pesquisador, que constrói seu objeto a partir de uma rede de interesses que orientam sua escolha.

Para Minayo (2001), “nada pode ser intelectualmente um problema se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema da vida prática”, a autora adverte ainda em relação à impossibilidade de uma objetivação estrita ao lidarmos com dados qualitativos e sugere a única objetivação possível que, nesse caso, está atrelada ao “repúdio à neutralidade” e à redução máxima dos juízos de valor por parte do pesquisador. (apud MIOTO e LIMA 2007, p. 39).

A construção do objeto desta pesquisa teve um caráter progressivo, típico da pesquisa qualitativa, na qual, segundo Deslauriers (2008), o objeto de pesquisa é elaborado à medida em que os dados e a análise se realizam.

Na pesquisa qualitativa, a construção do objeto de pesquisa se faz progressivamente, o pesquisador focalizando sua atenção no objeto e delimitando gradualmente os contornos de seu problema. Isso porque o pesquisador qualitativo tenderá a construir seu objeto em contato com o campo e com os dados que ele coletará. (DESLAURIERS, 2008, p. 149)

Nesse sentido, comecei a pesquisa a partir da ótica da teoria relacionada ao jazz, investigando a ocorrência e a abordagem da ressignificação nas publicações relativas à harmonia, à improvisação, ao arranjo e à composição.

Entretanto, em pouco tempo, a partir de uma coleta preliminar de dados através de levantamento bibliográfico, tomei conhecimento de que vários autores das tradições teóricas da música erudita faziam alusão ao mesmo conceito de ressignificação, fato que propiciou um estudo mais abrangente sobre o assunto, envolvendo uma perspectiva histórica da ocorrência da ressignificação na teoria da música ocidental e em especial, relacionada à harmonia. Propiciou ainda, o estabelecimento de uma relação entre as abordagens presentes nestas tradições com às das publicações relacionadas ao jazz.

A pesquisa qualitativa, ainda de acordo com Deslauriers (2008), pode ser utilizada tanto para descrever uma situação social circunscrita (pesquisa descritiva) como para explorar determinadas questões (pesquisa exploratória).

Para Gil (1994), a pesquisa exploratória, categoria na qual a presente dissertação se enquadra, tem como objetivo central o “aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições”, tendo portanto, um planejamento flexível, abarcando os mais variados aspectos do objeto de pesquisa.

Também enfocando a pesquisa exploratória, Stebbins (2001, p.6) afirma que o pesquisador explora quando se tem pouco ou nenhum conhecimento científico sobre um grupo, uma atividade, um processo ou uma situação que se queira examinar, não obstante, tendo razões para crer que o objeto de pesquisa tenha elementos que valham a pena serem descobertos.

Nessa mesma via, enfatizo que até a finalização desta dissertação, encontrei pouca literatura na qual a ressignificação (*significados múltiplos*) fosse abordada e nenhuma literatura que tratasse desse conceito relacionando-o à música popular, ou mais precisamente ao jazz, e tampouco o relacionando à criatividade, reforçando, portanto, a pertinência na escolha do objeto de pesquisa e ressaltando seu caráter exploratório.

Gil (1994) acrescenta ainda, que as pesquisas de caráter exploratório geralmente envolvem: levantamento bibliográfico, entrevistas com pessoas que tiveram experiências

práticas com o problema pesquisado e a análise de exemplos que favoreçam a compreensão do objeto de estudo.

Os três procedimentos metodológicos mencionados, identificados por Gil (1994), e que estão envolvidos na pesquisa de caráter exploratório, foram o ponto de partida para a coleta e análise de dados da presente pesquisa.

A análise de exemplos, mencionada por Gil (1994), está relacionada nesta pesquisa ao terceiro e quarto capítulos, onde são analisados os exemplos melódicos e harmônicos relacionados à *pluralidade* ou significação múltipla.

Utilizamos neste trabalho a pesquisa bibliográfica como um dos procedimentos metodológicos. Portanto, é importante caracterizar o caráter de procedimento metodológico da pesquisa bibliográfica, principalmente estabelecendo a distinção entre a pesquisa bibliográfica e a revisão de literatura:

Não é raro que a pesquisa bibliográfica apareça caracterizada como revisão de literatura ou revisão bibliográfica. Isso acontece porque falta compreensão de que a revisão de literatura é apenas um pré-requisito para a realização de toda e qualquer pesquisa, ao passo que a pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos, de busca por soluções, atento ao objeto de estudo. (MIOTO e LIMA 2007, p. 38)

De acordo com Lima e Miotto (2007, p. 40), a pesquisa bibliográfica é bastante utilizada em estudos exploratórios ou descritivos, “casos em que o objeto de estudo proposto é pouco estudado”. A indicação da pesquisa bibliográfica, nesse caso, se deve ao fato de a “aproximação com o objeto ser dada a partir de fontes bibliográficas”.

Portanto, a pesquisa bibliográfica possibilita um amplo alcance de informações, além de permitir a utilização de dados dispersos em inúmeras publicações, auxiliando também na construção, ou na melhor definição do quadro conceitual que envolve o objeto de estudo proposto (Gil, 1994 *apud* Lima e Miotto, 2007, p. 40)

No presente trabalho foram utilizadas publicações referentes ao ensino da harmonia, do arranjo, da composição e da improvisação no âmbito da teoria do jazz. Também foram utilizadas publicações referentes à teoria no âmbito da tradição erudita ocidental. Esse tipo de publicação se encaixa na categoria de livro de leitura corrente proposta por Gil (1994), e de acordo com o autor, os livros são fontes bibliográficas por excelência. A maior parte das publicações utilizadas nesta pesquisa foi adquirida com recursos advindos de bolsa de estudos CAPES.

Outras publicações, igualmente pertencentes à categoria de livros de leitura corrente e de fonte primária, em especial, as obras relativas à tradição teórica austro germânica do século

XIX, puderam ser acessadas e descarregadas² eletronicamente em virtude dos projetos de digitalização do acervo de grandes bibliotecas de importantes instituições acadêmicas norte americanas e européias.

A pesquisa bibliográfica foi utilizada nessa pesquisa como procedimento metodológico nos capítulos onde as abordagens da tradição teórica ocidental e do jazz em relação à ideia de *pluralidade* ou *significados múltiplos* foram discutidas nos seus aspectos históricos e técnicos.

Outro procedimento metodológico utilizado nessa pesquisa foi o da entrevista de tipo qualitativo. Esse procedimento foi particularmente explorado no terceiro capítulo da dissertação, onde busquei compreender o papel da *pluralidade* na compreensão intelectual, no processo criativo e nas atividades didáticas de músicos que conhecem e utilizam este conceito teórico.

As entrevistas seguiram a linha da entrevista não-dirigida, de acordo com Poupart (2008, p. 224):

[...] a entrevista não dirigida apresenta inicialmente a vantagem de se basear adequadamente na realidade do entrevistado. Gozando de um máximo de liberdade para se expressar sobre o ou os temas da pesquisa, ele é mais capaz de fazê-lo segundo suas próprias categorias e sua própria linguagem.

Outra vantagem apontada por Poupart (2008, p. 225), em relação à entrevista não-dirigida, está relacionada ao enriquecimento do material de análise e do próprio conteúdo da pesquisa: “a entrevista não-dirigida favorece, graças à abertura do método, o afluxo de informações novas, que podem ser determinantes para a compreensão do universo do entrevistado e do objeto pesquisado”.

Nessa via, os discursos das entrevistas realizadas nesta pesquisa foram construídos em uma interação dialógica e espontânea entre entrevistador e entrevistados. Poupart (2008, p. 245) observa que, ultimamente: “uma atenção maior é conferida ao papel dos processos discursivos empregados nas trocas verbais e ao papel do entrevistador na própria produção do discurso”.. O autor observa ainda que:

Para Mishler (1986), o discurso produzido pelas entrevistas de ser considerado como uma co-construção da qual participam o entrevistador e o entrevistado, sendo o sentido das perguntas e das respostas mutuamente e contextualmente construído por um e pelo outro. Visto sobre ângulo, o papel do entrevistador não se limita

² A disponibilização eletrônica de fontes primárias é um dos aspectos que tornam a pesquisa no século XXI um privilégio inédito, ao mesmo tempo, apresentando a obrigação de uma pesquisa cada vez mais profunda e ampla, condizente com seu tempo.

unicamente a fazer falar os outros, como amiúde se imagina, mas é central na própria produção dos dados. (POUPART, 2008, p. 235)

É importante ressaltar minha condição de “*insider*” em relação ao objeto dessa pesquisa e da proximidade com dois dos entrevistados: Joe Diorio e Nelson Faria, com os quais tive convívio nos anos de 1980 no *Guitar Institute of Technology*³ e com os quais mantenho contato esporádico desde então. Nesse sentido, Poupart (2008, p. 236) afirma que: “a proximidade devida a um mesmo pertencimento social ou adquirida no campo de pesquisa, é, em geral, percebida, como uma condição que favorece uma boa compreensão do grupo pesquisado”.

O autor acredita ainda que não existam regras simples ao abordar essa questão da homologia entre entrevistado e entrevistador.

Chapoulié (1984) lembra ainda que Hughes sugeria aos seus alunos que pesquisassem os grupos aos quais eles estivessem naturalmente afiliados, aproveitando o distanciamento que lhes oferecia a condição de estudante. E, para tentar objetivar melhor a situação desses grupos. Hughes apostava em outra coisa além da proximidade social, preconizando, sobretudo, o recurso às ferramentas conceituais, ao método comparativo e à capacidade reflexiva do pesquisador. (POUPART, 2008, p. 237)

Tanto a “filiação” ao grupo de músicos pesquisado, que permitiu o acesso e a reflexão de tópicos e idiossincrasias relacionadas ao instrumento, bem como ao objeto de estudo; quanto o distanciamento, propiciado pelo olhar de terceira pessoa na condição de pesquisador, foram aspectos indispensáveis para a realização deste trabalho.

1.3 Revisão de Literatura

A presente dissertação discute a questão do processo de ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas, ou *pluralidade*, em sentido específico, nos seus aspectos técnicos e analíticos nas suas ocorrências em publicações relacionadas à perspectiva teórica do jazz e à teoria da música erudita ocidental, em especial a tradição austro germânica do século XIX.

Como observado anteriormente, não foi encontrada até o momento da finalização desta dissertação, literatura que abordasse diretamente o conceito de *pluralidade* ou

³ Instituto parte do *Musicians Institute* fundado em 1977 localizado em Hollywood California que oferecia nesta época curso técnico de um ano. Dentre os instrutores, no anos de 1980, estavam Joe Diorio, Howard Roberts, Joe Pass e Don Mock.

significados múltiplos, a partir da perspectiva teórica relacionada ao jazz ou à música popular relacionada ao jazz.

No entanto, na vertente erudita, foram encontrados materiais nos quais a questão do *Merdheutigkeit* ou *significados múltiplos* é abordada. Os materiais são os seguintes: os livros *Vienesse Harmonic Theory* de Wason ([1985],1995) e *Thinking about Harmony* de Damshroder (2008), os artigos de Saslaw e Walsh (1996) e Moreno (2003), e ainda a tese de Saslaw (1992).

Nos artigos de Saslaw e Walsh (1996) e Moreno (2003) os *significados múltiplos* são discutidos na perspectiva cognitiva, e ou, filosófica. Embora o aspecto cognitivo permeie toda a discussão dos *significados múltiplos*, nessa dissertação me concentrei, como já observado, nos aspectos técnicos e analíticos, portanto, não são discutidas mais profundamente questões referentes à cognição. Não obstante, ressalto adiante aspectos relevantes encontrados em Saslaw e Walsh (1996) que estão em concordância ou discordância com este trabalho.

Moreno (2003) aborda a análise de Gottfried Weber do quarteto “Dissonância” de Mozart, nesse contexto o conceito de *significados múltiplos (merdheutigkeit)* é explorado numa perspectiva que parte das noções filosóficas de consciência presentes em Kant e Fichte e da subjetividade auto-reflexiva proposta por Novalis e Schlegel. As abordagens propostas por Moreno (2003), apesar de interessantes fogem do foco proposto nessa dissertação.

Em Saslaw e Walsh (1996) é proposta a questão dos *significados múltiplos* em relação ao conceito de *invariance*. A invariância (*invariance*), de acordo com o artigo, está relacionada à possibilidade de recategorização um estímulo sem percebê-lo como um evento completamente novo. Nesse sentido, a maneira que abstraímos determinado fenômeno afeta a maneira que o conceituamos.

Segundo os autores, os *significados múltiplos (multiple meaning)* relacionados à harmonia envolvem dois tipos de invariância, uma relacionada às próprias alturas e outra relacionada ao conjunto de funções que constituem um tom (*key*). Concordo somente com o primeiro aspecto apontado por Saslaw e Walsh (1996), no qual a invariância se relaciona à estrutura de alturas.

Em referencia ao aspecto relacionado à localização funcional dessa estrutura (embora fixa nos significados específicos), considero que esta constitui-se exatamente na possibilidade de uma multiplicidade de endereços funcionais que podem ser atribuídos a uma mesma estrutura, portanto, ao meu ver, esse aspecto relaciona-se a uma *variância* e não a uma *invariância*. Tal possibilidade de múltiplos endereços funcionais caracteriza o processo de ressignificação discutido ao longo dessa dissertação. A multiplicidade de endereços

funcionais pode implicar numa mudança de função para uma mesma estrutura harmônica, esta característica é discutida adiante nessa pesquisa, onde se relaciona o conceito de *pluralidade* ao de *heterossemia*.

De acordo com os autores, o conceito de *invariance* (invariância) é vital para a música pós-tonal. Nesse sentido, o artigo propõe uma relação entre o conceito de *significados múltiplos* a partir das perspectivas de Schoenberg, Vogler e Weber e o conceito de invariância (*invariance*) encontrado em Forte e Babbitt. Os autores afirmam que o conceito de *significados múltiplos* pode ser visto como precursor da noção de conjunto de classes de equivalências, e nesse sentido, Saslaw e Walsh (1996, p.225) afirmam que:

O modo de abstração tem um profundo efeito na maneira em que as relações musicais podem ser concebidas (conceituadas), porque ele permite que a noção de equivalência de classes seja estendida para uma variedade de entidades musicais. Portanto, os intervalos podem ser considerados equivalentes se abarcam um mesmo número de teclas num teclado, da mesma maneira, acordes com diferentes aceções funcionais (como os de sexta aumentada e o acorde dominante) podem ser considerados como equivalentes. Portanto, em certo sentido, a noção de Significados Múltiplos pode ser vista como precursora da noção de conjunto de classes de equivalências. (tradução minha)

Nos trabalhos de Damshroder (2008), Wason (1985) e Saslaw (1992) a idéia dos *significados múltiplos* é discutida em suas dimensões técnico-harmônica e histórica, relacionada portanto, a discussão central deste trabalho. Esses trabalhos são mencionados ao longo desta pesquisa. A seguir, foco a tese de Saslaw (1992) iniciando a discussão das relações entre a idéia de *significados múltiplos* na tradição austro germânica e a *pluralidade* no jazz e música popular relacionada ao jazz, discussão esta, que permeia esta pesquisa.

1.3.1 *Significado(s) múltiplo(s) (merdheutigkeit)*

Em sua tese de doutorado, de 1992, *Gottfried Weber and The Concept of Merdheutigkeit*, Janna Saslaw aborda o conceito de “*significados múltiplos*” (*Merdheutigkeit*) a partir da perspectiva de Gottfried Weber, com foco específico no livro *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-32).

O livro de Weber, de acordo com Saslaw (1992, p. 26), tinha como propósito ser um manual prático e não uma série de especulações sobre a natureza da música.

Dentre as contribuições teóricas propostas por Weber é importante ressaltar seu sistema que reconhecia os acordes como estruturas fundamentais construídas a partir de “*roots*” ou fundamentais específicas dos acordes (já abordada por Rameau), nesse sentido, Weber rejeitava a compreensão harmônica proposta pelo baixo contínuo (que classificava o

fenômeno harmônico como intervalos construídos acima do baixo), classificando-a como inapropriada para a descrição da música do século XIX.

Essa abordagem dos acordes a partir de suas fundamentais, derivadas dos graus de escala(s) específica(s) viria a ser a base da concepção de construção e compreensão de acordes utilizada por outros teóricos da escola austro germânica, como Sechter e Mayrberger, e posteriormente, a mesma concepção⁴ apareceria nas publicações do jazz e da música popular relacionada ao jazz

Weber ressalta o caráter prático de seu sistema ao rejeitar a “acústica” como meio apropriado ao ensino da composição. Para Weber, apresentar equações e outros aspectos relacionados à acústica para o ensino da composição seria equivalente a iniciar o estudo da pintura pela teoria da luz e da cor, ou ainda, ensinar filosofia da retórica ou gramática à criança que está aprendendo a falar (SASLAW, 1992, p. 17

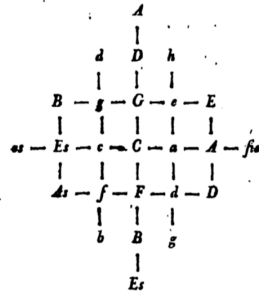
Saslaw (1999) afirma que Weber ajudou a teoria musical a corresponder mais precisamente aos eventos harmônicos de seu próprio tempo. Vários dos aspectos teóricos propostos por Weber, como a utilização de numerais romanos (caixa baixa) nas análises harmônicas, a classificação de tríades (maior, menor e diminuta) e tétrades (maior, menor, dominante e meio diminuta) que posteriormente foram expandidos, tiveram grande influência na organização das ferramentas analíticas presentes no estudo da harmonia no jazz.

Weber introduz ainda o quadro de relações entre tonalidades, e é aparentemente, de acordo com Saslaw, o primeiro autor a colocar as relações paralelas entre tons maiores e menores entre as relações mais próximas para qualquer tom, juntamente com a dominante, subdominante e os relativos maior-menor.

⁴A utilização de numerais romanos, arábicos (indianos) e letras na designação de acordes, intervalos e graus, oferece grande similaridade entre a simbologia utilizada por Vogler, Weber e Sechter (1853), e a simbologia utilizada posteriormente em publicações relacionadas à harmonia e à sistematização escala/acorde no jazz. Nos exemplos abaixo, N, em *Grundsätze der Musikalischen Komposition vol.3 (1853)*, página 104, utiliza as letras maiúsculas para representação dos acordes, as letras minúsculas na representação das notas e os numerais arábicos representando intervalos:

Die Töne: *d-e-fis-g-a-h* machen
 in A moll die Stufen: 4, 5, 6, 7, 8, 9,
 und in D dur jene: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Segundo Saslaw (1992), o quadro das regiões de Schoenberg é a mais moderna e conhecida versão desse tipo de representação (matriz em duas dimensões) proposta por Weber (exemplo abaixo).



Exemplo 01: Saslaw: *Gottfried Weber and the concept of Merdheutigkeit*, 1992 p. 185, ex 15a

Saslaw (1992) traça em seu trabalho uma importante linha histórica que compreende o período entre os anos de 1770 e 1817, relacionando os antecessores teóricos que teriam influenciado Weber em relação ao conceito de *significados múltiplos*. Nessa linha, Saslaw inclui os franceses Rameau e D'Alembert, Momigny e Catel, o italiano Asioli, e representantes da escola auto-germânica, Kirnberger, Kollman, Koch, Knecht e Vogler.

A autora explicita duas categorias de tratamento de *significados múltiplos* pelos antecessores de Weber: a primeira refere-se aos autores que relacionam o *significado múltiplo* (usando ou não o termo) exclusivamente como meio de digressão (modulação) para tons remotos. No trabalho desses teóricos, o conceito de *significado(s) múltiplo(s)* está atrelado à reinterpretação enarmônica de estruturas harmônicas e a idéia de acorde *pivot*, como Rameau (BERNSTEIN, 2002). A segunda categoria inclui aqueles autores que consideram o *significado múltiplo* como um conceito mais amplo e abstrato, uma parte integrante do sistema musical de seu tempo e uma fonte de efeitos expressivos (SASLAW, 1992, p. 38).

Saslaw (1992) inclui em sua perspectiva histórica autores posteriores a Weber, descrevendo os pontos coincidentes aos de Weber, bem como os pontos divergentes ou diferentes no trato dos *significados múltiplos*, apontando ainda os diferentes níveis da possível relação do trabalho de Weber com o desses autores. Dentre os autores posteriores a Weber que tratam do conceito de *significado múltiplo*, Saslaw inclui: Schneider, Fétis, Horák, Weitzmann, Richter, Laurencin, Böhme, Ziehn e Riemann.

Para a autora, todo fenômeno harmônico é visto por Weber como demonstrativo em algum grau de *significado múltiplo*, portanto, Weber aplica o conceito de uma maneira ampla, incluindo diversos tópicos como: os nomes de alturas e intervalos, cruzamento de vozes, melodias compostas (*composite melody*), distância das notas do acorde em relação ao baixo,

omissão de notas do acorde, acordes alterados (principalmente os de sexta aumentada), função dos acordes nos graus da escala, *significados múltiplos* nas progressões harmônicas, notas não-harmônicas, *significado múltiplo* gerado a partir da “transformação” de estruturas harmônicas através da alteração cromática de notas do acorde.

Vários desses aspectos apontados por Saslaw (1992), como a omissão de notas do acorde e distância do baixo em relação às notas do acorde, estão em consonância com as abordagens encontradas na teoria harmônica do jazz, como o conceito de *voicing*. Várias das transformações cromática de acordes, bem como a exploração dos *significados múltiplos* são posteriormente compreendidas, no âmbito da teoria do jazz, através das relações entre os aspectos verticais e horizontais, propostas na *teoria escala acorde*.

Na perspectiva teórica relacionada ao jazz, as alterações cromáticas de acordes, como nos acordes de sexta aumentada presentes na teoria erudita, são em sua maioria entendidas como tensões disponíveis nas escalas ou modos a partir dos quais os acordes são construídos. Essa simbiose entre os aspectos horizontais e verticais constitui-se no principal *insight* teórico (PACHECO e CASTRO, 2010), trazido pelo jazz à compreensão de estruturas harmônicas e suas contrapartes melódicas, como será discutido adiante.

Duas categorias básicas são apontadas por Saslaw (1992, p. 352), na perspectiva de Weber em relação ao conceito de *Merdheutigkeit* (*significados múltiplos*), uma se refere à “inclinação da mente à interpretação do fenômeno musical de determinadas maneiras”, relacionada, portanto, à questão da recepção e cognição, bem como a uma exploração das relações de *significados múltiplos* em todo tipo de fenômeno harmônico.

A outra categoria está relacionada à “propriedade estrutural” dos fenômenos em si. Saslaw (1992) ressalta que embora essas categorias não possam ser facilmente dissociadas, alguns tipos de *significados múltiplos*, em Weber, ora são focados mais em uma e ora em outra categoria.

Essa última está estritamente relacionada com a questão teórico-harmônica propriamente dita e ao que Nattiez (1990) se refere como uma metalinguagem para o entendimento das entidades harmônicas. Está relacionada às estruturas dos acordes (relações intervalares) e suas interpretações enarmônicas, bem como a localização funcional de acordes em diferentes tonalidades. Essa determinação dos “endereço” funcionais dos acordes é o mesmo procedimento que utilizamos ao longo desta pesquisa na determinação das possibilidades de resignificação de entidades musicais, em especial, os acordes.

As informações históricas e técnicas obtidas a partir da tese de Janna Saslaw foram de grande importância para a presente pesquisa no estabelecimento de relações entre as

perspectivas relacionadas ao *significado(s) múltiplo(s)*, ou *pluralidade*, encontradas nas tradições teóricas e nas publicações relacionadas ao jazz e à música popular.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo discuto as abordagens teóricas que permitiram um dimensionamento do objeto de pesquisa contextualizando-o em campos inter-complementares.

Primeiro são discutidos os termos *significados múltiplos* (*Merdheutigkeit*), “*pluri-significância*” (*plurisignificance*), acorde andrógino (*zwitterakkord*) e os conceitos de *duplo emprego* (*double emploi*), e de *acordes subentendidos* (*sous entendue*), utilizados na descrição dos aspectos de significação múltipla. Discutimos e justificamos a utilização do termo *pluralidade*, associando-o ao conceito de *heterossemia* proposto por Lichtenberk (HEINE, 1997).

Em segundo lugar é discutida a chamada *teoria escala acorde* (NETTLES e GRAF, 1997) à luz dos conceitos de *construções simbólicas* e *estoque taxonômico* propostos por Nattiez (1990), através dos quais, são caracterizadas as categorias da *teoria escala acorde* utilizada neste trabalho como ferramenta de análise no estabelecimento e sistematização das relações de ressignificação ou significação múltipla.

Por fim, discuto a perspectiva do entendimento da *pluralidade* como processo criativo e nesse ponto, me apoio em vários autores que abordam a questão da criatividade e a questão do processo criativo em especial relacionados aos aspectos individuais e intrapessoais envolvidos nesse processo. Também foram abordados, de maneira mais resumida, aspectos sociais relacionados ao processo criativo.

O foco central no entendimento da *pluralidade* como processo criativo foi direcionado às categorias propostas por Ostrower (1977, 1987). O entendimento da autora em relação ao processo criativo nos seus aspectos intuitivo e intelectual, ressaltados em suas categorias de *ordenação de campo* e *ordenação de grupo*, foram de grande importância para esta pesquisa.

Apoio me ainda na ideia de *forma* proposta pela a autora, a qual, relacionamos ao processo de *pluralidade*, principalmente em relação à formação e a ressignificação de *voicings*.

2.1 Definindo *pluralidade* na tradição europeia

No século dezoito Rameau estabelece os conceitos de ‘*double emploi*’ (*duplo emprego*) e a noção de *acordes “sous entendue”, ou “subentendidos”* (*chords by supposition*) (LESTER, 2002, p. 764-766), que estão relacionados à ideia de *pluralidade*. Na tradição

teórico-harmônica austro-germânica do século dezenove também é estabelecido, primeiramente por Vogler, o conceito de *significado(s) múltiplo(s)* (*Merdheutigkeit*), que é também explorado por Gottfried Weber (1779-1839), como discutido anteriormente.

De acordo com Saslaw (1992), os dicionários da época definiam o termo *mehrdeutig* como: “Mehrdeutig: Adjetivo e Advérbio, que tem mais de um significado ou que admite mais de uma interpretação. Disto é derivado o Significado Múltiplo.” (CAMPE, 1809 *apud* SASLAW, 1992, p. 36). A autora enfatiza a importância do conceito afirmando que:

Significado(s) Múltiplo(s) é um dos mais importantes elementos gramaticais de qualquer sistema musical, das afinidades com o sistema modal até a combinatória do sistema de 12 tons [...] Para Weber o Significado(s) Múltiplo(s) é um potencial inerente a qualquer evento que envolve alturas (*pitch event*), bem como um foco para a atividade mental. Como uma propriedade de potencial inerente, deve ser trazida à atenção de qualquer estudante de composição. Na visão de Weber, o reconhecimento de todas as possibilidades de significado dos vários fenômenos harmônicos oferecem ao compositor um rico repertório de ferramentas expressivas. (SASLAW, 1992, p. 38, tradução minha)

A autora acrescenta ainda outra definição do conceito de *significados múltiplos* (*Merdheutigkeit*) encontrada no dicionário alfabético que serve de introdução para o livro de Vogler: *Handbuch zur Harmonielehre*, de 1802:

Na linguagem da música, assim como na retórica, os casos se apresentam a si próprios de tal maneira que podem ser atribuídos vários significados para uma idéia. A doutrina dos Significados Múltiplos determina de uma vez por todas, todos os possíveis casos nos quais tanto as mesmas harmonias afetam o ouvido como diferentes, como diferentes harmonias o afetam como iguais. (SASLAW, 1992, p. 72, tradução minha).

Vogler aplicaria este seu paradigma de várias interpretações a partir de uma, apenas à música, e mais especificamente à harmonia. Weber, também de acordo com Saslaw (1992, p. 94), define *significados múltiplos* como: “a possibilidade de explicar uma entidade, com mais de uma maneira, ou a qualidade de uma entidade, pode ser considerada ora isto, ora aquilo.”.

Para Bernstein (2002, p. 781-782), o *significado(s) múltiplo(s)* (*Merdheutigkeit*) em Vogler, que era um organista bem versado na improvisação, estão relacionados às modulações, as quais, poderiam ocorrer para qualquer tom maior ou menor na escala cromática. Ainda segundo Bernstein, os aspectos teóricos do legado de Vogler, que tiveram uma influência mais duradoura foram a notação harmônica dos graus em numeral romano e suas ideias de modulação e significado múltiplo (*Merdheutigkeit*) que forneceu a geração subsequente de teóricos: “uma estratégia para explicar as crescentes e intratáveis progressões cromáticas.”.

Weber, que segundo Saslaw (1992, p. 100), via todo fenômeno harmônico como demonstrativo, em determinado grau, do *significado(s) múltiplo(s)* (*Merdheutigkeit*), se refere

às qualidades encerradas pelo conceito como: “uma fonte fértil e incalculável de riqueza harmônica, de fáceis mudanças harmônicas (*harmonic turns*) e de efetiva variedade da rede harmônica”.

Fétis (1784-1871) fala das “*múltiplas relações entre tonalidades*”: “*relations multiples entre les tons divers*”, e “*relations multiples de tonalités*”, conceitos que segundo Saslaw (1992), estão ligados à ideia de *Merdheutigkeit* (*significados múltiplos*) encontrada em Weber. Fétis credits a Mozart a descoberta das múltiplas relações entre tonalidades:

Mozart parece ter sido o primeiro a compreender que existia uma nova fonte de expressão e de uma expansão do campo da arte na propriedade natural (diatônica) de acordes dissonantes modificados por substituições do modo menor; uma propriedade que consiste no estabelecimento de múltiplas relações entre tonalidades, quer dizer, tendências de um mesmo acorde em relação a diferentes tonalidades. (*apud SASLAW, 1992, p. 360, tradução minha*)

Mais tarde, Schoenberg também abordaria o conceito de *significado(s) múltiplo(s)* (*Merdheutigkeit*) em suas *transformações* no seu estudo de *acordes errantes* (SCHOENBERG, 2004; DUDEQUE 2006). “O princípio de *significados múltiplos*” de Schoenberg, segundo Saslaw e Walsh (1996, p. 215): “se refere ao fato de que um acorde pode ser ouvido como existente em mais de um tom, com diferentes funções.”.

Na definição das *transformações* em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004, p. 55) Schoenberg afirma que:

A grande variedade da harmonia baseia-se na relação de uma tonalidade e suas regiões, nas alterações produzidas nos acordes por meio da influencia destas relações e na *possibilidade de utilização destes acordes de maneira diversa de suas derivações originais*. (itálicos meus).

Mais adiante Schoenberg (2004, p. 188), relaciona o conceito de harmonia errante ao de *significados múltiplos*:

A Harmonia errante (*roving*) está baseada no significado múltiplo. Assim sendo, há acordes que, devido à sua constituição, são muito eficazes neste propósito: acordes de sétima diminuta, tríades aumentadas, acordes de $\overset{6}{5}$ e $\overset{4}{3}$ aumentados, tríades napolitanas, acordes de quarta e outras alterações.

Benhard Ziehn (1845-1912) utiliza o termo “*pluri-significância*” (*plurisignificance*) (ZIEHN, 1907; SASLAW, 1992), para convergir a mesma ideia de *heterossemia* das entidades musicais. O termo (*pluri*)-*significância* (*plurisignificance*) também é utilizado na tradução do termo *Merdheutigkeit* por Wason (1995, p. 15) ao tratar da tradição teórico-harmônica vienense.

Ainda na tradição austro-germânica do século XIX, em Sechter (1778, 1867) e Mayrberger (1828, p. 81) encontramos definições que remetem à *pluralidade* ou *significados*

múltiplos, especificamente relacionadas à harmonia. Sechter e Mayrberger utilizavam o termo *zwitterakkorde* para identificar acordes que admitiam mais de uma interpretação.

Nattiez (1990, p. 236) traduz *zwitterakkord* como acorde bissexual ou andrógino, nesse sentido, o termo ao implicar a questão de gênero sugeriria apenas duas interpretações. No entanto, o próprio Nattiez (1990, p. 237) amplia esse entendimento do termo ao afirmar que o acorde de *Tristão* transcende o aspecto técnico analítico implicado *no acorde andrógino*, e aponta para a rede de possíveis e distintas interpretações relacionadas ao acorde:

[...] a noção de acorde andrógino simplesmente adiciona uma rede suplementar de significados que mais adiante, nos “cutuca” para bem além da análise técnico musical. Ela suplementa e enriquece o que a semiologia se esforça para explicar: a rede de interpretantes associadas ao acorde. (tradução minha)

Mayrberger - que emprega o termo *zwitterakkorde* quando se refere aos acordes com vários significados - ao analisar o prelúdio de *Tristão* nos compassos 5-7, oferece quatro possibilidades de interpretação para um determinado acorde (BERNSTEIN, 2002, p. 793), transcendendo o sentido dual imputado pelo termo *acorde andrógino*.

Nineteenth-century harmonic theory

793

Example 25.9 Mayrberger's analysis of the *Tristan Prelude*, mm. 5-7

Fundamentals:	B	E	A	D	G
Scale Degrees:					
A-Minor:	2.	5.	1.	4.	
D-Minor:			5.		
C-Minor/Major:				2.	5.
G-Minor/Major:				5.	1.

Exemplo 02: Bernstein in: *Western Music Theory*, 2002 p. 793, ex 25-9.

Bernstein (2002) traduz *zwitterakkord* como *acorde híbrido*. De acordo com o dicionário Michaelis (1997) híbrido se refere a 1. Indivíduo que resulta de cruzamento de dois genitores de espécies, raças ou variedades diferentes; 2. Derivado de fontes dessemelhantes;

3. Que está composto de elementos diferentes ou incôngruos; 4. Composto de elementos de línguas diversas.

A definição de Bernstein (2002, p. 791) está relacionada ao segundo e ao terceiro sentido mencionado do termo, a medida que o autor entende o uso do termo *zwitterakkorde* em Sechter como acordes “feitos de notas derivadas de múltiplos tons, como por exemplo o acorde de sexta aumentada.”. Ainda de acordo com Bernstein (2002, p. 792):

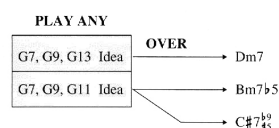
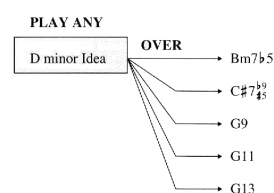
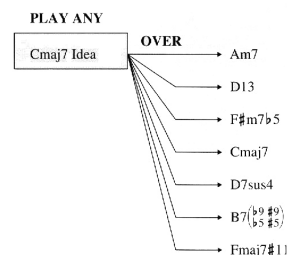
Mayrberger considerava os acordes cromáticos como um composto de acordes diatônicos (*composite of diatonic chords*) ou “acordes híbridos” (*zwitterakkorde*) cujas alturas cromáticas flexionadas derivam de tonalidades diferentes da tônica. Si-Ré#-Fá-Lá, em Lá menor, por exemplo, é um acorde de sétima alterado no segundo grau cuja nota ré sustenido é emprestada de mi menor. (tradução minha)

2.1.1 Definindo *pluralidade* nas publicações de jazz

No âmbito das publicações relacionadas ao Jazz, Grove (1972, p. 150) define *pluralidade* utilizando esse próprio termo em uma publicação sobre arranjo como: “Um princípio teórico de grande importância. A *pluralidade* significa múltiplas funções e nessas múltiplas funções qualquer relação melódica ou harmônica pode ser pensada de maneira dupla.”.

Em diversas publicações didáticas relacionadas à harmonia e à improvisação, especialmente para guitarra, nos anos de 1970 e 1980 como: Wise (1980, [1982] 2002), Mock (1977), Diorio (1978), Martino (1983), Gambale (1987, 1989), a ideia de *pluralidade* é usada melodicamente na ressignificação de escalas, linhas melódicas e no uso de substituições e superposições de arpejos para obtenção de sons com tensões. Wise (1980) chama a *pluralidade* usada neste sentido melódico de: “*princípios criativos de substituição para improvisação melódica.*” O exemplo a seguir demonstra um quadro onde estão listadas opções de ressignificação melódica.

IDEA SUBSTITUTION CHART



Exemplo 03: Wise *Bebop Licks for Guitar*, [1982] 2002, p. 102

Princípios de substituição e superposição de linhas melódicas são também utilizados pelo guitarrista Pat Martino em *Linear Expressions* (1983). Martino (1983, 1996), concebe todo seu sistema de organização melódica para a improvisação, baseando-se em frases menores que são re-significadas e utilizadas sobre todos os outros tipos de acorde. O sistema proposto pelo guitarrista vai ganhando densidade cromática a medida que as ideias menores propostas são transpostas em terças menores. No esquema proposto pelo autor, diferentes tipos de acorde são “convertidos” para menor.

Em Liebman (1991, p. 17), uma das estratégias utilizadas para a obtenção de ideias melódicas de caráter cromático, é a utilização da superposição de harmonias e linhas melódicas calcadas nestas harmonias, sobre mudanças básicas de acordes. “Isso significa que o acompanhante está basicamente tocando um dado ciclo harmônico, enquanto o solista está pensando e tocando as superposições”.

Exemplo abaixo demonstra a utilização de superposição em contexto tonal

Example 7a

Original progression D-7 G7 C

Superimposed line

Superimposed changes D-7 Eb7 C-7 F#-7 B7 Db7 C

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The original progression consists of three chords: D-7, G7, and C. A melodic line is written above the staff, starting on D4 and moving chromatically through various intervals. Below the staff, the superimposed changes are listed: D-7, Eb7, C-7, F#-7, B7, Db7, and C. The melodic line continues through these changes, illustrating how a single line can be reinterpreted with different harmonic contexts.

Exemplo 04: Liebman. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and melody*, 1991, p. 793 ex.7a

Exemplo abaixo demonstra a utilização de superposição em contexto modal

Original mode G-7 (Dorian throughout)

Superimposed line

Superimposed changes G-7 A7 Bb7#5 D7

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The original mode is G-7 (Dorian throughout). A melodic line is written above the staff, starting on G4 and moving chromatically. Below the staff, the superimposed changes are listed: G-7, A7, Bb7#5, and D7. The melodic line continues through these changes, illustrating how a single line can be reinterpreted with different harmonic contexts within a modal framework.

Exemplo 05: Liebman. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and melody*, 1991 ex.14c

Warren Nunes (1979) utiliza o termo *reciclagem de acordes* para tratar de diversos casos onde tétrades são consideradas acordes de nona com a fundamental omitida.

Mick Goodrick (1987), chama de “*processo*” a resignificação que faz com diferentes tétrades maiores [7M,7M(b5),7M(#5)], exemplificando os diversos usos destas tétrades como outros acordes em diversas progressões harmônicas .

No próximo exemplo, Goodrick (1987), exemplifica alguns dos usos [Fá Lídio e B7sus(#5,b9)] da tétrade maior de C7M, em progressões harmônicas :

Uses of C Major

The image displays two staves of musical notation in treble clef, illustrating various chord voicings for C Major and related chords. The first staff shows: As F Lydian (C major), G-7, C7 Alt., F Lyd., G-7, C7 Alt., F Lyd., G-7(b5), C Alt., and F Alt. The second staff shows: As B+7 Sus 4 b9, F#-7(b5), B7 Sus 4, E-, F#-7(b5), B7 Sus 4, E-, F#-7(b5), B7 Sus 4, and E Lyd. Each chord is represented by a specific set of notes on the staff, with some chords also shown in a simplified form below the staff.

Exemplo 06: Goodrick *Advancing Guitarist*, 1987, p. 68.

Willmott (1994) cunha o termo *Substituições Cordais Enarmônicas* para tratar a pluralidade em um livro relacionado à harmonia, à teoria e à condução de vozes aplicadas à guitarra. No livro *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*, Bill Dobbins (1994), trata a pluralidade como *exploração* de tétrades. Dobbins (1994, p. 126) relaciona a *exploração* com o processo criativo o qual ele chama de *personalização*: “O trabalho pessoal em direção a habilidade de usar uma mesma informação musical de toda maneira melódica, harmônica e rítmica concebível.”.

Alguns autores relacionados ao jazz e à música popular, como Greene (1976) e Faria (2009), recorrem ao termo *acordes homônimos* para definir os *múltiplos significados* em harmonia, particularmente na definição de acordes. Em Faria (2009, p. 57), encontramos a seguinte definição para acordes homônimos (*pluralidades*):

Na língua portuguesa, homônimo é o nome que se dá a uma palavra cuja grafia (forma de escrever) e pronúncia (som da palavra) é igual a de outra palavra que, no entanto, possui significado diferente. Em música chamamos de acordes homônimos aqueles que têm o mesmo som, mas funções diferentes.

Greene (1976, p. 12), define acordes homônimos recorrendo ao dicionário Webster, como “uma palavra com a mesma pronúncia de uma outra, mas com um significado diferente

[...] Em outras palavras, as duas (palavras) soam iguais, mas vêm de lugares diferentes (como read e reed ou principal e principle)”.

A definição de *homônimo*, apresentada por Faria (2009), estabelece que a acepção clássica do termo, em português, estaria relacionada tanto à homografia (forma de escrever) quanto à homofonia (pronúncia). Relacionada especificamente à música, a definição de Faria (2009) estaria mais próxima à definição de Greene (1976) que remete apenas à homofonia. Os exemplos dados por Greene (1976) não implicam em homografia. Geralmente em inglês, casos de palavras como: *to*, *two* e *too*, ou seja, casos de palavras homófonas são casos de “homônimos” (HEINE, 1997, p. 10).

As duas definições propostas, relativas ao uso do termo homônimo (*acordes homônimos*) são insuficientes ao serem relacionadas à harmonia, especialmente em relação à música popular e ao jazz. Na harmonia, no âmbito dos *significados múltiplos*, o som do acorde está relacionado ao que nos referimos anteriormente como “mesma pronúncia”, homofonia, ou seja, um mesmo som. Não obstante, a grafia pode ser relacionada à *cifra*, ou seja, à representação simbólica do acorde.

Nesse caso, pode-se ter acordes com mesmo som e representações ou cifras diferentes, assim como na definição de Greene (1976), por exemplo: Am6 e D7(9)/A. No entanto, pode-se ter ainda acordes com uma mesma cifra, mas que implicam diferentes funções, como é o caso da chamada *cifragem aparente* (Guest, 2001).

Na *cifragem aparente*, a representação simbólica do acorde está relacionada à otimização da leitura de cifras e não à análise ou ao estabelecimento do endereço funcional do acorde. Por exemplo, o primeiro acorde da composição Corcovado, de Tom Jobim, é grafado nos *songbooks* como Am6 (CHEDIAK, 2001, p. 36), quando se sabe que a verdadeira função do acorde é de D7(9) (II7 ou V7 do V7).

Exemplo 07: Chediak *Songbook Tom Jobim vol.3* Excerto de “Corcovado”(Jobim) 2001, p. 35

Nesse último caso, a definição de Greene (1976) estaria comprometida, enquanto a definição clássica de homônimo exposta em Faria (2009), que envolve homografia e homofonia na definição de *homônimo*, estaria comprometida no primeiro exemplo. É importante ressaltar que Faria (2009) também utiliza em seu livro o termo *pluralidades* como subtítulo do termo *acordes homônimos*.

Além das diversas denominações, a ideia de *pluralidade*, em especial no jazz, relaciona-se a um processo de resignificação e de exploração das múltiplas perspectivas, através das quais, determinada estrutura harmônica ou melódica pode ser compreendida, utilizada ou transformada criativamente na composição, no arranjo ou na improvisação.

2.1.2 *Pluralidade e heterossemia*

O uso do termo *pluralidade* (GROVE, 1972), nesta pesquisa, está relacionado ao envolvimento pessoal, ao qual me referi anteriormente, uma vez que esse era o termo utilizado por Joe Diorio, no *Guitar Institute of Technology*, nos anos de 1980. O uso do termo *pluralidade* tem também a intenção de representar, nessa dissertação, o uso desse conceito na vertente teórica do jazz em contrapartida ao termo equivalente *Mehrdeutigkeit* (*significado(s) múltiplo(s)*) encontrado em publicações e literatura referentes à vertente erudita.

Não obstante, é importante dizer que não existe nenhum consenso relativo à nomenclatura envolvendo esse princípio teórico que, muitas vezes, é usado em publicações didáticas mesmo sem uma conceituação específica.

O termo *pluralidade* está ligado a uma ideia quantitativa, “o fato de existir em grande quantidade” (HOUAISS, 2009), e é também uma das doze categorias (julgamentos) relativas à compreensão, propostas por Kant, ao lado das categorias de *unidade* e *totalidade*, também de caráter quantitativo (LONGUENESSE, 2005 p.44). *Pluralidade*, nessa via, significa “um número de unidades relacionadas umas às outras em relação a alguma semelhança” (POWELL, 1901).

Dessa maneira, as definições de *pluralidade* mencionadas acima fogem da ideia de multiplicidade de significados presentes numa mesma estrutura, subsumida no processo de resignificação ao qual, em música, o termo *pluralidade* se refere.

Portanto, o uso do termo *pluralidade*, em música, estaria ligado à ideia de *polissemia*, ou seja, “a multiplicidade de sentidos de uma palavra ou locução” (HOUAISS, 2009). No entanto, três critérios são propostos por Heine (1997, p. 8) na definição de *polissemia*:

1. Existem dois ou mais significados diferentes, porém relacionados entre si.
2. Estes significados estão relacionados a apenas uma forma linguística.
3. A forma linguística pertence a uma mesma categoria morfossintática em todos os seus usos.

O terceiro critério exposto acima contraria o fato de que na ressignificação de acordes ou *voicings*, uma mesma estrutura harmônica (equivalente à *forma linguística*) possa assumir usos ou funções harmônicas diferentes. Por exemplo, um mesmo *voicing* pode assumir papel de Tônica, de Subdominante ou de Dominante, dependendo do contexto. As funções harmônicas, nesse caso, seriam equivalentes às diferentes categorias morfossintáticas mencionadas por Heine (1997).

No exemplo a seguir, o *voicing* formado pelas notas Ré, Lá bemol (Sol#), Dó e Fá, funciona como Subdominante (Dm7b5) na tonalidade de Dó menor, como Dominante (E7alt) em Lá menor, e como Tônica (Fm6) em Fá menor.

Dm7b5 G7b13 Cm7(9)

Bm7b5 E7(b9) Am7

Gm7b5 C7(b9) Fm6

Exemplo 08 ressignificação de um *voicing* com três diferentes funções

De acordo com Heine (1997), para se evitar os problemas que circundam as definições ortodoxas de polissemia, Lichtenberk introduziu o termo “*heterossemia (heterosemy)*”, com esse termo o autor abarca os casos de polissemia onde os critérios 2 e 3, expostos anteriormente, são violados. No critério 3, “um mesmo elemento” não poderia pertencer às

diferentes categorias morfossintáticas (verbo, pronome etc), como é o caso das estruturas harmônicas mencionadas, pertencentes às diferentes funções harmônicas.

O critério 2 é violado quando os “itens” em questão não são fonologicamente idênticos. Heine (1997, p. 10), nesse último caso, dá o exemplo do verbo *have* (ter, em inglês), que pode aparecer como:

1. *They have two children*
2. *They have to come*
3. *They`ve come*

O último exemplo, onde uma mesma forma morfossintática pode assumir diferentes perfis fonológicos, é equivalente às inversões de acordes, onde diferentes configurações sonoras representam um mesmo acorde. Por exemplo, o acorde C7M é formado pelas notas *Dó, Mi, Sol* e *Si* e, no entanto, as notas poderiam ser organizadas como: *Sol, Dó, Mi* e *Si* ou *Mi, Si, Dó* e *Sol* etc.

Especificamente em relação ao exemplo dado, relativo ao verbo ter em inglês, representado por *have* ou *‘ve*, pode ser relacionado ao conceito de *voicing*, ou seja, a escolha, a configuração, a ordem e a omissão ou duplicação dos intervalos (vozes) de um acorde.

Por exemplo, o acorde C7M poderia ter a fundamental e a quinta omitidas, e ainda assim, continuar funcionando como C7M com um *voicing* formado apenas com as notas guia *Mi* (terça maior) e *Si* (sétima maior). No âmbito da *pluralidade* ou *significados múltiplos*, esse acorde C7M, com os *voicings* ou inversões: *Mi* (terça maior) e *Si* (sétima maior) ou *Si* e *Mi*, poderia assumir diferentes funções, usos ou significados: I7M (em *Dó* maior), IV7M (em *Sol* maior), bVI7M (em *Mi* menor), bIII7M (em *Lá* menor), Im7 (em *Dó#* menor), I6 (em *Sol* maior) etc.

O termo *mehrdeutigkeit* (*significado(s) múltiplo(s)*), já discutido, engendra o mesmo sentido atribuído ao termo *pluralidade* (GROVE, 1972; DIORIO, 1988) não apenas em relação à análise harmônica de acordes e *voicings*, no estabelecimento dos “endereços” funcionais dos acordes e na interpretação enarmônica, mas também em relação ao papel da ressignificação no pensamento musical em sentido mais abrangente, no seu papel como ferramenta criativa.

Considero que o conceito de *heterossemia* (*heterosemy*) seja o que mais se “harmoniza” com a ideia de *significados múltiplos* em música, especificamente quando relacionado à harmonia, e ao qual o termo *pluralidade* está relacionado. A escolha do termo *pluralidade* ainda implica uma referência ao processo de ressignificação em sentido mais

amplo, não apenas relacionado ao aspecto vertical (acordes), mas também ao horizontal (linhas melódicas), e ainda ao processo criativo.

2.2 Pluralidade: no contexto da teoria e análise harmônica

2.2.1 Função da Análise

Ao tratar da questão da análise, como já apontado em artigo (PACHECO e CASTRO, 2010), é importante estabelecer uma diferenciação em relação à função da análise na música erudita, por um lado, e no jazz e na música popular relacionada ao jazz, por outro.

No jazz e na música popular (relacionada ao jazz), a análise está intrinsecamente relacionada ao fazer musical, ao processo criativo. Está relacionada à autonomia do músico, em especial, do instrumentista, através do domínio dos materiais melódicos e harmônicos, e seu uso na improvisação, na composição e no arranjo. Enquanto na música erudita, para o instrumentista, o foco é a obra e sua interpretação.

De acordo com Christensen (2002, p. 13), a análise: “é o estudo de obras musicais, não tanto para derivar padrões normativos de prática composicional, mas para se obter a compreensão das particularidades individuais da obra de arte.”. Nessa mesma perspectiva, Cook (2002, p. 80) afirma que: “os sistemas teóricos são invocados como uma ajuda na interpretação de obras individuais, e não o contrário.”.

Nettles e Graf (1997, p. 16) distinguem a diferença entre a perspectiva teórica do jazz (*teoria escala/acorde*) e a análise tradicional, afirmando que:

[...] esta última (análise tradicional) descreve a música com propósitos teóricos, não considerando as possibilidades potenciais que permeiam uma estrutura harmônica dada. O Jazz e as músicas relacionadas a ele são de caráter artístico (de criação) e não meramente reprodutor [...] mas lidam com improvisação, inovação e com arranjos. A teoria escala/acorde descreve o acorde ou a progressão de acordes com todas as suas possibilidades tonais. Portanto, novo material musical pode ser inferido pela simples análise de uma peça musical e da determinação das escalas de acorde corretas.(tradução minha)

É necessário enfatizar ainda que a perspectiva teórica do jazz; discutida nesse trabalho nos seus aspectos relacionados à sistematização dos aspectos verticais e horizontais, e também, relacionados ao próprio objeto da pesquisa, a questão da *pluralidade* não é considerada como parte integrante do espectro teórico-musical ocidental, como entendido pela tradição erudita, a exemplo de publicações como *Western Music Theory*, Christensen (org) (2002).

Nesse sentido, Tymoczko (2003, p. 344) ressalta que embora seja verdade que muitos dos importantes colaboradores da teoria do jazz não sejam teóricos acadêmicos, isso não é razão para perpetuar a longa e contínua deserção do jazz pela Academia.

Nessa mesma perspectiva de Tymoczko (2003), estabeleço um diálogo (em pé de igualdade), entre perspectivas teóricas do jazz e as de autores acadêmicos, na caracterização dos fundamentos teóricos utilizados no estabelecimento e compreensão dos aspectos relativos à análise, na compreensão do objeto dessa pesquisa.

2.2.2 Teoria Harmônica como *construção simbólica*

Nattiez, ao discutir a afirmação de Vogel de que “a crise da harmonia romântica é na realidade a crise da teoria harmônica” (VOGEL, 1962, p. 30 apud NATTIEZ, 1990, p. 217), afirma que a linguagem harmônica de determinado período histórico só é compreensível através da mediação de uma *metalinguagem explicativa*. Segundo o autor, os fenômenos harmônico-musicais não existem *per se*, sua acessibilidade só é possibilitada a medida em que se tornam objeto de um processo de simbolização, que tem a função de organizar e de tornar inteligíveis esses fenômenos.

Na perspectiva de Nattiez (1990), a teoria e a análise musicais são *construções simbólicas*, onde a *persona* do autor, assim como na composição, está sempre por trás de seu discurso. O autor enfatiza ainda, o aspecto de cientificidade relacionado às *construções simbólicas*:

é importante salientar que teorias e análises autenticamente científicas são *construções simbólicas: simbólicas*, porque o discurso sobre música é simultaneamente o produto de um *processo criativo*, um traço material e um objeto de interpretação; *construções*, porque as proposições teóricas e analíticas não são produtos de uma imaginação livre e etérea, mas ao invés disso, resulta de argumentos, observações, e decisões que podem ser controladas e definidas explicitamente.” (NATTIEZ, 1990, p. 237, tradução minha)

Para o autor, o próprio “fazer” da teoria, constitui-se num processo criativo, e a teoria é tanto um traço material, quanto um objeto passível de interpretações. Para Bohm (1980, p. 24), as teorias são modos de olhar o mundo, ou um fenômeno específico, e não “o conhecimento absoluto e verdadeiro de como as coisas são”.

[...] na pesquisa científica, boa parte de nosso pensamento está assentada em termos de *teorias*. A palavra “teoria” deriva do grego *θεωρία (theoria)*, que tem, assim como a palavra teatro, a mesma raiz numa palavra que significa “observar” ou “fazer um espetáculo”. Assim poder-se-ia dizer que uma teoria é basicamente, uma forma de *insight* (ou intuição), ou seja, um modo de olhar o mundo, e não uma forma de

conhecimento como ele é [...] em vez de supor que as teorias mais antigas se tornam falsas num determinado momento, dizemos apenas que o homem está desenvolvendo continuamente novas formas de *insight*. (BOHM, 1980, p. 22-24)

Nesse sentido, Nattiez (1990, p. 237), enfatiza o aspecto cumulativo e assintótico do processo, e da busca por conhecimento:

[...] a história da ciência e da análise musical são marcadas por períodos de um consenso teórico e epistemológico. Essa estabilidade nos permite aceitar a análise ou a teoria como verdadeiras, enquanto estas durem por um suficiente período de tempo na história do pensamento. Mas a medida que um novo fato intervém, um novo paradigma teórico deve emergir, então essa estabilidade é mais uma vez questionada [...] O conhecimento é um processo cumulativo, e a busca pela verdade é assintótica (tradução minha)

As próprias concepções de teoria, no caso da música, compartilham dessa assimetria, relativa à “busca pela verdade”, mencionada por Nattiez (1990). Na perspectiva de Cook (1989), por exemplo, entende-se a teoria, não por sua cientificidade ou sua verificabilidade, a ênfase, neste caso, é dada ao aspecto relacionado à utilidade musical prática ou conceitual da teoria. Cook (1989, p. 136), afirma que:

A teoria adquire validade, não por ser, como o conhecimento científico, verificável, mas por servir a um propósito útil, possibilitando ao analista a chegar a uma interpretação, comunicar um insight ou resolver um problema [...] resumindo, a teoria é mais bem justificada pela prática. (tradução minha)

Nessa mesma via, Christensen (2002, p. 14), enfatizando o aspecto conceitual, abre a possibilidade de uma perspectiva ampla do pensamento teórico musical, que abarque a diversidade de concepções presentes na evolução desse pensamento, quando coloca que: “ao pensar na teoria menos como epistemologia e mais como atitude conceitual, talvez seja possível mapear uma espécie de evolução do pensamento musical, levando em conta, ao mesmo tempo, as divergências e a diversidade dentro desse pensamento.”

Incluo no mapeamento sugerido por Christensen (2002), as perspectivas teóricas relacionadas à *teoria escala/acorde* e ao processo de ressignificação subsumido no conceito de *pluralidade*. Ambas perspectivas são importantes *construções* teóricas *simbólicas*, no sentido expresso por Nattiez (1990).

A *teoria escala acorde* e o processo de *pluralidade* são *insights* teóricos, necessários à compreensão e conseqüente sistematização dos elementos harmônicos e melódicos

envolvidos processo criativo no âmbito da prática do instrumentista de jazz e de música popular relacionada ao jazz.

2.2.3 Estoque taxonômico

Na visão de Nattiez (1990, p. 218), “não existe nenhuma teoria harmônica sem o reconhecimento e identificação de entidades harmônicas.” Esse reconhecimento e identificação, além do estabelecimento das variáveis que serão privilegiadas na compreensão e sistematização de determinada estrutura harmônica, se dão através de um “*estoque taxonômico*” que é fornecido por uma teoria harmônica escolhida.

O “*estoque taxonômico*” é para Nattiez (1990, p.221): “um sistema geral de classificação por unidades, ao qual, uma dada configuração pode ser comparada...Isto significa que a análise harmônica irá organizar e “manipular” as partes integrantes de um acorde de determinadas maneiras.”

O conhecimento dos critérios do processo de abstração no estudo da harmonia é para Nattiez (1990, p. 218-221), essencial. No processo de estabelecimento dos princípios relacionados ao reconhecimento de uma configuração sonora como um acorde, o autor identifica os seguintes critérios:

1. “*para uma configuração sonora ser reconhecida como um acorde, ela deve ter determinada duração*”(tradução minha)
2. “*para uma determinada configuração ser descrita como acorde, ela deve ser passível de ser nomeada, nos termos retirados do “estoque taxonômico”acordal sugerido por uma teoria harmônica dada*”.(tradução minha)

2.2.4 O “estoque taxonômico” da teoria escala acorde como fundamento para o estabelecimento de relações de pluralidade.

Para o estabelecimento das relações de *pluralidade*, através da identificação e classificação de acordes e *voicings*, bem como, pela determinação dos endereços funcionais destas estruturas, utilizamos o *estoque taxonômico* oferecido pela chamada *teoria escala acorde* (NETTLES e GRAFF, 1997), que é uma construção teórica simbólica, no sentido inferido por Nattiez (1990), como observado anteriormente, e onde ocorre um entendimento da relação entre os aspectos verticais e os horizontais, na compreensão das estruturas e funções das configurações harmônicas.

Como já ressaltado em artigo anterior (PACHECO e CASTRO, 2010), a *Teoria Escala Acorde* e o *Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal* de George Russell,

constituem-se nas duas principais correntes teóricas responsáveis pela sistematização das relações entre os aspectos verticais (acordes) e horizontais (escalas), ocorrida na perspectiva teórica do jazz. Esse assunto é também discutido no capítulo referente à revisão de literatura.

Comumente conhecida no meio musical popular como *chord scale* ou *escala(s) de acorde* (GUEST, 2001, 2006), a chamada *teoria escala acorde*, está relacionada a um corpo de conhecimentos já consolidado e que se encontra na base da compreensão, da fundamentação da análise e da sistematização do material harmônico e melódico nos contextos tonal e modal. Esse sistema de relações entre escalas e acordes está inserido no estudo, no ensino e na prática da harmonia, do arranjo, da composição e da improvisação, no âmbito do jazz e da música popular relacionada ao jazz.

Com diferentes enfoques e abordagens evidenciados por várias publicações, dentre as quais: Russell ([1953], 2000); Baker (1968); Goodrick (1987); Crook (1991); Nettles e Graf, (1997); Miller (1997); Pease and Pullig (2001); Pease (2003); Guest, (2001/2006), o sistema de escalas oferecido pela *teoria escala acorde* conta com uma organização e taxonomia próprias que propicia ferramentas de compreensão e análise das relações harmônicas e melódicas que têm sido usadas na análise do jazz e da música popular relacionada ao jazz.

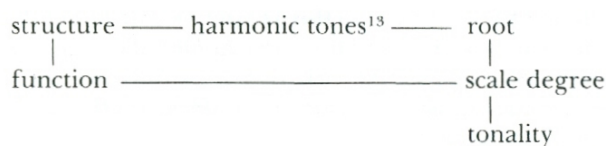
Para Nettles e Graf (1997, p. 10), a *teoria escala/acorde* “descreve a direta inter-relação entre acordes e escalas, os quais, não têm funções independentes, mas representam “dois lados de uma mesma moeda”, funcionando em relação a um centro tonal”.

Para Pease e Pullig (2001, p. 41), a *escala de acorde* (chord scale)

[...] é um conjunto de alturas sucessivas designado a uma cifra de acorde para fornecer um suprimento de notas compatíveis com o som daquele acorde na sua função tonal ou modal. Do ponto de vista do arranjador, as escalas de acorde são o material básico a ser usado na construção de *voicings* que são consistentes em relação a qualquer contexto melódico e harmônico dado. (tradução minha)

Segundo Nattiez (1990, p. 222): “a análise harmônica define um acorde, privilegiando um certo grupo de variáveis, de acordo com o peso dado a essas variáveis numa teoria de referência”. Para o autor, existem duas variáveis essenciais na análise harmônica que estão relacionadas à *estrutura* e à *função* de determinada entidade harmônica.

Para a determinação destas variáveis relativas à estrutura e função, o autor atrela outras variáveis que devem ser previamente analisadas: a *tonalidade* da passagem harmônica; o *grau*, sobre o qual, o acorde está construído; estabelecimento da *fundamental do acorde*; quais *notas* são *integrals ao acorde*. Nattiez (1990) resume essas variáveis no seguinte esquema de análise de acordes:



Exemplo 09 Nattiez, *Music and Discourse*, 1990, p. 221

Na *teoria escala acorde*, a compreensão das estruturas harmônicas parte primeiramente da determinação dos contextos tonal ou modal, no qual o acorde está inserido, a partir do conhecimento desse contexto, algumas variáveis são suscitadas.

Essa determinação do contexto está relacionada à variável *tonalidade (tonality)* do esquema de Nattiez (1990). As três variáveis envolvidas nas relações escala acorde, a partir da determinação de contexto tonal ou modal, são, de acordo com Pease e Pullig (2003) e Nettles e Graf (1997): os *chord tones* ou *notas do acorde*, as *tensões* e as chamadas *notas evitadas* ou *não harmônicas*.

Essas três categorias estão relacionadas à categoria de *harmonic tones* proposta por Nattiez (1990). A categoria de notas do acorde ou *chord tones*, está relacionada às notas das tétrades (fundamental, terça, quinta e sétima), uma vez que na perspectiva teórica do jazz a tétrede é a estrutura de acorde básica.

A categoria de *notas evitadas* ou *não harmônicas* é utilizada em contexto tonal, para Nettles e Graf (1997) trata-se de notas não pertencentes ao acorde que estão meio tom acima de uma nota do acorde. As notas não harmônicas, caso enfatizadas, desestabilizam o acorde em questão, comprometendo a clareza e função do som do acorde (PEASE e PULLIG, 2001, p. 46).

No entanto, as notas *não harmônicas* estão disponíveis melodicamente, como notas de passagem. Em contexto modal, as notas evitadas ou não harmônicas se tornam as notas características do modo em questão e podem ser livremente adicionadas ao acorde. *As notas evitadas passam da categoria de notas não harmônicas em contexto tonal, para a categoria de notas características em contexto modal.*

A categoria de *tensões* é definida por Pease e Pullig (2001, p. 11) como extensões de estrutura superior (9, 11, 13) das tétrades e são chamadas de tensões porque criam dissonâncias intervalares.

Elas produzem uma qualidade mais rica e tensa do que o som básico do acorde, o qual, se apóia apenas nos *chord tones*...Ao criar dissonância, estas tensões disponíveis não mudam a qualidade original do acorde ou criam qualquer choque indesejável. Em geral, qualquer nota que se encontra um tom acima de um *chord tone* é uma tensão disponível.(tradução minha)

As tensões são divididas por Pease e Pullig (2001), em tensões melódicas e tensões harmônicas. As tensões melódicas são usadas na melodia, geralmente relacionada à voz principal de um arranjo. As tensões melódicas são encontradas nas seguintes situações:

1 Notas não pertencentes ao acorde cuja duração é maior que uma semínima.



2 Notas não pertencentes ao acorde de qualquer duração seguidas de saltos.



3 Notas não pertencentes ao acorde em tempo forte resolvendo um tom abaixo em notas do acorde em tempo fraco.



Exemplo 10 Pease and Pullig *Modern Jazz Voicings* 2001, p. 11-12

Tensão Harmônica é definida por Pease e Pullig (2001, p. 12) como:

[...] uma nota não pertencente ao acorde (9,11,13) usada como uma voz interna dentro de um *voicing* e representada por um símbolo de acorde (cifra) específico. Quando combinadas verticalmente com as notas do acorde cada tensão harmônica cria uma sonoridade distinta. Em termos de duração e ênfase rítmica, as tensões harmônicas recebem o mesmo tratamento das notas do acorde (*chord tones*).

The image shows a musical score for four instruments: Trumpet, Alto saxophone, Tenor saxophone, and Baritone saxophone. The score is in 4/4 time and features five measures of music. Above the staff, the following chord voicings are indicated: Cmaj7, D-7,9, A7,9(b5), Bb7b9, #11,13, and Bb7,9,13. The notes for each instrument are as follows:

- Trumpet:** C4, E4, G4, Bb4 (Cmaj7); D4, F4, Ab4, Bb4 (D-7,9); A3, C4, Eb4, G4 (A7,9(b5)); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7b9, #11,13); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7,9,13).
- Alto saxophone:** C4, E4, G4, Bb4 (Cmaj7); D4, F4, Ab4, Bb4 (D-7,9); A3, C4, Eb4, G4 (A7,9(b5)); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7b9, #11,13); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7,9,13).
- Tenor saxophone:** C4, E4, G4, Bb4 (Cmaj7); D4, F4, Ab4, Bb4 (D-7,9); A3, C4, Eb4, G4 (A7,9(b5)); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7b9, #11,13); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7,9,13).
- Baritone saxophone:** C4, E4, G4, Bb4 (Cmaj7); D4, F4, Ab4, Bb4 (D-7,9); A3, C4, Eb4, G4 (A7,9(b5)); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7b9, #11,13); Bb3, D4, F4, Ab4 (Bb7,9,13).

Annotations include 'Melodic Tensions' pointing to the 9th, 11th, and 13th notes of the chords, and 'Harmonic Tensions' pointing to the 5th, 9th, and 13th notes of the chords. Specific tensions are labeled as T9, Tb5, and Tb9.

Exemplo 11 Pease e Pullig, *Modern Jazz Voicings* 2001, p. 12

As categorias relativas às notas do acorde e tensões harmônicas disponíveis propostas por Pease e Pullig (2001), estão também relacionadas à categoria de *harmonic tones* proposta no esquema de Nattiez (1990), e vem ao encontro de outro aspecto enfatizado pelo autor, onde é levantada a necessidade de distinção entre as notas que fazem parte da configuração vertical do acorde e as notas que estariam relacionadas exclusivamente ao desdobramento horizontal da obra.

As categorias de Pease e Pullig (2001), ainda se relacionam ao aspecto referente à *duração*, o qual, Nattiez (1990) propõe como fundamental para a caracterização de determinada estrutura como acorde, mencionado anteriormente.

É importante ressaltar que nas relações propostas pela *teoria escala acorde*, sempre existirá uma relação de “simbiose” entre os aspectos melódicos e harmônicos, como explicitado nas categorias propostas por Pease e Pullig (2001).

No estabelecimento das possibilidades de *pluralidade* de determinado *voicing*, a única variável que permanece é a estrutura sonora do *voicing*, o caráter organizacional de seu espaçamento entre suas notas, seu som. Mesmo a interpretação dos intervalos dessa estrutura irá necessariamente mudar, a medida que uma mesma estrutura poderá ser interpretada de diversas maneiras diferentes.

O livre uso da reinterpretação enarmônica dos intervalos é fundamental para o estabelecimento dos diferentes perfis intervalares e das diferentes funções dos *voicings* ou acordes. As outras variáveis explicitadas por Nattiez (1990) (tonalidade, função, fundamental), também mudam a cada nova interpretação que é imputada ao acorde ou *voicing* no processo de estabelecimento das relações de *pluralidade* ou *significados múltiplos*.

Em relação aos *voicings*, a estrutura básica do acorde pode sofrer uma edição através da omissão de notas. As notas consideradas essenciais para as tétrades são as terças e as sétimas, geralmente a fundamental e quinta podem ser omitidas sem comprometer o caráter funcional do acorde, exceto, quando lidamos com tétrades onde a quinta é alterada, como em acordes m7b5, dim7 ou 7M#5.

Persichetti (1961, p. 78), ao tratar de critérios de omissão e duplicação de notas em acordes de nona, afirma o seguinte:

Nos acordes de nona os membros do acorde são omitidos como se segue: quinta - para mais *riqueza* (*richness*); terça ou sétima - para menos cor. Os membros do acorde são duplicados como se segue: fundamental ou terça - para solidez; terça ou sétima - para densidade de cor; nona - para aumento de tensão. (tradução minha)

Nas ressignificações de acordes, dependendo do contexto musical, algumas estruturas harmônicas podem ser inferidas ou produzidas, contendo apenas uma nota essencial (terça ou sétima), ou apenas utilizando notas de tensão, ou ainda, estruturas constantes de quartas ou segundas, especialmente em contextos modais, tonais não funcionais, poli-modais e mesmo atonais. Esses aspectos são explorados em Liebman (1991). O exemplo demonstra uma progressão realizada com estruturas em quartas.

The image shows a musical score for a II V I progression in D minor. It consists of three measures. The first measure is labeled 'Dm7' and contains the notes D, F, A, and C. The second measure is labeled 'G7' and contains the notes G, B, D, and F. The third measure is labeled 'C7M' and contains the notes C, E, G, and B. The notes are arranged in a way that emphasizes quartal structures between adjacent notes in each chord.

Exemplo 12 progressão II V I formada por estruturas de quartas

Para a determinação dos endereços funcionais e o estabelecimento das possibilidades de tensões disponíveis aos acordes ou *voicings*, em contexto tonal ou modal, a *teoria escala acorde* parte da harmonização e geração de outras escalas (modos), a partir das escalas: maior, relativa menor, menor harmônica e menor melódica. Em publicações mais recentes a escala maior harmônica, também chamada de Jônio b⁵, é igualmente utilizada na determinação de relações entre escalas e acordes, em especial, nos contextos modais.

⁵ Já em 1953, George Russell inclui essa escala no livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. A escala *Lydian Diminished* exposta no livro é o quarto modo da escala maior harmônica ou Jônio b⁶.

A seguir estão explicitadas as escalas utilizadas na organização das relações entre os aspectos verticais e horizontais, como descrita na *teoria escala acorde*, seus modos, acordes e seus respectivos posicionamentos funcionais. Estes parâmetros são a base, através da qual, estabelecemos os endereços funcionais de acordes e *voicings* no processo e na compreensão das relações de *pluralidade*.

Esta organização dos aspectos horizontais e verticais fornece o “*estoque taxonômico*” utilizado ao longo dessa dissertação como ferramenta de análise e categorização de entidades harmônicas e melódicas.

CHORD SCALES IN TONIC MAJOR

I maj7 II-7 III-7 IV maj7 V7 VI-7 VII-7(b5)

Ionian Dorian Phrygian Lydian Mixolydian Aeolian Locrian

Exemplo 13 Pease e Pullig *Modern Jazz Voicings* 2001, p. 49

Natural Minor (Aeolian)

I-7 II-7b5 bIII maj7 IV-7 V-7 bVI maj7 bVII7

Natural minor (Aeolian) Locrian Ionian Dorian Phrygian Lydian Mixolydian

Jazz Minor (Ascending Melodic Minor)

I-6 II-7 bIII+ maj7 IV7 V7 VI-7b5 VII7

Melodic minor (ascending) ("Jazz minor") Dorian b9 Lydian augmented Lydian b7 Mixolydian b13 Locrian b9 Altered dominant

Harmonic Minor

The diagram shows the Harmonic Minor scale on a treble clef staff. Above the staff, Roman numerals and chord symbols are listed: I-maj7, II-7b5, bIII+maj7, IV-7, V7, bVIImaj7, and VII°7. Below the staff, various modes are labeled with lines connecting them to specific notes in the scale: Harmonic minor (points to the 7th note), Locrian b13 (points to the 7th note), Ionian #5 (points to the 5th note), Dorian #11 (points to the 9th note), Mixolydian b9, b13 (points to the 9th note), Lydian #9 (points to the 9th note), and Locrian b4, °7 (points to the 7th note).

Exemplo 14 Pease e Pullig *Modern Jazz Voicings* 2001, p. 51

Example 15-1: The Modes of Harmonic Major

The diagram shows the modes of the Harmonic Major scale on a treble clef staff, with fingerings indicated below each mode:

- Ionian b6**: 2 2 1 (2) 1 3 1
- Dorian b5**: 2 1 2 (1) 3 1 2
- Phrygian b4**: 1 2 1 (3) 1 2 2
- Lydian b3**: 2 1 3 (1) 2 2 1
- Mixolydian b2**: 1 3 1 (2) 2 1 2
- Lydian #5 #2**: 3 1 2 (2) 1 2 1
- Locrian bb7**: 1 2 2 (1) 2 1 3

Exemplo 15 Miller, *Modal Jazz Composition and Harmony Vol.01* (1996), p. 116.

Goodrick (1987), faz uma importante distinção em relação as diferentes perspectivas, por meio das quais, as relações escala/acorde podem ser compreendidas. O autor propõe as seguintes categorias: *derivativo*, *paralelo*, *lídio cromático* e *nota comum*. Duas dessas categorias, *derivativo* e *paralelo*, são importantes, no contexto dessa pesquisa, para a determinação das relações de significação múltipla ou *pluralidade*, bem como, em relação à discussão relacionada às falas dos entrevistados que serão discutidas adiante.

O *derivativo* também chamado de *diatônico* (MILLER, 1996), está relacionado a uma perspectiva que parte do entendimento de uma escala principal ou “mãe”, que gera um

“*campo harmônico*”, ou um *centro tonal*, ou seja, cada grau dessa escala gera um acorde, e estes acordes estão em relação a essa escala “mãe”. Nessa perspectiva, entende-se determinado acorde, por exemplo, G7(V7), sempre relacionado à escala principal que o “gerou”, nesse caso, Dó maior. O mesmo se aplica às outras escalas, mesmo as não diatônicas, como menor melódica, menor harmônica e maior harmônica. Por exemplo, para o acorde Bb7alt (V7alt), pode-se usar a escala de Si (Dó bemol) menor melódica, sem qualquer caracterização enarmônica das notas da escala em relação ao acorde.

Já o *paralelo* ou cromático (MILLER, 1996), implica no entendimento de uma escala específica para cada acorde e necessariamente em reinterpretação enarmônica dos intervalos. Dessa maneira, são explicitadas as possibilidades tonais oferecidas ao acorde, as *notas do acorde*, as *tensões* e eventuais *notas evitadas* ou *não-harmônicas* (no caso de contexto tonal). No caso do exemplo dado Bb7alt, a escala do acorde em questão seria Si bemol alterada ou super-lócrio.

Ambas as perspectivas são utilizadas ao longo dessa dissertação no estabelecimento das relações de pluralidade.

Categorias de abordagem das relações escala acorde propostas por Goodrick (1987)

The image displays four musical examples in treble clef, each showing a sequence of four scales. The notes are written in a way that highlights their relationship to a specific chord.

- Derivative:** Shows four scales: C Maj. 7 #11 (G Major), A7 Alt. (Bb Melodic Minor), D-7 (b5) 9 (F Melodic Minor), and G7 Alt. (Ab Melodic Minor).
- Parallel:** Shows four scales: C Lydian (C Lydian), A Altered Dominant (A Altered Dominant), D Locrian 2 (D Locrian 2), and G Altered Dominant (G Altered Dominant).
- Lydian Chromatic:** Shows four scales: C Lydian (C Lydian), Db Lydian Augmented (Db Lydian Augmented), Ab Lydian Augmented (Ab Lydian Augmented), and Cb Lydian Augmented (Cb Lydian Augmented).
- Common Tone:** Shows four scales: G Major (G Major), G Locrian 2 (G Locrian 2), G Phrygian 6 (G Phrygian 6), and G Altered Dominant (G Altered Dominant).

Exemplo 16: Goodrick, *Advancing Guitarist*, 1987, p. 63, Ex.01.

Escalas ou modos relacionados à escala menor melódica vistos de modo paralelo em Dó, e com o referencial derivativo entre parênteses

Example 2

1. C Melodic Minor

2. C Dorian, $b2$ (B^b Melodic)

3. C Lydian - Augmented (A Melodic)

4. C Lydian, $b7$ (G Melodic)

5. C Mixolydian, $b6$ (F Melodic)

6. C Locrian, $\#2$ (E^b Melodic)

7. C Super Locrian (D^b Melodic)

Exemplo17 Haerle *The Jazz Language* 1980, p. 27ex. 02.

Crook (1991) propõe um esquema onde as variáveis suscitadas pela *teoria escala acorde* são incluídas e também, as perspectivas *derivativa* e *paralela* de Goodrick (1987).

Outro aspecto interessante é que o autor caracteriza a origem diatônica, ou seja, a escala e o grau “geradores” do acorde e também, é especificado no esquema de Crook, os endereços harmônicos, os locais onde o uso de determinado acorde e escala é mais recorrente. Por exemplo, o acorde $7(9,\#11,13)$ tem sua origem no IV grau de uma escala menor melódica (Lídio $b7$), no entanto, existem várias ocorrências desse acorde em diferentes contextos harmônicos, representados nas análises harmônicas como: $I7$, $bII7$, $II7$, $III7$, $IV7$, $V7$, $bVI7$, $VI7$, $bVII$.

Tipo de ACORDE	Modo/Escala	Visão DERIVATIVA Escala relacionada	Origem-função diatônica	Graus do acorde	Tensões diatônicas	Nota não Harmônica	Aplicação mais comum
$7M, Maj7, \Delta7, \Delta, Ma7.$	Jônio 1 2 3 4 5 6 7 8	Esc.Maior na tônica	$I7M$ na maior	1, 3, 5, 7	4(11),6 (13),9	4(11)	$I7M$ (tônica)
	Lídio 1 2 3 $\#4$ 5 6 7 8	Esc maior $5\uparrow 4\downarrow$	$IV7M$ na maior	1, 3, 5, 7	9, $\#11$,6(13)		$IV7M$, e todo $7M$ que não é tônica.
$7M(\#5). \Delta+, Maj7\#5$ também a triade aum.	Jônio c/5aum 1 2 3 4 $\#5$ 6 7 8	Men Harmonica $b3\downarrow$	$bIII7M\#5$ na men harmônica	1, 3, $\#5$, 7	4,9,13	4(11) e 6(13)	Todo $7M\#5$.
	Lídio Aumentado 1 2 3 $\#4$ $\#5$ 6 7 8	Men Mel $b3\downarrow$	$bIII7M\#5$ na men melódica	1, 3, $\#5$, 7	9, $\#11$,13	13 (6)	Todo $7M\#5$.
$7M(\#9\#11)$	Lídio com nona aumentada. 1 $\#2$ 3 $\#4$ 5 6 7 8	Men Harm $3\uparrow$	$bVI7M$ na men harmônica.	1,3,7, $\#9$, $\#11$	$\#9$, $\#11$,13		$7M(\#9,\#11)$ Triad VII / triad I
7 (Dominante)	Mixolídio 1 2 3 4 5 6 b7 8	Esc Maior $5\downarrow 4\uparrow$	$V7$ na maior	1, 3, 5, b7	9,11,13	11(4)	$V7$ em maior $I7$ no blues $V7/V$ no maior
	Lídio $b7$ 1 2 3 $\#4$ 5 6 b7 8	Esc Men Mel. $5\uparrow 4\downarrow$	$IV7$ na men mel	1, 3, 5, b7	9, $\#11$,13		$I7, bII7, II7, bIII7, IV7, V7, V7$ em maior, $bVI7, VI7, bVII7$

Exemplo18: Excerto do esquema proposto por Crook (1991), *How to Improvise* p.54, expandido, traduzido e adaptado.

Uma das variáveis do esquema de Nattiez (1990), mostrado anteriormente, relativa à determinação da fundamental do acorde, é extremamente importante na identificação de *voicings*. Nos esquemas relativos à *teoria escala acorde*, os exemplos trataram das tétrades, tendo as possibilidades de *voicings* latentes nas possíveis opções de combinação, duplicação, omissão e espaçamento entre as notas do acorde e as tensões disponíveis. De acordo com Damschoder (2008, p.17), o estabelecimento dos “rótulos” dos acordes, pertencentes a apenas um tom específico, é um processo mecânico, já a determinação da fundamental de um acorde pode se tornar uma ocupação envolvente e desafiadora.

Ao analisar um *voicing*, a determinação da fundamental, mesmo quando esta se encontra omitida, é crucial para a determinação do endereço funcional do acorde. O processo de determinação das relações de *pluralidade*, ou seja, o processo da ressignificação de *voicings* e estruturas melódicas, tem uma importante função na determinação dessa “filiação” funcional do acorde em determinado contexto harmônico, bem como, na determinação de sua contraparte melódica (escala), relacionada às suas possibilidades tonais inerentes.

Através do processo de *pluralidade*, pode-se estabelecer, não apenas uma, mas várias “filiações” possíveis para determinado acorde ou *voicing*.

2.3 Pluralidade no contexto dos processos criativos em arte e música

Para Csikszentmihalyi (1996) a criatividade pode ser entendida como “qualquer ideia ou produto que muda um domínio existente, ou transforma um domínio⁶ existente em um novo domínio” (apud VIRGOLIM, 2007, p. 22). Fayga Ostrower (1987, p. 66) afirma que “a criatividade se vincula, sem dúvida, à nossa capacidade de seletivamente intuir a coerência dos fenômenos e de conseguir formular sobre aquelas coerências, situações que em si sejam novamente coerentes.”.

O processo imbuído na ideia de *pluralidade* compartilha desse sentido de renovação e de transformação presentes nas afirmações de Ostrower (1987) e Csikszentmihalyi (1996). Esse processo trata da intuição e da transformação do sentido dos objetos musicais, transformando um determinado acorde ou *voicing*, ou ainda uma ideia melódica, em uma

⁶ Csikszentmihalyi (1996, p. 6), com base na teoria de sistemas, entende a criatividade a partir de três aspectos: o individual, de domínio e de campo. O termo campo que geralmente abarca uma disciplina inteira, e é utilizado pelo autor, em sentido mais específico, como a “organização social” de um domínio (“professores, editores de jornal”etc.). O termo domínio está relacionado à cultura, às representações simbólicas de um campo. A importância do domínio consiste, de acordo com o autor, em que o pensamento original não pode surgir no vácuo. “Ele deve operar em um conjunto de objetos, regras, representações ou notações já existentes”, a criatividade, portanto, está relacionada às inovações ou mudanças ocorridas no domínio.

nova solução musical onde estão implicados novos usos e funções, novos domínios de utilização e exploração desse objeto.

Ainda para Ostrower (1987, p. 71) “a atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias opções anteriores já vão ao encontro de novas opções”. O processo de ressignificação das estruturas melódicas e harmônicas na *pluralidade*, realiza os vários e diferentes significados latentes nas estruturas harmônicas e melódicas.

O processo de exploração e determinação das relações de *pluralidade* na perspectiva harmônica ou na perspectiva melódica está, também, em consonância com as três condições básicas necessárias, que, na visão de Alencar e Fleith (2003), MacKinnon (1964), conclui que devam ser satisfeitas na caracterização da verdadeira criatividade:

1 A resposta deve ser nova ou, pelo menos, estatisticamente infrequente.

Nesse sentido, os resultados da exploração e ressignificação de estruturas verticais (*voicings*) ou horizontais (escalas, arpejos), geralmente engendram novas “respostas”, diferentes funções ou usos para estruturas já conhecidas, bem como o surgimento de novas estruturas que podem ser inferidas ou criadas a partir da ressignificação.

A meta usualmente relacionada à ideia de exploração harmônica através do processo de *pluralidade*, está ligada à necessidade de expansão da “paleta” harmônica envolvida na prática instrumental e está ligada ainda, à expansão do vocabulário harmônico e melódico envolvido no arranjo, na improvisação ou na composição. Esse aspecto está relacionado ao segundo critério proposto por MacKinnon (1964):

2 A resposta deve adaptar-se à realidade e servir para resolver um problema ou alcançar uma meta reconhecível.

3 Deve incluir avaliação, elaboração e desenvolvimento do *insight* original. (*apud* ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 22)

As categorias de avaliação, elaboração e desenvolvimento propostas acima por MacKinnon (1964) estão de acordo com os procedimentos de compreensão intelectual no estabelecimento das relações de *pluralidade*.

Esses procedimentos envolvem a exploração de novos significados para acordes, *voicings* ou linhas melódicas em contextos modais ou tonais. O desenvolvimento de uma exploração estético-sensorial do objeto musical implica necessariamente numa posterior

categorização ou classificação das opções encontradas no estabelecimento das possíveis aplicações destas opções em diferentes contextos.

2.3.1 Exploração inicial

Na exploração em busca de novas soluções harmônicas, de diferentes encaminhamentos das vozes, de novos *voicings*, de diferentes cores, texturas e atmosferas, está envolvida, a princípio, uma dimensão predominantemente sensorial, estética e intuitiva.

Um aspecto relacionado à seletividade já está presente mesmo no processo dessa exploração inicial, de caráter experimental, intuitivo, estético e subjetivo das estruturas musicais. Para Ostrower (1987) existe uma seletividade interior que “opera, dinamicamente, em tudo que nos afeta”.

Buscando as coisas e relacionando-as, procuramos vê-las orientadas em um máximo grau de coerência interna, pois que nessa coerência elas podem ser referidas por nós, podem ser vividas e tornar-se significativas [...] Relacionando os dados, as coerências e os significados que encontramos, são coerências e significados seletivos. Foram elaborados a partir daquilo que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Com efeito a seletividade representa um processo de economia, pois a nossa tendência é nos inteirar-nos daquilo que seria suficiente para resolver uma situação ou tarefa em que estejamos interessados. (OSTROWER, 1987, p. 65-66)

O compositor Igor Stravinsky (1996, p. 69) também aborda a questão da seletividade, presente no início do processo criativo e associada à intenção relacionada ao trabalho.

Toda arte pressupõe um trabalho de seleção. Normalmente quando começo a trabalhar, meu objetivo ainda não está definido. Se me perguntassem o que eu quero nesse estágio do processo criativo, teria dificuldade em responder. Mas sempre daria uma resposta exata se me perguntassem o que eu não queria.

Para a Ostrower (1987) o ato intuitivo, onde atuam “tendências ordenadoras da percepção”, envolve ainda a escolha e o relacionamento no processo de criação:

É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem. Parte-se, no fundo, de uma ordem já existente para se encontrar outra ordem semelhante, uma vez que se indaga sobre os acontecimentos segundo um prisma interior, uma atitude, por mais aberta que seja já orientada e, portanto, orientadora. Nessas ordenações, certos aspectos são incluídos como “relevantes”, enquanto outros são excluídos como irrelevantes. Selecionados pela importância que tem para nós, os aspectos são configurados em uma forma. Nela adquirirão um sentido talvez inteiramente novo. (OSTROWER, 1987, p. 67)

Nessa mesma via Stravinsky (1996, p. 69) ressalta essa tendência em direção à ordem:

Se trabalho com a justaposição de sons que se chocam violentamente, posso produzir uma sensação imediata e poderosa. Se, por outro lado, consigo aproximar

cores que se relacionam estreitamente, chego a esse objetivo de maneira menos direta e mais segura. O princípio inerente a esse método revela a atividade subconsciente que nos faz pender para a unidade; pois, instintivamente preferimos a coerência e sua força tranquila aos inquietos poderes da dispersão - isto é, preferimos o reino da ordem ao reino da dessemelhança.

De acordo com Ostrower (1987, p. 69), todos os processos criativos são caracterizados pela intuição que opera em um modo não-conceitual, não-verbal e que está relacionada às opções, às avaliações, às decisões e às visões de coerência em relação a um determinado fenômeno. Para a autora, os processos intuitivos se identificam com a forma, e nesse sentido, os processos intuitivos são processos formativos, processos configuradores.

Ao intuir, procura-se alcançar um novo modo de ser essencial do fenômeno, através de estruturas que se configuram dentro da materialidade específica desse fenômeno [...] nesse preciso sentido a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão.

2.3.2 A dimensão conceitual

Para Ostrower (1987, p. 68-69), numa ação mais ampla, abrangendo o aspecto intelectual, os componentes dessa configuração podem ser tanto sensoriais quanto conceituais. No entanto, “*o processo criativo intuitivo em si é sempre de ordem formal*”, sempre relacionado à materialidade do fenômeno. Para Bohm (1980, p. 33):

[...] na antiga filosofia grega, a palavra *forma*⁷, significava em primeiro lugar, uma *atividade formadora* interna que é a causa do crescimento das coisas, bem como do desenvolvimento e da diferenciação das suas várias formas essenciais.

O fato de os componentes dessa configuração, resultada do processo criativo, poderem ser tanto sensoriais quanto conceituais é de fundamental importância ao relacionarmos as entidades harmônicas e melódicas, no âmbito do processo de *pluralidade*, à ideia de forma exposta por Ostrower (1987).

Forma, como aspecto intimamente atrelado à materialidade do fenômeno, no âmbito do processo criativo das entidades musicais, estaria relacionado ao próprio som, relacionado ao caráter da organização tonal de determinada entidade harmônica.

⁷ Aristóteles fala das quatro causas: Material, Eficiente, Formal e Final. A material é a própria matéria “de que é feito”, a Eficiente “é alguma ação externa que permite o encaminhamento de todo o processo”, a Formal está relacionada ao padrão ou forma relacionada à identidade de determinada substância. A causa Final (*telos*) é o propósito, o fim, o objetivo de alguma coisa. (BOHM, 1980, p. 33)

Ao mesmo tempo relacionando a ideia de forma ao componente conceitual, esta estaria atrelada à configuração intervalar das estruturas harmônicas e melódicas, e relacionada às possíveis interpretações, aos possíveis sentidos latentes nessa configuração intervalar, nesse som. O componente conceitual está relacionado à criação, à transformação ou ressignificação dessa configuração intervalar, está atrelado aos sentidos que se transformam e se concretizam em novas opções, através do processo de ressignificação no estabelecimento das relações de *pluralidade*.

*Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com uma materialidade e, ao experimentá-la, configurá-la. **Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos**, sempre é preciso fazer...Sem a configuração dos meios não se realiza o conteúdo significativo. (OSTROWER, 1987, p. 69) (grifo meu)*

Ostrower (1987) propõe, ainda, duas distintas modalidades, duas perspectivas de enfoque dos fenômenos: *ordenações de campo* e *ordenações de grupo*. Nas *ordenações de campo* os vários componentes de um fenômeno não são isolados, “não são comparáveis entre si”, o caráter de relação, nesse caso, é “predominantemente sensorial-afetivo”. Nas *ordenações de campo* “enfocam-se os fatores em conjunto por acontecerem ao mesmo tempo e no mesmo lugar”.

Nessa via, a das *ordenações de campo*, trata-se, no caso da música, da criação ou exploração inicial, de caráter subjetivo, mencionada anteriormente. As *ordenações de campo* também se relacionam à percepção de uma obra como um todo, que se desdobra em “tempo real”, ou mesmo de um determinado trecho musical isolado, ou ainda, de uma progressão harmônica que é percebida em sua inteireza em relação ao desdobramento melódico, rítmico, de textura, de timbre etc.

Nesse sentido, segundo Ostrower (1987, p. 80), “os vários dados não são comparáveis entre si... Interligam-se porque ocorrem juntos ou, pelo menos, são entendidos como muito próximos e talvez abrangendo uns aos outros”.

*Através do enfoque predominantemente sensorial que se dá em *ordenações de campo*, a percepção em si, das matérias e do próprio fazer, se articula sempre de um modo mais subjetivo e específico, e mais direto [...] Nas *ordenações de campo* se acentua a unicidade de um acontecimento; o fenômeno é dimensionado dentro de sua existência sensual. (OSTROWER, 1987, p. 82)*

A outra modalidade de enfoque proposta por Ostrower (1987, p. 80) está relacionada às *ordenações de grupo*. Nessa perspectiva, “os fatores são percebidos como componentes individuais, separáveis”, passíveis de abstração e comparação, podendo existir independentemente do contexto em que são percebidos.

A abstração é um fator preponderante em todas as operações intelectuais [...] Nas *ordenações de grupo* se generaliza e se conceitua [...] Nas *ordenações de grupo* a percepção pode ser entendida como mais objetivada [...] Podemos traduzir, transferir, transpor. *Novas qualidades estruturais podem vir a se realizar a partir de fatores que são individuais e individualmente separáveis, em integrações novas.* (OSTROWER, 1987, p. 88) (itálicos meus)

Portanto, no processo da *pluralidade*, essa exploração inicial, já mencionada, de caráter mais intuitivo e subjetivo, predominantemente estético e sensorial no trabalho com as “formas”, “texturas”, “atmosferas” ou “cores” de acordes e linhas melódicas, terá em algum ponto, de se desenvolver numa compreensão intelectual, como a das *ordenações de grupo* (OSTROWER, 1987). Uma compreensão intelectual que possibilite certa organização dos aspectos envolvidos nas novas e possíveis configurações entre os elementos de determinada estrutura harmônica ou melódica. Essa compreensão tem o sentido de promover a incorporação dessas novas configurações ressignificadas no vocabulário musical do instrumentista, do arranjador ou do compositor. Nesse sentido, Arieti (1976, p. 4) ressalta que:

A Criatividade também impõe restrições. Enquanto utiliza métodos diferentes daqueles do pensamento ordinário, não pode estar em desacordo com o pensamento ordinário – ou ainda, ela deve ser alguma coisa que mais cedo ou mais tarde, o pensamento ordinário irá entender, aceitar e apreciar. (tradução minha)

Nessa mesma via, ao explicitar o âmbito intuitivo e de compreensão intelectual, reporto-me à Lawrence Kubie, que entende o processo criativo em duas fases:

A primeira determinada basicamente pelo sistema pré-consciente, que permite o livre fluir de idéias. Somente em um momento posterior é que o padrão desta primeira fase seria sujeito a um processo de escrutínio consciente e crítico de avaliação e teste das idéias. (KUBIE, 1958 *apud* ALENCAR E FLEITH, 2003, p. 66)

Geralmente essa elaboração e desenvolvimento da exploração ou *insight* inicial, proposta por MacKinnon (1964), que relaciono à fase de escrutínio consciente, apontada por Kubie (1958), e com às *ordenações de grupo* de Ostrower (1987); pode ser relacionada ao estabelecimento dos endereços funcionais dos acordes ou linhas melódicas e à determinação das relações entre os aspectos verticais (acordes) e horizontais (escalas). Esses procedimentos estão envolvidos na descoberta e na categorização de novos usos e funções de estruturas melódicas e harmônicas, através do processo de ressignificação.

Alencar e Galvão (2007, p. 104), relacionam o aspecto de criação intelectual tanto à arte quanto à ciência, áreas que compartilham os mesmos métodos de pensamento:

[...] a criação científica não difere fundamentalmente da criação artística, aspecto este destacado por Moles (1981), para quem tanto a criação científica como a artística são aspectos de criação intelectual a exercer-se sobre duas matérias distintas, mas utilizando essencialmente os mesmos métodos de pensamento.

Nessa mesma via, Grmeck, afirma que:

[...] a atividade criadora da inteligência apresenta o mesmo problema onde quer que seja. O ato graças ao qual se realiza uma descoberta científica ou uma invenção técnica é análogo, senão idêntico, ao ato que cria uma obra de arte” (GRMECK *apud* DE MASI, 2002, p. 452)

Para Ostrower (2004, p. 90), na linguagem do artista, em qualquer das artes, os aspectos intelectuais e sensoriais se complementam. A autora observa o papel do consciente racional nos processos criativos:

Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções. O consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração. Retirar o consciente da criação seria mesmo inadmissível, seria retirar uma das dimensões humanas. (OSTROWER, 2004, p. 55)

A compreensão intelectual envolvida no estabelecimento das relações de *pluralidade* está relacionada às “operações intelectuais que contribuem para o pensamento criativo”, propostas por Guilford (1967, *apud* ALENCAR E FLEITH, 2003). Três dos aspectos propostos pelo autor podem ser relacionados ao processo de exploração e estabelecimento das relações de *pluralidade*: as *habilidades de fluência*, a *flexibilidade* e a *originalidade*. A respeito da fluência, as autoras explicam: “entende-se a habilidade do indivíduo para gerar um número relativamente grande de ideias na área de atuação.” A originalidade está relacionada, para o autor, à apresentação de respostas incomuns e remotas. (*idem*, p. 27-28).

O aspecto relacionado à *flexibilidade* é o mais próximo dos aspectos envolvidos no processo de ressignificação na música, esse aspecto chega a se confundir com a própria dinâmica do processo de estabelecimento das relações de *pluralidade*:

Flexibilidade de pensamento implica uma mudança de algum tipo, uma mudança de significado na interpretação ou no uso de algo; uma mudança na estratégia de fazer uma dada tarefa ou na direção do pensamento. Para avaliar o grau de flexibilidade, solicita-se à pessoa para relacionar o maior número possível de usos para um dado objeto. (ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 28)

Dobbins (1994, p. 26), como mencionado anteriormente, caracteriza esse processo de ressignificação em música, que o autor denomina de “*personalização*”, como “o trabalho

peçoal em direção a habilidade de usar uma mesma informação musical de toda maneira melódica, harmônica e rítmica concebível.”.

A ideia de “*personalização*” está associada à questão da originalidade, e expressa precisamente a qualidade criativa do processo de ressignificação: “Originalidade tem muito mais a ver com trazer uma nova vida às coisas comuns, através de novas combinações ou perspectivas, do que inventar algo que nunca existiu antes”. (DOBBINS, 1994, p. 126).

Nessa mesma via, na perspectiva intrapessoal, a questão da originalidade, transcende a mera necessidade da busca pelo incomum, pela novidade. Nachmanovitch (1993, p. 162) considera uma armadilha para o artista a confusão entre originalidade e novidade. Para o autor a originalidade está relacionada à autenticidade, à perspectiva individualizada.

Ser original não significa ser diferente de tudo o que já se fez no passado ou está se fazendo no presente; significa agir de acordo com a origem, com o próprio centro [...] Como você é um produto único e singular da evolução, da cultura, do ambiente, do destino e de sua própria história, aquilo que é óbvio e trivial para você será sem dúvida inteiramente original. Muitas das grandes descobertas científicas, artísticas e espirituais foram na verdade a revelação de uma obviedade surpreendente que ninguém até então havia conseguido ver ou imaginar.

De acordo com Ostrower (1987, p. 137): “Na arte, a novidade em si não é qualificação para o que é criativo”. A autora também equaciona a questão do contexto cultural e a perspectiva individual, de acordo com a autora “A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo” (OSTROWER, 1987 p.147). Ainda para Ostrower (1987), não existe necessidade de se opor às influências culturais à espontaneidade criativa e “tampouco cabe identificar a espontaneidade com uma originalidade imaculada por vínculos e influências”.

É interessante ressaltar que o aspecto mais amplo de interação entre a perspectiva criativa individual e o contexto cultural, a partir do qual nasce e se desdobra o processo criativo, pode também ser relacionado, em sentido mais específico, em música, ao processo criativo relativo e à ressignificação no processo de estabelecimento de relações de *pluralidade*.

No processo de ressignificação, em música, parte-se do conhecido, de um vocabulário harmônico e melódico culturalmente estabelecido, e ao engendrar novas perspectivas de compreensão dos objetos musicais, obtém-se novas soluções e conseqüentemente novas ideias e “produtos” musicais são criados.

2.3.3 Perspectiva social

No entendimento da criatividade como fenômeno sócio-cultural e não exclusivamente individual, acrescenta-se, aos já mencionados aspectos e atributos individuais envolvidos no processo criativo, os aspectos sociais e histórico-culturais que são fundamentais para um entendimento mais abrangente da dinâmica da criatividade. Alencar e Fleith (2003), comentam que para Montuori e Purser (1995, p. 99), a criatividade é:

[...] tanto um fenômeno social como de ordem intra-psíquica que requer, para ser compreendido em sua totalidade, uma abordagem interdisciplinar, histórica, ecológica, sistêmica, levando e conta as diferenças culturais e de gênero.

Nesse mesmo sentido, Williams e Yang (1999, p. 379), afirmam que:

Na visão do teórico de sistemas, os indivíduos criativos são estimulados por elementos tais como seu círculo de amigos, o progresso em seu campo de pesquisa, e a dinâmica da sociedade em que vivem. O produtos criativos, então, são possíveis de serem feitos através desse entrelaçado e interativo sistema de redes sociais e campos de estudo ou empreendimento. Este sistema é visto como atrativo pelo indivíduo criativo na direção às respostas das lacunas do conhecimento existente. Gruber (1988), particularmente, chama esta abordagem de “pluralística” e “experencial sensível”(experientially sensitive), à luz de sua atenção às múltiplas influências da criatividade e das contribuições anteriores em uma disciplina, e à luz do foco nas experiências únicas de cada indivíduo criativo dentro do contexto social e emocional dele ou dela. (tradução minha)

Para Boden (1999, p. 352), “embora qualquer ideia criativa possa surgir apenas na mente de algum indivíduo, sua geração é sempre um esforço em grupo, ela sempre surge dentro de um domínio culturalmente familiar”. Csikzentmihalyi, ao definir criatividade, ressalta que:

Alguns preferem defini-la como um processo intra-psíquico, como uma experiência inefável, como um evento subjetivo que não necessita deixar nenhum traço objetivo. Mas qualquer definição de criatividade que aspire a objetividade, e portanto requer uma dimensão intersubjetiva, terá de reconhecer o fato de que o público é tão importante para sua constituição como o indivíduo a quem é creditada.”(CSIKZENTMIHALYI, 1996, p. 314, tradução minha)

Nessa mesma via, Csikzentmihalyi (1996, p. 314), enfatiza que a criatividade está relacionada aos julgamentos dos sistemas sociais sobre os produtos dos indivíduos. Para o autor, a criatividade pressupõe uma comunidade de pessoas que compartilha de modos de pensamento e ação, e onde se aprende uns com os outros, e onde as ações são imitadas: “se a criatividade retém um significado útil, ela se refere a um processo que resulta em ideia ou produto que é reconhecido e adotado por outros.” (CSIKZENTMIHALYI, 1999, p. 314-316).

Três aspectos relacionados à criatividade são apontados por Csikzentmihalyi (1996, p. 6), como mencionado anteriormente, o individual, o domínio e o campo, relacionados à

compreensão da dinâmica e da própria objetivação do processo criativo. Nessa perspectiva, a criatividade é resultante da interação destes três componentes: “um cultura que contém regras simbólicas, o indivíduo que engendra novidade no domínio simbólico e um campo de *experts* que reconhecem e validam a inovação.”.

No caso específico do objeto desta dissertação, a ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas ou *pluralidade*, se refere a um subdomínio da harmonia, que por sua vez, já é subdomínio de um domínio mais abrangente: música. Os *insights* e “produtos” musicais são criativamente percebidos e elaborados por músicos (indivíduos) que utilizam o processo de *pluralidade* e sua validação como “produto” criativo se dá efetivamente na *performance*, em composições, arranjos e improvisações. Na *performance*, os *insights*, as ideias, as estruturas decorrentes do processo de *pluralidade*, são utilizados e “validados” pelo campo de conhecedores do assunto, que nesse caso, é composto tanto de músicos que atuam na mesma vertente estilística, quanto o público consumidor.

2.3.4 Voltando ao processo criativo

Ainda na associação do processo de estabelecimento das relações de *pluralidade* ao processo criativo, reportamos à fala de Arieti (1976, p. 39), para quem:

“o processo criativo utiliza símbolos em diferentes contextos ou proporções, de maneira que estes novos contextos e proporções se tornem eles próprios símbolos de coisas nunca antes simbolizadas ou simbolizadas de maneiras diferentes.”

Reporto-me, ainda, a alguns dos pontos propostos por Urban e Jellen (1996) que abordam a criatividade com foco no processo criativo e são mencionados por Virgolim (2007, p. 24):

1) a criação de um produto novo, incomum e surpreendente como a solução de um problema que foi percebido intuitiva e sensivelmente ou cujas as implicações foram percebidas de forma sensível, 2) o produto é baseado e percebido por meio de uma impressão sensível, intuitiva e ampla dos dados abertos existentes e das informações pesquisadas e obtidas de forma aberta e proposital, 3) analisado por meio de um processo orientado para uma solução, mas altamente flexível, e utilizando associações incomuns e novas combinações dessas informações, com a ajuda dos dados de seu próprio conhecimento (experiências) amplo e compreensivo e/ou elementos imaginados, 4) sintetizando, estruturando e combinando os elementos e as estruturas dos dados numa nova solução-gestalt, 5) uma nova solução-gestalt, na forma de um produto de qualquer tipo ou configuração, 6) e que finalmente, por meio da comunicação, pode ser captado diretamente pelos sentidos ou pela sua representação simbólica e considerado pelas demais pessoas como algo significativo e significante.

Os pontos 1, 2 e 3 propostos por Urban e Jellen (1996), podem ser relacionados à *pluralidade* em relação ao caráter exploratório, de experimentação sensível com os sons na busca de novos significados e novas soluções melódicas e harmônicas, de maneira mais intuitiva, relacionada ao *processo intuitivo* e às *ordenações de campo* de Ostrower (1987), aspectos mencionados anteriormente. Os pontos 4, 5 e 6 propostos por Urban e Jellen (1996), podem ser relacionados ao aspecto de categorização intencional presente no estabelecimento das relações de *pluralidade* através da determinação dos “endereços” funcionais de acordes ou linhas melódicas, pela caracterização das relações entre os aspectos horizontais (escalas) e verticais (acordes) e relacionado à ideia de *ordenações de grupo* de Ostrower (1987).

2.3.5 *Voicings*: forma e criatividade

Alencar e Fleith (2003) fazem uma listagem de atributos relacionados às questões propostas por Osborn (1963), que facilitam a visualização e o rearranjo criativo de aspectos de um problema que relacionamos com alguns dos procedimentos e elementos envolvidos no processo de ressignificação de acordes e linhas melódicas ou *pluralidade*:

- Modificar- mudar significados, usos, sons, odores, formas.

A mudança de significado, nesse sentido, é a própria essência do processo de ressignificação envolvido na ideia de *pluralidade*, modificar, modificar o sentido, descobrir novas funções e usos.

Descobrir novos usos, novas maneiras de usar um determinado objeto. [...] A importância de se modificar alguns atributos de um problema, visualizando-os sob um novo ângulo ou forçando novas associações ou novas combinações de idéias, tem sido apontado como um dos fatores que conduzem a soluções criativas. (ALENCAR E FLEITH, 2003, p. 195)

Outras categorias ainda são propostas:

- Diminuir – O que pode ser eliminado? Condensado? Reduzido?
- Aumentar – O que pode ser acrescentado, multiplicado ou ampliado?
- Adaptar – O que mais é como isso? Que outras idéias isso sugere? O que me oferece um paralelo?
- Substituir – O que poderia substituir tal aspecto? Outro ingrediente? Outro Material? Outra abordagem?
- Inverter

- Combinar partes, materiais etc.. (ALENCAR e FLEITH, 2003, pg. 195-196)

Todas as categorias listadas acima podem ser relacionadas aos procedimentos de exploração e estabelecimento das relações de *pluralidade*, especialmente em relação à ideia de formação e ressignificação de *voicings* (o *adaptar* e o *substituir* das categorias listadas acima).

Hal Crook (1993) descreve *voicing* como “duas ou mais notas selecionadas de um acorde ou de uma escala de acorde, tocadas simultaneamente num instrumento harmônico” (p.14).

Para Pease (2003), *voicing* é “o posicionamento específico das alturas em um acorde” (p.01). Em uma investigação mais detalhada, podemos inferir que o termo *voicing* está relacionado a maneira pela qual as notas são escolhidas e organizadas dentro de um acorde (o *inverter* e o *combinar* das categorias mencionadas), está relacionado ao espaçamento e à posição (registro), à ordem (distribuição) e à quantidade (omissão ou duplicação) de suas alturas, intervalos ou vozes (o *aumentar* e *diminuir* das categorias mencionadas).

Persichetti (1961, p. 17-22) entende a ideia de espaçamento como: “uma parte inseparável do caráter da estrutura tonal”. A edição, ou seja, os aspectos relacionados à omissão ou duplicação de vozes, bem como o espaçamento entre as vozes, estão diretamente relacionados à intenção textural que é imputada ao *voicing*. Os aspectos relacionados à consonância ou à dissonância dos intervalos em relação ao *voicing*, também se encontram atrelados às mudanças de espaçamento e registro.

A construção de *voicings* envolve uma escolha estética, intuitiva, uma experimentação com as combinações de sons, com a arquitetura dos intervalos em busca de diferentes “cores”, “sabores”, “atmosferas”, “texturas”, “funções” e “formas”. No estabelecimento das relações de *pluralidade* essa experimentação pode ser feita a partir da intuição de novas configurações harmônicas ou melódicas e seus usos. Pode ainda ser realizada a partir da exploração de uma escala ou de um *voicing* já existente que adquire outras funções e usos, ou que se transforma ou se re-configura no processo de ressignificação.

Relaciono o processo de formação e ressignificação de *voicings* às já discutidas noções de processo criativo e forma propostas pela autora.

Para Ostrower (1987), a noção de forma é sempre “compreendida como a estrutura de relações, como o modo pelo qual as relações se ordenam e se configuram”, correspondendo ao conteúdo significativo das coisas. Ainda para Ostrower (1987, p. 79), “*Formar* importa em *transformar*. Todo processo de elaboração e de desenvolvimento abrange um processo

dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação.” (p.51)

Relacionada a essa ideia de forma proposta por Ostrower (1987), os acordes, mais precisamente a ideia de *voicing* pode ser entendida como uma ordenação e configuração de intervalos, a qual, no âmbito das relações de *pluralidade*, pode convergir diferentes estruturas ou perfis, significados e funções. Nesse sentido, os *voicings* são criativamente formados e criativamente transformados.

Nessa via criativa, o processo de *pluralidade* pode tanto ser desencadeado, quanto explorado, no âmbito de um sistema como o das relações escala/acorde (ver p.50). Partindo, por exemplo, de uma ou várias escalas específicas para a determinação de diferentes funções de um determinado acorde ou *voicing*, ou ainda, partindo de um *voicing*, de uma configuração e explorá-la livremente na busca de novas opções de aplicação ou transformação, sem restrições escalares.

Não obstante, ao final desse processo mais aberto, intuitivo e livre, as novas opções encontradas sempre suscitarão novas relações entre os aspectos horizontais (escalas) e verticais (acordes), como já assinalamos anteriormente, e que discutiremos mais detalhadamente nesta pesquisa.

3 PLURALIDADE EM SEIS CORDAS

As entrevistas realizadas nesse trabalho foram discutidas considerando a ideia, já mencionada, de processo criativo. Nessa perspectiva, analisei as respostas dos músicos entrevistados levando em conta os aspectos intrapessoais envolvidos no fazer criativo, bem como, as perspectivas individuais dos entrevistados em relação ao processo criativo de ressignificação ou *pluralidade*.

Analisei também, na perspectiva das relações escala/acorde, os aspectos técnicos, harmônicos e melódicos expostos pelos entrevistados. Foi também analisado, o papel da compreensão intelectual e da habilidade aural envolvidas no processo de ressignificação. Ainda foram levados em conta, os aspectos relacionados à ideia de *pluralidade* ou ressignificação como ferramenta didática, aspectos estes, recorrentes na fala dos entrevistados.

O objeto desta dissertação está relacionado a uma maneira de se pensar e explorar aspectos harmônicos e melódicos, um processo criativo de ressignificação e não conta com uma nomenclatura ou com procedimentos consensualmente consolidados ou sistematizados, como já discutido.

Portanto, a visão particular de cada entrevistado em relação ao seu entendimento do processo de ressignificação foi de grande importância para a compreensão das diferentes dimensões presentes no objeto, seja em relação à harmonia, à improvisação ou aos aspectos didáticos, acrescentando, dessa maneira, novas camadas de significados e vias de exploração ao objeto de pesquisa.

As entrevistas foram realizadas através de telefonia VoIP, utilizando o programa Skype e gravadas com os programas Call Recorder e WireTapp em formato mp3. As entrevistas foram editadas e, nesse processo, foram retirados cumprimentos e partes irrelevantes ou que fugiam do objeto de pesquisa. As entrevistas foram posteriormente transcritas nas línguas originais em que foram realizadas (português e inglês) e estão disponíveis em texto e no áudio original nos apêndices da pesquisa. Todas as citações extraídas das entrevistas e mencionadas no corpo da dissertação foram traduzidas para o português.

O critério utilizado na escolha dos entrevistados foi o de encontrar músicos que estivessem relacionados a alguma espécie de publicação ou outro tipo de material didático envolvendo o objeto principal dessa pesquisa: *pluralidade(s)*.

Apesar de ter contatado uma série de músicos de diversos instrumentos, consegui efetivamente entrevistar apenas guitarristas, fato que resultou no presente capítulo, no entanto, vários dos materiais analisados e discutidos ao longo do trabalho também são relacionados a pianistas, compositores e arranjadores.

Para os entrevistados uma pergunta inicial referente a como se deu o contato do entrevistado com o assunto, foi feita com intenção de estabelecer um fio condutor centrado no objeto de pesquisa, as outras questões surgiram a partir da fala dos entrevistados.

Neste capítulo, uma introdução aborda os aspectos intrapessoais envolvidos no processo criativo, em seguida, apresento as falas de alguns dos entrevistados e somente mais adiante, começo a discutir os vários aspectos relacionados à criatividade e à compreensão do processo da *pluralidade*, suscitados por estas falas.

3.1 Músicos entrevistados

Joe Diorio (Joseph Louis Diorio/Waterbury Connecticut, 1936)

Importante guitarrista norte americano de jazz atuou em concertos e gravações ao lado de importantes nomes do jazz como: Sonny Stitt, Eddie Harris, Ira Sullivan, Stan Getz, Horace Silver e Freddie Hubbard. Diorio ensinou na University of Miami no início dos anos de 1970, tendo como alunos Pat Metheny e Steve Morse. Foi um dos fundadores do Guitar Institute of Technology (GIT) em 1978, onde ensinou até meados dos anos de 1990. Fez parte do corpo docente da USC (University of Southern California) até 2005. Diorio gravou dezenas de trabalhos próprios e também publicou vários livros e vídeos didáticos abordando tópicos relacionados à harmonia, improvisação, criatividade e performance que se tornaram clássicos como: Fusion e Intervallic Designs.

Nelson Faria (Nelson Jairo Sanchez Faria/Belo Horizonte MG, 1963)

Nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais, Nelson mudou-se para Brasília ainda criança, acompanhado da família. Na capital federal, iniciou os estudos na música, logo se juntando a vários instrumentistas e cantores de sua geração para desenvolver os primeiros trabalhos. Em 1983, decidiu mudar-se para Los Angeles, Estados Unidos, onde cursou o G.I.T. (Guitar Institute of Technology) e teve o privilégio de aprender com os mestres Joe Pass, Joe Diorio, Frank Gambale, Scott Henderson, Howard Roberts, Ron Eschete e Ted Greene. De volta ao Brasil, tornou-se um dos instrumentistas brasileiros mais requisitados

para gravações, shows e workshops, desenvolvendo, paralelamente, trabalhos no exterior, como instrumentista e arranjador. O nome de Nelson Faria aparece em mais de uma centena de discos, tendo trabalhado ao lado de João Bosco, Cássia Eller, Zélia Duncan, Milton Nascimento, Toninho Horta, Tim Maia, Leila Pinheiro entre outros.(biografia adaptada do site nelsonfaria.com)

Bob Thompson (Robert Earl Thompson, Waterbury Connecticut, 1952)

Thompson é respeitado instrutor de guitarra do nordeste de New England. Professor adjunto do departamento de Jazz e Música Contemporânea da Universidade de Maine em Augusta, desde 1990. Thompson integra o corpo docente Berklee College of Music, na área de guitarra, desde 2000. Thompson atua ainda na área de produção musical desde 1974, atuando como arranjador, instrumentista e produtor de trilhas sonoras originais, jingles para televisão, e na produção de *audiobooks*. Desde 2005, Thompson é CEO do Harmonic Arts Publishing Group, responsável pela produção de materiais didáticos em vídeo. Atualmente Thompson trabalha na produção de três DVDs didáticos focando o assunto *pluralidade*, razão pela qual, o convidamos para esta entrevista.

Don Mock (Donald Mock, Seattle, Washington, 1950)

Originalmente de Seattle, Washington, Don Mock tocou nas principais bandas de rock e jazz da região. O músico é bem conhecido entre guitarristas por sua impressionante técnica e total comando do instrumento. Os seus conceitos relacionados à improvisação estão bem documentados em vários livros didáticos como: "Hot Licks," "Fusion - Hot Lines," "Artful Arpeggios," "Ten," uma série de três livros para a Warner Bros./Alfred, "Guitar Scale Secrets" e a série "Guitar Axis Masterclass". Seus mais recentes trabalhos incluem "Modal Mojo", "Mastering the Dominant Chord." Mock também tem três importantes vídeos: "The Blues from Rock to Jazz," "Jazz Guitar Tips" and "Jazz Guitar Rhythm Chops." Mock começou sua carreira como professor em 1972 na Cornish School e no Olympic Jr. College. Em 1974, Don conheceu o lendário guitarrista de jazz Howard Roberts. Em 1977, Howard trouxe Don para Los Angeles para ajudá-lo na criação do Guitar Institute of Technology (GIT). Don se tornou um dos principais instrutores, bem como, responsável pela elaboração do currículo da instituição. Naquele mesmo ano Don se juntou ao Roger Hutchinson (REH) para escrever e produzir materiais didáticos para guitarra. Don ensinou em tempo integral no GIT até 1983. Mock tocou, com sua banda fusion, nos principais bares e teatros devotados ao

jazz em Los Angeles. Mock já tocou ao lado de Robben ford, Larry Carlton, Pat Martino, Joe Diorio entre outros.

3.2 Aspectos intrapessoais envolvidos no processo criativo

Segundo Alencar e Fleith (2003), o modelo de criatividade proposto por Amabile (1996) considera essencial a integração de três elementos, necessários à emergência de um produto criativo, a saber, as *habilidades de domínio*, os *processos criativos relevantes* e a *motivação intrínseca*.

Os elementos mencionados estão em sintonia com a prática de músicos de jazz e de música popular relacionada ao jazz entrevistados nesse trabalho, na qual, a utilização da ressignificação ou *pluralidade*, entendida como um processo criativo relevante, envolve necessariamente as habilidades motoras, aurais, intelectuais e de expressão estética, no domínio e na capacidade de exploração dos aspectos musicais. Envolve ainda, uma intencionalidade criativa que abarca o componente motivacional associado à exploração e elaboração de “produtos” musicais criativos.

Nessa mesma via, ainda abordando aspectos intrapessoais envolvidos na produção criativa, Alencar e Fleith (2003) se reportam à Feldheusen (1995), afirmando que: “a produção criativa parece envolver três elementos do funcionamento humano”:

- (a) um conjunto de estratégias cognitivas para processar novas informações;
 - (b) uma ampla bagagem de conhecimentos e habilidades em um domínio específico;
 - (c) um conjunto de atitudes, características e motivações que predispõe o indivíduo a procurar novas alternativas, novas configurações e soluções apropriadas.”
- (ALENCAR e FLEITH, 2003, p. 37)

Os três elementos mencionados, a exemplo dos aspectos propostos por Amabile (1996 *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), estão intimamente relacionados ao perfil, bem como, às estratégias criativas do músico de jazz e de música popular relacionada ao jazz, entrevistados nessa dissertação. A questão das habilidades e conhecimentos amplos em relação ao seu domínio de conhecimento, bem como, as atitudes e motivações envolvidas no desencadeamento da exploração e da produção criativas, descritas acima, estão associadas às práticas de exploração musical criativa destes músicos.

Nesse sentido, as falas dos músicos entrevistados revelam que o processo de ressignificação ou *pluralidade* tem grande importância, funcionando para a criativa exploração e conseqüente ampliação do vocabulário harmônico e melódico. A *pluralidade* funciona ainda, na perspectiva dos entrevistados, como ferramenta didática facilitadora do

entendimento e integração, no instrumento, de aspectos melódicos e harmônicos envolvidos nos contextos tonal e modal.

3.3 Relevância do conceito de *pluralidade* e as dimensões aural e intelectual envolvidas no processo de resignificação.

Bob Thompson (2010) relata a primeira relação de resignificação com a qual teve contato:

A primeira vez que descobri isto (*pluralidade*), a primeira coisa que questionei foi algo simples como tocar o acorde de Dó maior e depois olhar para aquela tríade colocando um Lá no baixo e ficar perplexo pelo fato de que aquele acorde com um baixo diferente ter se tornado algo completamente diferente, claro, trata-se de uma daquelas coisas que de tão fáceis que são, suponho que não sejam muito auto evidentes. (CE p. 26)

Thompson relata que, mais tarde, descobriu outra relação de pluralidade ao ouvir o guitarrista de blues Mike Bloomfield tocar um arpejo de C7M sobre um acorde de Lá menor:

[...] espera aí, isso aqui é um Dó com sétima maior que ele está tocando linearmente, mas o acorde em baixo disso é um Lá menor, como isso é possível?...claro, depois de uma pequena investigação entendi que ambos eram um e o mesmo. Mas, claro, quando você não tem nenhum conhecimento teórico, naquele momento, e isso foi nos anos sessenta, eu não tinha conhecimento para expandir ou explorar a idéia além do que ela já era. (CE p. 28)

A compreensão mais aprofundada das relações de *pluralidade*, especialmente em relação à harmonia, só veio a atrair Thompson, mais tarde ainda, a partir da música de Lenny Breau e Keith Jarrett. Para o guitarrista a atração pela a ideia de *pluralidade* se deu, não pelo aspecto conceitual envolvido no sistema, mas por um estímulo musical, através da percepção dos usos de determinados sons e estruturas harmônicas por outros músicos.

Para Thompson a ideia de *pluralismo* ou *pluralidade*, expressões que o músico utiliza para descrever o conceito, embora não utilizasse nenhum termo para descrevê-lo no início, veio “de um estímulo sonoro, basicamente através de ouvir a mesma textura sendo usada em ambientes diferentes”, o músico explica:

[...] eu cheguei até isso (*pluralidade*) através do Lenny Breau, muitos anos antes de conhecê-lo eu tinha ouvido ele tocar um grupo específico de *voicings* e percebi que ele os usava em diferentes contextos. A textura do *voicing*, a qualidade do *voicing*, a atmosfera harmônica era sempre a mesma, no entanto a inferência harmônica estava implicada em mais posições de acordes do que apenas numa única função harmônica. Então, se eu o ouvia tocar um acorde dominante alterado (V7alt) em um Blues menor, eu ouvia esse *voicing* particular e depois eu ouvia o mesmo (*voicing*) sendo tocado como o I (primeiro grau) menor e isso era perturbador (risos) porque

esses eram *voicings* extremamente ricos [...] então o que eu fazia era transcrever os *voicings* e depois fazer a engenharia reversa e olhá-los contra os vários alvos dentro de uma progressão, a qual, eu sabia que eles (*voicings*) pertenciam e depois descobrir de qual harmonia diatônica se tratava, a qual escala eles pertenciam e quais outras funções que poderiam estar disponíveis, então foi assim que eu cheguei até isso...primeiro, minha cognição aural aumentou significativamente, a medida que aprendi essa coisa, eu era capaz de decifrar a harmonia de músicos que eram bem avançados e que, naquele ponto, estavam bem além de mim. Então meu entendimento da questão da *pluralidade* aumentou, até o ponto em que eu podia ouvir estas coisas. Eu nunca esquecerei, faz tanto tempo que eu não lembro exatamente o tema, pode ter sido Solar, mas o Keith, Keith Jarrett tocou um Dm11b5 numa inversão particular que é realmente maravilhosa, uma cor maravilhosa, então ele a moveu três semitons e depois quatro semitons para criar um G7#5#9 e depois um Cm(Maj7), e eu fiquei tão fascinado com aquilo, aquela função, com aquela consistência sonora...foi assim que cheguei inicialmente a isso...não me foi ensinado, veio de um estímulo sonoro.(CE p. 1 e 28)

Thompson (2010) se diz surpreso e fascinado pelo potencial criativo apresentado pela possibilidade de expansão do vocabulário harmônico através da descoberta de novas estruturas ou configurações harmônicas, para o músico: “essa coisa do pluralismo é um reservatório infinito de cores para minha harmonia”. O guitarrista enfatiza essa importância do conceito de ressignificação como ferramenta criativa na expansão da “paleta” harmônica no instrumento.

[...] é quase como se você fosse um pintor e você tem três cores primárias e você as mistura para criar algo, as vezes é bem mais fácil “tocar” uma imagem se você tem uma paleta de vinte e cinco cores, sabe? e isso é o que isto tem feito por mim...*da minha própria maneira, no meu próprio estilo, eu devo dizer que essa coisa do pluralismo é provavelmente a coisa mais significativa que eu já aprendi sobre o braço da guitarra...*isso é basicamente uma exploração usando *voicings* de três, quatro, cinco e seis notas e re-harmonizando esses *voicings* em todos os doze tons, que foi o que sentei e fiz por oito meses (risos), e as cores que surgiram disso são espantosas. (itálicos meus) (CE p. 27)

A fala de Thompson (2010) explicita no processo de *pluralidade*, o caráter de *processo criativo relevante*, apontado por Amabile (1996 *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), como elemento necessário ao surgimento de produtos criativos. Essa relevância do processo de *pluralidade* como processo criativo, está evidenciada nas falas dos músicos entrevistados que revelam a importância desse processo nas várias facetas da prática musical criativa.

O músico Nelson Faria descreve como foi o primeiro contato com o conceito de *pluralidade* e como isso afetou sua prática musical.

Eu tive o primeiro contato com isso com o Joe Diorio na sala lá, no GIT em 1983 e o nome era *pluralities* e foi aonde eu conheci, foi com o Joe Diorio foi a primeira vez que ouvi falar do assunto...foi uma coisa meio misturada, porque ao mesmo tempo que o Joe Diorio falou sobre isso o Ted Greene também falou...porque eu fiz umas aulas com o Ted Greene [...] o Joe Diorio tinha até uma apostilinha dele que tinha esse nome *pluralities*, né? [...] Cara isso pra mim, quando eu conheci isso cara, foi um negócio assim tão impressionante, sabe mudou tanto a forma, que eu

lembro que eu ficava viajando (risos) [...] isso aí realmente eu uso o tempo inteiro, uso o tempo inteiro, eu penso muito nisso aí, é, tanto harmonizando quanto improvisando, pra arranjo, pra tudo, porque é uma mão na roda danada, né?, isso ajuda, dá um, facilita muito as coisas, você acha uma sonoridade daí você pode usar aquela sonoridade em contextos diferentes, com, dando sentidos diferentes a uma sonoridade que você já encontrou que é bacana, né? [...] você arma o perfil do acorde bacana e pode usar ele em diversas situações diferentes, acho muito, muito legal.(CE p. 8-11)

Joe Diorio (2009) conta que o primeiro contato com a ideia de *pluralidade* se deu de uma maneira intelectual ou conceitual, a partir do contato com um material sobre arranjo. Os exemplos oferecidos por Diorio estão relacionados à escala de Ré menor melódica. É importante observar, também, que Diorio (2009) estende para o âmbito melódico as relações de pluralidade suscitadas a partir da exploração de diferentes usos de *voicings*. Os aspectos relacionados à pluralidade na escala menor melódica serão explorados adiante, neste capítulo.

O Dick Grove tinha uma apostila que eu acabei lendo e ele falava ali das *pluralidades*, foi aí que vi o que eram as *pluralidades* e isso começou a abrir um outro mundo para mim [...] Porque são tantos acordes [...] o que é muito interessante, porque você pode usar outros acordes, você pode intercambiar os acordes, isso que quero dizer, e por causa dos *voicings* daí toda a harmonia muda, mas ainda mantém a função, entende? [...] deixa eu te dar um exemplo: se você tem um G9..daí você tem um Bm7b5 e tem um Dm6 e um F6 ou um FMaj7b5 [...] agora você pega um *voicing* de qualquer um desses acordes...Bm7b5 normalmente você pensaria em usar esse acorde apenas como Bm7b5 [...] daí por causa da *pluralidade* em relação aos outros [...] você poderia usá-lo no lugar dos outros, é aí que você começa a obter sons não usuais, quando você pega um Bm7b5 e usa para um FMaj7, F6(b5) ou FMaj7b5 [...] você poderia usar suas linhas (melódicas) da mesma maneira, qualquer coisa que você toca sobre um Bm7b5 toca sobre um FMaj7b5, aí é quando as coisas começam a ficar realmente interessantes [...] agora você abriu a porta e não é mais limitado como costumava ser antes [...] essa é a maneira que eu vejo isso, quanto mais *pluralidades* você enxerga, melhor você é. (CE p. 3-4)

Diorio (2009) enfatiza a necessidade de equilíbrio entre as dimensões aural e intelectual ou conceitual, necessidade esta, despertada pelo contato com os aspectos relacionados à compreensão intelectual dos elementos musicais, compreensão, na qual, se insere o processo de *pluralidade*.

[...] isso foi quando eu comecei a me interessar mais pela ciência da música, e agora tudo que estou interessado é na ciência da música, sabe? Porque essa ciência [...] tanto mais você conhece, tanto mais poderá traduzir para o instrumento [...] eu considero que se precise não apenas de um bom ouvido, mas você precisa de uma boa mente [...] algumas pessoas tocam de ouvido e se dão muito bem tocando de ouvido, mas, eu acho que quando se tem a combinação das duas coisas, você pode descobrir muitas coisas, sabe? Muitas coisas que você jamais pensaria ou ouviria. (CE p. 5)

Greene (1971, p. 16) corrobora essa percepção de Diorio (2009), ao afirmar que o principal benefício de se conhecer o processo de resignificação é o fato de que “são

propiciadas determinadas substituições de acordes que de outra maneira não seriam encontradas.”. Nesse mesmo sentido, Berliner (1994, p. 159), lembra que “a dependência exclusiva do conhecimento aural (*ear knowledge*), ao final, limita muitos músicos, mesmo aqueles que adquirem grande habilidade em negociar os temas de ouvido (*aurally*)”.

As *habilidades de domínio* (AMABILE, 1996 *apud* ALENCAR e FLEITH, 2003), mencionadas anteriormente, no caso do instrumentista, incluem os aspectos que propomos acima, relacionados à compreensão intelectual, às habilidades aural e motora, bem como à habilidade relacionada à expressão estética.

Liebman (1991, p. 10) inclui o aspecto relacionado à compreensão intelectual ao entender a aquisição de nova informação em música, por músicos já experientes, como um processo representado na seguinte ordem: “*compreensão intelectual* → *prática disciplinada e organizada* → *integração na técnica* → *emoções moldam o conteúdo expressivo da ideia* → *comunicação da ideia*”.

Aprender intelectualmente, primeiro envolve o conhecimento de uma idéia. Depois de um tempo, a mente aplicará o conceito na base de tentativa e erro. Ao final, se bem praticado e completamente acreditado, o conceito tem grande possibilidade de ser incorporado através da técnica. Na improvisação do jazz, técnica significa a habilidade de ouvir e fisicamente manipular um instrumento para tocar um som desejado. Com isto conquistado, a alma e as emoções do indivíduo podem começar a moldar o som em um sincero e coerente modo de expressão. (tradução minha)

Berliner (1994, p. 168) comenta que “para muitos, a habilidade de interpretar uma ideia em termos teóricos facilita a exploração das implicações dessa ideia, gerando novas frases no processo de experimentação”.

A exploração e experimentação, descritas por Berliner (1994, p. 167), estão diretamente relacionadas às estratégias utilizadas no processo de ressignificação, ou seja, na descoberta e determinação das novas funções e usos de estruturas melódicas e harmônicas, no estabelecimento das relações de *pluralidade*. O autor menciona ainda a interação que ocorre entre as ideias de caráter mais teórico e a compreensão aural.

Ao longo das carreiras dos improvisadores, os seus conhecimentos teóricos e aurais, sempre informam um ao outro. Às vezes, os artistas desenham as frases a partir de cálculos teóricos [...] ao mesmo tempo, a compreensão aural e a apreciação da música direcionam a interpretação do material teórico e dirigem suas aplicações. (tradução minha)

Berliner (1994, p. 169) percebe a interação entre a dimensão aural e a compreensão intelectual, propiciada pela análise, como um ciclo:

Em um ciclo contínuo, a análise de frases empolgantes concebidas de maneira aural, pode revelar novas relações entre seus elementos, levando à formulação de outros

construtos teóricos, os quais, de volta, estimulam a composição, nesse sentido, os artistas constantemente *fazem suas próprias regras no jazz*. (tradução minha)

Essa compreensão teórico-intelectual, relacionada à análise, no âmbito do jazz e da música popular relacionada ao jazz, está diretamente envolvida na autonomia do músico, em especial, do instrumentista, no domínio dos aspectos verticais, horizontais, rítmicos, aspectos relacionados à forma, etc. como enfatizado anteriormente (PACHECO e CASTRO, 2010). E está também, relacionada à individualidade criativa desse músico, à sua perspectiva única, à sua “voz” própria, à ideia de *personalização* e originalidade, também discutidas anteriormente. Para Littlewood (1996), a pessoa autônoma é “aquela que tem a capacidade de fazer escolhas e conduzir suas próprias ações. Esta capacidade depende de dois componentes: habilidade e desejo.” Para Freire (1997), autonomia é a capacidade e a liberdade de se construir e se reconstruir o conhecimento. (apud PAIVA, 2006, p. 83-84)

Os *insights* pessoais na elaboração e análise de ideias melódicas, rítmicas ou harmônicas, bem como, a capacidade estético-expressiva, que inclui também as idiossincrasias musicais, propiciam uma perspectiva individualizada do processo criativo, tanto em relação à criação do produto musical, quanto à compreensão intelectual deste produto criado. É nesse sentido, que Berliner (1994, p. 169), ressalta a frase de Walter Bishop Jr ao afirmar que os artistas “fazem suas próprias regras no jazz”, explicitando, assim, a autonomia do músico de jazz.

O aspecto mencionado por Liebman (1991), relativo à necessidade da *prática disciplinada*, se relaciona ao trabalho de incorporação de novas ideias musicais no vocabulário do instrumentista através das habilidades intelectual, aural, motora e expressiva. Este trabalho consiste, na maior parte das vezes, na transformação dos construtos teóricos, ou seja, na transformação da compreensão intelectual, de caráter “consciente”, em técnica, entendida aqui, como a habilidade de caráter “automático”⁸, que integra todas as habilidades mencionadas na performance musical. Esse aspecto é ressaltado na fala de Diorio (2009):

⁸ Seashore (1938, p. 149), apontava que o processo de aprendizagem em música envolve dois tipos memória, uma chamada de memória conceitual, relacionada ao que referimos anteriormente como compreensão intelectual e outra, que o autor denomina de memória automática ou subconsciente relacionada às várias habilidades musicais envolvidas na performance. Pesquisadores da neurociência, mais tarde, denominaram estes aspectos de memória explícita ou declarativa, e memória implícita ou *procedimental*. Para Kandel (2006, p. 132), “a memória implícita sempre apresenta uma qualidade automática. Ela é relembrada (*recalled*), diretamente através da performance[...] Muitas experiências de aprendizagem recrutam ambas as memórias explícita e implícita. Na verdade, a repetição constante pode transformar a memória explícita em memória implícita.”.

O processo de transformação da informação consciente em informação automática é exatamente o processo envolvido na *prática disciplinada*, mencionada por Liebman (1991), são os aspectos da mente e da “barriga”

[...] você nunca pode entender completamente a harmonia, não importa quem seja, sabe, sempre existem novos caminhos, coisas novas [...] então estou com 72 anos e continuo trabalhando nisso... isso nunca acaba, sabe, toda vez que descubro novas coisas, eu tento incorporá-las, e toda vez que você tenta incorporar algo, leva tempo até que a idéia fique bem natural, sabe?, não dá para de repente simplesmente acrescentar a idéia ao vocabulário porque ela ainda não está (integrada) na mente ou na barriga tão rapidamente. (CE p. 4)

A produção de novas ideias em música está relacionada à habilidade de *fluência*, um dos fatores relacionados ao pensamento criativo, apontados por Guilford (1964), mencionados anteriormente. A *fluência* é definida como “a habilidade do indivíduo de gerar um número relativo grande de ideias na área de atuação” (ALENCAR e FEITH, 2003, p. 27).

A *fluência*, no caso do instrumentista, está intimamente atrelada à *motivação intrínseca*. O processo de integração na técnica de novas ideias geradas no âmbito da *fluência*, implica, no caso dos instrumentistas, em uma laboriosa fase de *prática disciplinada*, até que as novas ideias sejam integradas na técnica do músico, como descrito anteriormente por Liebman (1991).

Esse aspecto relaciona-se às características e atributos pessoais de indivíduos envolvidos na produção criativa, mencionados por Alencar e Galvão (2007, p. 104), dentre as quais os autores ressaltam o “intenso envolvimento no trabalho realizado”, para os autores, “Esse envolver-se intensamente reflete uma busca apaixonada pelo conhecimento ou pela produção artística”.

As falas dos músicos entrevistados corroboram essa perspectiva. Diorio (2009) ressaltou em sua fala o caráter inesgotável envolvido no processo criativo em música, em especial, ao relacioná-lo à harmonia. Nessa via, a necessidade da prática disciplinada, imprescindível na integração de novas informações, demanda necessariamente do músico, um profundo envolvimento e uma forte *motivação intrínseca*.

A questão do envolvimento pessoal do instrumentista na busca musical é também explicitada na fala de Thompson (2010):

Eu sempre estive apaixonado pela a atmosfera da harmonia...por alguma razão, as cores dos acordes tem um caráter transportador. Elas tem, para mim, uma conexão emocional que não posso descrever. Eu passo noites sentado aqui ouvindo e chorando (risos), é uma reação visceral e muito profunda que tenho com a harmonia. Então meu ouvido esteve sempre afinado a essa função única da harmonia, e certamente um dos pontos altos foi ouvir esse movimento particular (movimento de *voicings* paralelos na escala menor melódica) e dizer: eu tenho que descobrir o que é isso, nem que seja a última coisa que eu faça (risos) e fiz. [...] É, meu deus, fenomenal, eu sinto como se estivesse começando a tocar ao explorar estas (relações

mencionados por Diorio (2009). Na perspectiva da educação Saviani (2008, p.19-20) afirma que “é preciso entender que o automatismo é condição da liberdade e que não é possível ser criativo sem dominar certos mecanismos[...] é exatamente quando se atinge o nível em que os atos são praticados automaticamente que se ganha condições de exercer com liberdade, a atividade que compreende os referidos atos.”.

de *pluralidade*), eu tenho trabalhado a alguns anos nisso, mas nem chego perto de esgotar as possibilidades, sabe?, e me sinto motivado ao procurar por novas cores...estando aberto aos sons e experimentando com um novo conjunto de ferramentas.(CE p. 16 e 27)

De acordo com Alencar e Galvão (2007, p. 105), constitui-se num desafio, a tentativa de explicar consistentemente “o que leva a alguém a se dedicar por tanto tempo a uma área específica”. Uma das explicações, na minha perspectiva, estaria relacionada ao fato da atividade musical, em especial, a atividade de músicos de jazz e de musica popular relacionada ao jazz⁹, ser necessariamente uma atividade criativa.

Nesse sentido, Ckiszentmihayli (1996, p. 2), enfatiza a criatividade como fonte geradora de sentido.

A Criatividade é uma fonte central de significado para nossa vida por várias razões. Em primeiro lugar, a maior parte das coisas que são interessantes, importantes, e *humanas* são resultado da criatividade... a segunda razão é que a criatividade é tão fascinante quando estamos envolvidos nela que sentimos que estamos vivendo mais plenamente do que durante o resto da vida. A excitação do artista diante do cavalete e do cientista no laboratório chega se aproximar do preenchimento ideal que esperamos conseguir da vida, e raramente conseguimos. (tradução minha)

3.4 Aspectos conceituais e didáticos envolvidos na ideia de *pluralidade*.

Para o autor e guitarrista Don Mock a busca do entendimento dos elementos utilizados na improvisação por determinados instrumentistas, em especial, as estruturas com tensões e alterações, foi o que o despertou para a ideia de superposição ou *pluralidade*:

Eu podia ver (isso) em músicos como George Benson e outros tocando, e percebia que muitas das coisas que eu estava ouvindo eram coisas como arpejos menor com sétima ou tríades maiores, coisas assim, mas ao mesmo tempo, eu estava ouvindo sons alterados e coisas complicadas acontecendo [...] esses caras não conhecem esses arpejos complexos, eles estão fazendo outra coisa, eles estão pensando em intervalos [...] numa espécie de mapa visual no qual você busca por sons substitutos para superposição” (CE, p.31)

Mock utiliza os termos superposição e substituição ao invés de *pluralidade* ao se referir ao processo de ressignificação de arpejos e acordes, o qual, o músico associa às relações harmônicas presentes na escala diatônica. Esse aspecto corrobora o que afirmamos anteriormente neste trabalho, a respeito da inexistência de um consenso no tocante à nomenclatura relacionada a essa abordagem teórica da ressignificação. Mock, em sua fala, explica ainda o processo experimental, o qual, utilizou para lidar com as substituições a partir de uma perspectiva aural:

⁹ A discussão conceitual e terminológica a respeito do termo *música popular* foge completamente do âmbito deste trabalho. Numa perspectiva teórica, o uso do termo *música popular relacionada ao jazz*, nesta dissertação, se refere a toda música, instrumental ou vocal, que compartilha do uso da improvisação e/ou, do arranjo, e cujos aspectos harmônicos e melódicos podem ser entendidos e explicados a partir das sistematizações dos aspectos verticais e horizontais próprias da perspectiva teórica de ensino e análise do jazz.

Eu realmente não usei (o termo *pluralidade*) tanto assim, para mim era apenas outro termo de teoria musical que [...] eu sei que o Howard Roberts jamais mencionou esse termo também, ele não o usava. Era apenas os acordes diatônicos comuns, e a maneira que a matemática funciona, você sabe, o terceiro grau (III^m7) tem três notas do primeiro (I) e o terceiro (III^m7) tem três das quatro notas do sexto grau (VI^m7) [...] é um processo matemático simples quando você olha para a escala diatônica e vê quais acordes tem a mesma configuração ou tem muitas das mesmas notas. A coisa de verdade é, acredite ou não, apenas tentativa e erro, eu costumava gravar, eu gravava um *vamp* de um acorde como Am7 e eu experimentava tudo que eu conhecia sobre ele, gravando, e anotava o que funcionava, se soasse bem, funcionava, eu não me baseava em nenhuma teoria, se soasse bem eu usava, se não, eu não usava. Acontece que quando você cresce ouvindo música popular nessa era e você tem um bom ouvido, você consegue pegar as respostas certas [...] não tem nada mágico a respeito disso, apenas um monte de tentativa e erro, eu fico surpreso de os alunos não fazerem esse tipo de coisa, sabe?, se você aprendeu seu primeiro arpejo, se você aprendeu um arpejo maior, agora você tem que tocá-lo em todos os 12 lugares contra um dado acorde e ver o que funciona e o que não funciona, isso é a arte exatamente ali. Se você parte do papel, da teoria você pode até acreditar intelectualmente, mas você tem que ouvir essas coisas. (CE p. 34)

Boa parte das publicações dos anos de 1970 e 1980 relacionadas ao ensino da improvisação, em especial, os materiais endereçados à guitarra jazz (*jazz guitar*), como Mock (1977), Wise (1980), Diorio (1978, 1988), Martino (1982), tiveram como foco a sistematização e simplificação da compreensão dos elementos envolvidos no entendimento e prática da improvisação e da harmonia, a partir dos *insights* individuais de seus autores. Os livros geralmente eram do tipo manuais com muito pouco texto e bastante exemplos práticos relacionados ao entendimento e à aplicação de escalas, arpejos e acordes em diferentes contextos.

No âmbito dessas publicações, funcionou como um fator de organização, simplificação e compreensão do material melódico e harmônico, essa abordagem teórica de ressignificação ou reutilização de estruturas melódicas e harmônicas em contextos diferentes dos contextos originais, nos quais, estas estruturas são estabelecidas. Esse procedimento ou abordagem que denominamos, ao longo dessa dissertação, de *pluralidade*, é também descrita por outros termos como: *significados múltiplos*, *substituição*, *redução*, *superposição* ou *reciclagem* de estruturas harmônicas e melódicas.

Don Mock relaciona essa tendência teórica, presente nas publicações mencionadas, à necessidade de modernização do material didático relacionado ao instrumento e ao fato de que sua geração, a segunda geração dos *baby boomers*, ou seja, a segunda geração do pós-guerra, ter sido atraída para música através do Rock e do Blues. Os guitarristas que mais tarde se interessariam pelo jazz, trouxeram uma concepção de entendimento do instrumento associada ao Rock e ao Blues para o processo de absorção dos elementos do Jazz. Essa concepção se relacionava tanto ao entendimento da música que estava surgindo no final dos

anos de 1960 e início dos anos de 1970 (*Jazz-Rock* ou *Fusion*), quanto ao entendimento do Jazz mais tradicional. O músico explica:

Nós crescemos ouvindo esse tipo de música (rock) e alguns se interessaram pela guitarra jazz (*jazz guitar*), então tinha um monte de caras no começo dos anos setenta tentando aprender a guitarra avançada que estava sendo inventada na época, quer dizer durante os anos setenta toda a coisa fusion: McLaughlin e Larry Coryell e você sabe, Chick Corea, Miles Davis, isso estava explodindo a cada ano, essa coisa nova estava saindo. Mas os livros, eles eram todos baseados na maneira antiga tradicional de pensar, os livros da Mel Bay¹⁰ e aquele tipo de coisa, então caras novos como eu...eu acho que uma das coisas que contribuímos foi que levamos essa nossa mentalidade rock`n`roll, essa mentalidade de rock e blues para o jazz, porque você sabe, eu era um guitarrista de blues e de rock e não iria imediatamente me tornar um cara do Jazz, eu continuava tendo que pensar da mesma maneira que eu pensava, o que era basicamente tentar simplificar tudo, quando você é um guitarrista de blues, quando suas raízes estão no blues e no rock, a maneira que você olha para o braço do instrumento é um pouco diferente da maneira de um cara que cresceu nos anos quarenta tocando jazz como Joe Pass fez ou alguém assim, Tommy Tedesco ou Howard (Roberts) não aprenderam da maneira que aprendi, então toda uma outra geração de caras começaram a ver a guitarra de maneira diferente, mas terminamos todos tocando o mesmo tipo de coisa... a abordagem era diferente, mas no final a música era a mesma. (CE p. 34-35)

Mock ressalta ainda que a demanda por explicações e materiais feita por instrumentistas de sua geração também levaram músicos mais experientes, de gerações anteriores, a produzir materiais nessa mesma direção de simplificação e clarificação.

Caras como eu perguntavam a caras como Howard (Roberts) como é que eles tocavam e ele (Howard) tentava se identificar com eles, você sabe, ele sabia que esses caras novos tinham uma maneira diferente de pensar, a referência deles era diferente, e tinham novas técnicas que a geração dele não tinha, então a abordagem era diferente e que no final acabou se tornando exatamente a mesma.(CE, p.36)

A questão da ressignificação tem um papel central nessa nova maneira de lidar com a informação relacionada ao entendimento e ao ensino da improvisação e da harmonia. Don Mock enfatiza em sua fala a importância dessa “nova” mentalidade trazida por sua geração ao estudo do instrumento:

[...] quando eu comecei a tocar em Seattle eu tinha vinte e poucos anos e eu estava fazendo a minha coisa *fusion jazz bebop*, e esses caras vinham me ver tocar, e você sabe, o que eu fazia era o tipo de coisa na qual eles estavam interessados, então eles vinham e pegavam aula comigo, eu ensinava numa pequena loja de música na época [...] eu tinha uns vinte alunos e todos eles traziam o mesmo material das lições que eles tinham tido com Al Turré [...] ele era um guitarrista estilo anos quarenta e cinquenta daquela velha tradição da Mel Bay, você sabe, a maneira tradicional de aprender guitarra [...] ele passava umas coisas para os alunos que a mim pareciam realmente retrógradas na época, especialmente em relação aos arpejos, ele os fazia aprender um arpejo maior, um arpejo maior com sexta, um arpejo maior com sétima maior, maior com sétima maior e nona, maior com sétima maior, nona e décima primeira, maior com sétima, nona e décima terceira [...] e eles aprendiam um menor, um menor com sexta, um menor com sétima e nona e falavam: um arpejo menor com sétima e nona, o que diabos é isso? [...] e isso era tudo que eles faziam, eles não pensavam em termos de [...], eu dizia se você quer tocar um Lá menor com sétima

¹⁰ **Mel Bay Publications** é uma editora estadunidense de materiais musicais didáticos fundada no Missouri em 1947 pelo músico (guitarrista) Melbourne Bay.

(Am7), apenas toque um arpejo de C7M e você obtém o som do Am9, qual o problema? E eles ficavam surpresos porque ele (Turré) nunca falava coisas assim, ele tinha esses arpejos que precisavam de duas oitavas para se completar, ele tocava o arpejo original que poderia ser a fundamental a terça a quinta e a sétima e depois a nona, a décima primeira e a décima terceira que estariam na outra oitava, tudo aquilo soava muito estranho para mim [...] para mim os arpejos, supostamente, deveriam estar em uma oitava [...] e isso tudo me inspirou a concretizar, a completar o que eu estava trabalhando, a realmente proporcionar um caminho mais simples porque todos esses caras me pareciam tão confusos, então eu disse: vou escrever um livro, então o *Artful Arpeggios* veio disso. (CE p. 32-34)

Um exemplo dessas publicações é o livro, já mencionado por Mock, *Artful Arpeggios* (1977). O autor explora neste material os arpejos das tétrades formadas a partir das escalas: maior, menor melódica e menor harmônica e mostra, utilizando a ressignificação, a qual, Mock dá o nome superposição ou *princípios criativos de substituição para improvisação*. Trata-se do uso de diferentes arpejos advindos da harmonia das escalas maior, menor melódica e menor harmônica, sobre as tétrades básicas para a obtenção de linhas melódicas com tensões e alterações, como demonstrado nos próximos exemplos que explicitam possibilidades propostas para o acorde de sétima ou dominante.

CREATE ALTERED DOMINANT SOUNDS			
(Mixolydian)			
G	A	B	C D E F
1	2/9	3	4/11 5 6/13 b7
Ab* arpeggio	against	G7 chord	= G7b9
(Ab, B, D, F)	= Ab*	*Play Diminished arpeggio up Minor 2nd.	
(b9, 3, 5, b7)	= Analysis		
G aug. arpeggio	against	G7 chord	= G7#5
(G, B, D#)	= G aug.	*Play Augmented arpeggio on Root.	
(1, 3, #5)	= Analysis		
A aug. arpeggio	against	G7 chord	= G9b5
(A, Db, F)	= A aug.	*Play Augmented arpeggio up a Major 2nd.	
(9, b5, b7)	= Analysis		
Gm7 arpeggio	against	G7 chord	= G7#9
(G, Bb, D, F)	= Gm7	*Play Minor 7 arpeggio on Root.	
(1, #9 5, b7)	= Analysis		
Ebmaj7#5 arpeggio	against	G7 chord	= G7#5
(D#, G, B, D)	= Ebmaj7#5	*Play Major 7 + 5 arpeggio up a Minor 6th.	
(#5, 1, 3, 5)	= Analysis		
Fm7b5 arpeggio	against	G7 chord	= G7b9#5
(F, Ab, B, Eb)	= Fm7b5	*Play Minor 7b5 arpeggio down a Major 2nd.	
(b7, b9, 3, #5)	= Analysis		
Abm + 7 arpeggio	against	G7 chord	= G7#5b9
(Ab, B, D#, G)	= Abm + 7	*Play Minor-Major arpeggio up a Minor 2nd.	
(b9, 3, #5, 1)	= Analysis		
Db7 arpeggio	against	G7 chord	= G7b5b9
(Db, F, Ab, B)	= Db7	*Play Dominant arpeggio up a Flat 5th.	
(b5, b7, b9, 3)	= Analysis		
Cm + 7 arpeggio	against	G7 chord	= G11#5
(C, D#, G, B)	= Cm + 7	*Play Minor-Major arpeggio up a 4th.	
(11, #5, 1, 3)	= Analysis		
Dbm7b5 arpeggio	against	G7 chord	= G13b5
(Db, E, G, B)	= Dbm7b5	*Play Minor 7b5 arpeggio up a Flat 5th.	
(b5, 13, 1, 3)	= Analysis		

CREATE ALTERED DOMINANT SOUNDS			
(Mixolydian)			
G	A	B	C D E F
1	2/9	3	4/11 5 6/13 b7
Ab* arpeggio	against	G7 chord	= G7b9
(Ab, B, D, F)	= Ab*	*Play Diminished arpeggio up Minor 2nd.	
(b9, 3, 5, b7)	= Analysis		
G aug. arpeggio	against	G7 chord	= G7#5
(G, B, D#)	= G aug.	*Play Augmented arpeggio on Root.	
(1, 3, #5)	= Analysis		
A aug. arpeggio	against	G7 chord	= G9b5
(A, Db, F)	= A aug.	*Play Augmented arpeggio up a Major 2nd.	
(9, b5, b7)	= Analysis		
Gm7 arpeggio	against	G7 chord	= G7#9
(G, Bb, D, F)	= Gm7	*Play Minor 7 arpeggio on Root.	
(1, #9 5, b7)	= Analysis		
Ebmaj7#5 arpeggio	against	G7 chord	= G7#5
(D#, G, B, D)	= Ebmaj7#5	*Play Major 7 + 5 arpeggio up a Minor 6th.	
(#5, 1, 3, 5)	= Analysis		
Fm7b5 arpeggio	against	G7 chord	= G7b9#5
(F, Ab, B, Eb)	= Fm7b5	*Play Minor 7b5 arpeggio down a Major 2nd.	
(b7, b9, 3, #5)	= Analysis		
Abm + 7 arpeggio	against	G7 chord	= G7#5b9
(Ab, B, D#, G)	= Abm + 7	*Play Minor-Major arpeggio up a Minor 2nd.	
(b9, 3, #5, 1)	= Analysis		
Db7 arpeggio	against	G7 chord	= G7b5b9
(Db, F, Ab, B)	= Db7	*Play Dominant arpeggio up a Flat 5th.	
(b5, b7, b9, 3)	= Analysis		
Cm + 7 arpeggio	against	G7 chord	= G11#5
(C, D#, G, B)	= Cm + 7	*Play Minor-Major arpeggio up a 4th.	
(11, #5, 1, 3)	= Analysis		
Dbm7b5 arpeggio	against	G7 chord	= G13b5
(Db, E, G, B)	= Dbm7b5	*Play Minor 7b5 arpeggio up a Flat 5th.	
(b5, 13, 1, 3)	= Analysis		

Exemplo 19: Mock *Artful Arpeggios* 1977, p. 25-26

É interessante ressaltar que a maior parte destas publicações mencionadas, foram fruto de *insights* pessoais de músicos que a partir de elaborações teóricas próprias criaram materiais didáticos, como é o caso de *Artful Arpeggios*. Berliner (1994, p. 168-169) corrobora com essa constatação:

Improvisadores têm cada vez mais formalizados os frutos de seus estudos através da produção de métodos, fitas, e mais recentemente, de gravações em vídeo, que estão disponíveis aos colegas e alunos dentro da comunidade do jazz [...] assim como nos seus armazéns de vocabulário, os métodos teóricos individuais dos músicos, sintetizam suas descobertas com as idéias mais úteis recolhidas de outros instrumentistas. (tradução minha)

Faria, na perspectiva de professor, ressalta a importância do compartilhamento do conceito e do processo da *pluralidade*, descrevendo ainda, a reação dos alunos ao contato com essa informação.

[...] uma coisa que eu, que eu sinto assim que eu contribuo bastante, que eu consigo contribuir com pessoas assim como professor e [...] quando eu mostro isso pros meus alunos cara, a cara de alegria do cara, você já deve ter passado por essa sensação, de quando cê mostra isso, cê fala: “olha isso aqui que igual a isso que é igual a isso, agora experimenta isso aqui no II V I , aí faz aquela progressão (na escala menor melódica), bicho, aí faço também... olha, toca uma frase qualquer, uma idéia qualquer, um motivo qualquer em cima do primeiro acorde agora transpõe uma terça menor transpõe uma terça maior, bicho, os caras saem rindo daqui até aqui, entendeu?... então eu vejo esse impacto no aluno, eu acho isso genial, isso pra mim é uma satisfação tremenda porque o cara sai realmente, ele sai assim... abriu um mundo novo na minha frente agora, né? E as possibilidades de *voicings* [...] pros acordes, de repente abre, né? Um *voicing* que você descobre pra um tipo de acorde ele funciona pra outros cinco tipos diferentes. (CE p.13)

Um dos aspectos presentes nas publicações mencionadas, e ao qual nos referimos anteriormente, é a simplificação da compreensão do material harmônico e melódico envolvido na improvisação e na harmonia, muitas vezes, mediada pela ideia de resignificação ou *pluralidade*. Nesse sentido, Thompson (2010) ressalta a importância da “diluição do impacto acadêmico com a intenção de tornar a informação menos intimidante”.

Para Thompson (2010), a terminologia empregada em áreas científicas, inclusive em música, muitas vezes se torna um fator de intimidação de determinado tipo de aluno que não tenha adquirido “uma forte metodologia de aprendizado ou absorção de informação”.

O guitarrista afirma que termos como “super lócrio, substituição do trítono, dominantes secundários” erguem imediatamente uma “cortina” separando o que é considerado por esses músicos como musical, de seu intelecto. Segundo Thompson, se o termo “soa difícil”, os músicos que são avessos à teoria, imediatamente irão considerar que, aquilo a que o termo se refere, seja também “difícil de tocar” ou entender, ou ainda, de se tratar de algo mecânico e não musical.

Uma das estratégias apontada por Thompson é partir da própria música, de um vocabulário que desperte o interesse dos alunos. A exemplo de sua própria prática na absorção das relações de *pluralidade*, o músico utiliza o mesmo tipo de abordagem com seus alunos. Thompson descreve a experiência de ensinar a ideia de *pluralidade*.

Meus alunos da Berklee do nível 03 de harmonia para guitarra [...] eu ensino para uma classe de 15 a 20 alunos [...] e sempre tenho uns 3 ou 4 alunos que dizem “Ah, essa coisa da teoria vai me tornar um músico rígido e matemático”, no final da aula (disciplina) eles sentem exatamente o oposto e eu os trago à frente para tocar aplicando essa teoria (*pluralidade*), a tal teoria que iria transformá-los em robôs. (CE p.29)

Berliner (1994, p. 168) assinala ainda que: “a atração pelos sons de suas próprias e bem sucedidas construções, e das invenções de outros, geralmente despertam os alunos para a relevância da teoria”.

Nas publicações mencionadas, referentes às décadas de 1970 e 1980, observa-se que não são adentrados os aspectos de uma sistematização mais elaborada, como aqueles presentes na *teoria escala acorde* (NETTLES e GRAF, 1997). Como já discutido anteriormente, essa teoria oferece uma categorização que aborda cada modo individual produzido pelas escalas que fazem parte do sistema. O modo, nessa perspectiva, é entendido como uma escala individual, com relações intervalares próprias, e sempre, em relação com um acorde determinado, nesse sentido, funcionando como dois lados (vertical e horizontal) de uma mesma moeda (NETTLES e GRAF, 1997).

No caso destas publicações, já mencionadas, a abordagem está mais relacionada à concepção de *centro tonal*, mencionada anteriormente na fala de Mock. Na perspectiva de *centro tonal*, uma escala funciona para todos os acordes (graus) que fazem parte de sua harmonização, sem o detalhamento individual de cada modo relacionado, bem como, sem o detalhamento de sua relação específica com cada acorde presente na escala. Essa concepção de entendimento de *centro tonal* relaciona-se com a já mencionada categoria *derivativa*, proposta por Goodrick (1987).

Em ambas as concepções, seja na *teoria escala acorde* ou na concepção de *centro tonal*, o conceito de *pluralidade* pode funcionar como um catalisador entre as possibilidades tonais apresentadas e a efetiva integração dessa informação no vocabulário instrumental do guitarrista ou do violonista. Faria (2010), descreve como a pluralidade pode funcionar como um elo entre o entendimento dos contextos tonal e modal.

[...] isso é uma coisa [...] que passei pra todos os meus alunos até hoje, todos eles [...] eu passo isso, porque eu que isso é uma mão na roda, cara, como um elo assim, como uma coisa que pode, que facilita você enxergar várias coisas, que faz uma ligação entre várias coisas que eu venho estudando e que eu também passo, trabalho

com meus alunos é uma coisa que vai pela tonalidade mesmo, e quando falo de modalismo [...] *depois isso é uma forma de você fazer um elo entre essas coisas todas, né?* É aquilo que eu falei, o que eu acho que facilita muito é isso, você achar o perfil do acorde que é o *voicing*, né? E poder aplicar esse mesmo perfil em diversas situações diferentes com funções diferentes, isso aí funciona muito, cara, pra arranjo funciona bem pra caramba. (itálicos meus) (CE, p.12)

3.5 Pluralidade e as idiosincrasias do instrumento

3.5.1 A dimensão visual

Thompson assinala a importância do processo de ressignificação ou *pluralidade* na transposição das limitações impostas pelo instrumento. Thompson afirma que o processo de ressignificação o ajudou a expandir seu vocabulário harmônico e a melhor compreender e transcrever pianistas, para o músico, guitarristas tendem a tocar muito “*guitarristicamente*”:

[...] eu venho lecionando há mais ou menos quarenta anos, e acho que os guitarristas tendem a se basear nas funções harmônicas não como som ou função matemática, mas como discretas funções do braço da guitarra (*fretboard*). Portanto, eles se limitam em relação ao que está de fato disponível. A consciência disso (*pluralidade*) ajudou a me libertar, ainda mais, de pensar como guitarrista, me ajudou a pensar mais como alguém que está lidando com harmonia, sem estar limitado pelas restrições impostas pelo “braço” do instrumento.” (CE, p. 21)

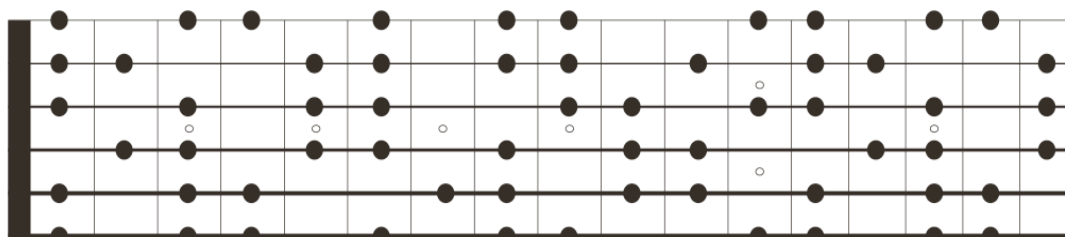
Em contraste à exploração mencionada por Thompson, que foge das restrições impostas pelo instrumento na exploração das relações *de pluralidade*, Mock (2010), por outro lado, enfatiza as características intrínsecas da guitarra e do violão que possuem uma dimensão visual ou gráfica única relacionada às duas dimensões vertical e horizontal presentes na configuração do “braço” dos instrumentos.

Essa configuração permite ao instrumentista visualizar graficamente toda a extensão do instrumento, nessa perspectiva, vários “desenhos” ou estruturas harmônicas ou melódicas podem ser inferidos na exploração de novo vocabulário harmônico ou melódico, o guitarrista menciona esse aspecto:

A guitarra é um gráfico, é uma série de seis linhas indo numa direção e vinte outras linhas indo em outra direção, é um gráfico. Todo instrumento, suponho que possa ser visto dessa maneira, claro, o teclado do piano, eu conversei com músicos de sopro, os saxofonistas do modo deles tem uma maneira física pela qual podem visualizar seu instrumento também, não sei como eles fazem, mas pelo menos na guitarra isso faz muito sentido. Você sabe, eu passei um tempo com o Allan Holdsworth e ele também fazia o que eu costumava fazer, fazer diagramas do braço da guitarra. ok agora você tem o braço inteiro e pega um lápis e escreve em cada corda, por exemplo, uma escala menor melódica ou menor harmônica, Fá menor harmônica e você senta ali e fixa o olhar no braço inteiro do instrumento, basicamente naquele tom de Fá menor harmônica. Você sabe, em nenhum outro

instrumento você poderia ver o que você vê ali, quando você olha para essas seis linhas e seus pontos em semitons ou tons, ou terças menores, no caso da menor harmônica, você vê todos estes desenhos, você vê arpejos, você vê acordes, você vê intervalos. É incrível e eu costumava fazer toneladas desse tipo de coisa, sentava ali com uma escala pentatônica ou menor melódica e circulava harmonizações e chegava às escalas harmonizadas, isso era o que o Allan Holdsworth fazia, todos aqueles seus acordes grandes, aqueles *voicings* fechados vieram dessa coisa visual. Você tem aí uma harmonia automática que pode não ser em terças, mas em segundas [...] e você termina com essa linha de acordes, eu costumava mostrar isso para meus alunos e eles sempre pensavam em coisas que eu nunca havia pensado antes, eles falavam: você pode tocar aquelas notas como um arpejo, e eu dizia: ah, nunca tinha pensado nisso antes. As coisas que você pode inventar por causa do aspecto físico do braço da guitarra por si só já são bem legais, quer dizer, é bem interessante como guitarristas acabam fazendo coisas e inventando coisas que o instrumento nos ensina inventar. (CE, p.36)

O exemplo abaixo demonstra a escala Fá menor harmônica visualizada ao longo do instrumento, como mencionado por Mock (2010).



Exemplo 20 Escala Fá menor ao longo do “braço” da guitarra

O conceito de *pluralidade* se estabelece como fator facilitador da compreensão entre as relações horizontais e verticais, e entre os aspectos tonais e modais, funcionando como um elo, assim como descrito por Faria (2010), anteriormente. Relaciona-se ainda, no caso do violão ou da guitarra, com os aspectos gráficos ou visuais associados ao instrumento e mencionados por Mock (2010).

Nesse sentido, um mesmo desenho ou forma, seja de caráter horizontal como escalas e arpejos, ou vertical, como os *voicings*, passa a ter diversos “sentidos” e funções a partir do estabelecimento das relações de *pluralidade*. Estas formas, horizontais ou verticais, têm seu caráter e função explicitados nas diferentes configurações intervalares que são assumidas por intermédio do estabelecimento das diferentes fundamentais e dos endereços funcionais dos acordes, *voicings*, escalas ou arpejos. No exemplo de Roberts e Hagberg abaixo, as relações entre acordes são estabelecidas a partir dos “desenhos” gráficos destes acordes.

(a) Parallelograms, which look like:

(b) and slashes, which look like:

Here are examples of both types.

Exemplo 21: Roberts e Hagberg: *Guitar Compendium* 2002, p. 159

Os exemplos seguintes demonstram como as tétrades F7M, Fm7b5 e Em7 podem ser reinterpretadas ou re-significadas, a partir das diferentes fundamentais inferidas. Os acordes mencionados podem ser interpretados como uma progressão IIm7 V7 I, V7 I, ou IIm7 bII7 I, na tonalidade de Dó maior:

Exemplo 20 Tétrades F7M, Fm7b5 e Em7 em posição drop2 (1 5 7 3).

Exemplo 23 As tétrades F7M, Fm7b5 e Em7 são ressignificadas como: Dm7(9) G7(b9,b13) e C7M(9). A nota Dó bemol é reinterpretada enarmonicamente como Si (terça) do acorde G7(b9,b13).

Exemplo 24 As tétrades F7M, Fm7b5 e Em7 são ressignificadas como: G7sus(9,13), G7(b9,b13) e C7M(9).

Exemplo 25 As tétrades F7M, Fm7b5 e Em7 são re-significadas como: Dm7(9) Db7(9) e C7M(9).

Diferentemente do piano que possui uma configuração diatônica (teclas brancas) e pentatônica (teclas pretas), de caráter horizontal. O violão ou a guitarra, por outro lado, possuem uma configuração de caráter, ao mesmo tempo, vertical e horizontal. Uma mesma nota (altura) está presente em diferentes locais ao longo do instrumento, o que acaba demandando a necessidade de se conhecer várias digitações para uma mesma escala.

Considerando que o vocabulário de sons disponíveis para o músico de jazz e de música popular relacionada ao jazz, conta com uma “paleta” básica de pelo menos vinte e oito escalas, isso considerando apenas as escalas *heptatônicas* (7 notas). Para cada uma destas escalas, existem sete formas possíveis na guitarra e no violão, totalizando 196 desenhos ou digitações de escalas (em apenas um tom). Nesse contexto, a ressignificação intervalar das digitações funcionam, como enfatizado anteriormente, como catalisador da compreensão e da integração no vocabulário instrumental, das diferentes escalas oferecidas pelas sistematizações das relações *escala/acorde*.

3.5.2 Voicings paralelos

Outro aspecto inerente ao estudo das relações de *pluralidade* na guitarra ou no violão está relacionado ao paralelismo dos *voicings*. Esse aspecto é explicitado no exemplo relacionado às possibilidades de pluralidade na escala menor melódica. Thompson (2010) descreve o seu contato com o paralelismo presente na escala menor melódica:

Eu cheguei até isso (*pluralidade*) primariamente através das funções e depois fazendo a engenharia reversa da coisa. Então a primeira coisa que aprendi foi o II V I menor nas funções da menor melódica como segundo grau (II), quinto grau (V) e como primeiro grau (I) [...] e como isso se desdobra lindamente em um paralelismo, e claro, na guitarra fica ainda mais bonito porque você não tem que mudar a digitação para tocar todos os três acordes com uma (mesma) posição simétrica.

Faria (2010) partilha dessa mesma visão ao afirmar que esse procedimento torna o processo de *pluralidade* mais “palatável”, “mais fácil de enxergar”, quando se move simetricamente os blocos (*voicings*) paralelos na guitarra. Para Thompson (2010), a ausência de notas evitadas na escala menor melódica a torna o melhor exemplo para a explicação do sistema de *pluralidade*.

Os *voicings* paralelos mencionados são denominados por Crook (1993) de *estrutura constante* (*constant structure*). De acordo com o autor, estas estruturas verticais mantêm a configuração intervalar, enquanto as notas mudam nas transposições.

Crook (1993) estabelece duas categorias de *estrutura constante*: *exata* e *diatônica*. A estrutura constante exata ocorre quando o *voicing* é transposto e todas suas notas movem exatamente da mesma maneira (por exemplo, em terças menores), independente de o resultado estar relacionado a apenas uma escala específica.

No caso da estrutura constante diatônica, a transposição dos *voicings* estará sempre relacionada a uma mesma escala, resultando em diferentes movimentações de vozes nas transposições. “A *estrutura constante diatônica* ocorre quando cada nota de um *voicing* é transposta para cima ou para baixo pelo mesmo grau de intervalo (por exemplo, uma terça abaixo), só que apenas para aquelas notas que são diatônicas a uma escala de acorde selecionada.” (CROOK,1993, p. 39). Nesse caso, alguma nota pode mover-se uma terça menor enquanto outra uma terça maior, desde que as notas permaneçam dentro de uma mesma escala.

The image shows a musical score for guitar in D-7 Dorian mode. It consists of six measures, each containing a chord voicing. The chords are transposed relative to the original D-7 voicing. Above the staff, arrows indicate the transposition: (↑b3), (↓P4), (↓M2), (↓b3), (↑b6), and (↓b2). Below the staff, the interval structure of each voicing is shown, with labels 'M3' and 'P4' indicating the intervals between notes. The original voicing structure is shown in the first measure, and subsequent measures show how this structure is maintained through transposition.

Exemplo 25: *Estrutura Constante Exata*: Crook *How to Comp* 1991 p. 5

Dm11b5 G7alt Cm(7M,6,9)

Exemplo 29: II V I na escala menor melódica com *voicings* paralelos de 06 notas (*estrutura constante exata*)

Thompson (2010) conta que tem explorado as possibilidades de *pluralidade* no âmbito da escala menor melódica em aulas e na elaboração de materiais didáticos áudio visuais, onde são tratadas as ressignificações de *voicings*. No exemplo a seguir, Thompson propõe aos alunos, dentre outras coisas, tocar a harmonia da composição *Blue in Green*, utilizando apenas um único *voicing* de cada vez, dessa maneira, determinado *voicing* é usado em todas as suas possibilidades de ressignificação dentro da harmonia da composição, funcionando para os diferentes acordes da harmonia em questão.

Melodic Minor Parallel Harmony Seminar (Level 3) Bob Thompson - Instructor

- Assignment 3a:** Use any SINGLE shape of the melodic minor array [2/b3/5/6/7] to play ALL chords of the progression.
- Assignment 3b:** Use all shapes to create ascending voice-leading motions (top chord-voice priority).
- Assignment 3c:** Use all shapes to create descending voice-leading motions (top chord-voice priority).
- Assignment 3d:** Create chord / melody arrangement (Blue in Green) using all shapes at some point in tune.
- Assignment 3e:** Create linear improvisation while occasionally comping shapes. Exploit all fretboard regions.

NOTES:

NOTE: "R" designates each shape's parent melodic minor scale root position.

Exemplo 30: Thompson (2010), *manuscrito disponibilizado pelo autor*.

Thompson (2010) menciona outro aspecto envolvido na re-significação de acordes, o qual, denomina de “*pluralismo dos voicings de três notas*”, relacionado aos *voicings quartais* de três notas. O contato de Thompson com este tipo de informação se deu também por intermédio do guitarrista Lenny Breau, de quem Thompson foi aluno, e também é estudioso da obra. Breau foi responsável por revolucionar a abordagem harmônica da guitarra de jazz incorporando abordagens tipicamente “pianísticas” como a independência dos aspectos melódicos e harmônicos quando tocados simultaneamente.

Breau fazia uso das formações em quartas de duas ou três vozes da mesma maneira que os pianistas de jazz geralmente utilizam a mão esquerda. Thompson considera que o contato com essa informação foi um dos momentos de “*insight*” no qual experimentou o processo de *pluralidade*.

Isso realmente balançou meu mundo, e claro, do ponto de vista físico, muitas destas formas, do pluralismo de três notas, estas três notas são bem acessíveis de tocar, o que logicamente permite a independência da questão melódica nas cordas mais agudas, e o que, claro, foi a evolução do estilo do Lenny Breau. (CE, p.24)

O exemplo, a seguir, mostra as possibilidades de interpretação de estrutura de três notas formada por intervalo de duas quartas justas

C6/9, G6/9, E7sus, Bm7(11), Asus, Bb7M#11, F#m(b6), F7M(6)

1 2 3 4 5

T
A
B

Exemplo 31 ressignificação de estruturas em quartas

O próximo exemplo mostra as possibilidades de interpretação de estrutura de três notas formada por intervalos de quarta aumentada e quarta justa.

Cm(6,9), B7(#9), F7(13), Am11b5, Eb7M(#5), D(b9)

1 2 3 4 5

T					
A	7	7	7	7	7
B	6	6	6	6	6

Exemplo 32 ressignificação de estruturas em quartas

As entrevistas realizadas nesta dissertação, trouxeram à tona diferentes perspectivas de entendimento e abordagem da questão da *pluralidade* ou *significados múltiplos*, acrescentando novas camadas de compreensão e significado ao objeto de estudo.

4 “QUE ACORDE É ESSE AÍ?” EXPLORANDO AS RELAÇÕES DE PLURALIDADE

Neste capítulo retomo a discussão iniciada no segundo capítulo, retornando aos autores da tradição erudita para iniciar a discussão das ocorrências de *significados múltiplos* em situações harmônicas específicas, considerando as abordagens relacionadas ao posicionamento de acordes nas escalas (endereço funcional) e também relacionadas às análises intervalares das estruturas. Posteriormente, comparo as abordagens encontradas nesses autores com as encontradas nos autores relacionados ao jazz. Por fim, sistematizo com base na teoria escala acorde as relações de *pluralidade* encontradas nas tétrades, acordes simétricos e formações por superposição de tríades considerando as relações horizontais e verticais encontradas em cada situação. Os exemplos analisados são extraídos dos materiais didáticos analisados.

4.1 Tradição austro germânica e Rameau

Vogler, anteriormente a Weber, já estabelecia dois tipos de ocorrência do *significado múltiplo* (*Merdheutigkeit*): o primeiro relacionado à posição do acorde: “um acorde de determinada escala é reinterpretado como pertencente a um diferente grau de uma nova tonalidade” (LESTER, 2002, p. 781)

Por exemplo, o acorde e Fm7 pode ser Im7 (Fá menor), IIm7 em (Mib maior), IIIIm7 (Réb maior), VIIm7 (Láb maior), IVm7 (Dó menor) etc.

O segundo tipo acontece por meio da reinterpretação enarmônica: “um acorde de sétima diminuta, por exemplo, pode ser reinterpretado enarmonicamente, resolvendo, portanto, em quatro diferentes tons.” (LESTER, 2002, p. 781)

A categoria relativa ao posicionamento de determinada tríade ou tétrade em diferentes tonalidades, enfatiza o grau do acorde em relação a tonalidade e é chamada por Saslaw (1992, p. 162), de: “*Significado Múltiplo em relação ao Numeral Romano*”. A outra categoria esta relacionada a reinterpretação enarmônica das estruturas dos acordes, proporcionando novos usos e funções. Estas são categorias encontradas em praticamente todos os autores que abordam a *pluralidade* ou *significados múltiplos*.

O exemplo de Vogler, a seguir, demonstra os significados múltiplos no acorde diminuto:

Nineteenth-century harmonic theory

781

Example 25.1 Progressions from Vogler's *Handbuch zur Harmonielehre* (Table VII) illustrating "multiple meaning"

a.

Musical notation for example a, showing a progression of chords in a piano setting. The bass line is labeled with VII# at four different points.

b.

Musical notation for example b, showing a progression of chords in a piano setting. The bass line is labeled with IV# and V.

Exemplo 33 Lester in: *History of Western Music Theory* 2002, p. 781, ex 25.1

Weber denominava de "harmonias fundamentais"¹¹, os acordes (tríades e tétrades)

¹¹ Weber encontra sete "harmonias fundamentais", categorizadas em tríades: maior, menor e diminuta e tétrades: sétima dominante, menor com sétima, menor com sétima e quinta diminuta e maior com sétima maior. (SASLAW,1992). Grande similaridade é encontrada entre a perspectiva de compreensão intelectual e de representação simbólica da tradição austro germânica do sec.XIX e a perspectiva teórica do jazz. Fonte: Saslaw em *Gottfried Weber and the concept of MERDHEUTIGKEIT* (1992), página 124.

Symbol*	German Name	English Equivalent
	Dreiklänge	Triads
♮	grosser Dreiklang	major triad
c	kleiner, weicher Dreiklang	minor triad
*c	verminderter Dreiklang	diminished triad
	Vierklänge	Tetrads (seventh chords)
♮	Hauptvierklang	dominant seventh
	Nebenvierklänge:	subordinate sevenths:
c	Weicher Vierklang	minor seventh
*c	Vierklang mit kleiner	half-diminished seventh
♮	Quinte	
♮	grosser Vierklang	major seventh

* Gothic letters represent individual fundamental harmonies in Weber's notation, hence "C" is here only an example.

Musical notation showing a sequence of chords in a piano setting.

formados a partir da escala diatônica. Para ele, de acordo com Saslaw (1992), qualquer harmonia poderia ser vista como derivada destes acordes, a não ser aquela que possui notas não harmônicas.

Relações de *pluralidade* ou *significados múltiplos* são encontradas em Rameau (1722), onde acordes de nona são deduzidos a partir de tétrades da escala diatônica.

De acordo com Lester (2002, p. 764), o princípio básico por trás da ideia de *chords by supposition* ou acordes *subentendidos*, proposta por Rameau é a de que: “os acordes de sétima devam ser o modelo de resolução para todos acordes dissonantes: uma dissonância deve se comportar como uma sétima”.

Esta categoria proposta por Rameau, ainda de acordo com Lester (2002, p. 764), inclui o que hoje conhecemos como acordes de nona, apojeturas, suspensões e movimentos com nota pedal. Rameau propõe que:

[...] um baixo (de um acorde dissonante) deva ser subentendido abaixo de uma fundamental que está acima dele, e acima (a partir) da qual um acorde de sétima, que é um dos tipos fundamentais de acorde pode ser formulado. (tradução minha)

Rameau dá o seguinte exemplo: o acorde de nona *Sol-Si-Ré-Fá-Lá* é na verdade um acorde de sétima *Si-Ré-Fá-Lá* com o baixo Sol subentendido (*supposed*) abaixo da verdadeira fundamental. Lester (2002) observa que, embora Rameau tenha afirmado que a razão deste conceito fosse para explicar as suspensões e outros eventos harmônicos descritos acima, talvez, Rameau tenha criado uma nova categoria de verticalidades. Essas mesmas verticalidades, mais tarde, seriam incorporadas na prática cotidiana dos impressionistas e depois na prática dos músicos ligados ao jazz e à música popular.

Apesar do uso dessas verticalidades propostas por Rameau, até o começo do século XX, o acorde de nona, por exemplo, era considerado (inexplicavelmente) “enteado” do sistema tonal (SCHOENBERG, 1999, p. 483).

É interessante notar que este tipo de abordagem teórica proposta por Rameau está relacionado às concepções de Weber e é também bastante parecida com a que encontramos em livros sobre harmonia e arranjo no jazz.

4.2 Pluralidade na escala maior (diatônica)

Grove (1972) explora os acordes diatônicos da escala maior na perspectiva da *pluralidade* utilizando a mesma abordagem de Rameau e parte dos mesmos processos propostos por Weber.

De acordo com Grove (1972), a base para as substituições de acordes se encontra nas relações entre os vários graus das escalas diatônicas. Por exemplo, as relações entre o terceiro grau (III m 7) e o primeiro grau [I7 M (9)], na tonalidade de Dó maior: um acorde Em7 pode ser considerado como um acorde de C7 M (9) incompleto (sem fundamental), ou como propôs Rameau, o baixo do acorde de nona está *subentendido* abaixo da téttrade:



Exemplo 34 Grove, *Arranging Concepts Complete* (1972), página p. 151, ex 373

A diferença na abordagem encontrada em Rameau para a de Grove é que ao invés de considerar a fundamental da téttrade como a “verdadeira” fundamental, Grove prefere a visão de que a téttrade seja na verdade um acorde de nona com fundamental omitida. Esta visão também é partilhada por Weber e Schoenberg (2004), em relação aos acordes de sétima diminuta e será abordada adiante.

Para Grove (1972) as téttrades maiores também podem ser compreendidas como acorde menores de nona incompletos. Pode-se estabelecer uma relação entre o quarto (IV7 M) e o segundo grau II m 7(9) Na tonalidade de Dó maior o acorde de F7 M pode ser entendido como um acorde de D m 7(9) sem fundamental:



Exemplo 35 Grove, *Arranging Concepts Complete* (1972), página 152, ex 377

Uma outra possibilidade de relação, acontece entre o segundo grau (II m 7) e o quarto grau (IV6), o acorde ré menor com sétima D m 7 (*Ré, Fá, Lá, dó*) pode ser interpretado como uma inversão do acorde Fá maior com sexta F6 (*Fá, Lá, Dó, Ré*). Outra possibilidade seria inverter o que acabou de ser afirmado e o acorde Fá maior com sexta (F6) ser interpretado como um ré menor com sétima (D m 7) na primeira inversão, essa última é a visão proposta por Rameau com o conceito de *doublé emploi* (*duplo emprego*). De acordo com Lester (2002, p. 766):

Rameau sempre evocava esta interpretação para explicar a progressão do acorde subdominante para o dominante. Neste caso, o subdominante levaria sua dissonância característica, a sexta adicionada; este acorde seria então reinterpretado como acorde de sétima da super-tônica, a medida que move para um dominante. Em sua publicação após o *Traité*, Rameau usou o termo “*duplo emprego*” (*doublé emploi*) da dissonância para esta interpretação.

Mais tarde, segundo Saslaw (1992, p. 43), Rameau estende esse conceito para os outros graus e até para outros tons. “O “acorde da segunda” se torna um termo geral para qualquer inversão de um acorde com sexta adicionada.”

Repetindo o primeiro exemplo dado por Rameau anteriormente, Grove (1972), entende que a téttrade menor com sétima e quinta diminuta, ou meio diminuta, pode ser considerada como um acorde de sétima dominante com nona incompleto. Sobre este caso Weber afirma:

[...] em relação às notas que o constituem, é completamente idêntico ao meio diminuto real, todo acorde com estes membros tem Significado Múltiplo em si mesmo. Podemos considerar o acorde constituído pelas notas Si-Ré-Fá-Lá como sendo igualmente bem fundamentado, tanto na harmonia fundamental de Si meio diminuto, como na de Sol dominante. (SASLAW,1992, p. 129, tradução minha)

A relação entre o sétimo grau VII_m7^{b5} e o quinto grau V7(9) é estabelecida. O acorde B_m7^{b5} pode ser entendido também como um acorde de Sol com sétima e nona G7(9), sem fundamental na tonalidade de Dó maior, como já explicitado na fala de Weber (SASLAW, 1992):



Exemplo 36 Grove, *Arranging Concepts Complete* (1972), p. 152, ex 379.

Exemplificando o potencial harmônico do conceito de *pluralidade*, Grove (1972), vai além das relações encontradas nas tétrades demonstradas nos exemplos anteriores, ampliando sua própria definição de *pluralidade* (citada anteriormente como dupla possibilidade), uma vez que entende um acorde sob quatro perspectivas diferentes, ainda dentro do espectro da escala diatônica. No exemplo abaixo o acorde de Ré menor dórico [D_m7(9,13)] é “decomposto” e interpretado como tríades, tétrades, acordes de nona e até de décima primeira, estabelecendo relações de pluralidade:

Exemplo 37 Grove, *Arranging Concepts Complete* (1972), página 150, ex 372

Esse tipo de abordagem, que segundo Grove (1972), envolve a assimilação de uma exploração detalhada das relações de *pluralidade*, permite ao arranjador ganhar destreza na elaboração de *voicings* para seis, sete e até oito vozes na escrita para *naipes*. No exemplo abaixo, Grove (1972) mostra as possibilidades harmônicas de um acorde de Ré menor (dórico) separando as categorias de instrumentos agudos e graves com as várias possibilidades de resignificação ou superposição explicitadas:

Dmi 13

II mi7 Chord Family

Higher Pitched Instruments: F; Fma7; Fma9; Ami; Ami7; Ami9; C; Cma7; Emi; (Emi7); G

Lower Pitched Instruments: Dmi; Dmi7; Dmi9; 4th Structures; (Fma7; F69; F6)

PANEL B

Root in Melody

Dmi Dmi7 Emi7 G

1 2 3 4

Exemplo 38 Grove, *Arranging Concepts Complete* (1972), página 281, ex 27b

4.2.1 *Pluralidade* na tétrede maior (7M)

Como enfatizado anteriormente, a visão teórica do jazz, ao compreender a relação dos aspectos verticais e horizontais como partes de uma mesma realidade, amplia as perspectivas

de ressignificação de tétrades, considerando assim, uma quantidade maior de escalas ou modos, aos quais uma determinada tétrede poderia estar relacionada.

No exemplo a seguir, Dobbins (1994), explora seis possibilidades de compreensão ou ressignificação da tétrede maior. Embora o autor não faça uma relação entre os acordes obtidos a partir da ressignificação e as escalas correspondentes, sistematizarei essas relações utilizando as categorias propostas por Goodrick (1987), Pease e Pullig (2001), e Miller (1996).

Example I.B1

The image shows a musical score for seven chords. Above the staff, the chords are labeled: CΔ, A-9, FΔ9#11, D13sus, Bsus#5, F#7susb5, and AbΔ#5. The chords are written on a grand staff with treble and bass clefs. The notes are as follows: CΔ (C4, E4, G4, C5), A-9 (A2, C3, E3, G3, A3), FΔ9#11 (F2, A2, C3, E3, F3, A3, C4, E4, F4, A4, C5), D13sus (D2, F2, A2, C3, E3, G3, A3, D4), Bsus#5 (B2, D3, F3, A3, B3), F#7susb5 (F#2, A2, C3, E3, F#3, A3, C4, E4, F#4), and AbΔ#5 (Ab2, C3, Eb3, G3, Ab3, C4, Eb4, F4, Ab4, C5).

Exemplo 39 Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 25, ex 1B1

Nesse exemplo, além da já citada relação entre o I7M e o VIIm7(9) (Dó Maior) ou IV7M e IIIm7(9) (Sol Maior), são acrescentadas a relação com o quarto grau (IV) de Dó maior: Fá lídio [F7M(9,#11)].

Uma associação pode ser feita entre o quinto grau (V7) da tonalidade de Sol Maior: D13sus (Ré Mixolídio), nesse caso, C7M poderia também ser interpretado como o IV7M de Sol Maior. O acorde Bsus (#5,b9) pode ser entendido, relacionado tanto à escala de Si Frígio (Sol Maior), quanto à Si Frígio Maior (Mi menor Harmônica).

O acorde Lá bemol com sétima maior e quinta aumentada Ab7M(#5,#9) está relacionado ao modo Lá bemol Lídio Aumentado #2 (nona aumentada), sexto modo gerado a partir da escala Dó maior harmônica (Jônio b6) (Miller, 1996). F#7sus (b5,b9) pode ser compreendido como pertencente ao modo Fá# Lócrio (Sol Maior). A tabela a seguir define as possibilidades de relações de *pluralidade* na tétrede maior.

Tabela 01 relações de *pluralidade* na téttrade 7M

I7M–Jônio	VIm7(9)-Eólio, IV7M(9,#11)-Lídio
IV7M–Lídio	IIIm7(9)-Dórico, Vsus7(9,13)-Mixolídio, VII(4,7,b5,b9)-Lócrio, IIIIsus(b9,b13)-Frígio
I7M–Jônio(b6) (maior.harm)	bVI7M(#5,#9)-Lídio aumentado com nona aumentada
bVI7M-Lídio Aumentado (menor.harm)	V7sus(b9,b13)-Mixolídio b9,b13

4.2.2 Pluralidade na téttrade menor (m7)

Dobbins (1994), propõe as seguintes opções de ressignificação para a téttrade m7:

Example 1.B3

The musical notation shows a sequence of piano chords in G minor. The chords are: C-7, AbΔ⁹, F9sus, Eb6, A-7^{b5}, D7sus^{#5}, Db6⁹Δ^{#11}, and E°addC^{Eb}. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of two flats.

Exemplo 40: Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 25, ex 1B3

No exemplo acima, o acorde em questão Cm7 pode ser considerado como sexto grau (VIm7) na tonalidade de Mi bemol maior, nesse caso, o acorde estaria em relação com o quarto grau, Ab7M(9), IV7M(9), e também estaria relacionado ao primeiro grau I6 (Eb6).

Considerando o acorde Cm7 como segundo grau (IIIm7) de Si bemol maior, o acorde estaria relacionado ao sétimo VIIIm7b5,b9, e ao quinto V7 (F9sus) graus. Como terceiro grau de Lá bemol maior, o acorde Cm7 estaria relacionado ao primeiro Ab7M(9) e quarto Db7M(6,9,#11) graus.

Como quarto grau da escala de Sol menor harmônica, o acorde Cm7(IVm7) estaria relacionado aos acordes Am7b5(b9) e D7sus (#5,b9), segundo (IIIm7b5) e quinto (V7) graus. Dobbins (1994), relaciona ainda o acorde Cm7 a um acorde diminuto localizado uma terça

maior acima. O acorde diminuto em questão $E^{\circ 7}$, teria as tensões: sétima maior, nesse caso, a nota Ré sustenido (Mi bemol); e ainda, a décima terceira menor (nota Dó). A tabela abaixo resume as relações de *pluralidade* na téttrade m7 expostas por Dobbins (1994), considerando os aspectos do acorde e do modo ou escala associada ao acorde.

Tabela 02 relações de pluralidade na téttrade m7

IIm7–Dórico	V7sus(9)-Mixolídio, VII m 7b5(b9)-Lócrio
IIIm7–Frígio	I7M(9)-Jônio, IV7M(6,9,#11)-Lídio
VIm7–Eólio	I6- Jônio, IV7M(9)-Lídio
IVm7–Dórico(#4) (menor. harm)	V7sus(b9,b13)-Mixolídio (b9,b13), II m 7b5 (Lócrio 13 maior)

4.2.3 *Pluralidade* na téttrade dominante (7)

Example 1.B2

Exemplo 41: Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 25, ex 1B2

No caso do acorde de sétima (dominante) (7), o acorde C7 proposto no exemplo de Dobbins (1994), pode ser entendido como quinto grau V7 da escala de Fá menor melódica, nesse caso, o acorde estaria em relação de *pluralidade* com terceiro grau bIII7M(#5,9), Ab7M(#5,9), da mesma escala.

Considerando o acorde F#7(b5,b9), proposto no exemplo acima, como V7alt, o acorde C7 funcionaria, nessa situação, como o SubV (bII7), nessa situação, o acorde C7 seria o IV7 da escala menor melódica de Sol, enquanto o acorde F#7(b5,b9) seria o sétimo grau.

A relação entre C7 e D9sus (#5) pode ser entendida considerando o acorde C7 como quarto grau (IV7) da escala de Sol menor melódica, nesse caso, o acorde D9sus (#5) ou (b13), estaria relacionado à escala ou modo Mixolídio(b13). Outra possibilidade apontada por

Dobbins (1994) relaciona o acorde C7 ao acorde diminuto que se encontra um semitom acima Db°7, que nesse caso, teria a sétima maior adicionada. Considerando a relação inversa, todo acorde diminuto pode ser considerado um dominante 7(b9), sem fundamental, e que se encontra um semitom abaixo.

Tabela 03 relações de pluralidade na téttrade 7 (dominante)

V7 -Mixolídio b13	bIII7M#5 (9) Lídio aumentado
IV7- Lídio b7	V7sus (9,b13) Mixolídio b13
IV7- Lídio b7(função subV-bII7)	VII7(b5,b9) Esc Alterada(função V7alt)
X7- Octatônica (diminuta ½ tom / tom)	Y°7(7M) [meio tom acima do X7] Octatônica (diminuta tom/ ½ tom)

4.2.4 Pluralidade nas téttrade maior com quinta aumentada (7M#5), e meio diminuta (m7b5)

É importante ressaltar, como foi já explicitado em relação aos autores mencionados, que o livre estabelecimento ou interpretação de relações enarmônicas é essencial para o estabelecimento das relações de *pluralidade*.

Outro aspecto importante no entendimento de relações harmônicas de *pluralidade* está relacionado à compreensão das relações entre acordes, principalmente no entendimento das téttrade como acordes com tensões cuja fundamental se encontra omitida.

Ressalto ainda, a interpretação das téttrade básicas como acordes com tensões que contem apenas uma nota guia (sétima ou terça), ou ainda, como formações harmônicas constituídas apenas de notas de tensão, em especial, relacionadas à harmonia da escala menor melódica e às escalas simétricas. Todos aspectos de interpretação mencionados, fazem parte dos pressupostos intelectuais necessários ao entendimento e ao estabelecimento das relações de *pluralidade* ou significados múltiplos na harmonia, no arranjo e na improvisação.

Grove (1972) exemplifica as relações entre a téttrade meio diminuta (menor com sétima e quinta diminuta), e o acorde menor com sexta, assim, o acorde m7b5 pode ser interpretado como uma inversão do acorde m6, sem a necessidade de pensar em um baixo subentendido, neste caso, as relações já estão implícitas nos próprios *voicings* dos acordes. Os acordes mencionados estão relacionados à escala menor melódica: sexto (VIm7b5), e primeiro (Im6), graus.



Exemplo 42: Grove: *Arranging Concepts Complete* (1972), página 153, ex 382.

Greene (1971, p.16) expande as relações de pluralidade proporcionadas pela escala menor melódica (ascendente) listando as seguintes relações na escala de Dó menor melódica: Cm6 = Am7b5 = F7(9) (sem fundamental) = B7(#5,b9) (sem fundamental). Nesta escala as relações de pluralidade se dão em relação a praticamente todos os graus da escala: Im6 = bIII6(#11) = IV7(9) = VIm7b5 = VII7(#5,b9). Por exemplo, na escala de Dó menor melódica as relações seriam as seguintes: Cm6 = Eb6(#11) = F7(9) = Am7b5 = B7(#5,b9).

Pode-se ainda, partir de outras tétrades da escala para o estabelecimento das relações de *pluralidade*. Partindo, por exemplo, da tétrade 7M(#5), o resultado é o seguinte: bIII7M(#5) = IV7(9,#11,13) = V7sus(b13) = VIm11b5 = VII “7”(#5,#9) = Im7M(9) = IIsus13(b9). Qualquer mudança na estrutura dos acordes relativos aos graus mencionados manterá as relações de pluralidade entre os graus, porém, com novos acordes. Exemplificando a sistematização proposta acima, considerando ainda a escala de Dó menor melódica, obtemos o seguinte: Eb7M#5 = F7(9,#11,13) = G7sus(b13) = Am11(b5) = B“7”(#5,#9) = Cm7M(9).

Como discutido anteriormente, a ausência de notas não harmônicas ou evitadas torna a escala menor melódica extremamente favorável para a exploração das relações de *pluralidade* nos acordes e *voicings* gerados a partir da escala.

Exemplo demonstra a ressignificação da tétrade m7b5 a partir de exemplo proposto por Dobbins (1994).

Example 1.B4

Exemplo 43 Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 25, ex 1B4

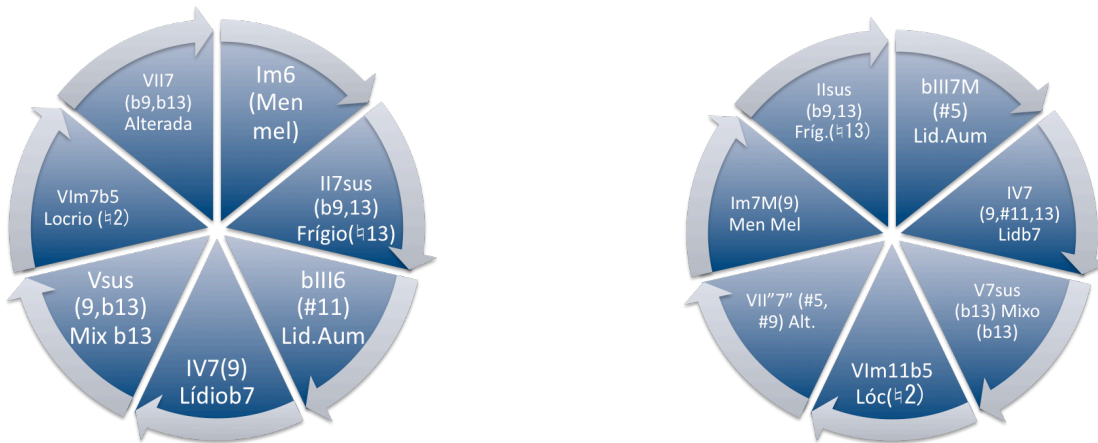


Figura 01- Relações de *Pluralidade* na Escala Menor Melódica

4.2.5 Resignificação da téttrade 7M#5(b6), na escala maior harmônica

Dobbins (1994), propõe mais opções de resignificação da téttrade 7M#5:

Example II.B1

Exemplo 44: Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 60, ex 2B1

No exemplo dado, além das relações associadas à escala menor melódica, já discutidas, Im7M(9), VIm11b5 e IV13(#11). O autor acrescenta quatro outras possibilidades. A reinterpretação enarmônica da nota Lá bemol (b6), da escala maior harmônica de Dó, como Sol sustenido, permite o entendimento dos acordes C7M(#5), Ab+(#9) e Fm (7M#11) como pertencentes à escala maior harmônica de Dó, sugerindo, portanto, relações entre I7M(#5-b6), IVm (7M,#11) e bVI+(#9) graus, relacionados aos modos Jônio b6, Lídio Menor e Lídio Aumentado com Nona Aumentada. A nota Dó interpretada como Si sustenido permite a leitura de Dobbins (1994), do acorde C7M#5 como composto das tríades maior e aumentada de Mi: E+/E.

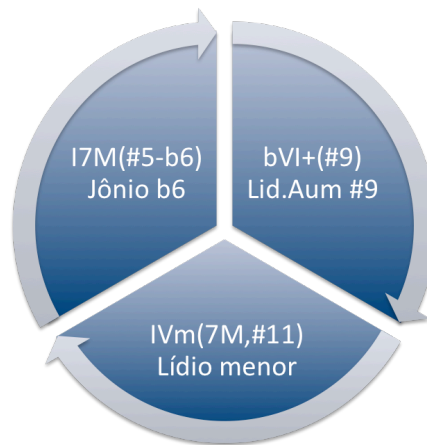


Figura 02- Relações de *Pluralidade* do $bIII7M(\#5)$ na Escala Maior Harmônica.

4.2.6 Resignificação da téttrade $7M\#5$, na escala menor harmônica

Na escala menor harmônica o acorde de $7M(\#5)$ está relacionado ao terceiro grau e pode ser relacionado tanto ao primeiro grau, a exemplo da escala menor melódica criando a já mencionada relação $bIII7M(\#5) = Im7M(9)$, e também pode ser relacionado ao sexto grau, $bIII7M(\#5) = bVI7M(\#9,\#11)$, relacionados aos modos/escalas Jônio Aumentado e Lídio com nona aumentada.

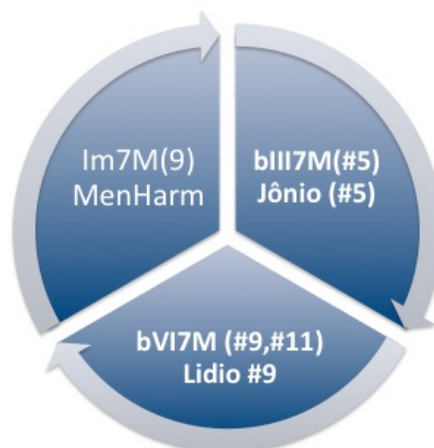


Figura 03- Relações de *Pluralidade* do $bIII7M(\#5)$ na Escala Menor Harmônica

O contexto é determinante na escolha da denominação mais apropriada a ser utilizada para o acorde em cada caso específico. Obviamente, quando colocado em diferentes situações harmônicas, com diferentes baixos ou fundamentais, um mesmo acorde ou *voicing* soará

diferentemente em cada uma das situações, embora a textura se mantenha. Como mencionado anteriormente por Weber:

A doutrina dos Significados Múltiplos determina de uma vez por todas, todos os possíveis casos nos quais tanto as mesmas harmonias afetam o ouvido como diferentes, como diferentes harmonias o afetam como iguais. (SASLAW,1992, p. 72, tradução minha).

Example 45 shows four chords: G⁹/B, Bm⁷(^b5), Dm⁶/B, and F⁶(#11)/B. The notation is in 4/4 time and shows the chord voicings in both treble and bass clefs.

Exemplo 45 o exemplo demonstra quatro interpretações para um mesmo voicing

Example 46 shows a melodic line over four chords: G⁹, Bm⁷(^b5), Dm⁶, and F⁶(#11). The notation is in 4/4 time and shows the melodic line in the treble clef.

Exemplo 46 o exemplo mostra uma linha melódica que funciona para qualquer um dos acordes listados

4.2.7 Pluralidade nos acordes simétricos

Outra importante fonte de exploração da *pluralidade* ou *significados múltiplos* está relacionada aos acordes de formação simétrica como o acorde de sétima diminuta e as tríades aumentadas. Dudeque (2006) vê na simetria (acordes formados por terças maiores ou menores sobrepostas), e na ausência do intervalo de quinta justa (responsável pela definição da fundamental), a razão do obscurecimento da (verdadeira) fundamental e consequentemente da ambiguidade presente nos acordes errantes, os quais, Schoenberg (2004) relaciona aos *significados múltiplos*. A visão relacionada às fundamentais e suas identificações, é para Dudeque (2006), fator decisivo para a localização de progressões funcionais e não funcionais na teoria de Schoenberg.

Ainda para Dudeque (2006), embora os acordes *errantes* (*vagrant*) desafiem o estabelecimento de um conceito de centro tonal, uma vez que esses acordes são suscetíveis às

várias interpretações, o ponto principal para Schoenberg era a distinção entre as progressões que expressam uma tonalidade e as que não expressam.

Nesse sentido, os *acordes errantes* e os *significados múltiplos* em Schoenberg, é para o autor, tanto o passo definitivo em direção à suspensão da tonalidade através da identificação e produção de segmentos que são funcionalmente inoperantes ou não expressam uma tonalidade, quanto também é uma tentativa, através da resignificação dos acordes errantes, com a utilização de novas fundamentais, de manter um fundamento diatônico para as progressões cromáticas. Em relação ao acorde de sétima diminuta Schoenberg (2004, p. 65), afirma que:

Existem apenas três acordes de sétima diminuta e quatro tríades aumentadas. Desse modo, cada acorde de sétima diminuta pertence, ao menos, a oito tonalidades ou regiões, e cada tríade aumentada pertence, por sua vez, a seis tonalidades ou regiões.

Nessa via, Schoenberg expande para oito as quatro possibilidades de resolução desse acorde propostas por Vogler anteriormente. Vogler explora as possibilidades de interpretação do acorde de sétima diminuta (C#°7), através da reinterpretação enarmônica, e conclui que este pode resolver em quatro diferentes tonalidades: *Ré menor, Fá menor, Lá bemol menor e Si menor*, o acorde em questão poderia também resolver nas tonalidades homônimas maiores.

No entanto, os acordes de sétima diminuta são cifrados por Vogler como sétimo grau (VII#), e não interpretados como acordes de sétima dominante com nona menor e fundamental omitida.

Weber, de acordo com Saslaw (1992), sempre tratou a tétrede diminuta como um acorde de sétima dominante com nona menor e fundamental omitida. Segundo a autora:

Weber é cuidadoso ao indicar que embora o acorde pareça ser constituído de baixo (fundamental) terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta, daí onde vem o nome comum de “acorde de sétima diminuta”(verdiminderte septimenaccord), essas notas são na verdade a terça maior, quinta justa, sétima menor e nona menor de um acorde de sétima dominante (com nona menor), e com a fundamental omitida. (SASLAW,1992, p. 129, tradução minha)

Mais tarde em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004, p. 55), Schoenberg reforçaria a visão de Weber, rechaçando o tipo de *cifragem* proposta no exemplo de Vogler: “os acordes de sétima diminuta eram considerados, antigamente, acordes de sétima sobre sensíveis naturais ou artificiais. Assim o acorde de sétima diminuta em Dó menor (*si, ré, fá, láb*) era considerado um VII.”.

Schoenberg (2004, p. 55), cita ainda, o exemplo do acorde (*fá#,lá,dó,mib,*) que se não for considerado um acorde dominante como nona, seria “considerado um VII, pior ainda,

estaria baseado em uma fundamental alterada ($f\sharp$), suposição esta que deve ser rejeitada como absurda.”.

Schoenberg (2004, p. 56), afirma ainda que:

Cifrar cada acorde de sétima diminuta como um acorde de nona (sobre o II ou V, ou quaisquer outros graus) com a fundamental omitida, evita que ele seja visto como uma espécie de “pau para toda obra” e reforça a consciência das funções estruturais das progressões fundamentais.

Nas publicações relacionadas ao jazz, onde é explorado o conceito de *pluralidade* ou *significados múltiplos*, o acorde de sétima diminuta é também interpretado como um acorde de sétima dominante com nona menor, cuja fundamental está omitida, e o qual, a origem está relacionada à téttrade construída no sétimo grau da escala menor harmônica ou da escala maior harmônica, no entanto, funcionalmente, está relacionada ao quinto grau (7b9) (função dominante). Nesse caso, o acorde em questão estaria relacionado aos modos mixolídio (b9) construído a partir do quinto grau da escala maior harmônica, e ao mixolídio (b9,b13) construído a partir do quinto grau da escala menor harmônica.

Não obstante, é importante frisar que a ocorrência de acordes de sétima diminuta, em diferentes situações harmônicas, é categorizada uma a uma na *teoria escala/acorde* (NETTLES e GRAF, 1996; PEASE e PULLIG, 2001), considerando os diferentes casos de acordes de sétima diminuta (diminuto auxiliar, diminuto de passagem e diminuto com função dominante) com suas respectivas escalas.

Grove (1972) estabelece uma relação entre o sétimo grau VII^o7 e o quinto grau V7(b9) na escala menor harmônica, no caso de Dó menor os acordes seriam:



Exemplo 47 Grove, *Arranging Complete* (1972), página 153, ex 380

Considerando as possibilidades descritas anteriormente, o acorde B^o7 acima pode ser considerado ainda como: D^o7 (Bb7b9), F^o7 (Db7b9), Ab^o7 ou G#^o7(E7b9) podendo resolver nas oito respectivas tonalidades maiores e menores: Mi bemol, Sol bemol, Lá e Dó. Este exemplo é consonante com a afirmação de Schoenberg, onde o princípio do *significado múltiplo* é exemplificado por acordes que pertencem a praticamente todos os tons sem mudar sua forma, nem mesmo inversões são necessárias, é suficiente apenas estabelecer relação com

uma fundamental” (SHOENBERG *apud* DUDEQUE, 2005) .

O exemplo de Dobbins (1994), demonstra as oito possibilidades de interpretação para uma téttrade diminuta.

Example 1.B5

Exemplo 48: Dobbins, *Jazz Piano Harmony* (1994), página 25, ex. 1B5

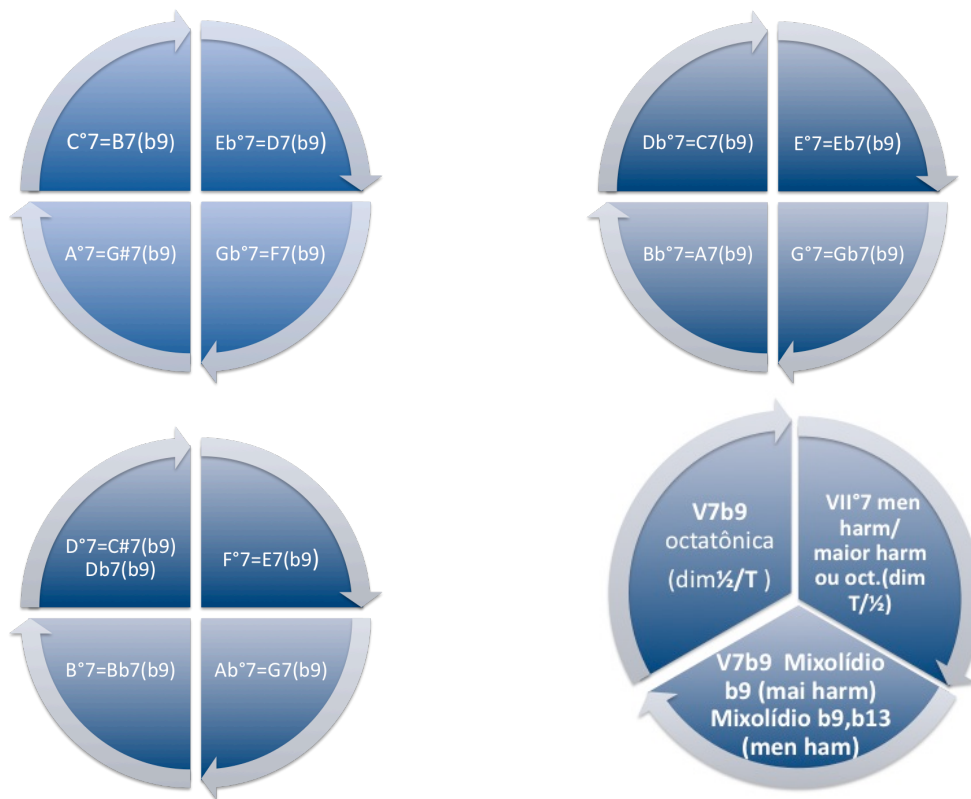


Figura 04 - Relações de Pluralidade na Téttrade Diminuta.

A questão da simetria nos acordes de sétima diminuta e nas tríades aumentadas é abordada por Weitzmann em dois tratados de 1853 e 1854 (SASLAW, 1992, p. 369). Na perspectiva da autora, a ênfase dada a questão da simetria das estruturas dos acordes de sétima

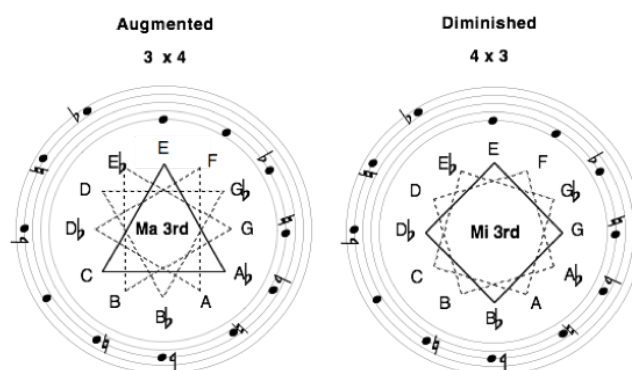
diminuta e das tríades aumentadas, bem como ao temperamento, são os aspectos que diferenciam a perspectiva de Weitzmann, das perspectivas de Vogler e Weber em relação aos acordes mencionados.

Capuzzo (2006), relaciona as abordagens encontradas em Weitzmann (1853), com as do guitarrista de jazz Pat Martino. Tanto Martino, quanto Weitzmann, entendem o “*total cromático*” como produto vetorial dos acordes de sétima diminuta e das tríades aumentadas: “cada tríade aumentada contém uma nota de cada acorde de sétima diminuta, e reciprocamente, cada acorde de sétima diminuta contém uma nota de cada tríade aumentada” (CAPUZZO, 2006, p. 05)

Example 2. Weitzmann, The total chromatic is the cross product of diminished-seventh chords and augmented triads (after Weitzmann 1853, 22 and Cohn 2000, 91)

E ^{°7}	E [♯]	G [♯]	B	D
C ^{°7}	C [♯]	E	G	B _♭
A ^{°7}	A	C	E _♭	G _♭
	A ^{aug}	C ^{aug}	E _♭ ^{aug}	G _♭ ^{aug}

Exemplo 49: Capuzzo em *Music Theory Online 21.1* (2006), página 5, ex 2.



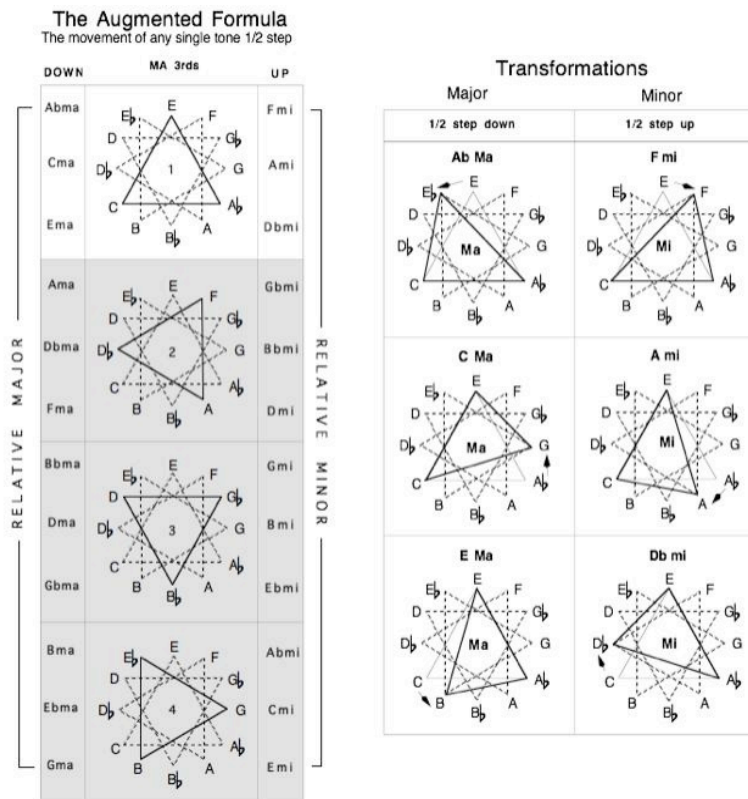
Exemplo 50: Martino, *The Nature of the Guitar*: <http://web.mac.com/noshufuru/web/TheNatureofGuitar> p.1, ex. 3

Os aspectos envolvidos nessa organização proposta por Martino compreende a questão da ressignificação de acordes através da transformação das formas, demonstrando uma organização harmônica onde os acordes ou formas assimétricas (tríades e tétrades) são compreendidas, derivadas e construídas, a partir das formas simétricas dos acordes de sétima diminuta e das tríades aumentadas (CAPUZZO, 2006).

Na perspectiva de Martino (1994), qualquer tríade ou téttrade é compreendida a partir de transformações nos acordes simétricos. Por exemplo, descendo meio tom em qualquer uma das notas de um acorde de sétima diminuta se obtém a fundamental de uma acorde de sétima dominante, explicitando dessa maneira, a relação de *pluralidade* onde o acorde de sétima diminuta é equivalente a um acorde de sétima dominante com nona menor (cuja fundamental omitida, se encontra meio tom abaixo da nona menor), como já discutido anteriormente.

Através da movimentação das notas das tríades aumentadas se obtém tríades maiores e menores. Elevando meio tom qualquer nota de uma tríade aumentada, se obtém a fundamental de uma tríade menor, e abaixando meio tom qualquer nota de uma tríade aumentada se obtém a quinta justa de uma tríade maior. Martino demonstra os processos de derivação de formas assimétricas a partir das simétricas (CAPUZZO, 2006), nos diagramas geométricos expostos a seguir

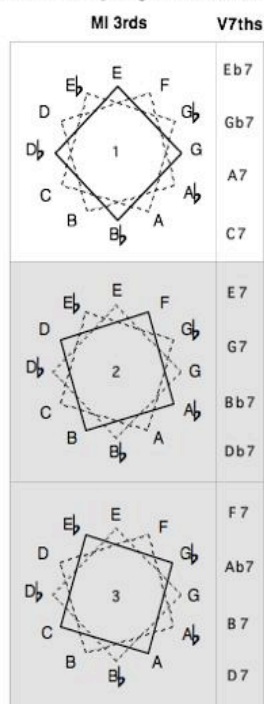
Exemplo abaixo demonstra as transformações a partir da tríade aumentada gerando tríades maiores e menores e as transformações a partir do acorde de sétima diminuta gerando acordes de sétima dominante:



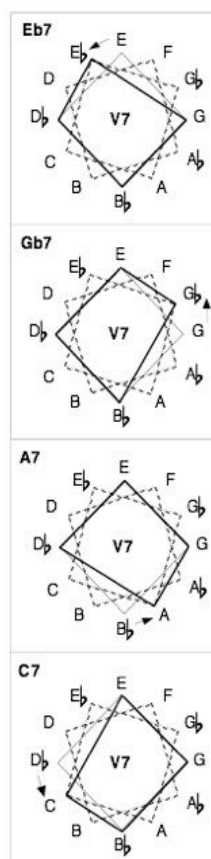
Exemplo 51a: Martino: *The Nature of the Guitar*: http://web.mac.com/noshufuru/web/TheNature_of_Guitar, p. 09

The Diminished Formula

The movement of any single tone 1/2 step down



Transformations



Exemplo 51b: Martino: *The Nature of the Guitar*: <http://web.mac.com/noshufuru/web/TheNatureofGuitar>, p. 09.

4.2.7.1 Estruturas formadas por tríades

Uma vez que as tríades, tétrades e acordes de nona, décima primeira e de décima terceira são construídos em terças, estas estruturas podem ser interpretadas como estruturas compostas de duas tríades (acordes de nona e décima primeira), ou três tríades (acordes de décima terceira), no caso dos acordes com tensões, ou ainda, de tríades com nota no baixo (*slash chords*), no caso das tétrades. No caso das formações com duas ou mais tríades, estão implicadas, de acordo com Persichetti (1961), relações *poli-acordais* (*polychordal implications*).

Nesse sentido, a resignificação está associada a própria mudança de perspectiva na análise estrutural dos intervalos do acorde. Ao decompor as estruturas em uma ou mais tríades, muda-se não apenas a representação simbólica destas estruturas. Muda-se, neste caso, a própria compreensão da arquitetura harmônica e melódica do acorde, possibilitando diferentes abordagens em relação à construção de *voicings*, propiciando ainda, diferentes

abordagens em relação ao material melódico associado ao acorde, que é utilizado na improvisação e no arranjo.

4.2.7.2 Tríade sobre nota do baixo (*Slash Chords*)

No caso das tétrades, Goodrick (1997) propõe a interpretação destas estruturas como tríades com notas no baixo. As tríades são construídas numa distância de terça maior ou terça menor a partir da nota do baixo, como demonstrado a seguir.

As tríades construídas uma terça maior acima, em relação a nota do baixo, geram as seguintes relações: tríade maior, resulta em uma téttrade $7M(\#5)$, tríade menor, resulta em uma téttrade $7M$, uma tríade diminuta, resulta em uma téttrade 7 (dominante).

As tríades construídas uma terça menor acima, em relação a nota do baixo, resultam no seguinte: tríade maior resulta em uma téttrade $m7$, uma tríade menor, resulta em uma téttrade $m7b5$, uma tríade diminuta resulta em uma téttrade $^\circ 7$. Uma tríade aumentada construída uma terça menor acima, em relação a nota do baixo, resulta em uma téttrade $m(7M)$.

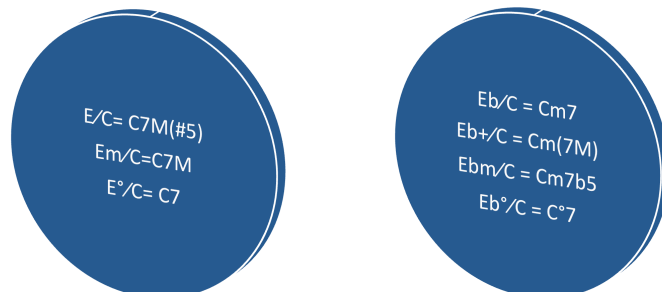


Figura 05 Relações entre tríades com notas no baixo (*slash chords*) e tétrades

Todas as relações de *pluralidade* explicitadas anteriormente em relação às diferentes tétrades, obviamente, se aplicam às estruturas de tríade com nota no baixo relacionadas.

4.2.7.3 Formações por superposição de tríades

Em publicações relacionadas à harmonia, arranjo e improvisação, como Grove (1972), Pease e Pullig (2001), Bergonzi (1989), Liebman (1991), as tríades são consideradas como estruturas superiores (estruturas de tensão) das tétrades.

Persichetti (1961) entende que as estruturas dos acordes de nona podem ser compreendidas como um “composto” de duas tríades. Sendo que a tríade superior é construída a partir da última nota de tríade inferior.

Exemplo 52: Persichetti. *Twenty Century Harmony*, pg.77, Ex.3-21

Ao sistematizar os acordes de nona, expostos acima e entendidos como compostos de duas tríades, a partir das categorias estabelecidas pela *teoria escala acorde*, estabelecendo, portanto, as relações entre acorde e escala/modo, obtemos o seguinte:

Tabela 4- Acordes de nona entendidos como tríades justapostas

V/I = I7M(9)	Jônio (I7M escala maior) Jônio b6 (I7M esc mai.harm) Lídio (IV7M escala maior)
Vm/I = I7(9)	Mixolídio (V7 escala maior) Lídio b7 (IV7 esc men. mel) Mixolídio b13 (V7 esc men. mel)
V°/I = I7(b9)	Mixolídio b9 (V7 esc mai.harm) Mixolídio b9,b13 (V7 men harm) Octatônica (Diminuta ½ tom- tom)
V+/I = I7M (#9)	Lídio #9 (bVI7M esc men harm)
V/Im = Im7M(9)	Menor Melódica (Im7M) Menor Harmônica (Im7M) Lídio Menor (IVm7M mai.harm)
Vm/Im = Im7(9)	Eólio (VIm7 escala maior) Dórico (IIIm7 escala maior) Dórico #4 (IVm7 men harm)
V°/Im = Im7 (b9)	Frígio (IIIIm7 escala maior) Frígio b4 (IIIIm7 esc mai har) Dórico b2 (IIIm7 esc men mel)

V/I° = Im7b5 (b9)	Lócrio (VIIIm7b5 esc. maior) Lócrio (♯13) (IIIm7b5 men. harm)
Vm/I° = I°7 (b9)	Lócrio b4, °7 (VII°7 men. harm)
V+/I° = Im7b5 (9)	Lócrio (♯9) (VIIm7b5 men.mel) Dórico b5 (IIIm7b5 mai.harm)
Vm/I+ = I7M#5 (#9)	Lídio aumentado com #9 (bVI mai.harm)
V°/I+ = I7M#5 (9)	Lídio Aum.(bIII7M#5 men.mel) Jônio Aum. (bIII7M#5 men.harm)

De acordo com Tymoczko (1997), a superposição de tríades implica necessariamente em uma relação entre as formações resultantes destas superposições e as escalas de sete notas, uma vez que a superposição de tríades nunca se resulta em semitons consecutivos. A partir das relações propostas por Tymoczko (1997), sistematizamos as combinações entre tríades calcadas na qualidade das tríades envolvidas e na distância entre elas, estabelecendo os endereços funcionais, as relações de *pluralidade* e a contraparte melódica (escala), associada a cada estrutura.

Db/C

Exemplo 53

Tríades maiores separadas por um semitom relacionam-se à escala menor harmônica, por exemplo, Db/C = Db7M (#9,#11)-(bVI7M) Lídio com nona aumentada, ou Csus (b9,b13)-(V7) Mixolídio b9,b13, ambos os modos estão relacionados à escala de Fá menor harmônica.

Dbm/Cm

Exemplo 54

Tríades menores separadas por um semitom se relacionam à escala maior harmônica, por exemplo, Dbm/Cm = Dbm(7M,9#11)-(IVm) Lídio Menor (menor melódica com #4), quarto modo da escala Lá bemol maior harmônica. Dbm/Cm = Cm (b4,b9,b13), terceiro modo da escala Lá bemol maior harmônica, Frígio (b4).

Dbm/C

Exemplo 55

Tríade maior e tríade menor separadas por um semitom podem ser entendidas como pertencentes tanto à escala maior harmônica quanto menor harmônica, por exemplo Dbm/C = C(b9,b13) Mixolidio b9,b13 (Fá menor harmônica), ou Dbm (7M,#11) Lídio (b3) menor (Lá bemol maior harmônica)

Db/Cm

Exemplo 56

Tríade menor e tríade maior separadas por um semitom podem ser entendidas como pertencentes à escala diatônica. Por exemplo, a formação Db/Cm, pode ser entendida como pertencente tanto a Dó Frígio, quanto à Ré bemol Lídio, ou seja, relacionada à escala de Lá bemol Maior. Db/Cm = Db7M(6,9,#11) e Cm (b9,11,b13).

D/C

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. Above the treble clef is a sharp sign (#) and a chord symbol '8'. Above the bass clef is a chord symbol '8'. A brace on the left side groups the two staves together.

Exemplo 57

Tríades maiores separadas por intervalo de dois semitons estão relacionadas tanto à escala diatônica quanto à escala menor melódica. Por exemplo, a formação D/C pode ser relacionada a D7(9,11) (Ré Mixolídio/Sol Maior), também pode ser relacionada a C(6/13,9,#11) que poderia estar relacionado tanto a Dó Lídio (IV7M), quanto a Dó Lídio (b7)-(IV7), nesse caso, Sol maior e Sol menor melódica respectivamente. Todas as relações de *pluralidade* explicitadas anteriormente em relação à téttrade dominante e em relação à escala menor melódica podem ser aplicadas a esta formação (ver p.95)

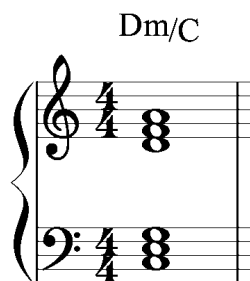
Dm/Cm

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. Above the treble clef is a chord symbol '8'. Above the bass clef is a flat sign (b) and a chord symbol '8'. A brace on the left side groups the two staves together.

Exemplo 58

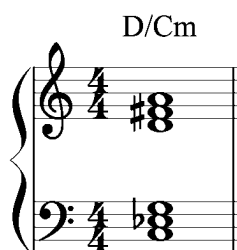
Tríades menores separadas por intervalo de dois semitons, a exemplo do tópico anterior, podem ser relacionadas tanto à escala diatônica quanto à escala menor melódica. Por exemplo, Dm/Cm = Cm(6,9,11) (Dó menor dórico/Si bemol maior/Dó menor melódica)-

(IIIm7/Im6), ou Dm7 (b9,11) Ré Frígio (Si bemol maior)-(IIIIm7), ou ainda, Ré Frígio (13), segundo modo da escala de Dó menor melódica.



Exemplo 59

Tríade maior e tríade menor separadas por intervalo de dois semitons estão relacionadas à escala diatônica. Por exemplo, a estrutura Dm/C, pode ser interpretada como Dm7(9,11) Ré dórico (IIIm7), ou Dó maior, ou ainda, Ré eólio (VIm7), ou Fá maior. Todas as relações de *pluralidade*, exploradas anteriormente, relacionadas à téttrade m7 se aplicam a esta formação.



Exemplo 60

Tríade menor e tríade maior separadas por intervalo de dois semitons se relacionam às escalas maior harmônica e menor harmônica. Por exemplo, a estrutura D/Cm pode ser interpretada como D7(4,b9) que estaria relacionada tanto à escala de Sol menor harmônica (Ré Mixolídio b13)-(V7), quanto Sol maior harmônica (Ré Mixolídio b9)-(V7). Ainda em relação à escala Sol maior harmônica, a estrutura em questão poderia ser entendida como Cm(6,#11), quarto grau da escala, associada ao modo Lídio menor.

Tríades maiores, menores e diminutas separadas por intervalo de três semitons estão todas relacionadas à escala octatônica (*double diminished*-diminuta) e outras escalas. Por exemplo, Eb/C=Eb (b9,13) Mixolídio b9 (V7), (Lá bemol maior harmônica), Eb/C = C7(#9)

(octatônica). Ebm/Cm = Cm7(#4) Dórico (#4) (Sol menor harmônica).

Ebm/ C

Exemplo 61

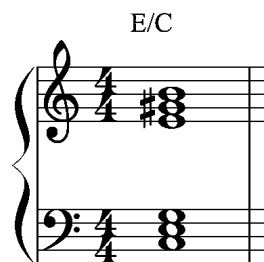
Triáde maior seguida por triáde menor com intervalo de três semitons está relacionada à escala octatônica, ou ainda, à escala Lídio (b7) com nona aumentada, Ebm/C = C7(#9,#11).

Eb/ Cm

Exemplo 62

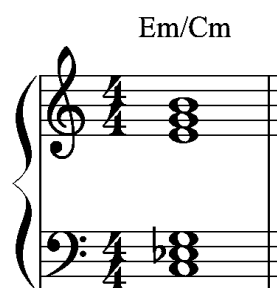
Triáde menor e triáde maior separadas por intervalo de três semitons podem ser relacionadas às escalas octatônica, diatônica, menor melódica, menor harmônica e maior harmônica. A estrutura Eb/Cm poderia estar associada às escalas de Mi bemol maior (Dó Eólio, VIIm7), Si bemol Maior (Dó Dórico, IIm7), Si bemol menor melódica (Eb Lídio (b7) (IV7), Dó Dórico b9), Octatônica (Dó semitom/tom), Sol menor harmônica (Dó Dórico #4, Mi bemol Lídio #9), Lá bemol maior harmônica (Dó Frígio b4, Mi bemol Mixolídio b9).

As triádes maior, menor e diminutas separadas por intervalo de quatro semitons, estão todas relacionadas à escala aumentada e outras escalas. A escala aumentada, como apontado anteriormente, é associada a sistematização ocorrida no jazz, trate-se de uma escala simétrica formada por intervalos de terça menor e semitom respectivamente.



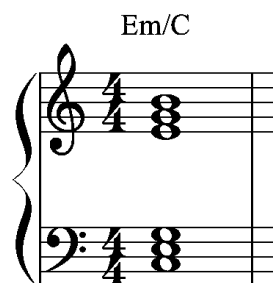
Exemplo 63

Tríades maiores separadas por intervalo de quatro semitons, ainda podem ser relacionadas com as escalas maior harmônica e octatônica. E/C = E(b6), I grau da escala de Mi maior harmônica.



Exemplo 64

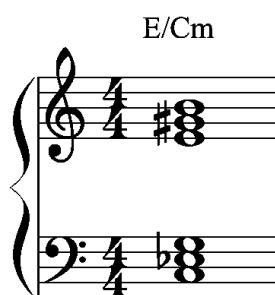
Estrutura formada por tríades menores separadas pela distância de quatro semitons pode ser relacionada, ainda, à escala menor harmônica. Por exemplo, a estrutura Em/Cm [Em(b6,7M)/;C7M(#9)/Lídio #9], pode ser relacionada à escala de Mi menor harmônica, Im(7M) e bVI7M, respectivamente.



Exemplo 65

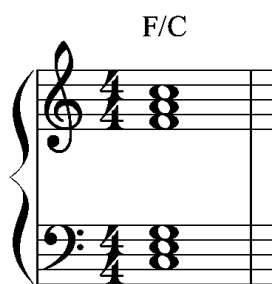
Estrutura composta de tríade maior e tríade menor separadas por intervalo de quatro

semitons pode ser relacionada, além da escala aumentada, às escalas diatônica, maior harmônica e menor harmônica. Por exemplo o acorde Em/C, pode ser interpretado como pertencente à escala de mi menor harmônica, Em (b6) e C7M (Lídio #9), Im e bVI7M, respectivamente. Interpretando a estrutura Em/C como pertencente à escala de Dó maior harmônica, esta estaria relacionada aos I7M e IIIIm7 graus, relacionados às escalas maior harmônica e o modo Frígio com quarta diminuta. Em/C, pode ainda ser relacionado à escala de Dó maior (I7M, Jônio e IIIIm, Frígio).



Exemplo 66

Estrutura formada por tríade menor e tríade maior separadas por intervalo de quatro semitons está relacionada apenas à escala aumentada.



Exemplo 67

Estrutura formada por tríades maiores separadas por intervalo de cinco semitons pode ser relacionada tanto à escala diatônica, quanto a escala maior harmônica. Por exemplo, a estrutura F/C, pode ser entendida como pertencente à escala de Fá maior, nesse caso, F7M(9)-I7M e C(4,13)-V7, Jônio e Mixolídio respectivamente. Considerando a estrutura F/C como pertencente à escala de Fá maior harmônica, esta estaria relacionada aos I7M e

V7 graus, e aos modos Jônio b6 e Mixolídio b9, respectivamente.

Fm/Cm

Exemplo 68

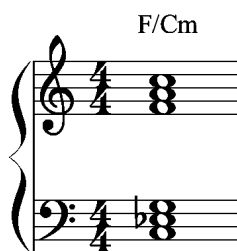
Estrutura formada por tríades menores separadas por intervalo de cinco semitons pode ser relacionada tanto à escala diatônica, quanto a escala menor harmônica. Por exemplo, a estrutura Fm/Cm, pode ser relacionada à escala de Mi bemol maior, nesse caso, Fm7(9) (IIIm7), Dórico e Cm (4,b6), Eólio (VIm7). Relacionando a mesma estrutura à escala de Dó menor harmônica, esta estaria relacionada aos primeiro e quarto graus, e respectivamente às escalas/modos menor harmônica e Dórico (#4).

Fm/C

Exemplo 69

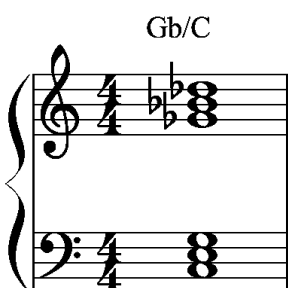
Estrutura formada por tríade maior e tríade menor separadas por intervalo de cinco semitons pode ser relacionadas tanto à escala menor melódica quanto às escalas menor e maior harmônica. Por exemplo, Fm/C pode ser relacionado à escala de Fá menor melódica, nesse caso, os acordes seriam C (4,b13)-(V7), Mixolídio(b13) e Fm7M(9)-(Im7M) menor melódica. Relacionando a estrutura a escala de Fá menor harmônica, os acordes seriam Fm7M(9)-(Im7M) e C (4,b13)-(V7), relacionados a escala menor harmônica e ao modo Mixolídio (b9,b13). A estrutura Fm/C pode também ser relacionada à escala de Dó maior harmônica, nesse caso estaria relacionada ao primeiro e quarto graus

da escala, Jônio b6 e Lídio menor, respectivamente.



Exemplo 70

Estrutura formada por tríade menor e tríade maior separadas por intervalo de cinco semitons pode ser relacionada tanto à escala menor melódica quanto à escala diatônica. Por exemplo, a estrutura F/Cm pode ser interpretada como pertencente à escala de Si bemol maior, nesse caso, F7(9) e Cm6 (11), respectivamente Mixolídio (V7) e (IIIm7) Dórico. Relacionando F/Cm à escala de Dó menor melódica, o resultado seria (Im6) menor melódica Cm6 (11) e F7(9) Lídio b7 (IV7). Todas as relações de pluralidade relacionadas à escala menor melódica, exploradas anteriormente, se aplicam à essa estrutura.



Exemplo 71

Estruturas formadas por tríades maiores e menores com distância de seis semitons se relacionam à escala octatônica.

A questão da superposição de estruturas harmônicas abarca um vasto espectro de possibilidades envolvendo tétrades que transcendem o âmbito do presente trabalho. Mesmo em relação às formações envolvendo apenas tríades, várias outras possibilidades, além das abordadas nessa dissertação, são possíveis de serem exploradas e passíveis de uma sistematização relacionando os aspectos horizontais e verticais.

CONCLUSÃO

Em minha perspectiva, um dos aspectos mais enriquecedores trazido por esta pesquisa foi o fato de ter encontrado o objeto de estudo, ou seja, o processo de ressignificação de estruturas musicais, nas tradições teóricas relacionadas à música erudita. Esse fato, propiciado pelo caráter exploratório da pesquisa, exigiu um diálogo entre as perspectivas teóricas relacionadas à música erudita e às publicações teóricas do jazz, resultando em uma abordagem de pesquisa calcada em ambos os “mundos” teóricos, com um foco comum. Essa perspectiva inclusiva de diferentes tradições teóricas abre caminhos para outras pesquisas que procurem relacionar, nos seus aspectos históricos e técnicos, essas diferentes vertentes teóricas que, aparentemente, apresentam fortes laços de relação.

Outro aspecto de grande importância, também suscitado ao longo do processo de pesquisa, foi a inferência do processo de ressignificação em música como processo criativo. Essa associação resultou num esforço que passou da necessidade de uma abordagem interdisciplinar a uma abordagem intra-disciplinar, onde interpretamos os processos relacionados à *pluralidade* à luz das categorias relacionadas à criatividade e ao processo criativo presentes na literatura referente a essa área.

Os músicos entrevistados explicitaram o caráter de ferramenta criativa de exploração harmônica e melódica, bem como o de ferramenta didática relacionada ao processo de *pluralidade*, corroborando com a importância teórica e prática desse processo, e revelando, cada um ao seu modo, diferentes nuances presentes no objeto de pesquisa.

Nesse trabalho, procurei introduzir a questão da ressignificação das estruturas harmônicas e melódicas no âmbito da teoria e da harmonia, na pesquisa em música popular (jazz). Nesse sentido, é importante ressaltar nosso entendimento de que a diversidade de linhas de pesquisa e variedade de interesses nessa área não se excluem, mas se complementam. Nessa via, lembramos a observação de Kofi Agawu (1997, p. 307), para quem: “o discurso acadêmico não é uma corrida em direção a uma única linha de chegada.”.

As análises e sistematizações propostas nessa dissertação não esgotam, absolutamente, as possibilidades de relações de re-significação ou *pluralidade* de estruturas harmônicas e melódicas. Também não são esgotadas, nesse estudo, as relações desse processo de re-significação com o processo criativo. A intenção, aqui, foi de iniciar uma exploração e consequente discussão sobre o assunto, propiciando, ao mesmo tempo, uma sistematização com as principais ocorrências de ressignificação em tétrades, acordes simétricos e estruturas

formadas por superposição de tríades. Questões associando o processo de *pluralidade* à condução de vozes (*voice leading*), por exemplo, são facetas do objeto não abordadas na presente pesquisa, e que podem ser futuramente investigadas.

Se aqueles que tiveram contato com essa pesquisa se interessarem pela exploração das possibilidades dos múltiplos significados, na via acadêmica, ou em outras vias; se novas “cores”, “texturas” e “atmosferas” harmônicas ou melódicas, novos *voicings* ou idéias melódicas, puderem ser inferidos a partir das discussão apresentada aqui; ou mesmo, se aqueles que leram, ao serem questionados “*que acorde é esse aí?*” estiverem conscientes das implicações desta simples pergunta, o objetivo desta pesquisa terá se cumprido.

REFERÊNCIAS

AGAWU, K. **Music under the New Musicological Regime**. *Journal of Musicology*, Vol. 15, No.3, verão de 1997. Pg 297-307. Disponível em: <<http://www.jstor.org/sable/763911>> Acesso em: 19 ago. 2008

ALENCAR, E. S. M. L.; FLEITH, D. S. **Criatividade: Múltiplas Perspectivas**. Brasília: Editora UnB. 2003.

ALENCAR, E. S. M. L.; GALVÃO, A. Condições favoráveis à criação nas ciências e nas artes. In: VIRGOLIM, Ângela M.R (Org.). **Talento Criativo**. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 143-157.

ANTOKOLETZ, E. **Transformations of a Special Non-Diatonic mode in Twentieth-Century Music: Bartok, Stravinsky, Scriabin e Albrecht**. *Music Analysis*, Vol.12 No.01, mar 2003, p.25-45. Disponível em: <<http://www.jstor.org/sable/854074>> Acesso em: 30 set. 2009

BERLINER, P. **Thinking in Jazz**. Chicago: Chicago University Press, 1994

BERGONZI, J. **Melodic Structures**. West Germany: Advance Music, 1989

BERNSTEIN, W. D. Nineteenth-century theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 778-811.

BODEN, M.A. Computer Models of Creativity In: STERNBERG, Robert (Ed.). **Handbook of Creativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 349-370

BOHM, D. **A Totalidade e a Ordem implicada**. São Paulo: Cultrix, 1980

CALLENDER, C. et al. **Generalized Voice-Leading Spaces**. *Science* 320, v. 346, 2008. Disponível em: <www.sciencemag.org> Acesso em: 20 jul. 2009

CHANG, C. Scriabin: **The Mystic Chord as Basis for New Means of Harmonic Progression**. Tese (Doutorado na University of Texas at Austin) Austin, 2006

CHEDIAK, A. **Song book Tom Jobim**. v. 1. (Ed) Rio de Janeiro: Lumiar, 2001

CIKSZENTMIHALYI, M. **Creativity**. New York: Harper Collins Publishers, Inc., 1996

_____. **Flow: The Psychology of Optimal Experience**. New York: Harper and Row, 1990

CIKSZENTMIHALYI, M. Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity In: STERNBERG, Robert (Ed.). **Handbook of Creativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 313-335

COKER, J. **Complete Method for Improvisation**. Lebanon: Studio P/R, Inc. Lebanon, 1980.

_____. **Improvising Jazz**. New Albany: Aebersold, 1987.

COOK, N. **Music Theory and 'Good Comparison: A Viennese Perspective**. Journal of Music Theory. Yale, v. 33, n. 1, p. 117-141, 1989.

_____. Epistemologies of Music Theory. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 78-105.

CROOK, H. **How to Improvise**. Germany: Advance Music, 1991.

DAMSCRODER, D. **Thinking about harmony: historical perspectives on analysis**. Cambridge: University Press, 2008.

DE MASI, D. **Criatividade e Grupos Criativos**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.

DESLAURIERS, J. P.; KÉRISIT, M. O Delineamento da Pesquisa Qualitativa. In: **A Pesquisa Qualitativa Enfoques Epistemológicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 127-154.

DIORIO, J. **Intervalllic Designs**. Seattle: REH Publications, 1978

_____. **Jazz Hot Lines**. Seattle: REH Publications, 1982

DOBBINS, B. **A Creative Approach to Jazz Piano Harmony**. Germany: Advance Music, 1994.

DUDEQUE, N. **Music Theory and Analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)**. Aldershot e Burlington: Ashgate, 2005.

FARIA, N. J. S. **Harmonia Aplicada ao Violão e Guitarra**. Rio de Janeiro: Nelson Faria Produções Musicais, 2009.

FELD, S. **The Study of Ethnomusicology by Bruno Nettl**. Revista de Musica Latino Americana, v. 7, n. 2, 1996 p. 375-78.

FREITAS, Sérgio P. R. **Que acorde eu ponho aqui?** Elementos para um estudo da harmonia popular urbana de poética dissonante. (Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos da seleção ao Doutorado em Música). Florianópolis, 2006. (Mimeo)

GAMBALE, F. **Technique Book, vol. I**. Los Angeles: Legato Publications, 1987.

GAMBALE, F. **Technique Book, vol. II**. Los Angeles: Legato Publications, 1989.

- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002
- GUEST, I. **Harmonia Método Prático**. v. 1, 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006
- _____. **Arranjo - Método Prático**. v. 1, 2, 3; 1. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- GOODRICK, M. **The Advancing Guitarist**. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1987
- GREENE, T. **Chord Chemistry**. USA: Dale Zdenek Publications, 1971
- _____. **Modern Chord Progressions**. USA: Dale Zdenek Publications, 1976
- GROVE, D. **Arranging Concepts Complete**. Los Angeles: Alfred Publishing, 1972
- HAERLE, D. **The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation**. Miami: Studio 224, 1980.
- _____. **The Jazz Sound: A Guide to Tune Analysis and Chord/Scale Choices for Improvisation**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1989.
- HEINE, B. **Cognitive Foundations of Grammar**. New York: Oxford Press, 1997
- HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HOWAT, R. **Simmetries of Music**. Cambridge: Tempo New Series, n. 204, p. 27-28, 2002
- KANDEL, E. R. **In Search of Memory**. New York: WW Norton & Company, 2006
- LIEBMAN, D. **A Chromatic Approach to Jazz Melody and Harmony**. Germany: Advance Music, 1991
- LESTER, J. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 753-777
- LONGUENESSE, B. **Kant on the Human Standpoint**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- LOWELL, D.; PULLIG, K. **Arranging for Large Ensembles**. Boston: Berklee Press, 2003
- MACVAY, M. **Scriabin a New Theory of Harmony and Structure**. 1991. Tese (Doutorado, University of North Texas) Disponível em: <www.music.mahidol.ac.th/userfiles/file/Mar_09.pdf> Acesso em: 13 mai. 2010
- MARTINO, P. **Linear Expressions**. Seattle: REH Publications, 1982
- MILLER, R. **Modal Jazz Composition and Harmony**. v. 1, 2. Germany: Advanced Music, 1996

- MIOTO, R. C. T.; LIMA, T. C. S. **Katálysis**, v. 10 n. esp. p. 37-45, 2007. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/viewFile/1030/5742> Acesso em: 18 jan. 2010
- MOCK, D. **Artful Arpeggios**. Seattle: REH Publications, 1977
- NATTIEZ, J. J. **Music and Discourse**. Toward semiology of Music. New Jersey: Princenton University Press, 1990
- NETTLES, B.; GRAF, R. **The Chord Scale Theory and Jazz Harmony**. Germany: Advance Music, 1997.
- NUNES, W. **Jazz Guitar Comp Chords**. Hialeah: Almo Publications, 1979
- OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987
- OLIVEIRA, V. L. M. de; PAIVA. **Autonomia e Complexidade**. Linguagem & Ensino, v. 9, n. 1, p. 77-127. UFMG, 2006
- PACHECO, G. C.; CASTRO, B. M. **A Contribuição Teórica do Jazz**. A Sistematização dos aspectos horizontais e verticais na teoria escala/ acorde e o conceito lídio cromático da organização tonal. In: XX Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em musica Florianópolis, 2010.
- PERSICHETTI, V. **Twentieth Century Harmony**. New York: WW. Norton & Company, 1961
- PEASE, T.; PULLIG, K. **Modern Jazz Voicings**. Boston: Berklee Press, 2001
- _____. **Jazz Composition: Theory and Practice**. Boston: Berklee Press, 2003
- POUPART, J.; *et al.* **A Entrevista de Tipo Qualitativo**. A Pesquisa Qualitativa Enfoques Epistemológicos. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 215-254
- POWELL, J. W. **The Categories**. American Anthropologist. v. 3, n. 3, p. 404-430, 1901 Disponível em: <<http://jstor.org/stable/659199>> Acesso em: 24 fev. 2010
- ROBERTS, H.; HAGBERG, G. **Guitar Compendium**. v. 2, West Germany: Advance Music, 1989
- RUSSELL, G. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**. Brodeline, Concept Publishing Company, 2001
- SAVIANI, Dermeval: **Pedagogia Histórico-Crítica – primeiras aproximações**. Autores Associados, Campinas, 2008.

SASLAW, J. K. **Gottfried Weber and the concept of Merdheutigkeit**. Tese (Doutorado em University of Columbia). New York, 1992. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdweb?RQT=306&TS=1279717197&clientId=42226>> Acesso em: 23 ago. 2009.

SASLAW, J. K.; WALSH J. P. Musical invariance as a cognitive structure: “multiple meaning” in the early nineteenth century. In: BENT, I. (Ed.). **Music theory in the age of romanticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 211-231

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

_____. **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SECHTER, S. **Die Grundsätze der musicalischen Komposition**. Leipzig: Druck und Verlag Breitkopf und Hartel, 1853. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/diegrundstzeder02sechgoog>> Acesso em: 14 abril 2009

SEASHORE, C. S. **Psychology of Music**. New York: McGraw-Hill, 1938

SMITH, C. J. **The Functional Extravagance of Chromatic Chords**. Music Theory Spectrum, v. VIII. 1986, p. 94-139. Disponível em: <<http://jstor.org/stable/746072>> Acesso em: 24 set. 2009

STEBBINS, R. A. **Exploratory Research in the Social Sciences**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001

STRAVINSKY, I. **Poética Musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

TYMOCZKO, D. **Generalized Voice leading Spaces**. Science 320, 2008. p. 346-348

_____. **Scale Theory, Serial Theory, and Voice Leading**. Music Analysis, v. 27. n. 1, 2008. p. 1-49 Disponível em: <<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>> Acesso em: 1 fev. 2009

_____. **Octatonicism Reconsidered Again**. Music Theory Spectrum, v. 25, n. 1, 2003. p. 185-202 Disponível em: <<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>> Acesso em: 1 fev. 2009

_____. **The Consecutive-Semitone onstraint on Scalar Structure: A link Between Impressionism and Jazz**. v. 11, 1997. p. 135-179 Disponível em: <<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>> Acesso em: 19 jun. 2009

_____. **Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration**. Music Theory Spectrum, v. 24. n. 1, 2002. p. 68-102 Disponível em: <<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>> Acesso em: 1 fev. 2009

TYMOCZKO, D.; TOORN, P. C. **Octatonicism Reconsidered Again**. Music Theory Spectrum, v. 25, n. 1, p. 185-202, 2003 <<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>> Acesso em: 1 fev. 2009

VIRGOLIM, A. M. R. **Parada Obrigatória: A Criatividade Entrando em Cena**. In: Talento Criativo. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 143-157.

WALDBAUER, I. **Theorist's Views on Bartók from Edwin von der Null to Paul Wilson**. Studia Musicológica Academiae Scientiarum Hungaricae, v. 37, n. 1. p. 93-121 Szombately.

WASON, R. W. **Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg**. Rochester: University of Rochester Press, 1995.

WEBER, G. **Theorie der Tonsetzkunst**. Mainz: Sohnen, 1824.

Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cu31924022305480>> Acesso em: 20 ago. 2009

_____. **Theory of Music Composition**. Boston: Wilkin, Carter & Company, 1846.

Disponível em: <<http://www.archive.org/details/versucheinergeo00webegoog>> Acesso em: 20 ago. 2009

WILLIAMS, W. M.; YANG L. T. Organizational Creativity In: STERNBERG, Robert (Ed.). **Handbook of Creativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 313-335

WILLMOTT, B. **Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing**. Pacific: Mel Bay Publications, Inc., 1994.

WISE, L. **Inner Jazz**. Seattle: REH Publications, 1980

_____. **Bebop Licks for Guitar**. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 2002

ZIEHN, G. **Theory of Music Composition**. Boston: Wilkin, Carter & Company, 1846.

Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cu31924022305480>> Acesso em: 23 ago. 2009.