ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

O acorde meio-diminuto como dispositivo multifuncional na improvisação musical: três aplicações para violão e guitarra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA
SUBÁREA: Música Popular

Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira"
bruno.ishisaki@fames.es.gov.br

Resumo. Apresentamos o acorde meio-diminuto como possível operador das três funções tonais (tônica, subdominante e dominante) tanto em tonalidades maiores quanto menores. A partir desse caráter multifuncional, propomos um método de redução analítica com potencial de simplificar o planejamento da improvisação. A seguir, comentamos três aplicações possíveis de tal abordagem para o violão e para a guitarra, utilizando exemplos retirados da obra dos guitarristas Wes Montgomery, Django Reinhardt e Charlie Christian que coincidem com a proposta teórica do texto.

Palavras-chave. Improvisação, Funções harmônicas, Acorde meio-diminuto, Violão, Guitarra.

Title. **The half-diminished seventh chord as a multifunctional device in musical improvisation: three applications for acoustic and electric guitar**

Abstract. We present the half-diminished chord as a possible operator of the three tonal functions (tonic, subdominant and dominant) in both major and minor tonalities. Based on this multifunctional character, we propose an analytical reductive method with the potential to simplify improvisation planning. In sequence, we comment on three possible applications of such an approach for both the acoustic and electric guitar, using examples extracted from the works of guitarists Wes Montgomery, Django Reinhardt and Charlie Christian that coincide with the theoretical proposal of the text.

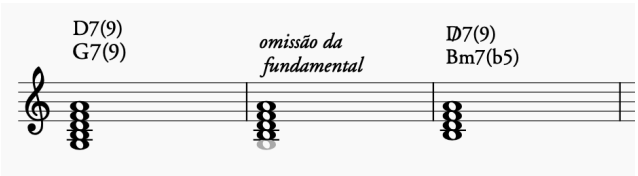
Keywords. Improvisation, Harmonic functions, Half diminished chord, Guitar, Electric guitar.

Atributos intervalares do acorde meio-diminuto

A tétrade meio-diminuta apresenta, em sua posição fundamental, os intervalos de terça menor, quinta diminuta e sétima menor. Durante o período barroco, essa tétrade foi tratada meramente como um acorde de passagem; no período clássico o acorde foi considerado uma mistura das funções dominante e subdominante; no período romântico, esse acorde passa a ser tratado como um dominante com sétima menor, nona maior adicionada e fundamental omitida (MOTTE, 1991, p. 186), sendo esta a interpretação da função difundida a partir do século XX

(SCHOENBERG, 2001, p. 220; ALMADA, 2012, p.63-64; KOELLREUTTER, 1986, p. 22-23, KOTSKA, PAYNE; 1994, p. 228). Por conta da omissão da fundamental, o acorde detém certo *status* "acessório" (Ibid, p. 273); seu uso está tradicionalmente associado, no tom maior, a uma questão de colorido harmônico (proveniente da relação de nona com a fundamental omitida) e seu emprego poderia denotar, por conta da ausência da fundamental, uma variedade menos assertiva da função dominante.

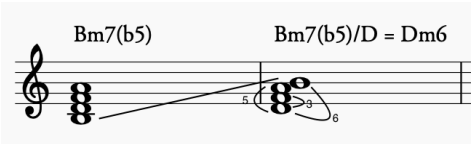
Figura 1 – Derivação da tétrade meio-diminuta a partir do acorde de nona da dominante e funcionamento do viiø7 como dominante com sétima e nona sem a fundamental em Dó Maior.



Fonte: autor[1].

Assim como qualquer outra tétrade, se realizarmos a primeira inversão do acorde meio-diminuto, obteremos um acorde de quinta e sexta (também chamado de acorde de sexta acrescentada). Na primeira inversão, o acorde meio-diminuto adquire o aspecto de um acorde menor com sexta maior adicionada (KOELLREUTTER, 1986, p. 24):

Figura 2 – Primeira inversão da tétrade diminuta

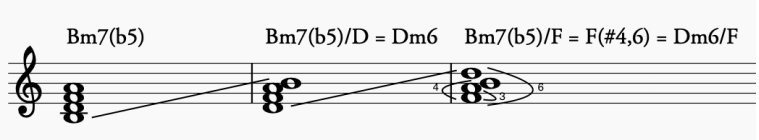


Fonte: autor.

Na segunda inversão obteremos um acorde de terça e quarta; no caso em específico, uma formação com terça maior, quarta aumentada e sexta maior. Essa inversão também é comumente cifrada em *songbooks* de música brasileira como um acorde menor com sexta acrescentada e baixo na terça menor:

[1] Neste trabalho, adaptamos a notação proposta por Wilhelm Maler (MOTTE, 1991, p. 129) para designar as funções tonais. Para a notação dos graus, utilizaremos o sistema proposto por Kotska e Payne (1994, p. 64-69).

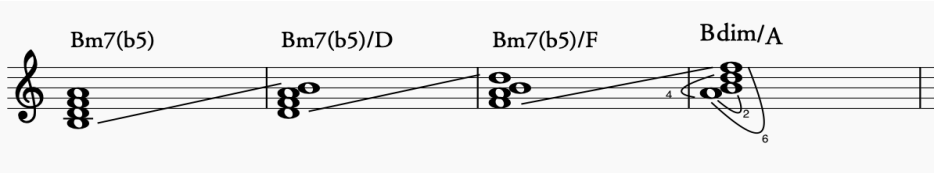
Figura 3 – Segunda inversão da tétrade diminuta



Fonte: autor.

Por fim, temos a terceira inversão, na qual surgem os intervalos de segunda maior, quarta justa e sexta menor:

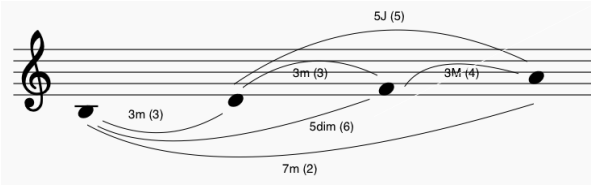
Figura 4 – Terceira inversão da tétrade diminuta



Fonte: autor.

Podemos observar que a ampla variedade intervalar elencada na exposição das inversões está diretamente relacionada ao potencial que esse acorde apresenta enquanto material composicional. Ao calcular seu vetor, notamos que a tétrade meio-diminuta fornece 83% das possibilidades de combinações intervalares possíveis no total do espectro cromático[2]:

Figura 5 – Combinações intervalares possíveis entre as notas do acorde meio-diminuto e respectivas classes de alturas.



Fonte: autor.

[2] Importante ressaltar que tal variedade não ocorre uniformemente entre todos os acordes provenientes dos campos harmônicos maiores e menores, o que ressalta o caráter especial da tétrade meio-diminuta.

Tabela 1 - Vetor intervalar[3] do acorde meio-diminuto.

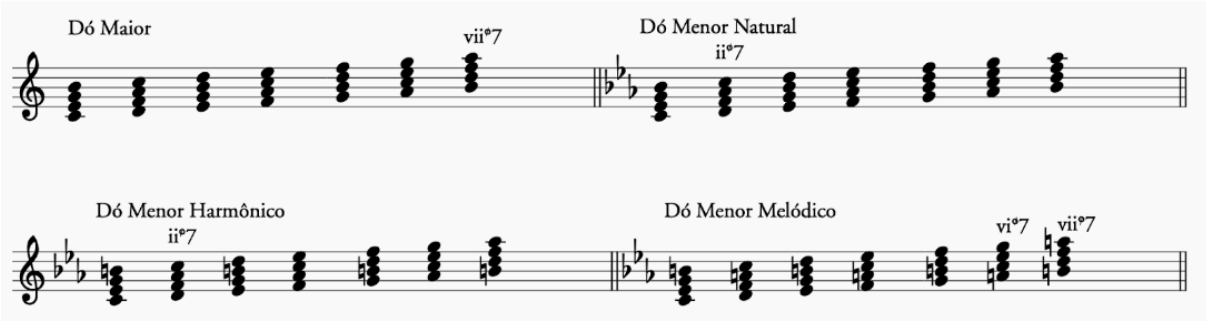
1	2	3	4	5	6
0	*1*	*2*	*1*	*1*	*1*

Fonte: autor.

Multifuncionalidade no contexto tonal

Conforme dito anteriormente, o acorde meio-diminuto se estabeleceu no início do século XX como um dominante com sétima e nona e fundamental omitida. Esta é a função harmônica mais óbvia e evidente. No tom maior, este acorde pertence ao vii$_{\emptyset}$7 do campo harmônico. No tom menor, ele pode ser gerado a partir do ii$_{\emptyset}$7 (considerando os campos harmônicos menores naturais e harmônicos), do vi$_{\emptyset}$7 e do vii$_{\emptyset}$7[4] (considerando o campo harmônico menor melódico em sua forma ascendente).

Figura 6 – Ocorrência da tétrade meio diminuta nos campos harmônicos de Dó Maior, Dó Menor Natural, Dó Menor Harmônico e Dó Menor Melódico.



Fonte: autor.

No tom maior, além da função dominante, o vii$_{\emptyset}$7 também pode exercer a função de subdominante relativo com sexta acrescentada. Assim, nota-se nesse acorde uma vocação para

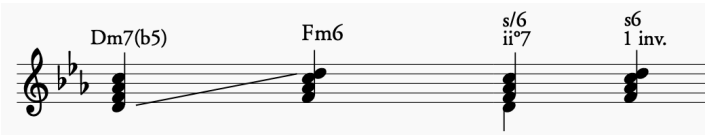
[3] Apesar de ser uma fórmula utilizada mais comumente na música pós-tonal (STRAUS, 2000, p. 11), o vetor intervalar explicita eficazmente a variedade de intervalos presentes no acorde, que é determinante não só para favorecer as disposições multifuncionais da tétrade meio-diminuta, mas também como fator de multiplicidade que facilita sua aplicação em âmbito melódico, conforme demonstraremos posteriormente no tópico *Três aplicações instrumentais da tétrade meio-diminuta na improvisação musical*.

[4] No caso em questão, o vii$_{\emptyset}$7, advindo do campo harmônico menor melódico, cumpre no tom menor a mesma função que exerce no tom maior: a de um dominante com sétima menor e nona maior sem a fundamental.

atuar como pivô harmônico, podendo funcionar como dominante e subdominante ao mesmo tempo, tal como era interpretado ao longo do período clássico (MOTTE, 1991, p. 169).

No tom menor, o acorde meio-diminuto é mais recorrente em comparação ao tom maior. Como ii∅7, ele pode ser interpretado como um subdominante com sexta acrescentada (MOTTE, 1991, p. 103); na primeira inversão, vê-se claramente como ele se assemelha a um iv com a sexta acrescentada, produzindo, de modo eficaz, uma sonoridade subdominante com o colorido peculiar proveniente do acréscimo da sexta maior:

Figura 7 – Funcionamento do ii∅7 como subdominante em Dó Menor.

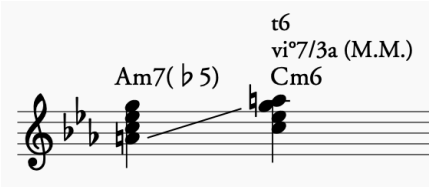


Fonte: autor.

É, contudo, no vi∅7 que reside o que tomamos como a leitura mais peculiar do acorde meio-diminuto. Cabe mencionar que esta interpretação não é amplamente difundida na literatura, sendo uma proposição teórica do autor, justificada por experiências oriundas de sua práxis criativa em diálogo com as ilustrações a serem comentadas no tópico seguinte deste texto.

Se observarmos a primeira inversão do vi∅7, notamos um padrão similar ao visto no ii∅7: aqui, ele também se transforma em um acorde menor com sexta maior acrescentada; contudo, nesse caso, em um acorde de tônica com a sexta maior acrescentada. Esta sexta maior contribui com um colorido dórico para a função tônica:

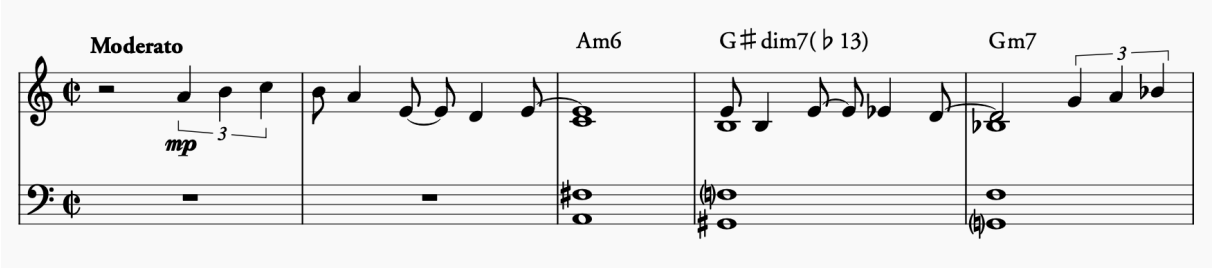
Figura 7 – Funcionamento do vi∅7 como tônica em Dó Menor.



Fonte: autor.

Uma ilustração célebre desta situação pode ser observada no início da canção *Corcovado* de Tom Jobim. A canção é situada no tom de Lá Menor e tem, como acorde de abertura, um acorde menor com sexta maior acrescentada:

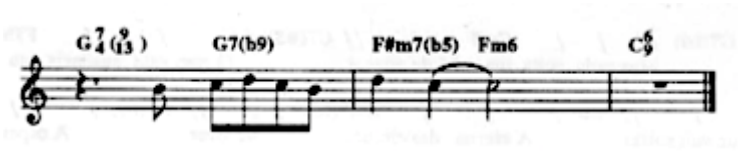
Figura 8 – Acordes iniciais de *Corcovado*.



Fonte: JOBIM, 2001, p. 130.

A tétrade meio-diminuta também pode contribuir para um colorido modal lídio quando aplicada como substituta do I na tonalidade maior. Para ilustrar esse exemplo, consideremos a os acordes finais da canção *Eu sei que vou te amar* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes na harmonização disponível no *songbook* editado por Almir Chediak:

Figura 9 – Acordes finais de *Eu sei que vou te amar*.



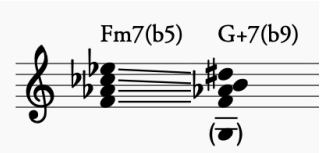
Fonte: CHEDIAK, 1994, p. 60

Nesta seção em Dó Maior, há uma cadência para finalizar a canção. Após o dominante, é esperado que haja um acorde de tônica. O F#m7(b5) pode ser interpretado como uma tônica relativa com sexta maior acrescentada (um Am com o baixo na sexta, em F#), caracterizando a relação entre esses acordes como a de uma cadência de engano (ainda que direcionada para a função tônica), que se encaminha para uma cadência plagal (empregando um acorde meio-diminuto invertido como subdominante menor, originário do ii$\emptyset$7 do campo harmônico menor natural) e o acorde final na tônica que finaliza a canção. Nessa movimentação, a dominante gera a tensão, que é parcialmente relaxada com o substituto da tônica (o acorde meio-diminuto,

funcionando como um relativo menor com 6 maior acrescentada), para depois seguir de maneira menos assertiva na cadência plagal.

Em termos de uso da tétrade na função dominante, cabe mencionar, por fim, a interessante possibilidade de sobreposição do acorde meio-diminuto uma sétima menor acima do dominante alterado:

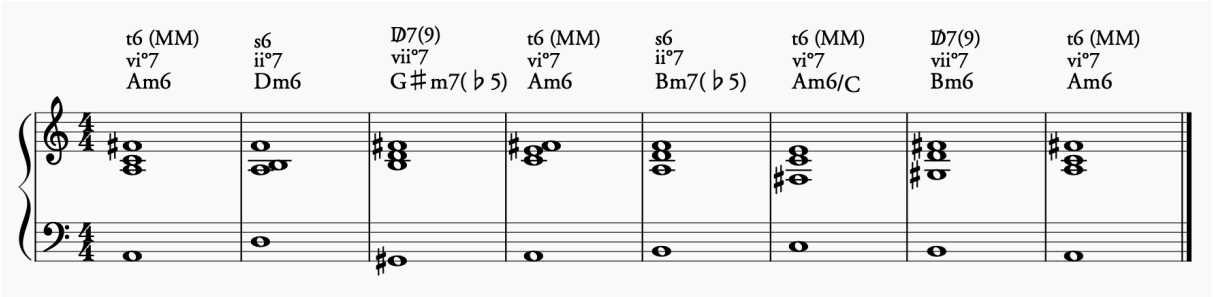
Figura 10 - sobreposição do acorde meio-diminuto sobre o dominante alterado.



Fonte: autor

Deduzimos dos exemplos anteriores que o acorde meio-diminuto possui competência para cumprir as três funções tonais primárias: tônica, subdominante e dominante. É, de fato, possível construir cadências que expressam as três funções tonais utilizando apenas transposições e inversões da tétrade meio-diminuta:

Figura 11 – expressão das três funções tonais em Lá menor utilizando apenas a tétrade meio diminuta.



Fonte: autor.

Três aplicações instrumentais da tétrade meio-diminuta na improvisação musical

Por conta de seu caráter multifuncional, a tétrade meio-diminuta possibilita a realização de mapeamentos analíticos das harmonias nos tons maiores e menores a partir de diferentes transposições de um só acorde. A tabela a seguir apresenta um mapeamento utilizando o acorde meio-diminuto, construído sobre a harmonia de *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes:

Tabela 2: mapeamento de sobreposições da tétrade meio-diminuta sobre a harmonia de *Garota de Ipanema*.

Bm7(b5) ----------				*Em7(b5)*	*A#m7(b5)*
F7M	**%**	**G7(13)**	**%**	**Gm7(9)**	**Gb7(9)**
Bm7(b5)	*A#m7(b5)*	*Bm7(b5)* ----------			
F7M	**Gb7(#11,9)**	**F7M**	**%**	**G7(13)**	**%**
Em7(b5)	*A#m7(b5)*	*Bm7(b5)* ----------		*Cm7(b5)* ----------	
Gm7(9)	**Gb7(9)**	**F7M**	**%**	**Gb7M**	**%**
D#m7(b5) ----------				*F#m7(b5)* ----------	
B7(9)	**%**	**F#m7**	**%**	**D7(9)**	**%**
Em7(b5) ----------		*Gm7(b5)* ----------		*F#m7(b5)*	*Cm7(b5)*
Gm7	**%**	**Eb7(9)**	**%**	**Am7**	**D7(b9)**
Em7(b5)	*A#m7(b5)*	:			
Gm7	**C7(b9)**				

Fonte: JOBIM, 2001, p. 232

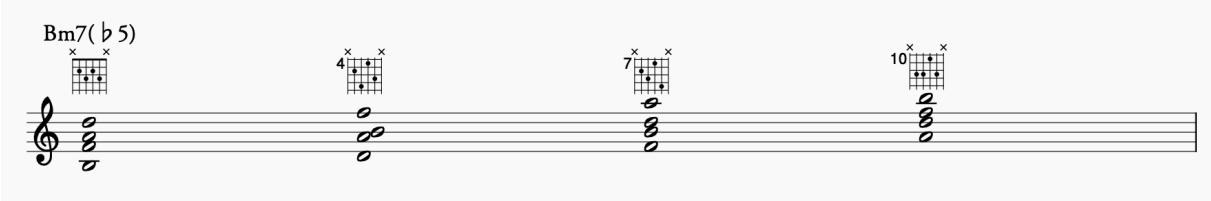
A partir desse mapeamento, é possível considerar uma série de estratégias e formulações que partem da tétrade meio-diminuta como referencial, obtendo, como vantagem principal, a potencialidade de se gerar uma gama de sonoridades diferentes a partir de uma mesma estrutura, além de simplificar o raciocínio em contextos de criação musical tais como o da improvisação musical. Este ponto é particularmente notável nos 4 primeiros compassos, onde a tétrade Bm7(b5) foi sobreposta aos acordes F7M e G7(13); caso similar pôde ser visto nos compassos 19 a 22, onde a tétrade D#m7(b5) foi sobreposta sobre B7(9) e F#m7. Ao todo, foram necessárias apenas 8 transposições de uma mesma tétrade para mapear toda a harmonia.

Proporemos, neste artigo, três aplicações para violão e guitarra que constituem estratégias específicas de criação baseadas na técnica de mapeamento previamente exemplificada. Tais aplicações são particularmente vantajosas no ambiente da improvisação musical por conta de seu potencial em simplificar o raciocínio relacionado à sobreposição de estruturas intervalares e facilitar o tratamento do material musical, favorecendo a fluidez do

processo criativo. Contudo devemos alertar que as aplicações aqui propostas não esgotam as possibilidades da abordagem multifuncional. Elas também não são "atalhos" de formação didático-pedagógica; assim, não servem para resolver possíveis lacunas técnicas, teóricas e artísticas do criador musical.

A primeira aplicação diz respeito à criação de texturas harmônicas com paralelismo de vozes, que podem ser utilizadas tanto na função de acompanhamento quanto na criação de melodias harmonizadas em bloco. Para demonstrar essa aplicação, consideremos as digitações da tétrade meio-diminuta nas cordas 2, 3, 4 e 5 do violão e da guitarra:

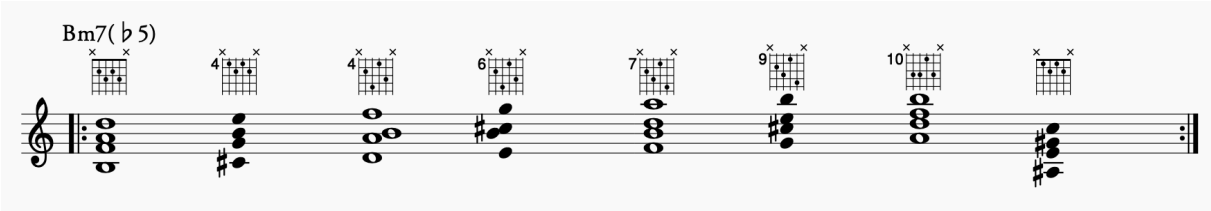
Figura 12 - digitações da tétrade meio-diminuta nas cordas 2 a 5 do violão e da guitarra.



Fonte: autor.

As quatro digitações consideradas podem ser utilizadas livremente para realizar acompanhamentos em suas respectivas transposições. Elas também podem ser conectadas voz a voz; nessas conexões, pode-se aproveitar as mesmas digitações para conectar um acorde a outro:

Figura 13 - digitações da tétrade meio-diminuta (notas com cabeça branca) conectadas por acordes de passagem (notas com cabeça preta).

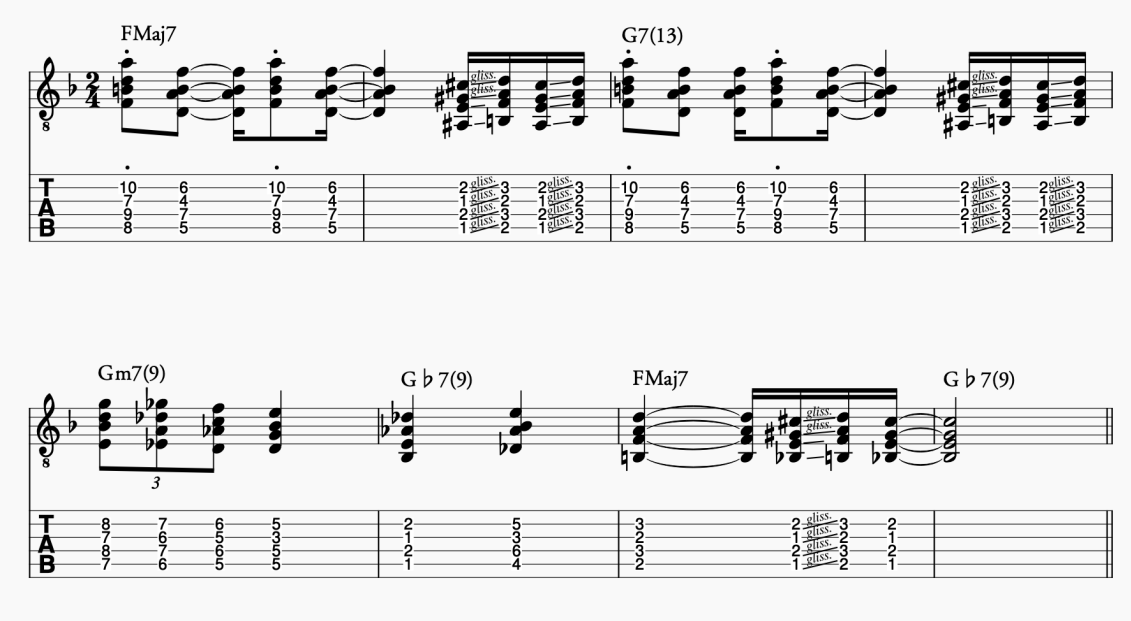


Fonte: autor.

Com esse dispositivo, vê-se o potencial de se utilizar a mesma estrutura de digitação para criar passagens de melodias em bloco em diferentes harmonias. É importante mencionar

que diferentes figurações podem ser tomadas como base para desenvolver as conexões entre as digitações, conforme ilustrado no exemplo a seguir:

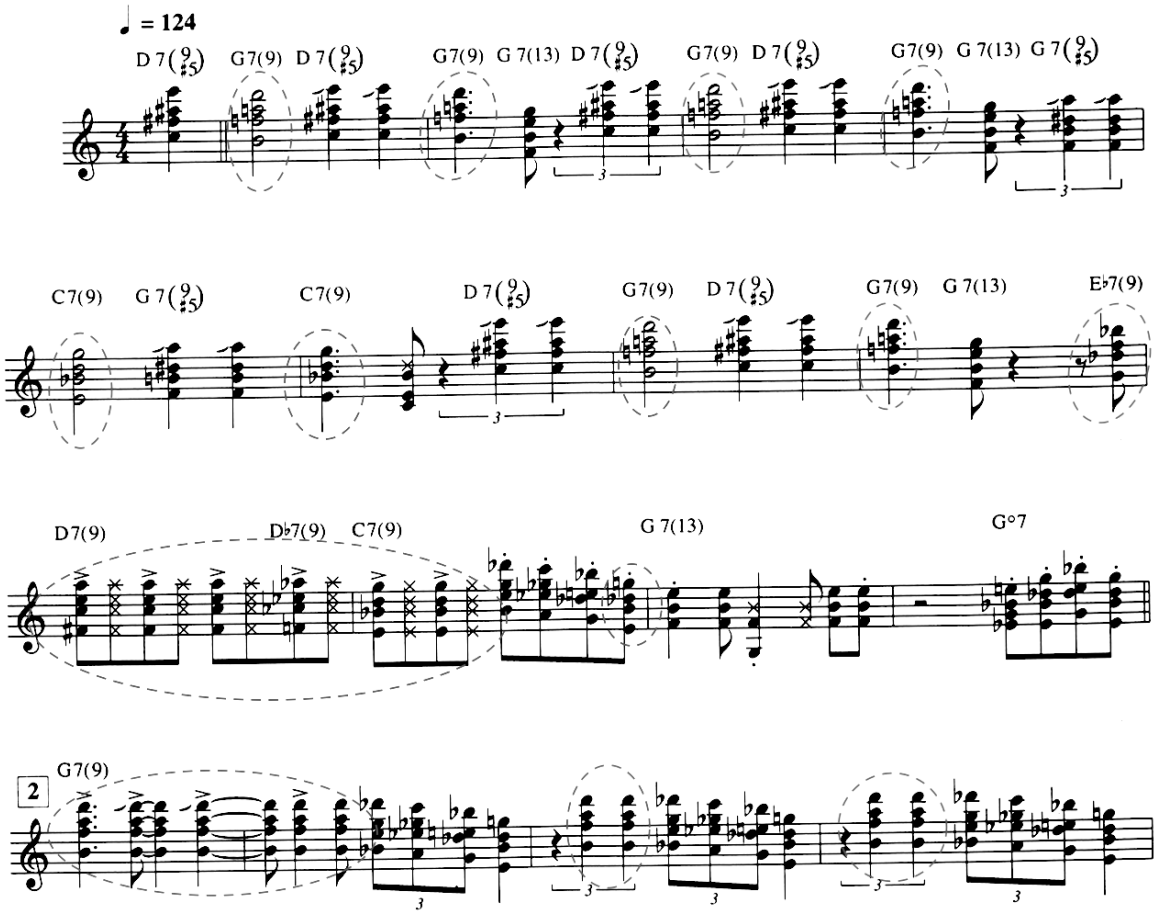
Figura 14 - Textura em bloco criada a partir de digitações da tétrade meio-diminuta apresentada na figura 12, com aplicação sobre os primeiros acordes de *Garota de Ipanema*.



Fonte: autor.

No caso dos acordes iniciais da figura 13, observamos que a mesma tétrade funciona para os dois acordes, o que permite maior liberdade para explorar as possibilidades sonoras das digitações, sobretudo no contexto da improvisação de melodias em bloco. Mesmo quando a harmonia exige transposições diferentes, pode-se ainda aproveitar as quatro digitações iniciais e continuar o desenvolvimento das ideias musicais a partir do mesmo material de base. Esta estratégia parece coincidir com o que se observa em improvisações com acordes em bloco do guitarrista Wes Montgomery como, por exemplo, o solo da faixa *Movin' Wes - Part 1*:

Figura 15 - transcrição do início da improvisação de Wes Montgomery no fonograma *Movin' Wes - Part 1*.

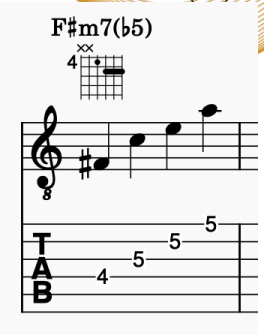


Fonte: KAHN, 1995, p. 38
As ocorrências de formações com a estrutura intervalar da tétrade meio-diminuta estão assinaladas.

A segunda aplicação se refere à certas digitações do arpejo meio-diminuto no instrumento que facilitam a execução de *fast runs*[5]. A figura a seguir apresenta algumas disposições simétricas advindas da articulação do diagrama do acorde F#m7(b5) nas cordas 1, 2, 3 e 4 do instrumento.

[5] O *fast run* é uma noção do senso comum adotada no universo da guitarra elétrica que diz respeito a frases ascendentes ou descendentes executadas em alta velocidade, constituindo parte significativa do vocabulário de instrumentistas comprometidos com a exploração dos limites técnicos do instrumento.

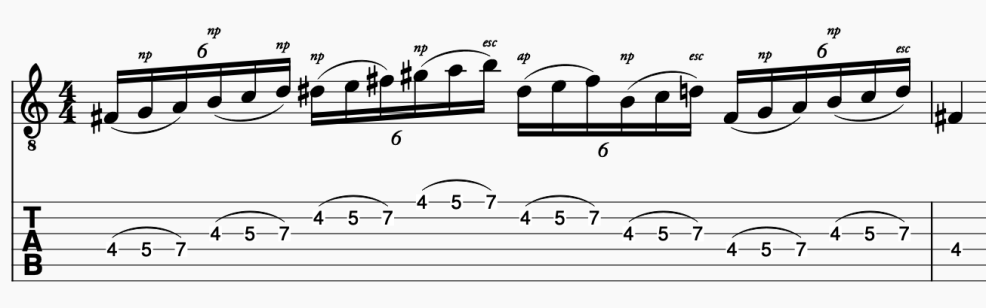
Figura 16: diagrama do acorde F#m7(b5) no violão e na guitarra



Fonte: autor.

A partir desse diagrama, é possível elaborar, com recursos de variação melódica (tais como notas de passagem, apojaturas, escapadas, entre outras), padrões de escala que podem ser executados com velocidade de forma razoavelmente facilitada:

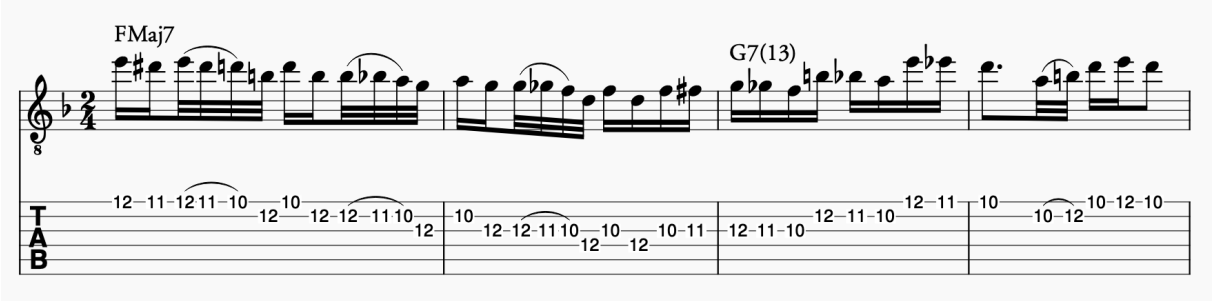
Figura 17: *fast run* construído sobre a estrutura do diagrama da figura 16.



Legenda das figurações: np = nota de passagem; esc = escapada e ap = apojatura.
Fonte: autor.

Seguindo esta estratégia de aplicação, é possível improvisar frases rápidas utilizando apenas um diagrama como referência. Na figura a seguir, temos uma aplicação da estratégia utilizando uma transposição do diagrama da figura 16 para a nona posição (Bm7(b5) nos quatro primeiros compassos da progressão de *Garota de Ipanema*. É importante notar que o padrão de digitação atua como importante facilitador na execução da frase.

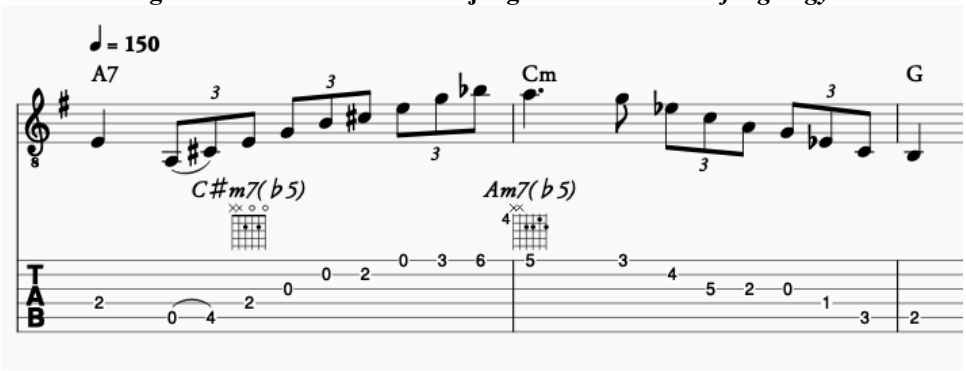
Figura 18: frase construída sobre o diagrama de Bm7(b5), com aplicação nos quatro primeiros compassos de *Garota de Ipanema*.



Fonte: autor.

Podemos ilustrar a sobreposição da estrutura intervalar do acorde meio-diminuto para construção do *fast run* aos 0'12 observando a transcrição de um trecho da faixa *Djangology* do violonista Django Reinhardt:

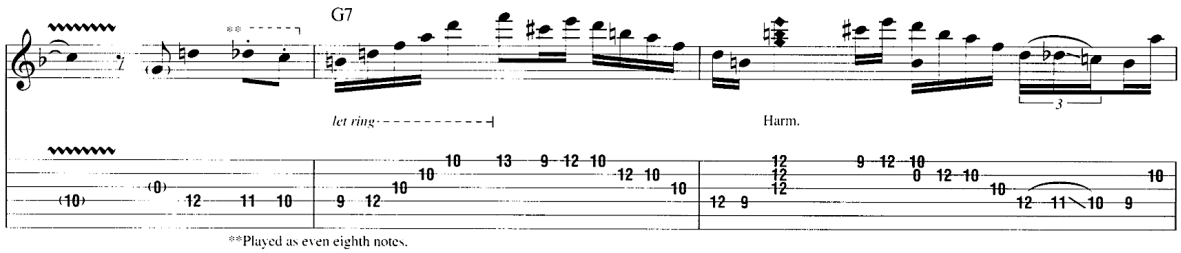
Figura 19: trecho do solo de Django Reinhardt em *Djangology*.



Fonte: LEONARD, 2003, p. 48. Digitação nossa.

Nota-se que as sobreposições escolhidas por Django Reinhardt coincidem com as possibilidades multifuncionais expostas na primeira seção deste artigo, com C#m7(b5) sobre A7 e Am7(b5) sobre Cm. A faixa *Nuages* nos apresenta, aos 1'45, outro bom exemplo na obra do violonista do uso da digitação da tétrade Bm7(b5) na construção do *fast run* sobre o acorde de G7:

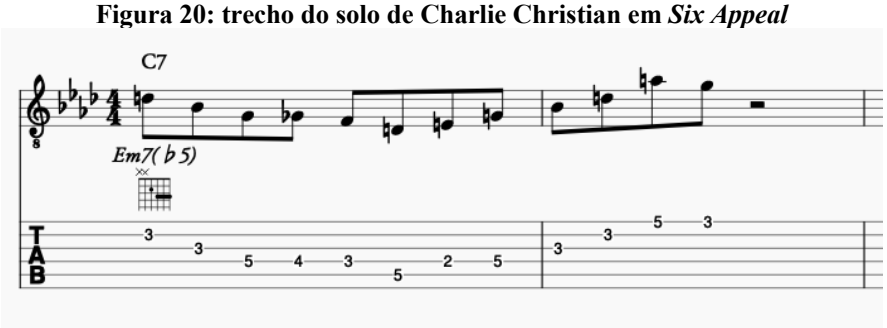
Figura 20: trecho do solo de Django Reinhardt em *Nuages*.



Fonte: LEONARD, 2003, p. 115.

Para além da possibilidade dos *fast runs*, comentaremos a terceira aplicação que diz respeito à construção de frases com conteúdo temático. Isto pode ser observado no modo como o guitarrista Charlie Christian utilizou os diagramas do tétrade meio-diminuta para elaborar melodias em muitos de seus solos registrados em gravações. A frase da figura a seguir ocorre aos 0'43 do fonograma *Six Appeal* de Benny Goodman, no qual o guitarrista atuou como músico acompanhante e solista. No trecho em questão, observamos que grande parte da frase sobre a função dominante (C7) é construída com notas do arpejo de Em7(b5):

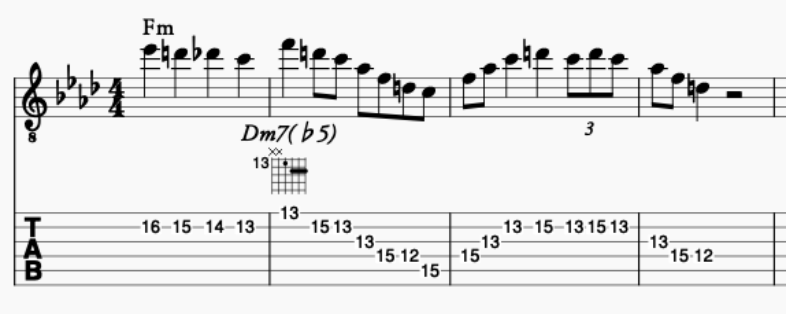
Figura 20: trecho do solo de Charlie Christian em *Six Appeal*



Fonte: FOX, 1988, p. 9. Digitação nossa.

Aos 0'52 da mesma faixa, podemos observar a sobreposição da estrutura intervalar do Dm7(b5) sobre a função tônica em Fá menor. Com exceção da nota Ré bemol, a frase é inteiramente construída a partir da formação da tétrade meio-diminuta:

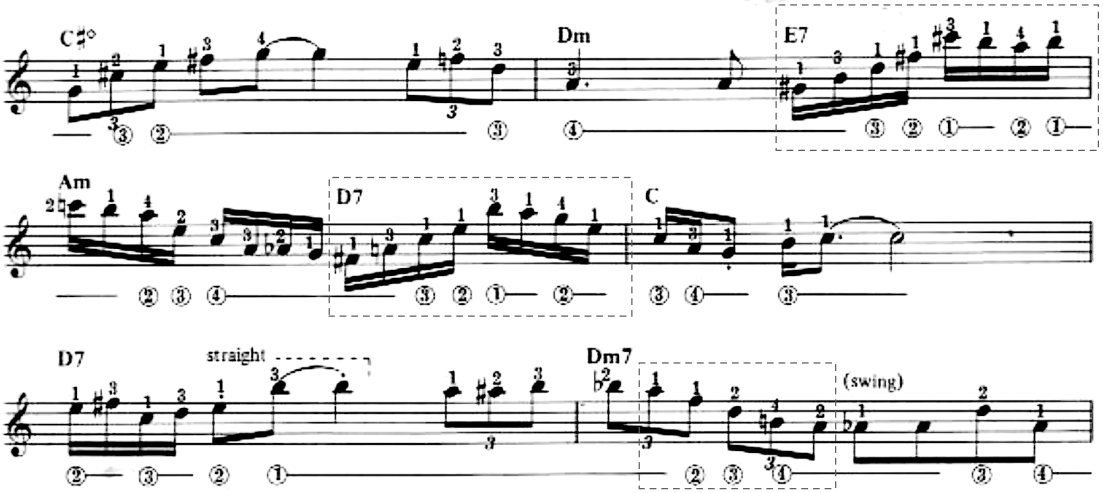
Figura 19: trecho do solo de Charlie Christian em *Six Appeal*.



Fonte: FOX, 1988, p. 9. Digitação nossa.

A partir dos 1'42 do fonograma *I Surrender Dear*, podemos notar o uso da mesma sobreposição sobre os dominantes secundários (E7 e D7) e o acorde de tônica (Dm7):

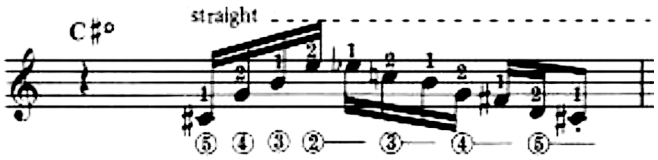
Figura 20: trecho do solo de Charlie Christian em *I Surrender Dear*.



Fonte: AYEROFF, 1979, p. 32. As sobreposições das estruturas intervalares da tétrade meio-diminuta estão marcadas por retângulos tracejados.

Vale ressaltar que as construções melódicas podem ser originadas de outros formatos de digitação da tétrade meio-diminuta. Na figura 21 temos um exemplo interessante de frase construída sobre o primeiro diagrama da figura 12 na quarta posição, que ocorre aos 2'00 da mesma gravação:

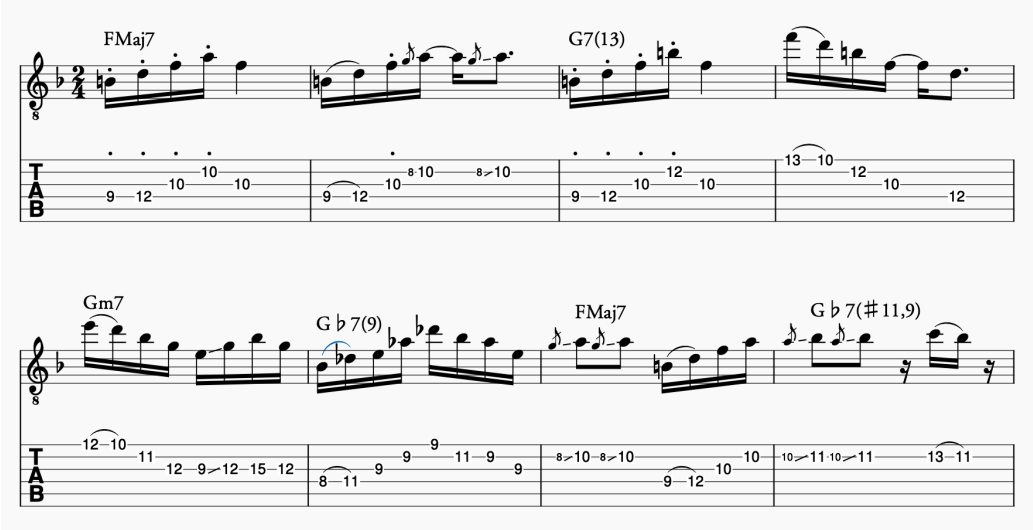
Figura 21: trecho do solo de Charlie Christian em *I Surrender Dear*.



Fonte: AYEROFF, 1979, p. 32.

Nesse momento é oportuno lembrar que a adequação do arpejo meio-diminuto como material para construção melódica pode estar relacionado à variedade exposta no cálculo do vetor intervalar da tétrade meio-diminuta (tabela 1). Nesse sentido, é possível vislumbrar a possibilidade de construir temas e seções melódicas completas utilizando majoritariamente os arpejos da tétrade:

Figura 20: melodia construída sobre os primeiros compassos de *Garota de Ipanema* utilizando apenas os arpejos das tétrades meio-diminutas do mapeamento da tabela 2.



Fonte: autor.

Considerações finais

A elaboração de sobreposições de estruturas em planos harmônicos é uma estratégia frequentemente utilizada na música tonal por improvisadores. Na esfera de atuação dos guitarristas e violonistas, esse modo de organizar o planejamento do processo criativo é particularmente oportuno, considerando que muitas vezes a relação entre o material empregado e o conteúdo harmônico é atravessado por uma visualização geométrica dos padrões de

digitação no instrumento. Nesse sentido, é comum nos depararmos com propostas analíticas que reduzem ou simplificam a quantidade de materiais empregados no contexto da improvisação; tais alternativas se opõem, em certo sentido, ao pensamento de listar todas as escalas possíveis de serem empregadas sobre determinado acorde. Tais abordagens redutivas, nesse sentido, subtraem a quantidade de possibilidades para obter, em troca, maior fluidez de ideias durante o processo criativo.

Na videoaula *Jazz Lines*, o guitarrista Joe Pass (1991) propunha reduzir analiticamente todo o conteúdo harmônico de uma peça aos arquétipos maior, menor e dominante. Pat Martino (1983) popularizou, em seu método *Linear Expressions*, a ideia de utilizar apenas o arpejo menor como material para improvisação a partir das seguintes sobreposições:

Tabela 3: sobreposição de acordes menores sobre a cadência iiø7 V7 I7M.

Acorde	Sobreposição utilizando arpejos menores
I7M	vii7
V7	ii7
iiø7	iv6

Fonte: MARTINO, 1983, p. 5

A proposta apresentada neste artigo se enquadra no escopo dos métodos de Joe Pass e Pat Martino. Entendemos que nosso estudo sobre o planejamento a partir da tétrade meio-diminuta pode oferecer uma modesta vantagem em termos de redução analítica.

Em um primeiro momento, seguindo o método de Joe Pass, o improvisador precisaria ter em mente três arquétipos (com todas as suas ramificações em termos de desenvolvimento melódico); com a metodologia de Pat Martino, há uma redução nos arquétipos; contudo, apesar da estrutura de referência ser o modo dórico, ainda seria necessário pensar em duas categorias de acordes menores (com sétima menor e com sexta maior adicionada) - o que implica em dois feixes de ramificações possíveis para o fraseado (um pensamento para o acorde menor com sétima e outro para o acorde menor com sexta adicionada). Por conta do caráter multifuncional da tétrade meio-diminuta, o improvisador só necessita ter em mente um arquétipo, e as ramificações melódicas e de fraseado desse arquétipo podem ser aproveitadas nas três funções tonais. De fato, podemos reduzir o sistema que propomos ao acorde menor com sexta acrescentada (pois este é a segunda inversão da tétrade meio-diminuta), o que o torna

consideravelmente aparentado com a proposta de Pat Martino, dispensando, contudo, o raciocínio sobre o acorde menor com 7. Entendemos, assim, que a teoria aqui exposta pode ser compreendida como um desenvolvimento dos raciocínios empregados pelos guitarristas previamente mencionados; entretanto, não sugerimos que os conceitos aqui apresentados devam ser compreendidos como uma evolução das teorias prévias, e sim como uma ramificação com potencial produtivo voltado para as sonoridades específicas do vetor intervalar da tétrade meio-diminuta apresentado na tabela 1.

Para fins de síntese, a tabela 4 apresenta as sobreposições possíveis referentes às funções tonais primárias nos tons maior e menor, bem como seus respectivos coloridos intervalares:

Tabela 4: sobreposição da tétrade meio-diminuta sobre as funções tonais dos acordes primários

Função tonal	Sobreposição da tétrade meio-diminuta	Colorido intervalar
T	#ivø7	4 aum, 6M
S	viiø7	4 aum
D	viiø7	7m, 9M
t	viø7	6M
s	iiø7	6M
D+	bviiØ7	7m, 9m

Fonte: autor

Salientamos novamente que tais métodos redutivos não servem como atalho pedagógico para a experiência de aquisição de vocabulário do improvisador - eles não são um modo de cortar caminho no percurso de formação técnico-teórica do músico. De fato, pouco pode ser extraído de tais reduções se formos considerar apenas as tabelas e as sobreposições sobre cada acorde. Para lidar, por exemplo, com a sonoridade dórica no tom menor, e com a sonoridade lídia no tom maior, o improvisador precisa estar familiarizado com os diversos modos de se frasear utilizando tais sonoridades, o que implica em um processo de construção de vocabulário no qual não se pode excluir a tradição previa, a necessidade do estudo das transcrições de solos de outros improvisadores, a aquisição de repertório, a análise harmônica e as reflexões estéticas e poéticas que norteiam a forja de um estilo de improvisação. A principal contribuição deste

texto, nesse sentido, é direcionada ao músico ciente dos diferentes campos de competência que devem ser contemplados para atender a prática da improvisação; em tal contexto, acreditamos que a redução analítica por nós proposta pode auxiliar o criador musical a atingir, em certos momentos da criação, um estado mental no qual as ideias podem fluir com mais facilidade.

Referências

ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional.* 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. 288 p.

AYEROFF, Stan. *Jazz Masters*: Charlie Christian. New York; London; Tokio; Sydney; Cologne: Consolidated Music Publishers, 1979. 70 p.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim, volume 2*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. 116 p.

FOX, Dan. *Charlie Christian*: the art of Jazz guitar. New York: The Goodman Group, 1988.

LEONARD, Hal. *Django Reinhardt*: the definitive collection. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation. 176 p.

KAHN, Steve. *The Wes Montgomery guitar folio*: improvisations and interpretations. Fort Lauderdale: Gopan Enterprises Inc, 1995. 64 p.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional:* introdução à teoria das funções harmônicas. 3ª edição. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A. 1986. 73 p.

KOTSKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony with an introduction to twentieth-century music*. 3ª edição. New York: McGraw-Hill Inc, 1994. 666 p.

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim*: arranjos para piano, volume 2 (1959-1965). Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. 311 p.

JOE PASS: Jazz Lines. Joe Pass. Alfred's Artist Series. DVD, 47 minutos. Essex: Alfred Music, 1991.

MARTINO, Pat. Linear expressions. REH Publications, 1983. 63 p.

MOTTE, Diether de la. *The study of harmony*: an historical perspective. 4ª edição. Dubuque: W.C. Brown, 1991. 366 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 579 p.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory.* 2ª edição. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc. 2000.