



**ANGELO  
GUIMARÃES  
MONGIOVI**

**CHORD-MELODY: INVESTIGAÇÃO E ARRANJOS  
PARA GUITARRA**



**ANGELO  
GUIMARÃES  
MONGIOVI**

**CHORD-MELODY: INVESTIGAÇÃO E ARRANJOS  
PARA GUITARRA**

Projeto/Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Pedro Rodrigues, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha esposa, pais, irmãs e amigos.

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro**  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Ricardo Nuno Futre Pinheiro**  
professor auxiliar da Universidade Lusíada de Lisboa

**Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Rodrigues**  
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Ao professor doutor Pedro Rodrigues, pelo apoio, disponibilidade e orientação deste trabalho. À professora doutora Helena Marinho, pelo acolhimento e suporte na Universidade de Aveiro. Aos professores doutores Rosário Pestana e Ricardo Futre Pinheiro, pelos esclarecimentos de última hora na melhoria deste trabalho. Aos professores doutores Carlos Sandroni e Cristiane Galdino, pelo incentivo à continuidade do caminho académico. Aos professores Luís Figueiredo e Pedro Cravinho, pela troca de saberes no ramo do jazz. Aos músicos Nelson Faria, Gilad Hekselman, Mário Delgado, Bruno Santos e Cláudio Ribeiro, pelas entrevistas concedidas. À Academia de Música da Sociedade Filarmónica Vizelense na pessoa do Sr. Arlindo Santos, pela amizade e oportunidade de trabalho. Aos colegas de curso José Ferra, Francisco Seabra, João Martins, Fátima Serro, Bruno Rodrigues, Hugo Gama, Gonçalo Moreira, Filipe Monteiro, Andréia Santos, João Mortágua e Carl Minnemann pela música de qualidade que produzimos nesses anos. Aos amigos da banda Quarteto de Bolso (Mário, Pedro Silva, Hélder e Pedro Costa) pela vivência artística em Portugal. Aos mestres Eckhart Tolle, Mooji, Osho e Krishnamurti pela busca do verdadeiro *self*.

**palavras-chave**

jazz, chord-melody, arranjo, guitarra elétrica, performance

**resumo**

O presente trabalho apresenta uma investigação na área do jazz sobre a performance da guitarra elétrica solo, mais popularmente conhecida como *chord-melody*. Estão presentes breves dados históricos, uma síntese das principais técnicas musicais utilizadas neste estilo performático e arranjos compostos por nós baseados neste idioma musical, tanto em partituras como em DVD.

**keywords**

jazz, chord-melody, arrangement, electric guitar, performance

**abstract**

This work presents an investigation in jazz area about the solo performance played in electric guitar, more popularly known as chord-melody. Are here brief historical data, a summary of the main musical techniques used in this performative style and arrangements composed by us based on this musical language, both in score as on DVD.

# Índice

Índice de figuras .....	9
Índice de tabelas .....	12
1. Introdução .....	13
2. Breve panorama histórico .....	15
2.1 O legado do blues ao jazz .....	16
2.2 Do banjo à guitarra.....	24
2.3 A guitarra eletrificada.....	29
3. As principais técnicas de arranjo na prática do <i>chord-melody</i> .....	35
3.1 Substituições harmônicas .....	37
3.1.1 Substituições diatônicas.....	39
3.1.2 Substituições cromáticas.....	41
3.2 Adição de acordes .....	46
3.3 Omissão e adição de vozes (tensões harmônicas) .....	53
3.3.1 Omissão de vozes .....	53
3.3.2 Adição de vozes .....	55
3.4 Acordes diminutos .....	59
3.5 Técnicas do dedilhado.....	62
3.6 Espaços livres para improvisação.....	63
3.7 Linhas do baixo.....	64
3.8 Harmonia quartal .....	67
4. Recital performático.....	73
5. Conclusão .....	93
6. Referências bibliográficas .....	96
7. Anexos .....	103



## Índice de figuras

Figura 1: Harmonia básica do <i>12-bar-blues</i> .....	18
Figura 2: Harmonia de “Black Dog Blues” de Blind Arthur Blake .....	19
Figura 3: Introdução de “Playing With The Strings” de Lonnie Johnson.....	20
Figura 4: Lonnie Johnson.....	21
Figura 5: Eddie Lang .....	22
Figura 6: George Van Eps .....	23
Figura 7: Álbum <i>Pioneers of the Jazz Guitar</i> de 1992.....	23
Figura 8: King Oliver’s Dixieland Syncopators com Bud Scott no banjo. Foto de 1929. ....	26
Figura 9: Al Casey (à direita) e Eddie Barefield (1909–1991).....	28
Figura 10: Django Reinhardt .....	29
Figura 11: Charlie Christian.....	29
Figura 12: Guitarra Gibson ES-150 .....	30
Figura 13: Barney Kessel .....	32
Figura 14: Tal Farlow .....	32
Figura 15: Ed Bickert.....	33
Figura 16: Lenny Breau.....	33
Figura 17: Wes Montgomery.....	34
Figura 18: Capa original do álbum <i>Virtuoso</i> (1973) de Joe Pass .....	34
Figura 19: Escala de dó maior harmonizada .....	39
Figura 20: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmónico de dó maior .....	39
Figura 21: Escala de dó menor harmônico harmonizada.....	40
Figura 22: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmônico de dó menor harmônico	40
Figura 23: Escala de dó menor melódico harmonizada .....	40
Figura 24: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmônico de dó menor melódico ..	40
Figura 25: Exemplo de sequência de acordes .....	43

Figura 26: Substituição por dominantes e um subV7 (G7 por Db7).....	43
Figura 27: Sequência de acordes utilizada por Pass (1999) .....	43
Figura 28: Substituição por dominantes na mesma raiz.....	44
Figura 29: Alteração da raiz, gerando os subV7 .....	44
Figura 30: Exemplo de cadência V - I.....	44
Figura 31: Substituição clássica do trítono.....	45
Figura 32: Uso da substituição do trítono com acordes maiores, menores e dominantes .....	46
Figura 33: Exemplo de harmonia <i>12-bar-blues</i> em fá .....	48
Figura 34: Primeiras adições de acordes (substituições harmônicas) na harmonia do blues. ....	48
Figura 35: Adições de acordes usadas por Count Basie .....	49
Figura 36: Adições de acordes usadas na era do bebop. Forma clássica de um jazz-blues.....	49
Figura 37: Exemplo de adição de acordes com a substituições do trítono na harmonia de jazz-blues .....	50
Figura 38: Adições de acordes utilizadas por Charlie Parker .....	51
Figura 39: Exemplo de sequência (cadência original) .....	52
Figura 40: Adição de acordes acordes diatônicos.....	52
Figura 41: Adição de acordes com notas cromáticas.....	52
Figura 42: Introdução de Bill Frisell para o tema Nicollete .....	54
Figura 43: Bill Frisell .....	55
Figura 44: Técnica dos <i>tenths</i> na escala de sol maior .....	55
Figura 45: Exemplo de harmonia com uso do diminuto ascendente .....	59
Figura 46: Exemplo de harmonia com uso do diminuto descendente .....	60
Figura 47: Exemplo 1 de harmonia com uso do diminuto auxiliar .....	60
Figura 48: Exemplo 2 de harmonia com uso do diminuto auxiliar .....	60
Figura 49: Exemplo 1 de harmonia com uso do diminuto de passagem .....	61
Figura 50: Exemplo 2 de harmonia com uso do diminuto de passagem .....	61
Figura 51: Exemplo 1 da linha (frase) do baixo .....	64

Figura 52: Exemplo 2 da linha (frase) do baixo .....	65
Figura 53: Exemplo 3 da linha (frase) do baixo .....	65
Figura 54: Exemplo clássico de linha de <i>walking bass</i> .....	65
Figura 55: Exemplo de arranjo com a técnica do <i>walking bass</i> na guitarra.....	66
Figura 56: Acordes quartais substitutos de acordes menores com sétima e nona .....	68
Figura 57: Acordes quartais substitutos de acordes maiores com sexta e nona .....	69
Figura 58: Acordes quartais substitutos de acordes com sétima e nona .....	69
Figura 59: Campo harmônico maior na harmonia quartal.....	70
Figura 60: Campo harmônico menor harmônico na harmonia quartal .....	70
Figura 61: Campo harmônico menor melódico na harmonia quartal.....	70
Figura 62: Escala de blues harmonizada de acordo com a harmonia quartal .....	70
Figura 63: Escala de blues harmonizada com os <i>11th chords</i> .....	71
Figura 64: A escala de blues harmonizada em dó com seus <i>11th chords</i> preparatórios.....	72
Figura 65: Exemplo de sequência a ser arranjada.....	72
Figura 66: Substituições por acordes quartais e <i>11th chords</i> .....	72
Figura 67: Arranjo para o tema “Monk’s Mood” .....	74
Figura 68: Arranjo para o tema “Pannonica” .....	76
Figura 69: Arranjo para o tema “Ruby, My Dear” .....	78
Figura 70: Arranjo para o tema “Chega de Saudade” parte 1.....	80
Figura 71: Arranjo para o tema “Chega de Saudade” parte 2.....	81
Figura 72: Arranjo para o tema “Insensatez” .....	83
Figura 73: Arranjo para o tema “Wave” .....	85
Figura 74: Arranjo para o tema “Stella By Starlight” .....	87
Figura 75: Arranjo para o tema “All The Things You Are” .....	89
Figura 76: Arranjo para o tema “Solar” .....	91

## Índice de tabelas

Tabela 1: Substituições harmônicas mais frequentes na música popular contemporânea .....	38
Tabela 2: Relação dos graus da escala com suas substituições diatônicas.....	41
Tabela 3: Combinação de notas mais importantes no <i>shell voicings</i> .....	53
Tabela 4: Extensões de vozes na família dos acordes maiores .....	56
Tabela 5: Extensões de vozes na família dos acordes menores.....	57
Tabela 6: Extensões de vozes na família dos acordes dominantes.....	57
Tabela 7: Extensões de vozes na família dos acordes menores alterados.....	58
Tabela 8: Extensões de vozes na família dos acordes dominantes alterados.....	58

## 1. Introdução<sup>1</sup>

O uso de instrumentos da família das guitarras (incluindo o banjo) estão presentes desde os primeiros anos de concretização da linguagem musical conhecida como jazz<sup>2</sup>. Com presença marcante em estilos musicais antecessores a este como o blues e o *folk blues*, a prática da guitarra foi e tem sido conteúdo de pesquisa tanto para autores de trabalhos etnomusicológicos (Leonard Feather, Joachim Berendt, James Sallis, Charles Alexander, Norman Mongan, Dan Lambert, Brian Priestley, John Fordham) quanto na concepção de métodos de estudo para fins performáticos (Alan de Mause, Fred Sokolow, Bruce Buckingham, Nelson Faria, Ted Greene, Joe Pass, Howard Morgen, Ed Arkin).

A partir das possibilidades melódicas e harmônicas que a guitarra oferece, popularizou-se no ramo do jazz um termo específico para um determinado tipo de execução idiomática neste instrumento. Esta expressão ficou conhecido como *chord-melody*<sup>3</sup>.

Apesar deste vocábulo não estar patente em algumas obras de pesquisadores do jazz, termos semelhantes aparecem citados por Leonard Feather como "*chordal style*" (Feather, 1960 *apud* Sallis 1996, p. 07). Por Joachim Berendt (1992, p. 308) como "*single-finger style*". Fordham em Alexander (1999, p. 83) utiliza a expressão "*unaccompanied jazz guitar*", enquanto que Morgan em Alexander (1999, p. 59) e Lieberon em Sallis (1996, p. 47) utilizam de fato o termo "*chord-melody*". Na linguagem popular, este termo tem sido bastante utilizado em métodos de ensino, livros de arranjos e transcrições de duas editoras de livros direcionados ao meio musical, a Hal Leonard e a Mel Bay.

Na lógica, esta expressão pode ser aplicada a qualquer instrumento polifônico, a exemplo do piano, do órgão ou da marimba. Porém a terminologia *chord-melody* esta diretamente associada a uma prática musical específica na guitarra, tratando-se tanto do conteúdo

---

<sup>1</sup> Apesar de pesquisado e registrado em uma universidade portuguesa, este trabalho segue os padrões de escrita do português do Brasil.

<sup>2</sup> Segundo Feather em Sallis (1996, p. 01): "...primitive banjos and guitars were in use in the hands of itinerant folksingers deeply rooted in the blues".

<sup>3</sup> Conforme Fordham em Alexander (1999, p. 82): "...a style that permitted melody, harmonies and bassline to be played simultaneously".

técnico como da linguagem interpretativa englobada no jazz. Segundo Alan de Mause (1981, p. 03) “*A solo guitarist plays music which stands by itself, and rather than being unaccompanied, in the literal sense, it is self-accompanied*” e ainda usa o termo “...*especially when improvising, uses a chord melody approach...*”

O presente trabalho tem como objeto de estudo a guitarra elétrica e como núcleo de nossas pesquisas as evoluções musicais compreendidas quando esta for tocada à solo (um único instrumento). Com o objetivo de englobar a gama de fundamentos que residem nesta prática musical, esta investigação apresenta uma sequência de 4 etapas:

- 1) Uma síntese dos principais fatos históricos ligados a presença da guitarra no jazz, com o propósito de ilustrar de forma sucinta os eventos que impulsionaram à concretização desta realidade artística.
- 2) Expor as principais técnicas usadas na concepção e execução de arranjos em *chord-melody*.
- 3) Disponibilizar os arranjos compostos por nós em partitura com o intuito de fornecer conhecimento tanto ao público pesquisador quanto ao *performer*.
- 4) Disponibilizar os vídeos atuados por nós para substancializar a meta performática almejada.

Assim, essa pesquisa sob olhar acadêmico busca a delimitação e a teorização do universo musical chamado *chord-melody*, procurando legitimar este termo no meio científico, além de expandir o material bibliográfico em língua portuguesa sobre este tema. Para ilustrar a teoria apresentada neste trabalho, compusemos arranjos para três *standards*<sup>4</sup> de jazz, três baladas do Thelonious Monk e três temas do Tom Jobim (bossa-nova). Os arranjos completos foram gravados em audio-visual e encontram-se disponíveis em *DVD*. As partituras encontram-se no capítulo referente ao recital performático.

---

<sup>4</sup> Segundo Hobsbawn (1989, p. 369), *Standard* é um tema originalmente popular que passa a integrar o repertório dos músicos de jazz (*The Man I Love, Indiana*), ou tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo (*A Night in Tunisia* é um *standard* do *bop*).

## 2. Breve panorama histórico

Nos próximos três capítulos iremos fazer uma breve exposição de episódios históricos e das características musicais que auxiliaram o desenvolvimento da prática da guitarra<sup>5</sup> no jazz, considerando a compreensão destes eventos como uma introdução teórica às investigações técnicas que o *chord-melody* apresenta.

Percebemos que o primeiro ponto marcante é a busca das raízes folclóricas do jazz, tendo aqui o blues como seu estilo antecessor. Segundo Hobsbawm (1989, p. 125):

*“O blues não é um estilo ou uma fase do jazz, mas um substrato permanente de todos os estilos; não é todo o jazz, mas é o seu núcleo”.*

Carlos Calado (1990, p. 92) afirma:

*“De todas as manifestações musicais que precederam e influenciaram o jazz, sem dúvida a mais significativa é o blues”.*

Assim, no capítulo intitulado “O legado do blues ao jazz” vamos enfatizar nossos apontamentos nos guitarristas que encontravam-se na fronteira musical entre o blues e o jazz e como suas práticas musicais progrediram para este gênero.

No capítulo intitulado “Do banjo à guitarra” iremos relatar como se desenvolveu a dinâmica cambial entre esses dois instrumentos desde finais do século XIX até por volta de 1940.

A transformação tecnológica sucedida na guitarra em meados da década de 1930 será a essência do capítulo “A guitarra eletrificada”. Neste mesmo capítulo, iremos mencionar alguns guitarristas de jazz que utilizavam a prática do *chord-melody*, limitando nosso espaço de pesquisa até o início da década de 1970, período de lançamento do álbum *Virtuoso* (1973) do guitarrista Joe Pass. Preferimos não estender nossas investigações históricas para além deste marco, visto que o foco do nosso trabalho está mais direcionado para a performance, para os arranjos e para as técnicas desta prática musical.

---

<sup>5</sup> Quando mencionamos o termo “guitarra”, estamos nos referindo ao violão, respeitando a linguística utilizada em Portugal. Para este outro instrumento, utilizaremos o termo “guitarra elétrica”.

## 2.1 O legado do blues ao jazz

Desde as primeiras manifestações da música negra norte-americana que encontramos o uso da guitarra (violão) e do banjo. Antes mesmo do Jazz se configurar como linguagem musical, já se empregavam instrumentos rústicos da família das cordas dedilhadas nas várias formas artísticas que precederam este estilo. Como afirma Berendt (1992, p. 303):

*“The singers of folk blues, work songs, and blues ballads accompanied themselves on guitar or banjo. In the whole field of jazz prehistory – the field of archaic, West African - influenced folk music of southern slaves - the guitar (or banjo) was the most important and sometimes sole instrument”<sup>6</sup>.*

Segundo Calado (1990, p. 92), as práticas musicais do *field holler*<sup>7</sup>, do *cry*<sup>8</sup>, das *work songs*<sup>9</sup> e dos *spirituals*<sup>10</sup> foram de enorme importância para o surgimento do gênero musical que popularizou o uso da guitarra na música afro-americana, o Blues (estilo que reuniu todas estas manifestações musicais de origem negra juntamente com a influência da *ballit*<sup>11</sup> inglesa). Ainda conforme Calado (1990, p. 95), nos primórdios, o Blues era conhecido como *folk blues* e assim como o *holler*, era praticado de forma solitária,

---

<sup>6</sup> BERENDT, Joachim Ernst. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books, Sixth Edition, 1992. Tradução: “Os cantores de folk blues, work songs, e baladas de blues acompanhavam-se na guitarra ou banjo. Em todo o campo da pré-história do jazz - o campo do arcaico oeste africano – que influenciou a música folclórica dos escravos do sul – a guitarra (ou banjo) eram os instrumentos mais importantes e às vezes os únicos. **(todas as traduções deste trabalho são de nossa autoria)**.”

<sup>7</sup> Grito do campo. Era uma espécie de grito primal do negro, transposto diretamente da África. (Calado, 1990, p. 81).

<sup>8</sup> Pregão de rua. Tradição, aliás, que também podia ser encontrada na Europa, em vários centros urbanos, através dos vendedores em carroça, afiadores de tesoura, garotos jornalheiros, e negociantes de ferro velho. (Calado, 1990, p. 81).

<sup>9</sup> *The kind of chanting song with a repetitive, rhythmic chorus that would have been ad-libbed by the slave workers on the plantations of the South or by the chain-gangs working on roads and railways.* (Clayton and Gammond, 1986, p. 251).

<sup>10</sup> Música vocal coletiva, criada pelos americanos no século XIX, de fundo religioso, cuja secularização e individualização propiciaram o surgimento do blues. (Hobsbaw, 1989, p. 369).

<sup>11</sup> Balada de origem inglesa. Poderiam ser de 8, 10 ou 16 compassos. Algumas canções dos primórdios do *folk blues* assumiam estruturas parecidas com essas baladas. (Calado, 1990, p. 94).



transparecendo como um monólogo interior e de reflexão do *bluesman*. Os músicos utilizavam-se em muitas situações da guitarra, gaita ou uma percussão leve como acompanhamento instrumental, enquanto entoavam melodias de origem africana.

Jones (1967) afirma que a proibição dos rituais religiosos africanos nos Estados Unidos fizeram com que muitos negros frequentassem as igrejas de religiões européias, tanto para praticarem de alguma forma seus cantos religiosos africanos como para uma busca de ascensão social. Jones (1967, p. 51) cita:

*“A música religiosa do negro era sua criação original, e os próprios spirituals provavelmente constituíam a primeira música completamente nativa da América que os escravos compuseram”.*

O blues em seu primeiro momento de evolução (*folk blues*), pode ser considerado a primeira expressão musical negra que não se dirige prioritariamente ao coletivo, mas a uma auto-reflexão do indivíduo na sociedade. Historicamente após a libertação e a dissolução do trabalho escravo nos Estados Unidos, a busca pelo trabalho individual refletiu no aumento de artistas de rua, andarilhos e viajantes, sendo o blues a manifestação cultural que melhor expressava a nova condição social do negro norte-americano. (Calado, 1990).

Alguns nomes tiveram maior destaque na divulgação do *folk blues* (ou blues rural), deixando em algumas raras gravações os pormenores musicais deste estilo. Artistas como Leadbelly (1888–1949), Blind Willie Mctell (1898–1959), Blind Lemon Jefferson (1897–1930) e posteriormente Lightnin’ Hopkins (1912–1982) perpetuaram a imagem do guitarrista/cantautor de *folk blues*, exercendo forte influência no padrão de execução técnica da guitarra. Dan Lambert em Sallis (1996, p. 33) afirma:

*“Joe Pass is the musical descendent of Lightnin’ Hopkins, considering both these players as solo guitarist and as representatives of their particular genres”<sup>12</sup>.*

---

<sup>12</sup> **SALLIS, James.** *The Guitar In Jazz: An Anthology.* Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996. Tradução: “Joe Pass é o descendente direto de Lightnin’ Hopkins, considerando que ambos os músicos são guitarristas solo e figuras representativas de seus gêneros musicais em particular”.

Ou seja, estas particularidades refletem-se sumariamente no objetivo que cada um dos estilos se propõe a chegar. Ambos requerem enorme sensibilidade, profundo comprometimento emocional e facilidade na forma de repensar música instantaneamente. O blues é um estilo orientado pela parte vocal. Seu foco baseia-se na comunicação oral dos lamentos e experiências reais vividas pelo artista ou por outrem. As fronteiras musicais que separam o blues do jazz residem principalmente nas sofisticações harmônicas e melódicas que o jazz assume desde os seus primórdios. Apesar deste estilo (jazz) ter iniciado com características rítmicas e improvisativas semelhantes ao seu antecessor (blues), sua prática foi baseada principalmente no universo instrumental, o que expandiu suas possibilidades técnicas e interpretativas. Por outro lado o blues nunca perde suas características vocais, literárias e sociais, mantendo-se sempre numa espécie de proximidade aos rituais religiosos africanos. (Lambert em Sallis, 1996).

Como afirma Hobsbawm (1989, p. 365), a forma básica do blues caracteriza-se por músicas de 12 compassos quaternários em formato A-A-B, utilizando-se harmonicamente os graus I7, IV7 e V7. Rocha (2005, p. 99) a denomina de *blues tradicional*. Porém para esta estrutura predomina-se a denominação de *twelve-bar-blues* ou somente *blues*, como afirma Berendt (1992, p.163):

*“The twelve-bar form is the standard form of blues”.*

Utilizando dó maior como o I grau, esse formato dá-se da seguinte maneira<sup>13</sup>:

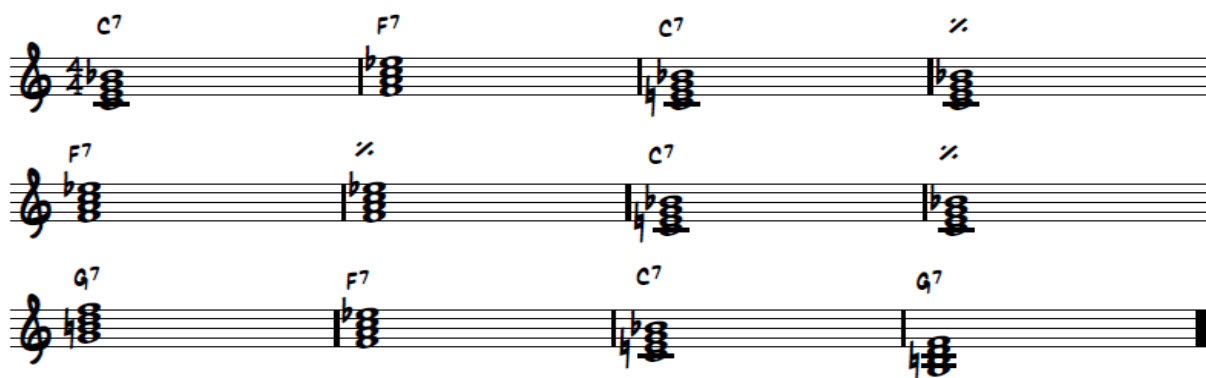


Figura 1: harmonia básica do 12-bar-blues

<sup>13</sup> Os voicings e células rítmicas utilizadas nas figuras (partituras) são puramente ilustrativos.

Alguns guitarristas nas primeiras duas décadas do século XX começaram a adotar um modelo mais livre de interpretação artística nas variações vocais e sobretudo nas estruturas harmônicas. Podemos encontrar exemplos desses avanços técnicos nas obras de guitarristas como Blind Arthur Blake (1896–1933), Eddie Lang (1902–1933), Lonnie Johnson (1899–1970) e nos já citados Blind Lemon Jefferson e Lightnin’ Hopkins.

Segundo Lambert em Sallis (1996), em março de 1927 a gravação intitulada “Black Dog Blues” de Blind Arthur Blake demonstra um importante passo na direção evolutiva da guitarra blues ao jazz. Estampado na capa do disco, o subtítulo aparece como “Ragtime Guitar’s”, enfatizando uma nova direção estilística que o músico vinha a apresentar. Modificando o formato tradicional do *twelve-bar-blues*, Blind Blake acrescenta as seguintes substituições harmônicas:

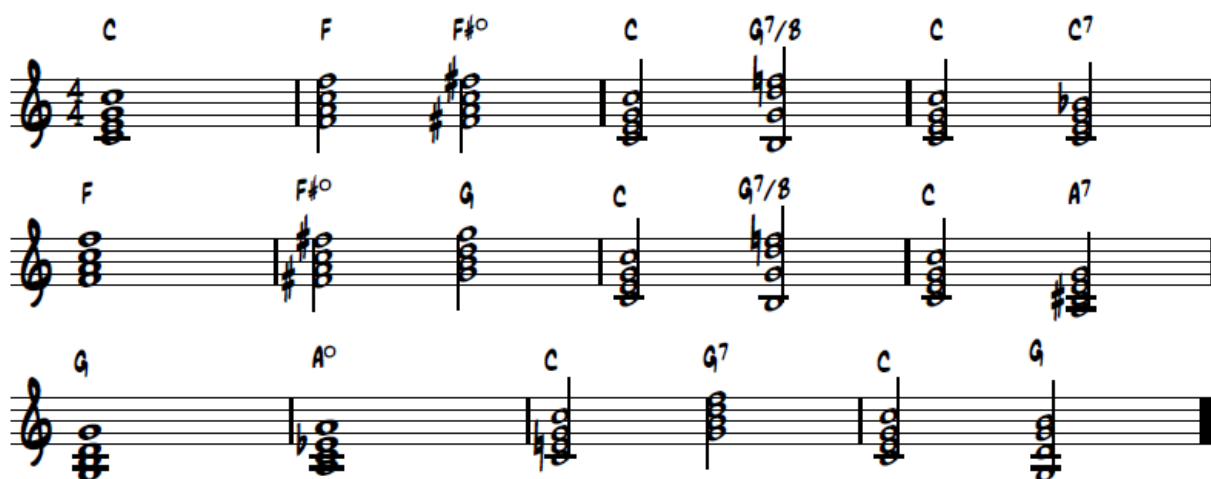


Figura 2: Harmonia de “Black Dog Blues” de Blind Arthur Blake

Como afirma Lambert em Sallis (1996, p. 36):

*“...the idea of improvising over a set of chord changes and changing the melodic center with the chords is at the foundation of jazz guitar”<sup>14</sup>.*

<sup>14</sup> SALLIS, James. *The Guitar In Jazz: An Anthology*. Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996. Tradução: “...a idéia de improvisar sobre os acordes, mudando a melodia de acordo com o centro tonal, é a base da guitarra jazz”.

Mas definitivamente Blind Blake é um músico de blues. Apesar das mudanças harmônicas, suas melodias se mantêm dentro do universo “bluesy”, sendo flexionadas como linhas vocais. (Lambert em Sallis, 1996)

Outro importante exemplo desta evolução aparece na obra do guitarrista Lonnie Johnson. Uma das fortes características de seu idioma musical reside em linhas normalmente descendentes em acordes diminutos, podendo ser cromáticas ou não, alteração da métrica dos compassos, improvisação e estruturas harmônicas irregulares (livres). Na gravação de 1928 intitulada “Playing With The Strings”, o guitarrista executa uma introdução com a seguinte harmonia:

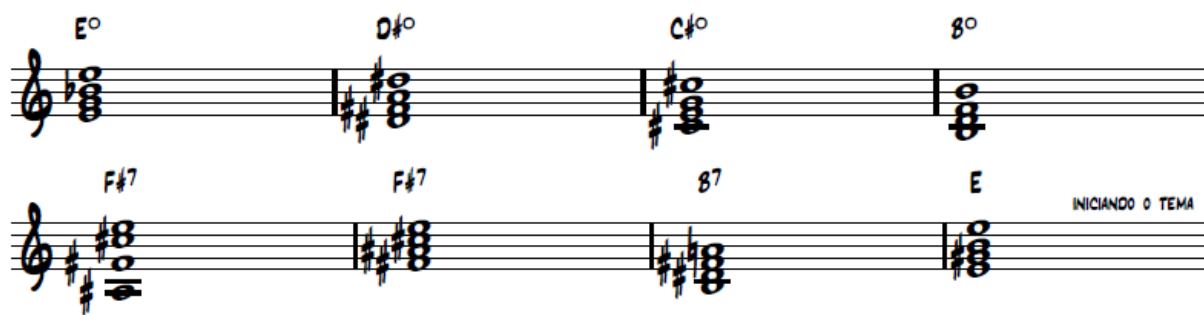


Figura 3: Introdução de “Playing With The Strings” de Lonnie Johnson

Lambert em Sallis (1996) observa ao longo do tema diversas quebras da métrica dos compassos e uma passagem onde ocorre a mudança do andamento binário para o ternário com o uso dos acordes diminutos, demonstrando o uso destes mais como um colorido musical do que propriamente como acordes de passagem, sem dar ênfase a sua função dominante, que normalmente substitui os V7.

Como afirma Postgate (1973, p. 112):

*“Lonnie Johnson was the first to develop a technique for playing reasonably extended single note solos on the guitar, which he combined with playing some of the passing chords”<sup>15</sup>.*

<sup>15</sup> POSTGATE, John. *A Plain Man’s Guide to Jazz*. London: Hanover Books, 1973. Tradução: “Lonnie Johnson foi o primeiro a desenvolver a técnica de tocar melodias em notas simples relativamente extensas na guitarra, onde ele combinava com alguns acordes de passagem”.

Segundo Lambert em Sallis (1996, p. 35):

*“...there’s a lot of distance, stylistically, between Charley Patton and Charlie Christian even if they are both using riff styles. And one player who fits into this gap is Blind Arthur Blake”<sup>16</sup>.*

E ainda:

*“The guitarist who most clearly straddled the blues/jazz fence was Lonnie Johnson. His recorded output provides an excellent opportunity to compare and contrast blues and jazz guitar styles”<sup>17</sup>.*

Lambert em Sallis (1996) afirma que um importante exemplo do rompimento da fronteira idiomática da guitarra blues ao jazz foram as gravações em dueto dos guitarristas Lonnie Johnson e Eddie Lang. A sessão de 17 de novembro de 1928 intitulada “You Have To Change Keys To Play These Blues” registrou importantes detalhes técnico-musicais usados posteriormente no jazz como progressões cromáticas de acordes de V7, modulações de centros tonais e escalas cromáticas descendentes. O mesmo autor sublinha as diferenças de linguagem melódica de ambos os guitarristas a partir do *bend* (técnica que consiste em subir a frequência da nota através do deslocamento vertical da corda, semelhante a um glissando). Johnson utiliza esta técnica para enfatizar a emoção na música, como o *cry* vocal. Já Lang utiliza esta técnica de forma mais intelectual, buscando a instabilidade do tom. Para Lambert, Johnson se configura mais “*bluesy*” e Lang mais “*jazzy*”.



**Figura 4: Lonnie Johnson**

---

<sup>16</sup> **SALLIS, James.** *The Guitar In Jazz: An Anthology.* Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996. Tradução: “...existe uma enorme distância, estilisticamente, entre Charley Patton e Charlie Christian mesmo que ambos utilizassem um estilo com riffs. Porém um músico que consegue se encaixar nessa lacuna é Blind Arthur Blake”.

<sup>17</sup> **SALLIS, James.** *The Guitar In Jazz: An Anthology.* Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996. Tradução: “O guitarrista que mais bifurcou a fenda entre o blues e o jazz foi Lonnie Johnson. Seus discos oferecem uma excelente oportunidade de comparar e contrastar os estilos guitarrísticos do blues e do jazz”.

Segundo Tommy Russel em Alexander (1999) temos de um lado um guitarrista que encontra-se na fronteira entre o blues e o jazz (Johnson) que por muitos anos teve seus discos como os mais vendidos dos Estados Unidos nos catálogos de blues, e do outro o guitarrista (Lang) que inventou uma nova forma de tocar guitarra, mais polida e complexa, conhecida como *chamber jazz*, influenciado pela música européia como as mazurkas, polcas e valsas. O mesmo autor exalta o status de Eddie Lang como um músico totalmente inovador. Suas habilidades técnicas, velocidade, senso de dinâmica e o completo domínio do vocabulário de acordes são algumas das qualidades que o autor cita nunca terem sido encontradas anteriormente em um guitarrista de jazz. Já Leonard Feather em Sallis (1996) aponta Lang como o músico que elevou a estatura da guitarra à mesma importância dos metais e do piano, elevando ao instrumento um tom imponente e maduro.



**Figura 5: Eddie Lang**

Como cita Tesser em Kirchner (2000, p. 643):

*“The most influential early guitarist – and the instrument’s first jazz virtuoso – was Eddie Lang<sup>18</sup>”.*

Segundo Bill Simon em Sallis (1996) foi Eddie Lang que introduziu novos elementos expressivos, novas inversões de acordes e mais sensibilidade na performance da guitarra no jazz. Seu uso adequado das notas graves (do baixo) possibilitaram novas conduções de vozes e um novo vocabulário harmônico. De uma forma rústica, já encontramos a prática

---

<sup>18</sup> KIRCHNER, Bill. *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2000. Tradução: “O guitarrista precursor mais influente – e primeiro instrumentista virtuoso do jazz – foi Eddie Lang”.

do *chord-melody* em sua música, tendo alguns exemplos nas gravações feitas entre os anos de 1927 a 1929, presentes no disco/coletânea *A Handful of Riffs*.

Howard Morgen em Sallis (1996) afirma que foi a partir das idéias harmônicas de Eddie Lang e influenciados pelo estilo de acordes em *locked-hands*<sup>19</sup> dos pianistas modernos de jazz que guitarristas como George Van Eps (1913–1998), Carl Kress<sup>20</sup> (1907–1965) e Dick McDonough (1904–1938) expandiram o vocabulário harmônico (acordes) na guitarra jazzística, fator este que tornou-se importante na prática do *chord-melody*. O autor denomina George Van Eps como “...the daddy os all chord players...”<sup>21</sup>.



Figura 6: George Van Eps

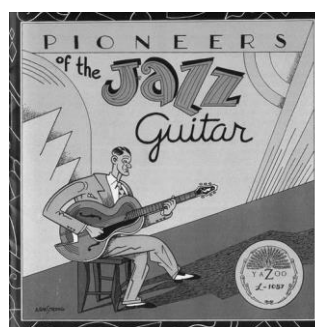


Figura 7: Álbum *Pioneers of the Jazz Guitar* de 1992

Tanto a música de Lang e Johnson, quanto Kress e McDonough estão registradas na coletânea de duo de guitarras jazzísticas, com gravações feitas nas décadas de 1920 e 1930 intitulada *Pioneers of Jazz Guitar* lançada pela Yazoo Records<sup>22</sup> em 1992. Richard Cook em Alexander (1999) considera esta coletânea com um valor inestimável e como importante influência na constituição do conceito de guitarra jazzística. Além dos artistas acima citados, também estão presentes neste disco músicos como John Cali (?), Tony Guttuso (?) e Nick Lucas (1897–1982).

<sup>19</sup> Segundo Clayton e Gammond (1986, p. 34): “A style of piano playing in which both hands simultaneously play chords”. Os autores também afirmam que a expressão *locked-hands* tem o mesmo significado que *block-chords*.

<sup>20</sup> Lieberon em Sallis (1996, p. 47) afirma que Carl Kress foi: “a pioneer of chord-melody style...”

<sup>21</sup> SALLIS, James. *The Guitar In Jazz: An Anthology*. Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996. Tradução: “...o pai de todos os acompanhadores...”. Em relação ao acompanhamento harmônico de acordes na guitarra.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.yazoorecords.com/1057.htm>> acesso em 15 de Abr. de 2013.

## 2.2 Do banjo à guitarra

Desde as primeiras manifestações de cultura africana realizadas na *Place Congo* em New Orleans (meados do século XIX), como uma exceção ao que acontecia em todo o país, permitia-se o uso dos instrumentos africanos tradicionais, assim como a música e a dança de suas raízes. (Calado, 1990, p. 80).

Além dos tambores, os negros também empregavam o uso de instrumentos cordofônicos. Segundo Benjamin Latrobe, arquiteto que visitou a Praça Congo em 1819, citado por Marshall Stearns em Jones (1967, p. 80):

*“...o instrumento mais curioso, no entanto, era um de cordas, sem dúvida trazido da África. Na parte superior do braço havia a figura tôska de um homem sentado, e duas cravelhas atrás dela, às quais eram presas as cordas. O corpo era uma cabaça...”*

Posteriormente, nas formas primitivas do blues, Hobsbawm (1989, p. 66) afirma que não restam dúvidas de que o banjo era o instrumento musical usado como acompanhamento nesta prática musical.

Calado (1990) também menciona o uso do banjo nos *minstrels*, *vaudevilles*, teatros de revista negra e shows de cabaré, formas essas de espetáculo popular que continham os estilos musicais (*folk blues*, *spirituals*, *ragtime* e blues clássico) que precederam as performances jazzísticas e difundiram a cultura negra nos EUA. Muitos músicos de blues começaram suas carreiras nos teatros populares e também nomes famosos do jazz como Louis Armstrong (1901–1971), Sidney Bechet (1897–1959), King Oliver (1885–1938), Jelly Roll Morton (1890–1941) e Lester Young (1909–1959).

Conforme Berendt (1992, p. 05):

*“It has become customary to speak of New Orleans style as the first style in jazz. But before New Orleans style developed, there was Ragtime”<sup>23</sup>.*

---

<sup>23</sup> **BERENDT, Joachim Ernst.** *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond.* **New York: Lawrence Hill Books, Sixth Edition, 1992.** Tradução: “Tornou-se um costume falar do estilo New Orleans como o primeiro estilo de jazz. Porém antes do estilo New Orleans ser desenvolvido, houve o Ragtime”.



Segundo Leonard Feather em Sallis (1996, p. 02), apesar do *ragtime* ter sido amplamente difundido com o uso do piano, tendo o pianista Scott Joplin (1867–1917) como seu pioneiro e o pianista Jelly Roll Morton como seu principal difusor, a teoria mais aceita recentemente é que a linguagem do *ragtime* surgiu com o uso dos banjos. O piano tinha como função nada mais do que imitar as linhas harmônicas e melódicas dos banjos, quando normalmente tocados em duo. Uma das primeiras publicações (partitura) de *ragtime* para piano, a música “New Coon in Town” de 1884, tem como indicação de interpretação a frase “*banjo imitation*”.

Clayton e Gammond (1986, p. 23) afirmam que entre o período dos últimos anos do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, de fato o banjo era o instrumento mais utilizada pelos grupos de jazz em gravações e apresentações. Os autores citam:

*“Jazz histories often appear to suggest that all early jazz players used the banjo and that the guitar came in later as a more sophisticated alternative”<sup>24</sup>.*

Segundo Feather em Sallis (1996), consecutivamente nas *brass bands* (grupos carnavalescos e funerários) de New Orleans, o banjo tinha um papel fundamental na marcação rítmica e harmônica. Naquela época, o volume acústico de um instrumento era um dos pré-requisitos básicos na sua funcionalidade. O banjo, com sua caixa de ressonância e alta tensão das cordas, emitia o volume necessário para se equiparar com os metais e os instrumentos de percussão, fator que promoveu a propensão do uso deste instrumento ao invés da guitarra nesses conjuntos. Segundo o mesmo autor, nas duas primeiras décadas do século XX toda banda de jazz de New Orleans tinha seu tocador de banjo. Como exemplo temos Bud Scott (1890–1949) com a King Oliver’s Creole Jazz Band, Charlie Dixon (1898–1940) com a orquestra de Fletcher Henderson, Freddy Guy (1897–1971) com a orquestra de Duke Ellington e Johnny St. Cyr (1890–1966) no primeiros anos da Louis Armstrong’s Hot Five.

---

<sup>24</sup> CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter. *The Guinness Jazz A-Z*. London: Guinness Superlatives, 1986. Tradução: “Historiadores do jazz frequentemente sugerem que todos os músicos pioneiros do jazz utilizavam o banjo e que a guitarra veio mais tarde como uma alternativa mais sofisticada”.



**Figura 8: King Oliver's Dixieland Syncopators com Bud Scott no banjo. Foto de 1929.**

Clayton e Gammond (1986, p. 109) observam a constante relação entre a guitarra e o banjo nos primeiros anos de desenvolvimento do jazz. Segundo os autores:

*“There is a tendency to look upon the guitar as a ‘modern’ interloper into jazz, the instrument that replaced the banjo. At a certain stage of jazz history it did but there was much interplay of the two instruments before that”<sup>25</sup>.*

Apesar de um bom volume acústico, o som metálico do banjo não proporcionava aos guitarristas os sentimentos de criatividade e inspiração artística para se tocar jazz, mas era melhor adaptável aos clubes e salões de dança antes do uso dos sistemas de amplificação elétrica nos palcos. (Simon em Sallis, 1996)

A partir do desenvolvimento tecnológico e do uso dos primeiros microfones em palco, foi redefinida a formação das bandas e orquestras de jazz. Segundo Russel em Alexander (1999, p. 09) o banjo e a tuba (ou sousaphone) foram substituídos pela guitarra e pelo contrabaixo (*string bass*). Segundo o autor, a guitarra inserida na secção rítmica propiciou uma nova fluidez e movimento musical, inserindo elasticidade e redefinindo o conceito de *swing*. Ainda assim, o autor afirma:

---

<sup>25</sup> **CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter. *The Guinness Jazz A-Z*. London: Guinness Superlatives, 1986.** Tradução: “Há uma tendência de olharmos para guitarra como um intruso ‘moderno’ no jazz, como o instrumento que substituiu o banjo. Numa determinada fase na história do jazz isso aconteceu, mas antes disso houve muita interação entre estes instrumentos”.

*“The main aim of the guitar was to produce as big an acoustic tone as the instrument would project”<sup>26</sup>.*

Richard Cook em Alexander (1999, p. 10) sobre o papel da guitarra nesses conjuntos musicais, relata:

*“Overlooked, undervalued, and sometimes almost inaudible, the guitar at the heart of the rhythm section was nonetheless crucial to the developing range and complexity of jazz as it moved into the era of the big bands”<sup>27</sup>.*

Os guitarristas que desempenhavam esse papel eram chamados de *Rhythm Guitarists*. Conforme Russel em Alexander (1999), o guitarrista Danny Baker (1909–1994) tornou-se o principal *rhythm guitarist* de Nova York apresentando-se na orquestra de Cab Calloway. Já Richard Cook também em Alexander (1999) relata que Freddie Green (1911–1987) tornou-se famoso pelos seus acordes de 3 e 4 notas (aplicando nesses o acompanhamento ritmo conhecido como *four-to-the-bar*) na orquestra de Count Basie.

Ainda sobre a era das primeiras big bands, Clayton e Gammond (1986, p. 110) afirmam:

*“At this point the banjo, then guitar, was mainly supplying a steady strummed accompaniment with an occasional brief break”<sup>28</sup>.*

Cook também cita Freddy Guy (1897–1971) pelo seu trabalho na orquestra de Duke Ellington onde ficou conhecido pela sua forte e precisa marcação do tempo na sessão rítmica e cita o guitarrista Allan Reuss (1915–1988) como excelente acompanhador nas bandas de Benny Goodman, Paul Whiteman, Jimmy Dorsey e Lionel Hampton. De uma forma espontânea, esses guitarristas foram desenvolvendo novas possibilidades de

---

<sup>26</sup> **ALEXANDER, Charles.** *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music.* London: Balafon Books, 1999. Tradução: “o principal objetivo da guitarra era produzir o máximo de som acústico que o instrumento poderia projetar”.

<sup>27</sup> **ALEXANDER, Charles.** *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music.* London: Balafon Books, 1999. Tradução: “Ignorada, desvalorizada e as vezes quase inaudível, a guitarra no coração da secção rítmica foi, todavia, crucial para o desenvolvimento do alcance e da complexidade da evolução do jazz para a era das big bands”.

<sup>28</sup> **CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter.** *The Guinness Jazz A-Z.* London: Guinness Superlatives, 1986. Tradução: “Neste ponto o banjo, assim como a guitarra, forneciam principalmente o acompanhamento com dedilhados constantes e com ocasionalmente algumas breves pausas”.

*voicings* para o acompanhamento, o que ocasionalmente contribuíram para o aumento do vocabulário de acordes na guitarra jazz.

Sobre os primeiros anos da década de 1930, na era das *big-bands* de *swing*, Brian Priestley em Alexander (1999) menciona o quanto os guitarristas de jazz foram influenciados pelos músicos de blues, principalmente na forte presença da marcação rítmica. Porém eram evidentes as diferenças musicais que os guitarristas adotavam enquanto membros de um *big-band* e em grupos menores como trios e quartetos. Músicos como Teddy Bunn (1909–1978) e George Barnes (1921–1977) enquadravam-se perfeitamente nesta situação. Priestley afirma que o guitarrista Al Casey (1915–2005) foi quem solidificou o estilo de *swing guitar*, ficando conhecido como o melhor acompanhador desta era. Casey também desenvolveu um distintivo estilo de *chord-melody*, tornando-se uma importante influência para os guitarristas que dariam continuidade a esta prática performática. Segundo Priestley em Alexander (1999, p.20):

*“Al specialised in a style that emphasised series of extremely mobile three-note (sometimes four-notes) chords with successive top notes forming an improvised melody line”<sup>29</sup>.*

Porém para os guitarristas assumirem o papel de solista nas bandas, era preciso uma importante modificação na estrutura do instrumento, onde o som projetado fosse tão audível quanto o volume dos metais. Este grande passo deu-se com o surgimento da guitarra elétrica.



**Figura 9: Al Casey (à direita) e Eddie Barefield (1909–1991)**

---

<sup>29</sup> **ALEXANDER, Charles.** *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music.* **London: Balafon Books, 1999.** Tradução: Al (Casey) especializou-se num estilo que enfatizava mobilidade extrema de séries de acordes de três notas (às vezes quatro) com as sucessivas notas de topo formando linhas melódicas improvisadas.

## 2.3 A guitarra eletrificada

Desde o surgimento do *folk blues* (blues rural) que as evoluções técnicas na guitarra foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos. Como em outros instrumentos musicais, o progresso na tocabilidade dos instrumentos de cordas dedilhadas foi apenas um reflexo de toda a mudança musical que o jazz adquiriu ao longo dos anos. Mas houve um passo importante que viria mudar o conceito e a função musical que os guitarristas tinham nas bandas de jazz, e este não era só musical, mas tecnológico.

Segundo Gelly em Alexander (1999), Nas tentativas de avolumar o som da guitarra, Eddie Durham (1906–1987) utilizou o Dobro (*resophonic* ou *resonator guitar*) nas orquestras de Count Basie e Jimmie Lunceford, mas não obteve os resultados esperados. Durham também foi o primeiro a usar um microfone em frente da caixa de ressonância da guitarra, mas os aparelhos da época captavam muita ambiência e ruídos. Posteriormente Durham utilizou o microfone dentro da guitarra, o que apesar das melhorias na projeção do som, a situação encontrava-se muito suscetível a ruídos conhecidos como *feedback*.

Cook em Alexander (1999, p. 12) cita o guitarrista Django Reinhardt (1910–1953) por utilizar desde 1937 uma guitarra construída pela empresa Selmer-Maccaferri que fornecia um volumoso som acústico a partir de modificações na construção do interior do corpo do instrumento. Mas, conforme o autor: “*But it was clear that genuine amplification was the only way the guitar was going to hold its own*”<sup>30</sup>.



Figura 10: Django Reinhardt



Figura 11: Charlie Christian

<sup>30</sup> ALEXANDER, Charles. *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music*. London: Balafon Books, 1999. Tradução: “Mas ficou claro que a única maneira da guitarra se tornar auto-sustentável era com uma amplificação genuína”.

Conforme Denyer (1982, p. 54), algumas experiências de utilizar a eletricidade na projeção do som dos instrumentos musicais já tinham sido feitas por empresas como a National e por designs como Adolph Rickenbacker em guitarras tipo *lap steel* e havainas. Nas guitarras acústicas, Lloyd Loar iniciou os primeiros projetos entre 1920 e 1924 pela Gibson, mas a empresa Rowe-DeArmond foi a primeira a comercializar guitarras eletro-acústicas. Porém ainda era preciso um empresa forte na distribuição e divulgação para tornar popular este novo produto.

Segundo Cook em Alexandre (1999, p. 12):

*“The breakthrough came when Gibson introduced their ES-150, an electric arched-top guitar with a pickup that introduced the particular sound that most associate with ‘jazz guitar’ to this day”<sup>31</sup>.*



**Figura 12: Guitarra Gibson ES-150**

Clayton e Gammond (1986, p. 110) afirmam:

*“The really enormous change in the guitar’s fortunes came with the arrival of electrical amplification”<sup>32</sup>.*

---

<sup>31</sup> **ALEXANDER, Charles.** *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music.* **London: Balafon Books, 1999.** Tradução: “A verdadeira mudança surgiu quando a Gibson lançou uma guitarra elétrica archtop com captadores, a ES-150, introduzindo o som que é nos dias atuais o mais associado ao da guitarra jazzística”.

<sup>32</sup> **CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter.** *The Guinness Jazz A-Z.* **London: Guinness Superlatives, 1986.** Tradução: “A verdadeira grande mudança no destino da guitarra veio com a chegada da amplificação elétrica”.

Segundo Carr, Fairweather e Priestley (1987, p. 413):

*“Django Reinhardt’s period of creative omnipotence was, in retrospect, brief: within a few years of his appearance the most cataclysmic development in the 20<sup>th</sup>-century guitar – its electrification – was under way, and by 1942 a younger, more fashionable genius, Charlie Christian, had redefined the guitar’s role for a generation”<sup>33</sup>.*

O guitarrista que inovou esta nova condição de solista nos conjuntos musicais, demonstrando fluidez e liberdade na improvisação foi Charlie Christian (1916–1942). Suas linhas melódicas tinham como características solos de longa duração, acentos livres e desiguais, mais notas por compasso e novas experiências harmônicas. Todas suas idéias foram fundamentais para concretização do novo estilo jazzístico que viria surgir, conhecido como *Bebop*. (Simon em Sallis, 1996)

Conforme Dave Gelly em Alexander (1999, p. 33):

*“Charlie Christian ‘invented’ the electric guitar in the same way that Coleman Hawkins ‘invented’ the tenor saxophone”<sup>34</sup>.*

Berendt (1992, p. 303) afirma:

*“Before Christian, the guitar was essentially an instrument of rhythm and harmonic accompaniment”<sup>35</sup>.*

De acordo Stan Britt em Alexander (1999), o estilo de Christian influenciou toda uma geração posterior de guitarristas de jazz e ainda tornou-se importante referência no estudo da improvisação praticada na era do *bebop*. Conforme o autor, dos numerosos

---

<sup>33</sup> **CARR, Ian. FAIRWEATHER, Digby. PRIESTLEY, Brian. *Jazz: the Essential Companion*. Glasgow: Grafton Books, 1987.** Tradução: “O período de onipotência criadora de Django Reinhardt foi, em retrospecto, breve: com apenas alguns anos após sua aparição, o desenvolvimento mais cataclísmico da guitarra no século XX – a eletrificação – estava acontecendo e em 1942, um jovem génio mais em voga, Charlie Christian, redefiniu o papel da guitarra para toda uma geração”.

<sup>34</sup> **ALEXANDER, Charles. *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music*. London: Balafon Books, 1999.** Tradução: “Charlie Christian ‘inventou’ a guitarra elétrica da mesma forma que Coleman Hawkins ‘inventou’ o saxophone tenor”.

<sup>35</sup> **BERENDT, Joachim Ernst. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books, Sixth Edition, 1992.** Tradução: “Antes de Christian, a guitarra era essencialmente um instrumento de acompanhamento rítmico e harmónico”.

discípulos de Christian que se tornaram influentes a partir de 1950, os mais importantes foram Barney Kessel (1923–2004) e Mitchell Herbet “Herb” Ellis (1921–2010).

Porém esses guitarristas também beberam na fonte dos guitarristas pré-swing como Eddie Lang e George Van Eps, onde em seus estilos, a prática harmônica era bastante explorada. Kessel e Ellis fizeram parte da geração de transição da era do *swing* para o *bebop*, tornando recorrente o uso do *chord-melody* em suas performances. Além destes guitarristas, Al Casey e Oscar Moore (1916–1981) também tem considerável importância na divulgação desta linguagem musical.



Figura 13: Barney Kessel

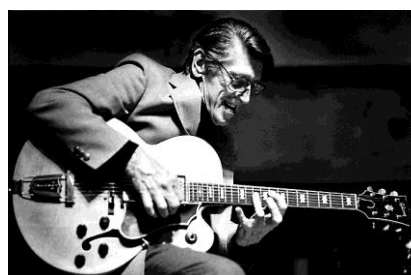


Figura 14: Tal Farlow

Segundo Britt em Alexander (1999), entre os demais guitarristas enquadrados na era do *bebop* que deram continuidade a prática do *chord-melody*, também podemos citar os nomes de Jimmy Raney (1927–1995), Mundell Lowe (n.1922), Barry Galbraith (1919–1983) e com maior destaque o guitarrista Tal Farlow (1921–1998).

Segundo Owens (1995, p. 201):

*“On occasion some bebop guitarists have chosen to play unaccompanied. This option forces them to supplement the normal single-note melodic approach with occasional block-chord punctuations, longer block-chord passages, two-voice counterpoint, or some combination of these textures”<sup>36</sup>.*

---

<sup>36</sup> OWENS, Thomas. *Bebop: the music and its players*. New York: Oxford University Press, 1995. Tradução: “Na ocasião, alguns guitarristas de *bebop* optaram por tocar à solo. Esta opção obrigava-os complementar as notas melódicas com ocasionais presenças de block-chords, também longas passagens destes, contraponto à duas vozes ou uma combinação destas técnicas”.



Segundo Morgan em Alexander (1999), apesar do nome de Jim Hall (n.1930) aparecer como o guitarrista mais influente da era do *cool jazz* (surgida na década de 1950), a prática do *chord-melody* dentre os guitarristas desta linhagem ficou mais a cargo de nomes como Johnny Smith (n.1922) e Ed Bickert<sup>37</sup> (n.1932).

Guitarristas como Lenny Breau (1941–1984), Ted Greene<sup>38</sup> (1946–2005), Hank Garland (1930–2004), Chet Atkins (1924–2001), Ernest Ranglin (b.1932) e Gabor Szabo (1936–1982) iniciaram suas atividades musicais entre as décadas de 1950 e 1960 no qual exerciam a prática constante do *chord-melody*<sup>39</sup>. Porém encontravam-se na fronteira do estilo jazzístico, não estando os mesmos totalmente inseridos no jazz por assimilarem forte influências de outros estilos musicais como o country, o pop, o rock, música caribenha e folclórica. (Fordham em Alexander, 1999)



Figura 15: Lenny Breau

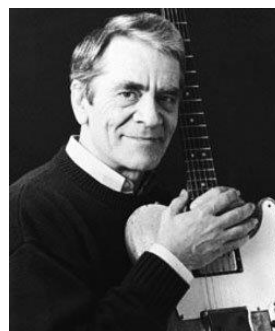


Figura 16: Ed Bickert

Segundo Mathieson em Alexander (1999), foi na década de 1960 que o papel da guitarra no jazz teve sua maior divulgação e sucesso de mídia, com o surgimento de Wes Montgomery (1923–1968). Para muitos Wes não só é um dos maiores guitarristas de jazz de todos os tempos, mas um dos maiores músicos da história do jazz. De forma totalmente intuitiva (Wes não sabia ler os símbolos dos acordes, muito menos partituras), o guitarrista desenvolveu uma técnica de dedilhado que ficou conhecida como *thumb-*

---

<sup>37</sup> Bickert foi o primeiro a utilizar o modelo de guitarra Fender Telecaster, até então não usual entre os guitarristas de jazz.

<sup>38</sup> Também por suas contribuições acadêmicas e literárias.

<sup>39</sup> Porém estes guitarristas obtiveram maior sucesso na década de 1960.

*picking* (apenas o uso do polegar) e ampliou a técnica do *chord-melody* a partir da prática dos *block-chords*<sup>40</sup> na guitarra. Segundo o autor, Wes compôs importantes temas que vieram a tornar-se *standards* como “West Coast Blues” e “Four On Six” e tinha imensa habilidade de manter a atenção e interesse do público ouvinte em seus solos, mesmo quando estes eram de longa duração.



Figura 17: Wes Montgomery

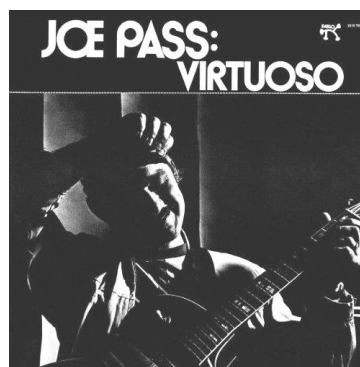


Figura 18: Capa original do álbum *Virtuoso* (1973) de Joe Pass

Foi enorme importância para a guitarra no jazz de nomes como Kenny Burrell (n.1931), Grant Green (1935–1979), Pat Martino (n.1944) e George Benson (n.1943), apesar destes músicos não estarem diretamente associados a prática do *chord-melody*. Estes guitarristas faziam parte de uma ramificação do jazz que ficou conhecida como *hardbop*, onde juntamente com a imersão do Funk, estes estilos pregavam um retorno as raízes do blues, gospel, shout e intensa prática rítmica e percussiva. (Fordham em Alexander, 1999)

Segundo John Fordham em Alexander (1999, p. 82) foi também na década de 1960 que surgiu Joe Pass (1929–1994), o maior mestre do *chord-melody* de todos os tempos. Foi sua capacidade de tocar melodias, acompanhamento dos acordes e linhas do baixo em simultâneo que lhe tornou famoso. O seu álbum *Virtuoso* de 1973 pela gravadora Pablo tornou-se um sucesso de venda e é considerado o disco que colocou Pass no estrelato do mundo do jazz. Pass deu continuidade a este projeto, gravando os álbuns *Virtuoso II*, *III* e *IV*, deixando um forte legado para o desenvolvimento da guitarra solo no jazz.

---

<sup>40</sup> Tradução: acordes em bloco. Normalmente tocado em três ou quatro notas simultâneas, harmonizando uma melodia.

### 3. As principais técnicas de arranjo na prática do *chord-melody*

Assim como todo e qualquer gênero musical, o jazz também imprime qualidades específicas em sua execução. Esses atributos permitem-nos identificar, classificar e englobar dentro deste universo performático uma determinada obra que seja exposta aos nossos ouvidos. Na guitarra tocada a solo ou em qualquer outro instrumento, é possível percebermos as minúcias musicais que nos fazem categorizar um determinado arranjo ou peça como guitarra flamenca, guitarra havaiana, guitarra brasileira, guitarra portuguesa, guitarra blues e em outros diversos estilos. O que pretendemos neste trabalho deste ponto em diante é discernir as principais características da guitarra solo executada dentro da linguagem do Jazz.

As possibilidades de desempenho e as características físicas que a guitarra nos proporciona como instrumento musical, facultam-nos a viabilidade de executar apenas a harmonia de uma obra, apenas a melodia, ou mesmo a simultaneidade dessas partes. Em alguns casos a guitarra pode inclusive executar as linhas do baixo (utilizando as cordas graves) ou até ficar encarregada de manter o ritmo de uma banda ou orquestra.

Segundo os questionários dos nossos cinco entrevistados (ver anexo), quando perguntamos o que entendiam como *chord-melody*, as respostas foram basicamente iguais: “é uma técnica da guitarra onde se interpretam melodias e harmonias simultaneamente”.

Segundo Fred Sokolow (2005, p. 04):

*“What is a chord solo? The simple answer: playing chords and melody at the same time. You don’t have to play a chord for each melody note; just play enough chords to express the song’s progression”<sup>41</sup>.*

---

<sup>41</sup> **SOKOLOW, Fred.** *Building A Jazz Chord Solo.* Milwaukee: Hal Leonard Books, 2005. Tradução: “O que é um *chord solo*? A resposta é simples: tocar a melodia e seus acordes ao mesmo tempo. Não tem que tocar um acorde para acompanhar cada nota da melodia; apenas tocar os acordes suficientes para expressar a progressão musical.”

E ainda:

*“...when you play chord-melody styles, you make full use of the instrument, and you’re completely self-sufficient: you’re the bass player, rhythm section and soloist rolled into one. All your playing skills are exercised”<sup>42</sup>.*

Bruce Buckingham (2007, p. 04) simplifica mais ainda esta conotação quando menciona:

*“The subject of chord-melody studies the relationship between a melody and its accompaniment”<sup>43</sup>.*

Arkin (2004, p. 66) entende que o guitarrista arranjador a liberdade artística para “colorir”, contextualizar, inovar e modificar uma música dentro do seu próprio ponto de vista. Considerando que a melodia de um tema é seu atributo principal em termos de identidade, podemos configurar novos caminhos para a harmonia e para o ritmo de uma peça sem que a mesma perca suas características e singularidades. E mesmo assim, para exemplificar esta liberdade de expressão assumida no jazz, podemos observamos os trabalhos de John Coltrane e banda (1926–1967), onde os músicos tomam a iniciativa de modificar todos os elementos musicais (ritmo, melodia e harmonia) de *standards* clássicos do repertório jazzístico (como os temas “My Favorite Things” e “Body and Soul”, respectivamente nos álbuns My Favorite Things e Coltrane’s Sound).

De acordo com os autores Arkin (2004), Buckingham (2007), De Mause (1981), Sokolow (2005), Pass (1986), Christiansen (2002), Taylor (2002), Adolfo (1989), Rocha (2005), Greene (1971), Henderson (1998) e Lawrence (2001), mencionaremos nos capítulos seguintes as principais técnicas de arranjo na prática do *chord-melody* e suas características.

---

<sup>42</sup> **SOKOLOW, Fred.** *Building a Jazz Chord Solo.* Milwaukee: Hal Leonard Books, 2005. Tradução: “...quando tocamos no estilo *chord-melody*, fazemos o uso completo do instrumento e somos totalmente auto-suficientes: somos o baixo, a secção rítmica e o solísta, todos em um. Todas as nossas habilidades musicais são exercitadas”.

<sup>43</sup> **BUCKINGHAM, Bruce.** *Chord-Melody Guitar.* Milwaukee: Hal Leonard Books, 2007. Tradução: “o assunto do *chord-melody* estuda a relação entre uma melodia e o seu acompanhamento”.

### 3.1 Substituições harmônicas

Uma das técnicas mais usadas pelos guitarristas, visando o arranjo de um tema com características jazzísticas em *chord-melody* é a da substituição harmônica. Obviamente que esta prática não se restringe apenas aos guitarristas, mas a todos os músicos de jazz que utilizam instrumentos musicais com possibilidades harmônicas. Ainda podemos dizer que esta técnica não só é utilizada por músicos de jazz, mas em geral por compositores e arranjadores de diversos gêneros de música popular.

Eddie Arkin (2004) divide a técnica da substituição harmônica em duas seções: *Diatonic Substitutions and Chromatic Substitutions*<sup>44</sup>. Antonio Adolfo (1989) aborda o mesmo assunto, porém nomeando a técnica como *rearmonização*. Este autor pontua seis técnicas básicas para a rearmonização, sendo as técnicas de substituição harmônica um dos tópicos de rearmonização. Ambos os autores abordam o mesmo assunto, porém dando nomenclaturas diferentes. Por outro lado, Bruce Buckingham (2007) aborda as técnicas de substituições harmônicas em praticamente todo o material do seu livro intitulado *Chord-melody Guitar*, nos dando margem para afirmar que essas substituições são o pilar fundamental da técnica do *chord-melody*. Antonio Adolfo (1989, p. 59) no capítulo sobre rearmonização, levanta a seguinte questão:

*“A rearmonização é um dos elementos mais importantes em arranjo. Observando as características harmônicas de cada estilo musical, com seus clichês próprios, podemos facilmente transformar uma música. Podemos transformar uma música dos Beatles, por exemplo, numa bossa-nova e vice-versa. Podemos transformar um samba-canção ou uma toada num tema de jazz.”.*

Antonio Adolfo (1989, p. 60) nomeia as seguintes substituições como as mais frequentemente encontradas em música popular contemporânea (onde o jazz está inserido). O autor aborda essas substituições como técnicas de rearmonização, mas que não mudam o sentido harmônico de uma música ou trecho musical. Estão presentes na tabela abaixo tanto substituições diatônicas quanto cromáticas.

---

<sup>44</sup> Tradução: substituições diatônicas e substituições cromáticas.

acorde original	substituição	novo acorde
iim7	por	II7
V7	por	bII7 (subV7)
ivm7	por	bVImaj7 (modos menores)
iim7(b5)	por	bVImaj7 (modos menores)
Imaj7	por	i°7
II7	por	bVI7
Imaj7	por	I7
iim7(b5)	por	II7
vim7	por	biii°7
ivm7	por	bIIImaj7

**Tabela 1: Substituições harmônicas mais frequentes na música popular contemporânea**

### 3.1.1 Substituições diatônicas

Estão inseridos nesta classificação, acordes que fazem parte de um mesmo campo harmônico. Alguns destes acordes são intercambiáveis, funcionando esta técnica de arranjo tanto no modo maior quanto nos modos menores. Segundo Arkin (2004), nestas substituições a principal regra é que os acordes tenham em sua maioria notas em comum. O autor intitula este padrão como *diatonic commontone substitutions*, frisando que esta permuta ocorre entre acordes que soam similar. Porém estes não são iguais por seus baixos (1º grau de cada acorde) terem raízes diferentes. Estas substituições não alteram o sentido musical de uma peça, sendo utilizadas normalmente para uma maior variação de *voicings*<sup>45</sup> no acompanhamento. Para Buckingham (2007, p. 04) uma das formas do guitarrista desenvolver a habilidade de harmonizar melodias (conceito base no *chord-melody*) seria praticando os diferentes *voicings* dos acordes. Na figura abaixo vemos a escala de dó maior harmonizada:

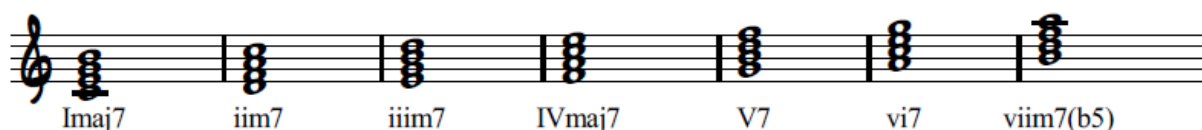


Figura 19: Escala de dó maior harmonizada

Entre os acordes que se relacionam com notas em comum, teremos:

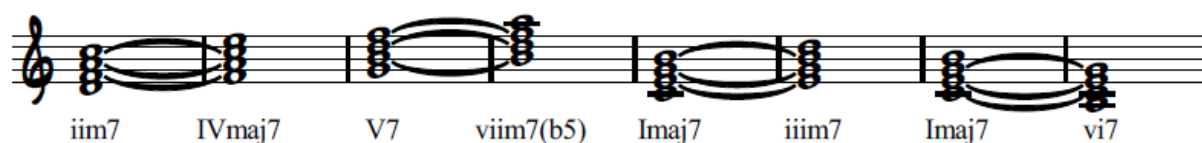


Figura 20: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmônico de dó maior

<sup>45</sup> Segundo Buckingham (2007, p. 04), o *voicing* de um acorde é a forma como as notas estão ordenadas da nota mais grave até a mais aguda. Em seu livro encontramos a aceção: “one way to open your sense of melody is to play many different voicings of chords. A voicing of a chord is how the notes are ordered from the bass note up”.

Para além do campo harmônico maior, a regra da substituição diatônica também funciona nos modos menores. Tanto no menor harmônico quanto no menor melódico (ascendente). A relação entre os graus será a mesma utilizada para todos os modos.

Segue abaixo a escala menor harmônica harmonizada no tom de dó menor:

imaj7    iim7(b5)    (b)IIIImaj7(#5)    ivm7    V7    (b)VIImaj7    vii°7

Figura 21: Escala de dó menor harmônico harmonizada

Entre os acordes que se relacionam com notas em comum, teremos:

iim7(b5)    ivm7    V7    vii°7    imaj7    (b)IIIImaj7(#5)    imaj7    (b)VIImaj7

Figura 22: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmônico de dó menor harmônico

Segue abaixo a escala menor melódica ascendente harmonizada no tom de dó menor:

imaj7    iim7    (b)IIIImaj7(#5)    IV7    V7    vim7(b5)    viim7(b5)

Figura 23: Escala de dó menor melódico harmonizada

Entre os acordes que se relacionam com notas em comum, teremos:

iim7    IV7    V7    viim7(b5)    imaj7    (b)IIIImaj7(#5)    imaj7    vim7(b5)

Figura 24: Relação das notas comuns entre os graus do campo harmônico de dó menor melódico



Em suma, a relação de substituição diatônica entre os acordes de um mesmo campo harmônico são:

grau da escala	substituição	grau da escala
1º	=	3º
1º	=	6º
2º	=	4º
5º	=	7º

**Tabela 2: Relação dos graus da escala com suas substituições diatônicas**

### **3.1.2 Substituições cromáticas**

Substituição cromática corresponde a substituição de um acorde original de uma música por outro que contém notas que não fazem parte do campo harmônico da canção (ou trecho musical) mas que não alteram o sentido musical da peça que está sendo arranjada. Arkin (2004) abrange uma visão bastante generalizada sobre este tópico, visto que o mesmo engloba o enriquecimento de acordes (neste trabalho chamamos adição de vozes), substituição pelos dominantes secundários, adição de acordes (que o autor intitula como *added root movement*, o que em grande maioria fazem parte do ciclo das 5as), a técnica da substituição do trítano (subV7) e a harmonia quartal, tudo no âmbito das substituições cromáticas.

Numa visão mais compacta, Buckingham (2007) entende como substituição cromática apenas a substituição do trítano e a substituição dos dominantes pelos diminutos. Com referência nesses três autores (Arkin, Buckingham e Adolfo), vamos trabalhar da seguinte maneira os tópicos da substituição cromática:

- . Substituição por dominantes com a mesma raiz (tônica), ocorrendo alteração nas notas e na função do acorde.
- . Substituição pelos dominantes secundários e pelos segundos cadenciais (*added root movement*). Vamos abordar esta técnica no capítulo referente a “adição de acordes”.
- . Acréscimo de notas não diatônicas como extensões do acorde (*chord enrichment*). Pode ocorrer substituições por acordes de mesma função mas que pertencem a outros modos (modos maiores pelos menores e vice-versa), podendo gerar notas não diatônicas<sup>46</sup>. Preferimos abordar este assunto inserido no capítulo “adição de vozes”.
- . Substituição do trítono (também chamado de subV7).
- . Substituição por acordes diminutos. Vamos trabalhar esta técnica no capítulo chamado “acordes diminutos”.
- . Harmonia quartal, onde também preferimos trabalhar em um capítulo à parte.

### **Substituição por dominantes com a mesma raiz**

É bastante usual na performance jazzística, tanto no acompanhamento (harmonia) como nos arranjos em *chord-melody*, a transformação (mudança de notas e de função) dos acordes maiores (tipo maj7) ou menores (tipo m7 ou m7 com a quinta bemol) de um tema por dominantes na mesma raiz<sup>47</sup>. Como vimos anteriormente na Tabela 1, Adolfo (1989) cita as substituições do Imaj7 pelo I7, do iim7 pelo II7 e do iim7(b5) pelo II7. Pass (1999, 10min e 30seg) acrescenta que qualquer grau da escala pode ser convertido em

---

<sup>46</sup> Na visão da análise musical, esta técnica também pode ser enquadrada como um “empréstimo modal”. Normalmente é abordada em assuntos referentes a composição ou rearmonização.

<sup>47</sup> Dependendo da sequência harmónica esses acordes também podem ser chamados de dominantes secundários.

acorde dominante e sucessivamente estes dominantes pelos seus subV7. Vejamos no exemplo abaixo:

Sequência original

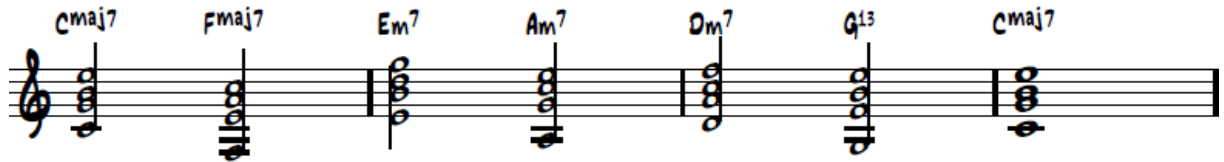


Figura 25: Exemplo de sequência de acordes

Substituição por dominantes e subV7

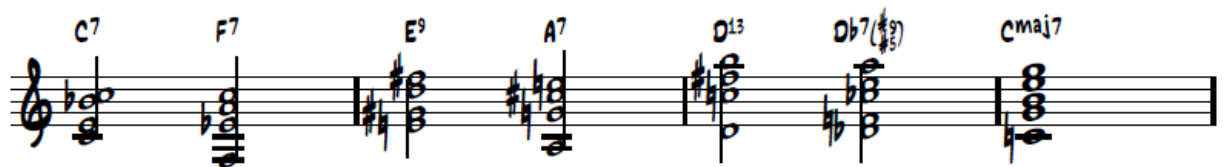


Figura 26: Substituição por dominantes e um subV7 (G7 por Db7)

Vejamos abaixo as substituições que Pass (1999) utiliza com acordes dominantes. Primeiramente o autor efectua uma substituição diatônica do Cmaj7 pelo Em7 (não demonstrada na figura). Em seguida aplica as seguintes substituições por dominantes e sucessivamente por seus subV7.

Sequência original



Figura 27: Sequência de acordes utilizada por Pass (1999)

Substituição pelos dominantes (mesma raiz)



Figura 28: Substituição por dominantes na mesma raiz

Substituição dos dominantes pelos subV7 (substituição do trítono)

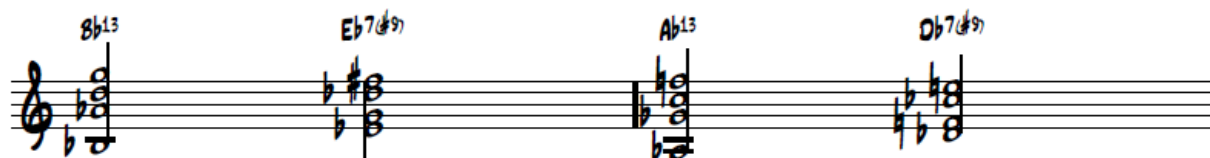


Figura 29: Alteração da raiz, gerando os subV7

### Substituição do trítono

Como o título já diz, este tipo de substituição harmônica será por um acorde que contenha em sua formação notas por intervalo de um trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta), por um outro acorde que também contenha em sua formação de notas este mesmo intervalo. O trítono está presente em toda escala maior entre o 4º e 7º grau. No campo harmônico maior, os dois graus que contém este intervalo é o V7 e o viim7(b5). Existem duas formas de se substituir o trítono: por nota comum e por substituição cromática.

#### 1) Substituição por nota comum (subV7)

Exemplo 1:

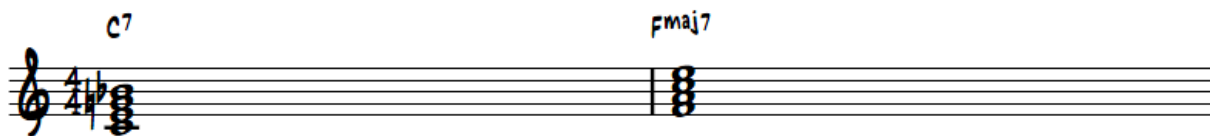


Figura 30: Exemplo de cadência V - I

Substituição:

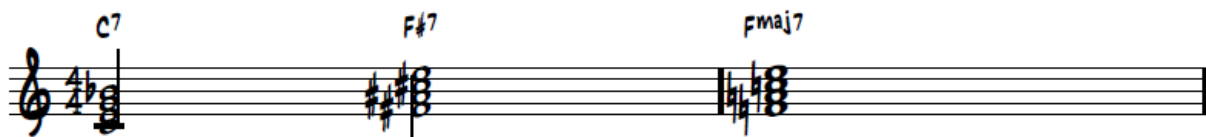


Figura 31: Substituição clássica do trítono

Supomos que numa progressão preferíamos alterar o quinto grau desses acordes. Teremos um C7(b5) e um F#7(b5) onde a formação das notas serão exactamente as mesmas para ambos os acordes. A substituição da raiz desses acordes (dó por fá sustenido) proporciona uma resolução sutil para o acorde de Fmaj7, funcionando também como encadeamento de vozes por aproximação cromática. Assim a tónica do subV7 encontra-se a uma quarta aumentada (ou quinta diminuta) de um acorde dominante e a uma segunda bemol do acorde alvo. Esta é a forma clássica deste tipo de substituição e ocorre entre acordes dominantes.

## 2) Substituição cromática do trítono

Arkin (2004, p. 66) afirma que a substituição do trítono vai além de simplesmente substituir um acorde dominante por outro. O autor sugere que o principal objetivo desta técnica é efectuar uma sutil condução de vozes com coerência musical entre dois acordes, tendo em conta a melodia do tema e o colorido musical que o arranjador pretende gerar. Para isso poderemos utilizar além de acordes dominantes, acordes maiores e menores. Segundo o autor:

*"...originally the tritone substitution was a dominant chord only, it can now be any form of major, minor or dominant chord. With this kind of 'chordal freedom' the possibilities of expanding any progression become limitless."*<sup>48</sup>

<sup>48</sup> **ARKIN, Eddie.** *Creative Chords Substitutions for Jazz Guitar.* Miami: Warner Bros. Publications, 2004. Tradução: "...originalmente a substituição do triton que era apenas por um acorde dominante, agora poderá ser qualquer forma de acorde maior, menor ou dominante. Com este tipo de 'liberdade de acordes' as possibilidades de expandir qualquer progressão tornam-se ilimitadas."

Abaixo fragmento retirado de Arkin (2004, p.67) para exemplificar estas afirmações:

The image displays two staves of musical notation illustrating tritone substitutions. The top staff shows a sequence of chords: F#m7 (labeled ii), C9(#11) (labeled TrI DO ii), G7(b9) (labeled V), Fmaj7 (labeled TrI DO V), Em9 (labeled i), A11 (labeled IV), and A9. The bottom staff shows: Am7 (labeled ii), Eb9(#11) (labeled TrI DO ii), D7(b9) (labeled V), G#maj7(b9) (labeled TrI DO V), Gmaj9 (labeled I), C#m9(add11) (labeled TrI DO I), and Cmaj9(#11) (labeled IV). Each chord is represented by a vertical staff with notes and a quality label below it.

Figura 32: Uso da substituição do trítano com acordes maiores, menores e dominantes

Levine (1995) engloba em seu livro uma técnica semelhante a esta, que o autor chama de *chromatic approach*. Apesar dos acordes de resolução descendente terem função igual ao que Arkin (2004) denomina de substituição cromática do trítano, Levine (1995, p. 331) acrescenta que estes acordes também exercem resolução cromática ascendente. O autor cita:

*“Chromatic approach means to precede a chord with another chord either a half step above or below. The approach chord can be the same quality as the chord it leads to, or it can be a different quality than the chord it leads to”<sup>49</sup>.*

<sup>49</sup> LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Califórnia: Sher Music Co, 1995. Tradução: “Chromatic Approach significa precede um acorde com outro acorde meio tom acima ou abaixo. O acorde de preparação pode ser da mesma qualidade (família) que o acorde alvo, ou pode ser de uma qualidade diferente”.

### 3.2 Adição de acordes

Uma das práticas musicais mais usuais nos arranjos em *chord-melody* ou no acompanhamento harmônico de uma peça jazzística é a modificação de sua harmonia com o acréscimo de acordes que originalmente não faziam parte da estrutura original. Normalmente encontramos a abordagem deste capítulo como fazendo parte dos assuntos que englobam as substituições harmônicas. Porém preferimos transformá-lo num tópico a parte por haver neste tipo de substituição harmônica o movimento da tônica (raiz), o que gera novos acordes. Na maioria dos casos esses acordes são os segundos cadencias e/ou dominantes dos acordes que estão sendo substituídos, o que podemos considerar como uma adição de cadência (acordes preparatórios).

Segundo Tal Farlow (1990), as sequências de acordes I (ou i) – ii – V são como uma “lei” que rege a base da música ocidental, visando a tensão e o relaxamento. Esta prática musical foi e é muito frequente nos arranjos de *standards* jazzísticos onde guitarristas como Barney Kessel, Tal Farlow, Johnny Smith e principalmente Joe Pass faziam o uso constante dessas adições de acordes. Entendendo a técnica da adição de acordes como um tipo de rearmonização, Levine (1995, p. 260) afirma:

*“One of the first reharmonization techniques used by the jazz musicians of the 1930’s was to precede a V chord with its II chord to create a II – V progression. Reharmonizing V as II – V makes a tune sound more modern and expands the improvisational possibilities”<sup>50</sup>.*

Os primeiros usos destas adições no Jazz surgiram com o intuito de sofisticar a harmonia do *12-bar-blues*, proporcionando um movimento harmônico mais dinâmico e novas possibilidades melódicas para a improvisação. Segundo Spitzer (2001), as evoluções nesta estrutura musical decorreram da seguinte forma<sup>51</sup>:

---

<sup>50</sup> LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Califórnia: Sher Music Co, 1995. Tradução: “Uma das primeiras técnicas de rearmonização utilizadas por músicos de jazz na década de 1930 era preceder o V grau pelo II, criando a progressão II – V. Rearmonizando o V pelo II – V fazia o tema soar mais moderno e expandia as possibilidades de improvisação”.

<sup>51</sup> Nossa intenção é demonstrar apenas as mudanças na sequência de acordes. Não descreveremos aqui a assinatura de compasso. Também alertamos que os *voicings* dos acordes são apenas figuras ilustrativas.

## Blues Básico (12-bar-blues)<sup>52</sup>



Figura 33: Exemplo de harmonia 12-bar-blues em fá

Na figura acima vemos a harmonia do 12-bar-blues numa de suas formas mais primitivas, com pouco movimento harmônico. Apesar do autor intitular desta maneira, a sequência mais conhecida como 12-bar-blues apresenta-se da seguinte forma:

### Evolução 1930



Figura 34: Primeiras adições de acordes (substituições harmônicas) na harmonia do blues.

<sup>52</sup> Nos exemplos seguintes veremos as mudanças do 12-bar-blues na tonalidade maior. Para as tonalidades menores, serão usados os acordes homônimos porém pertencentes ao modo menor. Os acordes diminutos não serão usados em tons menores, pois seus V7(b9) acabam por ser intercambiáveis com acordes desta natureza.



Na figura acima vemos a harmonia que ficou associada como *12-bar-blues*, com mudanças de acordes no segundo, oitavo e décimo segundo compasso. Nesta evolução observamos o uso do V7-V7 (quinto do quinto), sendo este um blues em F (fá maior).

### Count Basie Changes

The image shows three staves of musical notation for a 12-bar blues progression in F major. The first staff contains chords: F7, Bb7, Bb7, F7, Cm7, and F7. The second staff contains: Bb7, Bb7, F7, and D7. The third staff contains: Gm7, C7, F7, and C7.

Figura 35: Adições de acordes usadas por Count Basie

Na mudança acima observamos o uso de cadências ii-V e o uso do acorde diminuto de passagem ascendente, considerando que os acordes de fá maior dominante no terceiro e sétimo compasso podem aparecer na segunda inversão com o baixo no quinto grau (F7/C). Ocorre a partir desta mudança uma quebra com o sistema modal do blues, acrescentando as primeiras características tonais neste estilo.

### Bebop Changes

The image shows three staves of musical notation for a 12-bar blues progression in F major. The first staff contains chords: F7, Bb7, Bb7, F7, Cm7, and F7. The second staff contains: Bb7, Bb7, F7, Am7, and D7. The third staff contains: Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, and C7.

Figura 36: Adições de acordes usadas na era do bebop. Forma clássica de um jazz-blues.

A sequência harmônica acima corresponde a um acréscimo de mais algumas cadências ii-V em relação a anterior (Count Basie Changes). As mudanças aparecem no oitavo compasso, no décimo primeiro e décimo segundo.

### Substituição do Trítono<sup>53</sup>

The musical notation consists of three staves. The first staff shows measures 1 through 6 with chords: F7, Bb7, Bb7, F7, Cm7, F7. The second staff shows measures 7 through 12 with chords: Bb7, Bb7, F7, E7, Eb7, D7. The third staff shows measures 13 through 18 with chords: Gm7, C7, Am7(b9), Ab7(add9), Gm7, Gb7(b9).

Figura 37: Exemplo de adição de acordes com a substituições do trítono na harmonia de jazz-blues

Nesta sequência observamos o acréscimo de um dominante no sétimo compasso, a substituição do acorde de Am7 (eventualmente pode aparecer como A7) pelo trítono de Eb7. Além do décimo primeiro e décimo segundo compasso, onde os dominantes D7 e C7 são substituídos pelos trítonos de Ab7 e Gb7.

<sup>53</sup> Para esta sequência de acordes, preferimos adotar o modelo da substituição do trítono presente na vídeo aula *The Blue Side of Jazz* (1999) do Joe Pass. Na sequência do site *Jazz Guitar Online* encontramos no 6º compasso um Bm7 (si menor com sétima) e um E7 (mi com sétima) e o 11º e 12º iguais as do *Bebop Changes*.

## Charlie Parker Blues

The image displays a musical score for Charlie Parker's blues, consisting of three staves of chord progressions. The first staff contains the following chords: Fmaj7, Em7(b9), A7(b9), Dm7, Db7, Cm7, and F7. The second staff contains: Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, and Db7. The third staff contains: Gm7, C7, F#7, D7, Gm7, and C7. Each chord is represented by a vertical line with dots indicating the notes on a five-line staff.

Figura 38: Adições de acordes utilizadas por Charlie Parker

A sequência de acordes acima é proveniente do standard *Blues For Alice* de Charlie Parker. Eventualmente também pode ser chamado de *Bird Blues*, *Bird Changes* ou *New York Blues*. Aqui observamos o uso do acorde de Fmaj7 e o uso das técnicas de rearrmonização usadas nas sequências anteriores como o acréscimo das cadências ii-V e a substituição do tritono. Omite-se aqui o uso dos diminutos na harmonia, porém é bastante usual no momento da improvisação uso da escala diminuta sobre o terceiro acorde desta sequência, o A7(b9).

Eddie Arkin (2004) afirma que o intérprete de jazz tem total liberdade criativa para inserir estes novos acordes no arranjo de sua performance, quer seja direcionado ao acompanhamento (*comping*), quer seja num arranjo de *chord-melody*. O autor considera estas passagens harmônicas como mini modulações, transmitindo-se ao ouvinte certa suavidade na condução de vozes de uma peça musical.

Essas adições podem ser com acordes diatônicos (quando utiliza-se apenas notas que fazem parte do campo harmônico) ou com acordes com alteração cromática (quando também utiliza-se notas não diatônicas ao campo harmônico de peça ou trecho da peça).

Como já citamos anteriormente, de um modo geral as adições de acordes também podem ser consideradas como substituições harmônicas (diatônicas ou cromáticas).

Exemplo 1:



Figura 39: Exemplo de sequência (cadência original)

Exemplo 2 (com adição de acordes diatônicos):

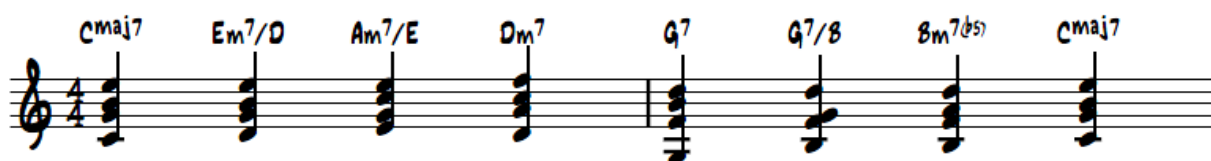


Figura 40: Adição de acordes acordes diatônicos

Exemplo 3 (com adição de acordes com alteração cromática):



Figura 41: Adição de acordes com notas cromáticas

Como podemos observar no “exemplo 2”, todas as notas presentes na sequência de acordes são notas diatônicas a tonalidade de dó maior. A partir desta adição de acordes geramos um movimento maior de vozes em comparação com o “exemplo 1”. Arkin (2004) intitula esta técnica como *diatonic added root moviment*. No “exemplo 3” teremos o segundo acorde do primeiro compasso com duas notas (dó sustenido e si bemol) não diatônicas, o quarto acorde do primeiro compasso com uma nota (fá sustenido) não diatônica, o primeiro acorde do segundo compasso também com duas notas (lá bemol e sol bemol) não diatônicas e o terceiro acorde do segundo compasso com uma nota (ré bemol) não diatônica, todas estas em relação ao tom da sequência (dó maior). O mesmo autor intitula esta técnica como *chromatic added root moviment*.

### 3.3 Omissão e adição de vozes (tensões harmônicas)

Conforme as performances de Bill Frisell (n.1951) em *Angel Song* (1997) e Pat Metheny (n.1954) em *Bright Size Life* (1976), verificamos que a quantidade de vozes que o guitarrista utilizará para harmonizar uma melodia depende somente da intenção musical que se pretende dar a música. Dá-se de forma espontânea e artística a escolha de utilizar mais notas ou menos notas num arranjo para guitarra solo, podendo este tornar a harmonia mais densa enriquecendo e colorindo os acordes com tensões harmônicas adicionadas ou omitindo notas do acorde, mesmo algumas vozes básicas (1, 3, 5 e 7 graus) que encontram-se presentes nas tétrades. Arkin (2004) utiliza uma nomenclatura diferente para assunto de adição de vozes, chamando-o de *chord enrichment*. O autor aborda este assunto inserido nas substituições harmônicas, porém nós preferimos discutir este tema como um tópico a parte.

#### 3.3.1 Omissão de vozes

Bruce Buckingham (2007) referindo-se a omissão de vozes na guitarra, intitula esta técnica como *shells*. O autor entende que o 3º e o 7º grau de um acorde são as notas mais importantes na transmissão da intenção harmônica, citando as combinações abaixo como as mais importantes *shell voicings*:

1-7-3 ou 1-3-7	5-3-7
1-6-3	3-1-5

Tabela 3: Combinação de notas mais importantes no *shell voicings*

O guitarrista Bill Frisell tem como forte característica no seu *comping* a omissão de vozes. Muitas vezes este utiliza-se apenas de 2 notas ou até mesmo de uma linha melódica para contextualizar o seu acompanhamento harmônico. Como exemplo para esta afirmação, podemos consultar a introdução da faixa “Nicolette” do álbum *Angel Song* de Kenny

Wheeler, onde o guitarrista expõe a melodia em *chord-melody* porém utilizando-se mais de contraponto a 2 ou 3 vezes do que propriamente das tríades completas.

Também podemos citar a introdução da faixa “Shhh Peaceful” para o álbum *In A Silent Way* de Miles Davis, onde o guitarrista John McLaughlin (n.1942) utiliza esta técnica (opção artística) na sua improvisação no início do tema, usando-a também em todo seu *comping* da música.



Figura 42: Introdução de Bill Frisell para o tema Nicollete<sup>54</sup>

Entendemos que existem duas razões principais para um músico optar pela técnica de omissão de vozes. Uma delas seria a busca pela simplicidade harmônica de um trecho musical como uma opção puramente estética, tendo como resultado a ênfase da nota da melodia, visto que naquele momento não teremos tantos conflitos na série harmônica (na música, quando nos referimos a série harmônica entendemos como o conjunto de ondas compostos numa frequência sonora e todos os seus múltiplos inteiros). A outra razão seria pela limitação física do instrumento (guitarra). Se decidirmos arranjar uma música respeitando o tom original, onde existem notas que encontram-se abaixo do sol 4 (referência no piano) na melodia, teremos que recorrer as cordas 4, 5 ou 6 da guitarra para emitir tais notas. Se considerarmos que normalmente o contexto harmônico no

<sup>54</sup> Disponível em: < [http://www.scottcookmusic.com/storage/Bill%20Frisell\\_Nicolette%20Intro.pdf](http://www.scottcookmusic.com/storage/Bill%20Frisell_Nicolette%20Intro.pdf) > acesso em 16 de Out. de 2012.

*chord-melody* encontra-se abaixo da melodia (notas mais graves), teremos poucas opções de *voicings* para harmonizar uma nota, a não ser que utilizemos notas mais agudas no acompanhamento, o que não é tão usual.

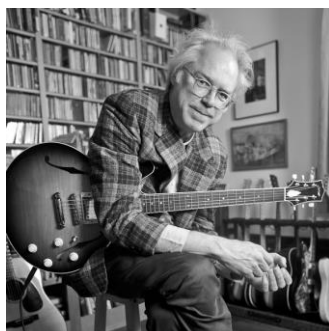


Figura 43: Bill Frisell

Segundo Taylor (2002, p. 23) uma importante técnica da omissão de vozes no *chord-melody* é a utilização de notas em intervalos de décimas. O autor intitula esta técnica de *Tenths* e indica o uso desta como um importante ponto de partida para construção de arranjos em guitarra solo. Abaixo a escala de sol maior harmonizada em *tenths*:



Figura 44: Técnica dos *tenths* na escala de sol maior

### 3.3.2 Adição de vozes

Nomeamos como adição de vozes as possibilidades harmônicas de enriquecimento dos acordes, podendo ser adicionadas tensões naturais às tétrades (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) ou tensões cromáticas dependendo da família musical em que pertença o acorde. No caso das tensões naturais serão inseridas apenas as notas pertencentes ao campo harmônico (escala) da música ou trecho musical. No caso das tensões cromáticas poderão ser adicionadas alterações provenientes de outros modos ou escalas, o que tecnicamente também será considerada uma substituição harmônica cromática. A técnica da adição de vozes (também chamada de *chord enrichment*) é

muito usada por músicos de jazz e bossa-nova na prática da rearmonização e arranjo de músicas pop, principalmente com o intuito de sofisticar e tornar mais complexa a harmonia original. Adolfo (1989) nomeia a adição de tensões cromáticas como tensão proposital, sugerindo que esta seja mais utilizada no contexto da improvisação de trechos melódicos e que seja usada com cautela no contexto harmônico.

Segundo Arkin (2004) esta técnica de arranjo viabiliza a possibilidade de inserir mais “cor” e “emoção” aos acordes. O autor classifica as adições de vozes de um acorde (extensões) de acordo com a família musical (maior, menor, dominante, menor alterado ou dominante alterado) em que o mesmo esteja inserido. O mesmo autor aborda este assunto no material referente as substituições cromáticas, mas preferimos torná-lo num capítulo a parte, visto que por não mudança da raiz nem da família do acorde, consideramos esta técnica como um embelezamento musical. Vejamos abaixo as tabelas:

Maiores:

Major chord - 1,3,5	Major 13 #11 chord – 1,3,5,7,9,#11,13
Major 7 chord – 1,3,5,7	Major 6/9 #11 chord – 1,3,5,6,9,#11
Major 6 chord – 1,3,5,6	Major 9 b5 chord – 1,3,b5,7,9
Major 6/9 chord – 1,3,5,6,9	Major 7 b5 chord – 1,3,b5,7
Major 9 chord – 1,3,5,7,9	Major 13 b5 chord – 1,3,b5,7,9,13
Major 9 #11 chord – 1,3,5,7,9,#11	Major add9 chord – 1,3,5,9
Major 13 chord – 1,3,5,7,9,13	

**Tabela 4: Extensões de vozes na família dos acordes maiores**



Menores:

Minor chord – 1,b3,5
Minor 6 chord - 1,b3,5,6
Minor 6/9 chord - 1,b3,5,6,9
Minor 7 chord - 1,b3,5,b7
Minor 7sus chord - 1,b3,4,5,b7
Minor 9 chord - 1,b3,5,b7,9
Minor 11 chord - 1,b3,5,b7,9,11
Minor 13 chord - 1,b3,5,b7,9,11,13

**Tabela 5: Extensões de vozes na família dos acordes menores**

Dominantes:

Dom 7 chord – 1,3,5,b7
Dom 9 chord - 1,3,5,b7,9
Dom 9 #11 chord - 1,3,5,b7,9,#11
Dom 13 #11 chord - 1,3,5,b7,9,#11,13
Dom 7 b5 chord – 1,3,b5,b7
Dom 9 b5 chord - 1,3,b5,b7,9
Dom 7 add6 chord – 1,3,5,6,b7
Dom 13 chord – 1,3,5,b7,9,13

**Tabela 6: Extensões de vozes na família dos acordes dominantes**

Menores alterados:

Minor 7 b5 chord – 1,b3,b5,b7	Minor 11 b5 b13 chord-1,b3,b5,b7,9,11,b13
Minor 7 #5 chord – 1,b3,#5,b7	Minor major 7 chord – 1,b3,5,7
Minor 9 b5 chord – 1,b3,b5,b7,9	Minor 11 maj 7 chord - 1,b3,5,7,9,11
Minor 9 #5 chord - 1,b3,#5,b7,9	Minor maj 9 chord – 1,b3,5,7,9
Minor 11 b5 chord - 1,b3,b5,b7,9,11	Minor maj 13 chord - 1,b3,5,7,9,11,13

**Tabela 7: Extensões de vozes na família dos acordes menores alterados**

Dominantes alterados:

Dom 7 #5 chord – 1,3,#5,b7	Dom 7 b9 #11 chord - 1,3,5,b7,b9,#11
Dom 9 #5 chord - 1,3,#5,b7,9	Dom 11 b9 chord – 1,5,b7,b9,11
Dom 9 #5 #11 chord - 1,3,#5,b7,9,#11	Dom 13sus b9 chord – 1,b7,b9,11,13
Dom 7 #5 b9 chord - 1,3,#5,b7,b9	Dom 7 b5 b9 chord – 1,3,b5,b7,b9
Dom 7 #5 #9 chord - 1,3,#5,b7, #9	Dom 7 b5 #9 chord – 1,3,b5,b7,#9
Dom 7 #9 #11 chord - 1,3,5,b7,#9,#11	Dom 7 b5 #9 b13 chord – 1,3,b5,b7,#9,b13

**Tabela 8: Extensões de vozes na família dos acordes dominantes alterados**

### 3.4 Acordes diminutos

Decidimos pontuar os acordes dessa família num capítulo a parte por conta da nitidez funcional que esses acordes transmitem numa peça musical. Buckingham (2007, p. 55) classifica-os como instáveis, transparentes e intensos, o que os torna facilmente perceptíveis aos ouvidos. Esses acordes são muito usados no vocabulário harmônico dos guitarristas de jazz por serem importantes ferramentas na construção de arranjos em *chord-melody*. Aparecem com mais frequência quando são usados na substituição dos dominantes (principalmente nos V7 com a nona bemol) e na harmonização de notas de passagem. Artistas como Charlie Christian e Django Reinhardt utilizavam com frequência a abordagem melódica desses acordes em suas improvisações, enquanto que Wes Montgomery e Joe Pass utilizavam constantemente esses acordes em forma de *block-chords*, aplicando-os tanto nas improvisações harmônicas, substituições como para variações de *voicings*. Sob a visão da harmonia contemporânea, Chediak (1989) classifica esses acordes da seguinte maneira:

a) Diminuto ascendente<sup>55</sup>:

Esse acorde tem função dominante, substituindo um V7. Na maior parte dos casos, resolve num acorde cuja fundamental esteja um semiton acima.

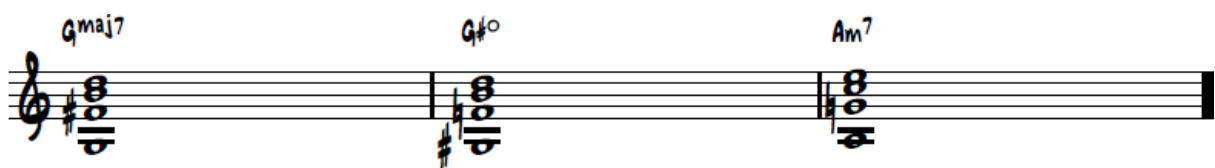


Figura 45: Exemplo de harmonia com uso do diminuto ascendente

<sup>55</sup> Também podemos considerar este acorde como um diminuto de passagem, pois a fundamental deste acorde está interligada por intervalos de semiton entre o acorde anterior e posterior.

b) Diminuto descendente<sup>56</sup>:

Resolve num acorde cuja fundamental esteja um semiton abaixo. Sua função é de aproximação cromática.

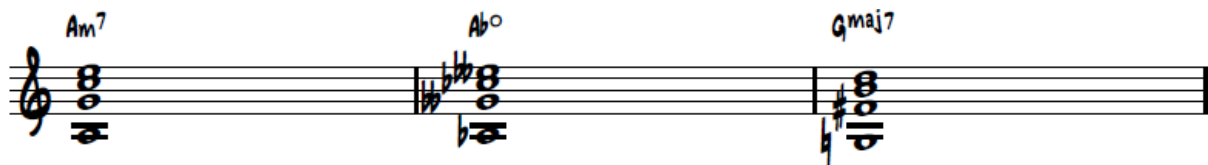


Figura 46: Exemplo de harmonia com uso do diminuto descendente

c) Diminuto auxiliar:

Quando resolve num acorde com a mesma fundamental. Sua função é de retardar a resolução, favorecendo um mínimo de movimento dos *voicings*.

Exemplo 1:

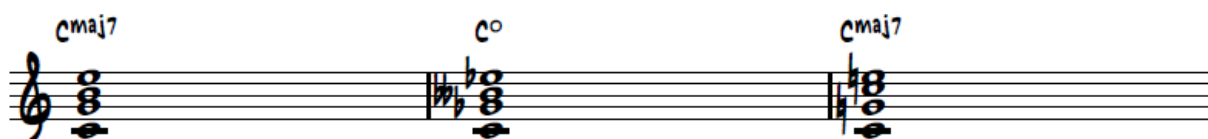


Figura 47: Exemplo 1 de harmonia com uso do diminuto auxiliar

Exemplo 2:

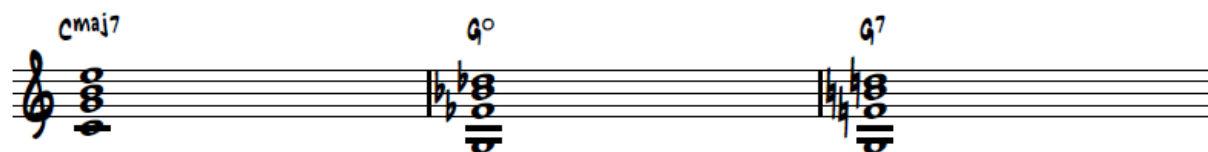


Figura 48: Exemplo 2 de harmonia com uso do diminuto auxiliar

<sup>56</sup> Novamente também podemos considerar este acorde como um diminuto de passagem, pois a fundamental deste acorde está interligada por intervalos de semiton entre o acorde anterior e posterior.

d) Diminutos de passagem (ascendente e descendente):

É quando a fundamental do acorde diminuto está interligado por intervalo de semiton com os baixos do acorde anterior e posterior. Sua função também é de aproximação cromática. Henderson (1998, p.08) afirma que esta é uma aplicação bastante comum desses acordes no universo do jazz.

Exemplo 1:

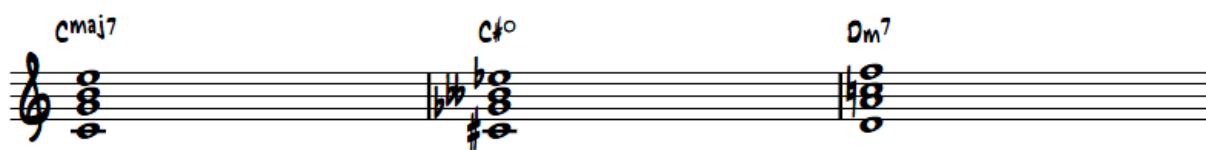


Figura 49: Exemplo 1 de harmonia com uso do diminuto de passagem

Exemplo 2:

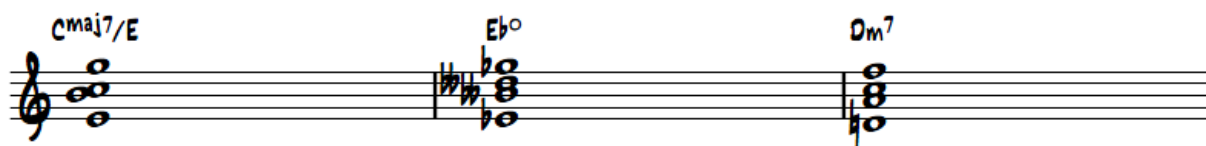


Figura 50: Exemplo 2 de harmonia com uso do diminuto de passagem

Buckingham (2007, p.57) afirma que a regra geral para análise dos diminutos é identificar se os mesmos abrigam em suas notas a sensível (7º grau) do acorde seguinte, contituindo-se assim de um acorde substituto do V7. Caso a sensível do próximo acorde não esteja presente no diminuto, este será considerado um acorde de passagem.

Porém Henderson (1998, p.08) confirma que a forma mais usada de acordes diminutos no jazz é quando o mesmo substitui um V7 em meio tom acima. Ou seja, se tivermos um acorde de C7 (dó com sétima) e substituirmos este por um acorde de Dbdim (ré bemol diminuto com sétima), harmonicamente iremos gerar um acorde de C7(b9), considerando que um contrabaixo mantenha a nota dó. Caso contrário classificaremos como um diminuto ascendente.

### 3.5 Técnicas do dedilhado

Existem diferentes formas de emitir o som com a mão direita (ou esquerda caso o guitarrista seja canhoto) nos instrumentos da família das guitarras. Segundo Greene (1971, p. 07) existem pelo menos 5 (cinco) diferentes técnicas da mão direita que são as mais usadas pelos guitarristas de jazz:

a) Plectro (ou palheta)

b) Dedos mais uma dedeira no polegar (*thumb pick*)

c) Plectro mais dedos (indicador e polegar seguram o plectro e os dedos médio, anular e mindinho dedilham as cordas)

d) Dedos (modelo clássico)

e) Polegar (técnica divulgada pelo guitarrista Wes Montgomery)

Todas essas opções são empregadas na prática do *chord-melody*, ficando a critério do intérprete escolher qual dessas técnicas será a utilizada no momento da performance. É frequente os guitarristas de jazz aplicarem numa mesma peça musical várias destas técnicas. Porém visando o toque simultâneo das notas (numa fração mínima de segundos), fisicamente é mais adequado os modelos b, c, d. Principalmente se houver notas com uma distância grande entre as cordas (saltos).

Para exemplificar estas informações, podemos citar os nomes de Tal Farlow no uso da técnica do plectro, Chet Atkins ou Lenny Breau no uso do *thumb pick* mais dedos, Bill Frisell ou Peter Bernstein no uso do plectro mais dedos, Joe Pass no uso dos dedos e o já citado Wes Montgomery com o uso singular do polegar.

### 3.6 Espaços livres para improvisação

É bastante comum na performance jazzística solo o arranjo constar de momentos de improvisação ainda na exposição do tema, podendo estes espaços estarem fora da métrica dos compassos. Por se tratar de música não escrita<sup>57</sup>, a criatividade instantânea pode produzir uma série de novos caminhos harmônicos, melódicos e rítmicos que não estavam previstos no arranjo inicial, mas que por conta da liberdade de expressão artística que o estilo jazz proporciona, podem esses momentos musicais serem totalmente aceitáveis. Esta prática vem sendo utilizada desde a transição da guitarra do blues ao jazz, como já vimos anteriormente no capítulo referente a este assunto. No jazz, esta técnica foi bastante utilizada por guitarristas como Joe Pass, Tal Farlow, Barney Kessel e Herb Ellis. Podemos encontrar alguns exemplos no álbum *Virtuoso* (1973) de Joe Pass, entre os segundos 02” e 06” e entre 09” e 14” na segunda faixa (Stella By Starlight). O guitarrista se utiliza de momentos onde a melodia contém notas de duração longa (omitindo-as) para aplicar a improvisação melódica. Também vemos Joe Pass utilizar a improvisação harmônica numa passagem cromática descendente na décima faixa (All The Things You Are) deste mesmo disco, entre os segundos 24” a 30”. Outro bom exemplo decorre em toda a performance de abertura da video aula de Tal Farlow *The Legendary Jazz Guitar of Tal Farlow* (1990), onde o guitarrista executa uma improvisação bastante livre em relação a métrica dos compassos, utilizando todas as características técnicas do *chord-melody*.

Optamos por aplicar esta técnica com maior ênfase em um dos nossos arranjos (Wave de Tom Jobim) presentes nos anexos deste trabalho. Apesar de chamarmos de técnica, entendemos que esta liberdade musical representa muito mais um conceito idiomático do que uma técnica em si.

---

<sup>57</sup> Eric Hobsbawn (1989) refere-se assim ao jazz para diferenciá-lo da música clássica ocidental. O autor generaliza de uma forma metafórica, pois isto não quer dizer necessariamente que não existam documentos musicais escritos no ramo do jazz. Arranjos para orquestra, para instrumentos solos, transcrições de improvisações e melodias dos temas são apenas alguns exemplos de que os jazzistas também utilizam a forma de escrita musical tradicional.

### 3.7 Linhas do baixo

Neste capítulo nos referimos como linhas do baixo as notas mais graves da guitarra que serão tocadas no momento da performance, e não àquelas relativas ao instrumento contrabaixo. Na performance solo na guitarra, por se tratar de um instrumento com possibilidades harmônicas, podemos afirmar que o instrumento emite a melodia nas partes mais agudas, o contexto de acompanhamento nas notas médias e nas notas graves (normalmente tocadas na 6ª e na 5ª corda) as notas do baixo. Porém quando mencionamos a expressão “linhas do baixo” estamos nos referindo especificamente as possibilidades melódicas das notas graves, seja esta funcionando como contraponto, fraseados de improvisação ou como técnica de *walking bass*.

Quando a linha do baixo exerce a função de contraponto, estamos nos referindo a uma melodia tocada nas cordas graves que produzem um complemento ou uma associação com a melodia do tema. Apesar de serem aplicadas certas regras de contraponto no ramo da música clássica, Martin Taylor (2002) entende que mesmo na guitarra jazz, dependendo das notas utilizadas nas linhas do baixo, o arranjo pode se assemelhar com um contraponto.

Referente aos fraseados de improvisação, é bastante recorrente na guitarra jazzística o uso livre dessas linhas graves. Podemos observar o emprego destas frases em diversos momentos no álbum *Virtuoso* de Joe Pass que segundo Sallis (1996) foi um dos discos que definiram novos rumos nas técnicas da guitarra no jazz. Utilizamos algumas vezes estas frases livres para os nossos arranjos em *chord-melody* presentes neste trabalho. Abaixo veremos os exemplos nas músicas “Stella By Starlight” e “Monk’s Mood”.

Stella By Starlight



Figura 51: Exemplo 1 da linha (frase) do baixo



## Monk's Mood

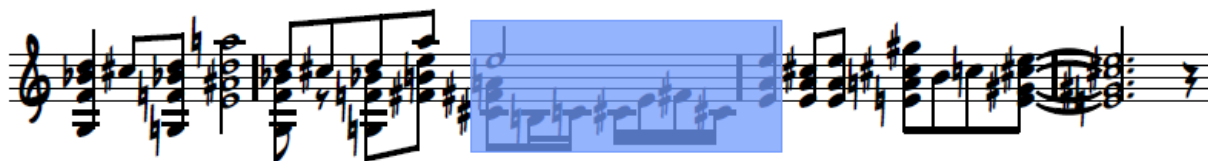


Figura 52: Exemplo 2 da linha (frase) do baixo

Estas frases também podem se estender de notas mais agudas até as graves como no arranjo de Barry Galbraith para o tema "Autumn in New York".



Figura 53: Exemplo 3 da linha (frase) do baixo

O uso das linhas de *walking bass* na guitarra terão o mesmo princípio de quando tocadas no contrabaixo. Tradicionalmente nesta técnica utilizamos notas de duração de 1 tempo (semínimas) nos compassos quatro por quatro. Abaixo um exemplo do uso do *walking bass* em harmonia de blues do método Building Jazz Bass Lines (1998) de Ron Carter:

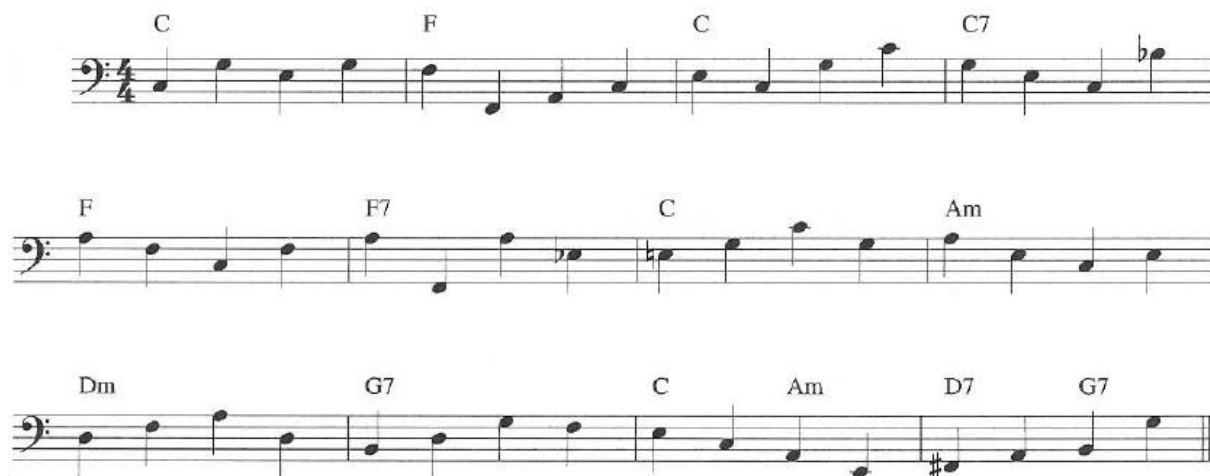


Figura 54: Exemplo clássico de linha de *walking bass*

Referente as entrevistas presentes neste trabalho, todos os entrevistados acreditam ser recomendável o uso da técnica do *walking bass* na guitarra. Nelson Faria acrescenta:

*“Se existir acompanhamento de um baixo, devemos evitar o walking bass, exceto no momento em que o baixo estiver solando...”*.

Mário Delgado cita um exemplo no álbum *Acoustic Duets* (1984):

*“É uma grande possibilidade. Conheço uma versão de Cherokee por Martin Taylor e Louis Stewart. Em que este último durante a exposição do tema, toca a melodia em block chords enquanto mantém o walking bass.”*.

Vejam os abaixo como exemplo o arranjo de John E. Lawrence (2001, p. 25) da técnica do *walking bass* na guitarra, para um *12-bar-blues*:



Figura 55: Exemplo de arranjo com a técnica do *walking bass* na guitarra

Alan de Mause (1981, p.57) cita o músico (de blues e jazz) Bill Harris como um dos pioneiros a utilizar a técnica do *walking bass* na guitarra, menciona o tema “You Have Your Basic Bebop Blues” como um importante exemplo no uso desta técnica e cita: “*Bill was the first guitarist I heard playing a bass line accompaniment to his jazz solos...*”<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> DE MAUSE, Alan. *Solo Jazz Guitar, Volume 1*. Missouri: Mel Bay Publications, 1981. Tradução: “Bill foi o primeiro guitarrista que eu ouvi tocar a linha de baixo como acompanhamento para o seus solos...”.

### 3.8 Harmonia quartal

A partir do início do século XX, na música clássica de tradição europeia, dita erudita, compositores como Bela Bartók (1881–1945) e Paul Hindemith (1895–1963) começaram a fazer o uso constante de estruturas harmônicas construídas em intervalos de quartas, diferentemente dos modelos tradicionais construídos em terças (acordes construídos pelo 1º grau, 3º, 5º, 7º, 9º, 11º e 13º). A formação e a sonoridade destes acordes ocasionavam uma quebra com as características do sistema tonal, gerando a sensação auditiva de não conclusão e suspensão. A partir da década de 1960, pianistas do ramo do jazz começaram a fazer o uso destes acordes, gerando com esta técnica um importante mecanismo para a modernização da sonoridade jazzística. Nomes como Chick Corea (n.1941) e Herbie Hancock (n.1940) são alguns dos músicos que deram início ao uso constante<sup>59</sup> desta técnica de reharmonização no jazz, sendo o principal nome destes o do pianista McCoy Tyner (n.1938). (Arkin, 2004)

Segundo os guitarristas Nelson Faria e Cláudio Ribeiro em entrevista concedida para este trabalho, o uso corrente dessa modalidade de acordes na guitarra ocasiona-se por uma certa facilidade na execução técnica, pois a própria estrutura física da guitarra em sua afinação tradicional (da sexta corda para a primeira, teremos as cordas afinadas nas notas mi, lá, ré, sol, si e mi) facilita a tocabilidade destes acordes, principalmente quando estes são harmonizados em *block-chords*.

A harmonia quartal será usada como mais uma ferramenta na técnica das substituições harmônicas. Segundo Arkin (2004) os acordes em quartas serão usados (nomeados) basicamente de duas formas: *commontone fourth chords* e *chromatic fourth chords*. Estas duas famílias de acordes irão adequar-se as técnicas vistas anteriormente das substituições diatônicas e cromáticas, porém utilizando os *voicings* em quartas. Apesar da nomenclatura (acordes quartais), na maioria dos casos não omitimos a terça do acorde. A principal característica desta reharmonização é a forma como os *voicings* serão utilizados

---

<sup>59</sup> O pianista Bill Evans (1929–1980) já utilizava estes tipos de acordes na década de 1950, porém seu uso era feito de forma esporádica.

com a inserção do 4º grau dos acordes. A grande maioria deles são os *commontone fourth chords* onde serão gerados acordes “sus4”, porém em alguns casos de *chromatic fourth chords* será omitida a terça do acorde, gerando segundo Adolfo (1989, p. 44) o acorde com sétima, quarta e nona, proveniente do sistema atonal.

Arkin (2004) entende que a melhor forma de inserir a harmonia quartal na performance jazzística é aplicando técnicas de substituição harmônica. O autor cita três formas principais de se trabalhar este método de rearmonização. Uma das formas seriam as possibilidades harmônicas geradas por acordes do tipo “m7sus4” sobre as famílias dos acordes maiores (com sexta e nona), menores e dominantes. Outra maneira seria harmonizando as escalas (maior, menor harmônica e menor melódica) em intervalos de quartas com o intuito de conceber novas sonoridades às técnicas já citadas anteriormente com o modelo tradicional (intervalos de terças). E por último a rearmonização da substituição do trítone em acordes quartais.

### Substituições por acordes m7sus4:

Por uma visão técnica, podemos considerar este tipo de acorde na guitarra como de fácil tocabilidade, simplesmente pelo fato de manter-se o mesmo “desenho” por toda extensão do braço. Importante frisar que alguns acordes entre essas famílias são intercambiáveis. Vamos utilizar para todos os exemplos abaixo a tonalidade de dó, quer seja menor ou maior, para que fique mais fácil o entendimento e a visualização.

Exemplo de substituições para os acordes menores:

The image shows a musical staff in C minor (two flats). The first chord is Cm<sup>9</sup>, labeled "ACORDE MENOR DE BASE". To its right are four "COMMONTONE 4TH CHORDS": Cm<sup>7(sus4)</sup>, Dm<sup>7(sus4)</sup>, Gm<sup>7(sus4)</sup>, and Am<sup>7(sus4)</sup>. Each chord is represented by a vertical line with dots indicating the notes on the staff.

Figura 56: Acordes quartais substitutos de acordes menores com sétima e nona

Exemplo de substituições para os acordes maiores (6/9):

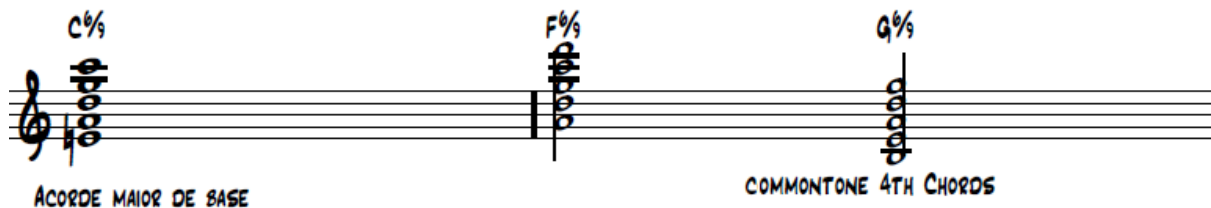


Figura 57: Acordes quartais substitutos de acordes maiores com sexta e nona

Exemplo de substituições para os acordes dominantes:

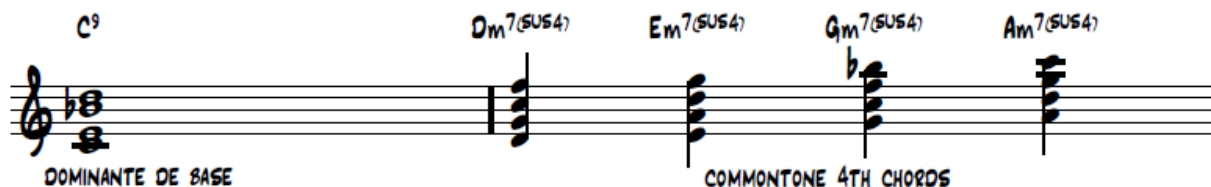


Figura 58: Acordes quartais substitutos de acordes com sétima e nona

### As escalas harmonizadas em quartas:

Corey Christiansen (2002) mantém em todo o seu método apenas a abordagem da harmonia quartal sobre a escala maior diatônica. Aqui também vamos abordar a aplicação desta técnica sobre as escalas menores, tendo como objetivo a já mencionada busca pela sonoridade do jazz moderno. A técnica da substituição harmônicas (diatônica e cromática) também podem ser aplicadas sobre os acordes quartais, porém com algumas alterações nos acordes do tipo “m7(b5)”, como no caso da perda das características dominantes no sétimo grau do campo harmônico maior, na modificação do segundo grau da menor harmônica e na transformação do sexto e sétimo grau da menor melódica.

Escala maior diatônica harmonizada em quartas:

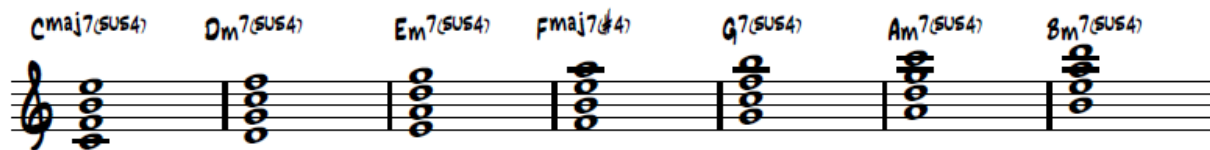


Figura 59: Campo harmônico maior na harmonia quartal

Escala menor harmônica harmonizada em quartas:

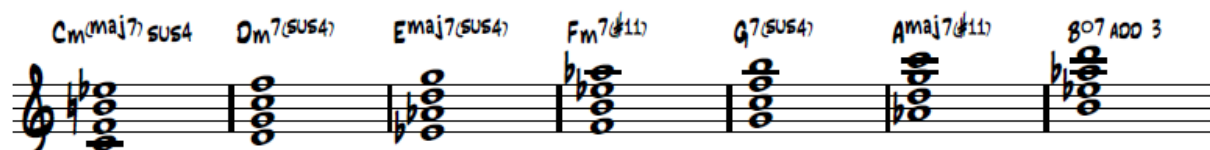


Figura 60: Campo harmônico menor harmônico na harmonia quartal

Escala menor melódica harmonizada em quartas:



Figura 61: Campo harmônico menor melódico na harmonia quartal

Arkin (2004) ainda acrescenta a técnica da harmonia quartal sobre a escala de blues. O autor lembra da possibilidade melódica que o blues favorece, onde uma mesma escala pode ser tocada sobre um acorde menor com sétima ou sobre um acorde dominante. Indicando uma atenção especial na melodia (notas agudas) da escala e baseado nas extensões que este *mix* de notas pode gerar, obedecendo as regras da harmonia quartal dentro das substituições cromáticas, o autor harmoniza esta escala da seguinte forma:

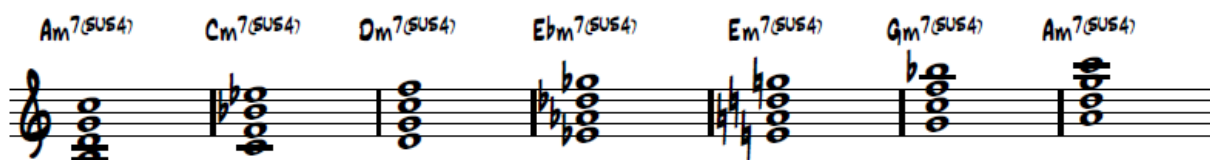


Figura 62: Escala de blues harmonizada de acordo com a harmonia quartal

### A substituição do tritono na harmonia quartal:

Como na maioria dos exemplos acima, esta técnica será aplicada da mesma maneira como aplicada na harmonia em terças. Arkin (2004) intitula estes acordes de *tritone altered fourth chords*, utilizando-os como alternativas harmônicas para as substituições cromáticas do tritono. A formação de vozes irá gerar um único modelo de acorde, chamado *11th chord* (dominante com sétima, quarta e nona). Sua função continua sendo a de produzir notas de aproximação por condução cromática. Utilizando estes acordes com a escala de blues na melodia, teremos:

Escala de blues em dó harmonizada com os *11th chords*:



Figura 63: Escala de blues harmonizada com os *11th chords*

Na figura abaixo veremos que os *11th chords* resolvem em 1 semiton abaixo para os *m7sus4*. Arkin (2004) acrescenta a seguinte explicação:

*“Actually, you can mix them (11th chords) freely with the regular m7sus chords because it’s the blues scale lead note that gives them their melodic strength.”*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> ARKIN, Eddie. *Creative Chords Substitutions for Jazz Guitar*. Miami: Warner Bros. Publications, 2004. Tradução: “Atualmente podemos misturá-los livremente com os acordes *m7sus* porque é a nota solo da escala de blues que lhes dá sua força melódica.”

Escala de blues harmonizada em dó e suas substituições do trítano em *11th chords*:

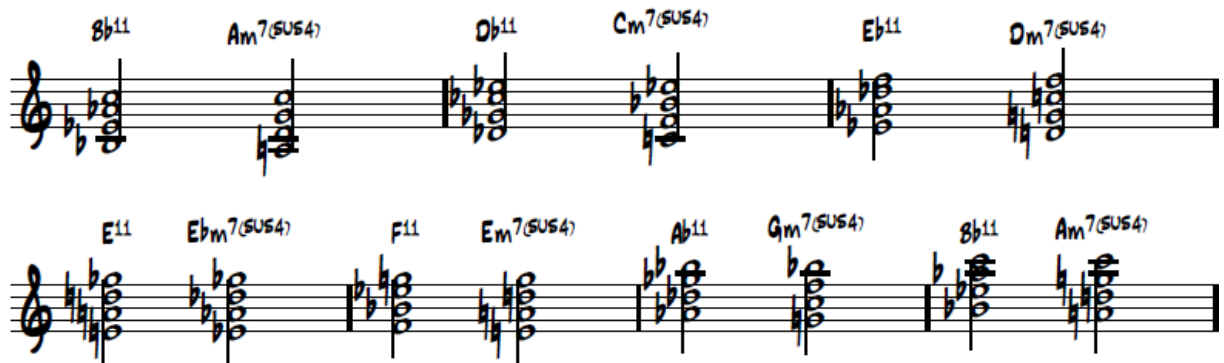


Figura 64: A escala de blues harmonizada em dó com seus *11th chords* preparatórios

Dependendo do contexto harmônico e melódico, é possível utilizarmos os *11th chords* para antecedermos um acorde de qualquer família (maior, menor ou dominante). Porém de uma forma geral indica-se primeiro substituir as vozes do acorde original por vozes quartais, para só depois inserir a substituição do trítano em acordes quartais. Vejamos no exemplo abaixo:

Sequência original:



Figura 65: Exemplo de sequência a ser arranjada

Substituição por harmonia quartal e acréscimo dos *11th chords*:

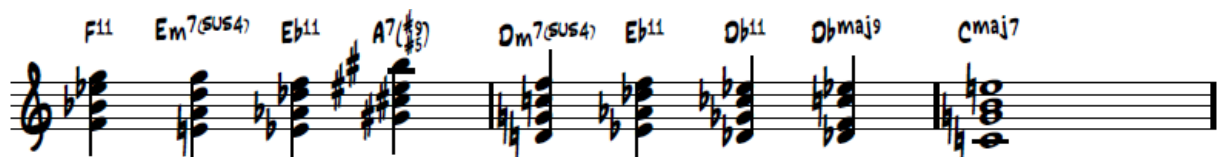


Figura 66: Substituições por acordes quartais e *11th chords*



## 4. Recital performático

Este capítulo é relativo ao recital performático que compõe e completa este trabalho. Todos os arranjos são de nossa autoria e foram pensados especificamente para performance da guitarra elétrica solo, não excluindo a possibilidade dos mesmos serem tocados na guitarra clássica. Estes arranjos ilustram na prática o material teórico que foi apresentado nesta dissertação. Aplicamos nestes temas as características mencionadas no corpo deste trabalho, procurando evidenciar o idioma da guitarra jazzística e do *chord-melody*. Faremos uma apresentação conceitual e uma breve análise musical destas peças, frisando alguns trechos que consideramos importantes na correlação “prática X teoria” desta investigação.

Algumas diferenças nos arranjos podem ser notadas se compararmos as figuras abaixo com o DVD<sup>61</sup> em anexo. Porém entendemos que as partituras abaixo funcionam como um guia geral dos nossos arranjos, ao mesmo tempo em que os vídeos ilustram uma atividade musical mais detalhada nos pormenores que pretendemos atingir.

---

<sup>61</sup> Também disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=gCiTHO5PDZA&list=PLjbViKyyZxzcaX--XINR7KpqDSklrUN0\\_](http://www.youtube.com/watch?v=gCiTHO5PDZA&list=PLjbViKyyZxzcaX--XINR7KpqDSklrUN0_)

# MONK'S MOOD

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

THELONIOUS MONK

5

9

13

17

21

25

29

Figura 67: Arranjo para o tema "Monk's Mood"

## **Arranjo 1: Monk's Mood (Thelonious Monk)**

Buscamos nesse arranjo a versatilidade de utilizar as técnicas descritas por nós como sendo as principais na linguagem do *chord-melody*, junto com uma variação de práticas musicais que fazem parte do idioma da guitarra jazzística. Na maior parte dos arranjos tivemos que mudar o registro original do tema em 1 oitava acima, com o intuito de facilitar a harmonização na guitarra. Todos os arranjos de nossa autoria para os temas do Thelonious Monk foram originados das transcrições do Steve Cardenas (2002). Esse arranjo também tem forte influência na performance do guitarrista Peter Bernstein no Festival Jazz Baltica de 2006 para o mesmo tema.

- Buscamos em alguns momentos o uso da sonoridade em oitavas nas notas de duração rítmica mais curta, a exemplo do compasso 1.

- Utilizamos nos compassos 2, 10 e 26, um movimento harmônico livre sobre Cmaj7 que gerou novas notas melódicas, e nos compassos 4, 12 e 28 um movimento cromático descendente também de livre sonoridade.

- Utilizamos em algumas passagens a técnica da omissão de vozes a exemplo do segundo acorde do compasso 3 (omitimos as extensões b9 e #11 no acorde de sol dominante para acrescentarmos a extensão 13), no compasso 8 omitimos a sétima no acorde de Bb, também omitimos a extensão b9 no compasso 5 (acrescentando a b13) e no compasso 10 omitimos a extensão #11 no acorde de Dbmaj7.

- Uso da substituição cromática do trítono no compasso 15. No compasso 7 substituímos um E9sus por um Cmaj7/G. No compasso 22 substituímos o acorde de Am7(b5) pelo de Cm7sus4, visando as notas em comum.

- Uso da técnica do acréscimo de vozes no primeiro acorde do compasso 5 (acrécimo da extensão #4), no compasso 17 geramos o acorde de F#7(#5#9) acrescentando as notas lá sustenido e ré. No compasso 20 acrescentamos a extensão 6 no acorde de mi maior. Acrescentamos uma linha de baixo com caráter improvisativo no compasso 18.

- Finalizamos com o acorde de Dbmaj invertido com o baixo no quinto grau com o voicings 5,7 maior,3,#4 e 7 maior (dobrada), acrescentando a extensão #4.

# PANNONICA

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

THELONIOUS MONK

The musical score for 'Pannonica' is written in 4/4 time and consists of 25 measures. The key signature is one flat (B-flat). The score is presented on a single staff with a treble clef. The music features a complex harmonic structure with frequent key changes and chromaticism. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 68: Arranjo para o tema "Pannonica"

## **Arranjo 2: Pannonica (Thelonious Monk)**

Nosso objetivo para este tema foi manter o máximo da harmonia original transcrita por Cardenas (2002). O autor optou por utilizar como referência a versão deste tema presente na reedição do álbum “Criss-Cross” de 1963. Fizemos pouco uso das substituições harmônicas, buscando preservar a forte presença das modulações desta música. Porém as técnicas de adição e omissão de vozes e e acordes quartais foram bastante usadas.

- No compasso 3 utilizamos a técnica intitulada de *tenths* por Taylor (2002) para a omissão de vozes sobre um acorde de Bb7, visando a mobilidade de baixo.
- Omissão de vozes em todos os acordes presentes no 7º e 8º compasso.
- Adição de vozes no acorde de C7 no 9º compasso (num primeiro momento a nona, depois a nona bemol).
- Alterações no acorde de F7 no 10º compasso, utilizando omissão de vozes seguido de encadeamento quartal.
- Harmonia quartal no 11º compasso.
- *Single notes* mescladas com acorde de F#6/9 sobre Bmaj7 no 12º compasso.
- Substituição do 7º grau pelo 6º e 9º no acorde de E7, 15º compasso.
- Uso das oitavas no compasso 16 sobre o acorde de D7#5.
- Adição do 4º grau no acorde de D7, compasso 24 (ausente na partitura, mas demonstrado no DVD em anexo).
- Acorde quartal sobre Dm7 no compasso 24.
- Adição de vozes sobre o último acorde do tema (Dbmaj7#11).

# RUBY, MY DEAR

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

THELONIOUS MONK

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 25. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chord symbols. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in several places. A first ending bracket is present at the end of the second staff. A second ending bracket is present at the beginning of the third staff. A box labeled 'A6(add9)' is placed above the music in the third staff, with the text 'IMPROVISACAO EM METRICA LIVRE.' below it. A 'SOLO FILL' instruction is placed above the music in the seventh staff, with an 'A7(b9)' chord symbol above it. The score concludes with a double bar line.

Figura 69: Arranjo para o tema "Ruby, My Dear"

### **Arranjo 3: Ruby, My Dear (Thelonious Monk)**

Thelonious Monk tem como um de seus atributos a forte influência em sua música da técnica do *stride piano*<sup>62</sup>. Buscamos em nosso arranjo manter alguns aspectos deste estilo que tem como uma de suas características a forte marcação dos quatro tempos (mão esquerda marcando os baixos nos tempos 2 e 4) quando em compasso quaternário. Apesar da transcrição de Cardenas (2002) ser baseada na versão desta música para o disco “Thelonious Monk with John Coltrane” de 1961 da Jazzland Records, utilizamos como base de idéias a versão gravada para o disco “Solo Monk” de 1965.

- Acrescentamos uma nona para o acorde de Bb7 no primeiro compasso para gerar o cluster de nona mais nona bemol no mesmo acorde.
- Técnica dos *tenths* no 2º compasso para a passagem cromática dos acordes de fá até lá.
- Omissão de notas no acorde de Abmaj7 no 6º compasso.
- Optamos por mudar o registro da melodia em uma 8ª acima a partir do 12º compasso, visando a disponibilidade de mais notas na harmonização.
- Utilizamos o 13º compasso para uma interpretação de métrica livre e improvisada na tonalidade de lá maior.
- Preferimos omitimos a extensão b5 no acorde de lá bemol maior no 17º compasso.
- Utilizamos os bordões para harmonizar o acorde de Gb6(9) no 24º compasso, omitindo as extensões sexta e nona e acrescentando o quarto grau.
- Utilizamos mais uma vez a métrica livre para improvisação sobre o acorde de A7(b5) no 26º compasso, utilizando o modo lídio com sétima.

---

<sup>62</sup> Segundo Hobsbawm (1989, p. 369) Stride é o estilo de piano típico do Harlem dos anos 1920 e 1930 caracterizado pela marcação da mão esquerda tocando uma nota no primeiro e no terceiro *beats*, e um acorde de 3 ou 4 notas no segundo e quarto tempos. James P. Johnson (1891–1955) e Fats Waller (1904–1943) foram seus cultores mais importantes.

# CHEGA DE SAUDADE

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

TOM JOSIM E VINICIUS DE MORAES

The image displays a musical score for guitar and bass, titled "CHEGA DE SAUDADE". The score is arranged by Angelo Mongiovi and composed by Tom Josim and Vinicius de Moraes. It is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 11, 16, 22, 26, 30, and 36 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes chords, single notes, and rests. There are two sections labeled "IMPROVISO" with dashed lines above them, one starting at measure 5 and another starting at measure 30. The score includes first and second endings, with first endings marked with a "1." and second endings marked with a "2.". The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (D major).

Figura 70: Arranjo para o tema "Chega de Saudade" parte 1



2

41

IMPROVISO-----

46

52

57

61

65

69

74

Figura 71: Arranjo para o tema “Chega de Saudade” parte 2

#### **Arranjo 4: Chega de Saudade (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)**

Nesta icônica canção da bossa-nova, buscamos em nosso arranjo acentuar características da guitarra solo praticada no jazz (*chord-melody*). Preferimos manter o registro e a tonalidade original da transcrição de Chediak (1990), no qual tivemos que recorrer em vários momentos à técnica da omissão de vozes para harmonizar as notas mais graves da melodia. Com o intuito de se desvincular da particularidade do samba com que esta canção foi composta, não utilizamos a marcação do baixo sincopado nem a marcação rítmica da mão direita provenientes da bossa-nova

- Nos 4 primeiros compassos optamos por harmonizar toda a melodia da introdução desta música. Estão presentes aqui as técnicas de adição de vozes, substituições harmônicas e harmonia quartal sobre os acordes de Gm7, A7 e Dm.
- Harmonização do acorde de E7/B nas cordas graves da guitarra (Roni Ben-Hur, 2011).
- Improvisação nos compassos 5, 6 e 7. Depois substituição do trítone sobre o acorde de Eb (adicionando a nota lá)
- Acordes quartais no compasso 9 e 10.
- Omissão de vozes sobre o acorde de Bb6 no 20º compasso.
- Improviso no compasso 33 e 34. No Dvd temos fraseados na linha do baixo e adição de acordes ii – V.
- Uso do acorde diminuto ascendente (D#dim) preparando para o acorde de mi dominante no compasso 36.
- Improvisação de métrica livre para os compassos 42, 43, 44 (ver Dvd).
- Omissão de vozes utilizando o baixo cromático nos compassos 56 e 57 e nos últimos 14 compassos por conta da melodia ser bastante ativa.
- No dvd optamos por fazer um *link* com a 1ª parte da música “Desafinado”, para completar a idéia da caracterização da guitarra jazzística na bossa-nova.

# INSENSATEZ

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

TOM JOSIM E VINICIUS DE MORAES

The image displays a musical score for the piece "Insensatez". It consists of eight staves of music, each beginning with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29). The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo) at the end of the eighth staff.

Figura 72: Arranjo para o tema "Insensatez"

### **Arranjo 5: Insensatez (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)**

Da mesma forma que a bossa-nova foi altamente influenciada pelo jazz, posteriormente influenciou os músicos norte americanos na busca de novas estéticas de composição e ritmos, dando novas ramificações ao idioma jazzístico. Hoje, incorporados no repertório dos *standards* encontram-se várias dezenas de temas de bossa-nova. Segundo Calado (1989, p. 245) “...esse movimento (a bossa-nova) marcou de modo definitivo a fusão de duas fontes musicais que já se aproximavam a algumas décadas, ou seja, o samba e o jazz.”

Para este tema buscamos preservar em boa parte as características rítmicas da bossa-nova, porém adicionando a estética jazzística nos detalhes dos *voicings* dos acordes, nas técnicas do *chord-melody* e na improvisação (presente no dvd).

- Aplicamos uma linha de baixo ascendente no primeiro e segundo compasso, visando a substituição harmônica de Bm7 por Dmaj7(11).
- Substituímos o Am6 por um E7sus no 6º compasso, visando um movimento harmônico mais sutil para o E7 do 7º compasso.
- Omitimos as vozes dos acordes de F# dominante no 14º compasso e no 30º compasso, visando priorizar a melodia.
- Utilizamos acordes quartais para o Bm(maj7) e o Bm7 dos compassos 15 e 16.
- Nos compassos 23 e 24 utilizamos um fraseado de improvisação sobre o acorde de Bm7 (presente no dvd) com intenção de gerar algum movimento melódico no compasso de pausa.
- Acorde quartal no 31º compasso sobre Bm7, seguido (no final do arranjo, após a improvisação) de harmônicos naturais ao estilo de Lenny Breau.
- Está presente no dvd uma improvisação sobre este tema, onde buscamos uma intenção mais jazzística no fraseado para que as características idiomáticas deste arranjo ficassem na fronteira entre o jazz e a bossa-nova.

# WAVE

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

TOM JOBIM

6

10

14

18

22

25

Figura 73: Arranjo para o tema "Wave"

### **Arranjo 6: Wave (Tom Jobim)**

De uma forma geral nossa intenção com este tema foi incluí-lo numa prática mais livre de interpretação. Utilizamos a técnica dos espaços livres para improvisação e aplicamos uma performance mais descomprometida com a métrica. Na partitura acima decidimos por arranjar os acordes que tem como função a resolução dos fraseados, ou seja, os que servem mais para clarificar a harmonia.

- No dvd preferimos começar o tema com uma improvisação na tonalidade de ré maior, de forma a anunciar a liberdade interpretativa que utilizamos em toda a música.
- No segundo compasso omitimos a sétima maior e a nona do acorde de ré maior. Porém no dvd adicionamos a 4 suspensa para refletir uma sonoridade mais instável.
- No quinto compasso substituímos o D7(b9) pelo acorde de F#dim. Assim como no nono compasso substituímos o B7(b9) pelo acorde de D#dim.
- No dvd, usamos uma interpretação harmônica livre em toda a primeira casa sobre os acordes de Dm7(9) e G7(13).
- Com a preferência de utilizar o movimento ii – V, usamos no compasso 18 o acorde de C7/Bb, assim como no compasso 21, 22 e 23 que substituímos os acordes de Bb e Fm pela cadência ii – V de Fm7(11) e Bb7.
- No compasso 23 concluímos a cadência usando o acorde substituto de Eb6/9 ao invés de A7/4(b9) como consta em Chediak (1990, p. 110).
- Como mencionamos acima, nosso arranjo para este tema é todo marcado por improvisações, tanto harmônicas quanto melódicas. Está presente no dvd nossa performance que foi gravada no dia 13/05/2013 no espaço do GRETUA (Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro).

# STELLA BY STARLIGHT

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

VICTOR YOUNG

6

10

14

18

22

26

30

Figura 74: Arranjo para o tema "Stella By Starlight"

### **Arranjo 7: Stella By Starlight (Victor Young)**

Dentre as performances de *standards* que compõe este trabalho, preferimos executar este tema à solo, como consta no dvd. Estes três últimos temas foram escolhidos com base nos repertórios de nomes importantes da guitarra no jazz, como Joe Pass, Jim Hall, Lenny Breau, Pat Metheny, Earl Klugh e Sylvain Luc.

- Começamos nosso arranjo com a substituição do acorde de Em7(b5) pelo de Gm9/F. Seguido de um breve trecho de *walking bass* do segundo para o terceiro compasso.
- No quarto compasso alteramos o baixo de dó menor para ré, gerando o acorde de Dm7(11).
- Acorde de fá com sétima, quarta e nona no 6º compasso, seguido de uma linha de baixo de carácter improvisado.
- Compassos 7 e 8 com características de improvisação.
- Substituições diatônicas no compasso 10, gerando um acorde por nota da melodia.
- Substituição diatônica no compasso 12. F6/9 por Dm7. Depois acrescentamos a 4ª sus no mesmo Dm7.
- Substituições diatônicas e uma cromática sobre o acorde de Fmaj7 no compasso 14.
- Substituição diatônica no compasso 20, gerando Eb6/9 ao invés de Cm7 e no compasso 24, gerando Dm7/A ao invés de Bbmaj7.
- Acorde quartal no compasso 25, preparando para a volta da parte A.
- Linha de baixo com carácter de improvisação no compasso 28.
- Omissão de notas no acorde de G7 com a nona e a décima terceira bemol para apenas a emissão do baixo e da melodia.
- No dvd executamos um arranjo de guitarra solo com *walking bass* de um breve *turnaround* para a volta do tema improvisado.



# ALL THE THINGS YOU ARE

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

JEROME KERN

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time. The key signature consists of three flats: B-flat, E-flat, and A-flat. The score is divided into nine measures, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33). The music features a variety of chordal textures, including triads and dyads, and melodic lines with some grace notes and a triplet in the 13th measure. The piece concludes with a final chord in the 33rd measure.

Figura 75: Arranjo para o tema "All The Things You Are"

### **Arranjo 8: All The Things You Are (Jerome Kern)**

Para o registro em dvd, optamos neste tema acrescentar o acompanhamento de um contrabaixo, visando trabalhar a adaptação dos *voicings* quando um guitarrista encontra-se acompanhado deste outro instrumentista. Na figura acima encontramos algumas linhas do baixo que na performance em dvd (por constar o contrabaixo) não estão presentes.

Evidenciamos para este arranjo principalmente as técnicas da harmonia quartal, omissão de vozes e linhas do baixo. Porém no dvd também utilizamos bastantes improvisações sobre a melodia. Na partitura acima constatamos o uso de:

- No 1º e 3º compasso o uso de acordes quartais.
- No 4º e 5º compasso o uso da técnica da omissão de vozes sobre os acordes de Abmaj7 e Dbmaj7. E no 11º sobre o acorde de Bb dominante.
- Fraseado com carácter improvisativo no compasso 8.
- Linhas do baixo em *walking bass* nos compassos 9 e 10 e no compasso 31. Fraseados com características de improvisação no baixo nos compassos 17 e 21.
- Substituição do trítono no compasso 32, usando E7#9 ao invés de Bb7(13).
- Na performance em dvd, para a reexposição do tema, utilizamos a substituição cromática do trítono utilizando o acorde de Amaj7 como preparatório para Abmaj7. Também estão presentes alterações da melodia original, a exemplo do compasso 3 onde preferimos emitir a melodia em tercinas.

# SOLAR

ARRANJO - ANGELO MONGIOVI

MILES DAVIS

5

9

13

RALL.

Figura 76: Arranjo para o tema "Solar"

### **Arranjo 9: Solar (Miles Davis)**

Na performance em dvd, fazemos uma pequena introdução neste tema, utilizando a técnica da omissão de vozes influenciados pela estética do guitarrista Bill Frisell. Por também estarmos acompanhados de um contrabaixo, utilizamos *voicings* em registros mais agudos para não haver choque harmônico com o baixo.

A escolha deste *standard* serviu para exemplificar que a técnica do *chord-melody* também pode ser usada em temas de pequena extensão musical (pouca duração).

Trabalhamos em grande parte dos acordes a adição da 4ª suspensa, proveniente da harmonia quartal (a exemplo do acorde de Fmaj7 no compasso 3). Além da utilização técnica da omissão de vozes, que proporciona o uso de frases contrapontísticas.

Na improvisação sobre este tema (presente no dvd) utilizamos tanto o uso de melodias como de acordes, além da técnica do *chase improvisation* (técnica de alternância do instrumento solista em espaços de 4 compassos).

## 5. Conclusão

As pesquisas e investigações presentes neste trabalho efetivam a delimitação teórica da prática da guitarra solo no jazz, mais conhecida como *chord-melody*. Entendemos que antes de apontarmos as principais técnicas de arranjo que esta linguagem performática engloba, era fundamental a exposição de um breve apanhado histórico sobre a presença deste instrumento no jazz, principalmente para distinguirmos as origens idiomáticas que foram fundamentais para determinar o caráter de execução musical neste estilo.

No panorama histórico, especificamos três pontos como as vias principais na prática da guitarra no jazz.

**O legado do blues ao jazz:** que determinou as raízes musicais para o surgimento do jazz. Neste caso a guitarra estava inserida num contexto generalizado (todos os instrumentos), onde a prática do jazz (nos primórdios) ainda estava diretamente ligada as particularidades musicais do blues. Porém a guitarra assume um papel fundamental nesta transição de estilos por ser considerada o principal instrumento na performance do blues de raiz.

**Do banjo à guitarra:** a importância deste câmbio de instrumentos nas primeiras bandas de jazz (especialmente em New Orleans). Antes do uso da eletricidade na guitarra, por este instrumento não ter o volume necessário para acompanhar os instrumentos de sopro (sobretudo da família dos metais), o banjo entra em cena substituindo a guitarra nessas bandas para suprir esta necessidade de mais intensidade no som. Contudo a herança dos *voicings* de mão esquerda utilizados no banjo, a parte rítmica do *comping* e o uso do plectro na mão direita foram fundamentais para demarcar posteriormente o modo de se tocar guitarra no jazz.

**A guitarra eletrificada:** a partir deste ponto averiguamos que se completa definitivamente a forma de se tocar guitarra no jazz, tendo em conta o uso deste novo instrumento musical. Ao mesmo tempo em que a parte física do instrumento se mantém intacta (braço, corpo e cordas), o novo timbre e a nova gama sonora da guitarra elétrica fizeram com que algumas personalidades musicais a exemplo de Charlie Christian, George

Van Eps, Barney Kessel, Wes Montgomery e Joe Pass determinassem a maneira de se tocar jazz na guitarra. Nomeamos alguns desses músicos e destacamos em fotos aqueles que foram os principais na prática do *chord-melody*. Tal observação foi circunscrita até 1973, data do lançamento do álbum *Virtuoso* de Joe Pass que na opinião de muitos é considerado o ponto alto da guitarra solo no jazz.

Para demarcar as principais técnicas musicais utilizadas nos arranjos em *chord-melody*, recorreremos a discos, vídeos e métodos didáticos. Em seguida pontuamos no capítulo 3 (e em seus subcapítulos) as características musicais que consideramos primordiais nesta prática artística, dando-lhes nomenclaturas em língua portuguesa e dividindo-as da forma que acreditamos ser de mais fácil entendimento. São elas:

**Substituições harmônicas:** esta técnica permite que o guitarrista mapeie em todo instrumento as possibilidades de se harmonizar uma melodia. Tendo em conta que uma das características do jazz é a de ter intensa atividade harmônica, a teoria das substituições harmônicas nos dá várias ferramentas para manter esta pluralidade de acordes.

**Adição de acordes:** esta técnica amplia ainda mais as possibilidades de se harmonizar uma melodia. Por se tratar do movimento da raiz (baixos), este mecanismo é bastante indicado para incrementar a atividade harmônica e gerar linhas de *walking bass*.

**Omissão e adição de vozes:** aqui investigamos as possibilidades de enriquecimento harmônico de um acorde (adição de vozes) e as possibilidades de se combinar notas de uma forma mais simplista, visando menos complexidade harmônica e mais ênfase na melodia (omissão de vozes).

**Acordes diminutos:** exploramos as características dos acordes diminutos no auxílio da criação de arranjos em guitarra solo.

**Técnicas do dedilhado:** apontamos as principais formas do uso da mão direita na guitarra jazz.

**Espaços livres para improvisação:** retratamos esta importante característica interpretativa da guitarra solo no jazz. Este conceito propicia a liberdade artística e a espontaneidade musical tão características da linguagem jazzística.

**Linhas do baixo:** descrevemos a construções mais usúas de linhas graves na guitarra para um arranjo em *chord-melody*.

**Harmonia quartal:** apesar desta técnica ter sido iniciada nos primeiros anos da década de 1960, ainda se mantém bastante utilizada nos conceitos do jazz moderno. As formas como os *voicings* são aqui organizados, oferecem a sonoridade que é a mais associada com harmonia jazzística na atualidade.

No capítulo referente ao recital performático, disponibilizamos em partitura os arranjos compostos por nós para nove temas que são amplamente utilizados nos repertórios de bandas e artistas de jazz. As propostas técnicas por nós apresentadas serviram de base teórica para os arranjos presentes no DVD que se encontra nos anexos deste trabalho. Apontamos e comentamos onde estão inseridas em nossos arranjos as técnicas descritas anteriormente no uso do *chord-melody*.

Com isso, concluímos que as formas mais frequentes de se utilizar a guitarra no jazz, podem ser dividida em três maneiras de execução: a de fazer melodias em *single lines*, principalmente utilizadas na improvisação, a de acompanhamento harmônico com o uso de acordes e a execução simultânea dessas duas funções (melódica e harmônica), popularmente conhecida como *chord-melody*. A prática da “guitarra solo” pode ser com ou sem o uso da técnica do *chord-melody*. Sendo que esta última pode ser aplicada “Solo” ou em conjuntos musicais como duos, trios ou em bandas com mais integrantes. Para finalizar, averiguamos que o *chord-melody* é a forma com que a guitarra (normalmente a elétrica) é executada com as características idiomáticas do jazz, emitindo simultaneamente a melodia (ou uma improvisação) de um tema juntamente com a harmonia do mesmo, podendo também haver espaços apenas melódicos ou apenas harmônicos dentro de um arranjo. De acordo com estes conhecimentos, é de nosso desejo que este trabalho possa auxiliar tanto o leitor na área pedagógica como o músico nas particularidades da performance musical.

## 6. Referências bibliográficas

ADOLFO, Antonio. *O Livro do Músico*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

ALEXANDER, Charles. *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music*. London: Balafon Books, 1999.

ARKIN, Eddie. *Creative Chords Substitutions for Jazz Guitar*. Miami: Warner Bros. Publications, 2004.

BATISTA, A. de Carvalho. *Tétrades; Um Estudo de Harmonia Aplicado à Guitarra Elétrica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.

BERENDT, Joachim Ernst. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books, Sixth Edition, 1992.

BUCKINGHAM, Bruce. *Chord-Melody Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2007.

CALADO, Carlos. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARDENAS, Steve. SICKLER, Don. *Thelonious Monk Fake Book*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2002.

CARR, Ian. FAIRWEATHER, Digby. PRIESTLEY, Brian. *Jazz: the Essential Companion*. Glasgow: Grafton Books, 1987.

CARTER, Ron. *Building Jazz Bass Lines*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1998.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação. Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação. Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim. Volume 1*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim. Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim. Volume 3*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.



- CHRISTIANSEN, Corey. *Chord Substitutions*. Missouri: Mel Bay Publications, 2002.
- CLAYTON, Peter. GAMMOND, Peter. *The Guinness Jazz A-Z*. London: Guinness Superlatives, 1986.
- DE MAUSE, Alan. *Solo Jazz Guitar, Volume 1*. Missouri: Mel Bay Publications, 1981.
- DENYER, Ralph. *The Guitar Handbook*. Londres: Pan Books, 1982.
- ESCHETE, Ron. *Chord-Melody Phrases For Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1983.
- FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.
- FARIA, Nelson. *Acordes, Arpejos e Escalas*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Califórnia: Sher Music Co, 1995.
- FEATHER, Leonard. *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Da Capo Press, 1960.
- GREENE, Ted. *Chord Chemistry*. California: Alfred Publishing Co., 1971.
- HENDERSON, Scott. *Jazz Guitar Chord System*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989. 6ª ed. 2011.
- JONES, LeRoi. *O Jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- JÚNIOR, F. M. De Lima. *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- KIRCHNER, Bill. *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2000.
- LAWRENCE, John E. *Walking Bass Solos*. Missouri: Mel Bay Publications, 2001.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Califórnia: Sher Music Co, 1995.
- OWENS, Thomas. *Bebop: the music and its players*. New York: Oxford University Press, 1995.

PASS, Joe. *Joe Pass Guitar Chords*. Missouri: Mel Bay Publications, 1986.

POSTGATE, John. *A Plain Man's Guide to Jazz*. London: Hanover Books, 1973.

ROCHA, M. E. Leal. *Elaboração de Arranjo para Guitarra Solo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.

RODRIGUES, Pedro J. A. F. *Para Uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. 2011. Tese (Doutoramento em Música) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro.

SALLIS, James (Ed.). *The Guitar In Jazz: An Anthology*. Nebraska: University Of Nebraska Press, 1996.

SHER, Chuck. *The New Real Book: Volume 1*. Califórnia: Sher Music Co, 1984.

SHER, Chuck. *The New Real Book: Volume 2*. Califórnia: Sher Music Co, 1988.

SHER, Chuck. *The New Real Book: Volume 3*. Califórnia: Sher Music Co, 1995.

SOKOLOW, Fred. *Building A Jazz Chord Solo*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2005.

SPITZER, Peter. *Jazz Theory Handbook*. Missouri: Mel Bay Publications, 2001.

TAYLOR, Martin. *The Martin Taylor Guitar Method*. Missouri: Mel Bay Publications, 2002.

VAN EPS, George. *The George Van Eps Method*. New York: Epiphone Inc., 1939.

Vários autores. *The Real Book: Volume 1*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2004.

WITTNER, Gary. *Thelonious Monk For Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 1999.

## Sites

Al Casey. Body and Soul. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=td7jLAA2mOg>> acesso em: 15 Abr. 2013.

Barney Kessel. Autumn Leaves (1979). Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=BAseFhU2Ehg>> acesso em: 21 Jan. 2013.

Barry Galbraith. 42 chord-melody arrangements. Disponível em

<[http://www.musiccentre.co.uk/eBooks/free-guitar-chords/42\\_chord\\_melody\\_arrangements.pdf](http://www.musiccentre.co.uk/eBooks/free-guitar-chords/42_chord_melody_arrangements.pdf)> acesso em: 23 Abr. 2013

Bill Frisell. The Days of Wine and Roses. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=U4mMnQM1enU>> acesso em: 14 Fev. 2013.

Brad Mehldau & Peter Bernstein. Monk's Mood. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=LGdLLopybSo>> acesso em: 6 Ago. 2012.

Ed Bickert Trio. Sweet of Dreams. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=vCnT8prUqFY>> acesso em: 22 Abr. 2013.

Ed Bickert's Chord Voicings Examples Part 1. Disponível em

<[http://www.youtube.com/watch?v=DbSaGe\\_Upg0](http://www.youtube.com/watch?v=DbSaGe_Upg0)> acesso em 09 Mai. 2013.

Gary Larson. Live Jazz with Gary Larson at 505 Front Street. Disponível em

<[http://www.youtube.com/watch?v=acY8\\_hSOBQc](http://www.youtube.com/watch?v=acY8_hSOBQc)> acesso em 14 Mai. 2013.

Gilad Hekselman. Prelude To a Kiss. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=fYqaiEicGjs>> acesso em 20 Nov. 2012.

Joe Pass. Blues in G. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0ggdWBQzXfo>>

acesso em 08 Ago. 2012.

Johnny Smith. What Are You Doing For The Rest Of Your Life? Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=mQHRPC81DDg>> acesso em: 18 Mar. 2013.

Lenny Breau. Stella By Starlight. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=0EKnCEWaETI>> acesso em 08 Out. 2012

Louis Stewart e Martin Taylor. Cherokee. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=cWZBFqUSQ1w>> acesso em 23 Abr. 2013.

Nicollete. Transcription by Scott Cook. Disponível em

<[http://www.scottcookmusic.com/storage/Bill%20Frisell\\_Nicolette%20Intro.pdf](http://www.scottcookmusic.com/storage/Bill%20Frisell_Nicolette%20Intro.pdf)> acesso em 19 Mai. 2013.

Nosso Trio. Brooklyn High (Partindo pro alto). Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=L7CdDmU9pQ4>> acesso em 12 Mai. 2013.

Tal Farlow. Misty. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=glaseicCzFk>>

acesso em 24 Set. 2012.

Ted Greene. 4 Song Medley. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=8ZENkj7C7Bw>> acesso em 09 Mai. 2013.

Wes Montgomery. Boss Guitar, The Art of Wes Montgomery. Disponível em

<<http://www.youtube.com/watch?v=pJHCGU2ttrc>> acesso em 03 Set. 2012.

Yazoo Records. Pioneers of Jazz Guitar. Disponível em

<<http://www.yazoorecords.com/1057.htm>> acesso em: 15 Abr. 2013.

## **Discos**

A Handful of Riffs. Eddie Lang. ASV Living Era, 1989.

Angel Song. Kenny Wheeler. ECM, 1997.

Bright Size Life. Pat Metheny. ECM, 1976.

Coltrane's Sound. John Coltrane. Atlantic, 1964.

Criss-Cross. Thelonious Monk. Columbia, 1963.

Emotiva. Hélio Delmiro. EMI-Odeon, 1980.

In A Silent Way. Miles Davis. Columbia, 1969.

Live Sessions at Minton's Playhouse New-York, May 1941. Charlie Christian. Musidisc, 1974.

Monk. Peter Bernstein Trio. Xanadu, 2009.

My Favorite Things. John Coltrane. Atlantic, 1961.

Pioneers of Jazz Guitar. Various Artists. Yazoo Records, 1992.

Solo Monk. Thelonious Monk. Columbia, 1965.

Tequila. Wes Montgomery. Verve, 1966.

The Incredible Jazz Guitar. Wes Montgomery. Riverside, 1960.

The Swinging Guitar of Tal Farlow. Tal Farlow. Verve, 1957

Undercurrent. Bill Evans & Jim Hall. United Artists, 1962.

Virtuoso. Joe Pass. Pablo, 1973

## **Videos**

Advanced Jazz Guitar. Larry Coryell. Hot Licks Videos, USA, 2008.

Chordability: Mastering The Art of Jazz Voicing for Guitar. Roni Ben-Hur. Motéma Music, USA, 2011.

Contemporary Jazz Rhythm Guitar: Quartal Harmony / Modal Comping. Corey Christiansen. Mel Bay, 2002.

Solo Jazz Guitar. Joe Pass. Hot Licks Videos, USA, 2006.

The Blue Side of Jazz. Joe Pass. Hot Licks Videos, USA, 2006.

The Legendary Jazz Guitar of Tal Farlow. Tal Farlow. Hotlick Videos, USA, 2006.

## 7. Anexos

Disponibilizamos neste capítulo algumas entrevistas feitas on-line (via e-mail) com guitarristas brasileiros e portugueses renomados e que tem seu trabalho focado no ramo do jazz. Uma exceção foi a entrevista com o guitarrista israelense Gilad Hekselman, que reside nos Estados Unidos e faz parte da elite artística no ramo do jazz internacional.

### Questionário na língua portuguesa:

01 – O que você entende como *chord-melody*?

02 – Quais as principais diferenças entre o *chord-melody* e a guitarra jazz solo? Existem especificações técnicas e/ou idiomáticas que diferenciam estes estilos performáticos?

03 – Seguindo a lógica da pergunta anterior, quais as principais diferenças entre o *chord-melody* e um arranjo de um mesmo tema para violão solo?

04 – Palheta, dedilhado (*fingerstyle*), dedais (*thumbpicks* e *fingerpicks*) e técnica *two-handed tapping*. Todas podem se enquadrar no idioma do *chord-melody* ou alguma dessas formas é a mais “convencional” de se utilizar?

05 – Omissão ou acréscimo de vozes. Uma opção pode funcionar melhor que a outra dependendo de qual contexto? Existiria uma “regra” quanto a essas conduções de vozes ou a coisa é mais espontânea mesmo?

06 – Em sua opinião, serão utilizados recursos diferentes se o guitarrista estiver acompanhado de baixo e bateria? Quais?

07 – Músicas com muitos acordes ou poucos acordes. Lenta ou rápida. Melodia com floreios ou com notas longas. Existe uma situação musical que melhor favorece o uso do *chord-melody*?

08 – Linhas de walking bass na guitarra...até que ponto são aconselháveis no uso do *chord-melody*?

09 – Guitarristas como Herb Ellis, Tal Farlow, Barney Kessel, Jimmi Raney, Kenny Burrell, Joe Pass, dentre outros desta época, utilizam bastante acordes com quartas adicionadas ou suspensas. Ou seja, harmonia quartal. Como essas características auxiliam em delimitar o idioma jazzístico?

10 – Auto acompanhamento no momento da improvisação à solo. Quando e onde se utilizar da harmonia?

### **Questionário na língua inglesa:**

01 - How do you understand the term chord-melody?

02 - What are the main differences between a chord-melody and a jazz guitar solo? Are there technical specifications and / or stylistic properties that differentiate the two performances?

03 - Along the lines of the previous question, what are the main differences between a chord-melody and an arrangement of a theme for solo guitar (like a Brazilian guitar)?

04 - Picks, fingering (fingerstyle), thimbles (thumbpicks and fingerpicks) and the two-handed tapping technique. Can all equally fit in the language of chord-melody or is it that some are more conventional than others?

05 - Omission or addition of voices. Could one of the two options have better results depending on the musical context? Is the whole "process" spontaneous or is it subject to certain rules?

06 - In your opinion, would a guitarist use different resources, if he was accompanied by a bass and drums? Which ones?

07 - Lots or few chords. Slow or fast music. A melody with embellishments or with long notes. Is there a specific musical situation that best promotes the use of chord-melody?

08 - Walking bass lines on guitar. In what extent are they recommended in the use of chord-melody?

09 - Several guitarists like Herb Ellis, Tal Farlow, Barney Kessel, Jimmi Raney, Kenny Burrell, Joe Pass among others, made often use of chords with fourth or suspended fourth, also known as the quartal harmony. In what way those harmonic characteristics help in defining the jazz style?

10 - Self comping at the time of the solo improvisation. When and where should we use chords (tonal harmony)?



## Estrevistado 1 - Nelson Faria

### Currículo<sup>63</sup>:

Nascido em 23 de março de 1963, na cidade de Belo Horizonte-MG, Nelson Faria é um dos mais expressivos músicos brasileiros, contando em seu curriculum a edição de 6 (seis) livros, sendo 2 (dois) editados nos EUA, Japão e Itália, 9 (nove) CD's, 1 (um) DVD, 1(uma) video-aula (Toques de Mestre), além da participação em mais de 200 CD's de diversos artistas nacionais e internacionais como músico, arranjador ou produtor. Também assina o modelo de guitarra Condor Nelson Faria Signature (JNF-1), desenvolvido pelo artista em parceria com a renomada fábrica de instrumentos.

Iniciou seus estudos com Sidney Barros (Gamela), professor responsável por despertar seu gosto pelo estilo chord melody, e em 1983, mudou-se para Los Angeles, Estados Unidos, onde cursou o G.I.T. (Guitar Institute of Technology) e teve o privilégio de aprender com os mestres Joe Pass, Joe Diorio, Frank Gambale, Scott Henderson, Howard Roberts, Ron Eschete e Ted Greene. De volta ao Brasil tornou-se um dos instrumentistas brasileiros mais requisitados para gravações, shows e workshops, desenvolvendo paralelamente trabalhos no exterior como instrumentista e arranjador.

Dentre os artistas com quem trabalhou, nos palcos ou em estúdios, destacam-se João Bosco, Cassia Eller, Gonzalo Rubalcaba, Ivan Lins, Till Broenner, Zélia Duncan, Ana Carolina, Milton Nascimento, Toninho Horta, Tim Maia, Leila Pinheiro, Nico Assumpção, Gilson Peranzetta, Paulo Moura, Wagner Tiso, Edu Lobo, Fátima Guedes, Karolina Vucidolac, Josee Konning, Lisa Ono, Baby do Brasil, Pascoal Meirelles, Antonio Adolfo, Nivaldo Ornelas, Mauro Senise, Maurício Einhorn, entre outros, acumulando apresentações no Brasil, Japão, Estados Unidos, Canadá, Israel, Argentina, Portugal, Espanha, França, Alemanha, Áustria, Macedônia, Itália, Turquia, Suécia, Noruega,

---

<sup>63</sup> Disponível em <[http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com\\_music/Release.html](http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Release.html)> acesso em 30 de Abr. de 2013.

Dinamarca, Lithuania, Estônia, Finlândia, Suíça, Holanda, Slovênia, Bósnia, Inglaterra, Malaysia, Indonésia, Ilha de Malta, República Dominicana, Colômbia, Ilhas Canárias, Ilha da Madeira, Martinica e República Checa.

Destacam-se em seus trabalhos como arranjador o CD “Malabaristas do Sinal Vermelho” e o DVD “Obrigado Gente”, de João Bosco, ambos indicados ao Grammy Latino.

Apresentou-se nos mais importantes festivais de internacionais de Jazz, como North Sea Jazz Festival (Holanda), Montreal Jazz Festival (Canadá), Montreaux Jazz Festival (Suíça), San Francisco Jazz Festival (USA), Miami Festival (USA), Jazz a Vienne (França), Marcelle Jazz Festival (França), Tel Aviv Jazz Festival (Israel), Sarajevo Jazz Festival (Bósnia), Free Jazz Festival (Brasil), Kaunas Jazz Festival (Lithuania), Skope Jazz Festival (Macedonia), Malta Jazz Festival (Malta), Funchal Jazz Festival (Madeira), Frascatti Jazz Festival (Itália), Java Jazz Festival (Indonésia), Penang Jazz Festival (Malásia), Vicenza Jazz Conversations (Itália), entre outros.

Em 2001, agraciado com a Bolsa Virtuose, concedida pelo Ministério da Cultura, participou do programa BMI Jazz Composers Workshop, em Nova York - USA, tendo como professores os músicos Manny Albam, Jim McNeely e Michael Abene. Durante os meses em que esteve na cidade americana participou de várias gravações com músicos nova-iorquinos e brasileiros, apresentando-se em vários clubs de Jazz e no Kennedy Center, em Washington DC - USA.

Como educador Nelson Faria também acumula muitos projetos bem-sucedidos. Entre 1987 e 1999 lecionou disciplinas de arranjo, harmonia, improvisação e guitarra na Faculdade de Música da Universidade Estácio de Sá, e no curso CIGAM (Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical), ambos no Rio de Janeiro - RJ. Paralelamente ministrou inúmeros cursos e workshops em todo o país, dentre os quais destacam-se o Primeiro Seminário Brasileiro de Música Instrumental (Ouro Preto - MG), o Curso Internacional de Verão de Brasília - DF, o Festival de Música da Universidade do Rio Grande do Norte, Oficina de Música de Itajaí - SC, EM&T (Escola de Música e tecnologia - SP), Conservatório

Souza Lima (SP), Festival Internacional de Domingos Martins - ES, Festival de Ibiapaba e a Oficina de MPB de Curitiba - PR.

No exterior Nelson também atuou como professor convidado nas Universidades Manhattan School of Music (NY - USA), New School of Music (NY-USA), Berklee College of Music (Boston - USA), University of South California (LA-USA), Stockholm Royal College of Music (Suécia), Göterborgs Universitet (Suécia), Sibellius Academy (Finlandia), University of Miami (USA), San Francisco State University (USA), Malmo Universitet (Suécia) e nos conservatórios de Amsterdam e Rotterdam (Holanda). Realizou também workshops na International Association of Jazz Educators (IAJE) em Nova Iorque - USA além de, como arranjador e compositor, participar de apresentações com a CODARTS Big Band (Holanda), KMH Jazz Orquestra (Suécia), UMO Jazz Orchestra (Finlandia), Frost Jazz Orchestra (USA), Hr-Bigband (Alemanha), 2 O'clock Big band (Amsterdam), Brass & Fun Bigband, Orquestra Bons Fluidos e Orquestra Jazz Sinfônica (SP).

Desde janeiro de 2010 mora na Suécia onde trabalha como professor convidado na Örebro Universitet, Ingesund Universitet e KMH.

### **Estrevistado 1 – Respostas:**

01 – *M.D: Chord-melody é a forma de se tocar, na guitarra ou violão, melodia e harmonia simultaneamente. O chord-melody pode ser executado solo ou com acompanhamento instrumental.*

02 – *M.D: O chord-melody é um dos recursos usados pelo guitarrista jazz solo. Normalmente, na situação solo, a melodia é apresentada em “chord-melody” e durante o improviso, alguns trechos podem ser em chord melody e outros em “single note”.*

03 – *M.D: Na minha opinião é a mesma coisa. Sendo que normalmente uma peça solo para violão é escrita para execução solo, ou seja, o arranjo deve conter além da harmonia, todas as subdivisões rítmicas e também fazer o movimento do baixo. Um chord melody pode ser executado com acompanhamento e, neste caso, o arranjo não precisa se preocupar com o movimento do baixo, sendo a técnica de melodia em blocos um dos recursos mais usados.*

04 – *M.D: Todas as técnicas podem ser usadas. No jazz as técnicas mais usadas são palheta e dedilhado.*

05 – M.D: *O instrumentista pode usar as técnicas em contraponto a 2 ou mais vozes, harmonia em bloco (drop 2 é um formato bastante usado na guitarra, por exemplo), acordes em quartas, etc... Muitas vezes o chord melody é feito de forma improvisada, mas usando as técnicas listadas acima.*

06 – M.D: *No caso de acompanhamento de baixo e bateria, o guitarrista tem mais liberdade em trabalhar a 2 ou 3 vozes, sem se preocupar com o movimento do baixo. Também a técnica em blocos é muito usada neste caso.*

07 – M.D: *Na verdade, se a melodia for muito ativa, em um andamento rápido, apenas os pontos harmônicos mais importantes serão harmonizados. Quanto mais ativa a melodia for, menor o numero de acordes por nota. Se a melodia for menos ativa, mesmo com andamento rápido, podemos harmonizar cada nota da melodia (exemplo: Giant Steps).*

08 – M.D: *Walking bass são muito bem vindos quando se toca solo. Se existir acompanhamento de um baixo, devemos evitar o walking bass, exceto no momento em que o baixo estiver solando, que dependendo da situação, o walking bass na guitarra é bem vindo.*

09 – M.D: *A harmonia quartal é muito usada no chord melody por proporcionar o uso da escala completa sobre o mesmo acorde, “caminhando” pelo braço do instrumento nas inversões das quartas. As quartas são particularmente fáceis de se executar na guitarra pela afinação do instrumento, além de ter uma sonoridade bastante jazzística*

10 – M.D: *Desculpe, não entendi a pergunta. O que você quis dizer com “auto acompanhamento?” não seria “chord melody”? Se sim, o recurso de chord melody pode ser usado tanto na exposição do tema quanto no improviso. O uso do chord melody no improviso tem seu maior expoente no guitarrista Wes Montgomery.*

## Estrevistado 2 – Bruno Santos

### Currículo<sup>64</sup>:

Inicia os seus estudos musicais aos 17 anos ainda residente no Funchal. Aí estuda guitarra na EMLI através de aulas particulares com Humberto Fournier, professor do Conservatório do Funchal. Aos 19 anos passa a residir em Faro onde frequenta o Conservatório de Faro e paralelamente tem aulas particulares com Zé Eduardo, contrabaixista, fundador e antigo director da escola do Hot Clube de Portugal. No mesmo ano transfere-se para o Conservatório do Funchal e volta às aulas particulares com Humberto Fournier, iniciando assim a sua preparação para ingressar na escola do HCP.

Ingressa no HCP em Fevereiro de 1998, onde estuda com: Mário Delgado, Vasco Agostinho, André Fernandes e Nuno Ferreira, na disciplina de guitarra. Estuda Harmonia, Teoria, Treino Auditivo, Combo, com: Bernardo Moreira, Pedro Moreira, João Moreira, Nelson Cascais, entre outros. Nesse ano ingressa na Big Villas Band, orquestra de sócios e alunos do HCP.

Paralelamente participa em vários *workshops* de jazz, destacando-se os orientados por: Gregory Tardy e Phil Markowitz. Em 1999 é escolhido para representar o HCP no *meeting* anual da IASJ (International Association of Schools of Jazz), associação presidida pelo saxofonista David Liebman, e que teve lugar em Santiago de Compostela. No meeting teve oportunidade de estudar e tocar com professores e alunos de escolas de Jazz de cerca de 50 países de todo o mundo.

Em Janeiro de 2000 termina os seus estudos no HCP. Em 2012 conclui o Mestrado em Música – Jazz, na Escola Superior de Música de Lisboa concluído com média de 17 valores. Em 2013 inicia o Doutoramento em Artes Performativas na Faculdade de Letras de Lisboa. Em Fevereiro de 2000 começa a dar aulas na Escola de Jazz Luiz Villas-Boas / Hot Clube de

---

<sup>64</sup> Disponível em: < [http://www.brunomfsantos.com/uploaded/about/pdf/bio\\_site.pdf](http://www.brunomfsantos.com/uploaded/about/pdf/bio_site.pdf) > acesso em 30 de Abr. de 2013.

Portugal, onde ainda hoje se mantém como director pedagógico e Vice-Presidente da Instituição desde Janeiro de 2009.

Leccionou na escola de jazz do Barreiro durante os anos de 2001 e 2002. Docente do curso de jazz do Conservatório do Funchal (2001 – 2009) e Alhandra (2007-2010). Leccionou também no Orfeão de Leiria durante o ano de 2005 sob o protocolo do mesmo com o HCP. Lecciona desde 2008 na Escola Superior de Música de Lisboa, nas classes de Música de Conjunto e Instrumento da licenciatura em jazz, como docente da unidade curricular de instrumento. Desde 2010 coordenador do Gerajazz, parceria entre a Orquestra Geração e o Hot Clube de Portugal que promove 4 estágios de jazz anuais com alunos da OG.

Desde 2012 docente do Mestrado em Jazz na Universidade de Aveiro e Escola Superior de Música de Lisboa. Como formador participou em vários workshops e acções de formação destacando-se: Santa Maria (Açores), Ponta Delgada (Açores), Funchal, Estarreja, Coimbra, Montemor-o-Velho, Festival Jazz Alta Estremadura, Hot Clube de Portugal, IASJ meeting (São Paulo - Brasil e Graz - Áustria), Lisbon Jazz Summer School (CCB – Lisboa), Orquestra Geração “Gerajazz), entre outros.

## **Estrevistado 2 – Respostas:**

01 – *M.D: Entendo aquilo que a descrição indica, ou seja, simultaneamente tocar acordes e melodia, sendo que tipicamente a melodia estará no topo (como nota mais aguda) dos acordes.*

02 – *M.D: Penso que a diferença pode estar naquilo que o guitarrista pretende no momento, ou seja, chord-melody será melodia e acordes em simultâneo, e a guitarra jazz solo pode ser algo mais livre, sendo que também pode ser chord-melody.*

03 – *M.D: Pode não ser nenhuma ou poderá haver muita diferença, depende da abordagem e do tipo de arranjo.*

04 – *M.D: Penso que todas se enquadram, cada guitarrista terá a sua própria técnica ou técnicas. Há muitos casos diferentes na história do jazz (Wes Montgomery, Jim Hall, etc.). Todos usam técnicas diferentes.*

05 – *M.D: Penso que não existe nenhuma regra, apenas bom senso, musicalidade.*

06 – M.D: Eventualmente libertará o guitarrista de tocar as tónicas dos acordes, ou pode permitir uma interpretação mais livre do tempo, visto que este está explícito na secção rítmica.

07 – M.D: Tipicamente a técnica de chord-melody aparece nas baladas ou temas mais lentos ou em melodias menos activas porque há mais tempo para as mudanças de acorde. Mas há várias excepções.

08 – M.D: Depende do tipo de arranjo. Penso que fazer linhas de baixo limitará a questão da condução melódica de notas mais importantes, mas dependerá do arranjo.

09 – M.D: Essas características fazem parte do idioma jazzístico tal como outras: oitavas, acordes de passagem, etc. É mais uma característica do idioma.

10 – M.D: Tipicamente como resposta à linha melódica, espécie de resposta nos espaços deixados em branco pela linha melódica, mas também pode funcionar com linhas melódicas harmonizadas.

### **Estrevistado 3 – Mário Delgado**

#### **Currículo<sup>65</sup>:**

Mário Delgado nasceu em 62, começou os seus estudos na Escola de Jazz do Hot Clube, ainda quando José Eduardo e David Gausden leccionavam na cave da Praça da Alegria. Prosseguiu os seus estudos na Academia dos Amadores de Música onde estudou guitarra clássica com José Peixoto e Piñero Nagy, (completou o 8º Grau de Formação Musical, o 5º Grau de Guitarra Clássica e o curso básico de Acústica).

Prolongou a sua formação envolvendo-se em seminários com alguns dos mais importantes guitarristas de Jazz contemporâneos como John Abercrombie, Bill Frisell, Ben Monder, Atilla Zoller, Kenny Burrell, Barney Kessel ou com mestres como Jimmy Giuffre, Red Mitchell, David Liebman, Steve Lacy, Han Bennink, Paul Motian e Joe Lovano, entre outros. A sua experiência como pedagogo liga-o desde 1986 / 1999 à Escola de Jazz do Hot Clube (guitarra jazz, combo, harmonia e treino auditivo). No período 97/2000 exerceu actividade docente na Escola Profissional de Almada, leccionando as disciplinas de Guitarra Eléctrica (Jazz) e classe de Conjunto.

Presentemente lecciona desde 99 na Escola de Jazz do Barreiro (guitarra Jazz e direcção do Ensemble da Escola) e desde 2005 na Academia dos Amadores de Música (guitarra improvisação) e Universidade de Évora. Para além de vários workshops, nomeadamente os cursos de Jazz de Loures e os II Encontros de Guitarra do Porto em 2000.

Participou em 1995 no " 6th Annual IASJ Meeting " (Encontro da Associação Internacional das Escolas de Jazz, que congrega Escolas como: Berklee College of Music de Boston, New School of Jazz and Contemporary Music de New York, Taller de Musics de Barcelona e Hot Clube de Portugal) em Israel onde representou a Escola de Jazz do Hot Clube de

---

<sup>65</sup> Disponível em < <http://mariodelgadooficial.blogspot.pt/> > acesso em 30 de Abr. de 2013.



Portugal. Desde 86 teve o privilégio de ter sido professor de alguns dos mais reputados guitarristas de jazz deste país, bem como de outros da escola clássica ou da área do rock. Como músico de Jazz em 1992, Delgado junta-se ao guitarrista José Peixoto e ao percussionista José Salgueiro para desenvolver um projecto que culminará na gravação do álbum Taifas, cruzando um espaço musical que se abria ao universo das sonoridades árabes e mediterrânicas também presente na música do cantor Janita Salomé, com o qual Delgado gravou.

É ainda sob o signo do cruzamento de linguagens, mas desta vez numa aproximação heterodoxa às raízes portuguesas, que Mário Delgado e José Salgueiro se juntaram ao contrabaixista Carlos Barretto - para gravar Suite da Terra. O guitarrista divide-se actualmente entre vários projectos, nomeadamente Filactera, Filactera Redux, TGB, Trio de Carlos Barretto, Maria João e Mário Laginha, Quinteto de Rodrigo Gonçalves, Quinteto de Laurent Filipe, Carlos Bica "Single".

Em 2005 recebeu o prémio Carlos Paredes atribuído pela Câmara de Vila Franca de Xira ao disco Tuba Guitarra e Bateria do colectivo TGB (Carolino, Delgado, Frazão).

### **Estrevistado 3 – Respostas:**

01 – *M.D: Chord melody em princípio será harmonizar uma melodia apenas com recurso a acordes. Para cada nota um acorde.*

02 – *M.D: Julgo que chord melody e guitarra jazz solo são departamentos diferentes. Pois na guitarra solo podem acontecer outras coisas diferentes, como por exemplo: Contraponto, single line, acordes e melodia em simultâneo.*

03 – *M.D: Em parte esta resposta está na anterior. Assim julgo nunca ter escutado um trecho de guitarra jazz (solo) em que tudo seja apenas chord melody. O chord melody poderá ser um recurso utilizado numa dada secção da música, mas não em toda.*

04 – *M.D: Julgo que o mais utilizado e conveniente será apenas com os dedos ou palheta. Se as passagens envolverem muitas mudanças de dedo da mão esquerda, será mais adequado o uso da palheta de forma a que a sonoridade dos acordes se torne mais ligada.*

05 – M.D: *Eu tenho uma regra pessoal, que é evitar usar o mesmo acorde para harmonizar notas diferentes.*

06 – M.D: *No caso de trio o guitarrista não precisará em princípio de definir tanto o registo grave como quando toca a solo. Nem de preencher tanto espaço.*

07 – M.D: *Em princípio estaria inclinado para dizer que numa musica com poucos acordes, o chord melody irá criar maior contraste.*

08 – M.D: *É uma grande possibilidade. Conheço uma versão de Cheroke por Martin Taylor e Louis Stewart. Em que este último durante a exposição do tema, toca a melodia em block chords enquanto mantém o walking bass.*

09 – **Não respondeu.**

10 – **Não respondeu.**

## Estrevistado 4 - Cláudio César Ribeiro

### Currículo<sup>66</sup>:

Guitarrista, compositor e arranjador. Nascido no Brasil. Frequentou o Conservatório Pernambuco de Música nas aulas de formação musical. Participou com seu trio instrumental do concorrido festival nacional "Projecto Pixinguinha". Tocou em várias peças de teatro/musicais, bares da cidade e acompanhou diversos artistas e cantores de Pernambuco.

Em 91 participou do grande Festival de MPB da Record em São Paulo com o cantor André Rio, participando em vários discos do mesmo até 99. Em 94, vem a Portugal para uma temporada de um meses Lisboa, com seu grupo de MPB e Bossa Nova, junto com o baterista Pupilo (Nação Zumbi) e o baixista Hélio Silva (Spok Frevo Orquestra). Em 95, no Rio de Janeiro, gravou com o seu grupo Má Companhia o disco do multi facetado, artista plástico, escritor, poeta, cantor e compositor, Lula Cortes, "Má Companhia" (Sony Music). Em 96, gravou e produziu o disco " A Lenda da Doce Nuvem" do Poeta e cantor Marcos D'Morais.

Em 97, com seu grupo Capitão Severo, actua no Prémio Multi Show de Música, na lendária casa de espectáculos Canecão, no Rio de Janeiro, com a participação do grande compositor/cantor Lenine com o grupo Capitão Severo. Em 99 vem a Portugal pela segunda vez acompanhando o cantor André Rio e a cantora Elba Ramalho para diversos shows pelo país. Volta a Portugal para uma temporada maior, no Casino da Póvoa com a cantora Lilian Raquel. Desde então actua como músico de estúdio, gravando para os mais diversos artistas e projectos nacionais. Desde 2003 actua em alguns projectos com vários músicos de Jazz, entre os quais, Duo com a cantora Fátima Serro, e o Drumless Trio, com o saxofonista Rui Teixeira e o Baixista Filipe Teixeira.

---

<sup>66</sup> Enviado por e-mail em 26 de novembro de 2012.

Em 2006, gravou e produziu o disco de estréia de Felipe Fontenelle (Universal Music), Que contou com a participação da renomada fadista portuguesa Cristina Branco. Em 2007, foi convidado a participar do primeiro disco solo e DVD, da conceituada cantora de Jazz Maria João, "João" (Universal Music), fazendo os arranjos das músicas em que gravou. Em 2008, participou do disco do grupo Classificados (iPlay), liderado pelo cantor Serafim Borges, com o qual gravou em 2005 o seu disco de estréia, "Mar do Mundo".

Em 2009 participou no novo disco da cantora de Jazz e World Music, a Cabo-verdiana Carmen Souza. Também em 2009, lançou o disco do seu projecto com a cantora Lilian Raquel, Amarelo Manga, intitulado "Verso Preso", contando com originais e algumas versões de clássicos da MPB, fazendo uma fusão de Bossa Nova, MPB e Jazz e World Music. Disco que produziu e arranjou, sendo autor de alguns dos temas.

Foi convidado a gravar e produzir, onde fez também o arranjo de alguns temas da segunda edição do bem sucedido projecto de música pop portuguesa em bossa nova, Bossa Nossa, editado pela Sony Music, ao lado da cantora Lilian Raquel.

Em 2011 foi convidado a participar da digressão europeia do cantor e compositor mundialmente conhecido "Ivan Lins", com quem continua a fazer concertos até o momento.

Paralelamente a este trabalho como músico, continua a fazer produções e arranjos de vários discos. Estando no momento a produzir um disco com músicas do Ivan Lins cantadas em francês, com Ivan Lins, o pianista e cantor André Sarbib e a cantora francesa Carole Simon, disco a ser lançado no mercado português e francês.

#### **Estrevistado 4 – Respostas:**

01 – *M.D: É a maneira de interpretar melodias, sejam elas as melodias do tema em si, ou melodias dos improvisos, sejam com acompanhamento ou a solo.*

02 – *M.D: A meu ver, são coisas muito parecidas, pois em um acompanhamento a solo às vezes é necessário o recurso ao CM, mas não é uma premissa, pode-se ter uma GJS, com acompanhamentos apenas no baixo da guitarra, ou intercalando com o mesmo, apesar de*

*não ficar tão rico harmonicamente.*

03 – M.D: *Acho que a resposta acima serve para os dois exemplos.*

04 – M.D: *Penso que todas as técnicas citadas funcionam perfeitamente com o CM, umas funcionam mais a nível rítmico, outras a nível harmónico e outras a nível melódico. As mais populares são, sem dúvida, a palheta e o dedilhado, sendo o dedilhado mais funcional.*

05 – M.D: *Considero a "coisa" mais espontânea, dependendo apenas da peça a ser interpretada e da limitação técnica de cada um, sendo mais frequente a omissão do que o acréscimo de vozes, pelo menos num contexto da guitarra, visto a limitação de seis cordas e do pouco provável uso do quinto dedo da mão esquerda, muito diferente de um piano, onde temos dez dedos livres para tocar dez notas ao mesmo tempo. Logicamente a omissão do quinto grau do acorde na guitarra é o mais comum, pouco influenciando o sentido de sua natureza.*

06 – M.D: *Isso fica a critério do músico, acho que os recursos serão os mesmos, excepto o uso das cordas graves para fazer o baixo, o seu uso deve ser muito mais restrito, mas com certeza o trabalho fica mais facilitado em termos de execução, só que mais limitado em termos de liberdade de criação.*

07 – M.D: *Sempre uma música mais espaçada vai favorecer o uso do CM, primeiro por uma maior facilidade em torno das mudanças dos acordes, e depois em termos de ter mais tempo para pensar no que vem a seguir. Uma música com muitos acordes ao meu ver, favorece um pouco a construção rítmica.*

08 – M.D: *O guitarrista estando só, são completamente aconselháveis, dependendo apenas do tipo da música, da interpretação de cada um e da limitação técnica.*

09 – M.D: *Pela forma como a guitarra é afinada, favorece muito o uso das quartas nos acordes, principalmente nos acordes em bloco. E isso tornou-se uma característica muito forte dos guitarristas de jazz e até muito natural, dada a sua facilidade de execução.*

10 – M.D: *Penso que isso é uma coisa que só depende de quem improvisa, não existe uma regra para isso, podemos ouvir solos maravilhosos, onde o guitarrista permitiu-se dar, muito espaço entre uma frase e o acorde referente a essa frase ou à frase seguinte, do mesmo modo, grandes solos com muito acompanhamento ao mesmo tempo. Como estamos falando de improviso, penso que tudo deve ser livre e não ter nenhuma regra limitando o sentimento do músico neste momento. Acho que a técnica é muito importante, pois se o guitarrista tem muito boa capacidade técnica, ele pode escolher o momento certo para utilizar os recursos, ficando livre para tocar apenas o que lhe vem na alma.*

## Entrevistado 5 – Gilad Hekselman

### Currículo<sup>67</sup>:

Gilad Hekselman has been developing a reputation as one of the most promising guitarists in New York since his arrival in 2004. In only a few years this native Israeli has shared the stage with some of the greatest artists in the New York jazz scene including Chris Potter, Mark Turner, John Scofield, Anat Cohen, Ari Hoenig, Esperanza Spalding, Sam Yahel, Jeff Ballard, Gretchen Parlato, Avishai Cohen, Jeff 'Tain' Watts, Tigran Hamasyan, Aaron Parks and Greg Hutchinson.

He has played all the major jazz clubs in New York including the Blue Note, The Jazz Standard, Dizzy's Club and Smalls. He is constantly touring world-wide and has played most major jazz festivals including Montreux, North Sea, Montreal and San Francisco. Gilad is the winner of the 2005 Gibson Montreux International Guitar Competition. He opened for guitar legend Paco de Lucia at the Montreux Jazz Festival in 2006, which led to a string of performances at the IAJE Conference and at Dizzy's Club Coca-Cola in New York. That same year Gilad released his debut album *SplitLife* (Smalls Records) recorded with bassist Joe Martin and drummer Ari Hoenig. It received rave reviews from the press as did his second album, *Words Unspoken* (LateSet Records), recorded and released in 2008 with Joe Martin, drummer Marcus Gilmore and tenor saxophonist Joel Frahm.

In 2009, Gilad recorded three tracks for Walt Disney Records, one of which was included in the record *Everybody Wants To Be a Cat* (2011). The album features versions to Disney songs played by a top-shelf lineup of musicians including Dave Brubeck, Joshua Redman, Esperanza Spalding, Diane Reeves, Roy Hargrove, Kurt Rosenwinkel, The Bad Plus and many other jazz legends.

---

<sup>67</sup> Disponível em < [http://www.giladhekselman.com/uploaded/about/pdf/Gilad\\_Hekselman\\_Bio\\_2013.pdf](http://www.giladhekselman.com/uploaded/about/pdf/Gilad_Hekselman_Bio_2013.pdf)> acesso em 30 de Abr. de 2013.

In the spring of 2010 Gilad recorded his third album, *Hearts Wide Open*, with Joe Martin on bass, Marcus Gilmore on drums and worldrenowned saxophonist Mark Turner, a project that Gilad defined at the time as his "best recorded work so far". The record received rave reviews globally and was featured in many Best-of-2011 lists such as *New York Times*, Amazon and iTunes. In April of 2013, Gilad has release his fourth album, *This Just In*, under the JazzVillage label of Harmonia Mundi. Recorded and engineered in New York by Michael Cisneros Perez, the new album with Gilad Hekselman, Joe Martin, and Marcus Gilmore also features Mark Turner on three titles. Born in Israel in 1983, Gilad studied classical piano from age six and began studying guitar at the age of 9. From age 12 to 14 he performed regularly with the band of a weekly children's television show. He attended the prestigious Thelma Yellin School of Arts, graduating with excellence from the jazz department at age 18. Gilad received the America - Israel Cultural Foundation Scholarship for studies abroad to attend The New School in New York, where he completed a BFA degree in performing arts in 2008. Gilad performs on handcrafted guitars made by Victor Baker.

#### **Estrevistado 5 – Respostas:**

01 – M.D: *Playing a combination of a melody and chord accompaniment on the guitar.*

02 – M.D: *Solo guitar can have chord melody. But you can use CM in a group setting as well.*

03 – M.D: *I don't know.*

04 – M.D: *I wouldn't know, I use combination of pick and fingers, what sometimes is called hybrid. I want to be able to play quick lines with the articulation of a pick but be able to control voices inside a voicing independent.*

05 – M.D: *Different people have different sense of esthetics. I like to always do things that refer to the musical context, and that are improvised as much as possible.*

06 – M.D: *Depends on the guitarists. Same answer as the previous answer.*

07 – M.D: *I don't know.*

08 – M.D: *If you like it you should do it. With some exceptions, I am not a fan.*

09 – M.D: *I don't know.*

10 – M.D: *As in any situation, only when it serves the music.*

RIA – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro

<http://ria.ua.pt>

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.

Para consultar o CD-ROM deve dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca da UA.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia  
Universidade de Aveiro