

O sistema modal cromático de Ron Miller como ferramenta composicional: uma abordagem prática

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Gessé de Souza Santos gesse music@hotmail.com

Resumo. Este trabalho se propõe a delinear o sistema modal cromático de Ron Miller, de maneira que será apresentado como se estabelece sua metodologia, onde pretendemos oferecer mais uma de tantas ferramentas para o processo composicional. Ron Miller, em seu livro *Modal jazz composition and harmony – vol. 1 e 2*, aborda de maneira peculiar as bases que estruturam o pensamento modal cromático. Durante a fase de aprendizagem do sistema de Miller, percebemos que seu sistema transcende os horizontes do jazz, podendo ser aplicado em diferentes linguagens, estilos e estéticas. Com o objetivo de apresentar de forma mais contundente e comprovar a eficácia da metodologia de Miller, usaremos a *Pequena Fantasia para Eufônio e Piano* composta por Gessé Souza, sobre as bases do sistema modal cromático, apresentando as possibilidades que este sistema pode oferecer para a composição musical.

Palavras-chave. Composição musical, Modalismo, Harmonia, Jazz modal.

Title. Ron Miller's Chromatic Modal System as a Compositional Tool: a Practical Approach

Abstract. This paper aims to outline one of the many paths for musical creation: the chromatic modal system of Ron Miller, in such a way that its methodology will be presented as it is established, where we intend to offer yet another of the many tools for the compositional process. Ron Miller, in his book *Modal Jazz Composition and Harmony* – Vol. 1 and 2, peculiarly addresses the foundations that structure chromatic modal thinking. During the learning phase of Miller's system, we realized that his system transcends the horizons of jazz, being applicable to different languages, styles, and aesthetics. In order to present more forcefully and prove the effectiveness of Miller's methodology, we will use the *Pequena Fantasia para Eufônio e Piano* composed by Gessé Souza based on the foundations of the chromatic modal system, presenting the possibilities that this system can offer for musical composition.

Keywords. Musical Composition, Modalism, Harmony, Modal Jazz

A saturação da tonalidade e o uso do modalismo

A virada do século XIX para o século XX, no que diz respeito a produção musical, foi marcada pelo surgimento de diversas correntes composicionais, devido a busca por novas sonoridades e possibilidades criativas por partes de diversos compositores. Até então, a





tonalidade imperava como o principal sistema estruturante no Ocidente. No entanto, no fim do século XIX, observamos a tonalidade caminhando para sua saturação. Compositores como Mahler, Brahms, Wagner e muitos outros expandiram as estruturas tonais através do uso de cromatismos, ampliando as fronteiras que o sistema tonal podia abranger, especialmente no aspecto harmônico. Segundo MENEZES (2002), "as Tônicas Mediânticas ganharam corpo na última fase do sistema tonal, servindo como um dos últimos e importantes recursos e mesmo contribuições para a saturação do discurso tonal". Menezes segue dizendo que o uso dessas mediantes como regiões satélites, foram a forma pela qual os compositores exploravam regiões tonais afastadas no decorrer de suas obras, regiões diferentes das corriqueiras tonalidades secundárias como era praticado de forma mais conservadora. Este afastamento do compromisso tonal tradicional resultaria em criações de compositores a exemplo de Debussy. GRIFFITHS (1993) diz que "se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo na melodia para flauta que abre o Prélude à l'Après-Midi dún faune de Claude Debussy", nesta obra, suavemente vemos o compositor se libertando das raízes da tonalidade diatônica (maior - menor), utilizando ambiguidades harmônicas e liberdade formal. Ou seja, ele organiza sua trama sonora sem os imperativos das velhas relações harmônicas tradicionais, mas sem adentrar no território atonal. GRIFFITHS (1993) ainda segue creditando a Debussy como aquele que "...abriu o caminho da música moderna – o abandono da tonalidade tradicional, desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, reconhecimento da cor como elemento essencial e criação de uma forma inteiramente nova para cada obra...". Nesta mesma direção de Debussy, poderíamos mencionar outros compositores que contribuíram significativamente para romper com a tradição. Stravinsky, por exemplo, em várias de suas obras, utilizou politonalidades e padrões escalares diferentes das sete notas do padrão tonal, como tons inteiros, escalas pentatônicas, escalas de oito sons, além de escalas dos modos eclesiásticos e gregos. Mesmo sendo um sistema antigo, o sistema modal ainda causava efeitos de surpresa nos ouvintes acostumados com o padrão maior e menor da tradição.

O universo modal, sem dúvidas, foi um dos terrenos mais explorados por compositores que marcaram o período que chamamos de modernismo, isso porque este ambiente possibilitaria experimentações e a expressividade para além do que era comum. MAWER (2013) ressalta que quando abordamos o sistema modal, precisamos entender que este "relaciona-se a um complexo conjunto de recursos poéticos, que envolve argumentos, interpretações, texturas, timbres, fraseados, andamentos, tessituras, combinações de acordes, contornos melódicos, aspectos rítmicos e etc." (MAWER 2013, p. 6). Assim, ao reconhecer a





riqueza deste universo, discorreremos a seguir sobre uma das facetas do modalismo: o sistema modal cromático de Ron Miller, desenvolvido a partir do *jazz* modal.

Ron Miller e o sistema modal cromático

Ron Miller nasceu em 1941 em Springfield, Massachussets, nos Estados Unidos, mas ainda jovem mudou-se para a Flórida. Ele se formou com Bachelor of Fine Arts na Florida Atlantic University e com Master of Music na Universidade de Miami, onde foi professor emérito de estudos de jazz. De 1974 a 2007, lecionou composição em jazz, improvisação avançada e piano jazz. Seus livros têm sido publicados em diversas editoras, dentre elas Advance Music e National Association of Jazz Educators. Os dois volumes do Modal Jazz composition and Harmony (1991), nos quais baseamos nossa pesquisa para o desenvolvimento deste trabalho, já estão na terceira edição e são livros recomendados mundialmente. Com sua metodologia de ensino em composição, Miller teve como alunos Pat Metheny, Bob Watson, Mark Egan, dentre outros. Em DINIZ (2015), Miller relata que embora sua vivência musical fosse essencialmente o jazz, sua formação foi clássica e que logo depois que obteve o título de mestre foi convidado para começar um curso de composição de jazz na Universidade de Miami. Posto este desafio, Miller então propõe uma sistematização sobre os princípios estruturantes do chamado Jazz Modal. Ele acreditava que este ambiente proporcionava liberdade e criatividade, sendo uma porta de entrada acessível para compositores iniciantes. As características dessa corrente do jazz, surgida nos anos 1950, permitirá ao compositor de hoje encontrar no sistema de Miller a expressividade que pode ser transportada para diversos estilos e estéticas. Neste período da história do jazz, alguns artistas buscavam novas ideias, algo que pudesse superar o Bepop que estava em alta com toda sua virtuosidade embalado por rítmicos rápidos e energéticos. Alguns desses músicos, possuíam formação clássica dentre eles Bill Evans e Miles Davis, os quais cultivavam grande apreço pela música de Debussy, Ravel, Stravinsky e outros. LEES (1997, p.434 apud MAWER 2013, p.7) diz que "Bill Evans trouxe ao jazz o tipo de som familiar a Debussy e Ravel..." afirma ainda que em sua música "praticava procedimentos colorísticos, voicings e nuanças de compositores pós românticos como Debussy, Ravel, Poulenc, Scriabin e, talvez, Alban Berg" LESS (1997, p.421 apud MAWER 2013, p.8).

A pedagogia de Miller fundamentou-se dos resultados de diversas análises baseadas no repertorio desta corrente do jazz. Após identificar padrões e procedimentos recorrentes nas obras de grandes expoentes, o autor estabeleceu um método detalhado, que é encontrado em seu livro citado acima. Ao examinarmos o método do autor, podemos observar que seu sistema





propõe procedimentos de construção de acordes e progressões harmônicas que vão além das funções e resoluções típicas da harmonia tonal, utilizando contornos modais que se referem às qualidades emocionais dos modos. Estes e outros conceitos serão explicados mais adiante. Destacamos que, embora Miller baseie seu método na construção do jazz modal, desde o início de seu livro ele afirma que o objetivo de sua metodologia é fornecer ao leitor os meios para desenvolver habilidades criativas. Ele oferece um ambiente irrestrito através do sistema modal cromático e da forma assimétrica livre. Essa liberdade permite que o compositor se expresse em qualquer estilo, seja ele jazz pós anos 1950, clássico, fusion, pop, entre outros.

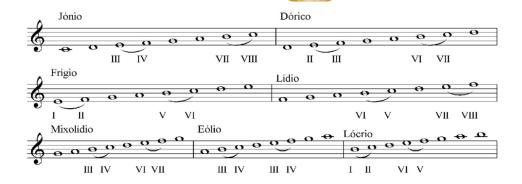
Construção dos modos

Como apresentado em seu livro, Ron Miller considerada modal a qualidade da divisão assimétrica da oitava em sete alturas. As escalas geradas a partir dessa divisão estabelecem o que é denominado como "harmonic pallet", um conjunto de determinadas notas que assim definirão a qualidade do modo da escala. Os modos mais conhecidos e utilizados são aqueles extraídos da escala maior, os quais Miller se refere como modos "diatônicos inalterados", ou seja, Jónio, Dórico, Frígio etc. O autor propõe dois métodos para a obtenção dos modos: o diatônico e o cromático. O diatônico consiste em pegar uma escala maior e formar outras escalas a partir dos seus diferentes graus, mantendo a mesma armadura de clave, conforme exemplificado na figura 1 abaixo:





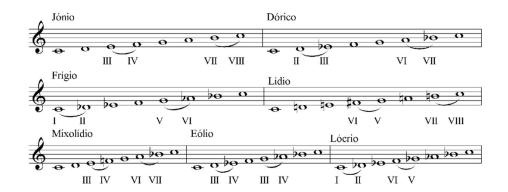
Figura 1 – Modos extraídos da escala de Dó Maior pelo método diatônico. A Sinalização nos intervalos de meio tom indica as diferenças de cada modo.



Fonte: DINIZ (2015, p.25)

No método cromático, os modos são construídos com a mesma organização estrutural, porém começando da mesma nota, vejamos na figura 2.

Figura 2 – Modos obtidos de diferentes escalas maiores devido cada um deles começarem com a mesma nota. Através da sinalização dos semitons é possível perceber as alterações necessárias para cada modo.



Fonte: DINIZ (2015, p.26)

Miller recomenda a obtenção dos modos através do método cromático, onde as notas fixas revelam as alterações com acidentes conforme as mudanças modais ocorrem. Ainda no segundo capítulo do livro, ele descreve as diferenças entre os modos, estabelecendo que a comparação entre eles trará à tona uma paleta harmônica disponível ao compositor, similar à forma como um artista plástico utiliza diferentes cores. Também nesta passagem do livro, Miller faz uma alusão às cores ao apresentar a ideia de claro e escuro, tenso e relaxado, conceitos que serão discutidos mais detalhadamente adiante. Além da escala maior, Miller propõe mais cinco escalas geradoras: a menor melódica, maior harmônica, menor harmônica, menor melódica com quinta aumentada e maior com segunda aumentada. Nesta comunicação





trataremos apenas da primeira (escala maior – geradora dos modos inalterados) para melhor compreensão do sistema de Miller.

Classificação dos modos Inalterados

Como descrito anteriormente, Miller considera modos inalterados aqueles extraídos da escala maior. No capítulo 4 do seu livro, observamos a seguinte afirmação: "As características descritas dos modos inalterados são as qualidades iniciais para todos os modos subsequentes e seus acordes a serem apresentados no livro" (MILLER 1996, p. 28). Uma vez estabelecidas essas características, os outros modos que surgem das outras escalas geradoras serão introduzidos no sistema como variações desses modos iniciais. Esses novos modos terão as mesmas qualidades básicas, porém com particularidades próprias de suas diferenças em relação aos modos não alterados. Miller estabelece aqui uma gradação de claridade e escuridão dos modos inalterados, bem como as propriedades emocionais de cada um destes modos, sendo o Lídio o modo mais claro e o Lócrio o mais escuro. A seguir, apresentamos uma tradução livre de como o autor descreve as características emocionais de cada modo:

- 1. Lídio agressivo, urgente, frenético, urbano, ativo
- 2. Jônio estável, pacífico, plácido, contente, esperançoso
- 3. Mixolídio transitório, buscante, suspensivo, flutuante
- 4. Dórico pensativo, incerto, atento, pensativo
- 5. Eólio melancólico, triste, sombrio, romântico tristonho
- 6. Frígio misterioso, exótico, assustador, espacial, psicodélico
- 7. Lócrio zangado, tenso, feio, mesquinho, enfurecido

Devido a subjetividade de todos os conceitos sensoriais, Miller chama a atenção para o fato de que essas características emocionais podem ser influenciadas por diversos elementos musicais como andamento, tessitura, espaçamento dos acordes, ritmo harmônico e até pela estética estilística em que o modo está inserido.

¹ The following characteristics of the unaltered modes are the seed qualities for all subsequent modes and their chords to be introduced in the book (tradução nossa)



Construção de acordes modais

O próximo passo a assimilar, é o como podemos construir acordes modais. Para selecionarmos as notas que usaremos para a construção do acorde modal, Miller estabelece uma ordem de prioridade entre as sete notas do modo, isso devido a cada uma delas exercer maior ou menor possibilidade de caracterizar a modalidade cordal. Na página 20 de seu livro, o autor faz questão de salientar que a escolha destas notas foi ajustada para se aproximar da prática comum (MILLER 1996, p.20). O autor nomeia essas notas que caracterizam o modo de *Color tones*, adotando a ordem de prioridade conforme descrito na tabela 1 logo abaixo:

Tabela 1- Notas prioritárias para definir os Modos, segundo Ron Miller

Prioridade	1°	2°	3°	4°	5°	6°
Lídio	#4	7	3	6	9	5
Jônio	7	4	3	6	9	5
Mixolídio	b 7	4	3	6	9	5
Dórico	6	b 3	b 7	9	5	4
Eólio	b 6	2	5	b 3	b 7	4
Frígio	b 2	5	4	b 7	b 3	b 6
Lócrio	b5	b2	b 7	b 6	b 3	4

Fonte: próprio autor

Outro aspecto importante a ser levado em consideração para a construção do acorde modal é o espaçamento, ou seja, a distância intervalar entre as notas do acorde. Para Miller o espaçamento é ainda mais importante que a escolha de notas para um acorde (MILLER 1996, p. 20). Existem quatro categorias de "espaços" presente na estrutura de um acorde. São eles:

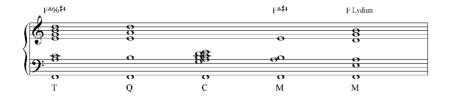
- Terciários: Organizado com intervalo de terça maior ou menor entre as notas adjacentes
- Cluster: Intervalo de segunda maior ou menor entre as notas adjacentes
- Quartal: Intervalo de quarta ou quarta aumentada entre as notas adjacentes
- Misturado: Combinação de intervalos de segundas, terças e quartas entre as notas adjacentes





Vejamos o exemplo abaixo na figura 3 quatros exemplos de espaçamentos propostos por Miller:

Figura 3 – Exemplos de acordes modais construídos sobre Fá Lídio. O acorde assinalado com T tem o espaçamento de terças; o Q significa espaçamento por quartas; o C representa o Cluster; o M é um espaçamento misto.



Fonte: DINIZ (2015, p.32)

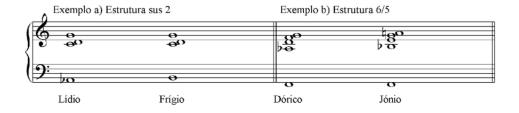
Ron Miller propõe dois procedimentos básicos para construção destes acordes modais. São eles:

- Método completo.
- Método simplificado

No método completo, o espaçamento, equilíbrio e notas utilizadas são aspectos levados em consideração na formação cordal. Geralmente, nesse método, os acordes são constituídos por mais notas, resultando em uma sonoridade com maior densidade.

O método simplificado, também tratado como *shorthand grip method*, consiste em uma superestrutura de três ou quatro notas sobre um baixo. Vejamos abaixo, através da figura 4, exemplos de acordes construídos pelo método simplificado:

Figura 4 – Superestruturas sobre um baixo. O exemplo a) apresenta uma mesma estrutura com notas de baixo diferentes. No exemplo b) temos o mesmo baixo em ambos os acordes, porém com superestruturas diferentes, que embora sejam iguais, está transposta, resultando em uma modalidade diferente.



Fonte: DINIZ (2015, p.32)





Através dos exemplos desses acordes acima, podemos considerar essas construções como verticalizações do modo. Esta é uma das grandes características do sistema de Miller: com essa abordagem, ele propõe explorar a sonoridade modal não apenas através da abordagem melódica habitual, mas também através do aspecto harmônico. Dessa maneira, o quesito harmônico reforça a modalidade ao apresentar uma versão do modo na vertical, sob a forma de um acorde que incorpora suas principais características modais.

Conexões de acordes e construção de progressões

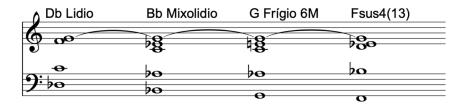
Após abordar a maneira de construir os acordes modais, veremos agora como Miller propõe conectar os acordes, bem como estabelecer possibilidades de progressões. As principais maneiras de conectar acordes são:

- Ponto focal comum
- Contorno artificial
- Manipulação melódica

O primeiro procedimento diz respeito a uma nota comum entre dois acordes modais adjacentes não diatônicos. Existem quatro pontos de conexão entre esses acordes:

Nota da ponta – os acordes são conectados pela nota da ponta (mais aguda)
 comum a todos os acordes da progressão:

Figura 5 – Ponto focal comum pela nota da ponta

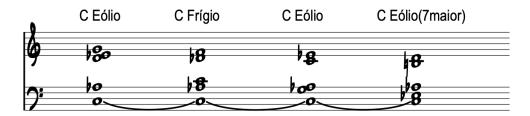


Fonte: COELHO (2008, p.32)

 Nota do baixo – acordes são conectados pela nota em comum com todos os acordes da progressão:



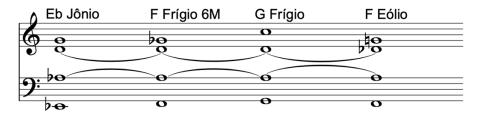
Figura 6 – Ponto focal comum pela nota do baixo



Fonte: COELHO (2008, p.32)

 Notas internas em comum – Acordes possuem notas internas em comum com todos os acordes da progressão

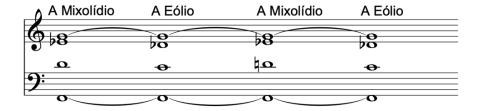
Figura 7 – Ponto focal comum por notas internas em comum



Fonte: COELHO (2008, p.32)

Estruturas externas em comum – Os acordes se conectam através das notas da extremidade
 (Ponta de cima e debaixo) comuns em todos os acordes da progressão:

Figura 8 – Ponto focal comum: notas das extremidades externas em comum



Fonte: COELHO (2008, p.32)

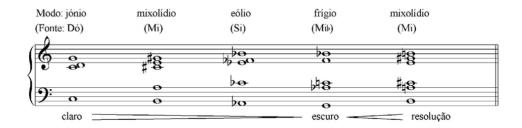




Na categoria de conexão cordal contorno artificial, a relação dos acordes se dá na criação da relação de movimento/repouso e tensão/relaxamento. Miller relaciona cinco procedimentos para obter-se o resultado de contorno artificial:

- Contraste modal
 → Claro/Escuro
- Momentâneo
 Desejo em resolver no modo jônio
- Cadencial Simulação do movimento II V I
- Resolução melódica Bordaduras
- Abertura do acorde

Figura 9 – Exemplo de progressão com contorno modal. Nesta sequencia a ordem claro/escuro vai aumentando o grau de tensão até o acorde mais escuro, dando-se um efeito de relaxamento num acorde mais claro.



Fonte: MILLER (1996, p.60)

A categoria manipulação melódica, acontece quando a linha melódica ou do baixo se dá através de padrões melódicos simétricos ou assimétricos. Vejamos a exemplificação deste procedimento através da figura 10:

Figura 10 - Manipulação com as notas da ponta



Fonte: COELHO (2008, p.32)

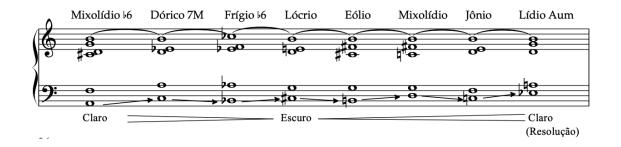




Aplicações práticas

Após a apresentação dos fundamentos do sistema de Miller, será proposto uma análise sobre as técnicas usadas durante o processo de composição da Pequena Fantasia para Eufônio e Piano, obra construída sobre os preceitos do sistema modal cromático. Esta pequena fantasia foi composta como exercício para melhor compreensão dos conceitos do sistema de Miller durante as aulas do curso "harmonia avançada", ministrado pelo compositor e professor Rodrigo Morte². Sabemos que ao compor uma obra, vários aspectos da composição são criados paralelamente. Como a abordagem composicional proposta foi o sistema de Miller, necessariamente a primeira escolha é dos acordes modais que serão usados. Estes acordes servirão como base para a criação dos outros elementos como melodia, ritmo, forma e estilo. Sendo assim, escolhemos o número de 8 acordes modais, e a forma que estabelecemos a conexão entre eles, foi através de ponto focal comum e contraste modal. Estipulado isso, determinamos a nota Si (ou Dób em enarmonia) como a nota da ponta em todos os acordes desta progressão. Para finalizar o processo de construção de acordes, escolhemos que o baixo se comportaria a partir do seguinte padrão simétrico: terça menor ascendente em seguida por segunda maior descendente, começando pela nota Lá. O contraste modal se deu pela relação de claro/escuro, onde começamos com um acorde claro, caminhamos até uma extremidade escura, depois seguimos fazendo o caminho inverso até voltarmos para o acorde mais claro da progressão. Vejamos abaixo através da figura 11 os acordes modais escolhidos:

Figura 11 – Acordes modais usados para construir os primeiros 40 compassos da Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza



Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza

² Rodrigo Morte é professor na faculdade Souza Lima, ministrando aulas de composição musical e arranjo além de atuar como compositor para diversas formações orquestras no Brasil e no exterior. É mestre pela Universidade de Miami, onde estudou diretamente com Ron Miller o Sistema Modal Cromático.

CON

SICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚ SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 202



O ritmo harmônico no que diz respeito ao espaço de duração que cada acorde modal ocupou, foi determinado pelo fluxo melódico que se desenvolveu nesta etapa do processo, iniciando assim que chegamos à progressão modal representada anteriormente. Para construção destes oito acordes modais, usamos as seguintes escalas geradoras: maior, menor harmônica e menor melódica.

A tabela abaixo mostra o grau que a nota em comum (nota Si) tem em todos os acordes da progressão, o modo que ela pertence, a escala originária que resultou este modo e o espaço de duração que ele teve. Vejamos através da tabela 2 a representação deste trecho da obra:

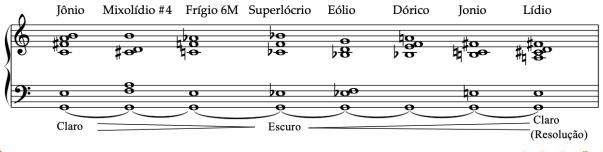
Tabela 2 – Disposição modal dos 40 compassos iniciais da Pequena Fantasia para Eufônio e Piano

Nota Comum	Modo Escala Originá		Espaço de Duração
Si é 2M em	Lá Mixolídio b6	Ré menor melódica	16 compassos
Si é 7M em	Dó Dórico 7M	Dó menor melódica	4 compassos
Dob (Si) é 2m em	Sib Frígio b6	Solb menor harmônica	3 compassos
Si é 7m em	Do# Lócrio	Ré maior	1 compasso
Si é T em	Si Eólio	Ré maior	4 compassos
Se é 6M em	Ré Mixolídio	Sol maior	4 compassos
Si é 7M em	Dó Jônio	Dó maior	4 compassos
Si é 5aum	Mib Lídio aum	Dó menor melódica	4 compassos

Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza

Quando chegamos neste estágio da composição, após 40 compassos, decidimos continuá-la estabelecendo duas novas progressões de acordes modais através do mesmo procedimento anterior, com a diferença da forma que os acordes são conectados. A segunda progressão também teve 8 acordes distribuídos do compasso 41 ao 79. Desta vez, utilizamos a nota do baixo como ponto focal comum, mantendo o contraste modal através da relação claro/escuro conforme ilustrado na Figura 12 abaixo:

Figura 12 – Acordes modais usados do compasso 41 ao 79.







Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza

Para construção desta progressão, usamos as seguintes escalas geradoras: escala maior e menor melódica. Através da tabela 3 abaixo, vemos a disposição dos acordes modais deste trecho da obra. Ressalta-se que, como todos os acordes modais possuem a mesma fundamental (nota Sol), os modos serão distinguidos por sua qualidade, reforçando a ideia de cores proposta por Miller.

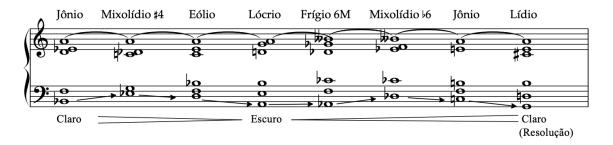
Tabela 3 – Disposição modal do compasso 41 ao 79.

Modo	Escala Originária	Espaço de Duração	
Sol Jônio	Sol maior	4 compassos	
Sol Mixolídio #4	Ré menor melódica	4 compassos	
Sol Frígio 6M	Fá menor melódica	4 compassos	
Sol Superlócrio	Láb menor melódica	2 compassos	
Sol Eólio	Sib maior	8 compassos	
Sol Dórico	Fá maior	4 compassos	
Sol Jônio	Sol maior	8 compassos	
Sol Lídio	Ré maior	4 compassos	

Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza

A última progressão modal escolhida, como as demais, tem 8 acordes, os quais fundamentaram a peça do compasso 80 ao 156. Nesta progressão, escolhemos a nota da ponta como ponto focal comum, onde a nota La (e sua enarmonia Sibb) é comum em todos os acordes. O baixo seguiu o seguinte padrão simétrico: quarta justa ascendente seguido por uma segunda menor descendente, depois quarta justa descendente e novamente segunda menor descendente. O contraste modal também foi aplicado através da relação claro/escuro. Vejamos a representação através da figura 13:

Figura 13 – Acordes modais usados do compasso 80 ao 159 da Pequena Fantasia para Eufônio e Piano de XXX







Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de Gessé Souza

Para a construção destes acordes modais, foram usadas as seguintes escalas geradoras: escala maior e escala menor melódica. Como podemos observar na tabela 4 abaixo, neste final alguns acordes modais têm um espaço maior de duração. O objetivo foi gerar menos movimento, reduzindo a inserção de novas cores, de modo que, com um maior grau de "estabilidade", alinhado à construção melódica e contrapontística, obtivéssemos um caráter de conclusão.

Tabela 4 – Disposição modal do compasso 80 ao 159.

Modo	Escala Originária	Espaço de Duração	
Sib Jônio	Sib maior	1 compasso	
Mib Mixolídio #4	Sib menor melódica	1 compassos	
Ré Eólio	Fá maior	12 compassos	
La Lócrio	Sib maior	4 compassos	
Lab Frígio 6M	Gb menor melódica	8 compassos	
Réb Mixolídio b6	Gb menor melódica	10 compassos	
Dó Jônio	Dó maior	21 compassos	
Sol Lídio	Ré maior	22 compassos	

Fonte: Fantasia para Eufônio e Piano de XXX

Para melhor compreensão dos exemplos, através do QR code abaixo é possível acessar um vídeo com a partitura e o áudio da *Pequena Fantasia para Eufônio e Piano* de Gessé Souza.



Conclusão

O compositor, ao exercer seu oficio criativo, precisa dialogar com os diferentes estilos e estéticas que estão presentes na atualidade. Como mencionado, existem diversas maneiras de obter resultados sonoros em termos de técnicas composicionais disponíveis nos dias de hoje. Sabemos que, para determinados objetivos, algumas abordagens mostram-se mais úteis do que outras, considerando o processo de estruturação pelo qual um determinado sistema





composicional é organizado, levando em consideração as influências que seu autor teve ao criálo.

A presente comunicação teve como principal objetivo apresentar os fundamentos do sistema modal cromático de Ron Miller, descrevendo e exemplificando como Miller organizou seu sistema composicional. Logo de início, buscamos situar as correntes estéticas que influenciaram os compositores do *jazz* modal, os quais Miller fundamentou seu sistema. Através de alguns autores, constatamos que muito dos resultados sonoros obtidos por compositores desta corrente do *jazz*, são características de fortes expressões como o impressionismo de Debussy, Ravel e outros expoentes. Assim, seguimos delineando o caminho proposto por Miller para a construção dos acordes modais, suas características e a forma de empregá-los durante uma composição. Apresentamos possibilidades de conexões entre os acordes modais e como organizar progressões para manter coerência de fluxo e equilíbrio sonoro.

Na última seção do trabalho, apresentamos a aplicabilidade do sistema de Miller em uma obra autoral, demonstrando que a abordagem proposta por Miller pode ser aplicada em diferentes estilos e estéticas, conforme descrito em seu livro. Detalhamos como organizamos o esquema modal da obra *Pequena Fantasia para Eufônio e Piano* de XXX, descrevendo o passo a passo da criação de três progressões que serviram de base para todos os outros elementos da obra. Ao aplicarmos o sistema de Miller na composição da peça do zero, pudemos constatar a eficácia do sistema modal cromático, que se revelou mais uma das várias possibilidades criativas disponíveis na atualidade.

Por fim, esperamos que com esta comunicação, possamos contribuir com a apresentação de mais uma ferramenta composicional disponível ao meio composicional.

Referências

CARVALHO, Marília; FREITAS, Sergio. Modos musicais: atualiza-se o imbróglio. In: ANPPOM, XXXII, 2022, Natal. *Anais do congresso anppom*. Natal, 2022. p. 1 a 11. Disponível em https://anppom.org.br/congressos/anais/v32/ Acesso em 01/07/2024

COELHO, Marcelo. Suite I Juca Pirama: Criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao Jazz Modal de Ron Miller. Campinas,





2008. 343 f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2015.

DINIZ, Alexandre. *Ron Miller e o Pensamento Modal Cromático no Jazz*: Abordagem Analítica. Évora, 2005. 124 f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna:* Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 206 p.

MAWER, Deborah. A música francesa reconfigurada no jazz modal de Bill Evans. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 7 – 14, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39292 Acesso em: 01/07/2024

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg. 2º Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 452 p.

MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony* (vol. 1). Rottenburg N. Germany: Advance Music, 2013. 142 p.

