

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA  
UNIRIO

TÉCNICAS PARA O  
CONHECIMENTO E DOMÍNIO  
DO BRAÇO DA GUITARRA

Por

PAULO CÉSAR BLANC AMORIM

ORIENTADOR: LUIS RICARDO VENTURA

Julho, 2001

Projeto de Pesquisa apresentado em cumprimento às exigências parciais do Curso de Licenciatura em música da Universidade do Rio de Janeiro, na disciplina Monografia, a cargo do professor José Nunes, visando a elaboração de trabalho monográfico de conclusão de Curso.

## ÍNDICE

Capítulo	Página
I. O PROBLEMA.....	1
Introdução	
Objetivos	
Metodologia	
Formulação da situação problema	
Justificativa	
Transcription vídeo	
II. APRESENTAÇÃO DAS ESCALAS.....	7
Escala maior	
Escala menor nos três tipos	
Escala menor harmônica	
Escala menor melódica	
III. ARPEJOS.....	13
Arpejo do acorde com a sétima maior	
Triade menor	
Tétrade maior com a sétima maior	
Tétrade menor com a sétima	
Arpejo menor com a sétima	
Arpejo téttrade dominante	
Tétrade meio diminuta	
IV. SUGERINDO NOVAS ESCALAS E ARPEJOS.....	22
Escala de Sol maior iônico	
Escala de Lá menor dórico	
Escala de Si menor frígio	
Escala de Dó maior lídio	
Escala de Ré maior mixolídio	
Escala de Mi menor eólio	
Escala de Fá sustenido meio diminuto	

V. SUGERINDO NOVOS ARPEJOS.....	32
Arpejo tríade maior	
Arpejo tríade menor	
Arpejo tríade diminuta	
Arpejo téttrade maior	
Arpejo téttrade menor com sétima	
Arpejo téttrade dominante	
Arpejo téttrade meio diminuto	
VI. SUGERINDO NOVAS ESCALAS MENORES.....	42
Escala menor harmônica	
Escala menor melódica	
VII. CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46
ANEXO.....	47

## CAPÍTULO I

### O PROBLEMA

Desde que resolvi assumir profissionalmente a música, aproximadamente 1990, venho constantemente me deparando com diversas metodologias referentes à aprendizagem da guitarra no que diz respeito aos conhecimentos técnicos, onde se trabalha praticamente os mesmos tópicos dos quais podemos destacar alguns deles, sendo escalas, arpejos, licks, frases, padrões diversos entre outros do gênero. O que se pode notar entre as diversas fontes dessas informações é uma variada possibilidade descritiva de maneiras de usar a palheta, cujo objetivo deveria ser facilitar a prática dos estudantes de guitarra. Constatei ao longo dos anos a ineficácia de alguns tipos de escalas, arpejos entre outros, onde a proposta de execução era a seguinte.

Toca-se a 6ª corda da guitarra, notas Sol e Lá respectivamente (3ª e 5ª casas), após, toca-se a 5ª corda, notas si, Dó e Ré (2ª, 3ª e 5ª casas) após, toca-se 4ª corda, notas Mi, Fá e Sol (2ª, 3ª e 5ª casas), após, toca-se, 3ª corda, notas lá, Si e Dó, (2ª, 4ª e 5ª casas) após toca-se a 2ª corda, notas Ré, Mi e Fá (3ª, 5ª e 6ª cordas) e finalmente na 1ª corda são tocadas as notas Sol e Lá (3ª e 5ª casas).

Podemos perceber neste tipo de organização formal uma variada alternância entre dois e três toques por corda. Lembrando que neste caso a única maneira que vemos para por em prática tal situação é alternando a palhetada, situação esta que inviabiliza um resultado progressivo e satisfatório visto que neste caso o estudante não uniformiza o desenho da escala muito menos o movimento da palheta.

## OBJETIVOS

- a). Apresentar uma forma no qual julgo ser mais adequado para a execução de várias escalas e arpejos onde em especial será enfocada a maneira de como deve palhetar.
- b). Fazer uma análise comparativa das escalas e arpejos utilizando a técnica sugerida nesta pesquisa.
- c). Mostrar ao final das comparações que tais elementos melódicos ficarão mais homogêneos tornando-se assim mais viáveis de serem executados do que algumas formas já conhecidas.

## METODOLOGIA

O presente estudo terá base com pesquisas realizadas nos principais métodos de escalas e arpejos já editados. Terá apoio também através de informações extraídas do guitarrista Frank Gambate, ao qual será usado boa parte de seus materiais musicais editados comparando-os com os de outros músicos.

## FORMULAÇÃO DA SITUAÇÃO DO PROBLEMA

Em virtude da grande variedade de metodologias referentes ao estudo de guitarra consultados, foi possível constatar a “ineficácia” de algumas técnicas em se tratando de auxiliarem os estudantes de guitarra no sentido de ampliar mais rapidamente os conhecimentos e domínio das técnicas do instrumento.

Com relação às técnicas aplicadas no tocante à palheta associadas conjuntamente com desenhos de escalas e arpejos, pude constatar que nem sempre é possível encontrar métodos vídeos ou materiais de apoio como revistas, que tratem com relevância a mão direita, que evidentemente segura a palheta.

Ocorre que muitos guitarristas que têm seu trabalho publicado, tratam em seus livros, técnicas voltadas simplesmente para a digitação das notas da escala sem um critério formal, que venha adequar sincrônicamente a mão direita à mão esquerda.

A essência do presente estudo é comparar diversas formas de execução já conhecidas, comparando-as com a técnica de Frank Gambale, juntamente com alguns arpejos e escalas por mim adaptados em virtude da influência adquirida.

Este material de pesquisa poderá ser usado para diverso gêneros musicais, porém os guitarristas de rock tem demonstrado uma predileção maior pelo virtuosismo.

## JUSTIFICATIVA

O presente trabalho se justifica em virtude da grande deficiência encontrada nos estudantes de guitarra quando se deparam com algumas técnicas relacionadas principalmente em se tratando do uso da palheta e também quando tem que associar a mão direita com a mão esquerda.

A fim de oferecer um ponto de vista mais crítico em relação a escolha dos tipos de desenhos de escalas e arpejos juntamente com o movimento da mão direita onde segura palheta.

Ao final desta pesquisa, o estudante de guitarra poderá discernir entre qual maneira deve optar na hora de tocar seu instrumento podendo rapidamente desenvolver uma técnica bem mais apurada no que diz respeito ao seu instrumento.



## TRANSCRIPTION VÍDEO

Frank Gambale: Monster licks and speed pickings.

*FG – “Faz dez anos que me cansei da técnica de alternção com a palheta. Ela produz um som limitado. Escutava muito mais os músicos que tocavam metais e teclados do que propriamente os guitarristas. Após analisar o que estava fazendo com técnica, descobri uma forma repetitiva na minha técnica. Em síntese, trata-se de se a quantidade de notas tocadas numa corda soma número par ou ímpar. Se você toca um trecho descendente ou ascendente, indo num sentido só precisa-se de um número ímpar de notas por corda. Se quiser mudar de sentido no meio de uma frase ou no final de um trecho, então precisa-se de uma quantidade par de notas para mudar de sentido.”*

## CAPÍTULO II

### APRESENTAÇÃO DAS ESCALAS

Em 1987, o Brasil pode ser presenteado com a publicação do revolucionário livro de harmonia e improvisação<sup>1</sup> de Almir Chediak, músico este com formação violonística cujo talento, desenvolveu um caminho prático onde muitos estudantes de música utilizam até hoje de seus conceitos musicais.

O livro de Harmonia e Improvisação de Almir nos mostra ainda em seu primeiro capítulo, parte 5<sup>2</sup>, todas as escalas dos acordes aplicados ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico onde são apresentados diversos desenhos de escalas relacionados com os modos gregorianos no qual serão destacados boa parte de suas digitações para que com referência a este, possamos passar mais adiante apresentando as outras formas das mesmas escalas de outros autores.

No primeiro enfoque, Almir Chediak apresenta um desenho de escala dos acordes já relacionados em seu livro, destacando um gráfico em forma de braço de guitarra/violão, cuja escala do modo iônico está disposta a partir da nota Fá da seguinte maneira:

---

<sup>1</sup>Chediak, Almir. Harmonia e Improvisação. 2ª ed. rev. Copy right 1987 by LUMIAR EDITORA - caixa postal 36048

Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>2</sup>Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico.

## ESCALA MAIOR

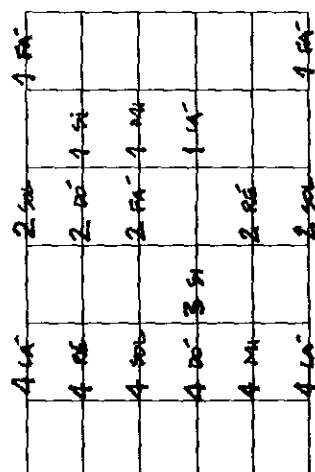


Figura 1.

Notamos a objetividade de tal gráfico cujos números correspondem aos dedos da mão esquerda (digitação).

Para melhor assimilação de como tocar a escala do gráfico, também são apresentados a mesma escala no pentagrama e na tablatura.

<sup>1</sup>Em síntese, o desenho da escala pode ser digitado de diferentes maneiras, cabendo ao executante a escolha da melhor digitação, já que se devem levar em consideração, também, as possibilidades anatômicas de cada um. O quadrado "U" indica a fundamental do acorde ou a tônica da escala. As escalas dos acordes podem começar e terminar com qualquer nota da escala. No desenho 1, por exemplo, a escala começa pela nota Fá (IV grau) e termina na nota Lá (VI grau). *Harmonia e Improvisação*, pág. 77.

<sup>4</sup>Sistema de notação musical para instrumentos de corda.

Com a apresentação destes, é possível que o estudante de guitarra possa também associar a pauta e a tablatura diretamente com a localização das notas no seu instrumento ampliando um pouco mais seus conhecimentos.

O sistema de leitura musical por tablatura, indica exatamente o dedo, a corda e a divisão rítmica que se deve tocar. O estudante através deste, pode tornar-se um tanto preguiçoso, haja visto que neste caso a notação musical torna-se ausente. É bom ressaltar a necessidade de aprender as diversas formas de identificação das notas musicais no instrumento inclusive na partitura.

Por diversos anos tenho percebido a ausência total ou parcial da capacidade de leitura musical através da partitura em meus alunos e até mesmo naqueles que de uma forma ou de outra, utilizam a música para trabalhar e se manterem ativos no mercado de trabalho ou por lazer. Talvez possamos associar essa deficiência ao simples fato de que, para aprender a tocar violão ou guitarra, basta ao proponente aprender os princípios básicos da cifragem<sup>5</sup> que podem ser facilmente encontrados em livros e revistas de música em livrarias ou bancas de jornais.

Com relação aos demais desenhos de escala dos modos gregorianos, Almir Chediak cita que deve ser feita uma associação aos mesmos desenhos da escala do modo iônico cujas formas não serão apresentados nesta pesquisa em sua totalidade tendo em vista a não necessidade dos mesmos em virtude da satisfatoriedade da apresentação de apenas uma forma, para comprovação e justificativa do porque deste trabalho de pesquisa.

---

<sup>5</sup>Os princípios básicos da cifragem de Ian Guest. Cap. I. Harmonia I

## ESCALA MENOR NOS TRÊS TIPOS

Para iniciar esta parte das apresentações gráficas, é necessário destacar em relação ao desenho da escala menor natural sua relação com o desenho da escala iônica, pág. 8, pois pode ser considerada como uma extensão das notas da escala como sendo LÁ, como será apresentado, então teremos um desenho de escala que represente o modo menor natural como escala modelo, segundo o que é constatado no livro de Almir Chediak, pág. 78, desenho 3.

### ESCALA MENOR NATURAL

The diagram illustrates the natural minor scale on a guitar fretboard. It consists of a 5x5 grid representing frets (rows) and strings (columns). The notes and their corresponding fret numbers are as follows:

VI	1	1	1	2	2	1	1
					2	2	1
	3	3	3	4			
	1	1		1	1		
	4	4		4	4		4

Below the grid, two musical staves show the scale's progression. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The notes are: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3. The bottom staff shows the descending scale: 5, 7, 8, 5, 7, 8, 5, 7, 4, 5, 7, 5, 6, 7, 5, 7.

Figura 2.

Os demais desenhos de escalas menores harmônica e melódica serão apresentados a partir da tônica LÁ, para ficar mais claro a sua comparação com o desenho da escala menor natural. Também será ilustração apenas uma forma dos próximos, pois também servirão como base para serem feitas as justificativas finais.

## ESCALA MENOR HARMÔNICA

The figure illustrates the harmonic minor scale through three components:

- Fretboard Diagram:** A 6x4 grid representing the fretboard. The top row is labeled with notes:  $\text{I} \text{ Lá}^{\flat}$ ,  $\text{I} \text{ Ré}$ ,  $\text{2 Ré}^{\flat}$ ,  $\text{1 Si}$ . The second row contains:  $\text{3 Si}$ ,  $\text{3 Mi}$ ,  $\text{3 Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{2 Fa}^{\flat}$ . The third row contains:  $\text{4 Ré}$ ,  $\text{4 Ré}$ ,  $\text{2 Fa}^{\flat}$ ,  $\text{1 Mi}$ . The fourth row contains:  $\text{4 Ré}$ ,  $\text{3 Si}$ ,  $\text{3 Si}$ ,  $\text{4 Ré}$ . The fifth row contains:  $\text{4 Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{4 Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{4 Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{4 Sol}^{\sharp}$ . The bottom row contains:  $\text{1 Lá}^{\flat}$ ,  $\text{1 Lá}^{\flat}$ ,  $\text{1 Lá}^{\flat}$ ,  $\text{1 Lá}^{\flat}$ . A Roman numeral  $\text{V}$  is written above the first column.
- Melodic Staff:** A treble clef staff showing the ascending scale:  $\text{Lá}^{\flat}$ ,  $\text{Ré}$ ,  $\text{Mi}$ ,  $\text{Fa}^{\flat}$ ,  $\text{Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{Lá}^{\flat}$ ,  $\text{Si}$ ,  $\text{Ré}$ . The notes are marked with fingering numbers: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3. The staff ends with "etc."
- Bass Staff:** A bass clef staff showing the descending scale:  $\text{Ré}$ ,  $\text{Si}$ ,  $\text{Lá}^{\flat}$ ,  $\text{Sol}^{\sharp}$ ,  $\text{Fa}^{\flat}$ ,  $\text{Mi}$ ,  $\text{Ré}$ ,  $\text{Lá}^{\flat}$ . The notes are marked with fingering numbers: 5, 7, 8, 5, 7, 8, 6, 7, 4, 5, 7, 5, 6, 9, 5, 7. The staff ends with "etc."

Figura 3.

Bem como a escala menor melódica que virá a seguir, é possível perceber nos desenhos de escalas menores natural e harmônica, a homogeneidade gráfica, ou seja, há uma facilidade para assimilar a diferença básica, visto que para obter uma variação entre elas, basta que se verifique na figura 3, a nota Sol sustenido na 6ª casa, 4ª corda, que define a alteração entre ambas. Na escala menor natural o Sol é natural. Na escala menor harmônica, o sétimo grau é elevado em meio ton tornando-se assim a sensível da tonalidade de Lá menor.

## ESCALA MENOR MELÓDICA

	1. Lá	1. Ré		2. Dó	1. Si				
		2. Mi	2. Sol						
	3. Lá	3. Ré		4. Dó	2. Mi				
4. Dó	3. Si				4. Dó	3. Si			
4. Sol					4. Sol				

1 3 4 1 2 4 2 3 1 2 4 1 2 4  
 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 7 6 5 4 3 2 1

Figura 4.

Finalizamos com o gráfico da figura 4 a apresentação das escalas, pois com este é possível já perceber o tipo de estrutura no qual é tratado no livro de Almir Chediak. Com isto, poderemos fazer uma melhor apreciação e análise com relação aos desenhos de escalas que serão apresentados ao final desta pesquisa, visto que a análise de comparação é um dos objetivos deste trabalho.

## CAPÍTULO III

### ARPEJOS

A aplicação dos arpejos na música, sejam tríades ou tétrades, maiores ou menores, possibilita ao instrumentista tocar as notas do acorde que podem estar sendo apresentadas na música através da harmonia implícita ou simplesmente com o apoio melódico do contrabaixo, Neste caso, apenas com a sustentação do baixo, o guitarrista pode “brincar” de tocar vários desenhos de arpejos pertencentes ao campo harmônico da tonalidade da música. Há uma gama variada de músicos que aplicariam os mesmos arpejos de diversas maneiras, pois cabe ao músico descobrir aquela forma que mais lhe proporcionará conforto, praticidade e em alguns casos, agilidade. Quanto à agilidade, trataremos mais cuidadosamente neste capítulo, visto que a técnica na execução da guitarra está sendo o enfoque principal.

Apresentaremos a seguir alguns desenhos gráficos de alguns arpejos pesquisados também no livro de harmonia e improvisação de Almir Chediak<sup>1</sup> juntamente com alguns arpejos retirados do livro de acordes, arpejos e escalas para violão, pesquisados no livro de acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra de Nelson Faria<sup>2</sup>.

Este primeiro exemplo da figura 1 a seguir, será apresentado já comparando-o com o seu semelhante extraído do livro de Nelson, podendo variar a forma, mais o conteúdo permanece o mesmo.

---

<sup>1</sup>Chediak, Almir. Harmonia e Improvisação, pg. 90.

<sup>2</sup>Faria, Nelson. Acordes, arpejos e Escalas para violão e guitarra. Pg.35.



## ARPEJO DO ACORDE COM A SÉTIMA MAIOR

### C7M

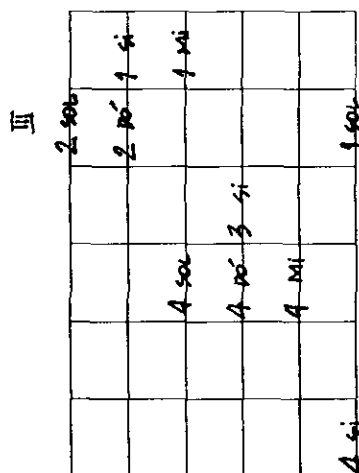


Figura 1.

Nesta primeira figura, percebemos claramente através das notas circuladas a formação do acorde de C7M apresentando também a digitação como um todo. Resta apenas saber para onde se deve caminhar com a palheta. Uma vez que o seu movimento não está indicado, conclui-se que só nos resta uma opção senão alterná-la para cima e para baixo consecutivamente.

Veremos no próximo exemplo que será uma triade maior retirado do livro de Nelson Faria, a semelhança na digitação.

## C7M

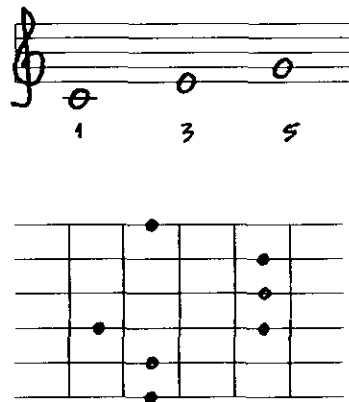


Figura 2.

Apesar de ser uma digitação bem mais simples, neste último também é possível perceber um detalhe verificado na fig. 1. E a palhetada? Onde está sua indicação? Como será possível para um estudante de guitarra executar tais figuras de arpejos sem que se diga como? Seria com os dedos ou com a palhetada alternada? Ainda podemos concluir que alguns estudantes de guitarra que possuem mais informações sobre as técnicas de execução por meio de swip picking<sup>3</sup> que é uma técnica bem mais definida para quem quer tocar mais fácil o arpejo e também mais rapidamente. Ainda sim em se tratando de swip, a técnica requer um mapeamento mais específico para que sua execução seja bem mais padronizada.

Sobre este assunto, trataremos mais adiante detalhadamente.

---

<sup>3</sup>Gambale, Frank. Technique Swip Picking.

### TRÍADE MENOR

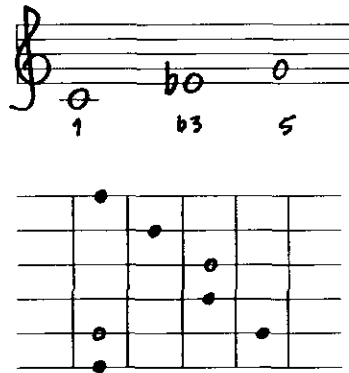


Figura 3.

Aparentemente é apresentado uma digitação de um arpejo que visualmente tende a nos levar para a técnica de swip picking, bastando que se verifique um movimento mais diagonal em sua estrutura. Neste caso, o arpejo pode se tornar um pouco mais fácil de ser executado, porém, nos cabe fazer ainda aquela célebre pergunta: E a palhetada? Como será? Nos próximos gráficos que serão apresentados, todos terão a sétima que formará a estrutura de uma téttrade onde teremos quatro notas distintas que permitirão ao estudante de guitarra outras possibilidades de aplicação.

### TÉTRADE COM 7M

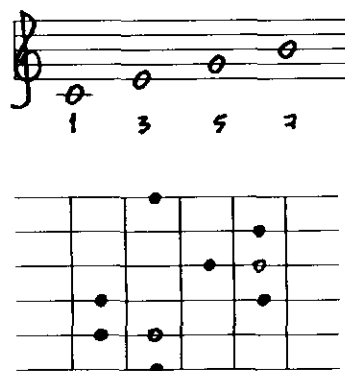


Figura 4.

Se compararmos o desenho da figura 1 com a figura 4, notaremos que são muito semelhantes,, ambos representando o acorde de C7M e com uma sutil variação pouco representativa com relação às notas tocadas na primeira corda de cada um. Nos dois casos é fácil notar a ausência de informação voltada para uma aplicação mais dinâmica, ou seja, rápida e clara que venha possibilitar ao músico, que insira em seu contexto musical tais formas de arpejo.

#### TÉTRADE MENOR COM 7

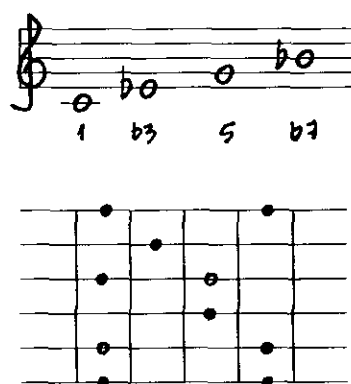


Figura 5.

O arpejo que virá a seguir é extraído do livro de harmonia e improvisação de Almir Chediak, de onde será possível perceber a semelhança exata da digitação das notas do arpejo, ou seja, tanto no livro de Nelson Faria quanto o de Almir, são facilmente notadas as mesmas digitações. É claro que nem todas são iguais, porém em boa parte deles são percebidos esse detalhe.

## ARPEJO MENOR COM A SÉTIMA. (m7)

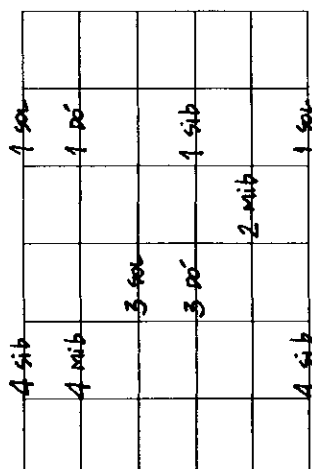


Figura 6.

As notas que aparecem circuladas, representam as notas da tetrade do arpejo em questão. Haja visto que tanto a figura 5 como na figura 6, há ausência de informação que direcione o estudante de guitarra para tocas tais desenhos sem esbarrar na dificuldade da execução. Sendo assim, poderíamos concluir que tais formas não funcionam, mas é bom saber que não são ruins, porém o fato é que dependendo do direcionamento que o músico quer seguir, tais formas se tornariam inviáveis como por exemplo se determinado estudante de música desejar atuar tocando rock, onde a técnica da palhetada quase sempre é muito bem apurada, essas formas teriam que ser adaptadas para que se possa tocar com mais agilidade e com movimentos mais suaves. Se supormos que qualquer um dos desenhos apresentados deveriam ser tocados alternadamente, então o músico deveria fazer um esforço enorme para que tal desenho tivesse um efeito veloz. Se sabe ao certo que nem tudo no rock é rapidez e técnica, mas tentaremos definir melhor a questão da execução técnica das escalas e arpejos para que estudantes de guitarra possam, caso queiram escambar para a técnica virtuosística de Frank Gambale, definir melhor suas escolhas e caminhos a percorrer dentro da música.

### TÉTRADE DOMINANTE

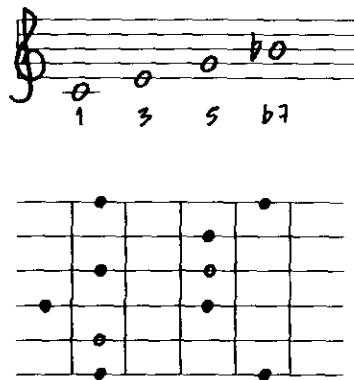


Figura 7.

### ARPEJO TÉTRADE DOMINANTE

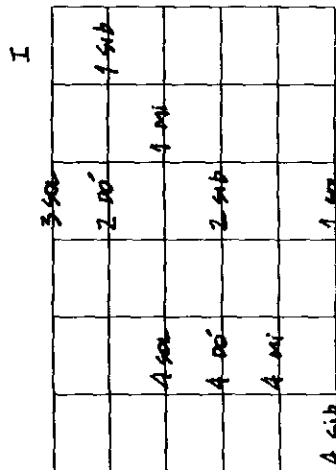


Figura 8.

As variantes entre a figura 7 e a figura 8, a primeira extraída do livro de Nelson e a Segunda do livro de Almir, são notadas no Si bemol da 6ª corda, figura 7, que passa para a 5ª corda, figura 8. Nos dois casos há uma grande semelhança se desconsiderarmos essas variantes.

Para finalizar essa bateria comparativa, extraí dois desenhos de arpejos dos mesmos autores onde ambos representam a última estrutura de arpejo para preencher o campo

harmônico maior, ou seja, o arpejo meio diminuto. Com este seria possível estabelecer uma execução arpejada de todo o campo harmônico maior onde se ouviriam melodicamente os acordes referentes a cada grau do mesmo. O único inconveniente neste caso seria, como já foi citado, se o estudante de guitarra tiver a necessidade por questões preferenciais de tocar mais dinamicamente rápido. Neste caso tais formas não contribuiriam muito para tal fim.

### TÉTRADE MEIO DIMINUTA

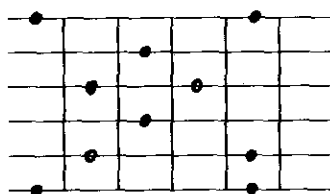
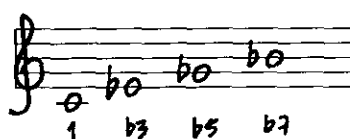


Figura 9.

## OUTRO MODELO DE TÉTRADE MEIO DIMINUTA.

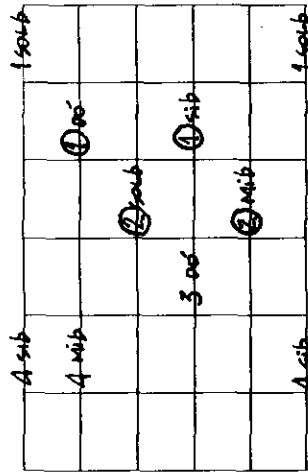


Figura 10.

Percebe-se que em todos os exemplos dos gráficos apresentados, contam com informações diferenciadas. Um apresenta apenas as digitações dos arpejos deixando claro a tônica da tonalidade em questão. O outro, um pouco mais detalhado, é possível perceber a tônica da escala ou do arpejo, o acorde implícito, os dedos que serão usados na digitação e por fim as notas que serão tocadas.

Até então, todo material disponível neste trabalho não deve significar que venha satisfazer todas as necessidades de aprendizado de quem está pesquisando escalas ou arpejos, haja visto que este servirá apenas para uma análise de comparações entre as diversas formas que podem ser encontradas nos livros e fora deles.



## CAPÍTULO IV

### SUGERINDO NOVAS ESCALAS E ARPEJOS

Neste capítulo será focado novas situações que ilustradas graficamente e com o apoio de partitura e tablatura, será possível fazer um paralelo entre diferentes pontos de vista, destacando que os próximos desenhos de escalas e arpejos, poderão ser melhor aproveitados se os estudantes de guitarra desejarem trabalhar dentro do um estilo virtuosístico.

Muitos de meus amigos e alunos quase sempre me fazem essa mesma pergunta: como é que você consegue tocar tão rápido sem perder a técnica ao tocar escalas, arpejos e frases musicais? Eu, por minha vez respondo: É simples! Basta que se tenha um movimento sincrônicamente perfeito, (ler transcrição extraída do vídeo de Frank Gambale no início desta) ou seja, deve haver uma junção exata entre a palhetada e as notas que serão tocadas no instrumento, caso contrário tal técnica não seria possível.

Para melhor exemplificar tal argumento, será exposto a seguir uma boa parte dos materiais pesquisados no livro de Frank Gambale e outros criados e adaptados por mim ao longo dos anos, haja visto que o seu resultado prático torna-se bastante eficaz pelo fato de proporcionarem resultados mais satisfatórios. Frank Gambale em seu primeiro livro, trata basicamente da técnica de swip picking e também ressalta a importância de haver um sincronismo entre mão esquerda e mão direita.

# ESCALA DE SOL MAIOR

(G iônico)

		4		2		1
		4		2		1
		4		2	1	
		4		2	1	
	4	3		1		
		3		1		

The figure shows the G major scale in treble clef. It includes a guitar fretboard diagram with fingerings (1-4) for each string. Below the diagram are two rows of rhythmic patterns: the first row contains 16 notes with patterns like 'u v u u v u u v' and 'u u v u u v u u v u v u v u v u v'; the second row contains 16 notes with patterns like 'v u v v u v u' and 'v u v v u v u'. At the bottom, there are two staves with notes and fingerings (4 2 1, 4 3 2 1) for the descending scale.

Figura 1.

Se pararmos para analisar o desenho da figura 1, veremos que acontece o que podemos chamar de ciclo fechado, ou seja, ao iniciar a execução do desenho pela 6ª corda palhetando para baixo, na mudança de corda a palheta irá se repetir também para baixo, porém podemos perceber que o movimento neste caso não é alternado completamente e também não é só num sentido para baixo ou para cima. Tais movimentos proporcionarão ao executante uma melhor compreensão e performance ao tocar tal desenho de escala. Nos capítulos anteriores podemos perceber a digitação de um, dois e três toques por corda, o que até então fora considerado um

fator comprometedor no resultado final da execução de tais desenhos. Vemos neste capítulo, figura 1, uma constante homogeneidade das digitações da 6ª corda até a 2ª, sendo que a 1ª corda apenas se diferencia das demais por ter apenas duas notas. Isto se dá em virtude da necessidade de sincronismo para que tal desenho se torne mais eficaz na técnica que está sendo sugerida.

### ESCALA DE LÁ MENOR

(Am dórico)

			4	3		1
		4		2		1
		4		2		1
		4		2		1
	4		2	1		
			2	1		



n v n n v n n v n n v n n v n v n v n v n v  
  
 5 7 8 5 7 9 5 7 9 5 7 9 7 8 10 7 8 10 8 7 9 7 5 9 7 5  
 1 3 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 2 1 4 2 1 4 2 1  
 v n v v n v n  
  
 9 7 5 8 7 6 5  
 4 2 1 4 3 2 1

Figura 2.

Assim como na figura 1, a figura 2 apresenta algumas sutilezas referentes às digitações e em relação à palhetada. O movimento da palheta adere a primeira idéia da figura 1 sendo que no retorno da escala quando chega na 6ª corda novamente a digitação diatônica passa a ser cromática (ver figura 1 e 2 na partitura e tablatura). Já que estamos citando a questão da perfeição em se tratando da digitação de uma escala, poderíamos questionar para saber o porque de tal movimento cromático. A resposta é que para haver um perfeito sincronismo entre digitação e a palhetada, o desenho foi adaptado para que no retorno haja ao primeiro toque da escala uma palhetada para baixo proporcionando um ciclo fechado onde toda vez que houver retorno à esta nota, a palhetada caia para baixo evitando desajuste no sincronismo entre ambas as mãos.

### ESCALA DE SI MENOR

(Bm frigio)

			4		2	1	<b>VII</b>
			4	3		1	
			4	3		1	
		4		2		1	
	4		2		1		
			2		1		



Figura 3.

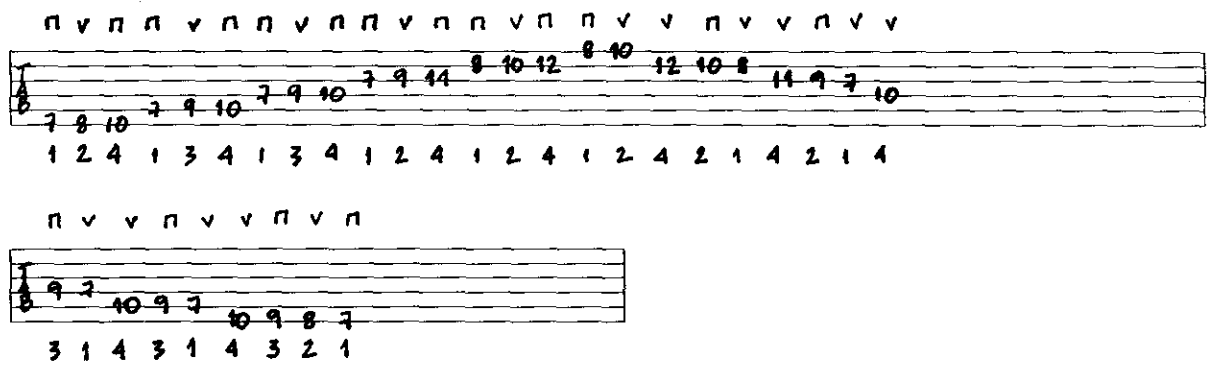


Figura 3.

Torna-se fácil perceber que até o final deste primeiro bloco de escalas, que trataremos dos modos gregorianos. Para esclarecer melhor o porque da escolha diretamente dos modos gregos, cito que se pegarmos os desenhos de escalas diatônicas partindo da primeira figura do capítulo I, veremos que todas acabam sendo uma a extensão da outra mudando apenas a tônica de partida. Vê-se que no primeiro desenho do capítulo I, que a tônica é Dó, porém a nota inicial da escala é Fá. Significa que as demais escalas também de Dó maior, apenas mudariam a nota inicial, ou seja, Sol seria a próxima nota, depois Lá, Si, Dó e assim sucessivamente até percorrer todo o braço do instrumento. Na verdade, cada desenho de escala que for surgindo a partir deste critério estaria na tonalidade de Dó maior ou a sua respectiva tonalidade relativa menor, mas, se analisarmos cada desenho a partir da tônica da 6ª corda, ou seja, Fá, o primeiro desenho representaria um modo gregoriano, neste caso da figura 1, o modo lídio está “estampado” claramente com todas as suas notas. Porque então não apresentar logo de primeira os modos gregorianos destrinxando suas origens, finalidade, aplicações e a técnica a ser utilizada para a execução destes?

## ESCALA DE DÓ MAIOR

(C Lídio)

					4				2			1
					4				2		1	
					4				2		1	
					4	3					1	
	4				3				1			
					3				1			



п в п п в п п в п п в п п в п п в п в п в п в п в  
  
 8 10 12 9 10 12 9 10 12 9 11 12 10 12 13 10 12 13 12 10 12 10 9 12  
 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 3 4 3 1 4 3 1 4

п в в п в в п в п  
  
 10 9 12 10 8 12 11 10 8  
 2 1 4 2 1 4 3 2 1

Figura 4.

No retorno final após tocar a escala, notamos que a última nota tocada para baixo que se vê em todos os desenhos neste capítulo são na verdade a primeira nota de cada desenho. Percebe-se com isto que a partir desta nota, o desenho de escala poderá ser iniciado novamente fazendo com que toda vez que for dado o início de uma escala, a primeira palhetada caia para baixo impulsionando as demais notas que virão.

Nestes desenhos, notamos na digitação um padrão de três toques por corda, exceto na primeira corda que em todos os casos toca-se apenas duas notas. É necessário que haja uma regularidade na colocação das notas na digitação da escala, pois senão, poderá ocorrer o que acontece no primeiro capítulo desta. O resultado final será então o de palhetar alternadamente o que neste caso não será proposto em tais desenhos do capítulo III. O estudante de guitarra não deve deixar de atentar para todos os detalhes de cada escala, tanto na digitação simbolizada no braço da guitarra quanto na partitura e tablatura, esta última abastecendo maiores informações quanto a palhetada e digitação dos dedos.

### ESCALA DE RÉ MAIOR

(D mixolídio)

		4		2		X
		4		2		1
		4		2		1
		4		2	1	
	4		2	1		
		3		1		



n v n n v n n v n n v n n v n n v n v n v  

 10 12 14 10 12 14 10 12 14 11 12 14 12 13 15 12 14 15 13 12  
 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 2 1

Figura 5.

v n v v n v v n v v n v n

14	12	11	14	12	10	14	12	10	14	13	12	10
4	2	1	4	2	1	4	2	1	4	3	2	1

Figura 5.

ESCALA DE MI MENOR

(Em eólio)

			4	3		XII
			4	3		1
		4		2		1
		4		2		1
	4		2		1	
			2	1		

n v n n v n n v n n v n n v n v n v v

12	14	15	12	14	16	12	14	16	13	15	17	14	15	17	15	13	16	14	12	16			
1	3	4	1	3	4	1	2	4	1	2	4	1	2	4	1	2	4	2	1	4	2	1	4

n v v n v v n v n

14	12	15	14	12	15	14	13	12
2	1	4	3	1	4	3	2	1

Figura 6.





Os desenhos dos modos gregorianos apresentados até então representam apenas uma pequena fatia das possibilidades para tocar escalas utilizando a técnica da palhetada em questão, ou seja, começa-se para baixo, depois alterna, depois para baixo e na mudança de corda repete-se o último movimento da palheta. Isto irá proporcionar uma técnica bem mais apurada no tocante a execução dos fraseados musicais.

As escalas tiveram seu ponto de partida, ou ainda, sua tônica inicial começando de Sol maior. Poderia ter começado na tônica Fá que o resultado seria praticamente o mesmo, mudando apenas a nota inicial que neste caso traria todo o campo harmônico para Fá. Poderia também ter começado da 5ª corda, tônica Si bemol ou Dó, porém além de não utilizar a 6ª corda, quando a digitação chegasse na 2ª corda, seria necessário subir o desenho meio tom acima para haver concordância com as notas da tonalidade proposta inicialmente, ou seja, Si bemol ou Dó.

Os resultados práticos do que foi apresentado neste capítulo, podem ser obtidos a partir de alguns dias de dedicação. Conheço pessoas que utilizando os desenhos convencionais, se é que assim podemos chamá-los, do capítulo I, que estão anos a fio tentando desenvolver uma técnica definida, no entanto, ainda estão fazendo-as como se estivessem acabado de aprendê-las. O resultado extraído desses desenhos quase nunca vem. Em compensação tive alguns alunos que ao aprenderem os desenhos dos modos gregorianos, em poucas semanas tiveram resultados excelentes com relação aos outros.

As experiências diárias têm me trazido os resultados de um e de outro, mostrando-me claramente qual a forma mais eficaz.

## CAPÍTULO V

### SUGERINDO NOVOS ARPEJOS

No capítulo II, foram extraídos dos livros, “A arte da improvisação e Escalas, arpejos e acordes para violão e guitarra de Nelson Faria” e “Harmonia e improvisação de Almir Chediak” alguns dos desenhos de arpejos mais comuns de serem encontrados em muitos métodos de guitarra e até mesmo nas revistas de música que encontram-se nas bancas. Tais desenhos proporcionariam um resultado talvez, quase satisfatório, dependendo do estilo musical que o estudante de guitarra irá percorrer. Diga-se de passagem por experiência própria: Tais formas não funcionam aplicando dentro de um contexto que necessite rapidez no fraseado musical e para completar, muitas pessoas que eu já tive a oportunidade de ver tocando tais arpejos, mesmo sendo profissionais, não obtêm um resultado que possa ser considerado ideal para o estilo musical proposto, ou seja, muitos guitarristas aplicam tais arpejos quase sempre no rock, o que faz com que tal aplicação se torne insatisfatória.

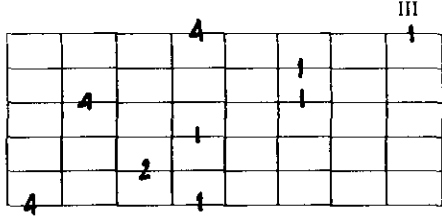
Neste capítulo será apresentado novos tipos de arpejos de onde serão abordadas a técnica de swip picking, que é utilizada por Frank Gambale, guitarrista australiano muito conhecido em diversos países por ter tocado com os maiores nomes da música jazz como Chick Corea<sup>1</sup>. Gambale utiliza quase sempre o swip em seus fraseados musicais.

---

<sup>1</sup>Chick Corea é um dos maiores pianistas da atualidade atuando na música jazz e fusion que é um estilo praticamente livre onde se mistura diversos estilos numa só música.

## ARPEJO TRIÁDE MAIOR

G



III


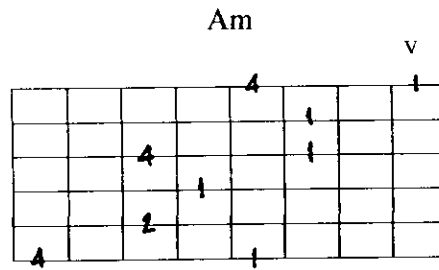


Figura 1.

*Obs* – A última nota na tablatura quanto na partitura, é na verdade a primeira. Ela vem subentender um novo início do mesmo arpejo. Esse detalhe será encontrado também nos outros desenhos que serão apresentados a seguir.

# ARPEJO TRIÁDE MENOR



Triade - 1 b3 5  
A C E

Figura 2.

## ARPEJO TRIÁDE DIMINUTA

F#°

XIII

			4			1	1
	4			2			
			1				
4	3						

Triade – 1 b3 b5  
F# A C

Figura 3.

Nos exemplos de arpejos apresentados neste primeiro bloco, notamos que apenas três tons foram selecionados para exemplificar tais triades. O motivo se justifica em virtude de que poderemos aplicar tais arpejos no campo harmônico maior. Ver exemplo do gráfico da figura 4.

## CAMPO HARMÔNICO (G)

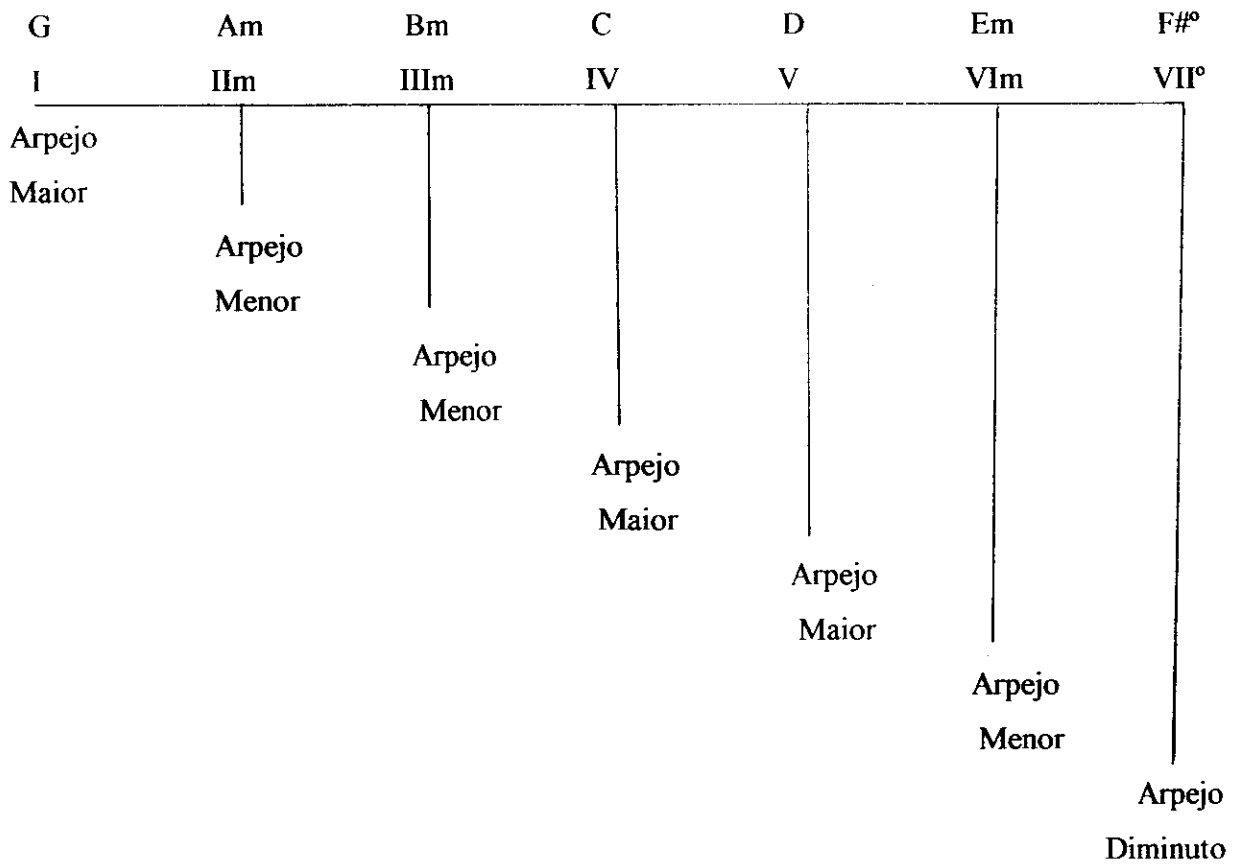
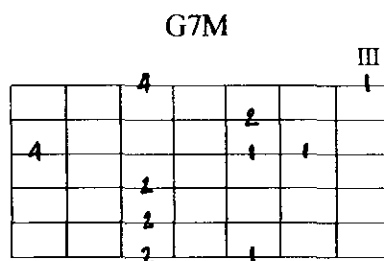


Figura 4.

Pode-se ainda ligar um desenho com o outro para obter um resultado mais rápido, por exemplo: arpeja-se o desenho de Sol maior e ao chegar no último toque, dedo 4, 1ª corda, avança-se para o último toque do desenho seguinte, Lá menor, retornando por ele e assim sucessivamente.

## ARPEJO TÉTRADE MAIOR



*Tétrade* – 1    3    5    7  
                   G    B    D    F#

Figura 5.

No desenho de uma téttrade, percebe-se algumas diferenças no tocante à digitação, ou seja, quando a mão esquerda vai em direção a nota mais aguda, 1ª corda, ao chegar, existe um retorno imediato. Neste tipo de execução antes mesmo de chegar a tocar a última nota, já na 2ª corda, considera-se o final do arpejo, sendo que a primeira corda já é tocada em sentido de retorno. Com isto o arpejo torna-se bastante rápido ao se dominar a técnica. Na volta, quando toca-se a 5ª corda, a idéia se repete proporcionando um início mais rápido.

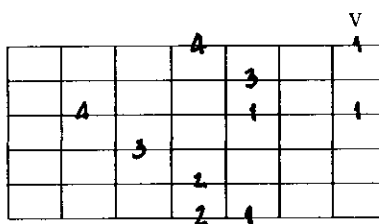
Utilizaremos nos próximos exemplos de arpejos, o mesmo principio de digitação sendo que nas tétrades aparecerão novos modelos tais como: arpejo menor com a sétima (m7), arpejo dominante (7), e por fim o arpejo meio diminuto (m7/b5). Na téttrade que representa o II, III e o VI graus do campo harmônico, para haver uma melhor execução do arpejo, será



colocado a nona (9) da tonalidade de Lá na primeira corda para assim haver um impulsionamento para o retorno do mesmo.

### ARPEJO TÉTRADE MENOR COM SÉTIMA

Am7

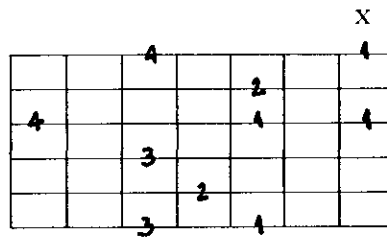


Tétrade - 1 b3 5 b7  
A C E G

Figura 6.

# ARPEJO TÉTRADE DOMINANTE

D7



Tétrade - 1 3 5 b7  
D F# A C

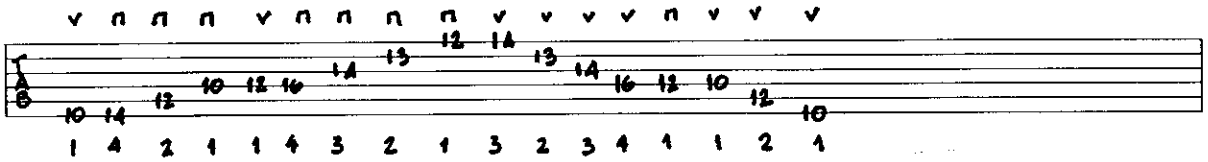
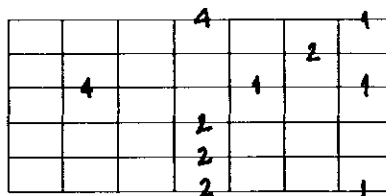


Figura 7.

# ARPEJO TÉTRADE MEIO DIMINUTO

F#m7(b5)

VII/II



Tétrade - 1    b3    b5    b7  
 F#    A    C    E

v n n n v n n n n v v v v n v v v  
 12 15 13 12 14 11 15 15 12 15 15 13 14 12 13 12  
 1 4 2 1 1 4 2 2 1 2 2 2 4 1 1 2 1

Figura 8.

Chegamos ao final de mais uma seção de arpejos onde em sua estrutura de tétrede, todos os gráficos apresentados também representam os graus do campo harmônico maior do ton de Sol maior (G). Sendo assim, apresentaria a nível de exercício melódico, que os estudantes de guitarra tocassem os arpejos da seguinte maneira:

CAMPO HARMÔNICO DE SOL MAIOR (G)

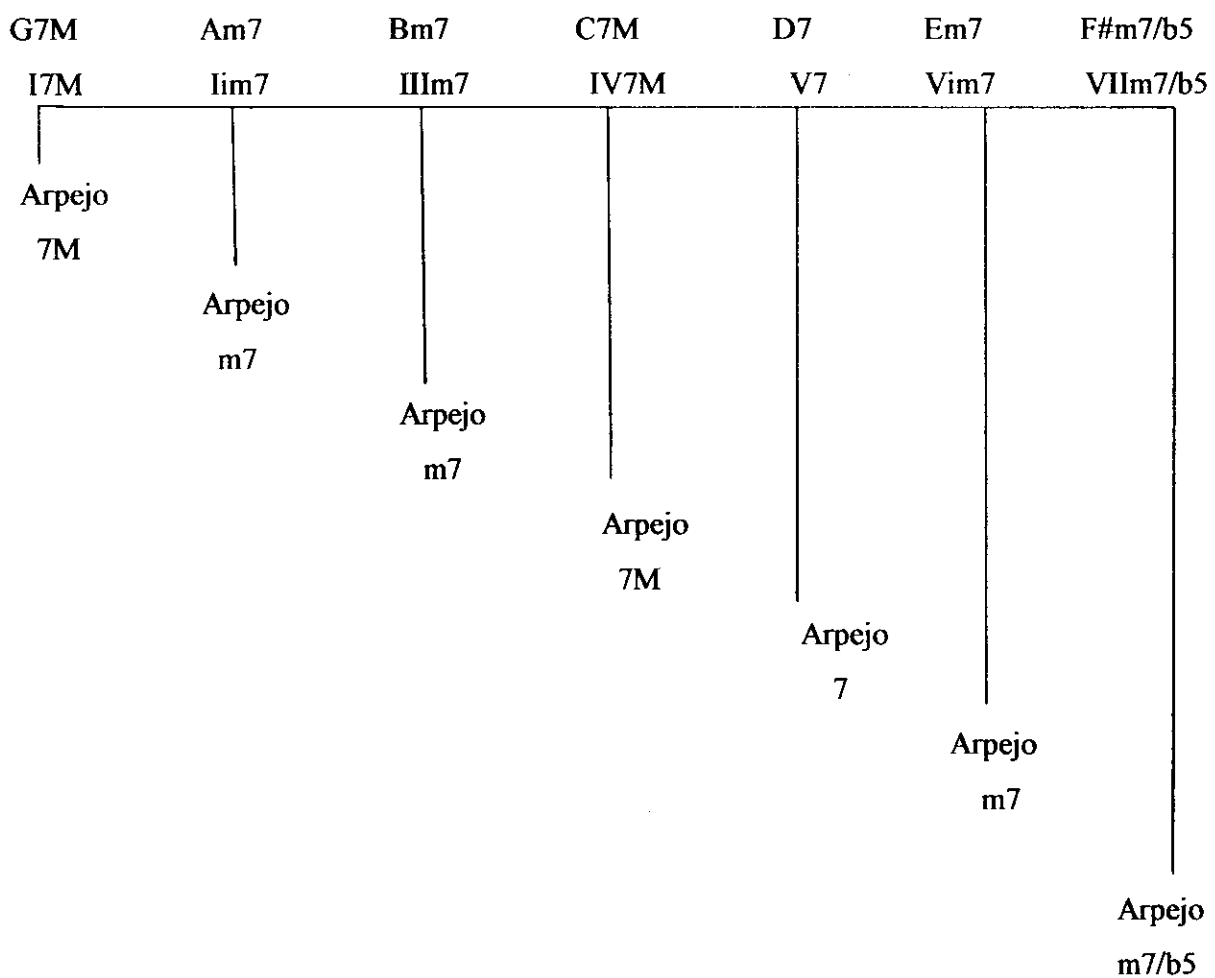


Figura 9.

## CAPÍTULO VI

### SUGERINDO NOVAS ESCALAS MENORES

A nível de encerramento, será apresentado as escalas menores harmônica e melódica. A escala menor natural não será aqui citada pois no capítulo III ela é apresentada na forma da escala de Mi menor, modo eólio, na tonalidade de Sol maior. A estrutura desta escala é exatamente a mesma da escala menor natural onde a distância entre os graus da escala são os seguintes: Do 1º grau para o 2º, (I/II), há um ton, do 2º para o 3º, (II/III), semiton, do 3º para o 4º, (III/IV), ton, do 4º para o 5º, (IV/V), ton, do 5º para o 6º, (V/VI), semiton, do 6º para o 7º, (VI/VII), ton e finalmente do 7º para o 8º ou 1º novamente, (VII/VIII), existe ton de diferença intervalar. Para melhor entender basta ver o mapeamento no capítulo III da escala do modo eólio.

Os desenhos que virão a seguir terão a estrutura bem semelhante em se tratando de como devem ser tocados, com relação aos desenhos de escalas do capítulo III.

# ESCALA MENOR HARMÔNICA

			4	3		$\overline{1}$
			4	3		1
		4		2	1	
		4		2		1
	4	3			1	
			2	1		



n v n n v n n v n n v n n v n n v v n v v n v v  
  
 5 3 2 5 3 2 6 7 9 5 7 9 6 7 10 7 9 10 9 6 7 7 5 9  
 1 3 4 1 3 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 1 2 4 3 1 4 2 1 4

n v v n v v n v n  
  
 7 6 8 7 5 9 7 6 5  
 2 1 4 3 1 4 3 2 1

Figura 1.

ESCALA MENOR MELÓDICA

			4	3		1
		4		2		1
		4		2	1	
	4	3		1		
			2	1		



n v n n v n n v n n v n n v n n v v n v v n v v  
  
 5 7 8 5 7 9 6 7 9 5 7 9 7 9 10 7 8 10 9 7 9 7 5 9  
 1 3 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 1 2 4 3 1 4 2 1 4  
  
 n v v n v v n v n  
  
 7 6 9 7 5 8 7 6 5  
 2 1 4 2 1 4 3 2 1

Figura 2.

## CAPÍTULO VII

### CONCLUSÃO

É possível constatar com o material apresentado até o capítulo VI, diversas possibilidades por onde os estudantes de guitarra poderão encontrar na escolha das escalas e arpejos. Haja visto, como citado no final do capítulo II, que este material que aqui se encontra não satisfaz as necessidades musicais para quem está estudando música e quer se tornar um profissional do ramo, pois muito ainda há para se aprender como frases musicais e outras técnicas tais como a ligadura<sup>1</sup>, porém o mesmo vem mostrar que os desenhos de escalas e arpejos são certamente fáceis de serem tocados. Caberá aos guitarristas com as informações aqui contidas neste estudo de comparações, optar por formas mais adequadas para a cominho que for seguir.

---

<sup>1</sup>Ligadura é uma técnica que o músico utiliza mais a mão esquerda, ou seja, toca-se uma nota qualquer com a mão direita apenas uma vez e liga as demais notas com o impulsionamento da mão esquerda.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chediak, Almir. (1986). Harmonia e improvisação. (2ª edição revisada). Rio de Janeiro:

Lumiar Editora.

Chediak, Almir. (1987). Harmonia e Improvisação. (2ª edição revisada). Rio de Janeiro:

Lumiar Editora.

Faria, Nelson. (1991). A arte da improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar Editora

Faria, Nelson. (1999). Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra. Rio de Janeiro:

Lumiar Editora.

Guest, Ian. Apostila de Harmonia 1. Rio de Janeiro.

Gambale, Frank. (1989). Monster licks and Speed Picking. (1ª edição). REH

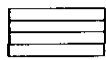
Publication, Inc.

## ANEXO

### FIGURAS, OBSERVAÇÕES E TERMOS TÉCNICOS

Palheta – pequeno objeto utilizado pela maioria dos guitarristas para tocar guitarra.

Obs. Será encontrado no decorrer dos textos, as notas musicais escritas por extenso com a primeira letra maiúscula. Ex.: Dó.



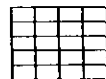
- gráfico que representa a partitura extraído do livro, A arte da improvisação de Nelson Faria.



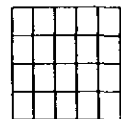
- gráfico que representa o braço do violão ou guitarra extraído do livro A arte da improvisação de Nelson Faria.



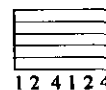
- gráfico que representa a tablatura, sistema de escrita musical para instrumentos de corda, extraído do livro A arte da improvisação de Nelson Faria. Nela a 1ª corda está em cima e a 6ª em baixo.



- gráfico que representa o braço do violão ou guitarra extraído do livro Harmonia e Improvisação de Almir Chediak.



- gráfico que representa o braço do violão ou guitarra extraído do livro de Harmonia e Improvisação de Almir Chediak.



- a numeração abaixo da tablatura representa os dedos da mão esquerda que serão usados na digitação.



- aparece em cima da tablatura e representa a palhetada para baixo.



- aparece em cima da tablatura e representa a palhetada para cima.



- aparece em cima do gráfico retirado do livro A arte da Improvisação de Nelson Faria e representa a tônica da escala.



- aparece em cima do gráfico que representa o braço do violão/guitarra extraído do livro de Nelson Faria, e representa a digitação das notas da escala.