

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA**

**THIAGO CARRICONDE SOARES**

**ANÁLISE TÉCNICO-MELÓDICA DE SOLOS DE GUITARRA DA BANDA AVENGED  
SEVENFOLD**

**CAMPO GRANDE - MS  
2024**

THIAGO CARRICONDE SOARES

ANÁLISE TÉCNICO-MELÓDICA DE SOLOS DE GUITARRA DA BANDA AVENGED  
SEVENFOLD

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Música – Licenciatura da  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
como requisito parcial para obtenção de título de  
licenciado/a em Música.

Modalidade: Monografia

Orientador: Prof. Dr. William Teixeira da Silva

**CAMPO GRANDE**  
**2024**



Serviço Público Federal

Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA**

Às dezesseis horas e trinta minutos do dia vinte e seis de novembro do ano de dois mil e vinte e quatro, na sala 5, do Bloco XXII, o acadêmico THIAGO CARRICONDE SOARES apresentou o Trabalho de Conclusão Curso (TCC), na modalidade Monografia intitulado "**Análise técnico-melódica de solos de guitarra da banda Avenged Sevenfold**", sob a orientação do professor William Teixeira da Silva, como parte da exigência para conclusão do Curso de Música - Licenciatura. Após a avaliação da banca composta pelos seguintes membros: William Teixeira da Silva (orientador e presidente), Rafael Salgado (membro 1) e Caio Bressan (membro 2), considerou-se o acadêmico **APROVADO**, incluindo as recomendações abaixo:

**RESULTADO FINAL**

Aprovado

Reprovado

Recomendações: Adequações de texto e formatação

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> William Teixeira da Silva (presidente)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rafael Salgado (membro)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Caio Bressan (membro)

Campo Grande, 26 de novembro de 2024.

**NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC**

**UFMS  
É 10!!!**



Documento assinado eletronicamente por **William Teixeira da Silva, Professor do Magisterio Superior**, em 03/12/2024, às 10:11, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Pedrosa Salgado, Musico**, em 03/12/2024, às 10:44, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Caio Cezar Braga Bressan, Usuário Externo**, em 03/12/2024, às 13:48, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufms.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5276542** e o código CRC **56A9E8A4**.

### COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA (LICENCIATURA)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone: (67)3345-7591

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Dedico esse trabalho ao meu falecido avô, Milton Carriconde,  
um grande amigo e companheiro, que me incentivou no  
caminho da música desde criança.

## Agradecimentos

Dedico este trabalho a todos meus amigos e familiares que me apoiaram durante meus quatro anos como acadêmico do Curso de Licenciatura em Música, além do meu desejo de ser músico.

Obrigado a todos os amigos que fiz durante minha graduação, em especial aos meus colegas Pedro Irineu, Maria Fernanda Rabelo, Kauã Faria de Arruda, meus maiores companheiros durante esses anos.

Aos meus companheiros e parceiros de banda, Monalisa Batista Malheiros, Gabriel Neris e Larissa Villas Boas. Gostaria também de agradecer aos meus amigos Klaus Henrique, Angelo Genovez, Thiago Francelino e Yan Chaves, da banda Herezia, por me convidarem ao evento *Metal Night*, onde toquei e conheci *Avenged Sevenfold* pela primeira vez.

A todos meus professores de guitarra, Abner Ramires, Ton Alves e Carlos *Speedhertz*, que me ajudaram a me tornar um melhor guitarrista e músico.

Ao meu pai e minha mãe, que sempre me incentivaram a seguir meu sonho.

A todos os excelentes professores do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, por me ajudarem a expandir minha visão sobre música e educação musical, além de trazer inúmeras experiências na área.

Ao meu orientador, Prof. Dr. William Teixeira da Silva, pela indicação do tema e pela ajuda durante a escrita do trabalho.

**Resumo:** O presente trabalho de conclusão de curso tem o objetivo de analisar oito solos da banda de *heavy metal* *Avenged Sevenfold*, dos álbuns *Nightmare*, *City of Evil*, *Avenged Sevenfold* e *Hail to the King*, abordando as diferentes técnicas, efeitos e padrões composicionais utilizados pelo guitarrista *Synyster Gates*. As análises serão baseadas nos songbooks da Hal Leonard, que apresenta as partituras e tablaturas das sessões de solo de cada canção. Além dos songbooks, a monografia terá um embasamento teórico nas pesquisas de Herbst (2017), Lilja (2009) e Walser (1993). Ao final do estudo, os resultados dessa análise serão retomados nas considerações finais do trabalho, evidenciando também os resultados dessa pesquisa para meu desenvolvimento como músico e guitarrista.

**Palavras-chave:** *Avenged Sevenfold*. *Heavy Metal*. Guitarra solo. Análise.

**Abstract:** This thesis aims to analyze eight guitar solos by the heavy metal band Avenged Sevenfold, taken from the albums *Nightmare*, *City of Evil*, *Avenged Sevenfold*, and *Hail to the King*. The study focuses on the different techniques, effects, and compositional patterns employed by the guitarist Synyster Gates. The analyses will be based on Hal Leonard's songbooks, which provide sheet music and tablature for the solo sections of each song. In addition to the songbooks, this monograph will be grounded in the theoretical research of Herbst (2017), Lilja (2009), and Walser (1993). At the end of the study, the results of this analysis will be revisited in the final considerations, highlighting how this research has contributed to my development as a musician and guitarist.

**Keywords:** *Avenged Sevenfold*. *Heavy Metal*. Guitar solo. Analysis

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: Fundamentação teórica</b> .....	<b>12</b>
<b>Capítulo 2: Análise dos solos</b> .....	<b>42</b>
Capítulo 2.1: Análise geral .....	42
Capítulo 2.2: <i>Seize the Day</i> – Análise do solo .....	51
Capítulo 2.3: <i>Bat Country</i> – Análise do solo .....	56
Capítulo 2.4: <i>Critical Acclaim</i> – Análise do solo .....	62
Capítulo 2.5: <i>Afterlife</i> – Análise do solo .....	73
Capítulo 2.6: <i>Nightmare</i> – Análise do solo .....	79
Capítulo 2.7: <i>Natural Born Killer</i> – Análise do solo .....	87
Capítulo 2.8: <i>Shepherd of Fire</i> – Análise do solo .....	92
Capítulo 2.9: <i>Hail to the King</i> – Análise do solo .....	98
<b>Considerações finais</b> .....	<b>103</b>
<b>Referências</b> .....	<b>105</b>

## Introdução

*Avenged Sevenfold* é uma banda de heavy metal formada na Califórnia, nos Estados Unidos, no ano de 1999. O grupo é atualmente formado pelo vocalista Matt Shadows, Synyster Gates como guitarrista principal, Zacky Vengeance como guitarrista base, Jhonny Christ como baixista e, atualmente, Brooks Wackerman como baterista. Anteriormente, Jimmy "The Rev" Sullivan desempenhava esse papel até falecer no ano de 2009 (AFIANSYAH, 2023, p. 80).

Os solos da banda, em sua vasta maioria, são criados por Brian Elwin Haner Jr., conhecido por seu nome artístico *Synyster Gates*, ou pelo seu apelido, *Syn*. Quando criança, o guitarrista fez parte do programa GIT (*Guitar Institute of Technology*), do *Musicians Institute*, onde estudou guitarra *jazz*, cuja linguagem exerce uma notável influência em sua maneira de tocar e compor solos.

No presente trabalho, irei analisar os solos de guitarra de oito canções, distribuídas entre quatro álbuns diferentes da banda, seguindo a ordem de duas músicas por álbum. As canções selecionadas para análise são, respectivamente: *Seize the Day* e *Bat Country*, do álbum *City of Evil* (2005); *Critical Acclaim* e *Afterlife*, do álbum *Avenged Sevenfold* (2007); *Nightmare* e *Natural Born Killer*, do álbum *Nightmare* (2010); e, por fim, *Shepherd of Fire* e *Hail to the King*, do álbum *Hail to the King* (2013).

O objetivo da pesquisa é analisar a construção de cada solo, tanto em seu desenvolvimento harmônico, nas progressões de acordes utilizadas, quanto nas técnicas executadas pelo guitarrista, identificando os padrões composicionais mais utilizados, como escalas, modos, intervalos, frases, e como *Synyster Gates* faz para unir essas ideias e criar seus solos. Essas informações serão sumarizadas nas considerações finais do trabalho, evidenciando também os resultados dessa pesquisa para meu desenvolvimento como músico e guitarrista.

A metodologia escolhida tem uma proposta descritiva para a análise de cada uma das músicas selecionadas que compõem o *corpus* deste trabalho, possuindo uma abordagem qualitativa. Para o desenvolvimento do trabalho, a análise dos solos será feita com base nas pesquisas acadêmicas, principalmente, de Herbst (2017), Lilja (2009) e Walser (1993), que exploram temas como: a harmonia no *heavy metal*, o papel da distorção em solos e técnicas de guitarra, além da influência de elementos

da música clássica na construção de composições dentro do estilo. Para a análise dos solos, serão utilizados as partituras e tablaturas dos songbooks da Hal Leonard dos álbuns *City of Evil* (2005), *Avenged Sevenfold* (2007), *Nightmare* (2010) e *Hail to the King* (2013), separando um subcapítulo deste trabalho para cada música escolhida.

A justificativa desta pesquisa reside no fato de que as composições da banda *Avenged Sevenfold* apresentam características e elementos musicais que refletem uma sonoridade mais moderna do *heavy metal*, diferente de bandas clássicas dos anos 80 e 90, como *Deep Purple*, *Black Sabbath* e *Iron Maiden*, que foram analisadas no livro de Lilja (2009), contribuindo para uma análise mais contemporânea do estilo em um contexto acadêmico. Sua importância, além de acadêmica, é também pessoal, já que um estudo sobre a forma de composição da banda traz inúmeros benefícios para minhas criações e improvisações, assim como para outros guitarristas.

## CAPÍTULO 1 - Fundamentação Teórica

Neste capítulo irei apresentar o embasamento teórico utilizado para realizar as análises dos solos da banda *Avenged Sevenfold*, com foco em capítulos do livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, de Esa Lilja, e artigos que embasam a leitura sobre as principais técnicas, estruturas harmônicas e outros pontos importantes para uma análise de composições do gênero *heavy metal*.

O terceiro capítulo do livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, de Esa Lilja, apresenta os conceitos básicos que são aplicados durante uma análise harmônica, iniciando o capítulo com uma introdução inicial à terminologia básica, como acordes, intervalos e harmonia.

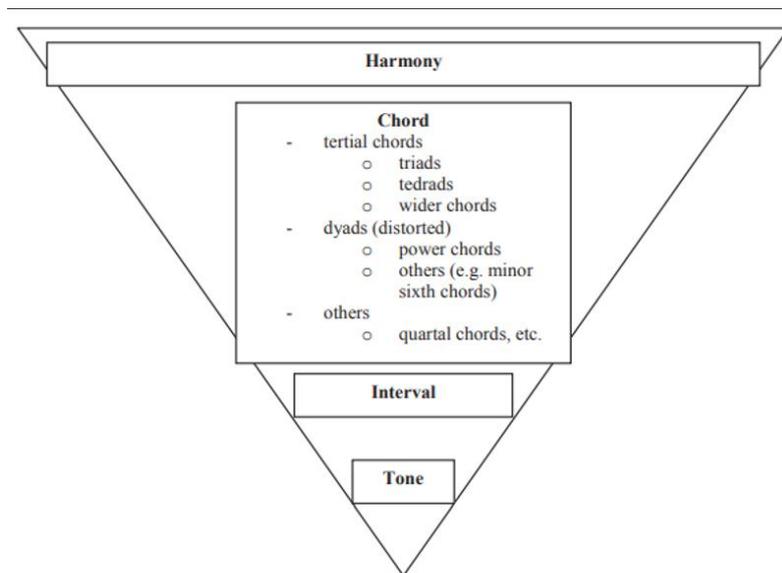
Nesse primeiro tópico abordado, Lilja explica um pouco da relação entre os conceitos de acordes e harmonia, citando as pesquisas de Arnold Schoenberg. Conforme informado no texto, Schoenberg define essa relação da seguinte forma: “Harmonia é o estudo de sons simultâneos (acordes) e a forma como eles podem ser unidos em relação aos seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos, e suas funções em relação um ao outro” (SHOENBERG 1978, p. 13 apud LILJA, 2009, p. 52). Em seguida, Lilja afirma que essa combinação de acordes e intervalos para formar harmonia pode acontecer tanto na dimensão horizontal quanto na dimensão vertical. Enquanto a dimensão horizontal consiste no uso de acordes e intervalos como estruturas individuais, sem considerar seu ambiente tonal, a dimensão vertical ocorre quando estas estruturas são combinadas entre si dentro de um contexto tonal. Lilja afirma que, por ser a base dos acordes da harmonia linear, é importante explorar inicialmente a dimensão vertical.

Em seguida, Lilja traz algumas definições do termo “acorde” de diferentes compositores, como Jean Philippe Rameau e Philip Tagg. Os escritos de Rameau são os mais influentes no estabelecimento da tríade como base do nosso sistema harmônico. Para ele, a posição fundamental da tríade era o “acorde perfeito”, do qual toda a harmonia era gerada. Para Philip Tagg (2003), o acorde pode ser compreendido em duas categorias principais: terciários e não terciários. Os acordes presentes no estilo *heavy metal* se encaixam em ambas (TAGG, 2003 apud LILJA, 2009, p. 52). Tagg também afirma que um acorde deve ser formado por pelo menos duas notas diferentes, enquanto a definição padrão de Rameau exige uma tríade

(pelo menos três notas). Pensando na denominação de Tagg, portanto, os *power chords* também podem se encaixar como acordes dentro desse conceito, o que torna a análise de Tagg mais útil para o estudo da harmonia do *heavy metal*.

Essa relação entre harmonia, acorde, intervalo e notas é representada por Lilja pela forma de um triângulo, onde os conceitos estão organizados de maneira hierárquica, conforme a imagem abaixo.

FIGURA 1 – Triângulo representando a construção da harmonia vertical



FONTE: LILJA, 2009, p. 53.

Definindo cada categoria da pirâmide, segundo Lilja (2009), temos os seguintes conceitos: 1) "nota", referindo-se a um complexo de sons que geralmente é percebido como um único tom e notado com uma única nota; 2) "intervalo", referindo-se à distância entre quaisquer dois tons; 3) "acorde", denotando um som simultâneo de duas ou mais notas produzidas com um ou mais instrumentos; 4) "harmonia", referindo-se ao todo, de notas, intervalos e acordes soando juntos dentro de um contexto tonal (dimensão horizontal/linear).

Um acorde é formado combinando notas individuais ou intervalos. Como conceito, ele é uma unidade isolada, como um bloco separado que não necessita de contexto. O mesmo vale para intervalos e para notas. Intervalos normalmente não são entendidos como acordes por si só, o que pode ser não prático em um estudo de heavy metal, já que o estudo não se baseia unicamente em tríades, mas sim em outras estruturas como díades (LILJA, 2009, pg. 53).

Pensando nisso, o autor explica que a estrutura mais comum tocada no heavy metal é um *power chord*, que consiste em um intervalo de quinta ou quarta. Entre os escritores sobre harmonia, Erkki Salmenhaara chama esses acordes de “abertos” já que não incluem terças, uma linha de pensamento baseada na escrita de coral de quatro vozes. De fato, a estrutura do *power chord* é bem simples, porém, ao adicionar a distorção, ela se torna muito mais complexa. Dessa forma, um intervalo pode ser considerado um acorde, e um acorde pode representar harmonia dentro de um contexto tonal.

Um dos exemplos que o autor cita para exemplificar o uso de um intervalo para expressar harmonia é o riff de *The Tropper*, da banda britânica *Iron Maiden*. Nesta música, duas guitarras realizam um *lick* em ostinato na forma de dueto com intervalo de terças. Embora as guitarras forneçam parte do contexto tonal, o protagonista dessa sensação de movimento, assim como na música barroca, é o baixo, que decide o acorde de cada compasso. Os compassos 1-4, 7-8 são construídos em mi menor e os compassos 6-7 em dó maior, e podem ser interpretados como harmonias nos graus I e VI de E Eólio, respectivamente.

FIGURA 2 – Riff da música *The Tropper*, da banda Iron Maiden

[0:12-0:24]  
Guitars 1 & 2  
Bass

FONTE: LILJA, 2009, p. 55.

Em sua obra, o autor explica a origem da escrita para associação de acordes e suas qualidades, assim como os sistemas de graus da escala, uma redefinição vinda de Weber, já que anteriormente eram utilizados apenas números romanos para associar a função dos acordes com os graus da escala.

FIGURA 3 – Estrutura intervalar dos padrões *rock 'n' roll*

*Concepts and Theories of Harmony*

5'

Cmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Bm<sup>7b5</sup>  
 a) I<sup>maj7</sup> II<sup>m7</sup> III<sup>m7</sup> IV<sup>maj7</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>m7</sup> VII<sup>m7b5</sup>  
 b) I<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> iii<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> vi<sup>7</sup> vii<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 a) I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> I<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup>  
 b) I<sup>b7</sup> IV<sup>b7</sup> I<sup>b7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>b7</sup>

FONTE: LILJA, 2009, p. 57.

Na figura 3, Lilja apresenta um exemplo de uma progressão de *blues*, onde todos os acordes são maiores com sétima dominante. Se usássemos a notação de acordes clássicas para uma análise, o resultado poderia ser equivocado, já que estes seriam empréstimos modais. Portanto, a escolha de um método depende do objetivo da análise. Em músicas com exceções ou desvios da harmonia tradicional, por exemplo, Allan F. Moore sugere o uso do sistema modal para análise de rock/metal. O autor dá o exemplo do modo lícrio que passou a ser bastante utilizado a partir do século XX em canções como ... *And Justice For All*, da banda *Metallica* e *Black Sabbath*, da banda *Black Sabbath*.

O sistema modal, portanto, torna a análise harmônica mais simples e diminui a necessidade de símbolos cromáticos para diferentes harmonias, tornando a análise mais concisa. Geralmente os acordes do *heavy metal* não seguem um único modo, ainda tornando necessária a utilização de símbolos adicionais para indicar a estrutura corretamente.

Em seguida, o autor aborda a forma como a consonância e a dissonância são utilizadas na composição. No século XVI, Gioseffo Zarlino afirmou que uma composição deve ser composta "*primariamente de consonâncias e apenas incidentalmente de dissonâncias*" (Zarlino 1968: 53 apud LILJA, 2009, p. 61). Essa prática tem sido utilizada muito na música ocidental desde então, apenas variando as

definições e justificativas, mas sempre seguindo essa mesma ideia. Independente do sistema, os critérios para definir consonância e dissonância podem ser divididos em três: 1) acústico, 2) psicoacústico e 3) cultural (LILJA, 2009, p. 62).

Em seguida, Lilja apresenta talvez um dos mais importantes assuntos para uma análise harmônica do *heavy metal*, a harmonia funcional. As teorias de função, como explorado nesse tópico do estudo, tratam as relações harmônicas como característica fundamental da música tonal.

Uma teoria de função difere de uma teoria de graus de escala de acordes (Stufentheorie) no sentido de que a primeira vai além da descrição de acordes de acordo com sua posição dentro da escala e constitui uma racionalização sistemática das relações de acordes em torno de um centro tonal (Bernstein 2002: 796 apud LILJA, 2009, p. 72).

Essa teoria funcional pode ajudar em certos aspectos na construção harmônica do *heavy metal*. Como por exemplo, os acordes desse estilo musical geralmente são construídos com notas que parecem estar fora de um modo predominante, o que pode gerar confusões durante uma análise. Além disso, cadências plagais são importantes para o *heavy metal*.

Na maioria das músicas de *heavy metal*, geralmente, há uma tônica clara ou ponto central/focal, em relação ao qual outras construções harmônicas são produzidas. Ao desenvolver uma teoria de função própria, Daniel Harrison mostra que, embora uma peça esteja repleta de cromatismos, a função harmônica de relacionamentos tonais pode estar claramente presente. Muitos outros tipos de música além daquela que aplica “harmonia clássica” podem ser pensadas como funcionais.

O ponto de partida para teoria da função harmônica, como afirmado por Lilja, são as duas formas primárias de cadência: a perfeita e a plagal (dominante – tônica / subdominante – tônica). Essas duas progressões formam a base para as teorias de função.

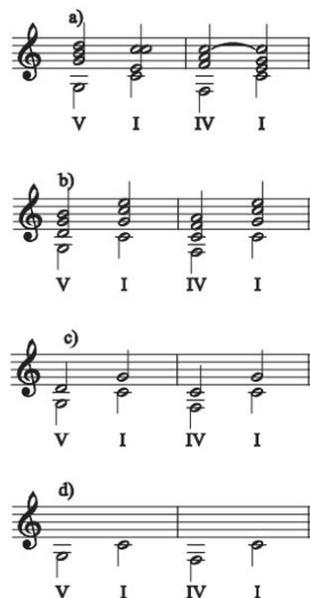
Todas as teorias de função se baseiam em dividir acordes (e harmonia) em três categorias distintas: tônica (T), subdominante (S) e dominante (D) (LILJA, 2009, p. 74).

O autor também explica que, conforme os estudos de Harrison, a função harmônica pode ser descrita em termos que ele chama de “dualismo de três termos”, que se refere a uma abordagem com três elementos fundamentais que interagem

entre si de forma especial. Cada elemento é considerado distinto e tem uma relação específica com os outros dois (tônica, subdominante, dominante). “*Em termos de estruturas de acordes concretas, então, a função harmônica é mais sobre similaridade do que equivalência*” (Harrison 1994: 37). Lilja exemplifica isso utilizando a tríade de ré menor. Como sabemos, ré menor e fá maior possuem notas e intervalos semelhantes, F – A (terça maior). Então dentro de dó maior, por exemplo, ambos exercem a função de subdominante.

No *heavy metal*, segundo Lilja (2009), as progressões harmônicas podem ser resumidas às progressões de tônicas, expressando função harmônica tão bem quanto tríades completas. Veja o exemplo na imagem abaixo:

FIGURA 4 – Progressões harmônicas padrões do *heavy metal*



FONTE: LILJA, 2009, p. 81.

- a) Encadeamento de vozes padrão;
- b) Encadeamento de vozes feito de forma típica para guitarra, com vozes paralelas;
- c) Agora com *power chords*;
- d) Encadeamento apenas com as tônicas.

Nesta perspectiva, como afirma o autor, não há razão para que o encadeamento de vozes tradicional seja crucial na definição da função harmônica (LILJA, 2009, p. 81).

Se basear em tríades para uma análise de *heavy metal* não é necessário, já que, ao fazer um *power chord*, essa distinção se torna irrelevante. Além disso, o *heavy metal* depende de muitas funções que não são primárias. Por conta disso, a compreensão da função harmônica de Harrison (1994) é bastante útil para o *heavy metal*, já que ele baseia grande parte de sua teoria nos componentes dos graus da escala e seu papel na expressão da função harmônica. Um dos aspectos mais importantes para a teoria e análise do *heavy metal* é a atenção dada a progressões que não são relacionadas por quintas (LILJA, 2009, p. 82).

O *voicing* no *heavy metal*, geralmente, é conduzido de forma a enfatizar bastante as progressões de acordes fundamentais. Especialmente ao trabalhar com *power chords*, as progressões de acordes podem ser comparadas similarmente ao baixo contínuo barroco, porém com dobras do baixo em quintas e oitavas. “Nessa linha de pensamento, a função harmônica depende principalmente das progressões de acordes fundamentais, e muito menos da disposição e construção melódica das partes superiores” (LILJA, 2009, p. 86).

No capítulo seguinte do livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, intitulado *Characteristics of Distorted Chords and Their Effects on Harmonic Construction*, Lilja aborda o uso da distorção para a formação dos acordes e a forma como esses acordes são construídos no contexto do *heavy metal*.

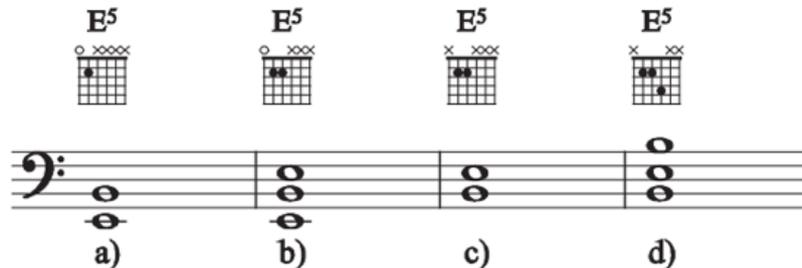
Conforme o autor, existem dois elementos distintivos comuns em toda música de *heavy metal*: alto volume e distorção da guitarra. Esses elementos combinados resultam no som característico do estilo, onde a distorção tem um papel significativo na construção de acordes individuais, nos procedimentos melódicos e harmônicos e na maneira como os acordes se relacionam em seus contextos tonais.

No tópico intitulado *Power Chords*, o autor define o termo *power chord* como um intervalo entre a fundamental e a quinta ou quarta, com possíveis duplicações de oitavas (LILJA, 2009, p. 102). Essa construção de acorde é uma característica comum do *heavy metal*.

Na notação de acordes, o *power chord* é indicado com o número “5”, referente ao intervalo de quinta, anexado à letra que indica a nota fundamental do acorde. O autor dá o exemplo do acorde E5, que consiste apenas nas notas mi e si, já que

power chords não possuem a presença de terças. Em seguida, Lilja apresenta a seguinte figura:

FIGURA 5 – Diferentes exemplos do *power chord* E5



FONTE: LILJA, 2009, p. 103.

Na figura 5, o autor apresenta o *power chord* E5 em quatro posições típicas na guitarra distorcida, sendo a), b) e c) as mais comuns. A estrutura mais básica, conforme Lilja, consiste em uma quinta perfeita ou uma quinta com a fundamental duplicada em oitavas. Já o exemplo c) apresenta uma inversão da quinta no baixo, uma aplicação do E5 que ocorre no *riff* de *Smoke on the Water*, da banda *Deep Purple* (1972). O último (exemplo 5d) possui a mesma inversão, porém com a quinta duplicada uma oitava acima, um formato frequentemente usado no metal contemporâneo, como na música *Banshee*, do *Mercyful Fate* (1998), mas também é encontrado em músicas mais antigas, como *The Wind Cries Mary*, de Jimi Hendrix (LILJA, 2009, p. 103).

De acordo com Lilja, alguns estudiosos aplicam o termo *power chord* a qualquer intervalo de quinta perfeita. Porém, o autor defende que a formação intervalar por si só não é suficiente, necessitando do uso da distorção para a formação de um *power chord*. Apesar de sua estrutura graficamente simples, o som real do *power chord* é muito mais complexo. Como defende Walser, isso se deve à forte distorção e aos altos volumes. Porém, os altos volumes não são necessários para que tons resultantes surjam, apenas os harmônicos e os tons de combinação criados pela distorção são elementos essenciais (LILJA, 2009, p. 103).

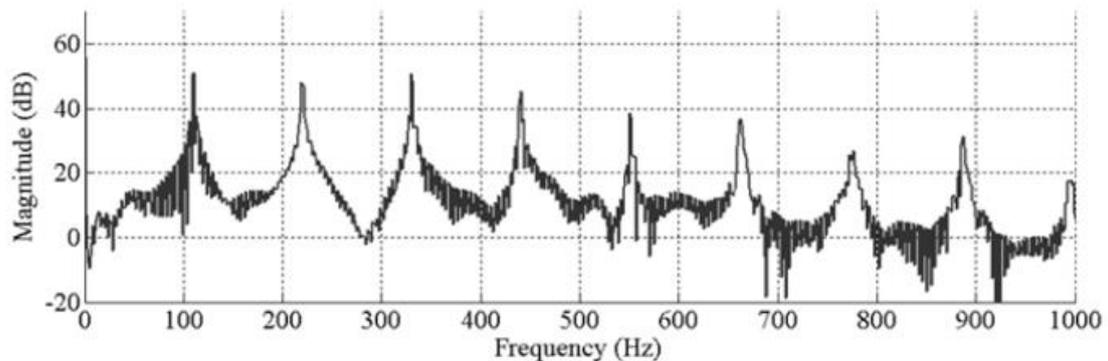
No tópico seguinte, intitulado *Harmonic Overtones and Combination Tones*, Lilja sugere que diferentes tipos de efeitos de distorção e amplificadores geram diferentes harmônicos. Os amplificadores de potência, por exemplo, enfatizam os harmônicos de números ímpares, enquanto os pré-amplificadores tratam todos os harmônicos de forma mais equilibrada. A discussão desse tópico se concentra nas

diferenças gerais entre sons de guitarra distorcidos ou não distorcidos (LILJA, 2009, p. 105).

Para esclarecer a complexidade do som distorcido da guitarra, Lilja apresenta diagramas que ilustram os espectros de tons, intervalos e acordes distorcidos e não distorcidos, que foram produzidos com o software *Matlab* por Dr. Henri Pettinen, na Universidade de Tecnologia de Helsinque (LILJA, 2009, p. 105).

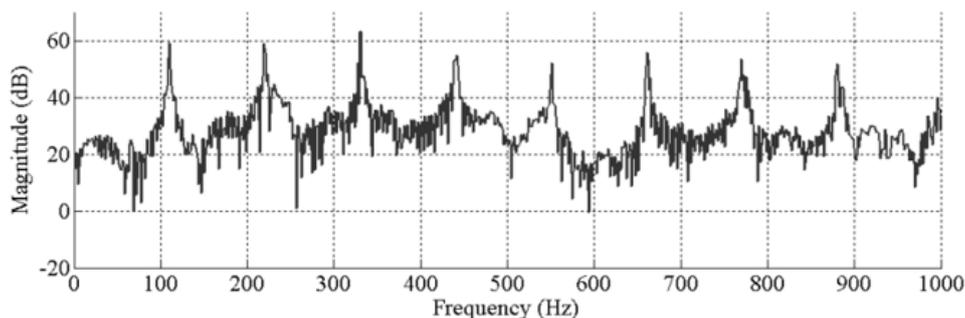
Em seguida, o autor apresenta duas imagens de um espectro, a primeira de um áudio sem guitarra distorcida, e a segunda com o uso de distorção no instrumento.

FIGURA 6 – Espectro do som de guitarra não distorcido



FONTE: LILJA, 2009, p. 105.

FIGURA 7 – Espectro do som de guitarra distorcido



FONTE: LILJA, 2009, p. 106

Na figura 6, Lilja apresenta os primeiros nove parciais harmônicos do *power chord* sobre lá (110 Hz) sem o uso da distorção. De acordo com o autor, o espectro dos parciais diminui gradualmente conforme os harmônicos fundamental, a oitava, a quinta e a oitava dupla são mais predominantes. Quando o mesmo som é tocado com

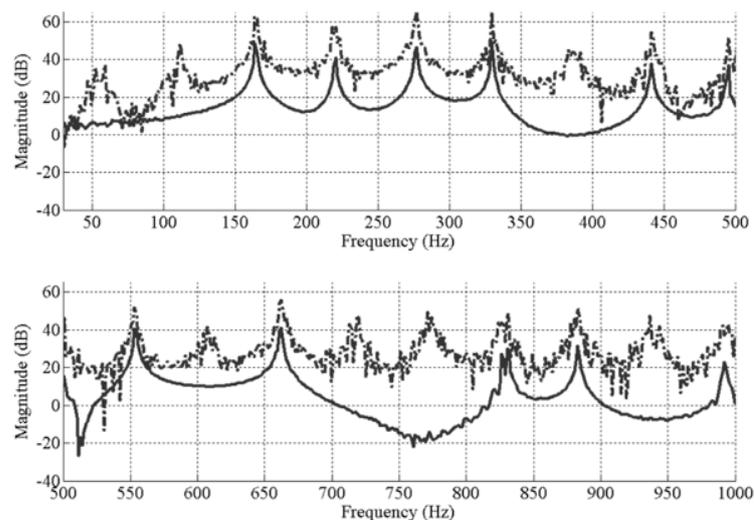
um efeito de distorção, o resultado é uma amplificação significativa dos parciais mais altos.

No tópico intitulado *Major and Minor Triads*, Lilja explica a rejeição do uso de terças com distorção, explorando os constituintes dos acordes maiores e menores. De acordo com o autor, os acordes comuns distorcidos parecem possuir qualidades mais dissonantes que os *power chords*. Isso explica por que essa construção de acorde é muito presente na música altamente distorcida.

Em seguida, Lilja apresenta duas figuras, ambas do espectro de uma tríade de lá maior, composta pelas notas mi, lá e dó sustenido. Um dos espectros é registrado com o som limpo, enquanto o outro, com a presença da distorção. Segundo o autor:

Sem distorção, os componentes de intermodulação resultantes estão de acordo com os parciais harmônicos das notas originais; há duplicações de oitava (por exemplo, as componentes de E: 330 Hz, 660 Hz, 990 Hz; de A: 440 Hz, 880 Hz; e de C#: 550 Hz) e quintas em várias oitavas (por exemplo, E: 495 Hz; A: 330 Hz, 660 Hz, 990 Hz; e C#: 825 Hz). Como antes, quando a distorção é aplicada, muitos mais parciais são criados. A maioria dos tons de combinação (componentes de intermodulação) aparece entre as notas originais do acorde. Um resultado óbvio é, novamente, o aparecimento da série harmônica de A (55 Hz), mas também de E (165 Hz) (LILJA, 2009, p. 114).

FIGURA 8 – Tríade de lá maior sem distorção (gráfico superior) e com distorção (gráfico inferior)



FONTE: LILJA, 2009, p. 115.



FONTE: LILJA, 2009, p. 126

No exemplo da figura 10, a nota mais grave é mantida a mesma, sendo, de acordo com Lilja, o ponto contra o qual as outras notas são medidas. Isso acontece principalmente com díades, como afirma o autor:

[...] interpretar a díade de sexta maior e-c# como uma inversão de um acorde de C# menor (com a quinta omitida) não faz justiça à música e não é muito útil para fins analíticos. Neste estudo, sugere-se que, como na maior parte do heavy metal há uma forte ênfase nas notas mais graves (notas de baixo), a análise também deve se basear nelas (LILJA, 2009, p. 126).

Nesse sentido, o autor sugere que a construção dos acordes no *heavy metal* sejam alinhados melhor com a teoria intervalar (baixo cifrado) do que com a teoria do baixo fundamental (inversões).

Já no quinto capítulo do livro *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Lilja aborda os principais padrões harmônicos e melódicos do *Heavy Metal* e sua relação com outros estilos musicais, iniciando o capítulo com a influência do *blues* para o início do *rock n' roll*.

Durante esse início, o autor explica o conceito de *riff*, um pequeno fragmento melódico repetido, uma frase ou tema, com um caráter rítmico pronunciado (LILJA, 2009, p. 154). No estilo musical jazz, por exemplo, os *riffs* são um elemento de fundo, que podem ser alternados e modificados conforme o decorrer da música. Já no blues tradicional, artistas como Robert Johnson utilizavam *riffs* de guitarra como elementos de destaque. Um dos *riffs* mais conhecidos desse estilo, como afirma Lilja, é o da música "Cross Road Blues", que foi usado e arranjado por bandas de *blues rock* da década de 60, como Cream. Dessa forma, foi estabelecida a estrutura básica para o *heavy metal* baseada em *riffs* (LILJA, 2009, p. 154).

Esse procedimento de utilizar fragmentos melódicos ou rítmicos de uma forma simplificada e repetitiva é uma característica que foi desenvolvida de forma progressiva por diversas bandas, como *Cream* e, posteriormente, *Led Zeppelin*. Essa transformação é um aspecto essencial da origem da música *rock*, que posteriormente originou o *Heavy Metal* (LILJA, 2009, p.155).

O autor apresenta, em seguida, alguns padrões simples de *riffs*, com duração de dois ou quatro compassos, de músicas que são bem conhecidas dentro do estilo

*heavy metal*, como os *riffs* de *Smoke on the Water*, da banda Deep Purple, *Whole Lotta Love*, de Led Zeppelin e *Paranoid*, do Black Sabbath.

Por mais que a definição de *riff* esteja mais atrelada à música popular, Lilja explica que esses padrões também podem ser encontrados nas práticas da música Europeia, identificados como motivos. Porém, diferente do *heavy metal*, os motivos da música erudita europeia não são estáveis, possuem diversas alterações e desenvolvimentos durante o decorrer de uma peça. Para exemplificar, o autor cita a sinfonia N. 25 de Wolfgang Amadeus Mozart, que inicia com um motivo que aparece de formas variadas durante a obra.

Mesmo que a repetição e a monotonia dos *riffs* sejam heranças do blues para o *heavy metal*, Lilja salienta as influências da música erudita. Embora os motivos da música clássica, como o de Mozart, sejam desenvolvidos ao longo dos movimentos da peça, eles são mais memoráveis em sua primeira e mais simples aparição. Dessa forma, esse tipo de motivo pode ser considerado uma influência na construção de *riffs* para o *heavy metal*. (LILJA, 2009, p. 157)

No tópico seguinte, intitulado *Scales and Modes*, o autor inicia explicando sobre os modos mais utilizados no estilo *blues*, e como eles foram influentes para a música *heavy metal*. Durante o texto, Lilja cita Peter Van der Merwe (1989: 118), e sua descrição sobre o modo blues, que é entendido pelo musicólogo como uma:

[...] “estrutura-modelo: ou seja, uma estrutura de notas melodicamente significativas intercaladas com outras de menor importância”. As notas “importantes” são as chamadas “blue notes” que, em um sentido clássico, podem ser maiores, menores ou algo intermediário; nos casos onde há variação microtonal, muitas vezes elas são descritas como “neutras”. (MERWE, 1989:18 apud LILJA, 2009, p. 157)

Os graus mais comuns da escala blues, como afirma Lilja, são a terça, a sétima, a quinta e a sexta, com a blues note ocorrendo em contextos maiores com graus levemente abaixados, interpretados como se fossem intervalos menores.

Na notação da música popular, o autor explica que as várias formas do modo blues foram simplificadas em escalas de blues artificiais. Uma das mais conhecidas, de acordo com Lilja (2009), foi apresentada por Wolf Burbat em 1988, e se trata de uma escala pentatônica menor, porém com a inclusão de uma quinta diminuta. Também possui uma variação incluindo o segundo grau maior e, em certas situações,

diferentes formas de terças e sétimas são incluídas e a quinta diminuta é omitida. Na figura 11, serão apresentadas essas três variações em ordem:

FIGURA 11 – Escalas de Blues



FONTE: LILJA, 2009, p. 159

Essas variações da escala de blues ocorrem de maneiras diferentes nas composições de *heavy metal*. Como afirma Lilja, a mais comum de ser utilizada em composições no estilo é a número um. Alguns dos exemplos citados pelo autor são: o riff de *Sunshine of Your Love*, da banda *Cream* (*Wheels of Fire*, 1968); o riff final de *Wrathchild*, da banda *Iron Maiden* (*Killers*, 1981); na música *Highway Star*, da banda *Deep Purple* (*Made in Japan*, 1972), o órgão responde com uma escala descendente de blues em ré para as frases de guitarra, que são construídas com uma pentatônica menor ascendente em ré e uma escala de blues descendente em ré (LILJA, 2009, p. 160).

FIGURA 12 – Riff da música “Wrathchild”, da banda Iron Maiden



FONTE: LILJA, 2009, p. 160.

FIGURA 13 – Sessão da música “Highway Star”, da banda Deep Purple

FONTES: LILJA, 2009, p. 160.

Em seguida, Lilja analisa um trecho da música *Knocking at Your Backdoor*, do álbum *Perfect Strangers*, do *Deep Purple*. O autor afirma que, na parte analisada, a melodia vocal é claramente pentatônica, porém com a inclusão dos acordes, o ambiente melódico-harmônico se aproxima mais do modo eólio. Conforme o autor, isso é um exemplo de como melodias pentatônicas podem ocorrer em ambientes harmônicos derivado de outros modos. De acordo com John Shepherd (1991, pp. 129-131), “muitas linhas melódicas afro-americanas parecem ser pentatônicas” (apud LILJA, 2009, p. 161). Porém, Lilja ressalta que existem outras características musicais no *heavy metal* que são tão importantes quanto aquelas derivadas da escala pentatônica. Embora a noção de Shepherd possa ser verdadeira de maneira geral, ela é bastante simplificada para uma análise de *heavy metal* (LILJA, 2009, p. 161).

FIGURA 14 – Sessão da música *Knocking at Your Backdoor*, da banda *Deep Purple*

B-minor pentatonic melody

B-aço: I<sup>5</sup> III<sup>5</sup> VII<sup>5</sup> VI<sup>5</sup> VII<sup>5</sup>

FONTES: LILJA, 2009, p. 161.

No tópico seguinte, intitulado *Mixtures of Major and Minor*, Lilja aborda a utilização dos modos maiores e menores em relação à base harmônica proposta, dando exemplos com as linhas vocais de algumas músicas. Uma das obras citadas pelo autor é a música *Paranoid*, da banda *Black Sabbath* (*Paranoid*, 1970), que apresenta uma terça menor acompanhada por um *power chord* de E5. Outros exemplos incluem o refrão de *Running Free*, da banda *Iron Maiden* (*Iron Maiden*, 1980), e *Black Night*, da banda *Deep Purple* (*Made in Japan*, 1972, e *Singles – A's & B's*, 1988). O *heavy metal*, como afirma Lilja, possui inúmeros exemplos dessa abordagem.

FIGURA 15 – Sessão da música *Paranoid*, da banda *Black Sabbath*



FONTE: LILJA, 2009, p. 164.

De acordo com o autor, pode-se entender que a popularidade do *power chord* é resultado de sua natureza aberta, o que permite que ele seja usado para harmonizar tanto terças maiores quanto menores. Ainda que isso seja verdade, Lilja também defende que, devido à sua qualidade fundamentalmente maior, o *power chord* em contextos de modo menor produz uma qualidade triádica mista, sugerindo uma semelhança com práticas harmônicas e melódicas do blues (LILJA, 2009, p. 164).

Conforme Lilja, por conta dos estilos como blues, pop/rock e o *heavy metal* frequentemente utilizarem conteúdos melódicos harmônicos diferentes dos tradicionais em termos de “tonalidades”, é mais interessante se referir como “tons centrais” do que como tonalidades (LILJA, 2009, p. 164).

Na melodia vocal da música *Kind Hearted Woman Blues*, de Robert Johnson (1936; *Complete Recordings* 1996), apresenta um caso interessante com o uso das *blue thirds*. Durante um movimento ascendente, a terça se aproxima como maior, e ao descer, como menor, como pode ser visto na figura abaixo.

FIGURA 16 – Trecho da melodia vocal de *Kind Hearted Woman Blues*



FONTE: LILJA, 2009, p. 165.

Em seguida, Lilja compara esse movimento melódico com a ideia presente na música *War Pigs*, do *Black Sabbath* (*Paranoid*, 1970), que também apresenta uma mistura de duas escalas diferentes: uma maior ascendente e uma escala pentatônica

menor descendente. Além disso, a frase vocal ascendente de *War Pigs* tem uma semelhança marcante com a música gospel *When the Saints Go Marching In*, que também se assemelha à música *The Number of the Beast*, da banda *Iron Maiden* (*The Number of the Beast*, 1982), no *riff* de guitarra e na melodia vocal (LILJA, 2009, p. 165). Nas figuras abaixo, os exemplos foram transpostos para o mesmo tom para facilitar a comparação.

FIGURA 17 – Trechos das músicas *War Pigs* e *When the Saints Go Marching In*



FONTE: LILJA, 2009, p. 165-166.

FIGURA 18 – Linhas de guitarra e voz da música *The Number of the Beast*

FONTE: LILJA, 2009, p. 166.

De acordo com o autor, é impossível definir se esse tipo de empréstimo é consciente ou se é feito a partir de materiais previamente ouvidos, de forma inconsciente. Apesar disso, esses tipos de padrões e linguagens são muito comuns nas composições de *heavy metal*.

No tópico seguinte, intitulado *Modal Influences*, Lilja aborda os diferentes modos utilizados no *heavy metal* e a forma como são utilizados para as composições. Como afirma o autor, os modos aplicados no estilo variam muito, com a harmonia e

melodia sendo mais frequentemente construídas de acordo com escalas modais do que uma tonalidade maior/menor como na música erudita ocidental.

Conforme Walser (1993, p. 46), os modos mais comuns do *heavy metal* são o éolio e o dórico, ambos modos menores; já o *speed metal* é geralmente formado pelos modos frígio ou lócrio, e a maioria das músicas pop são construídas no modo jônio ou mixolídio (LILJA, 2009, p. 167).

A maior parte dos *riffs* do *Black Sabbath*, como explica Lilja, é construída com *power chords* baseados nos graus da escala eólia. Inclusive, o uso desse modo pela banda se assemelha ao tema introdutório da Sinfonia nº8 de Schubert, que pode ser entendido como *B-Aeolian*. A principal diferença entre *Black Sabbath* e Schubert é a forma como são repetidos durante a obra. Enquanto os *riffs* da banda inglesa são repetidos constantemente de forma imutável, o tema de Schubert serve como um ponto de partida para o desenvolvimento do primeiro movimento. Além disso, o *Black Sabbath* aplica quintas paralelas, enquanto Schubert aplica apenas oitavas paralelas. No entanto, Lilja defende:

[...] como discutido no Capítulo 4, a estrutura harmônica do *power chord* sustenta a tônica do acorde de uma forma que o torna compreensível como uma unidade única. Em outras palavras, um riff de *power chord* pode frequentemente ser considerado como uma linha melódica única. (LILJA, 2009, pg. 168)

FIGURA 19 – Comparação dos riffs do Black Sabbath com o tema de Schubert



Riff da música "Heaven and Hell", da banda Black Sabbath (Heaven and Hell, 1980)



Riff da música "Snowblind", da banda Black Sabbath (Vol. 4, 1972)



Riff da música "Sign of the Southern Cross", da banda Black Sabbath (Mob Rules, 1981)



Tema da introdução do primeiro movimento da Sinfonia no. 8, de Schubert.

Em seguida, Lilja apresenta a música *Electric Funeral*, do *Black Sabbath* (*Paranoid*, 1970), que possui um *riff* introdutório em mi eólio e, logo em seguida, por um verso construído sobre a escala de blues em mi. Isto é, conforme o autor, um exemplo da mistura de dois conteúdos escalares/modais diferentes.

FIGURA 20 – Comparação dos *riffs* do *Black Sabbath* com o tema de Schubert



FONTE: LILJA, 2009, p. 169.

O autor também apresenta exemplos da banda *Iron Maiden*, que altera entre os modos mi mixolídio e mi dórico do verso para o refrão de *Murders in the Rue Morgue* (*Killers*, 1981). Conforme Lilja, o verso em mixolídio é acompanhado por uma progressão repetida I-IV-VI-VII. O acorde de terça menor G5 funciona como um acorde de transição para o mi dórico. Os modos podem ser classificados de acordo com terceiro grau da escala (LILJA, 2009, p.169). Dessa forma, a alternância entre esses dois modos se assemelha ao uso comum das tonalidades paralelas maior e menor. Porém, Lilja explica que a terça e a sétima do modo mixolídio na melodia vocal da obra não estão exatamente na afinação temperada. A terça “maior” não se estabiliza, ficando entre a terça maior e terça menor. Com isso, o autor afirma que essas notas estão relacionadas às *blue notes*.

FIGURA 21 – Exemplo dos modos mixolídio e dórico na música *Murders in the Rue Morgue*

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'E-Mixolydian' and contains a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, E4. The second staff is labeled 'E-Dorian' and contains a sequence of notes: E4, G4, A4, Bb4, C5, B4, A4, G4, E4. Both staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is marked with '[1:01]' and the second with '[1:19-1:28]'. The first staff has a chord progression: E5, A5, C#5, D5, E5, A5, C#5, D5, G5, D5. The second staff has two endings marked '1.' and '2.'.

FONTE: LILJA, 2009, p. 170.

A música *War Pigs* também é um exemplo interessante do uso simultâneo de dois modos e, ao mesmo tempo, um exemplo de uma relação cruzada entre o *riff* de guitarra e a melodia vocal. A guitarra define um mi eólio com uma terça menor, enquanto a melodia vocal se encaixa no mi mixolídio, incluindo uma terça maior (LILJA, 2009, p. 170).

FIGURA 22 – Melodia da guitarra e voz da música *War Pigs*

FONTE: LILJA, 2009, p. 171.

Em seguida, Lilja aborda a aplicação do uso de sistemas modais de origem do oriente para composições do *heavy metal*. Um exemplo citado pelo autor é a música *Egypt (The Chains Are On)*, da banda Dio (*Last in Line*, 1984), que possui uma introdução com um sintetizador que lembra o som de uma zurna, um instrumento de dupla palheta utilizando em regiões como a Ásia Central, Sudeste da Europa e Norte da África. Nessa introdução, a zurna aplica uma escala às vezes chamada de *hijaz*. Essa escala é substituída por uma pentatônica menor tocada com um sintetizador que lembra um *koto* japonês. Porém, conforme Lilja, a pentatônica menor está presente apenas por alguns segundos, para associar o som da escala a um outro, e logo em seguida retorna a uma escala descendente do modo eólio (LILJA, 2009, p. 173).

Já os acordes do modo eólio, conforme o autor, acompanham um *riff* de guitarra construído a partir de uma escala chamada *Hungarian Minor*. Tanto os acordes quanto a melodia vocal da música estão em eólio. Porém, as linhas vocais podem ser descritas como pentatônicas menores, devido à rara ocorrência da única nota não pentatônica, o mi (LILJA, 2009, p. 173).

O material musical da peça é construído de forma livre, a partir de diversos elementos de variadas fontes, que não possuem tanta relação entre si ou com o tema do egito da música. Outra obra citada pelo autor é *Powerslave*, da banda *Iron Maiden*

(*Powerslave*, 1984), que também possui um tema egípcio. O autor apresenta os *riffs* principais da música, que são construídos como misturas dos modos frígio e *hijaz*, resultando em um modo frígio dominante, com uma terça maior.

FIGURA 23 – Escalas da música *The Chains Are On*

The figure shows three systems of musical notation for the scales and chords of 'The Chains Are On'.  
 System 1: [0:16] D-Hijaz; [0:29] D-minor pentatonic; [0:35] D-aeo.  
 System 2: [0:41] D-bum. Chords: D<sup>5</sup>, B<sup>b5</sup>, D<sup>5</sup>, D<sup>5</sup> C<sup>5</sup> B<sup>b5</sup>. Scale degrees: D-aeo: I, VI, I, I VI VII.  
 System 3: [1:05] D-aeo / minor pentatonic. Chords: D<sup>5</sup>, C<sup>5</sup>, B<sup>b5</sup>, A<sup>5</sup>. Scale degrees: I, VII, VI, V.

FONTE: LILJA, 2009, p. 174.

FIGURA 24 – Escala *Hijaz*

The figure shows the Hijaz scale in a single system of musical notation, consisting of seven notes on a treble clef staff: D, E, F, G, A, B, C.

FONTE: LILJA, 2009, p. 174.

FIGURA 25 – Riff da música "Powerslave"

The figure shows two systems of musical notation for the riff of 'Powerslave'.  
 System 1: [0:00-0:35] A-phr. The notation shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes.  
 System 2: [0:36-] E-Hijaz. The notation shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#).

FONTE: LILJA, 2009, p. 174.

No tópico seguinte, intitulado *Major/Minor Tonal Influences*, Lilja passa a explicar a influência da tonalidade maior/menor da música erudita para as composições de *heavy metal*, deixando a música modal um pouco de lado.

De acordo com o autor, o *heavy metal* absorveu influências da música clássica pelo menos desde o início dos anos setenta, com citações de repertórios clássicos em diversas músicas do *heavy metal*. Um exemplo apresentado por Lilja é a citação de *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven, pelo tecladista Jon Lord, na música *Speed King*, da banda *Deep Purple (In Rock, 1970)*.

Conforme afirmado pelo autor, Lord foi treinado na música erudita e até compôs uma longa peça chamada *A Concerto for Group and Orchestra (1970)*, incorporando uma orquestra sinfônica completa com a banda. O guitarrista Ritchie Blackmore também fez aulas de guitarra clássica antes de entrar para o *Deep Purple*, e começou a tocar violoncelo no final dos anos 70. Blackmore utiliza bastante figuras melódicas derivadas de compositores barrocos em seus solos. Na música *Highway Star (Machinehead, 1972)*, o guitarrista comenta sobre o solo principal da peça: "são apenas arpejos baseados em Bach" (Rosen 1984: 62 apud LILJA, 2009, p. 176). Lilja explica que, embora a linha de guitarra não seja "arpejos" no sentido comum, o solo de guitarra se assemelha à fórmula característica barroca de um padrão rápido de semínimas repetidas contra uma progressão de acordes que segue o círculo de quintas (LILJA, 2009, p. 176).

FIGURA 26 – Sessão de arpejos da música "Highway Star"



FONTE: LILJA, 2009, p. 176.

Muitos músicos de *heavy metal* dos anos 70 e 80 estudavam música erudita ou eram autodidatas em teoria tradicional de melodia e harmonia. Essa influência é

evidente em obras de músicos dos anos 1980, já não sendo somente citações ou padrões emprestados como visto nos exemplos anteriores, mas sim o vocabulário clássico incorporado ao estilo de *heavy metal*. De acordo com Lilja, guitarristas como Randy Rhoads e Yngwie Malmsteen tornaram a linguagem da música erudita uma parte proeminente do vocabulário do *heavy metal*. Ambos os musicistas estudaram música clássica desde a infância e, ao abordar o estilo *heavy metal*, trouxeram consigo as práticas tonais maior e menor, sendo mestres em teoria musical clássica (LILJA, 2009, p. 177).

Na música *Mr. Crowley*, de *Ozzy Osbourne* (composição de Randy Rhoads), uma sequência do estilo barroco é utilizada na introdução, que é tocada com um sintetizador que remete um órgão de tubos. A progressão de acordes e o baixo são muito semelhantes ao tradicional baixo contínuo, do período barroco (LILJA, 2009, p. 178).

FIGURA 27 – Introdução da música “Mr. Crowley”

The musical score for the introduction of "Mr. Crowley" is presented in two systems. The first system consists of four measures. The chords are Dm, Am, F, and C. The bass line is written in a style reminiscent of a lute or baroque continuo, with figured bass notation below it. The second system consists of five measures. The chords are Am, Em, Asus4, and A. The bass line continues with figured bass notation.

Chord progressions and figured bass notation:

- Measure 1: Dm (I), D-aeo: I
- Measure 2: Am (V), V
- Measure 3: F (III), (A-aeo: VI)
- Measure 4: C (VII), VII III
- Measure 5: Am (V), V
- Measure 6: Em (dorII), dorII V
- Measure 7: F (III), V I)
- Measure 8: G (VI), VI
- Measure 9: Dm (I), IV
- Measure 10: C (VII), II
- Measure 11: Asus4 (hmV4), hmV4—3
- Measure 12: A (I), I

FONTE: LILJA, 2009, p. 178.

A base harmônica do solo de “Mr. Crowley” utiliza a progressão de acordes da introdução, porém modificada para um ciclo completo de quintas em ré menor. Como afirma Walser, “até o *heavy metal* influenciado pela música clássica, tais progressões

cíclicas eram incomuns na música rock, que era fundamentalmente baseada no blues” (Walser 1993: 80). Já na música *Crazy Train*, Rhoads utiliza uma solução composicional ainda mais influenciada pela música erudita. As mudanças de tonalidade entre a introdução, o verso e o refrão utilizam as tonalidades relativas maior e menor. Lilja afirma que:

A introdução (mm. 1–7) é baseada em F# menor. No entanto, devido à cadência Aeólica extremamente comum VI-VII-I, a tonalidade é melhor descrita como F#-Eólica. Por outro lado, o verso (começando na m. 9) está em A maior (por exemplo, A-lônica). A cadência na m. 8 funciona como uma transição entre as duas tonalidades – inicialmente, ela é interpretada como uma cadência Aeólica, mas a interpretação muda assim que o *riff* em A maior começa. Depois disso, os dois acordes de quinta da m. 8 com o primeiro acorde do *riff* são percebidos retrospectivamente como a cadência normativa maior/menor IV-V-I. (LILJA, 2009, p. 178/179)

FIGURA 28 – Trechos da música *Crazy Train*, partes da guitarra e do baixo

The figure displays three staves of musical notation. The first two staves are bass clefs in F# major (two sharps). The first staff shows a melodic line with notes G#2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C#8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C#9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C#10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C#11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C#12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C#13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C#14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C#15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C#16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C#17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C#18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C#19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C#20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C#21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C#22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C#23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C#24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C#25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C#26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C#27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C#28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C#29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C#30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C#31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C#32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C#33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C#34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C#35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C#36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C#37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C#38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C#39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C#40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C#41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C#42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C#43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C#44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C#45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C#46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C#47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C#48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C#49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C#50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C#51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C#52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C#53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C#54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C#55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C#56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C#57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C#58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C#59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C#60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C#61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C#62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C#63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C#64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C#65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C#66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C#67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C#68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C#69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C#70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C#71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C#72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C#73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C#74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C#75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C#76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C#77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C#78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C#79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C#80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C#81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C#82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C#83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C#84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B84, C#85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C#86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C#87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C#88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C#89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C#90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C#91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C#92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C#93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C#94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C#95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C#96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C#97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C#98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C#99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C#100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C#101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C#102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C#103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C#104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C#105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C#106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C#107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C#108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C#109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C#110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C#111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C#112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C#113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C#114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C#115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C#116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C#117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C#118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C#119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C#120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C#121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C#122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C#123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C#124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C#125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C#126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C#127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C#128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C#129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C#130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C#131, D131, E131, F#131, G#131, A131, B131, C#132, D132, E132, F#132, G#132, A132, B132, C#133, D133, E133, F#133, G#133, A133, B133, C#134, D134, E134, F#134, G#134, A134, B134, C#135, D135, E135, F#135, G#135, A135, B135, C#136, D136, E136, F#136, G#136, A136, B136, C#137, D137, E137, F#137, G#137, A137, B137, C#138, D138, E138, F#138, G#138, A138, B138, C#139, D139, E139, F#139, G#139, A139, B139, C#140, D140, E140, F#140, G#140, A140, B140, C#141, D141, E141, F#141, G#141, A141, B141, C#142, D142, E142, F#142, G#142, A142, B142, C#143, D143, E143, F#143, G#143, A143, B143, C#144, D144, E144, F#144, G#144, A144, B144, C#145, D145, E145, F#145, G#145, A145, B145, C#146, D146, E146, F#146, G#146, A146, B146, C#147, D147, E147, F#147, G#147, A147, B147, C#148, D148, E148, F#148, G#148, A148, B148, C#149, D149, E149, F#149, G#149, A149, B149, C#150, D150, E150, F#150, G#150, A150, B150, C#151, D151, E151, F#151, G#151, A151, B151, C#152, D152, E152, F#152, G#152, A152, B152, C#153, D153, E153, F#153, G#153, A153, B153, C#154, D154, E154, F#154, G#154, A154, B154, C#155, D155, E155, F#155, G#155, A155, B155, C#156, D156, E156, F#156, G#156, A156, B156, C#157, D157, E157, F#157, G#157, A157, B157, C#158, D158, E158, F#158, G#158, A158, B158, C#159, D159, E159, F#159, G#159, A159, B159, C#160, D160, E160, F#160, G#160, A160, B160, C#161, D161, E161, F#161, G#161, A161, B161, C#162, D162, E162, F#162, G#162, A162, B162, C#163, D163, E163, F#163, G#163, A163, B163, C#164, D164, E164, F#164, G#164, A164, B164, C#165, D165, E165, F#165, G#165, A165, B165, C#166, D166, E166, F#166, G#166, A166, B166, C#167, D167, E167, F#167, G#167, A167, B167, C#168, D168, E168, F#168, G#168, A168, B168, C#169, D169, E169, F#169, G#169, A169, B169, C#170, D170, E170, F#170, G#170, A170, B170, C#171, D171, E171, F#171, G#171, A171, B171, C#172, D172, E172, F#172, G#172, A172, B172, C#173, D173, E173, F#173, G#173, A173, B173, C#174, D174, E174, F#174, G#174, A174, B174, C#175, D175, E175, F#175, G#175, A175, B175, C#176, D176, E176, F#176, G#176, A176, B176, C#177, D177, E177, F#177, G#177, A177, B177, C#178, D178, E178, F#178, G#178, A178, B178, C#179, D179, E179, F#179, G#179, A179, B179, C#180, D180, E180, F#180, G#180, A180, B180, C#181, D181, E181, F#181, G#181, A181, B181, C#182, D182, E182, F#182, G#182, A182, B182, C#183, D183, E183, F#183, G#183, A183, B183, C#184, D184, E184, F#184, G#184, A184, B184, C#185, D185, E185, F#185, G#185, A185, B185, C#186, D186, E186, F#186, G#186, A186, B186, C#187, D187, E187, F#187, G#187, A187, B187, C#188, D188, E188, F#188, G#188, A188, B188, C#189, D189, E189, F#189, G#189, A189, B189, C#190, D190, E190, F#190, G#190, A190, B190, C#191, D191, E191, F#191, G#191, A191, B191, C#192, D192, E192, F#192, G#192, A192, B192, C#193, D193, E193, F#193, G#193, A193, B193, C#194, D194, E194, F#194, G#194, A194, B194, C#195, D195, E195, F#195, G#195, A195, B195, C#196, D196, E196, F#196, G#196, A196, B196, C#197, D197, E197, F#197, G#197, A197, B197, C#198, D198, E198, F#198, G#198, A198, B198, C#199, D199, E199, F#199, G#199, A199, B199, C#200, D200, E200, F#200, G#200, A200, B200, C#201, D201, E201, F#201, G#201, A201, B201, C#202, D202, E202, F#202, G#202, A202, B202, C#203, D203, E203, F#203, G#203, A203, B203, C#204, D204, E204, F#204, G#204, A204, B204, C#205, D205, E205, F#205, G#205, A205, B205, C#206, D206, E206, F#206, G#206, A206, B206, C#207, D207, E207, F#207, G#207, A207, B207, C#208, D208, E208, F#208, G#208, A208, B208, C#209, D209, E209, F#209, G#209, A209, B209, C#210, D210, E210, F#210, G#210, A210, B210, C#211, D211, E211, F#211, G#211, A211, B211, C#212, D212, E212, F#212, G#212, A212, B212, C#213, D213, E213, F#213, G#213, A213, B213, C#214, D214, E214, F#214, G#214, A214, B214, C#215, D215, E215, F#215, G#215, A215, B215, C#216, D216, E216, F#216, G#216, A216, B216, C#217, D217, E217, F#217, G#217, A217, B217, C#218, D218, E218, F#218, G#218, A218, B218, C#219, D219, E219, F#219, G#219, A219, B219, C#220, D220, E220, F#220, G#220, A220, B220, C#221, D221, E221, F#221, G#221, A221, B221, C#222, D222, E222, F#222, G#222, A222, B222, C#223, D223, E223, F#223, G#223, A223, B223, C#224, D224, E224, F#224, G#224, A224, B224, C#225, D225, E225, F#225, G#225, A225, B225, C#226, D226, E226, F#226, G#226, A226, B226, C#227, D227, E227, F#227, G#227, A227, B227, C#228, D228, E228, F#228, G#228, A228, B228, C#229, D229, E229, F#229, G#229, A229, B229, C#230, D230, E230, F#230, G#230, A230, B230, C#231, D231, E231, F#231, G#231, A231, B231, C#232, D232, E232, F#232, G#232, A232, B232, C#233, D233, E233, F#233, G#233, A233, B233, C#234, D234, E234, F#234, G#234, A234, B234, C#235, D235, E235, F#235, G#235, A235, B235, C#236, D236, E236, F#236, G#236, A236, B236, C#237, D237, E237, F#237, G#237, A237, B237, C#238, D238, E238, F#238, G#238, A238, B238, C#239, D239, E239, F#239, G#239, A239, B239, C#240, D240, E240, F#240, G#240, A240, B240, C#241, D241, E241, F#241, G#241, A241, B241, C#242, D242, E242, F#242, G#242, A242, B242, C#243, D243, E243, F#243, G#243, A243, B243, C#244, D244, E244, F#244, G#244, A244, B244, C#245, D245, E245, F#245, G#245, A245, B245, C#246, D246, E246, F#246, G#246, A246, B246, C#247, D247, E247, F#247, G#247, A247, B247, C#248, D248, E248, F#248, G#248, A248, B248, C#249, D249, E249, F#249, G#249, A249, B249, C#250, D250, E250, F#250, G#250, A250, B250, C#251, D251, E251, F#251, G#251, A251, B251, C#252, D252, E252, F#252, G#252, A252, B252, C#253, D253, E253, F#253, G#253, A253, B253, C#254, D254, E254, F#254, G#254, A254, B254, C#255, D255, E255, F#255, G#255, A255, B255, C#256, D256, E256, F#256, G#256, A256, B256, C#257, D257, E257, F#257, G#257, A257, B257, C#258, D258, E258, F#258, G#258, A258, B258, C#259, D259, E259, F#259, G#259, A259, B259, C#260, D260, E260, F#260, G#260, A260, B260, C#261, D261, E261, F#261, G#261, A261, B261, C#262, D262, E262, F#262, G#262, A262, B262, C#263, D263, E263, F#263, G#263, A263, B263, C#264, D264, E264, F#264, G#264, A264, B264, C#265, D265, E265, F#265, G#265, A265, B265, C#266, D266, E266, F#266, G#266, A266, B266, C#267, D267, E267, F#267, G#267, A267, B267, C#268, D268, E268, F#268, G#268, A268, B268, C#269, D269, E269, F#269, G#269, A269, B269, C#270, D270, E270, F#270, G#270, A270, B270, C#271, D271, E271, F#271, G#271, A271, B271, C#272, D272, E272, F#272, G#272, A272, B272, C#273, D273, E273, F#273, G#273, A273, B273, C#274, D274, E274, F#274, G#274, A274, B274, C#275, D275, E275, F#275, G#275, A275, B275, C#276, D276, E276, F#276, G#276, A276, B276, C#277, D277, E277, F#277, G#277, A277, B277, C#278, D278, E278, F#278, G#278, A278, B278, C#279, D279, E279, F#279, G#279, A279, B279, C#280, D280, E280, F#280, G#280, A280, B280, C#281, D281, E281, F#281, G#281, A281, B281, C#282, D282, E282, F#282, G#282, A282, B282, C#283, D283, E283, F#283, G#283, A283, B283, C#284, D284, E284, F#284, G#284, A284, B284, C#285, D285, E285, F#285, G#285, A285, B285, C#286, D286, E286, F#286, G#286, A286, B286, C#287, D287, E287, F#287, G#287, A287, B287, C#288, D288, E288, F#288, G#288, A288, B288, C#289, D289, E289, F#289, G#289, A289, B289, C#290, D290, E290, F#290, G#290, A290, B290, C#291, D291, E291, F#291, G#291, A291, B291, C#292, D292, E292, F#292, G#292, A292, B292, C#293, D293, E293, F#293, G#293, A293, B293, C#294, D294, E294, F#294, G#294, A294, B294, C#295, D295, E295, F#295, G#295, A295, B295, C#296, D296, E296, F#296, G#296, A296, B296, C#297, D297, E297, F#297, G#297, A297, B297, C#298, D298, E298, F#298, G#298, A298, B298, C#299, D299, E299, F#299, G#299, A299, B299, C#300, D300, E300, F#300, G#300, A300, B300, C#301, D301, E301, F#301, G#301, A301, B301, C#302, D302, E302, F#302, G#302, A302, B302, C#303, D303, E303, F#303, G#303, A303, B303, C#304, D304, E304, F#304, G#304, A304, B304, C#305, D305, E305, F#305, G#305, A305, B305, C#306, D306, E306, F#306, G#306, A306, B306, C#307, D307, E307, F#307, G#307, A307, B307, C#308, D308, E308, F#308, G#308, A308, B308, C#309, D309, E309, F#309, G#309, A309, B309, C#310, D310, E310, F#310, G#310, A310, B310, C#311, D311, E311, F#311, G#311, A311, B311, C#312, D312, E312, F#312, G#312, A312, B312, C#313, D313, E313, F#313, G#313, A313, B313, C#314, D314, E314, F#314, G#314, A314, B314, C#315, D315, E315, F#315, G#315, A315, B315, C#316, D316, E316, F#316, G#316, A316, B316, C#317, D317, E317, F#317, G#317, A317, B317, C#318, D318, E318, F#318, G#318, A318, B318, C#319, D319, E319, F#319, G#319, A319, B319, C#320, D320, E320, F#320, G#320, A320, B320, C#321, D321, E321, F#321, G#321, A321, B321, C#322, D322, E322, F#322, G#322, A322, B322, C#323, D323, E323, F#323, G#323, A323, B323, C#324, D324, E324, F#324, G#324, A324, B324, C#325, D325, E325, F#325, G#325, A325, B325, C#326, D326, E326, F#326, G#326, A326, B326, C#327, D327, E327, F#327, G#327, A327, B327, C#328, D328, E328, F#328, G#328, A328, B328, C#329, D329, E329, F#329, G#329, A329, B329, C#330, D330, E330, F#330, G#330, A330, B330, C#331, D331, E331, F#331, G#331, A331, B331, C#332, D332, E332, F#332, G#332, A332, B332, C#333, D333, E333, F#333,

Segundo o autor, um estudo empírico de Slaven e Krout (2016) relata que os solos de guitarra dentro desse estilo musical vêm se tornando mais rápidos desde as últimas seis décadas, mostrando que a técnica *shredding* ainda é bastante reconhecida e comum na guitarra rock/metal, como apresentado na literatura de Walser (1993). O artigo também destaca as dificuldades ao tocar guitarra elétrica com distorção, menos comumente consideradas na pesquisa.

O autor segue citando alguns dos guitarristas *shredders* mais conhecidos da década de 80/90, recebendo esse título por dominarem diferentes técnicas do instrumento que possibilitam tocar várias notas rapidamente. O termo *shred* se refere a tocar notas rapidamente na guitarra utilizando diferentes técnicas, como se estivesse triturando o instrumento. Guitarristas como Ritchie Blackmore, Uli Jon Roth, Randy Rhoads, Eddie Van Halen e Yngwie Malmsteen, influenciados pelos solos de *blues rock* de Eric Clapton, Jeff Beck e Jimmy Page, além da virtuosidade da própria música clássica, são guitarristas que expandiram o conhecimento técnico da guitarra da época, tendo o auxílio da tecnologia que trouxe melhores equipamentos para os músicos, como afirma Herbst. Porém, após Eddie Van-Halen popularizar a técnica de duas mãos intitulada *tapping* com sua obra *Eruption* no final dos anos 80, nenhuma técnica essencialmente nova foi criada para tocar guitarra, com o foco sendo refinar e aprimorar as técnicas já existentes ao invés de criar novas. Muitos dos guitarristas atuais conseguiram atingir velocidades ainda mais rápidas do que muitos dos grandes nomes da guitarra da época de 1980 e 1990 e, por mais que essa técnica de *shred* seja mais apreciada pelos nichos de guitarristas deste interesse do que por ouvintes de metal no geral, algumas das listas de maiores guitarristas de metal ainda consideram atingir grandes velocidades com técnica no instrumento algo crucial (HERBST, 2017).

A distorção pode ser compreendida, de acordo com a *Encyclopedia Britannica*, como “qualquer mudança num sinal que altere a forma de onda básica ou a relação entre vários componentes de frequência; geralmente é uma degradação do sinal” (HERBST, 2017, p. 2). Captadores de guitarra, pré-amplificadores e amplificadores de alta potência geram distorção na cadeia de sinal da guitarra elétrica. Segundo Herbst, após o *Vox AC15* e as primeiras modificações do *Fender Bassman* feitas por Jim Marshall, a distorção passou a ser um recurso essencial em todos os amplificadores posteriores, introduzindo funções como ajuste de controle de ganho, separado do volume, além da distorção valvulada.

Embora seja uma função muito utilizada nos estilos do rock e metal, a distorção recebe pouca atenção acadêmica, afirma Herbst. Pesquisadores como Robert Walser (1993), que estudou a apropriação da virtuosidade clássica em solos de rock e metal, Harris M. Berger e Cornelia Fales (2005), que focaram suas pesquisas na guitarra rítmica com distorção, são alguns dos estudiosos citados por Herbst em seu artigo. O autor expandiu essa linha de pesquisas procurando mudanças na guitarra rítmica do metal entre 1970 e 2016, enquanto aprofunda os estudos em equipamentos e técnicas do instrumento.

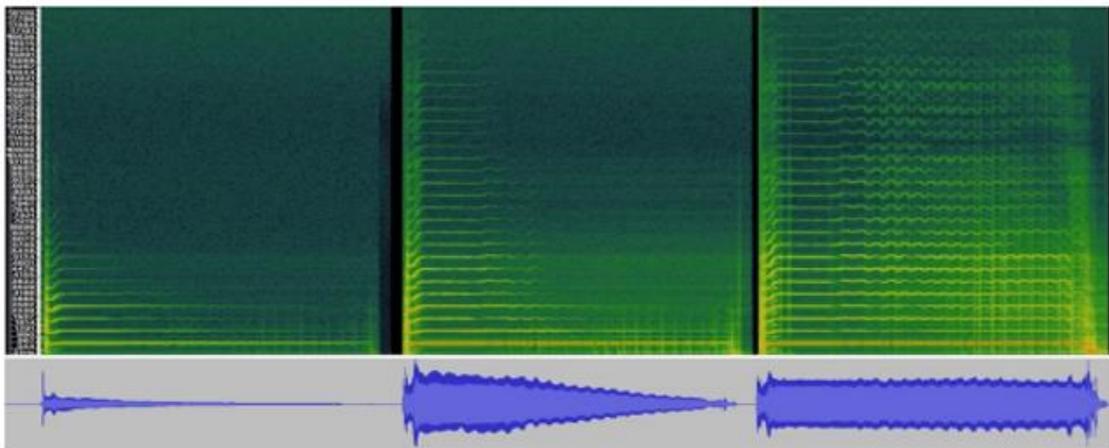
Durante o artigo, o autor investiga os efeitos da distorção na guitarra elétrica durante a execução de solos, com foco principal nas técnicas de palhetada e legato. O objetivo principal dessa análise é avaliar como a distorção altera a realização de técnicas no instrumento em relação aos aspectos de precisão, fluidez, dinâmica e clareza do som, que afetam a capacidade do guitarrista tocar de forma rápida.

O texto segue com diversas análises do efeito da distorção junto à guitarra, realizadas com uma abordagem quantitativa, apresentando as diferentes frequências geradas com a guitarra limpa e a guitarra com efeito de distorção com médio e alto ganho, que contribui para uma sustentação maior das notas, além de mais volume para os solos do instrumento (HERBST, 2017). Para o material dessa análise, Herbst, primeiramente, criou espectrogramas tridimensionais com o *Sonic Visualiser*, permitindo a visualização sobre fenômenos físicos reproduzidos pelo instrumento. Em seguida, os espectrogramas foram combinados com os registros de áudio formados pelo *Audacity*, para melhor compreensão de como os parâmetros espectrais e dinâmicos se entrelaçam. Após isso, ele exportou áudios com diferentes técnicas na guitarra sendo reproduzidas isoladamente, para extrair suas características acústicas. Por último, todos os dados visuais e estatísticos foram combinados para análise. Com essa abordagem multidimensional, foi possível investigar de maneira qualitativa a interação da estrutura musical, som, impressão auditiva e execução. (HERBST, 2017).

Inicialmente, Herbst realiza uma análise do áudio de um *bend*, uma técnica na guitarra utilizada para alcançar uma nota específica levantando a corda do instrumento. Para essa análise, o autor apresenta uma figura com a onda sonora e com o espectrograma da técnica, da nota D5 para a nota E5. Nessa figura, são apresentadas três distinções: uma com a guitarra limpa, outra com um *overdrive* e a terceira com distorção. Herbst percebe que, quanto maior a distorção no som, maior

serão as frequências harmônicas presentes em cada nota e seu alcance. Com a guitarra limpa, o alcance é de duas oitavas. Com o *overdrive* o alcance é bem semelhante, possuindo apenas a presença de mais alguns harmônicos. Já na guitarra distorcida, o alcance e presença de harmônicos é muito maior, chegando quase à cinco oitavas (E5 até D10). Vale ressaltar que, para essa análise, o autor utiliza um filtro que reduz o chiado e ruídos indesejados, não permitindo que o som fique mais agudo e “barulhento” do que o necessário.

FIGURA 29 – Espectrograma e onda sonora de um E5; esquerdo: som limpo; centro: som com *overdrive*; direito: som com distorção



FONTE: HERBST, 2017, p. 5

O uso da palheta é a forma mais comum de tocar guitarra dentro do estilo de rock/metal. Por conta disso, a palhetada influencia muito no som produzido. Como afirma Herbst, a força da palhetada se correlaciona com o volume e afeta o nível da distorção produzida. A espessura e o ângulo da palhetada também influenciam no timbre produzido. Uma palhetada horizontal com uma palheta grossa produz um som mais definido, enquanto uma palhetada inclinada com uma palheta fina cria um som mais áspero e menos articulado (HERBST 2016: 34). A região onde a nota é atacada também influencia no som, quanto mais perto da ponte for o ataque, mais brilhante será a nota produzida.

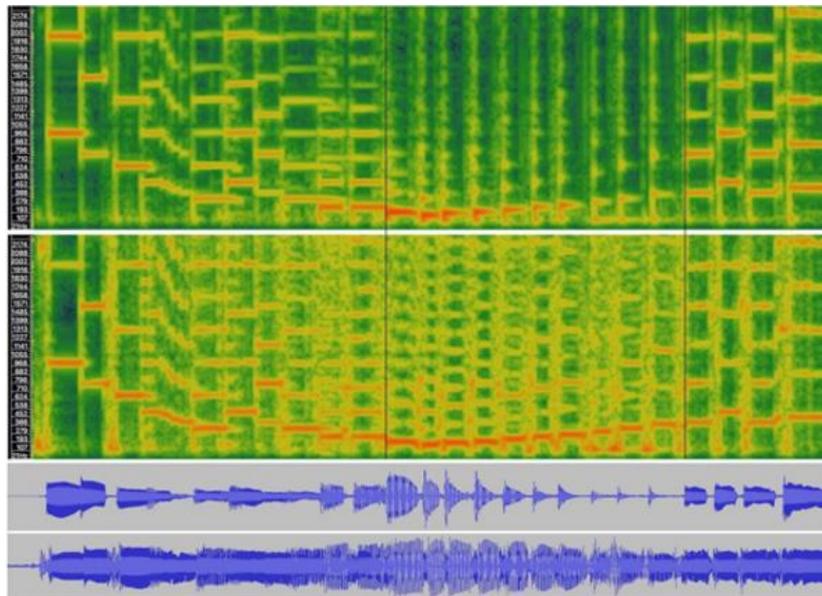
Sabendo dos diferentes timbres produzidos pelas formas de palhetar as cordas, o autor analisa um trecho da música *Groove Or Die* de Andy Timmons, apresentando tanto a tablatura quanto as ondas sonoras e espectrogramas da linha de guitarra da música, apresentando uma figura com a guitarra tanto limpa quanto distorcida.

FIGURA 30 – Trecho da música “Groove Or Die” (1997)

The figure shows a musical score for the song "Groove Or Die" (1997). It consists of two staves: a guitar staff in treble clef and a bass staff in bass clef. The tempo is marked as  $\text{♩} = 220$ . The guitar part features a sequence of eighth notes with triplets and a final chord. The bass part features a sequence of eighth notes with triplets. The score includes dynamic markings like *f* and *P.M.* and chord symbols *E5* and *D5*.

FONTE: HERBST, 2017, p. 6.

A figura abaixo apresenta as ondas sonoras e espectrogramas dos dois primeiros compassos da canção. A de cima sendo da guitarra limpa e a de baixo da guitarra com distorção.

FIGURA 31 – Espectrograma do trecho gravado de *Groove Or Die* (1997)

FONTE: HERBST, 2017, p. 7

As técnicas de guitarra desse trecho analisadas por Herbst foram, principalmente, o *sweep picking*, que consiste em tocar uma sequência de notas arpejadas com a palheta seguindo a mesma direção, comumente utilizada para tocar

trechos com uma nota por corda, a técnica de palhetada alternada, onde as notas são tocadas com a palheta em um movimento alternado para cima e para baixo, e a técnica de *palm muting*, que consiste em abafar com a mão direita as notas tocadas no instrumento.

Analisando o espectrograma e as ondas sonoras de cada áudio, o autor conclui que, para as técnicas utilizadas na canção, a fluidez encontrada no trecho tocado com a guitarra limpa é reforçada pelo efeito de compressão e sustentação que a distorção proporciona. As notas distorcidas não decaem e são percebidas auditivamente sem lacunas ou pequenos intervalos de uma nota para outra.

Herbst, por fim, analisa os efeitos da distorção na tocabilidade do instrumento, e suas consequências positivas e negativas para o melhor timbre de guitarra possível. Estudos anteriores como os de Walser (1993) afirmam que a compressão e sustentação de notas na guitarra distorcida aumentam seu potencial como um instrumento solo virtuoso. Porém, alguns guitarristas como James Byrd e John Hultdt, opinam que uma grande quantidade de distorção facilita muito a tocabilidade, sendo uma espécie de maquiagem para guitarristas com uma técnica não muito virtuosa “enganar” os ouvintes.

Os estudos de Herbst (2017) confirmam que um nível de distorção alto diminui o esforço físico de tocar devido à compressão, tempo de ataque alterado e fase de ataque, além do aumento de sustentação das notas. Técnicas como *tapping*, ligados, harmônicos artificiais possuem um maior potencial expressivo na guitarra distorcida, sendo mais fáceis de serem reproduzidas. Com avanços tecnológicos como ganho ajustável do pré-amplificador, maiores capacidades de ganho no amplificador, diferentes pedais de distorção e *overdrive*, os solos de guitarra em músicas de rock/metal foram se tornando mais virtuosos e técnicos. Embora o estudo de Herbst não tenha foco nesse avanço da tecnologia, ele com certeza influenciou diversos músicos a alcançarem um certo padrão de técnica e virtuosismo em seus solos.

A regulagem da distorção permite um aumento na expressividade do guitarrista de muitas maneiras (HERBST, 2017). Uma quantidade pesada e bem regulada de distorção e drive permite que a guitarra se torne um instrumento melódico bem expressivo, pela assimilação do fraseado vocal, imitando falsetes da voz com harmônicos artificiais, por exemplo. Enquanto uma guitarra com menos quantidade de distorção se assemelha a um som percussivo e staccato, dificultando a execução

de frases rápidas de forma fluída e sem um elemento dramático do esboço do solo (HERBST, 2017).

Dessa forma, embora a distorção auxilie na execução de frases rápidas de forma fluída, ela também pode disfarçar os erros de um guitarrista e gerar sons e ruídos indesejados caso não seja regulada apropriadamente, além de poder limitar a expressividade do som do instrumento. É interessante, portanto, encontrar um timbre que permita a execução sonora de frases limpas e rápidas, com uma boa dosagem de distorção para evitar ruídos, e uma fluidez técnica do próprio guitarrista, para abafar cordas e notas não desejadas e conseguir gerar bastante expressividade e técnica em seus solos.

Em conclusão, os textos resenhados contribuem para uma análise da construção sonora do *heavy metal*, como a utilização de *power chords*, intervalos, o uso da distorção e suas frequências, além de auxiliar em uma análise harmônica desse estilo. Também reforça as principais escalas, modos e técnicas utilizadas pelos guitarristas de *heavy metal*, trazendo um bom embasamento teórico para a análise dos solos.

## CAPÍTULO 2 - Análises dos solos

No presente capítulo, para fins didáticos, irei apresentar uma análise geral das músicas selecionadas, com foco no discurso harmônico de cada canção. Essa análise geral será apresentada previamente em relação às análises dos solos, para um melhor entendimento das partes e bases harmônicas utilizadas para a construção de cada solo.

### 2.1. Análise Geral

#### *Seize The Day – Avenged Sevenfold*

A canção *Seize the Day* é a sexta faixa do álbum *City of Evil*, lançado em 2005, sendo o terceiro álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música está no modo de ré eólio.

*Intro/Refrão* – (i – III – iv – bVII – VI – bVII – i)

(Dm – F<sub>sus2</sub> – G5 – C<sub>sus2</sub> – Bb6 – C<sub>sus2</sub> – Dm)

*Estrofe 1* – (iv – bVII – III – III<sup>2</sup> - i) (iv – bVII – III)

(G5 – C – F – C/E – Dm) (G5 – C – F)

*Estrofe 2* – (i – iv – III – bVII - i)

(Dm – Gm – F – C – Cadd4 – C – Dm)

*Estrofe 1* – (iv – VII – III – III<sup>2</sup> - i)

(G5 – C – F – C/E – Dm)

*Pré-Refrão* – (VI)

(Bb)

*Refrão* – (i – III – iv – bVII – VI – bVII – i)

(D5 – F5 – G5 – C5 – Bb5 – C5 – D5)

*Estrofe 2* – (i – iv – III – bVII – i)

(Dm – Gm – F – C – Cadd4 – C – Dm)

*Estrofe 1* – (iv – bVII – III – III<sup>2</sup> - i)

(G5 – C – F - C/E – D5)

*Pré-Refrão* – (VI)

(Bb)

*Refrão* – (i – III – iv – bVII – VI – bVII – i)

(D5 – F5 – G5 – C5 – Bb5 – C5 – D5)

*Solo* – (I – V – vi - IV) *solo em fá maior*

(F – C – Dm – Bsus2)

*Ponte 1* – (I – V – vi – IV) (I – V) mantém a progressão do solo

(F – C – Dm – Bsus2) (F – C)

*Pré Refrão* – (VI)

(Bb)

*Refrão* – (i – III – iv – bVII – VI – bVII – i)

(D5 – F5 – G5 – C5 – Bb5 – C5 – D5)

*Ponte 2/final* – (iv – i6 – V7 – VI)

(G5 – Dm/F – A5 – Bb5)

### *Bat Country – Avenged Sevenfold*

A canção *Bat Country* também é a oitava faixa do álbum *City of Evil*, lançado em 2005. A música altera entre os modos de ré eólio e de ré menor, também apresentando um intervalo bem característico da música, uma quinta bemol, que pode ser interpretada como uma *blue note* (LILJA, 2009) para a construção dos *riffs* (LILJA, 2009).

*Intro* – (i – bV – i – IV – III – IV – bV – IV – III – i)

(D5 – Ab5 – D5 – G5 – F5 – Ab5 – G5 – F5 – D5)

*Intro 2* – (i – bV – iv – III)

(D5 – Ab5 – G5 – F5)

*Estrofe* – (i – bV – i)

(D5 – Ab5 – D5)

*Pré-Refrão* – (i – bV – iv – VII – i – II – III – ii)

(D5 – Ab5 – G5 – C#5 – D5 – E5 – F5 – E5)

*Refrão* – (i – IV – III – bVII – III – bVII – V)

(D5 – G5 – F5 – C5 – F5 – C5 – A5)

*Estrofe* – (i – bV – i)

(D5 – Ab5 – D5)

*Pré-Refrão* – (i – bV – iv – #VII – i – II – III – ii)

(D5 – Ab5 – G5 – C#5 – D5 – E5 – F5 – E5)

*Refrão* – (i – IV – III – bVII – III – bVII – V)

(D5 – G5 – F5 – C5 – F5 – C5 – A5)

*Ponte 1* – (i – IV – bVII – V/V – v – IV – III)

(Dm – G – C – E7 – Am – G – F)

*Re-intro 2* – (i – bV – iv – III)

(D5 – Ab5 – G5 – F5)

*Solo A* – (i – bV – iv – i)

(D5 – Ab5 – G5 – D5)

(i – bV – i)

(D5 – Ab5 – D5)

(i – bV – iv – VII – i – II – III – ii)

(D5 – Ab5 – G5 – C#5 – D5 – E5 – F5 – E5)

*Solo B* – (i – V/V) (i – IV – VII – V – V6) // (i – ii° – vi – iv – III – ii° – i – V – III – ii°)

(Dm – E) (D5 – G5 – C5 – A5 – A5/C#) // (Dm – E° – Am – Gm – F – E° – Dm – A – F – E°)

*Estrofe* – (i – Vb – i)

(D5 – Ab5 – D5)

*Ponte 2* – (I – V – ii – vi – vii – I – V – IV – V/vi)

(F5 – C5 – G5 – D5 – E5 – F5 – C5 – Bb5 – A5) em fá maior

*Refrão* – (i – IV – III – VII – III – VII – i)

(D5 – G5 – F5 – C5 – F5 – C5 – A5)

*Ponte 1* – (i – IV – VII – V/V – v – IV – III)

(Dm – G – C – E7 – Am – G – F)

### *Critical Acclaim – Avenged Sevenfold*

A canção *Critical Acclaim* é a primeira faixa do álbum *Avenged Sevenfold*, lançado em 2007, sendo o quarto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música está, principalmente, na tonalidade de ré frígio, alterando para ré eólio em algumas partes. Já na parte do solo, a música modula para diferentes regiões do modo frígio, o que será mais explorado no subcapítulo seguinte, durante a análise do solo.

*Intro A* – (i – bVII – VI – bVII – i)

(Dm – C6 – Bb – C – Dm) *Intro A repete duas vezes, uma com sintetizador e outra com a guitarra*

*Intro B* – (i)

(Dm)

*Verso* – (i – bII – i – bII – II)

(D5 – Eb5 – D5 – Eb5 – E5)

*Refrão* – (i – bVII6 – VI – V7)

(D5 – C/E – Bb5 – A5)

*Pós Refrão* – (bII – i)

(Eb5 – D5)

*Verso* – (i – bII – i – bII - II)

(D5 – Eb5 – D5 – Eb5 – E5)

*Refrão* – (i – bVII – VI – V7)

(D5 – C/E – Bb5 – A5)

*Pós Refrão* – (bII – i)

(Eb5 – D5)

*Ponte* – (I – IV – IV/IV – bIII – bII – I – IV – V – I) *em Sol Frígio*

(G - C - F - Bb - Ab -Ab#4 - G - C - D - G)

*Solo 1* – (I – IV – IV/IV – bIII – bII – I – IV – V7/V)

(G - C - F - Bb - Ab -Ab#4 - G - C - D - G)

*Interlúdio* – (bII – i)

(Eb5 – D5)

*Solo 2* – (bII – i) (bII6 – IV) (bV6 – bVII) (III6 – V)

(Eb5 – D5) (Eb/G – G5) (Ab5/C – C5) (F/A – A5)

*Verso* – (i – bII – i – bII - II)

(D5 – Eb5 – D5 – Eb5 – E5)

*Refrão* – (i – bVII – VI – V7)

(D5 – C/E – Bb5 – A5)

*Outro* – (i – bVII6 – VI – V7 – i)

(D5 – C/E – Bb5 – A5 – D5)

*Afterlife* – *Avenged Sevenfold*

A canção *Afterlife* é a quarta faixa do álbum *Avenged Sevenfold*, lançado em 2007, sendo o quarto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música alterna entre os modos de ré eólio e ré menor durante os versos e, durante o refrão, modula para sua relativa maior, o fá.

*Intro A* – (i – VI6 – IV – bII – i – VI6 – IV – VI – V7)

(Dm – Bb6 – G#11 – Eb7M – Dm – Bb6 – G6 – Bb#11 – A7sus4)

*Intro B* – (i – VI – IV – bII – i – VI – IV – bII) (i)

(D5 – Bb5 – G5 – Eb5 – D5 – Bb5 – G5 – Eb5) (D5)

*Verso* – (i – III – iv – bV) (i – III – iv – bV – bV – iv – III)

(D5 – F5 – G5 – Ab5) (D5 – F5 – G5 – A5 – A5 – G5 – F5)

*Pré-Refrão* – (i – bVII / i – bVII / i – bVII – VI – bVII – V6)  
 (D5 – C5 / D5 – C5 / D5 – C5 – Bb5 – C5 – A/C#)  
 (i – III – VI – bVII – bVII6)  
 (D5 – F5 – Bb5 – C5 – C/E)

*Refrão* – (I – V – vi – IV – I – V – vi – IV – IV#4) em Fá Maior  
 (F5 – C – D5 – Bb5 – F5 – C – D5 – Bb5 – Bb#4)

*Verso* – (i – III – iv – bV) (i – III – iv – bV – bV – iv – III)  
 (D5 – F5 – G5 – Ab5) (D5 – F5 – G5 – A5 – A5 – G5 – F5)

*Pré-Refão* – (i – bVII / i – bVII / i – bVII – VI – bVII – V6)  
 (D5 – C5 / D5 – C5 / D5 – C5 – Bb5 – C5 – A/C#)  
 (i – III – VI – bVII – bVII6)  
 (D5 – F5 – Bb5 – C5 – C/E)

*Refrão* – (I – V – vi – IV – I – V – vi – IV – IV#4) em Fá Maior  
 (F5 – C – D5 – Bb5 – F5 – C – D5 – Bb5 – Bb#4)

*Interlúdio* – (i – VI6 – IV – bII – i – VI6 – IV – VI – V7)  
 (D5 – Bb5 – G5 – Eb5 – D5 – Bb5 – G5 – Bb5 – A5)

*Ponte* – (i – VI6 – IV – VI – V7)  
 (D5 – Bb5 – G5 – Bb5 – A5)

*Solo* – (i – VI6 – IV – VI – V7)  
 (D5 – Bb5 – G5 – Bb5 – A5)

*Interlúdio 2* – (i – bVII – ii) (i – bVII6 – III – iv – V7/III)  
 (D5 – C5 – E5) (D5 – C/E – F5 – Gm – C7)

*Refrão* – (I – V – vi – IV – I – V – vi – IV – IV#4) em Fá Maior (i) finaliza em ré menor  
 (F5 – C – D5 – Bb5 – F5 – C – D5 – Bb5 – Bb#4) (D5)

### *Nightmare – Avenged Sevenfold*

A canção *Nightmare* é a primeira faixa do álbum *Nightmare*, lançado em 2010, sendo o quinto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música alterna entre os modos de ré menor e ré eólio durante os versos e o refrão da obra.

*Intro A* – (i) (VI – V7(6)/bVII – bVII – V7(6))  
 (Dm) (Bb – G7/B – C – A7/C#)

*Intro B* – (i) (VI – V7(6)/bVII – bVII – V7(6) – i)  
 (Dm) (Bb – G7/B – C – A7/C# – D5)

*Verso* – (III – i – III – i – III – i – bV – IV – i – bV – IV – i)  
 (F5 – D5 – F5 – D5 – F5 – D5 – Ab5 – G5 – D5 – Ab5 – G5 – D5)

*Pré-Refão* – (III – i) (bV – IV – i – bV – IV – i)  
 (F5 – D5) (Ab5 – G5 – D5 – Ab5 – G5 – D5)

*Refrão* – (i – bVII – III – VI) (V7 – i)  
 (D5 – C5 – F5 – Bb5) (A5 – D5)

*Verso* – (III – i – III – i – III – i – bV – IV – i – bV – IV – i)  
 (F5 – D5 – F5 – D5 – F5 – D5 – Ab5 – G5 – D5 – Ab5 – G5 – D5)

*Pré-Refrão* – (III – i) (bV – IV – i – bV – IV – i)  
 (F5 – D5) (Ab5 – G5 – D5 – Ab5 – G5 – D5)

*Refrão* – (i – bVII – III – VI) (V7)  
 (D5 – C5 – F5 – Bb5) (A5 – D5)

*Interlúdio* – (i) (VI – V7(6)/bVII – bVII – V7(6))  
 (D5) (Bb – G7/B – C – A7/C#)

*Solo* – (i – III – i – III – i – III) (VI – V7(6)/bVII – bVII – V7(6))  
 (D5 – F5 – D5 – F5 – D5 – F5) (Bb5 – G/B – C5 – A/C#)

*Ponte* – (i)  
 (D5)

*Interlúdio 2* – (VI – i)  
 (Bb5 – D5)

*Ponte* – (i)  
 (D5)

*Ponte 2* – (VI – bVII) (VI – V(6)/bVII – bVII – V(6) - i)  
 (Bb5 – C5) (Bb5 – G/B – C5 – A/C# – D5)

*Refrão* – (i – bVII – III – VI) (V)  
 (D5 – C5 – F5 – Bb5) (A5)

### *Natural Born Killer – Avenged Sevenfold*

A canção *Natural Born Killer* é a quinta faixa do álbum *Nightmare*, lançado em 2010, sendo o quinto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música alterna entre os modos de ré menor e ré frígio.

*Intro* – (i – vii° – i – VI – i – V7 – i – VI – vii°) (bII)

(D5 – C#5 – D5 – Bb5 – D5 – A5 – D5 – Bb5 – C#5) (Eb5)

*Estrofe – Riff A* (i – III – i – iv – i – V – i – bV – i – iv – i – III – i)

(D5 – F5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – Ab5 – D5 – G5 – D5 – F5 – D5)

*Riff B* (i – VI – vii° – i)

(D5 – Bb5 – C#5 – D5)

*Riff C* (i – iv – i – V – i – VI – i – V – i – iv – i – V – i – iv – i – V – i)

(D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – A5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5)

*Riff D* (bII – III)

(Eb5 – F5)

*Pré-Refrão* – (VI – iv – VI – bVII – V7(6))

(Bbsus2 – Gsus2 – Bbsus2 – C5 – A7/C#)

*Refrão* – (i – V – VI – iv) (bII)

(D5 – A5 – Bb5 – G5) (Eb5)

*Estrofe – Riff A* (i – III – i – iv – i – V – i – bV – i – iv – i – III – i)

(D5 – F5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – Ab5 – D5 – G5 – D5 – F5 – D5)

*Riff B* (i – VI – VII – i)

(D5 – Bb5 – C#5 – D5)

*Riff C* (i – iv – i – V – i – VI – i – V – i – iv – i – V – i – iv – i – V – i)

(D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – A5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5)

*Riff D* (bII – III)

(Eb5 – F5)

*Pré-Refrão* – (VI – iv – VI – bVII – V7(6))

(Bbsus2 – Gsus2 – Bbsus2 – C5 – A7/C#)

*Refrão* – (i – V – VI – iv) (bII)

(D5 – A5 – Bb5 – G5) (Eb5)

*Ponte* – (iv – i – bII – i – bII – i – bVII – VI – V) (bII)

(G5 – D5 – Eb5 – D5 – Eb5 – C5 – Bb5 – A5) (Eb5)

*Solo* – (i – III – i – iv – i – V – i – bV – i – iv – i – III – i)

(D5 – F5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – Ab5 – D5 – G5 – D5 – F5 – D5)

(bII – III)

(Eb5 – F5)

(i – III – i – iv – i – V – i – bV – i – iv – i – III – i)

(D5 – F5 – D5 – G5 – D5 – A5 – D5 – Ab5 – D5 – G5 – D5 – F5 – D5)

(VI – iv)

(Bbsus2 – Gsus2)

(VI – bVII – V7(6))

(Bsus2 – C5 – A7/C#)

*Refrão* – (i – V – VI – iv) (bII)

(D5 – A5 – Bb5 – G5) (Eb5)

### *Shepherd Fire – Avenged Sevenfold*

A canção *Shepherd of Fire* é a primeira faixa do álbum *Hail to the King*, lançado em 2013, sendo o sexto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música alterna entre os modos de ré menor e ré eólio.

*Intro* – (i) (i – VI – iv)

(D5) (D5 – Bb5 – G5)

*Estrofe* – (i) (i – VI – iv)

(D5) (D5 – Bb5 – G5)

*Pré-Refrão* – (i) (i – VI – iv – V)

(D5) (D5 – Bb5 – G5 – A5)

*Refrão* – (i – II – III – bVII – VI – bVII – i) (VI – bVII – i) (VI – IV)

(D5 – E5 – F5 – C5 – Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – G5)

*Estrofe* – (i) (i – VI – iv)

(D5) (D5 – Bb5 – G5)

*Pré-Refão* – (i) (i – VI – iv – V)

(D5) (D5 – Bb5 – G5 – A5)

*Refrão* – (i – II – III – bVII – VI – bVII – i) (VI – bVII – i) (VI – IV)

(D5 – E5 – F5 – C5 – Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – G5)

*Solo* – (IV) (i – VI – iv)

(G5) (D5 – Bb5 – G5)

(i) (i – VI – iv – V)

(D5) (D5 – Bb5 – G5 – A5)

(i – II – III – bVII – VI – bVII – i) (VI – bVII – i) (VI – IV)

(D5 – E5 – F5 – C5 – Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – G5)

*Re-Intro* – (i) (i – VI – iv)

(D5) (D5 – Bb5 – G5)

*Ponte* – (V – VI – IV) (V7)

(A5 – Bb5 – G5) (A5)

*Refrão* – (VI – bVII – i) (VI – IV)

(Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – G5)

*Outro* – (i) (i – VI – iv)

(D5) (D5 – Bb5 – G5)

### *Hail to the King – Avenged Sevenfold*

A canção *Hail to the King* é a segunda faixa do álbum *Hail to the King*, lançado em 2013, sendo o sexto álbum de estúdio da banda de *heavy metal*, *Avenged Sevenfold*. A música também alterna entre os modos de ré menor e ré eólio.

*Intro* – (i) (i – II – III) (i – II – III – bVII) (i – III – bVII)

(Em) (E5 – F#5 – G5) (E5 – F#5 – G5 – D5) (E5 – G5 – D5)

*Estrofe* – (i – III – i – bVII)

(E5 – G5 – E5 – D5)

*Pré-Refrão* – (iv – VI – iv – VI – III – iv – VI – iv – VI – III – iv)

(A5 – C5 – A5 – C5 – G5 – A5 – C5 – A5 – C5 – G5 – A5)

(V – bVII – V – bVII – iv – V – bVII – V – bVII – V – bVII – iv – V)

(B5 – D5 – B5 – D5 – A5 – B5 – D5 – B5 – D5 – B5 – D5 – A5 – B5)

*Refrão* – (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII) (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII)

(E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5) (E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5)

*Interlúdio* – (i – II – III) (i – II – III – bVII)

(E5 – F#5 – G5) (E5 – F#5 – G5 – D5)

*Estrofe* – (i – III – i – bVII)

(E5 – G5 – E5 – D5)

*Pré-Refrão* – (iv – VI – iv – VI – III – iv – VI – iv – VI – III – iv)

(A5 – C5 – A5 – C5 – G5 – A5 – C5 – A5 – C5 – G5 – A5)

(V – bVII – V – bVII – iv – V – bVII – V – bVII – V – bVII – iv – V)

(B5 – D5 – B5 – D5 – A5 – B5 – D5 – B5 – D5 – B5 – D5 – A5 – B5)

*Refrão* – (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII) (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII)

(E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5) (E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5)

*Interlúdio* – (i – II – III) (i – II – III – bVII)

(E5 – F#5 – G5) (E5 – F#5 – G5 – D5)

*Solo A* – (i – bVII – V)

(E5 – D5 – B5)

(i – iv – bVII(6) – III – V/V – V)

(E5 – A5 – D/F# – G5 – F#5 – B5)

(i – V – iv – i – V – i – V)

(E5 – B5 – A5 – E5 – B5 – E5 – B5)

*Solo B* – (i – V – iv – i – V – i – V(6) – II – V)

(E5 – B5 – A5 – E5 – B5 – E5 – B/D# – F#5 – B5)

*Re-Intro* – (i) (i – II – III) (i – II – III – bVII)

(E5) (E5 – F#5 – G5) (D5 – F#5 – G5 – D5)

*Refrão* – (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII) (i – bVII – i – bVII) (VI – bVII)

(E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5) (E5 – D5 – E5 – D5) (C5 – D5)

*Outro* – (i – II – III) (i – II – III – bVII)

(E5 – F#5 – G5) (E5 – F#5 – G5 – D5)

Todas as canções do *Avenged Sevenfold* analisadas utilizam a afinação *Drop D*, ou seja, a afinação padrão com a sexta corda afinada em ré. Juntamente com a distorção, essa afinação traz mais peso e densidade para as composições, além de mais versatilidade para aplicar os *shapes* de *power chords*.

## 2.2. Seize the Day – Análise do Solo

No solo de *Seize the Day*, a base harmônica para a composição do solo é simples, sendo formada por quatro acordes que se repetem durante quatorze compassos, seguindo a estrutura rítmica de um compasso por acorde. Diferente do restante da música, que está na tonalidade de ré menor, o solo modula para sua relativa, fá maior. Portanto, seguindo a progressão (I – V – vi – IV / F – C – Dm – Bbsus2), o guitarrista *Synyster Gates* aplica, principalmente, a técnica de *bends* (HERBST, 2017) para a execução do solo, focando em notas alvo como tônicas, terças e quintas dos acordes tocados. A base harmônica do solo é realizada, principalmente, por um violão acústico, não possuindo a presença de *power chords*.

Antes de iniciar a sessão do solo, *Syn* realiza uma frase melódica em cima do acorde de C5, servindo como uma entrada para a próxima parte da música. No

compasso seguinte, já dentro da sessão do solo, ele aplica um *bend* de meio tom de mi para fá, a tônica do acorde de fá maior.

Nas figuras desse subcapítulo, será apresentado tanto a partitura quanto a tablatura do solo, para um melhor entendimento das técnicas utilizadas pelo guitarrista. O solo está no pentagrama inferior.

FIGURA 32 – Solo de Seize the Day: compassos 1 – 2

*Guitar Solo:*

C5

Gtr. 1

(Cont. in notation)

F  
Rhy. Fig. 4

what we have is real. \_\_\_\_\_

FONTA: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 101.

FIGURA 33 – Solo de Seize the Day: compassos 3 – 5

10

C Dm Bbsus2 end Rhy. Fig. 4

(Ah, ah, \_\_\_\_\_)

gva

FONTA: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 102.

Em seguida, ele entona o *bend* para um tom e meio, para atingir a quinta (de dó maior (compasso dois), e depois realiza novamente um *bend* de um tom e meio,

mas agora de ré para fá, a terça do acorde de Dm (compasso três). Já no acorde de Bbsus2, ele também repousa na terça do acorde, a nota ré, e depois realiza uma rápida frase em semicolcheias para preencher o compasso, focando em notas como, terças, quintas e nonas do acorde.

FIGURA 34 – Solo de Seize the Day: compassos 6 – 7

FONTE: SONGBOOK: City o Evil, 2006, p. 102.

Na volta seguinte, no acorde de fá maior, a nota alvo é seu quinto grau, sendo atingida novamente com um *bend* de um tom e um tom e meio, de lá para dó, e executando um *release* desse *bend* em seguida, que consiste em retornar a corda pressionada de volta à nota de partida. É importante observar como todas as notas alvos de *Syn* durante esse solo são terças e quintas principalmente, sendo na maior parte do tempo atingidas com *bends*, o que transmite uma sensação mais melódica e “humana” para a composição do solo.

Já no acorde de dó maior, *Synyster Gates* desce de lá para sol, a quinta do acorde, e realiza um *bend* rápido de 1 tom, voltando para a nota lá, preparando para o próximo compasso do solo. Durante essa parte até o final, a bateria irá dobrar o ritmo da levada e os outros instrumentos irão acompanhar, dando uma sensação da música ter acelerado. Porém, apenas a subdivisão rítmica será diferente, sem alteração na duração dos compassos.

FIGURA 34 – Solo de Seize the Day: compassos 8 – 9

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 103.

No compasso 7, durante o acorde de ré menor, *Syn* aproveita para realizar frases dentro da escala pentatônica de *Dm*, com *bends* da nota dó para ré e uma subida rápida em sextinas com a presença da *blue note* (LILJA, 2009) uma quinta diminuta em relação à nota ré, indo da parte aguda da pentatônica até a região médio-grave da escala, repousando na nota ré, tônica do acorde.

No *Bbsus2*, ele realiza uma escala ascendente, em intervalos de nona, terça e quinta do acorde, para logo em seguida realizar um arpejo de *Bb* maior.

FIGURA 35 – Solo de Seize the Day: compassos 10 – 11

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 103.

No nono compasso, *Synyster Gates* realiza um arpejo rápido de fá maior e logo depois um *bend* de meio tom para a nota si bemol, sendo um intervalo de quarta, e resolvendo na nota lá logo em seguida, tanto com um *release* do *bend* quanto com outro *bend* de um tom na nota sol. Já no acorde de dó maior, ele realiza uma rápida

frase que repousa com um *bend* de um tom da nota fá para sol, tocando novamente apenas no final do compasso para dar início as frases do próximo acorde.

FIGURA 36 – Solo de Seize the Day: compassos 12 – 13

12

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 104.

FIGURA 36 – Solo de Seize the Day: compassos 14 – 16

Bridge:  
Gtr. 1: w/ Rhy. Fig. 4  
F

Gtr. 5 *tacet*  
C

Dm

So what if I nev-er hold you, yeah, or kiss your lips a -

Gtr. 5  
15ma  
P.H.

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 104.

Nesse último trecho do solo, no acorde Dm, Synyster Gates toca notas do acorde em mínimas, já com a intenção de caminhar para uma finalização, enquanto nos acorde Bb e F, ele realiza uma frase melódica descendente em semicolcheias, da nota ré até o fá, finalizando o solo com um harmônico artificial no fá da décima casa. É importante notar que, no penúltimo compasso do solo, a levada da bateria irá voltar à subdivisão do início, enfatizando o fim da sessão do solo e a entrada da primeira ponte.

Para a composição desse solo, a distorção é indispensável. Por ser bastante melódico, a distorção ajuda a sustentar as notas mais agudas e a realizar técnicas como *bends* e harmônicos artificiais, além de auxiliar na execução de frases rápidas com fluidez, como defende Herbst (HERBST, 2017).

### 2.3. Bat Country – Análise do Solo

Para a análise de *Bat Country*, irei separar os solos em A e B. Para o *Solo A*, a base harmônica utiliza as progressões do verso, pré-refrão, e uma variação da progressão da *Intro 2*, mudando apenas o último grau. Sabendo disso, as progressões harmônicas do *Solo A* consistem nos seguintes acordes:

**Solo A** – (i – bV – iv – i)  
 (D5 – Ab5 – G5 – D5)  
 (i – bV – i)  
 (D5 – Ab5 – D5)  
 (i – bV – iv – VII – i – II – III – ii)  
 (D5 – Ab5 – G5 – C#5 – D5 – E5 – F5 – E5)

Durante a primeira progressão, a guitarra um (*Gtr. 1*) executa uma série de *bends* uníssonos, isto é, duas cordas tocadas ao mesmo tempo, onde em uma delas o *bend* é realizado e, na corda de baixo, a mesma nota alvo do *bend* é tocada, gerando o efeito de uníssono por ser a mesma nota tocada em cordas diferentes.

Durante os *bends*, a guitarra um (*Gtr. 1*) atinge as tônicas dos acordes da base harmônica. Enquanto isso, durante o segundo compasso, a guitarra seis (*Gtr. 6*) executa uma rápida frase em cima da pentatônica *blues* de ré menor (LILJA, 2009) que possui a presença da quinta diminuta de ré, o lá bemol, e finaliza o fraseado com um *bend* (HERBST, 2017) de um tom e meio e um *release* logo em seguida, partindo da nota ré para fá e repousando em ré novamente.

*Guitar Solo:*

D5 A $\flat$ 5 G5 D5<sup>open</sup> D5 A $\flat$ 5 G5

Gtr. 1

Gtr. 6 (elec.)

*f w/ dist.*

1 1/2

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 61.

Após a guitarra seis (*Gtr. 6*) repousar em ré, a progressão harmônica se repete, e a guitarra um (*Gtr. 1*) segue a mesma frase do sistema anterior. Porém, para finalizar, a guitarra seis (*Gtr. 6*) toca a sexta corda, afinada em ré (um tom abaixo do padrão) e pressiona a alavanca lentamente para baixo, alterando temporariamente a tensão das cordas e gerando um efeito de “queda” da nota. Em seguida, a progressão do solo muda para os graus  $i - bV - i - bV$ , e a guitarra sete (*Gtr. 7*) realiza a continuação do solo.

FIGURA 38 – Solo A de Bat Country: compassos 4 – 6

Double-time feel  
Gtrs. 1 & 6 *tacet*

D5 D5 A $\flat$ 5 D5 A $\flat$ 5

Gtr. 7

Gtr. 6 *divisi*

w/ bar

1 1 1/2 1/2 1 1 1/2 1 1/2

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 62.

Na frase inicial, por conta de ser a mesma progressão da estrofe, *Synyster Gates* realiza uma frase melódica baseada na melodia vocal do verso, utilizando *bends* e *slides* para sua execução. Porém, ele realiza uma variação dessa melodia, executando uma frase ascendente para a região mais aguda do instrumento.

Um detalhe importante é que, durante o solo, o guitarrista enfatiza bastante a nota lá bemol, justamente por conta do acorde A $\flat$ 5. Com isso, a base possui um

acorde fora da tonalidade de ré menor, permitindo duas possibilidades de interpretação: a utilização da escala de ré menor com a blue note (Lilja, 2009), ou seja, a quinta diminuta (ou quarta aumentada) de ré, ou a utilização da escala de lá menor harmônica, que possui a presença do sol sustenido, a nota enarmônica de lá bemol, e a sensível de lá. Para a segunda forma de entendimento, o Ab5 seria, na realidade, um G#5.

FIGURA 39 – Linha melódica da voz durante o refrão

tried \_\_\_\_\_ to drive all through the night, \_\_\_\_\_ the heat stroke rid-den weath-er, the

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 57.

FIGURA 40 – Melodia da guitarra durante o início do solo

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 62.

FIGURA 41 – Solo A de Bat Country: compassos 7 – 9

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 62.

Após chegar na nota dó na casa treze, a guitarra sete (*Gtr. 7*) realiza uma sessão de frases com *bends* de um tom e um tom e meio, dando continuidade à subida melódica vista anteriormente. Em seguida, a guitarra seis (*Gtr. 6*) executa uma sequência de frases enfatizando bastante o intervalo de quinta bemol, acompanhando a base harmônica da música.

FIGURA 42 – Solo A de Bat Country: compassos 10 – 12



*Interlude:*

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 63.

Após isso, a progressão harmônica muda para os acordes da sessão B do solo, com uma sequência de acordes específica para o *Solo B*:

**Solo B** – (i – V/V) (i – IV – VII – V – V6)  
 (Dm – E) (D5 – G5 – C5 – A5 – A5 6)  
 (i – ii° – vi – iv – III – ii° – i – V – III – ii°)  
 (Dm – E° – Am – Gm – F – E° – Dm – A – F – E°)

Para iniciar o *Solo B*, enquanto a guitarra sete (*Gtr. 7*) sustenta o *bend* para a nota ré, as guitarras oito e nove (*Gtrs. 8 & 9*) realizam um dueto de arpejos de ré menor e mi maior. Enquanto a guitarra oito (*Gtr. 8*) executa um arpejo de ré menor partindo da terça para a tônica, a guitarra nove (*Gtr. 9*) parte da quinta para a terça. Já no acorde de mi maior, a guitarra oito (*Gtr. 8*) parte da tônica e a guitarra nove (*Gtr. 9*) parte da terça. Dessa forma, portanto, estrutura-se um dueto de terças, que seguirá por toda a parte *B* do solo.

FIGURA 45 – Solo B de Bat Country: compassos 1 – 2

\* Gtr. 8 (elec.)

*mf*

TAB

\* Two gtrs. arr. for one.

*gva*

\*\* Gtr. 9 (elec.)

*mf*

TAB

\*\* Two gtrs. arr. for one.

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 63.

A melodia segue, basicamente, os acordes da base em duetos de terças. Para finalizar o solo, durante a sequência de acordes Am, Gm, F, E°, Dm, A, F e E°, que são tocados brevemente com a duração de apenas uma semínima, as guitarras oito e nove (*Gtrs. 8 & 9*) executam uma frase na escala de ré menor harmônica, finalizando na nota ré.

FIGURA 46 – Solo B de Bat Country: compassos 3 – 6

D5 G5 C5 A5 A/C#

*gva*

Gtr. 8

TAB

(*gva*)

Gtr. 9

TAB

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 64.

FIGURA 47 – Solo B de Bat Country: compassos 7 – 11

10

Dm E° Am Gm F E° Dm A F E°

4. Some-

(8va) Gtr. 8

(8va) Gtr. 9

D5 A<sup>b</sup>5 D5 A<sup>b</sup>5

times I don't know why we'd rather live than die. We look up t'wards the sky for

(8va) Gtr. 8 Gtr. 1

Gtr. 9 8va divisi

\* Gtr. 8 to left of slashes

FONTE: SONGBOOK: City of Evil, 2006, p. 65.

Por conta da mudança harmônica da base, a quinta bemol de ré não é mais tocada como na sessão anterior, seguindo uma progressão de acordes do campo harmônico de ré menor, ressaltando a diferença entre as duas partes.

## 2.4. Critical Acclaim – Análise do Solo

Antes de analisar os solos principais da música, apresentarei uma rápida análise do solo da introdução, que possui apenas oito compassos, em 4/4. A introdução se repete duas vezes, inicialmente realizando a progressão com acordes tríadicos em um sintetizador e, em seguida, a mesma progressão, porém com a presença de outros instrumentos (baixo elétrico, bateria e guitarra elétrica), realizando os acordes com quintas (*power chord*).

FIGURA 48 – Solo de Critical Acclaim (introdução): compassos 1 – 4

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 2.

Nesse trecho inicial, já com a entrada da banda, a guitarra três (*Gtr. 3*) realiza um arpejo curto de Dm em cima do acorde de D5, com um ganho alto de distorção (HERBST, 2017). No segundo compasso, a voz principal desce meio tom para a nota mi, já aproveitando para repousar na terça do acorde. Em seguida, a guitarra três realiza uma frase já preparando para o próximo acorde, um Bb5, com duração apenas de mínima.

No terceiro compasso, a voz principal atinge a quinta de Bb5 por meio de um *bend* de meio tom, de mi para fá, e logo em seguida volta para a nota mi com um *release* do *bend*, para cair na terça do acorde de C5, que também tem a duração de mínima. Por último, no acorde D5, a guitarra três realiza uma frase para finalizar essa introdução inicial, repousando na nota ré.

FIGURA 49 – Solo de Critical Acclaim (introdução): compassos 5 – 8

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 2.

Essa mesma introdução se repete, porém agora com a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realizando as terças da melodia principal, construindo um dueto de guitarra, uma forma de composição muito utilizada pela banda.

Além do solo da introdução, a música possui mais dois solos. O primeiro é realizado na ponte da música, que possui a seguinte progressão:



Já no acorde C5, o guitarrista foca nas notas do acorde, tônica, terças e quintas, tocando a nota ré apenas de passagem para chegar ao mi bemol na casa onze. Após isso, ele realiza um arpejo de dó menor, aproveitando o movimento ascendente que ele realizou no compasso anterior.

Por conta de a harmonia ser executada por *power chords*, ou seja, apenas a fundamental e quinta, *Synyster Gates* aproveita para passear bastante pelas terças de cada acorde. Dessa forma, como explica Lilja (2009), ele tem a liberdade de tocar tanto a terça maior quanto menor, já que o acorde não possui essa definição estabelecida.

FIGURA 52 – Solo de Critical Acclaim (ponte): compassos 5 – 8

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 9.

No quinto compasso, o guitarrista *Synyster Gates* repete a frase utilizada no primeiro compasso do solo, porém no arpejo de fá maior. No Bb5, ele também reaproveita a mesma ideia que aplicou no acorde de C5, finalizando com um arpejo de si bemol maior.

FIGURA 53 – Solo de Critical Acclaim (ponte): compassos 9 – 12

The image shows a musical score for guitar solo, measures 13-16. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The guitar line features several bends and fret numbers. The chords indicated above the staff are Ab5, Ab(#4), Ab5, G5, and C5. The fret numbers shown are 15, (13), (13), 13, 15, 16, 15, 13, 15, and (15).

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 10.

Nesse sistema, no acorde de Ab5, *Synyster Gates* aplica um *bend* de um tom de dó para ré e, logo em seguida, entona esse *bend* para um tom e meio, atingindo a nota mi bemol e fazendo um release do *bend* logo depois, repousando na nota de partida, o dó.

No final do décimo compasso, a melodia da guitarra inicia uma frase que é finalizada nos compassos seguintes, tocando a nota ré e mi bemol, para voltar à nota ré e realizar uma descida para a nota dó durante o acorde de G5, e atingir a nota mi bemol novamente por meio de um *bend* de meio tom.

FIGURA 54 – Solo de Critical Acclaim (ponte): compassos 13 – 16

The image shows a musical score for guitar solo, measures 13-16. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The guitar line features several bends and fret numbers. The chord indicated above the staff is A5. The fret numbers shown are 10, 14, 15, 12, 12, 13, 12, 13, 17, (17), 18, 17, 16, and (16).

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 10.

No acorde A5, durante o décimo terceiro compasso, *Synyster Gates* foca na terça e quinta do acorde, realizando uma frase ascendente melódica que se estende até o compasso seguinte, onde ele dá ênfase na sexta menor de lá. No terceiro compasso, ele atinge a nota si bemol com um *bend* de meio tom e, no compasso seguinte, a nota lá com um *bend* de meio tom na nota sol sustenido.

Analisando esta sessão do solo isoladamente, onde apenas o acorde A5 é tocado, é notável a utilização da escala de ré menor harmônica, onde a sensível de ré e a sexta menor de lá, o dó sustenido e o fá natural, respectivamente, são bastante enfatizadas.

Após essa sessão de solo durante a ponte da canção, a estrutura da música segue para um interlúdio, que possui a mesma harmonia do pós-refrão, com apenas quatro compassos de duração antes do segundo solo.

FIGURA 55 – Interlúdio antes do solo principal

The musical score for the interlude is written in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff is a guitar solo on a single note (A5) over a chord progression of Eb5 and D5. The bottom staff is a vocal line with the lyrics 'Yeah!' and '(Yeah!)' written below it. The score is labeled 'Interlude' and includes guitar parts for background, rhythm, and a tacet section.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 10.

No segundo solo da música, a progressão harmônica é a seguinte:

**Solo 2** – (bII – i) (bII6 – IV) (bV6 – bVII) (III6 – V)  
 (Eb5 – D5) (Eb/G – G5) (Ab5/C – C5) (F/A – A5)

Esta sessão de solo é dividida, basicamente, entre um sistema com frases melódicas harmonizadas por um dueto em terças, sendo gravada por duas faixas diferentes, e outro sistema com frases tocadas rapidamente por outra guitarra, gravada no disco original por *Synyster Gates*. É importante ressaltar que a duração dos primeiros acordes de cada sessão (identificadas na análise geral como os acordes dentro de cada parênteses), como o Eb5 tocado antes do D5, é bem prévia. Dessa forma, o acorde que realmente define a região harmônica em que o solo é construído é o segundo acorde, nesse caso, o D5.

FIGURA 56 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 1 – 3 (*Gtr.* 3)

Guitar Solo  
Eb5 D5 Eb5 D5 Eb5 D5

Gtr. 3

w/ bar

11 12 14 12 11 12 14 12 14 12 11

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 11.

FIGURA 57 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 1 – 3 (*Gtr. 4*)

Gtr. 4

w/ bar

7 8 11 8 7 8 11 8 11 8 7

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 11.

No início do solo, os únicos acordes tocados são Eb5 e D5, com o primeiro sendo apenas de passagem para chegar ao segundo, como explicado anteriormente. A distância entre os acordes é de meio tom e, considerando esse intervalo, percebe-se a predominância do modo frígio em ré, que é definido pelos intervalos de segunda menor, terça menor e sexta menor. Porém, o solo possui a presença da terça maior de ré (F#), podendo ser classificado como o modo frígio maior, ou a junção de frígio com a escala *hijaz* (LILJA, 2009), por possuir o intervalo de segunda menor e terça maior, mantendo a função de dominante.

As duas guitarras realizam um dueto em terças, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realiza as fundamentais enquanto a guitarra três (*Gtr. 3*) as terças da melodia, que foca principalmente nos intervalos característicos do modo, a segunda menor e a terça maior.

No final do segundo compasso, uma outra guitarra identificada como guitarra sete (*Gtr. 7*) executa uma rápida frase na escala de ré frígio maior, enquanto a guitarra três e quatro finalizam o dueto principal.

FIGURA 58 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 2 – 4 (*Gtr. 7*)

The musical score for guitar solo in Critical Acclaim, measures 2-4, is presented in three systems. The first system shows a treble clef staff with a 7/8 time signature, a dynamic marking of *mf*, and a triplet of eighth notes. The second system shows a bass clef staff with a sequence of fret numbers: 7 7 8 | 5 6 5 8 7 5 8 7 8 8 7 8 7 6 8. The third system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with fret numbers: 7 8 7 10 8 7 10 9 (9).

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 11/12.

No trecho seguinte a progressão harmônica muda, agora com os acordes Eb/G e G5. Seguindo a mesma lógica da parte anterior do solo, as guitarras agora executam a mesma frase, porém partindo da nota sol, enfatizando a segunda menor e a terça maior, intervalos característicos do modo frígio maior.

FIGURA 59 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 5 – 6 (*Gtr. 3*)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single-line guitar notation with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music. The first measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The second measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The bottom staff is a fretboard diagram with two lines. It shows fret numbers for the first two strings: 10/12, 13, 15/16 in the first measure, and 13, 12, 13, 15/16 in the second measure.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.12.

FIGURA 60 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 5 – 6 (*Gtr. 4*)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single-line guitar notation with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music. The first measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The second measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The bottom staff is a fretboard diagram with two lines. It shows fret numbers for the first two strings: 10/12, 13, 12 in the first measure, and 13, 12, 13, 12 in the second measure.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.12.

Assim como na sessão anterior do solo, durante o último compasso do dueto, a guitarra sete (*Gtr. 7*) realiza uma rápida frase na escala de sol frígio maior, enfatizando os intervalos do modo.

FIGURA 61 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 7 – 8 (*Gtr. 8*)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single-line guitar notation with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music. The first measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The second measure has notes Eb, G, G5, Eb, G, G5. The bottom staff is a fretboard diagram with two lines. It shows fret numbers for the first two strings: 12, 13, 12, 12, 13, 12, 12, 13, 15, 13, 12, 13, 12 in the first measure, and 13, 12, 13, 12, 13, 12, 13, 12, 14, (14) in the second measure.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.13.

Em seguida, o mesmo se repete agora na progressão de Ab/C e C5, enfatizando o modo de dó frígio maior. Porém, após a melodia ser tocada por três

compassos, a guitarra três (*Gtr. 3*) e a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realizam a frase final juntas, ao invés de ser executada pela guitarra sete (*Gtr. 7*) como nas progressões anteriores. Na figura abaixo, a mudança de acordes acontece no compasso nove, já que durante os compassos sete e oito a guitarra sete (*Gtr. 7*) realiza a frase da figura n. 61.

FIGURA 62 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 7 – 9 (*Gtr. 3*)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.13.

FIGURA 63 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 7 – 9 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.13.

FIGURA 64 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 10 – 12 (*Gtrs. 3 & 4*)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.14.

Para finalização do solo, a mesma ideia é aplicada nos acordes F/A e A5, realizando o dueto de guitarra em lá frígio maior até o final da progressão, que finaliza em D5, com uma técnica de alavanca chamada *dive bomb*, muito utilizada por guitarristas como Eddie Van Halen, Dimebag Darell, Steve Vai, entre outros (HERBST, 2017).

FIGURA 65 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 13 – 15 (Gtrs. 3 & 4)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.14.

FIGURA 66 – Solo de Critical Acclaim (principal): compassos 16 – 17 (Gtrs. 3 & 4)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.14.

## 2.5. Afterlife – Análise do Solo

A música *Afterlife*, do álbum *Avenged Sevenfold*, possui um solo inicial seguindo a harmonia da “Intro B” da canção e um solo principal, estruturado no final da canção, seguindo a harmonia da “Ponte”. O solo inicial foi construído em cima da seguinte progressão:

**Intro B** – (i – VI – IV – bII – i – VI – IV – bII) (i)  
 (D5 – Bb5 – G5 – Eb5 – D5 – Bb5 – G5 – Eb5) (D5)

No primeiro sistema da introdução, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realiza uma melodia ascendente da região médio grave do instrumento até a região aguda, servindo mais como um tema da música do que um solo em si, já que a melodia principal desse sistema não foca tanto em notas específicas do acorde, mas sim em uma melodia mais “isolada”.

FIGURA 67 – Solo de Afterlife (introdução): compassos 1 – 4 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p. 33.

Junto a essa melodia, a guitarra cinco (*Gtr. 5*) realiza esse mesmo tema, porém iniciando na nota ré, gerando um dueto de guitarra harmonizado em terças.

FIGURA 68 – Solo de Afterlife (introdução): compassos 1 – 4 (*Gtr. 5*)



O solo principal é executado logo após a ponte da música, utilizando a mesma progressão:

**Solo** – (i – VI6 – IV – VI – V7)  
(D5 – Bb5 – G5 – Bb5 – A5)

Para iniciar o solo, *Synyster Gates* realiza uma frase na escala de ré eólio, utilizando salto de cordas e ligados de forma rápida na região mais grave do braço, para atingir uma nota alvo na região mais aguda com um slide, como consta na partitura abaixo. A frase rápida é repetida em cada acorde, mudando apenas a nota alvo ao final de cada compasso. No acorde D5, a melodia atinge a nota ré, no acorde Bb5, a nota mi e no acorde G5, a nota sol, realizando uma subida melódica.

FIGURA 71 – Solo de Afterlife (principal): compassos 1 – 3 (Gtr. 4)

The image displays a guitar solo for the song 'Afterlife' by Avenged Sevenfold, specifically measures 1 through 3 for guitar track 4. The music is written in E-flat major (one flat) and 4/4 time. The solo begins with a 'Double-time feel' and is divided into three measures, each corresponding to a different chord: D5, Bb5, and G5. Each measure contains a melodic line in the treble clef and a fretboard diagram in the bass clef. The melodic line starts with a double-time feel and includes a slide at the end of each measure. The fretboard diagrams show fingerings (5, 7, 6, 8, 6, 5, 7, 6, 8) and target notes (15, 17, 20) with slide markings. The Gtr. 4 label is present in the first measure.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.40.

Por ser um solo rápido, a bateria irá realizar um *groove* com a sensação de tempo dobrado assim que iniciar o solo, e os outros instrumentos irão acompanhar, como visto na análise do solo de *Seize the Day* (p. 52). Essa mudança é extremamente importante para a entrada do solo, já que, durante a ponte da música, a sensação do ritmo é de *breakdown* (ritmo cadenciado), com a levada e complexidade ritmica reduzidas, deixando a música mais lenta. Essa distinção do ritmo define a finalização da ponte para a entrada do solo.

FIGURA 72 – Solo de Afterlife (principal): compasso 4 (Gtr. 4)

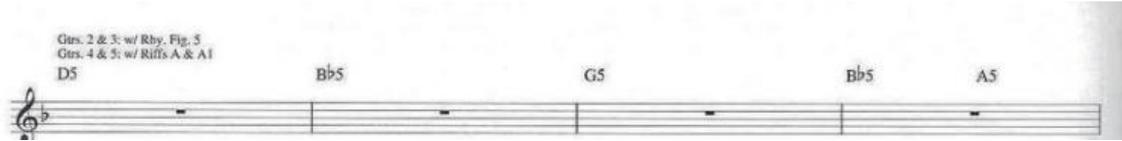
The image shows a guitar solo notation for the 4th measure of 'Afterlife (principal)'. It features two staves. The top staff shows a sequence of notes with slurs and slides, indicating a fast sequence of notes. The notes are: 13, 8, 6, (6), 8, 6, 5, 8, 5, 13, 10, 11, 13, 7, 9, 7, 10/12, 9, 7, 11, 9, 7, 8, 6, 7. The chords Bb5 and A5 are indicated above the staff.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.40.

Já nos acordes Bb5 e A5, para finalizar a primeira volta da progressão, *Synyster Gates* realiza uma sequência de ligados com *slides* tocados rapidamente, em figuras de semicolcheias e sextinas. A ideia por trás desta frase é muito mais rítmica e técnica do que algo melódico com notas específicas, já que, por ser um trecho tocado muito rapidamente, as notas podem ser consideradas apenas como notas de passagem. O próprio guitarrista da banda realiza de diferentes formas nas apresentações ao vivo.

Após a frase rápida de ligados, o tema do solo da introdução é tocado novamente, porém agora na progressão da ponte/solo. Isso gera uma sensação de preparação para o ápice da sessão do solo, além de rerepresentar um elemento visto no início da canção, porém em outro contexto.

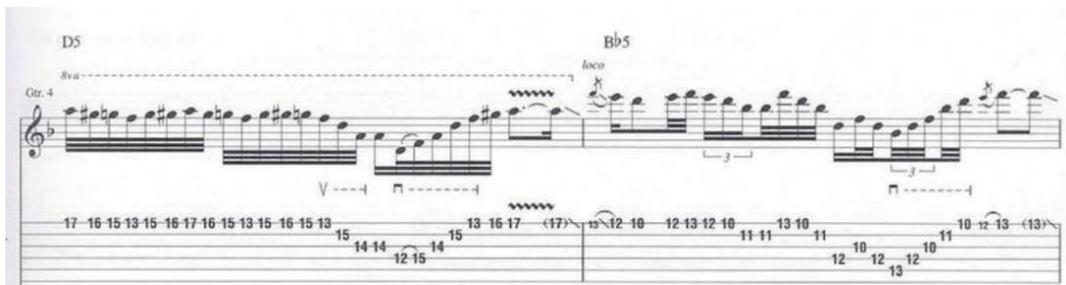
FIGURA 73 – Base harmônica durante a execução do tema da canção



FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.40.  
(as guitarras 4 & 5 realizam o dueto do início – Riffs A & A1)

A próxima parte do solo possui apenas frases rápidas, principalmente em sextinas, com as técnicas palhetada alternada e *sweep picking* (HERBST, 2017). No acorde de D5, por exemplo, a guitarra solo realiza uma sequência de notas na escala de ré eólio com um cromatismo, tocando a nota lá na casa dezessete do instrumento e descendo para as notas lá bemol, sol e fá na casa treze, para realizar um movimento ascendente até voltar à nota lá, alternando rapidamente entre essas notas e finalizando com um arpejo de ré menor. Isso se repete no acorde Bb5, partindo da nota fá na casa treze e descendo até o ré da casa dez, e finalizando com um arpejo de si bemol maior.

FIGURA 74 – Solo de Afterlife (principal): compassos 9 – 10 (Gtr. 4)



FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.41.

No acorde G5 a ideia permanece a mesma, quatro notas tocadas rapidamente finalizando com um arpejo ascendente, assim como nos acordes Bb5 e A5, do compasso seguinte. Esta sessão do solo é tocada de forma tão rápida que pouco importa as notas escolhidas, já que o efeito que produz é causado mais pela velocidade do que pelas notas alvo. Porém, *Synyster Gates* ainda repousa brevemente em uma nota ao final de cada compasso, como no D5, em que ele repousa na nota lá, a quinta do acorde, no Bb5, em que ele repousa no fá, novamente a quinta do acorde, e no G5, onde ele repousa no dó, a quarta do acorde.

FIGURA 75 – Solo de Afterlife (principal): compassos 11 – 12 (Gtr. 4)



No acorde Bb5, a guitarra solo finaliza com uma rápida frase de notas em graus conjuntos e alguns saltos, novamente com a técnica de palhetada alternada. Nesse trecho, também pouco importa as notas tocadas, já que o objetivo é executá-las rapidamente, sendo uma preparação para o compasso seguinte, que finaliza o solo com um *bend* para a nota ré durante o acorde D5.

Por último, após o *bend*, *Synyster Gates* finaliza atingindo um harmônico na casa dezoito, pressionando a alavanca da guitarra para cima e logo em seguida para baixo, gerando o efeito de *dive bomb*.

FIGURA 77 – Solo de Afterlife (principal): compassos 17 – 18 (Gtr. 5)

The image shows a musical score for guitar solo in the song 'Afterlife' by Avenged Sevenfold. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Interlude' and shows a long melodic line with a slur over it, with chord symbols D5, C5, and E5 above it. The middle staff is labeled 'Gtr. 5' and shows a tremolo pattern followed by a 'loco' section. The bottom staff shows fret numbers 17 and 18, with a 'w/ bar' instruction and a 'dive bomb' effect indicated by a downward arrow.

FONTE: SONGBOOK: Avenged Sevenfold, 2008, p.42.

## 2.6. Nightmare – Análise do Solo

Assim como outras canções analisadas anteriormente, como *Critical Acclaim* e *Afterlife*, a música *Nightmare* também possui uma reexposição do tema no momento do solo. O tema em questão, tocado logo na introdução, possui a seguinte harmonia:

**Intro B** – (i – V7) (VI – V7(6)/bVII – bVII – V7(6) – i)

(Dm – A7) (Bb – G7/B – C – A7/C# – D5)

Após a *Intro A*, as guitarras dois (*Gtr. 2*) e quatro (*Gtr. 4*) entram com o efeito de distorção realizando a melodia do tema em um dueto de oitavas, executando quatro repetições na progressão Dm – A7. Em seguida, a melodia acompanha a harmonia

seguinte, nos acordes Bb – G7/B – C – A7/C# – D5. A fórmula de compasso da introdução é 12/8.

FIGURA 78 – Nightmare (Intro A): compassos 1 – 2 (Gtr. 1)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.3.

FIGURA 78 – Nightmare (Intro A): compassos 1 – 2 (Gtr. 4)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.3.

A melodia principal do tema realiza uma frase descendente cromática de lá até sol, com a presença do lá bemol como nota de passagem. Em seguida, a guitarra dois (*Gtr. 2*) realiza um arpejo dominante de lá maior, que é resolvido na repetição do tema. A escolha de intervalos juntamente à harmonia da canção proporciona uma sonoridade “macabra”, que combina com o contexto da obra. Após a mudança de harmonia, a melodia principal acompanha sempre atingindo as fundamentais como nota alvo, finalizando no acorde de A7 e dando início ao verso da música.

FIGURA 79 – Nightmare (Intro A): compassos 5 – 7 (Gtr. 2)

Chords: B $\flat$ , G7/B, C, A7/C $\sharp$

Vocal line: (Night - mare.)

Gtr. 2: Tremolos and melodic line.

Fretboard diagram: 11, 11-10-9-8, 15, 13, 13-14/17, 20

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.4.

FIGURA 80 – Nightmare (Intro A): compassos 5 – 7 (Gtr. 4)

Gtr. 4: Tremolos and melodic line.

Fretboard diagram: 8, 5, 5-12, 10, (10), 7-14, (14)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.4.

O tema é reexposto no interlúdio pré-solo, logo após o segundo refrão. Porém, agora a melodia possui uma variação e um dueto de guitarras em terças ao invés de oitavas, além da fórmula de compasso ser 12/8, assim como na introdução. Já no solo principal, a fórmula de compasso volta para 4/4, como no restante da música.

FIGURA 81 – Solo de Nightmare (interlúdio): compassos 1 – 3 (Gtr. 4)

Gtr. 4: Melodic line.

Fretboard diagram: 16/17, 17-16, 16-15, 15, 13, 15, (15), 16, 14-17, 14-15, 14, 15, (15)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.11.



FIGURA 84 – Solo de Nightmare (principal): compassos 1 – 2 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.11.

Após a última frase durante o acorde F5, *Synyster Gates* repousa na nota sol. Em seguida, ele realiza um *bend* para a nota lá e um *release* do *bend* logo em seguida, repousando na nota fá. No compasso seguinte, ele executa um arpejo de ré menor com a técnica de *sweep picking*.

FIGURA 85 – Solo de Nightmare (principal): compassos 3 – 4 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.12.

Ainda nos acordes D5 e F5, a guitarra solo (*Gtr. 9*) realiza uma frase enfatizando o intervalo de segunda menor da nota lá para si bemol, que é repetida no compasso seguinte uma oitava acima. Ao mesmo tempo, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realiza a mesma frase uma oitava abaixo.

FIGURA 86 – Solo de Nightmare (principal): compassos 5 – 6 (Gtr. 4 &amp; 9)

The image shows two systems of musical notation for guitar. The top system, labeled 'Gtr. 9', consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes on the 12th, 15th, 14th, 15th, and 14th frets. The second measure has notes on the 15th, 18th, 17th, 18th, and 17th frets. A dashed line above the staff indicates a bend on the final note of the second measure. The bottom system, labeled 'Gtr. 4', consists of a bass clef staff with the same key signature and time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes on the 5th, 8th, 7th, 8th, and 7th frets. The second measure has notes on the 7th, 10th, 10th, 11th, and 10th frets. Tremolos are indicated by wavy lines above the notes in both systems.

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.12.

Em seguida, a progressão muda para os acordes ( $Bb5 - G/B - C5 - A/C\#$ ). Durante essa harmonia, a guitarra solo (*Gtr. 9*) realiza uma breve frase pentatônica finalizando com subida partindo da nota mi e finalizando com um *bend* para a nota lá.

FIGURA 87 – Solo de Nightmare (principal): compassos 7 – 8 (Gtr. 9)

The image shows two systems of musical notation for guitar. The left system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes on the 20th, 19th, and 18th frets. The second measure has notes on the 20th, 19th, and 18th frets. A dashed line above the staff indicates a slide from the 20th fret to the 19th fret, and a bend on the final note of the second measure. The right system, labeled 'Gtr. 9', consists of a treble clef staff with the same key signature and time signature. It contains two measures of music. The first measure has notes on the 17th, 18th, and 20th frets. The second measure has notes on the 17th, 18th, 20th, and 20th frets. Tremolos are indicated by wavy lines above the notes in both systems.

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.12/13.

Após isso, a progressão retorna para os acordes  $D5$  e  $F5$ , com a guitarra solo (*Gtr. 9*) realizando um *tremolo* em sextinas com palhetada alternada. A melodia deste trecho executa uma descida melódica, alternando com slides entre notas ascendentes junto à descida. Novamente, essa parte possui um dueto de terças, onde a guitarra solo (*Gtr. 9*) toca a melodia principal e a guitarra três (*Gtr. 3*) toca as terças. Após este trecho, o dueto de guitarras permanece até o final do solo.

FIGURA 88 – Solo de Nightmare (principal): compassos 9 – 10 (Gtrs. 3 &amp; 9)

Gtrs. 5 & 6: w/ Rhy. Fig. 6

D5 F5 D5 F5 D5 F5

*ritu*

\*Pick sixteenth-note sextuplets

*loco*

\*\*Pick sixteenth-note sextuplets

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.13.

FIGURA 89 – Solo de Nightmare (principal): compassos 11 – 12 (Gtrs. 3 &amp; 9)

D5 F5 D5 F5 D5 F5

*ritu*

\*Pick sixteenth-note sextuplets

\*\*Pick sixteenth-note sextuplets

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.13.

Em seguida, as guitarras três e quatro executam uma subida no padrão de duas notas por conjunto de semicolcheias, partindo das notas ré e fá, si natural e dó, mi e fá e finalizando em um arpejo de ré menor com um *slide* para a nota ré na casa vinte.





Para essa base, as guitarras um e dois (*Gtrs. 1 & 2*) utilizam um ganho considerável de distorção, mantendo uma base sólida com *power chords* (LILJA, 2009), além de tocar apenas os baixos do acorde durante mudança de graus. Essa progressão é repetida por duas vezes no início do solo.

Já no solo, inicialmente, a guitarra nove (*Gtr. 9*) realiza a mesma melodia das guitarras um e dois (*Gtrs. 1 & 2*), porém na região aguda do instrumento, partindo da nota ré na casa quinze. Esta nota serve como pedal para executar a melodia, assim como na base da música. Durante os últimos dois compassos, a base fica apenas no acorde D5, mudando apenas as figuras rítmicas utilizadas durante a palhetada, que no compasso três é dividida em colcheias, e no compasso quatro em semicolcheias, seguindo o ritmo do bumbo da bateria. Com isso, a guitarra nove (*Gtr. 9*) realiza um *bend* de um tom e meio no compasso três, dando início a uma frase que é finalizada no compasso seguinte, tocada rapidamente e repousando na nota fá, a terça do acorde.

FIGURA 94 – Solo de Natural Born Killer: compassos 1 – 4 (*Gtr. 9*)

Guitar Solo  
Gtrs. 1 & 2: w/ Rhy. Fig. 2 (2 times)  
Gtrs. 7 & 8 tacet  
D5 F5 D5 G5 D5 A5 D5 A♭5 D5 G5 D5 F5 D5

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.83.

Na repetição seguinte, a guitarra realiza a mesma frase das guitarras um e dois (*Gtrs. 1 & 2*) novamente, alterando apenas a frase final no acorde D5, executando um *bend* de um tom e meio assim como anteriormente, porém repetindo até o fim do compasso.

FIGURA 95 – Solo de Natural Born Killer: compassos 5 – 8 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.84.

Em seguida, a progressão harmônica muda para os acordes Eb5 e F5, com a guitarra nove (*Gtr. 9*) executando a seguinte frase:

FIGURA 96 – Solo de Natural Born Killer: compassos 9 – 12 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.84.

Durante o primeiro acorde, existem duas interpretações: a música pode modular tanto para ré frígio como para ré lícrio. Ambos os modos possuem a presença da segunda menor, o mi bemol, que é a fundamental da díade tocada (LILJA, 2009). Nesse caso, portanto, pode-se utilizar a escala de mi bemol jônio, que faz parte do campo harmônico de ré lícrio, ou a escala de mi bemol lídio, que faz parte do campo harmônico de ré frígio. Porém, nesse trecho, *Synyster Gates* oculta a quarta de mi bemol, que definiria o modo específico utilizado, sendo lá bemol no modo jônio e lá natural no modo frígio. Dessa forma, temos duas possíveis interpretações para essa parte do solo. Por último, o acorde F5 é tocado apenas no quarto tempo do quarto compasso, servindo apenas para restabelecer a harmonia da “Parte A” e retornar ao *riff* principal.

No trecho seguinte, a guitarra nove (*Gtr. 9*) realiza a frase inicial do solo novamente, finalizando com uma rápida frase com cromatismo e um *bend* de meio tom, de sol sustenido para a nota lá da casa dezessete.

FIGURA 97 – Solo de Natural Born Killer: compassos 13 – 16 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.84.

Na segunda parte do solo, a harmonia passa a ser a seguinte:

**Parte B – (VI – iv)**  
(*Bbsus2 – Gsus2*)

FIGURA 98 – Solo principal: compasso 17 – 20 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.84.

Durante essa parte, a guitarra solo (*Gtr. 10*) executa uma melodia repousando em notas do acorde, como no si bemol durante o *Bbsus2* e na nota ré durante o *G5*. Essa progressão se repete três vezes, com a melodia da guitarra se mantendo praticamente a mesma, variando apenas algumas execuções ao final de cada compasso.

FIGURA 99 – Solo de Natural Born Killer: compassos 21 – 24 (Gtr. 9)

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.85.

FIGURA 100 – Solo de Natural Born Killer: compassos 25 – 28 (Gtr. 10)

Gtrs. 1 & 2: w/ Rhy. Fig. 6  
B $\flat$ sus2

G5

Gtr. 10

B $\flat$ sus2

(Oh, \_\_\_\_\_)

Gtr. 10

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.85.

Para finalizar o solo, ao invés de retornar ao G5, a base harmônica toca um Csus2 e um A/C# logo em seguida, gerando uma tensão que é resolvida no acorde D5, servindo como uma ponte para retornar ao refrão da música. Durante esses dois acordes, a guitarra solo (*Gtr. 10*) executa a escala de ré eólio rapidamente, com a técnica de palhetada alternada e alguns ligados, finalizando com um *bend* para a nota lá na casa quinze.

FIGURA 101 – Solo de Natural Born Killer: compassos 29 – 30 (Gtr. 9)

Csus2

A/C#

Chorus  
Half-time feel  
Gtrs. 1 & 2: w/ Rhy. F  
Gtrs. 5 & 6: w/ Riffs A  
D5

yeah.) \_\_\_\_\_ So die \_\_\_\_\_

Gtr. 10

Gtr. 10

FONTE: SONGBOOK: Nightmare, 2010, p.86.

## 2.8. Shepherd of Fire – Análise do Solo

Para a composição do solo de *Shepherd of Fire*, foram utilizadas as harmonias da estrofe, do pré-refrão e do refrão da música, analisadas como:

**Solo** – (IV) (i – VI – iv)  
 (G5) (D5 – Bb5 – G5)  
 (i) (i – VI – iv – V)  
 (D5) (D5 – Bb5 – G5 – A5)  
 (i – II – III – bVII – VI – bVII – i) (VI – bVII – i) (VI – IV)  
 (D5 – E5 – F5 – C5 – Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – C5 – D5) (Bb5 – G5)

O solo é realizado logo após o segundo refrão, com seu início durante o acorde G5, uma preparação para retornar à progressão da estrofe durante a primeira parte do solo. Nesse acorde, a guitarra solo, identificada como guitarra quatro (*Gtr. 4*), realiza um *bend* da nota sol (casa quinze) para a nota lá (casa dezessete), aplicando um *release* do *bend* logo em seguida, e finalizando a frase repousando na nota ré no final do compasso, onde a progressão da estrofe inicia. Nessa parte, a base harmônica é definida pelos acordes D5, Bb5 e G5 (*i – VI – iv*), executada pelas guitarras dois e três (*Gtrs. 2 & 3*).

FIGURA 102 – Solo de Shepherd of Fire (principal): compasso 1 (Gtr. 4)

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is a standard musical staff with a treble clef, showing a guitar solo. It starts with a G5 chord, indicated by a '7' and an 'x' on the 7th fret. The solo begins with a bend from the 15th fret to the 17th fret, marked with a curved arrow and a circled '17'. This is followed by a release of the bend, marked with a downward arrow and a circled '15'. The solo ends with a triplet of notes on the 15th fret, marked with a '3' and a bracket. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings. It shows fingerings for the solo: 15, (15), 15, 15, 15, 13, 15, 13, 15. There are 'x' marks on the 7th fret of the 1st, 2nd, and 3rd strings, indicating barre positions. The diagram is labeled 'rake' and 'f'.

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.5.

Dando continuidade ao solo, *Synyster Gates* realiza uma sequência de arpejos de ré menor em sextinas, com a técnica de *sweep picking* (HERBST, 2017), tocando

apenas as três primeiras cordas do instrumento. Durante essa sequência, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) muda apenas as notas da ponta da melodia, realizando uma descida melódica durante os arpejos, como pode ser visto na imagem abaixo.

FIGURA 103 – Solo principal: compassos 2 – 3 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.6.

As notas alvo da descida constituem a escala de ré menor, partindo da nota lá na casa dezessete até a nota ré na cada dez. Durante essa descida, a melodia passa pela quinta diminuta de ré, o lá bemol, gerando um cromatismo que é rapidamente resolvido na nota sol. Porém, para finalizar a sequência de arpejos, *Synyster Gates* escolhe repousar justamente nessa quinta bemol, porém uma oitava abaixo, enquanto a base harmônica realiza o acorde G5. Isso gera uma sonoridade menos diatônica, já que a melodia está um semitom acima do acorde.

Após isso, a guitarra solo (*Gtr. 4*) executa uma sequência de *bends* e *releases*, focando em notas da tríade de ré menor, já que o acorde da harmonia é D5. Durante a troca de acordes, *Syn* repousa com um *bend* na primeira corda na casa treze, na nota lá.

FIGURA 104 – Solo principal: compassos 4 – 5 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.6.

Na volta seguinte, a guitarra solo (*Gtr. 4*) realiza uma frase melódica de ré menor com palhetada alternada (*tremolo*), dando ênfase na quinta bemol da fundamental, lá bemol, utilizando-a novamente como nota de repouso ao final da frase, durante o acorde G5.

FIGURA 105 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 6 – 7 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.6.

Em seguida, *Synyster Gates* executa uma sequência de notas com a técnica de ligado e salto de cordas, finalizando com uma frase pentatônica, alternando entre as notas fá, sol e lá bemol.

Ao final do compasso, a harmonia muda para os acordes A5, Bb5 e G5, e *Syn* aproveita para repousar na terça maior de lá, o dó sustenido. Por serem *power chords*, os acordes não possuem uma definição de maior ou menor, permitindo essa liberdade ao guitarrista (LILJA, 2009).

FIGURA 106 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 8 – 9 (*Gtr. 4*)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.7.

Na frase seguinte, ele realiza uma sequência de notas de passagem com palhetada alternada, para chegar a um fraseado melódico com *bends* e repousar na

sensível de ré, finalizando a progressão harmônica do pré-refrão. Essa parte pode ser interpretada como uma preparação para a parte seguinte, que utiliza a mesma progressão do refrão da música.

FIGURA 107 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 10 – 12 (Gtr. 4)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.8.

Na sessão seguinte, portanto, a progressão consiste nos acordes  $D5 - C5 - Bb5 - C5 - D$ , ou seja, a mesma progressão do refrão. Por conta disso, Synyster Gates aproveita para realizar a mesma melodia cantada no refrão por M. Shadows, executando um *voicing*.

FIGURA 108 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 12 – 13 (Gtr. 4)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.8.

Em seguida, durante os acordes  $Bb5$  e  $C5$ , a guitarra solo (*Gtr. 4*) repousa na nota ré enquanto as guitarras cinco (*Gtr. 5*) e seis (*Gtr. 6*) executam uma rápida escala ascendente, com ambas as guitarras alternando entre fundamentais e terças, gerando

um dueto de guitarra. É importante considerar que, durante a execução da escala, as notas são apenas de passagem para chegar a nota de repouso, ou seja, o mi durante o acorde C5 e o fá durante o acorde D5.

FIGURA 109 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 14 – 15 (Gtrs. 5 & 6)

The image shows the musical notation for two guitar solos. The top staff is for Gtr. 5 (dist.) and the bottom staff is for Gtr. 6 (dist.). Both are in a key with one flat (B-flat). The music is divided into two measures corresponding to chords C5 and D5. The first measure (C5) shows notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second measure (D5) shows notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. Fingering numbers are indicated below the notes: for Gtr. 5, the first measure has 7, 9, 11, 8, 10, 11, 8, 10, 12; the second measure has 9, 10, 13, 10, 11, 13, 10, 12, 13. For Gtr. 6, the first measure has 3, 5, 3, 5, 6, 4, 5, 6, 8; the second measure has 5, 7, 5, 6, 8, 5, 6, 8, 10.

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.8.

Após isso, durante o acorde D5, a guitarra solo (*Gtr. 4*) realiza um fraseado na escala pentatônica de ré menor, executando uma frase ascendente para repousar na nota si bemol, a fundamental do acorde tocado em seguida.

FIGURA 110 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 16 – 17 (*Gtr. 4*)

The image shows the musical notation for a guitar solo on Gtr. 4. It is in a key with one flat (B-flat) and features a Bb5 chord. The solo consists of two measures. The first measure contains notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The second measure contains notes G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7. Fingering numbers are indicated below the notes: 10, 13, 10, 13, 10, 15, 10, 13, 10, 10 in the first measure; 13, 10, 13, 10, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 12, 10, 10, 8 in the second measure.

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.9.

Durante o Bb5, a guitarra cinco (*Gtr. 5*) realiza um rápido arpejo de si bemol maior e, com algumas notas de passagem, repousa na nota mi durante o acorde C5, ou seja, a terça do acorde. A frase seguinte possui a mesma ideia, finalizando na nota ré durante o acorde D5. Esse trecho também é harmonizado por outra guitarra (*Gtr. 6*), gerando um dueto de terças novamente.

FIGURA 111 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 18 – 19 (Gtrs. 5 &amp; 6)

Gtrs. 2 & 3: w/ Rhy. Fig. 4

C5

D5

Gtr. 5

Gtr. 6

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.9.

Ao invés de repousar na nota ré, a fundamental do acorde, como feito no Bb5, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) executa uma frase descendente alternando com algumas subidas, semelhante à frase do solo de *Nightmare*, atingindo notas como a terça maior de D5. Para finalizar o solo, a guitarra quatro (*Gtr. 4*) realiza um *bend* para si bemol, durante o acorde Bb5, seguido de uma rápida frase para repousar com um *bend* para a nota sol, durante o acorde G5, e um *release* para finalizar em um *bend* para a nota ré, durante o acorde D5.

FIGURA 112 – Solo de Shepherd of Fire – compassos 20 – 21 (Gtr. 4)

Bb5

G5

Gtr. 4

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.10.

## 2.9. Hail to the King – Análise do Solo

A canção *Hail to the King* possui quatro progressões diferentes durante a execução do solo, que não foram apresentadas anteriormente na música, sendo exclusivamente para a sessão do solo. Para fins de organização da análise, irei separar o solo em A e B, com a primeira utilizando as seguintes progressões harmônicas:

### Solo A – (i – bVII – V)

(E5 – D5 – B5)

(i – iv – bVII(6) – III – V/V – V)

(E5 – A5 – D/F# – G5 – F#5 – B5)

(i – V – iv – i – V – i – V)

(E5 – B5 – A5 – E5 – B5 – E5 – B5)

Para o início do solo, durante a progressão *i – bVII – V*, a guitarra seis (Gtr. 6) executa a seguinte frase:

FIGURA 113 – Solo A de Hail to the King – compassos 1 – 2 (Gtr. 6)

Guitar Solo  
Gtr. 1 tacet  
E5  
Gtr. 6 (dist.)

D5 B5

f

5 8 5 0 5 8 5 0 5 8 5 0 | 7 10 7 0 7 10 7 0 4 7 4 0 4 7 4 0

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.20.

Durante esse trecho, com a técnica de palhetada alternada, a guitarra realiza um arpejo com a nota si como pedal, utilizando a segunda corda solta para este efeito. O guitarrista *Synyster Gates* foca, principalmente, nas terças e quintas dos acordes. No E5, por exemplo, ele toca as notas mi, sol e si. Já no acorde D5, as notas fá sustenido, lá, e si e, durante o acorde B5, ele utiliza sua terça maior, o ré sustenido, aplicando a escala menor harmônica de mi e definindo o acorde como dominante.

Esse fraseado e sequência de acordes são repetidos duas vezes. Após essa repetição, a progressão muda para (*i – iv – bVII(6) – III – V/V – V7*). Durante esses acordes, a ideia continua a mesma, arpejos em uma corda utilizando a nota si solta como pedal, porém seguindo os graus da progressão.

FIGURA 114 – Solo A de Hail to the King – compassos 5 – 8 (Gtr. 6)

The musical score for guitar (Gtr. 6) in measures 5-8 of the Solo A in Hail to the King is shown. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system covers measures 5 and 6, with chords E5 and A5. The second system covers measures 7 and 8, with chords D/F#, G5, F#5, and B5. The guitar part features a melodic line with eighth notes and a bass line with octaves and power chords.

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.21.

Durante o acorde F#5, *Synyster Gates* toca a terça maior de fá sustenido, ou seja, o lá sustenido. Isso atribui uma função de acorde dominante ao F#5, que é resolvida no B5, que também possui a função de dominante. Por conta disso, mesmo sendo uma díade de fundamental e quinta, o acorde é interpretado como uma dominante secundária de mi menor por conta da melodia do solo, sendo definido, portanto, como um  $V/V - V7$  (LILJA, 2009).

Já no trecho seguinte, essa progressão é resolvida no acorde E5, e a guitarra solo executa uma outra melodia em uma nova sequência de acordes, que é definida pelos graus  $i - V - iv - i - V - i - V$ .

FIGURA 115 – Solo A de Hail to the King – compassos 9 – 12 (Gtr. 6)

The musical score for guitar (Gtr. 6) in measures 9-12 of the Solo A in Hail to the King is shown. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system covers measures 9 and 10, with chords E5 and B5. The second system covers measures 11 and 12, with chords A5 and E5. The guitar part features a melodic line with eighth notes and a bass line with octaves and power chords. A half-bend (1/2 hold bend) is indicated in measure 11.

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.21.

Durante essa melodia, a guitarra seis (*Gtr. 6*) foca bastante em notas sensíveis e suas resoluções, como no E5 do primeiro compasso, onde a nota lá sustenido gera uma dissonância que logo é resolvida na nota si. Já no acorde E5 do quarto compasso do sistema, a guitarra seis (*Gtr. 6*) executa um *bend* de meio tom, da nota ré sustenido para a nota mi, gerando também uma rápida dissonância que logo é resolvida na



Após a escala ascendente, a guitarra seis (*Gtr. 6*) realiza uma escala descendente no acorde B5, utilizando a escala menor harmônica e enfatizando bastante o seu intervalo característico, a sétima maior. Como nota de repouso, inclusive, a melodia finaliza justamente nesse intervalo, a nota ré sustenido.

No sistema seguinte, no acorde A5, *Synyster Gates* executa um arpejo em sextinas de lá menor nas três primeiras cordas do instrumento, alterando as notas da melodia com uma escala cromática descendente de sol sustenido até fá sustenido, semelhante ao fraseado de arpejos da análise de *Shepherd of Fire*.

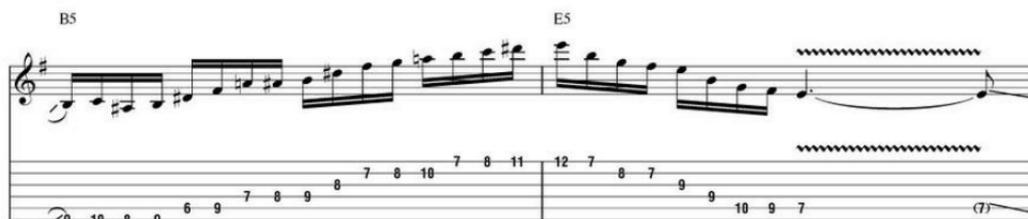
Dando continuidade ao solo, no acorde de E5, *Synyster Gates* mantém as figuras rítmicas, com notas tocadas rapidamente, realizando uma escala descendente de mi menor, aplicando a técnica de palhetada híbrida novamente ao final da frase.

FIGURA 118 – *Solo B* de Hail to the King – compassos 3 – 4 (*Gtr. 6*)

FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.22.

No sistema seguinte, a guitarra seis (*Gtr. 6*) realiza uma escala ascendente, utilizando um cromatismo na sexta corda, logo no início da frase. O restante da subida faz parte da escala menor harmônica de mi menor, com um cromatismo novamente na quarta corda. Por ser uma frase rápida, as notas do cromatismo são apenas de passagem, gerando, de forma breve, uma sonoridade menos diatônica para o solo. Já no acorde de E5, *Synyster Gates* executa uma escala descendente de mi menor, para repousar na tônica. Dessa forma, portanto, o guitarrista altera entre uma subida e descida melódica em cada acorde durante esse sistema.

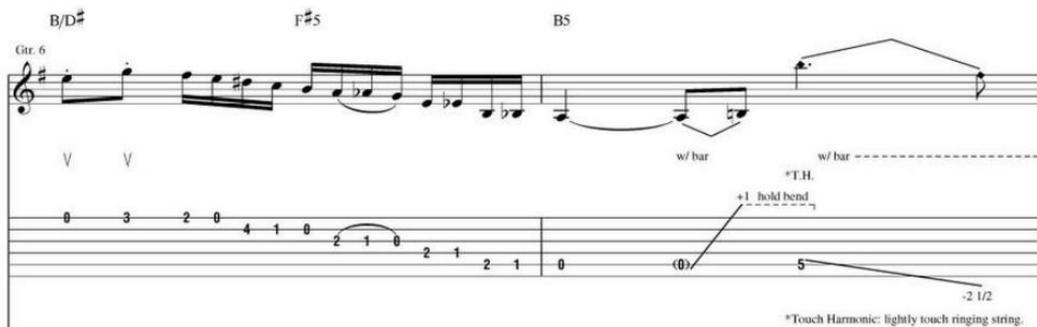
FIGURA 118 – Solo B de Hail to the King – compassos 5 – 6 (Gtr. 6)



FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.22.

Para finalizar o solo, *Synyster Gates* muda para uma digitação nas casas iniciais do instrumento, executando, novamente, uma escala descendente de mi menor harmônica, com algumas rápidas notas cromáticas de passagem, finalizado na corda lá solta, utilizando a alavanca para a técnica de *dive bomb* e executando um *touch harmonic* na nota ré da quinta casa, que consiste em atingir o harmônico levemente com a mão direita e dar continuidade ao *dive bomb*.

FIGURA 118 – Solo B de Hail to the King – compassos 7 – 8 (Gtr. 6)



FONTE: SONGBOOK: Hail to the King, 2013, p.23.

### 3. Considerações finais

Após todas as análises, é possível notar padrões que a banda *Avenged Sevenfold* segue em boa parte das suas canções, principalmente nas linhas de guitarra. Inicialmente, seguindo as obras de Lilja (2009) e Herbst (2017), torna-se claro que o uso da distorção é indispensável para a execução dos solos. O alto nível desse efeito utilizado pelo guitarrista permite maior expressão técnica e melódica no instrumento, facilitando a articulação de frases rápidas, sustentação de notas e execução de técnicas como *bends*, *dive bombs*, *sweep picking*, entre outras. Além disso, a distorção possui um importante papel para as bases harmônicas que, com exceção de *Seize the Day*, são compostas por *power chords* em *drop D*.

Com relação às bases harmônicas para a sessão do solo, o *Avenged Sevenfold* varia bastante, reaproveitando a harmonia de diferentes partes da música, como é o caso do primeiro solo de *Critical Acclaim* e o solo principal de *Afterlife*, que possuem a mesma harmonia que a ponte da canção. Além disso, eles criam harmonias exclusivas para o solo, como em *Hail to the King*, *Seize the Day*, o *Solo B* de *Bat Country* e o solo principal de *Critical Acclaim*, o que confere um papel formal mais preponderante aos solos de guitarra. Outra característica composicional importante da banda é a utilização de elementos da música erudita, por exemplo: utilização de instrumentos de orquestra, como na introdução de *Afterlife*, que apresenta o tema da música no violoncelo; modulações, como na harmonia da ponte e do solo principal de *Critical Acclaim*; melodias contrapontísticas, como no solo de *Bat Country*; e a aplicação de arpejos e frases rápidas que remetem a composições do período barroco, como visto em outros exemplos de obras do *heavy metal* durante o primeiro capítulo desta monografia (Lilja, 2009).

Com relação às técnicas de guitarra durante os solos, *Synyster Gates* utiliza com frequência a técnica de *sweep picking* e palhetada alternada, criando tanto passagens rápidas quanto melódicas. As passagens rápidas, em boa parte dos solos analisados, possuem notas fora da tonalidade que são executadas com o objetivo de repouso da melodia, como um “caminho” para uma nota alvo. Isso pode ser visto no solo principal de *Nightmare* (figura 84) ou no solo A de *Bat Country* (figura 44). Nas passagens melódicas, o guitarrista aproveita para enfatizar intervalos específicos, como nos compassos cinco e seis (figura 86) do solo de *Nightmare*, onde ele destaca

a sonoridade do intervalo de meio tom entre o lá e o lá bemol durante o arpejo de ré menor com sexta.

Ainda durante os solos, *Synyster Gates* utiliza muito a escala menor harmônica, que possui o sétimo grau alterado para maior, além da utilização do modo eólio. Porém, todas as vezes que o guitarrista utiliza essa última escala, ele costuma adicionar notas a mais, sejam elas dentro do próprio modo menor ou, principalmente, a *blue note*, como pode ser visto nos solos de *Shepherd of Fire* e *Bat Country*. Além disso, *Synyster Gates* utiliza bastante notas do modo maior em cima de progressões no modo menor, por conta da utilização dos *power chords*, que não definem os acordes como maior ou menor.

Boa parte dos solos possuem reexposições de temas e duetos de guitarra em terças, como em *Afterlife* e, principalmente, *Nightmare*, que possui um dueto durante praticamente todo o solo. Em outras composições, *Synyster Gates* também utiliza bastante o *voicing*, trazendo melodias da linha vocal de outras partes da música para o solo, além de descidas e subidas cromáticas. como em *Bat Country* e *Shepherd of Fire*, que geralmente são executadas rapidamente.

Com relação ao meu desenvolvimento pessoal como músico, os solos analisados neste trabalho serviram como objeto de estudo para meu desenvolvimento no meu instrumento. Como guitarrista, a maior parte das canções já estavam no meu repertório, porém nunca havia dedicado tempo a uma análise detalhada. Isso me trouxe mais facilidade para tocar os solos de forma fluída, já que entendi a ideia por trás da execução de *Synyster Gates*.

Essa compreensão sobre a execução das frases, técnicas e até mesmo da estrutura das músicas me permite uma maior liberdade para interpretar os solos dentro do meu estilo, sabendo os elementos que posso alterar sem perder a ideia geral da composição, como sustentar mais uma nota específica, palhetar essa nota mais de uma vez ou realizar uma mudança rítmica em alguma frase melódica.

Além dessa facilidade para tocar os solos, as análises também me ajudaram a aprender diferentes ideias composicionais, algo que beneficia minhas próprias composições e arranjos dentro e fora do estilo *heavy metal*, como a criação de melodias, desenvolvimento de solos, aplicação de escalas e modos e criação de discurso harmônico e de forma para uma canção. Dessa forma, portanto, concluo que o presente trabalho auxiliou minha formação como músico, acadêmico e, principalmente, como guitarrista.

## Referências

AFIANSYAH, Raditiyo Mirza. An Analysis of Deixis Used in The Song Lyrics “Bat Country” by Avenged Sevenfold. *Journal of Social, Culture, and Language*, vol. 1, nº 2, pp. 78-86, 1 de maio de 2023.

HERBST, Jan-Peter. *Shredding, tapping and sweeping: Effects of guitar distortion on playability and expressiveness in rock and metal solos*. *Metal Music Studies*, Volume 3, Issue 2, Jun 2017, p. 231 – 250.

LEONARD, Hal. *Avenged Sevenfold: City of Evil. Songbook*, 2005. Guitar Recorded Versions. 224 p.

LEONARD, Hal. *Avenged Sevenfold: Hail to the King. Songbook*, 2013. Guitar Recorded Versions. 133 p.

LEONARD, Hal. *Avenged Sevenfold: Nightmare. Songbook*, 2010. Guitar Recorded Versions. 178 p.

LEONARD, Hal. *Avenged Sevenfold: Avenged Sevenfold. Songbook*, 2008. Guitar Recorded Versions. 120 p.

LILJA, Esa. Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony. In: POROILA, Heikki (Ed.). *Publications of the Finnish Music Library Association*. General Editor: Jaakko Tuohiniemi. *Advanced Musicology*, Volume 1. Volume 136, 2009.

WALSER, Robert (1992). Eruptions: *Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity*. *Popular Music*, 11(3), 263-308. Cambridge University Press.