

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA GUITARRA SOLO

MARCEL EDUARDO LEAL ROCHA

CAMPINAS

2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

ELABORAÇÃO DE ARRANJO PARA GUITARRA SOLO

MARCEL EDUARDO LEAL ROCHA

Dissertação apresentada ao Curso Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante.

CAMPINAS

2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

R582e

Rocha, Marcel Eduardo Leal.

Elaboração de arranjo para guitarra solo. / Marcel Eduardo
Leal Rocha. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Guitarra. 2. Violão. 3. Arranjo (Música). 4. Jazz.
5. Harmonia. 6. Bossa-nova. I. Cavalcante, Marcos Siqueira.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Agradeço, antes de todo mundo, meus pais, Maria José e Rogério, imensa e eternamente. Dedico este trabalho a vocês, materializadores do mais puro amor.

Agradeço à Raquel por existir: luz da minha vida.

Agradeço à Fabi pela dedicação, na forma de trabalho árduo neste texto e, principalmente, pelo espaço/tempo de amor que tem colocado em meus dias: companheira até o fim da vida.

Agradeço ao amor incondicional da vó Rosa; ao companheiro de aventuras da imaginação, meu irmão Rogério; à Cida e à Carmen pelo amor e dedicação sem exaustão; à minha família e seus ‘ouvidos’, sempre me dando força pra continuar; a todos meus amigos, principalmente meus irmãos Joel e Paula, Piry e Lú, Morgado e Lú, Roberto e Sofia, Simone e Cris, Cap’s e Claudinha, Papa e Patrícia, Keké e João, Paulo e Márcia, Uli e Grahal e tantos que, infelizmente não cabem aqui; a meu orientador; à Profa. Denise, sempre disposta a viabilizar as coisas; aos membros da banca; ao Prof. Dr. Ney Carrasco; ao Prof. Dr. Eduardo Paiva pela gravação do CD; ao Prof. Dr. José Euclides; ao pessoal da Pós do IA; a meus mestres, que personifico na pessoa do Gogô; a meus amigos de Guitar Craft, no Brasil e no mundo; aos meus queridos alunos, que personifico na pessoa do Reinaldo; e à CAPES por facilitar minha vida durante o período deste trabalho.

A guitarra é um instrumento capaz de produzir música em várias texturas diferentes. Pode improvisar melodicamente como um trompete ou um saxofone, pode acompanhar solistas ou cumprir a função de instrumento harmônico num combo, ou desempenhar arranjos e composições solo como um piano ou um órgão.

Tal versatilidade também constitui um dos principais atributos do músico profissional, já que vivenciamos uma época em que pouco se investe para viabilizar a música ao vivo, dificultando a formação de conjuntos musicais. Como resultado disso, freqüentemente o músico se depara com situações em que é necessário executar apenas em seu instrumento, as partes outrora destinadas a vários instrumentos.

A proposta desta dissertação é direcionar o músico guitarrista à elaboração deste tipo de trabalho musical, ou seja, a criação de arranjos solo. Para tanto, serão apresentados elementos musicais baseados na prática da música popular, que serão demonstrados, analisados e exemplificados na forma de passagens musicais arranjadas para guitarra solo, bem como na forma de arranjos originais inteiros.

Para auxiliar o desenvolvimento desta temática, serão apresentadas de maneira sucinta, questões a respeito da teoria da música popular, além de uma pequena investigação da história do instrumento no Brasil chamado de guitarra. Os arranjos presentes ao longo do texto surgem como uma proposta prática de demonstração das diferentes abordagens e possibilidades que podem surgir na elaboração de um arranjo para guitarra solo e serão realizados a partir do repertório musical popular brasileiro (bossa-nova e MPB), americano e europeu (*jazz* e *pop*).

The guitar is an instrument that has proved capable of producing music in several different textures. It can improvise melodically like a trumpet or a saxophone, it can accompany soloists or play the role of the harmonic instrument in a combo, or it can play solo arrangements and compositions, like a piano or an organ.

Such versatility has been one of the most needed attributes to the professional musician since we live in an era that so little investment has been made to make way to live performance music making it difficult to form musical combos. As a result, very often the musician needs to execute, by himself, musical parts originally intended to be played by an entire combo.

The proposal of this work is to guide the guitarist in fulfilling this kind of work: the conception of solo arrangements. To achieve this goal, musical elements originated from performance practice will be shown, exemplified and analyzed as solo arrangements excerpts and entire pieces.

In a very succinct manner, issues regarding the theory of popular music, as well as issues regarding the history of the instrument which, in Brazil, is called *guitarra*, will be shown to aid the fulfillment of this work's proposal. The original solo arrangements within this text are a practical way to demonstrate the different approaches and possibilities that can be raised when arranging for solo guitar and will be done inside the repertoire that involves Brazilian popular music (*bossa-nova* and the so called *MPB*, which stands for Brazilian Popular Music) and American and European popular music (jazz and pop).

Resumo	v
Abstract.....	vii
Índice das Ilustrações.....	xiii
1. Introdução	1
A guitarra <i>archtop</i>	3
2. Elementos para Elaboração de Arranjos para Guitarra Solo	5
2.1. Harmonização.....	5
Densidade Harmônica.....	7
Arranjos	8
2.2. Rearmonização	12
Técnicas de Rearmonização	12
Arranjos	18
3. Técnicas Específicas e Idiomatismos	23
3.1. As linhas de baixo no <i>jazz</i> (o baixo caminhante – <i>walking bass</i>).....	23
3.1.1 As notas utilizadas em uma linha de baixo	24
Linha de baixo em progressões harmônicas de tradição jazzística	24
3.1.2. As abordagens de Joe Pass e de Tuck Andress para a construção de linhas de baixo na guitarra	27
3.1.3. A abordagem de David Baker para a construção de linha de baixo	29
3.2. O <i>ragtime</i> e o estilo <i>stride</i>	30
3.3. As variações com caráter improvisatório	33
3.4. A utilização de cordas soltas	34
3.5. Elaboração de arranjo para melodia em tessitura grave	36
4. Conclusão: <i>I Got Rhythm</i>	37
5. Referências bibliográficas	49
6. Arranjos	53
1- How high the moon (Morgan Lewis).....	53
2-Alice in wonderland (Fain/Hilliard).....	54
3- Blue bossa (Kenny Dorham). Tocar sem swing feel.....	56
4- Cherokee (Ray Noble).....	57
5- Countdown (John Coltrane)	59
6- Giant steps (John Coltrane)	60

7- “Here, there and everywhere” (Lennon e McCartney)	62
8- Misty (Errol Garner)	64
9- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)	66
10- Billie’s bounce (Charlie Parker).....	68
11- Freddie freeloader (Miles Davis)	69
12- Obladi-obladá (Lennon/McCartney)	70
13- Cá já (Caetano Veloso).	73
14- Samba de uma nota só (Tom Jobim).....	75
15- Wave (Tom Jobim)	77
16- I got rhythm (Ira Gershwin/George Gershwin).....	79
7. Apêndices	83
7.1 A Guitarra Archtop	83
7.2 A eletrificação da guitarra	90
7.3 A guitarra de corpo sólido, Les Paul, Leo Fender, Merle Travis e Paul Bigsby	92
7.4 Harmonia	93
7.4.1. A cifragem harmônica:	93
7.4.2. Campos harmônicos tonais	93
7.4.3. Funções harmônicas	96
7.4.4. Progressões harmônicas padrão.....	97
7.4.4.1. <i>Blues</i>	98
7.4.4.2. <i>Rhythm changes</i>	100
7.4.4.3. Harmonia de choro	102
7.4.4.4. Ciclos harmônicos e <i>turnarounds</i>	103
7.4.4.5. A progressão harmônica desenvolvida por <i>John Coltrane</i> , “ <i>Coltrane changes</i> ”:	108
7.4.4.6. Progressões originadas a partir de <i>standards</i> de jazz e de música brasileira:	111
7.5 Aberturas	111
7.5.1. As tétrades abertas e os <i>drops</i> :	114
7.5.2. Combinação de cordas:.....	115
7.5.3. Aberturas de quatro notas com adição de uma extensão:.....	115
7.5.3.1 Adição da nona:	115
7.5.3.2. Adição da décima primeira:.....	116
7.5.3.3. Adição da décima terceira:	117
7.5.4 Aberturas de quatro notas com adição de duas extensões:	117
7.5.4.1. Adição de nona e décima primeira	117
7.5.4.2 Adição de nona e décima terceira:.....	118
7.5.4.3 Adição da décima primeira e da décima terceira:.....	119
7.5.5 Aberturas de uso característico:.....	119

7.5.5.1. Aberturas utilizadas no estilo <i>four-to-the-bar</i>	119
7.5.5.2 Aberturas quartais:.....	119
7.5.5.3. Aberturas em clusters:	120
7.5.6. Condução de vozes:	120
7.6. Repertório e créditos do CD	127

Figura 1: Detalhe do rabo de peixe na guitarra <i>Gretsch Covertible 1956</i>	83
Figura 2: Detalhe do escudo, das bocas em <i>f</i> e do <i>cutaway</i> na guitarra <i>Yamaha AEX-1500 Martin Taylor Model</i>	84
Figura 3. Detalhe do escudo na guitarra <i>Gretsch Covertible 1956</i>	85
Figura 4. Guitarra <i>Gretsch Covertible 1956</i>	86
Figura 5. Guitarra <i>Gibson Super 400 CES</i>	88
Figura 6. Guitarra <i>Gibson L7 1939</i>	89
Figura 7. Guitarra <i>Gibson L4 1936</i>	89
Figura 8. Guitarra <i>Gibson L5CT George Gobel Model 1959</i>	90

A guitarra é um instrumento musical que oferece uma interface bastante direta e orgânica com o músico. Ela proporciona uma expressividade flexível à execução a partir de sua ampla gama de possibilidades de manipulação sonora e efeitos de performance¹. Na guitarra, a trajetória entre o ataque manual do músico e a resposta sonora se dá de maneira direta e flexível².

Ao mesmo tempo limitada em tessitura³ e cheia de recursos técnicos e timbrísticos; a guitarra é um instrumento com grande flexibilidade estilística e idiomática, podendo produzir efeitos percussivos⁴, bem como se aproveitar das tradições de vários instrumentos, notadamente através de seu parentesco com o violão⁵, simulando o idiomatismo de outros

¹ Aqui, não nos referimos a efeitos advindos de pedais ou processadores, mas sim a possibilidades inerentes ao instrumento, tais como *bends* (mudança momentânea da afinação através da manipulação direta do ângulo de uma ou mais cordas), ligados (onde se obtém notas com o uso de apenas uma das mãos, de modo inclusive a se alterar ligeiramente o timbre das notas em relação a notas tocadas de modo convencional), possibilidade de mudança da afinação de uma ou mais cordas (*scordatura*) possibilitando o uso de cordas soltas como notas pedais ou notas melódicas (*campanella*), ou ainda a emulação de técnicas relacionadas a outros instrumentos de cordas (viola caipira, koto, cítara, contrabaixo, piano, etc), entre outros.

² De maneira direta porque não há nenhum outro mecanismo entre a mão do músico e as cordas; e de maneira flexível porque a qualidade timbrística do som produzido é afetada pelo tipo abordagem física, ou seja, o uso de unha, pele ou palheta para se produzir o som.

³ A extensão da guitarra, que varia de modelo para modelo, está em torno de duas oitavas e meia, o que constitui uma tessitura pequena se comparada, por exemplo, às mais de sete oitavas do piano.

⁴ Por exemplo, o efeito que o guitarrista americano *Tuck Andress* chama de *backbeat*, referindo-se à utilização de ruídos sem altura melódica definida, produzidos pelas costas das unhas da mão direita, servindo como marcação rítmica em um arranjo de guitarra. Ao longo deste texto, este tipo de artifício será chamado de complemento rítmico.

⁵ Cujo repertório inclui transcrições de peças originalmente escritas para instrumentos como o violino, violoncelo, cravo, piano, *vihuela* e o alaúde.

instrumentos de corda como o koto, o cavaquinho, a viola caipira e a cítara, para citar apenas algumas possibilidades⁶.

Provavelmente devido a tanta flexibilidade e também devido a uma certa confusão vocabular com o violão, a trajetória histórica da guitarra se tornou um pouco difusa. Vários tipos de instrumentos são chamados de guitarra sem que, no entanto, refiram-se ao mesmo tipo de instrumento no que tange a sua construção, a seu repertório e a seu idiomatismo.

A partir disso, algumas questões podem ser levantadas. A primeira se relaciona à maneira pela qual o termo guitarra pode estar ligado ao termo violão e até que ponto os dois termos são intercambiáveis na literatura que trata da história do violão e da guitarra. Considerando que em outras línguas que não a língua portuguesa utilizada no Brasil o termo guitarra parece ser o mais utilizado⁷, outra questão que se levanta é a de como este termo se refere à guitarra elétrica – como chamamos no Brasil – e como se refere ao violão. Em última instância, precisamos esclarecer se a guitarra e o violão são ou não são o mesmo instrumento.

O termo guitarra em princípio se referia a um instrumento de quatro ordens⁸ do séc. XVI, contemporâneo à *vihuela*. Enquanto esta última gozava de *status* de instrumento musical sério, sempre presente nas cortes entre os aristocratas, a guitarra era considerada um instrumento menor, mundano, utilizado apenas em contextos de música popular, na pior acepção do termo. Ao passo que a *vihuela* era utilizada como instrumento solista, executando obras consideradas musicalmente refinadas, a guitarra era utilizada apenas para o acompanhamento de canções do povo comum. Porém, após o apogeu da *vihuela*, aproximadamente entre os anos de 1536 e 1576, ocorreu a era da guitarra de cinco ordens (aproximadamente de 1596 a 1690) que, através de algumas modificações ocorridas,

⁶ A palavra ‘idiomatismo’ significa as técnicas são específicas a determinado instrumento como, por exemplo, a utilização de cordas soltas na execução do violão e da guitarra.

⁷ Em italiano: *chitarra*; em alemão: *gitarre*; em inglês: *guitar*; em espanhol e português de Portugal: *guitarra*; em francês: *guitarre*.

⁸ O termo ordem se refere a um grupo de cordas que são tocadas como se fossem uma, ou seja, ao se tocar com um dedo da mão direita uma ordem, todas cordas relacionadas a ela são atacadas ao mesmo tempo. As ordens podem ser constituídas por três, duas ou mesmo uma corda apenas.

transformou-se em um instrumento de seis ordens simples⁹: a guitarra de seis cordas que, na língua portuguesa utilizada no Brasil é chamada de violão.

A partir deste panorama histórico podemos presumir que, sendo os dois termos intercambiáveis neste contexto lingüístico luso-brasileiro, o instrumento que no Brasil chamamos de violão se originou diretamente do instrumento chamado guitarra, podendo, assim, ser considerado uma evolução do mesmo – sendo ainda, de alguma maneira, ainda uma guitarra. Porém, no Brasil o termo guitarra passou a ser relacionado apenas aos instrumentos que evoluíram a partir das guitarras chamadas *archtop*¹⁰ até a criação das guitarras elétricas de corpo sólido.

Finalmente, guitarra e violão são o mesmo instrumento? Apenas na língua portuguesa utilizada no Brasil a guitarra de seis ordens mudou de nome e passou a ser chamada violão. Dessa maneira, no resto do mundo o termo guitarra é o único utilizado quando se quer fazer referência ao que no Brasil chamamos de violão e de guitarra. É por isso que nas outras línguas sempre que se quer enfatizar se o instrumento é elétrico ou acústico, ou se é sólido ou *archtop*, costuma-se adicionar mais uma palavra. Assim, em inglês temos: *acoustic guitar* (no Brasil: violão), *electric guitar* (no Brasil: guitarra), *archtop electric guitar* (no Brasil: guitarra semi-acústica, semi-sólida ou acústica), *archtop acoustic guitar* (no Brasil: guitarra acústica).

A guitarra *archtop*

O instrumento que é objeto deste trabalho e sobre o qual serão construídas as considerações teóricas e práticas, será o instrumento da família do violão/guitarra conhecido como guitarra *archtop*. Este instrumento pode ser considerado um elo entre o

⁹ Portanto, cada ordem se constituía de apenas uma corda.

¹⁰ Este termo é uma abreviatura do termo *arched top*. Nas guitarras construídas neste estilo, a madeira que forma o tampo do instrumento é arqueada mecanicamente. Assim, diz-se que ela possui um “tampo arqueado”, em inglês, *arched top*.

violão (como é conhecida no Brasil a guitarra acústica – *acoustic guitar* em língua inglesa – ou guitarra espanhola – *Spanish guitar* em língua inglesa) e a guitarra elétrica. A guitarra *archtop* descende diretamente do violão e com ele partilha características constitutivas importantes, tais como: ser acústica¹¹, possuir corpo oco, afinar-se da mesma maneira que o violão e sua construção, mesmo que com características que a distinguem do violão, está na linha de tradição da família de instrumentos relacionados a ele (*vihuela*, *cuatro* venezuelano, *tiple* chileno, *ukelele* havaiano, cavaco português, cavaquinho brasileiro, violas portuguesa e brasileira, guitarra portuguesa, *bouzouki*). Foi este tipo de instrumento – a guitarra *archtop* – geralmente relacionado ao contexto musical jazzístico, que após sua amplificação através do uso de captadores magnéticos e de amplificadores elétricos, deu origem à guitarra elétrica sólida, geralmente relacionada à música *pop* e ao *rock*.

Como o presente trabalho abordará a temática de arranjo solo sob uma perspectiva jazzística¹², a guitarra construída no estilo *archtop*, por ser o tipo de guitarra diretamente ligado a este tipo de linguagem, será o tipo de instrumento sobre o qual serão pensadas as questões relacionadas ao tema.

Nos apêndices, encontrados no final do presente texto, podem ser encontradas maiores informações a respeito da guitarra *archtop* e da guitarra sólida.

¹¹ Mas é utilizada também eletricamente sendo que, muitas vezes, em simultaneidade com a utilização acústica.

¹² Linguagem jazzística aqui significa o tratamento, principalmente harmônico, dado aos arranjos, mesmo sendo eles sobre repertório de outros estilos que não o *jazz*, como a bossa-nova, a música brasileira em geral ou a música *pop*.

2. Elementos para Elaboração de Arranjos para Guitarra Solo

A seguir, serão traçadas considerações a respeito dos elementos básicos que o arranjador precisa ter controle ao elaborar um arranjo solo para guitarra.

2.1. Harmonização

Para procedermos à harmonização de uma melodia devemos sempre manter a idéia de que as notas melódicas devem estar presentes no registro mais agudo das aberturas utilizadas, de maneira que a melodia esteja sempre clara e distinta de toda a malha harmônica¹³.

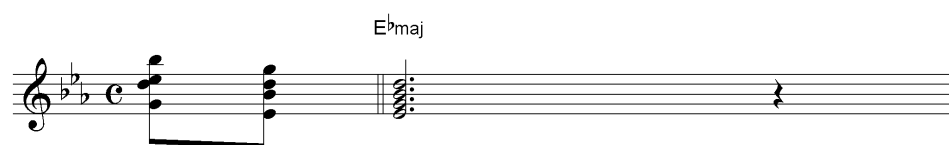
Vamos proceder agora a uma categorização das notas melódicas, dividindo-as em classes distintas cujos princípios servirão para governar seu uso.

As notas melódicas se dividem entre notas do acorde e notas que não pertencem ao acorde. As notas do acorde geralmente são as notas que delineiam o contorno melódico, são as notas nas quais ocorre o repouso melódico. Para harmoniza-las, devemos utilizar uma abertura do acorde na qual a nota mais aguda seja a nota da melodia. As notas que não pertencem ao acorde geralmente são notas de passagem melódica, ou seja, notas cuja função é conectar as notas principais da melodia. As notas de passagem se subdividem entre notas de passagem diatônicas – notas que pertencem à tonalidade na qual se está trabalhando – notas de passagem cromáticas – notas que não pertencem à tonalidade. Em

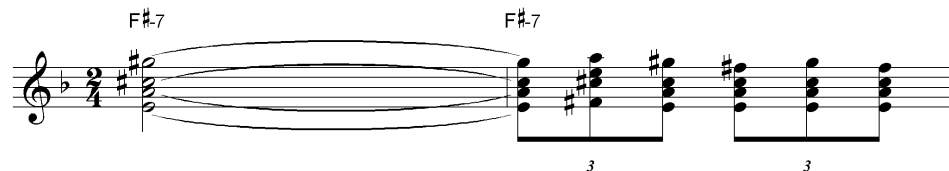
¹³ Apesar de ser possível harmonizar uma melodia cujas notas estejam em tessitura média, ou seja, as notas da melodia não são necessariamente mais agudas do que as notas utilizadas na harmonia, vamos tratar deste tipo de harmonização como um caso excepcional, demonstrando apenas um exemplo no arranjo da canção “Wave”.

um contexto simplificado de utilização apenas de aberturas a quatro vozes, uma nota de passagem diatônica é harmonizada através da utilização de uma abertura na qual ela substitui a nota original do acorde cuja altura se encontre logo abaixo a ela. Para a harmonização de uma nota de passagem cromática, podemos utilizar a técnica anterior bem como optar pela utilização de uma téttrade diminuta¹⁴. Segue abaixo alguns exemplos de harmonização.

Exemplo 1: Harmonização de notas do acorde, melodia da canção “Misty” (Errol Garner).



Exemplo 2: Harmonização de nota de passagem pela supressão de uma nota do acorde, melodia da canção “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).



Exemplo 3: Harmonização de nota de passagem através da utilização de acorde diminuto, melodia de “Autumn leaves” (Johnny Mercer)



¹⁴ Técnica utilizada em arranjos de sopro das *big bands* a quatro e cinco vozes e utilizada também nas harmonizações do guitarrista americano *Wes Montgomery*.

Densidade Harmônica

O termo densidade harmônica se refere à possibilidade de se harmonizar todas ou apenas algumas notas da melodia. Na primeira opção, chamada de harmonização nota a nota, todas as notas da melodia são harmonizadas e, na segunda opção, apenas as notas principais são harmonizadas. De maneira geral, para que se mantenha um equilíbrio harmônico durante todo o arranjo, uma boa opção é utilizar-se da harmonização nota a nota apenas em algumas passagens específicas, quando se quer enfatizar mais a harmonização, e com duração de poucos compassos.

Para que possamos garantir o equilíbrio em um arranjo, podemos ter como um bom plano de arranjo a utilização das seguintes técnicas: harmonização das notas principais da melodia acrescida de outras técnicas tais como o uso de linhas de baixo, o uso de linhas melódicas paralelas à melodia principal e o uso do complemento rítmico, além do uso esporádico da harmonização nota a nota.

Exemplo 4: Harmonização nota a nota, melodia de “Blue bossa” (Kenny Dorham).



Exemplo 5: Harmonização das notas principais, melodia de “Blue bossa”.



Arranjos

Todos os arranjos se encontram no apêndice destinado a eles no final do texto. A não ser quando indicado, os arranjos apresentados ao longo deste trabalho foram cifrados de maneira a apenas indicar o tipo de téttrade, deixando implícitas as extensões e inversões utilizadas.

O repertório dos arranjos é constituído por *standards* de *jazz* e bossa nova, além de música brasileira e música *pop*. As canções do repertório jazzístico devem ser tocadas sempre com *swing feel*, isto é, com as colcheias típicas do *jazz*¹⁵. Antes da partitura dos arranjos das canções onde deverá ser utilizado o *swing feel*, haverá uma indicação a respeito.

Em muitas ocasiões estarão indicadas cinco notas para serem tocadas ao mesmo tempo, o que significa que serão utilizados todos os cinco dedos da mão esquerda.

Arranjo 1: “How high the moon” (Morgan Lewis)

Neste arranjo ocorre a utilização de harmonização em bloco, algumas linhas de baixo simples e independentes e quase nenhuma reharmonização. A idéia aqui é apenas adaptar a melodia à harmonia original, trabalhando basicamente com aberturas de quatro notas.

Pontos de interesse no arranjo:

-Adição do acorde B7 por se encontrar um semitom acima do Bb7, portanto funcionando como subV ou como acorde cromático (compassos 7 e 23).

¹⁵ Divisão rítmica típica do *jazz*, onde duas colcheias devem ser tocadas como se a primeira valesse dois terços de um tempo e a segunda valesse um terço.

-Utilização da quinta diminuta de Bb7 apenas para que o acorde não fique fora do contexto geral da linguagem jazzística do arranjo, na qual pelo menos uma extensão ou alteração deve ser utilizada para este tipo de acorde (compassos 15 e 29)¹⁶.

-Acorde final com décima primeira aumentada (às vezes chamado de acorde lídio), típico de finalizações jazzísticas.

Arranjo 2: “Alice in wonderland” (Fain/Hilliard)

Neste arranjo temos a utilização de harmonização em bloco, algumas linhas de baixo e alguma rearmonização. Estes elementos são combinados durante o arranjo de maneira a chegar-se a um equilíbrio entre momentos mais densos harmonicamente com momentos em que se enfatiza mais a melodia e a linha de baixo.

Pontos de interesse no arranjo:

-Uso de dominante substituto ao longo de todo arranjo, principalmente substituindo o V7 (G7) por bII7 (Db7).

-Utilização balanceada de passagens menos densas harmonicamente (compassos 1, 4, 16, 17, 20 e 25).

-Utilização de linhas de baixo com caráter melódico (compassos 4, 11, 20, 25, 27, 36, 41, 52 e 59).

-Inversão de acordes para criação de continuidade melódica nos baixos (compassos 31, 37, 38, 39.67 e 68).

-Aplicação da técnica, amplamente utilizada no jazz, de manter o baixo estático na quinta justa do tom da música durante a reexposição do tema (compassos 49, 50 e 51).

-Finalização tipicamente jazzística (compasso 63 até o final).

¹⁶ Uma exceção a esta regra seria a utilização de acordes dominantes sem quintas, apenas com a fundamental, a terça e a sétima, como ocorre nos compassos 31 e 32 do presente arranjo.

Arranjo 3: “Blue bossa” (Kenny Dorham)

Neste arranjo, além do equilíbrio entre linhas de baixo, melodia e harmonia, procurou-se dar ênfase ao caráter rítmico relacionado à bossa-nova. Devido ao fato deste fator rítmico ser bem evidenciado na introdução do arranjo, mesmo quando ele é apenas sugerido a sensação rítmica permanece durante todo o arranjo.

Pontos de interesse no arranjo:

-Apesar da canção estar escrita originalmente no tom de Cm, modulou-se para Em a fim de obter mais possibilidades no que diz respeito a uma tessitura confortável e sonora, nem muito grave e nem muito aguda, que este tom proporciona para esta música. Além disso, buscou-se a utilização de cordas soltas, principalmente o baixo grave sobre o acorde de tônica, proporcionando um ótimo apoio para o ritmo.

-Procurou-se manter sempre uma característica rítmica no acompanhamento, seja harmonizado, seja nas linhas de baixo, realçando o caráter também rítmico da melodia.

-A harmonia é praticamente a original, com a aparição de algumas inversões (compassos 10, 13, 19, 21 e 23), alguns dominantes individuais adicionados (compasso 10, 11 e 15) e alguns dominantes substitutos (compassos 8, 14, 17, 22 e 24).

-Acorde final jazzístico.

Arranjo 4: “Cherokee” (Ray Noble)

Este arranjo, basicamente, é formado por harmonização em bloco seguindo o ritmo melódico, com alguma utilização de acordes relativos (G-7 e C-7 substituindo Bbmaj7 e Ebmaj7, respectivamente). Para adicionar um pouco de dinâmica, nas duas repetições da parte A foi acrescentada uma linha de baixo, fazendo com que a melodia harmonizada fosse adaptada para comportar, de maneira confortável para a mão esquerda, a nova linha.

Arranjo 5: “Countdown” (John Coltrane)

O arranjo se divide em duas partes bem claras. No primeiro *chorus*, não há linha de baixo e os acordes são representados na maioria das vezes sem sua fundamental e aparecem em blocos de acordo com o ritmo melódico. No segundo *chorus*, além destes blocos harmônico-melódicos, há linha de baixo que funciona como um contracanto.

Arranjo 6: “Giant steps” (John Coltrane)

Neste arranjo, a melodia tema é apresentada de duas maneiras diferentes. Na primeira exposição, ela aparece harmonizada através da utilização de blocos harmônicos, sem linha de baixo, que só vem a aparecer na segunda exposição, adicionada de blocos harmônicos. No terceiro *chorus*, ocorre o artifício de variações com caráter improvisatório, ou seja, foi escrito e arranjado um *chorus* inteiro emulando uma improvisação instantânea como a que poderia ocorrer em uma performance, quando o músico passa a improvisar sobre a harmonia do tema. A diferença aqui é que, por ser previamente escrito, este *chorus* não constitui real improvisação, mas possui o mesmo tipo de sonoridade obtida em uma situação de real improvisação. Esse tipo de técnica pode ser utilizado principalmente quando a harmonia de algum tema que se esteja apresentando seja muito complicada ou, como é o caso aqui, o ritmo harmônico é muito rápido para que se construa uma improvisação imediata satisfatória.

Pontos de interesse no arranjo:

- Mudança de oitava na melodia para melhor condução das linhas de baixo que a acompanham (compasso 28).
- Utilização de marcha harmônica (compasso 39 e compasso 47).

-Utilização de aberturas que se repetem em ciclos representando acordes completamente diferentes, garantindo coerência harmônica mesmo entre acordes distantes, que aparecem aqui devido ao caráter modulante de toda progressão harmônica deste *standard*. Isso ocorre das seguintes maneiras:

- a) Utilização de abertura que se repete terça menor acima sobre harmonia II V (compasso 42, acordes F-7b5 e Bb7#5).
- b) Utilização de abertura que se repete cromaticamente (compassos 45 e 46, acordes Gmaj7 e C#-7¹⁷; transição do compasso 47 para o compasso 48, onde a última abertura de Bmaj7 ascende cromaticamente e se torna uma abertura de A-7).

2.2. Rearmonização

Rearmonizar significa modificar, através de adição, supressão ou substituição harmônicas, a progressão original de uma canção. Uma dos aspectos principais para que se consiga obter uma rearmonização equilibrada e esteticamente satisfatória é o respeito para com a melodia original. A melodia deve ser considerada o principal elemento ao se elaborar um arranjo e todos outros elementos devem atuar de forma a permitir que o conteúdo melódico seja passado de maneira clara e limpa.

Técnicas de Rearmonização

- 1) Embelezamento harmônico: Adição de extensões e alterações ao acorde original, sem que isso modifique o tipo (maior, menor, diminuto, meio-diminuto, dominante) e a função do acorde (sua localização dentro de uma tonalidade).

¹⁷ Ocorre aqui uma substituição na qual o Gmaj7 é representado por um B-7sus4 que ascende cromaticamente para C-7sus4 chegando até o C#-7sus4.

2) Uso de dominante individual: Todo acorde pode vir precedido de seu dominante. Caso o acorde a ser preparado por seu dominante não seja o acorde de primeiro grau da tonalidade, este dominante é chamado de dominante secundário ou individual. A partir disso, o acorde dominante secundário pode ser adicionado à progressão ou pode simplesmente substituir o acorde original. Exemplos:

Harmonia original: Cmaj7 A-7 | D-7 |

Rearmonização (substituição): Cmaj7 E7 A-7 A7 | D-7 |

Rearmonização (adição): Cmaj7 A-7 | A7 D-7 |

3) Uso do ciclo de quintas descendentes: Pode-se utilizar o ciclo para se progredir de um acorde para o outro, seja substituindo a harmonia original, seja adicionando acordes a ela. Os tipos de acordes geralmente são dominantes (formando ciclos de dominantes), que podem ser freqüentemente precedidos de acordes menores (formando cadências II-7 V7). Exemplos:

Harmonia original: Cmaj7 A-7 | E-7 |

Rearmonização (substituição e adição): Cmaj7 F#-7b5 B7 | E-7 |

Rearmonização (substituição e adição): G#7 C#7 F#7 B7 | E-7 |

4) Substituição por trítono: Qualquer acorde pode ser substituído por outro acorde a um trítono de sua nota fundamental. Isto geralmente ocorre com acordes de tipo dominante, mas também pode ocorrer com outros tipos de acorde. Exemplos:

Harmonia original: C6 A-7 | D-7 G7 | Cmaj7 |

Rearmonização (substituição): C6 Eb7 | Ab7 Db7 | Cmaj7 |

Rearmonização (substituição): C6 Ebmaj7 | Abmaj7 Dbmaj7 | Cmaj7 |¹⁸

¹⁸ Este tipo de substituição é muito comum e ocorre no *standard* “*Half Nelson*” de *Miles Davis*.

5) Uso de tétrade de sétima diminuta para substituir acorde dominante: Qualquer acorde dominante pode ser substituído por tétrade diminuta cuja fundamental se encontra sobre sua terça, quinta, sétima ou segunda menor¹⁹. Neste caso, o que ocorre é uma abertura de tétrade dominante com nona menor onde a nona substitui a fundamental. Exemplo:

Harmonia original: G7 | C-7 |

Rearmonização: B°7 | Cmaj7 |

6) Substituições diatônicas:

6. a) Substituição por função harmônica: utilizando-se dos conceitos tradicionais de Tônica, Subdominante e Dominante, substitui-se um acorde por outro de mesma função harmônica.

Exemplo: Substituir Dmaj7 por B-7 na tonalidade de A, pois ambos possuem função Subdominante.

6.b) Substituição por acordes relativos: qualquer acorde maior pode ser substituído por seu relativo menor, que se encontra um tom e meio abaixo, ou por seu anti-relativo menor, que se encontra dois tons acima. Qualquer acorde menor pode ser substituído por seu relativo maior, que se encontra um tom e meio acima²⁰.

6.c) Substituição por tétrades e tétrades com extensões. Exemplo: uso de tétrade maior de D para substituir acorde de B-7(9)²¹.

¹⁹ Isso acontece devido à formação simétrica das tétrades diminutas que são formadas a partir de intervalos de terça menor.

²⁰ Como aqui os acordes a serem substituídos não se encontram necessariamente no grau I de uma tonalidade, a abordagem está desligada da função harmônica, e isso diferencia esta técnica de substituição da técnica anteriormente demonstrada.

²¹ Para se descobrir as possibilidades de substituição que uma abertura de tétrade ou tétrade com extensão possui, pode-se proceder da seguinte forma: arbitrando-se que cada uma das doze notas representará a fundamental da tétrade, identifica-se que acordes esta abertura poderá formar. Por exemplo, escolhendo-se uma abertura qualquer de E-7b5, identificamos que ele pode ser, cromaticamente, além do próprio E-7b5: Fmaj7sus4(9,13); F#7(b9,b13); G-6; Abmaj7#5(9,#11); A7sus4(b9); Bb6b5; B-maj7sus4#5; C7(9);

7) Progressão de meio tom: qualquer acorde pode resolver meio tom acima ou abaixo.

Exemplos:

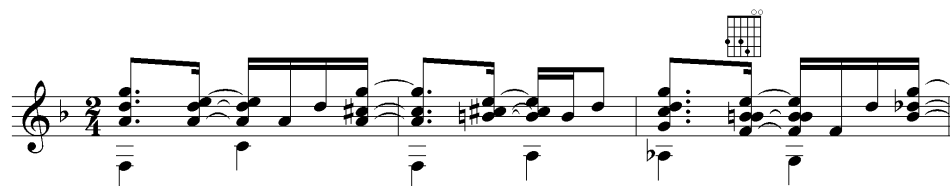
Harmonia original: G7 | Cmaj7 |

Rearmonização (substituição): Db7 | Cmaj7 |²²

Rearmonização (adição): G7 B7 | Cmaj7 |²³

8) Substituições livres e/ou por sonoridade: Utilização de acordes que possuam coerência com as notas da melodia. Para tanto, as notas de repouso da melodia devem estar presentes em alguma nota do acorde.

Exemplo 6: neste arranjo do trecho inicial do tema de “Garota de Ipanema”, temos a presença de alguns acordes cuja origem reside na escolha estética baseada na sonoridade dos mesmos e não em suas funções.



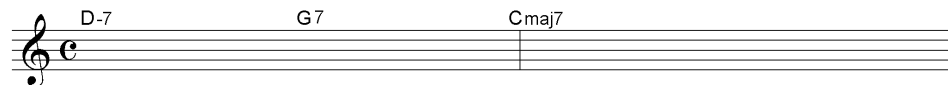
9) Rearmonização com notas de passagem: Neste tipo de técnica, a harmonização que decorre diretamente das linhas produzidas pela condução das vozes das aberturas harmônicas. Muitas vezes, os acordes resultantes deste tipo de procedimento não são nem passíveis de serem cifrados, podendo apenas ser justificados em relação à maneira pela qual as vozes progridem de uma abertura para outra.

C#dim7(b9); Dsus4#5(9) e Ebmaj7(b9). A partir disso, procede-se ao levantamento das possibilidades mais úteis ou pertinentes, de substituição que a abertura possui.

²² O acorde de Db7 também pode ser justificado por se encontrar a um trítone de G7.

²³ A presença do acorde B7 pode também ser justificada por ser dominante de E-7, que é anti-relativo de Cmaj7.

Exemplo 7 (a): Progressão original



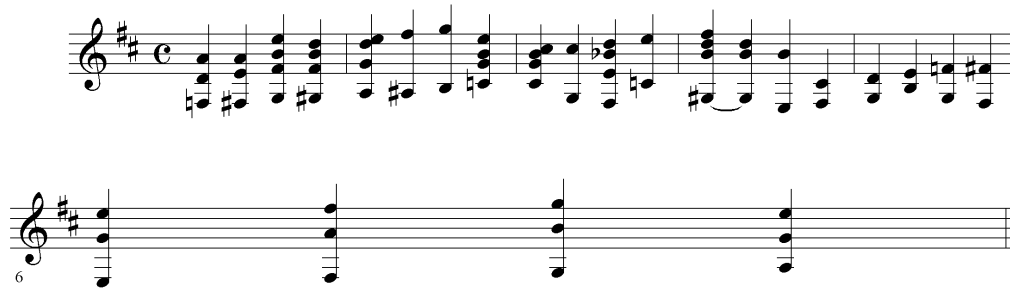
Exemplo 7 (b): Progressão harmonizada



No exemplo nº 7 (letras *a* e *b*), a progressão II-7 V7 foi substituída, ao estilo do guitarrista *Joe Pass*, através do acréscimo de acordes originados do ciclo de segundas diatônicas. Porém, entre o IVmaj7 e o V7, temos um acorde que decorre exclusivamente do caminho que as vozes da abertura anterior fazem para concluírem nas vozes do acorde final, não sendo passível de cifração²⁴.

Exemplo 8: compassos 39 e 44 do arranjo de “*Here, there and everywhere*” (*Lennon/McCartney*).

²⁴ Em realidade, até podemos tentar cifra-lo, mas o resultado nenhuma utilidade e veracidade harmônica teria por decorrer da condução das vozes harmônicas.



10) Substituição por acordes de empréstimo modal: Neste tipo de substituição, ocorre a utilização de acordes pertencentes à tonalidade homônima²⁵ ou campo harmônico modal homônimo²⁶, causando uma expansão das possibilidades harmônicas da tonalidade que não fica apenas confinada a seus graus originados da escala.

Exemplo: Utilização do quarto grau menor em tonalidade maior²⁷.

11) Mudança do tipo do acorde: Podemos utilizar qualquer um dos graus originados da escala e mudar sua tipologia. A sonoridade deste tipo de substituição é muito semelhante a alguns ciclos ou à harmonização livre.

Exemplo 9: Este trecho do *standard* “*The days of wine and roses*” (Henry Mancini) – compassos 10 a 17 – foi arranjado de maneira a demonstrar a utilização dos graus VII e V com tipologia trocada. Aqui, os graus V e VI originais – ou seja, V7 e VII-7 – são substituídos pelos graus Vmaj7 e VI maj7, criando uma sonoridade funcionalmente muito diferente da harmonia original, que privilegiava o uso dos graus diatônicos.

²⁵ Tonalidade homônima – também chamada de tonalidade paralela – significa a tonalidade de mesmo nome. Por exemplo, C maior e C menor são consideradas tonalidades homônimas.

²⁶ Ou seja, pode-se tomar emprestado qualquer grau originado de qualquer um dos campos harmônicos modais. Dessa maneira, por exemplo, podemos emprestar para a tonalidade de C maior o grau bVII do campo harmônico mixolídio.

²⁷ Em temas de *bebop*, freqüentemente encontramos o bVII7 substituindo este quarta grau menor.

Chord symbols: D-7, G-7, C7, E-7b5, A7, D-7, G7, (D-7 Db7), C7, (G-7 Gb7), Fmaj7.

Complex sequence: (Db7) (Dmaj7Cmaj7)(Dmaj7 Cmaj7 Bbmaj7 A-7 Ab7)

12) Uso de ciclos: A harmonia original pode ser substituída ou acrescentada de uma seqüência originada de algum ciclo harmônico.

Exemplo 10: Este trecho do *standard* “*Like someone in love*” (Van Heusen/Burke) – compassos 10 a 14 – foi arranjado utilizando-se de uma marcha harmônica (ciclo diatônico) que acrescentou à harmonia original os acordes A-7 e B-7, além do acorde cromático Ab-7 que desce um semitom para repousar em G-7.

Chord symbols: A-7, D7, Gmaj7, G-7.

Arranjos

Arranjo 7: “Here, there and everywhere” (Lennon e McCartney)

Neste arranjo, uma grande parte da harmonia original foi rearmônica utilizando-se de algumas das técnicas acima descritas.

Pontos de interesse no arranjo:

-Utilização de ciclos de quartas justas no baixo com acordes também quartais que harmonizam a melodia. O acorde C7 do segundo compasso aparentemente quebra o ciclo, porém, ele está aqui substituindo o F#7, acorde que daria continuidade ao ciclo até a chegada do acorde de tônica, Bmaj7. Ao final do segundo compasso, a harmonia fica estática em Bmaj7, mas a linha de baixo sugere um recomeço do ciclo quartal com as notas A# e D#. No terceiro compasso, há outro ciclo de quartas justas que se inicia na nota D (com função de quinta de Gmaj7) e termina no acorde Ebmaj7, passando pelo acorde Bbmaj7b5. A presença destes dois últimos acordes se justifica simplesmente por uma questão de sonoridade, de escolha estética, e não funcionalmente.

-Utilização de acorde G-6 para substituição de F#7 (compassos 5 e 21).

-Utilização da nona maior como extensão para o terceiro grau (nota E# sobre acorde D#-7, compassos 8, 24, 48 e 68). Apesar do modo de terceiro grau, seguindo-se a construção do campo harmônico maior e dos modos originados da escala maior, ser o modo frígio – que possui a nona menor e não a nona maior – aqui foi utilizada a nona maior simplesmente por motivos de sonoridade.

-Utilização de acorde bVIIImaj7 (Amaj7) em tonalidade maior. Aqui a substituição foi escolhida simplesmente por uma razão estética, ou seja, proporciona boa sonoridade e, obviamente, está de acordo com a melodia²⁸.

-Entre os compassos 13 e 20, temos a presença de vários acordes que formam um grande ciclo para retornar à tônica através de artifícios de utilização de dominantes e dominantes substitutos individuais, bem como utilização de substituição (G-6 substituindo F#7 novamente). Deve ser notada a presença do I7 (B7) que prepara o quarto grau (Emaj7) que não aparece.

-Entre os compassos 28 e 30, temos a presença de uma seqüência harmônica que nos leva em direção à subdominante (Emaj7). Estes acordes são formados por aberturas de apenas três vozes, de maneira que a sonoridade produzida pela

²⁸ Para profundas justificativas da presença do grau bVIIImaj7 em tonalidade maior, consultar FREITAS, págs 38 e 39.

condução destas vozes é mais importante do que qualquer possibilidade de análise harmônica que justifique a presença destes acordes. Porém, por ser possível e útil proceder a esta análise, aqui está o resultado: acorde D-7= terceiro grau diatônico; acorde Ab7#5= subV de Gmaj7; acorde Gmaj7= empréstimo modal do sexto grau da tonalidade menor homônima (B menor); acorde F#7= quinto grau diatônico, mesmo sem a presença da sétima; acorde F7b5= subV de Emaj7; acorde Emaj7= quarto grau diatônico.

-Entre os compassos 30 e 34 temos um ciclo de dominantes. Após os dois primeiros acordes – A7b5 e Ab7 – cuja sucessão se faz em descendência cromática (A7b5 é o subV de Ab7), os acordes seguintes se sucedem cromaticamente de maneira ascendente, levando à subdominante (Emaj7). É de se notar como o primeiro acorde deste ciclo – A7b5 – ainda se utiliza de abertura com apenas três vozes para que a transição da seqüência harmônica anterior, toda feita em aberturas de três vozes, para este ciclo se desse de maneira mais sutil – uma seqüência se conecta à outra.

-Utilização da nona maior sobre o acorde de sétimo grau que aqui aparece sem a quinta diminuta. Este acorde também pode ser interpretado como sendo o mesmo F#7 do compasso anterior invertido e sem sétima.

-Utilização, nos tempos 1 e 4 do compasso 39, de aberturas de três notas de passagem. Aqui, o importante é a maneira pela qual estas aberturas conectam os acordes funcionais – que são o E-7, o F#-7, o Gmaj7 e, no compasso seguinte, o A7sus4, o Gmaj7, o Cmaj7 e o C#-7b5 – e não suas possibilidades de cifragem.

-Utilização de linha de baixo cromática ascendente modificando o acorde de sétimo grau de C#-7b5 para Cmaj7 no compasso 40. Mais uma vez, a condução de vozes (aqui no caso a voz do baixo), atua de maneira a determinar a harmonia. No compasso 41, continuando a ascensão cromática do baixo, o sétimo grau passa a ser representado pelo acorde de C#-7b5.

-Linha de baixo harmonizada com vozes que caminham por sobre a progressão harmônica de maneira paralela (compasso 42, tempos 3 e 4 e compasso 43, tempos 1 e 2) ou em movimento contrário (compasso 43, tempos 3 e 4).

- Melodia caminhando paralelamente à linha de baixo harmonizada no compasso 45, tempos 1, 2 e 3. No tempo 4 do mesmo compasso, o baixo ascende e a melodia e a voz que harmoniza o baixo descendem paralelas entre si.
- No compasso 52, tempos 1, 2 e 3, o acorde D#-7 é subentendido pelas duas vozes que caminham em movimento contrário.
- Variação rítmica no baixo preparando para o final do arranjo nos compassos 58, a 61.

Arranjo 8: “Misty” (Errol Garner)

Neste arranjo são combinadas as técnicas de harmonização em bloco, seguindo o ritmo melódico; linhas de baixo que caminham (*walking basslines*); rearmonização através de dominantes individuais e dominantes substitutos; marchas harmônicas.

Pontos de interesse no arranjo:

- Utilização de linhas de baixo que caminham por sobre harmonização da melodia geralmente em bloco (compassos 1, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 25, 27, 28, 29).
- Utilização de dominantes individuais e substitutos (compassos 2 e 26, acorde A7; compassos 4 e 28, acorde D7; compasso 5, acorde E7; compasso 7, acorde Db7; compasso 8, acordes B7#5 e E7#9; compasso 16, acorde B7#5; compasso 17, acorde B7; compasso 23, acorde Db7; compasso 24, acorde B7).
- Utilização de marchas harmônicas (última colcheia do compasso 10 e compasso 11; compasso 13 e os dois primeiros tempos do compasso 14, com utilização de alguns acordes em abertura quartal; compassos 19 e 20, onde ocorre a adição dos acordes II e III em relação a Abmaj7 – que, apesar de ser o acorde de quarto grau, aqui funciona como o primeiro grau em relação aos acordes Bb-7 e C-7).
- No compasso 16 há o que pode ser chamado de caso especial, onde ocorre a utilização coordenada e simultânea de: harmonização em bloco (em todo o compasso); rearmonização com utilização de dominante individual (o acorde Eb7, que é o dominante que irá preparar o Abmaj7 do próximo compasso e aqui aparece antes de seu próprio II cadencial – o acorde Bb-7 – para aparecer novamente dois

compassos mais tarde); utilização de dominante substituto (acorde B7#5, que substitui o dominante de Bb-7); utilização de cadência II V I individual com dominante substituto, formando cadência II bII I (acordes C-7, B7#5 e Bb-7, respectivamente); marcha harmônica com um acorde em abertura quartal (dois acordes anteriores ao Eb7 no compasso 16).

Arranjo 9: Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Na parte A deste arranjo utilizou-se de algumas técnicas de reharmonização descritas acima, principalmente a técnica de livre substituição e a técnica de harmonização por notas de passagem. A parte B apresenta algumas possibilidades relacionadas não à reharmonização propriamente dita, mas à utilização de recursos como cordas soltas, linhas de baixo, condução de vozes através de aberturas feitas a partir de fragmentos harmônicos.

Nesta parte do trabalho, trataremos de algumas técnicas típicas de algum estilo musical ou de alguma maneira de se tocar a guitarra²⁹ que lhe sejam específicas no sentido de só poderem ser executadas neste instrumento por estarem direta e intrinsecamente ligadas à maneira pela qual o instrumento é construído e afinado.

Dividiremos estas técnicas da seguinte maneira: (i) as linhas de baixo no *jazz*³⁰; (ii) o *ragtime* e o estilo *stride*; (iii) as variações com carácter improvisatório; (iv) a utilização de cordas soltas; (v) a elaboração de arranjo solo para melodia em tessitura grave.

3.1. As linhas de baixo no *jazz* (o baixo caminhante – *walking bass*)

Técnica desenvolvida pelos baixistas³¹ da era do *swing*³² que consiste em caminhar melodicamente por sobre a progressão harmônica delineando-a através da utilização de notas do acorde, notas da escala e notas de passagem. Em uma típica linha de baixo neste estilo, as notas têm duração de semínima em compasso de quatro por quatro.

Alguns princípios devem ser observados para se construir uma linha de baixo forte e coerente. Em primeiro lugar, a direção melódica deve ser mantida pelo maior tempo possível, ou seja, se a linha está caminhando ascendentemente, deve ser mantida nesta

²⁹ Guitarra em sentido amplo, aqui englobando, além de todos tipos de guitarra, também o violão.

³⁰ Aqui, devido ao repertório escolhido, trataremos apenas das linhas de baixo de tradição jazzística. Portanto, deixaremos de fora a técnica das “baixarias”, ou seja, as linhas de baixo do choro brasileiro. Nos apêndices há alguma informação a respeito.

³¹ Na tradição do *boogie-woogie*, música popular nos anos 20, os pianistas já se utilizavam de técnica parecida, apoiando a harmonia, quase sempre em forma de um *blues* de 12 compassos, em frases de baixo constantes em colcheias (sendo que, a cada tempo, as duas colcheias eram tocadas na nota e na sua oitava).

³² O estilo chamado *swing* teve seu apogeu na década de 30.

direção até quando possível. Em segundo lugar, deve-se limitar o alcance da linha à região mais grave do instrumento, de maneira a simular o papel do contrabaixo em um combo³³.

Apesar desta função de baixo, de apoio à harmonia e à melodia, a linha deve possuir uma característica melódica, uma coerência interna que faça com que ela, mesmo que tocada sozinha, soe completa por si mesma e, quando executada simultaneamente à melodia, ambas soem coerentes, complementares e orgânicas.

A sucessão de notas em uma linha caminhante de baixo pode se dar de duas maneiras: através de movimento escalar e através de saltos. O movimento escalar se caracteriza pela utilização das notas da escala referente ao acorde tocadas em seqüência, isto é, em graus conjuntos ascendentes ou descendentes. O movimento em saltos significa que as notas da linha se sucedem através de intervalos maiores ou iguais a uma terça, e pode ser utilizado quando a movimentação das notas ocorre entre notas que pertencem ao acorde. A manipulação alternada de seqüências escalares e/ou cromáticas com saltos melódicos deve ser utilizada com o propósito de se obter uma linha de baixo com certo equilíbrio intervalar.

3.1.1 As notas utilizadas em uma linha de baixo

As notas utilizadas em uma linha de baixo se dividem entre notas do acorde e notas de passagem. As notas de passagem, por sua vez, dividem-se em notas diatônicas e notas cromáticas³⁴.

Linha de baixo em progressões harmônicas de tradição jazzística

Da mesma forma como ocorre em outros estilos musicais ocidentais de tradição popular, no *jazz* os acordes tendem a progredir através de ciclos de quintas descendentes

³³ *Joe Pass*, por exemplo, aconselha que se utilize apenas as duas cordas mais graves da guitarra para se executar a linha de baixo.

³⁴ Para detalhes, ver MORGEN (1982).

(quartas ascendentes). Analisaremos, agora, as possibilidades de utilização de notas do acorde, notas da escala e notas de passagem diatônicas ou cromáticas nestes ciclos.

Quando o ciclo é formado por acordes que durem meio compasso cada um, um dos artifícios mais utilizados e mais fáceis de se incorporar tecnicamente é tocar a fundamental do acorde sempre precedida por uma nota, um semitom acima ou abaixo dela sem se importar se é nota do acorde, da escala ou cromática.

Exemplo 11:



Quando o ciclo é formado a partir de acordes que tenham duração de um compasso inteiro, em compasso de quatro tempos, ao se progredir descendente da fundamental de um acorde para a fundamental do acorde seguinte dentro da escala, não há a necessidade de utilização de notas cromáticas.

Exemplo 12



Porém, se a direção da linha for ascendente, necessitamos de três notas entre elas para que não seja modificada a direção melódica da linha de baixo. Assim, torna-se necessário o uso de uma nota cromática de maneira que se chegue à nota alvo (a fundamental do acorde quarta acima) no tempo correto³⁵. Essa nota pode ser a segunda

³⁵ Pois as notas fundamental, segunda e terça da escala do acorde não são suficientes, falta uma nota mais.

aumentada, a segunda menor ou mesmo a quinta diminuta, já que esta se encontra a um semitom acima da nota que se deseja alcançar.

Exemplo 13:



Exemplo 14:



Exemplo 15:



Agora, estabeleceremos uma relação das notas cromáticas utilizadas com a sonoridade por elas obtidas sobre acordes de diferentes tipos:

- acorde maior e acorde dominante: a segunda aumentada dá um caráter *blues* e a segunda menor soa como cromatismo para a segunda maior;
- acorde menor: a nota cromática será ou a segunda menor ou a terça maior, já que a terça menor (enarmônico da segunda aumentada) já está presente no acorde. Apesar do acorde ser menor, a terça maior soa bem porque proporciona coerência para a linha, já que a resolução para a fundamental do acorde seguinte se dá em semitom;
- acorde meio diminuto: segunda menor pode ser utilizada cromaticamente em conjunto com a segunda maior. Pode-se também utilizar a terça maior (em conjunto

com a segunda maior ou menor³⁶) como nota cromática que conduz ao acorde seguinte;

-acorde dominante com quarta suspensa: apesar de, melodicamente, a terça maior ser uma nota evitável por se chocar com a quarta suspensa, pode-se tratar o acorde como dominante comum, pois, o que interessa aqui é a coerência interna da linha, que acontecerá mesmo com o uso da terça maior, que resolverá cromaticamente no acorde seguinte.

3.1.2. As abordagens de Joe Pass e de Tuck Andress para a construção de linhas de baixo na guitarra

Tuck Andress e *Joe Pass* são músicos que representam dois momentos diferentes na história da guitarra, possuindo formas de pensamento distintas e, de certo modo, complementares no que diz respeito à construção de linhas de baixo na guitarra. *Tuck Andress* levou a guitarra solo de *jazz* a patamares mais contemporâneos, no sentido de combinar os idiomatismos cristalizados na história do instrumento por guitarristas anteriores a ele, como o próprio *Joe Pass*, com a utilização de técnicas não ortodoxas. Podemos citar, como exemplo de técnica não ortodoxa de execução, o uso do polegar da mão esquerda para se produzir notas de baixo³⁷; o uso de polegar com movimentação ascendente além do movimento descendente tradicional (técnica do polegar duplo)³⁸; o uso de técnicas mistas de mão direita como, por exemplo, utilizar o polegar para se tocar as notas do baixo ao

³⁶ No *jazz* geralmente se utiliza a segunda maior como nota melódica sobre acorde meio diminuto.

³⁷ Apesar do fato de ser comum entre guitarristas de estilos como o *rock* e o *blues* se utilizarem do polegar da mão esquerda. Aliás, a utilização desta técnica por *Andress* se originou de sua própria experiência com aqueles estilos musicais.

³⁸ O guitarrista inglês *Martin Taylor* que, a exemplo de *Andress*, é um especialista em guitarra solo, utiliza esta técnica de polegar duplo. Porém, ambos aplicam a técnica para fins diferentes. *Andress* a utiliza para possibilitar a execução de maior número de notas ou a execução em andamentos rápidos, ao passo que *Taylor* a utiliza apenas para copiar o efeito percussivo que os baixistas do quais os baixistas se utilizam ao entremear a linha com algumas notas mortas de altura indefinida e valor rítmico pequeno.

mesmo tempo em que se executa acordes em *rasgueado* com os dedos indicador e médio, a melodia com o dedo anular e o acompanhamento percussivo do complemento rítmico *backbeat*.

Para *Joe Pass*, quando se trabalha uma linha de baixo, o importante é a coerência da linha em si mesma. Os outros elementos de performance como, por exemplo o complemento rítmico-harmônico, são encarados realmente apenas como complementos que serão encaixados no arranjo de maneira a preencher certos espaços em branco deixados pela linha de baixo. Além disso, estes outros elementos devem ser executados de maneira que sejam tecnicamente confortáveis, não interferindo na execução da linha de baixo³⁹. De modo geral, o arranjo é feito a partir da linha de baixo.

Arranjo 10: Arranjo para linha de baixo e complemento rítmico-harmônico sobre a harmonia de “*Billie’s bounce*” (*Charlie Parker*)

Os acordes que se encontram entre parênteses significam adições à harmonia original e, basicamente, foram originados a partir de simples técnicas de rearmonização como: adição de II V ou subII subV individuais; adição de acorde de mesmo tipo meio tom acima do acorde alvo; adição de acorde diminuto meio tom acima de acorde dominante, transformando-o em um dominante com nona menor no baixo (sem fundamental).

Arranjo 11: “*Freddie the freeloader*” (*Miles Davis*)

O guitarrista *Tuck Andress* costuma trabalhar dando importância igual a todos elementos de arranjo e de performance. Na verdade, ele trabalha no sentido de simular a sonoridade e a maneira de tocar que músicos tocando em um combo produziriam. Assim, a idéia de *Andress* é que a melodia principal, a linha de baixo, o acompanhamento rítmico-harmônico e até mesmo o acompanhamento percussivo, soem como se estivessem sendo

³⁹ Obviamente, no caso de se estar tocando a melodia simultaneamente à linha de baixo, aquela terá importância maior do que o complemento rítmico-harmônico.

executados por músicos diferentes. É aí que surgem algumas de suas técnicas consideradas não ortodoxas.

Neste arranjo, encontramos os elementos utilizados por *Tuck Andress* para elaborar seus arranjos, ou seja: linha de baixo, melodia, complemento rítmico-harmônico e *backbeat*.

Observação: em todos compassos, deve ser executado, nos tempos 2 e 4, o *backbeat* com as unhas ou com as costas da mão direita. Optamos por não escreve-lo na partitura para facilitar a leitura. Devido a este tipo de execução, quando houver a necessidade de se tocar algum acorde nos tempos 2 ou 4, este acorde será executado pelas unhas ou costas da mão direita, simultaneamente ao *backbeat*.

3.1.3. A abordagem de David Baker para a construção de linha de baixo

Um dos mais importantes pedagogos atuais do *jazz*, *David Baker*, em um de seus livros (Baker, 1989), oferece uma abordagem embasada em suas extensas pesquisas empíricas a respeito das ocorrências musicais mais utilizadas pelos músicos em anos de performance jazzística. Por se tratar de uma abordagem comprometida exclusivamente em como as linhas de baixo têm sido pensadas e realizadas pelos baixistas do *jazz*, ela não lidar com os outros elementos que podem estar presentes em um arranjo para guitarra (como a melodia, o complemento rítmico-harmônico e o elemento percussivo, por exemplo). Dessa maneira, sua abordagem faz-se extremamente útil para o guitarrista envolvido na confecção de arranjos nos quais a linha de baixo é um de seus elementos constitutivos, pois, como aconselha *Andress*, o melhor parâmetro para se guiar ao se pensar uma linha de baixo (ou quaisquer outros dos elementos de um arranjo) é a própria performance dos músicos que cristalizaram os idiomatismos do instrumento, ou seja, os baixistas de *jazz*, e não guitarristas que incorporam a linha de baixo como um dos elementos do arranjo como, aliás, ele próprio.

Baker (1989) aborda a construção de linhas de baixo através da apresentação de exemplos de linhas de baixo, utilizando como material melódico as escalas *bebop*⁴⁰, bem como certos artifícios musicais já cristalizados na prática da música jazzística, tais como *enclosure*⁴¹, *deflection*⁴², finais típicos de *bebop*, linhas de baixo que se iniciam em cada uma das notas do acorde e linhas de baixo que se iniciam em notas que não pertencem ao acorde.

3.2. O *ragtime* e o estilo *stride*

O *ragtime* foi um estilo musical pianístico muito popular nos Estados Unidos entre a última década do séc. XIX e as duas primeiras décadas do séc. XX. Ele nasceu da transformação de estilos de música de piano europeia em música popular, música do povo operário. Tocado em fórmula de compasso de quatro por quatro, a principal característica deste estilo é a técnica de execução chamada *stride piano*, que era um padrão rítmico-harmônico-melódico no qual a mão esquerda do pianista tocava o baixo do acorde (às vezes oitavado) no primeiro e no terceiro tempos do compasso e, alternadamente, nos tempos dois e quatro tocava os acordes de acompanhamento, enquanto que à mão direita cabia executar a melodia.

Para se fazer a transposição deste estilo de técnica musical para a guitarra, como já foi feito por muitos músicos importantes na história do instrumento – *Merle Travis* e *Chet Atkins*, entre outros – há a necessidade de se chegar a alguns ajustes resultantes da limitação da guitarra em relação ao piano no que se refere às notas simultâneas possíveis de serem

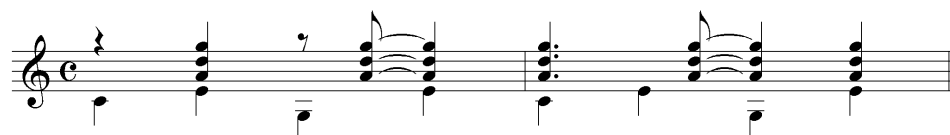
⁴⁰ Escala *bebop* dominante: fundamental, segunda maior, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta maior, sétima menor, sétima maior, oitava (esta escala é também usada sobre o acorde II menor relacionado ao acorde dominante sobre o qual a escala é construída). Escala *bebop* maior: fundamental, segunda maior, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta menor, sexta maior, sétima maior, oitava.

⁴¹ Artifício melódico que se refere à prática de retardar a chegada da fundamental ou da quinta do acorde inserindo-se as notas que encontradas meio tom acima e meio tom abaixo da nota em questão.

⁴² Artifício melódico que se refere à prática de mover da quinta do acorde para a nota que se encontra meio tom abaixo, saltando para a sexta do acorde, mudando, assim, a direção melódica.

executadas. Assim sendo, o polegar fará o papel da mão esquerda do piano, porém alternando apenas entre duas notas do acorde, ou seja, utilizando a técnica do baixo alternado; os dedos *i*, *m*, *a* (e muitas vezes também o *c*)⁴³ terão o papel de preferencialmente dar conta da melodia e, aproveitando-se dos espaços rítmicos desta, tocar outras notas do acorde, mas não simultaneamente às notas do baixo alternado.

Exemplo 16: um possível padrão, mostrado aqui sobre o acorde de C6(9)⁴⁴.



Exemplo 17: Também podemos dividir ritmicamente o padrão dos dedos *i*, *m*, *a*.



Na verdade, tudo depende do ritmo da melodia. Geralmente é o dedo *a* que cuida da melodia, enquanto que os outros dedos (*p*, *i*, *m*) cuidarão dos acordes. É o que acontece neste exemplo sobre “*I got rhythm*” (George Gershwin/Ira Gershwin), no exemplo 18.

⁴³ Segundo a terminologia relativa ao estudo do violão erudito, os dedos da mão (indicador, médio, anular e mínimo) são abreviados com as seguintes letras: *i*, *m*, *a*, *c*.

⁴⁴ A execução pode variar, mas, para caracterizar o estilo tradicional de *ragtime*, o exemplo deve ser tocado com *swing* e com todas as notas em leve *stacato*.

Exemplo 18: “*I got rhythm*” (George Gershwin/Ira Gershwin)

Chord progression for "I Got Rhythm":

Measures 1-8: Bb6, G7, C-7, F7, D-7, G-7, C-7, F7

Measures 9-16: F-7, Bb7, Eb6, Ab7, C-7, F7, Bb6, G7, C7, F7, Bb6, B-7, Bb7

Measures 17-24: A-7, D7, Ab7b5, Ab7#5, G7, G-7, Gb7b5, Gb7#5, C-7, F7, C-7 F7, Bb6, G7, C-7, F7

Measures 25-28: D-7, G-7, C-7, F7, F-7, Bb7, Eb6, Ab7, C-7, F7

Measures 29-32: Bb6, G7, C7, F7, Bb6

Exemplo 19: Agora podemos acrescentar o baixo que substituirá a nota tocada pelo polegar nos tempos 1 e 3 em toda parte A da canção. Essa adição do baixo demandará possíveis modificações nas aberturas utilizadas.

Arranjo 12: “Obladi-oblada” (Lennon/McCartney)

Neste arranjo temos exemplificada uma possibilidade de utilização destes padrões de *stride* para a elaboração de arranjos à maneira comumente utilizada por músicos de *country blues* e de *blues* acústico.

3.3. As variações com caráter improvisatório

Para enriquecer um arranjo, uma técnica que se encontra disponível é a utilização de variações sobre a harmonia e a melodia originais da canção que está sendo harmonizada. Chamamos aqui de variações com caráter improvisatório devido à semelhança com os artifícios utilizados na improvisação, ou seja, nas variações criadas no momento da execução. Em verdade, a grande diferença entre o improviso e a variação com caráter improvisatório reside no fato de que, nesta última, as idéias são escolhidas e testadas anteriormente, ou seja, arranjadas. Dessa maneira, o músico não precisa se utilizar apenas de técnicas e expedientes musicais que ele domina totalmente (como no caso do improviso instantâneo), mas pode fazer uso de técnicas adquiridas a partir de pesquisas e testes

realizados sobre a harmonia original da canção obtendo, assim, sonoridades às quais provavelmente não teria chegado se não as tivesse preparado anteriormente.

Como exemplos da utilização do artifício das variações com caráter improvisatório aplicado na elaboração de arranjos, temos as canções “*Giant steps*” e de “*I got rhythm*”, nos quais, um *chorus* inteiro foi elaborado dessa maneira.

3.4. A utilização de cordas soltas

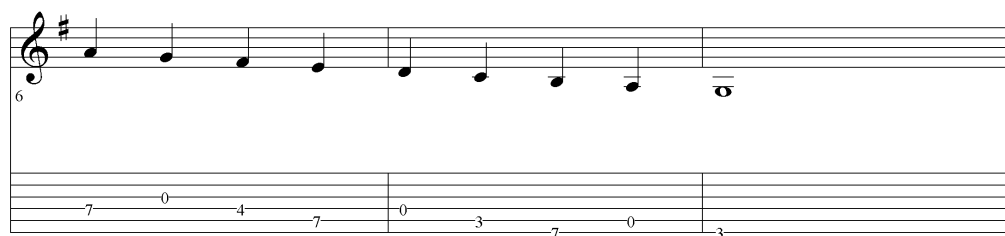
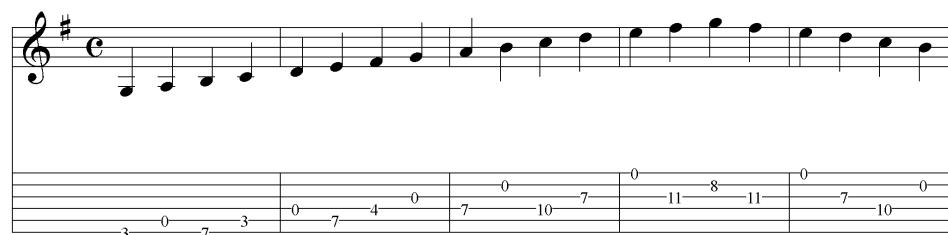
A utilização de cordas soltas em meio à execução de um arranjo, principalmente como notas melódicas e notas de baixo, já se faz desde os tempos da *vihuela*⁴⁵ e ainda é muito presente em tempos atuais. Este tipo de artifício permite, por exemplo, que saltemos de uma posição para outra no braço da guitarra sem utilização de pausa⁴⁶. Outra possibilidade é a execução da melodia utilizando cordas soltas e cordas presas ao mesmo tempo (*campanella*), criando um efeito parecido com o efeito do pedal do piano que sustenta todas as notas que estão sendo executadas, deixando umas soando sobre as outras. Este tipo de sonoridade foi muito utilizado por guitarristas de tradição *country* e *bluegrass* como *Merle Travis* e *Chet Atkins*. Porém, utilizaremos este efeito sobre a canção de estilo bossa-nova “Samba de uma nota só” de Tom Jobim, cujo arranjo completo se encontra em seção específica.

Exemplo 20: exemplo de utilização de cordas soltas, escala de G no estilo de *Chet Atkins*.

⁴⁵ Vasconcellos (2002).

⁴⁶ Pressupondo que, no momento da mudança de posição, façamos soar uma corda solta.

Deixe soar todas notas o máximo de tempo possível



Arranjo 13: Cá já (Caetano Veloso)

Neste arranjo foram priorizadas as sonoridades advindas da utilização de ligados e cordas soltas em estilo remanescente tanto da tradição do violão erudito quanto da tradição da música *country* americana.

Arranjo 14: Samba de uma nota só (Tom Jobim/Newton Mendonça)

Neste arranjo houve a utilização de variações sobre melodia, após a apresentação clara do tema original. Houve, também, a utilização de cordas soltas no baixo e em algumas passagens melódicas em estilo típico da tradição de violão erudito. A harmonia é a original.

Pontos de interesse no arranjo:

- Escolha do tom de E para melhor utilização de cordas soltas.
- Melodia na segunda e na primeira cordas soltas durante exposição do tema.

- Divisão entre linha de baixo, melodia e acompanhamento rítmico-harmônico (compassos 5 a 12, 17 a 19, 46 a 49).
- Utilização de variação melódica do tema (compassos 21 a 37 e 50 a 61).
- Utilização de cordas soltas para baixo e melodia na tradição do violão erudito (compassos 39 a 43).
- Introdução e finalização utilizando a escala de tons inteiros com desenho melódico baseado na parte B do tema.

3.5. Elaboração de arranjo para melodia em tessitura grave

Também é possível proceder-se à harmonização e arranjo de uma melodia cujas notas se encontram nas cordas mais graves – terceira, quarta, quinta e mesmo a sexta cordas – da guitarra, fazendo com que as notas melódicas e as notas harmônicas convivam na mesma tessitura. Tendo-se sempre em mente que o aspecto mais importante a ser observado em um arranjo é a clareza com a qual a melodia é apresentada, uma maneira de destacá-la, é a utilização da técnica de alternar trechos da melodia com trechos de acompanhamento. É possível fazer-se adaptações em situações em que necessitamos que a melodia interpenetre o acompanhamento. Neste tipo de adaptação, podemos utilizar fragmentos de acorde ou notas de linhas de baixo concomitantemente ao trecho melódico em questão. É o que acontece no arranjo da canção “Wave” (Tom Jobim, Arranjo 15).

4. Conclusão: *I Got Rhythm*

O trabalho do arranjador de música popular se materializa com o arranjo pronto. Porém, toda uma vivência musical precede este resultado. Tal vivência pode ser traduzida como a aquisição da linguagem da música popular, que se dá a partir do conhecimento dos princípios que governam a música, tais como as leis da harmonia, da condução de vozes, da estruturação melódica e rítmica, e da improvisação.

Porém, ao lado de uma vivência da teoria musical, o arranjador necessita possuir um grande conhecimento a respeito de como os músicos, ao longo da história, têm tocado seus instrumentos a serviço da música popular. As performances dos grandes músicos alimentam as gerações subseqüentes com um vasto repertório de idéias e soluções estéticas que vão se tornando típicas e gradativamente transformam-se em fundamentos obrigatórios relacionados a um instrumento ou a um estilo.

O conhecimento de toda esta herança musical deve estar à disposição do arranjador para que ele possa fazer escolhas de acordo com as necessidades estéticas do trabalho que estiver a empreender.

Além do objetivo técnico da pesquisa apresentada neste trabalho, de direcionar o músico na elaboração de arranjos solo para guitarra, pretendeu-se também incitar a busca de conhecimento a respeito dos processos dinâmicos que norteiam a performance musical.

Sendo assim, para concluir a presente dissertação, será demonstrado e comentado de maneira mais detalhada um arranjo para a canção “*I got rhythm*”, no qual procurou-se utilizar os vários conceitos, técnicas, artifícios e idiomatismos discutidos até aqui, servindo como complementação final do tema desta pesquisa: a elaboração de arranjos solo para guitarra.

Arranjo 16: “I got rhythm” (George Gershwin/Ira Gershwin)

Apresentamos agora um arranjo no qual podem ser encontradas várias das técnicas de arranjo discutidas ao longo de todo o trabalho.

Padrão Rítmico:

Foi utilizada a técnica *stride*.

O arranjo deve ser executado com *swing feel*.

Progressão Harmônica:

“*I got rhythm*” é a canção que deu origem à progressão harmônica padrão chamada *rhythm changes*.

Densidade harmônica:

Devido à escolha da utilização da técnica de *stride*, foi feita a opção de se utilizar acordes mais convencionais, no sentido da presença em todos eles do baixo nas fundamentais (exceto uma ou outra inversão) e de acordes ‘inteiros’⁴⁷. Já nas seções de improviso, o que ocorre é o inverso. A característica geral destas seções é a ausência das fundamentais de quase todos acordes, portanto, podemos dizer que há extensivo uso de substituições harmônicas com relação à harmonia utilizada no tema. O ritmo, no entanto, mantém-se constante e sempre relacionado ao ritmo da melodia do tema.

Forma:

O *standard “I got rhythm”* obedece à tradicional forma AABA e o presente arranjo se desenvolve da seguinte maneira:

⁴⁷ Acorde ‘inteiro’ aqui se refere à utilização das notas principais para a caracterização sonora do acorde. Obviamente, não é raro omitir-se a quinta, principalmente devido à reduzida tessitura da guitarra e de suas possibilidades de sons simultâneos.

- a) Introdução: em rubato, se utilizando da harmonia da seção A;
- b) Primeira exposição do tema: seções AABA (em estilo *stride*), andamento médio constante;
- c) Seção de improviso sobre harmonia do tema: seções AABA (observação: o primeiro A é quase idêntico ao A utilizado na introdução do arranjo, porém em andamento constante, não em rubato);
- d) Segunda exposição do tema: em andamento acelerado constante, seções AABA, uso *walking bass*;
- e) Final: modulação um tom acima (de Bb para C), variação rítmica do *stride*, seção A;
- f) Coda: várias modulações baseadas na cadência harmônica dos dois últimos compassos da seção A do tema, andamento *rallentando*. Arranjo termina em Bb novamente.

Pontos de Interesse:

- a) Utilização de passagens típicas de *Joe Pass*⁴⁸:

Cadência II V: compasso 4 (tempos 1,2 e 3); compassos 7 e 8; compasso 46; compassos 49 e 50; compasso 61 (tempos 3 e 4); compassos 66 e 67 (ver nota anterior).

Passagem sobre acorde menor⁴⁹: compassos 4 (tempo 4) e 5 (tempos 1 e 2).

- b) Uso da técnica *stride* na primeira exposição do tema (compassos 10 a 34) e variação desta técnica na seção A modulada para C (compassos 93 a 101).

⁴⁸ Na verdade, o que se procura aqui é utilizar-se de idéias de *Pass*, porém, variando-as, ou seja, não são usadas de modo literal. Isso acontece, por exemplo, nos compassos 66 e 67, onde foi utilizada idéia totalmente variada com relação à fonte original, ou seja, *Joe Pass*.

⁴⁹ Geralmente, *Pass* utilizava esta passagem de tríades cromáticas sobre o acorde V quando mudava de dominante para menor, funcionando assim como o subdominante que cadencia com o I7 para preparar o acorde IV.

c) Rearmonização da parte B da primeira exposição do tema com relação à harmonia original do *standard*: (HS = Harmonia substituta; HO = harmonia original)

	/	/	/	/		/	/	/	/
HS G-7(11)	Gb7b5	F7sus4	B7(#9)	Bb7 A-7b5	Ab7(b9) G7sus4(9)	C-7B7			
HO	C7		%		F7		%		

Terceiro e quarto compassos da parte B: No terceiro compasso o que temos é uma cadência II-7b5 - subV7 que prepara o primeiro acorde do quarto compasso, A-7(11)⁵⁰. O segundo acorde do quarto compasso pode ser interpretado como um G7(13) que aparece

aqui fragmentado no tempo (a nota F#, sétima maior de G, só aparece aqui devido ao fato de estar inserido em uma frase melódica que resolve meio tom abaixo, F, no compasso seguinte, deste modo não atua aqui com uma sétima maior sobre acorde dominante, mas sim como um tipo de apoijatura melódica). A razão deste acorde de G7(13) aparecer aqui é simples, ele é o acorde da harmonia original. Mas também podemos justificá-lo por estar inserido na trama harmônica substituta, ele é o subV de Gb7(#11), aparecendo aqui interpolado com o G-7(11).

Quinto, sexto e sétimo compassos da parte B: O quinto, o sexto e o sétimo compassos são cópias do primeiro, do segundo e do terceiro compassos, respectivamente, da parte B, um tom abaixo e devidamente preparados pelo G7(13) do compasso quatro da parte B, conforme explicado acima⁵¹.

Oitavo compasso da parte B: O último acorde do sétimo compasso da parte B, Ab7(b9) prepara o G7sus4(9), primeiro acorde do compasso 8 da parte B, sendo seu subV. Este G7sus4(9) é dominante do primeiro acorde da cadência II-7 subV7 que aparece em seguida e que prepara a volta para o acorde I no próximo compasso, já de volta à parte A.

Conclusão: Podemos observar, portanto, a ocorrência de principalmente dois tipos de técnica de rearmonização: 1) o uso de substituição direta do acorde original por outro que sempre pode ser seu substituto (o V7 pelo subV7, por exemplo, ou a aparição de II-7 cadenciais antes de V7 ou subV7, entre outras possibilidades); e 2) uso do ciclo (cada novo acorde se justifica por seu papel na nova seqüência de acordes, mesmo que esteja substituindo um acorde da harmonia original que ele não substituiria normalmente/diretamente).

d) Substituições harmônicas ocorridas no *chorus* de improviso⁵²:

⁵¹ A troca da quinta diminuta de Bb7 pela nona menor de Ab7 no último dominante não muda a função do acorde, portanto, pode-se realmente chamar de compassos idênticos.

⁵² Na seção de improviso do arranjo, de maneira diferente do que ocorre nas partes do tema, as cifras representam não a harmonia original, mas sua harmonia substituta, tentando ressaltar principalmente a maneira como foram utilizadas as tétrades propostas por Willmott (1994), bem como tétrades com nona (com a nona às vezes substituindo a terça do acorde). Vale também ressaltar o seguinte, como a introdução é quase

Compassos 35, 51 e 60: D-7(11) substituindo Bb6(9). No compasso 37 o acorde D-7(11) novamente aparece substituindo Bb6(9), porém, com uma abertura diferente, podendo ser analisado como um Fadd9 por ser um D-7(11) sem fundamental e sem nona.

Compassos 35 e 36: utilização da mesma abertura que desce cromaticamente, cada um substituindo um acorde diferente. A abertura utilizada é a posição fundamental de uma tétrede X-7b5, que aparece no tom de F para substituir G7(b13), desce meio tom, E, para substituir C7(9), e mais meio tom abaixo, Eb, para substituir F7(b9,b13). Esta idéia surge a partir do conhecido recurso de se tocar acordes dominantes apenas utilizando a terça e a sétima onde, quando se tem um ciclo de dominantes como é o caso da harmonia aqui (G7 - C7 - F7), o resultado será esta descendência cromática⁵³. Sempre é bom lembrar, contudo, que um acorde de tipo X-7b5 é igual a um acorde X-6 terça menor acima, daí: F-7b5 = Ab-6; E-7b5 = G-6 e Eb-7b5 = Gb-6.

Compasso 37: novamente, como no item acima, temos uma abertura de X-7b5 substituindo acorde dominante com nona que se encontra terça maior abaixo, B-7b5 substituindo G7(9) no caso deste compasso⁵⁴.

Compasso 39: F-6 substituindo Bb7(9), em *drop-2*, posição fundamental.

idêntica ao segundo A do improviso, nesta última as cifras representam as substituições, ao passo que naquela (introdução) a cifragem representa a harmonia original. Outra ocorrência importante é que no improviso as duas últimas vezes que se toca sobre a parte A (sempre seguindo a forma AABA), ele dura nove e não oito compassos. No final do segundo A, o que ocorre é que, ao invés de termos um acorde por compasso nas cadências D-7 G7 C-7 F7, o que tomaria apenas um compasso, temos um alargamento da duração de cada acorde para meio compasso. Já no final do último A, o que acontece é que ocorre um falso final, recomçando em seguida com a reexposição do tema em andamento mais acelerado e com a utilização da linha de baixo no estilo *walking*.

⁵³ A sétima de um dominante está meio tom acima da terça do dominante que o segue dentro do ciclo, e, analogamente, a terça de um dominante está meio tom acima da sétima do dominante seguinte. Deste modo, o que obtemos é uma repetição da mesma abertura que desce de meio em meio tom.

⁵⁴ É válido lembrar que um acorde X-7b5 também pode ser interpretado como um acorde X-6 terça menor acima. Assim, para substituirmos G7(9) teremos D-6 que é idêntico a B-7b5. É importante fazer este tipo de analogia pois, dependendo da situação ou da inversão que se esteja usando, pode ser mais fácil e rápido pensar em um ou em outro.

Compasso 40: aqui a décima terceira do acorde Ebmaj7(13) está presente na linha de baixo como nota comum da linha de baixo do acorde seguinte.

Compasso 40: aparição de acorde IV°7 (Eb°7). Tal acorde surge como substituto do acorde IV-6 devido à justificativa que segue. Seguindo o padrão harmônico *rhythm changes*, temos no terceiro e quarto tempos do sexto compasso da parte A um acorde que pode ser o IV- ou o bVII7. Bem, se escolhermos este último mas, ao utilizá-lo, optarmos por seu diminuto substituto (F#°7, A°7, C°7, Eb°7), teremos um acorde IV°7, caso deste compasso.

Compasso 41: Ebmaj7(s/3ª.)⁵⁵ substituindo C-7(11).

Compasso 43: F-7b5/Ab-6 substituindo G7(b9,b13) e F°7 substituindo G7(b9).

Compasso 44: Bbmaj7b5 substituindo C7(9,13) e A-7b5/C-6 substituindo F7(9).

Compasso 45: F-7b5(9s/3ª.) substituindo G7(b13).

Compasso 46: Ebmaj7(9s/3ª.) substituindo C-7(9,11) e Eb7b5 substituindo F7(9,b13).

Compasso 47: Abmaj7 substituindo F-7(9), F°7 substituindo Bb7(b9) e Ab°maj7 substituindo Bb7(b9,13).

Compasso 48: Gbmaj7(9s/3ª.) substituindo Eb-7(9,11).

Compasso 49: Fmaj7 substituindo D-7(9) e F7b5 substituindo G7(9,b13).

Compasso 50: Ebmaj7 substituindo C-7(9) e Eb7b5 substituindo F7(9,b13).

Compasso 53: F#-7b5/A-6 substituindo D7(9).

Compasso 55: B-7b5/D-6 substituindo G7(9).

Compasso 56: E-7b5/G-6 substituindo C7(9).

Compasso 57: Bb-7b5/Db-6 substituindo C7(b9,b13) e G-7#5 substituindo F7sus4(9)⁵⁶.

⁵⁵ O símbolo 's/3ª' significa acorde sem terça (no caso aqui substituída pela nona).

⁵⁶ O acorde F7sus4(9) atua aqui como apojetura do acorde que aparece no compasso seguinte, o F7(9). Esta técnica é extensamente utilizada por *Joe Pass* (ver principalmente o “*Blues*” dos *Chord Solos*) e consiste em acrescentar antes do acorde no qual se quer chegar, um outro acorde que o prepare. Geralmente, este acorde que se adiciona é o dominante ou dominante substituto do acorde alvo, mas, como é o caso aqui, pode ser um acorde que age como apojetura do acorde seguinte (por exemplo, aqui o acorde com quarta suspensa cuja quarta resolve no acorde alvo).

Compasso 58: A-7b5/C-6 substituindo F7(9).

Compasso 60: Bmaj7#5 substituindo G7(#9,b13) ⁵⁷.

Compasso 61: Bbmaj7b5 substituindo C7(13), Ebmaj7(9s/3^a.) substituindo C-7(9,11) e Eb7b5 substituindo F7(9,b13).

Compasso 62: Vamos analisar primeiramente os acordes B-7b5/D-6: B-7b5/D-6 substitui G7(9). O acorde C-7b5/Eb-6 na verdade é uma apojetura do acorde do compasso seguinte, C7b5, a nota Eb resolve meio tom acima para a nota E natural, que é a nota ‘real’ do acorde. Agora, passando a atenção para o acorde D-7#5, ele pode ser interpretado de mais de uma maneira. Podemos simplesmente dizer que ele atua como uma apojetura, como uma abertura de passagem para se chegar ao acorde seguinte (B-7b5/D-6 que substitui G7(9)) já que possui duas notas em comum com este e as outras duas notas, não comuns, se encontram meio tom acima, portanto, resolvendo satisfatoriamente no acorde seguinte. Porém, em termos de cifragem harmônica, poderíamos dizer que o acorde aqui representado por esta abertura de D-7#5 é um G-7(11), ou seja, o VIº grau do tom de Bb. Deste modo, teríamos uma harmonia assim, nos compassos 60, 61, 62 e 63:

/ / / / / / / /

| Bb6 G7 | C7(13) C-7(9,11) F7(9,b13) | D-7 G-7(11) G7(9) | C7 F7 |

Compasso 63: Dbmaj7#5 substituindo F7(b13).

Compasso 64: D-7(11) substituindo Bb6(9) e Dmaj7#5 substituindo Bb7(#9,b13).

Compasso 65: Ebmaj7#5 substituindo Ebmaj7 ⁵⁸.

⁵⁷ Neste segundo A do improviso, buscamos exemplificar as grandes possibilidades de substituição que podem ser obtidas ao se utilizar tétrades Xmaj7#5, cuja sonoridade é muito interessante e ainda não foi excessivamente explorada em performances musicais.

⁵⁸ Aqui, a sonoridade proporcionada pela quinta aumentada do acorde Ebmaj#5, IVº. grau do tom de Bb, não soa de maneira muito estranha principalmente devido ao fato de, desde o começo desta seção da música, incluindo o acorde anterior, foi feito uso deste tipo de abertura de acorde Xmaj7#5. Caso contrário, poderia ser que o efeito sonoro não fosse muito coerente e satisfatório (já que a quinta aumentada de Eb seria a segunda menor com relação ao tom da música).

Compasso 66⁵⁹: B-7b5/D-6 substituindo G7(9).

Compasso 67: A-7b5(11s/3^a.)/C-6(9s/fund.)⁶⁰ substituindo F7(9,13).

Para a clarificação das técnicas de substituição harmônica e reharmonização utilizadas, segue abaixo, de modo simplificado, o estado final da progressão harmônica após as substituições neste *chorus* de improviso:

AA

| Bb6(9) G7(b9,b13) | C7(9) F7(b9,b13) | D-7(11) G7(9) | C7(9) Fmaj7 |

| F-7 Bb7(9,13) | Ebmaj7 Ab7(b9) | C-7(9,11) F7(b13) | Bb6(9) |

| Bb6(9) G7(b9,b13) | C7(13) F7(9) | D-7(11)G7(#9,b13) | C-7(9,11)F7(9,b13) |

| F-7(9) Bb7(b9,13) | Ebmaj7 Eb-7(9) | D-7(9) G7(9,b13) | C-7(9) F7(9,b13) |

| Bb6(9) |

B

| A-7 D7 | D7(9) D7(13) | D-7 | G7(9) |

/ / / /

| G7(b9,b13) | C7(9,13) C7(b9,b13) F7sus4(9) | F7(9) | F7(b13) |

⁵⁹ Neste compasso, a nota C# sobre o acorde D-7 resolve na própria fundamental atuando, portanto, como nota de passagem, por isso o acorde foi cifrado sem levar em conta a sétima maior.

⁶⁰ S/fund. significa acorde sem fundamental.

A

/ / / /

| Bb6(9) G7(#9,b13) | C7(13) C-7(9,11) F7(9,b13) |

/ / / /

| D-7(11) G-7(11) G7(9) | C7(b13) F7(b13) |

| Bb6(9) Bb7(#9,b13) | Ebmaj7 Eb-6(9) | D-7 G7(9) | C7(9,b13) F7(9,13) |

| Bb6(9) |

e) Utilização de linha de baixo estilo *walking* na parte A da reexposição do tema (compassos 69 a 92) e conseqüente adaptação harmônica⁶¹.

Linha de baixo

Ocorre de duas formas que se alternam:

- linha melódica descendente em grau conjunto;
- salto da fundamental do acorde para sua quinta;

Outras ocorrências

- compasso 72: baixo na fundamental saltando ascendentemente para a terça do acorde;
- compasso 73: baixo na fundamental saltando ascendentemente para a sétima do acorde;

⁶¹ O termo ‘adaptação harmônica’ aqui significa que o mais importante é que a linha de baixo seja coerente e ‘melódica’. O que se procura não é tanto o refinamento harmônico através de substituições e outras técnicas. As substituições que ocorrem se devem ao principal objetivo que é construir-se uma boa linha de baixo em estilo *walking*.

compasso 74: baixo na terça do acorde saltando descendentemente para a fundamental;

final compasso 75 e compasso 76: baixo em descendência cromática.

Harmonia

-compasso 72: uso do subV, B7(9);

-no compasso 77 ocorre uma preparação para a parte B, onde a harmonia sugerida pela linha de baixo é a seguinte: a nota D já se encontra harmonizada, é a terça do Bb6(9), e está sendo ligada ao C# pela nota C; este C#, seguido por salto descendente pelo G, sugere um acorde de A7, dominante do acorde seguinte, D7, que inicia a parte B.

f) Nova progressão harmônica sugerida pela linha de *walking bass* na parte B da reexposição do tema com relação à harmonia original do *standard*:

-compasso 78: F#, A, C e E, com D na melodia, delineiam um D7;

-compasso 79: F e B, com D e E na melodia, delineiam G7; F# e C delineiam D7;

-compassos 80 e 81: G, D, F#, F e E, com D e G na melodia, delineiam G7 (o F# é apenas nota cromática de passagem);

-compasso 82: E, Bb e D, com C na melodia, delineiam C7;

-compasso 83: Eb e A, com C e D na melodia, delineiam F7; Bb e G delineiam G-7;

-compasso 84: F#, A# e E, com C na melodia, delineiam Gb7(#11);

-compasso 85: A, F, Eb e B, com C na melodia, delineiam F7 (sendo que o B é nota cromática que resolve meio tom abaixo no próximo compasso).

Portanto, a progressão harmônica delineada pela linha de baixo acrescida da melodia, nesta seção B da reexposição do tema, é a seguinte:

| D7 | G7 D7 | G7 | % | C7 | F7 G-7 | Gb7(#11) | F7 |⁶²

⁶² Vale ressaltar que a presença do G-7 no sexto compasso desta seção, tempos 3 e 4, desta seção, se justifica pelo fato de ser o subdominante que cadencia com o subV, Gb7(#11), para preparar novamente o F7. Tal

expediente é amplamente utilizado por *Joe Pass*. O que acontece é que aqui o acorde de F7 daria conta destes últimos três compassos, mas, para criar um movimento harmônico, sempre se pode retornar a seu subdominante cadencial (como ocorre aqui) ou ir para seu dominante (ou subV, como também ocorre aqui) para voltar depois.

5. Referências bibliográficas

- ADLER, Dan. Giant steps and cycle diagrams. Disponível em: <<http://www.danadler.com>>. Acesso em 20/07/2005.
- BACON, Tony. *The ultimate guitar book*. Dorling Kindersley Limited, London, Great Britain, 1991.
- BAKER, David N. *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method for All Musicians*. Alfred Publishing Co., Inc. Van Nuys, CA, 1989a.
- BAKER, David N. *How to Play Bebop for All Instruments, The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. Alfred Publishing Co., Inc. Van Nuys, CA, 1989b.
- BELTRAN, Tony. Chord melody guitar: an organized approach. 1995. Disponível em: <<http://www.guitarnotes.com>>. Acesso em 20/07/2005.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz - do rag ao rock*. Ed. Perspectiva, SP, Brasil, 1987.
- BIRKETT, James. *Gaining access to the inner mechanisms of jazz improvisation*. 1995. Tese de doutorado. British Thesis Service, UK, 1995.
- BUENO, Chris. Breve história da guitarra. Disponível em: <<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta>>. Acesso em 20/07/2005.
- CAVALCANTE, Marcos S. *A fingerstyle approach to improvisation in the Brazilian choro: A method o the art of the improvised accompaniment of choro repertoire as done by choro guitarists*. Tese de doutorado. 1999. Indiana University, USA, 1999.
- COKER, Jerry. *How to Listen to Jazz*. Jamey Aebersold Jazz, New Albany, IN, 1990a.
- COKER, Jerry. *How to Practice Jazz*. Jamey Aebersold Jazz, New Albany, IN, 1990b.
- ESCHETE, Ron. *Chord Melody Phrases for Guitar*. Mel Bay Corporation, Milwaukee, WI, 1983.
- FREITAS, Sérgio P. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de mestrado. 1995. UNESP, SP, 1995.

FURLOTT, Rod. The serious guitarist. Disponível em: <<http://home1.gte.net/furlott>>. Acesso em 20/07/2005.

GIBSON Internet Group. The Les Paul Story. Disponível em: <<http://www.Gibson.com>>. Acesso em 20/07/2005.

GOODRICK, Mick. *The Advancing Guitarist*. Hal Leonard Books, Milwaukee, WI, 1987.

GRASSEL Jack. Disponível em: <<http://www.jackgrassel.com>>. Acesso em 20/07/2005.

GREENE, Ted. *Chord Chemistry*. Dale Zdenek Publications, Miami, Florida, 1971.

GREY, Chris. Chord melody from the bottom up. Disponível em: <<http://www.chrisgrey.com>>. Acesso em 20/07/2005.

HAERLE, Dan. *The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Studio 224, Miami, Florida, 1980.

HAERLE, Dan. *The Jazz Sound. A Guide to Tune Analysis and Chord/Scale Choices for Improvisation*. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, WI, 1989.

HALL, Jim. *Exploring Jazz Guitar*. Hal Leonard Publishing Corporation, Milwaukee, WI, 1990.

JAZZ Guitar Online. Disponível em: <<http://www.jazzguitar.com>>. Acesso em 20/07/2005.

JOHNSON, Charlton. *Swing and Big Band Guitar*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, WI, 1998.

KOTLER, Reed. Just jazz. Disponível em: <<http://www.justjazz.com>>. Acesso em 20/07/2005.

LEAVITT, William. *A Modern Method for Guitar Vols I, II, III Complete*. Berklee Press Publications Boston, Massachusetts.

MacFARLANE, Patrick. Guitar lesson world. Disponível em: <<http://www.personal.psu.edu/users/f/>>. Acesso em 20/07/2005.

MARSHALL, Wolf. *Best of Jazz Guitar*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, WI.

MORGEN, Howard. *Concepts*. CPP/Belwin, Inc., Miami, FL, 1982

PASS, Joe. *The Joe Pass Guitar Method*. Chappel & Co., USA, 1977.

PASS, Joe. *Joe Pass Chord solos*. Camelot-Gwyn Co., USA, 1985.

PASS, Joe. *Joe Pass Guitar Chords*. Mel Bay Publications, Inc., Pacific MO, 1986.

PASS, Joe. *Joe Pass Plays the Blues*. Mel Bay Publications, Inc., Pacific MO, 1987.

PASSION for jazz. Disponível em: <<http://www.apassion4jazz.net>>. Acesso em 20/07/2005.

PINKERTON, Larry. Guitar main. Disponível em: <<http://www.guitarmain.com>>. Acesso em 20/07/2005.

ROBERTS, Howard. *Guitar Manual Chord Melody*. Playback Music Publishing Company, Washington, DC, 1972.

SABATELLA, Marc. The outside shore. Disponível em: <<http://www.outsideshore.com>>. Acesso em 20/07/2005.

TAYLOR, Martin. *Martin Taylor Jazz Guitar Artistry*. Ashley Mark Publishing Company, Newcastle, UK, 1990.

TAYLOR, Martin & MEAD, David. *Martin Taylor Guitar Method*. Mel Bay Publications, Inc., Pacific, MO, 2002.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon*. Alfred, Van Nuys, CA, 1995.

TERHUNE, Perry. Guitar masters. Disponível em: <<http://guitar-masters.com>>. Acesso em 20/07/2005.

VASCONCELOS, Marcus A. V. *Recursos idiomáticos em Scordatura na criação de repertório para violão*. Dissertação de mestrado. 2002. UNICAMP, SP, 2002.

VINTAGE Guitar Info. Disponível em: <<http://www.provide.net/~cfh>>. Acesso em 20/07/2005.

WADE, Graham. *Traditions of The Classical Guitar*. John Calder (Publishers) Ltd., London, UK, 1980.

WILDMAN, Joan. LSS Web Page: College of Letters & Science da University of Winsconsin-Madison. Disponível em: <<http://hum.lss.wisc.edu/jazz>>. Acesso em 20/07/2005.

WILLMOTT, Bret. *Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing*. Mel Bay Publications, Inc., Pacific MO, 1994.

WITTNER, Gary. *Thelonious Monk for guitar. 11 Arrangements with performance Notes, Introduction, and Discography*. Hal Leonard Corporation, Milwaukee, WI, 1999.

Videos:

FINGERSTYLE Mastery. Tuck Andress. Hotlicks Video, USA.

SOLO Jazz Guitar. Joe Pass. Hotlicks Video, USA, 1999.

THE Blue Side of Jazz. Joe Pass. Hotlicks Video, USA, 1999.

1- How high the moon (Morgan Lewis)

A-7 D7 Gmaj7 G-7 C7
 5 Fmaj7 F-7 B7 Bb7 Ebmaj7
 10 A-7 D7 G-7 A-7b5 D7(b9) Gmaj7 A-7 D7
 15 B-7 Bb7 A-7 D7sus4 Gmaj7 G-7 C7
 21 Fmaj7 F-7 B7 Bb7 Ebmaj7
 26 A-7 D7 Gmaj7 A-7 D7 B-7 Bb7 A-7 D7sus4 G6 B-7 Bb7
 32 A-7 Ab7 Gmaj7(9,#11)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed in pairs. The guitar accompaniment consists of chords and single notes, with some measures featuring a '0' indicating a natural harmonic. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 10, 15, 21, 26, and 32 marking the beginning of new systems. The final system ends with a double bar line.

2-Alice in wonderland (Fain/Hilliard)

D-7 Db7 Cmaj7 Gb7 Fmaj7 B-7b5
 6 E7 A-7 Eb7 D-7 Db7 G7 Cmaj7 E-7
 12 A-7 D-7 G7 E-7 A7 D-7
 18 Db7 G7 Cmaj7 Gb7 Fmaj7 B-7b5 E7 A-7
 24 Eb7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7
 30 G7 C6 A7 Ab7b5 G7 E-7
 36 A-7 D-7 G7 G7 Cmaj7 Fmaj7 F#-7

The musical score is written in 3/4 time and features a series of guitar chords and a melody line. The chords are indicated above the staff, and the melody is written in the treble clef. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, and 36 marked at the beginning of their respective lines. The chords are: D-7, Db7, Cmaj7, Gb7, Fmaj7, B-7b5, E7, A-7, Eb7, D-7, Db7, G7, Cmaj7, E-7, A-7, D-7, Eb7, G7, Cmaj7, Gb7, Fmaj7, B-7b5, E7, A-7, Eb7, D-7, G7, E-7, A-7, D-7, G7, C6, A7, Ab7b5, G7, E-7, A-7, D-7, G7, G7, Cmaj7, Fmaj7, and F#-7.

42 B7 E-7 A7 D-7 Eb7 D-7 A7 D-7 Ab7

48 G7 D-7 G7 Cmaj7 Fmaj7 B-7b5

54 E7 A-7 Eb7 D-7 Db7 G7 Cmaj7 E-7

60 A-7 D-7 G7 Gb7b5 Fmaj7 Cmaj7

66 D-7 Db7 C6

3- Blue bossa (Kenny Dorham). Tocar sem swing feel.

The musical score for 'Blue bossa' by Kenny Dorham is written in 2/4 time and the key of E major. The piece consists of 24 measures, organized into five systems of five measures each. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. Chords are indicated by letters above the staff, and some measures include a 'v' symbol indicating a vibrato effect.

Chord progression (measures 1-24):

- Measures 1-4: E-6
- Measure 5: F7b5
- Measures 6-7: E-7, E7
- Measures 8-9: A-7, E7, A-7
- Measures 10-11: F#-7b5, B7, F7, E-7, B7, E-7
- Measures 12-13: F-7, F#-7, G-7
- Measures 14-15: Gb7b5, Fmaj7
- Measures 16-17: F#-7b5, B7, F7, E-7
- Measures 18-19: F#-7b5, F7, E-7, E-maj7(9,13)

4- Cherokee (Ray Noble)

Bbmaj7 F7#5 F-7 Bb7 Ebmaj7

6 C-7 Ebmaj7 Ab7b5 G-7 Bbmaj7 C7

12 C-7 D-7b5 G7 C-7 F7#5 Bbmaj7

18 F7#5 F-7 Bb7 Ebmaj7 C-7 Ebmaj7 Ab7b5

24 G-7 Bbmaj7 C7 3fr C-7

30 F7 Bbmaj7 C-7 B7 Bbmaj7 C#-7 F#7 Bbmaj7

36 B-7 E7 Amaj7 A-7

42 D7 Gmaj7 G-7 C7 C-7

48 B7 Bbmaj7 F7#5 F-7 Bb7 Ebmaj7

54 C-7 Ebmaj7 Ab7b5 G-7 Bbmaj7 C7

60 C-7 F7 Bbmaj7 G7 Gb7b5 F7#5 Bbmaj7

66

5- Countdown (John Coltrane)

Abmaj7 B7 Emaj7 G7 Cmaj7 C-7 Db7 Gbmaj7 A7

6

Dmaj7 F7 Bbmaj7 E-7 F7 Bbmaj7 Eb7

11

E-7 F7 Bbmaj7 Db7 Gbmaj7 A7 Dmaj7 D-7 Eb7

17

Abmaj7 B7 Emaj7 G7 Cmaj7 C-7 Db7 Gbmaj7 A7

22

Dmaj7 F7 Bbmaj7 E-7 F7 Bbmaj7

27

Eb7b5 Eb7b5 Bbmaj7 Bbmaj7b5

32

6- Giant steps (John Coltrane)

Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 F#7 Bmaj7 F-7 Bb7 Ebmaj7 F#7

Bmaj7 D7 Gmaj7 C#-7 F#7 Bmaj7 F-7 Bb7 Ebmaj7

A-7 D7 Gmaj7 C#-7 F#7 Bmaj7 A-7 D7

Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 F#7 Bmaj7 F-7 Bb7 Ebmaj7 F#7

Bmaj7 D7 Gmaj7 C#-7 F#7 Bmaj7 F-7 Bb7

Ebmaj7 A-7 D7 Gmaj7 C#-7 F#7 Bbmaj7

A-7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 F#7 Bmaj7 F-7 Bb7

Ebmaj7 F#7 Bmaj7 D7 Gmaj7 C#-7 F#7#5 Bmaj7

37

F-7b5 Bb7#5 Ebmaj7 A-7 D7b5 Gmaj7 C#-7 F#7

42

Bmaj7 A-7 D7#5 Gmaj7#5 Gmaj7

47

7- "Here, there and everywhere" (Lennon e McCartney). Tocar sem swing feel.

G#-7 C#7sus4 C7 Bmaj7 Gmaj7 Cmaj7 F#7 5 Bbmaj7b5 Ebmaj7 Bbmaj7 A#7

(F#7#5) Eb7 D7 C#-7 G-6 Bmaj7 C#-7 D#-7 Amaj7

Bmaj7 C#-7 D#-7 Emaj7 F#7 G7 C7

B7 A#-7b5 A7b5 G#-7 C#7sus4

(F#7#5) G7b5 G-6 Bmaj7 C#-7 D#-7

Amaj7 Bmaj7 C#-7 D#-7 Ab7#5 Gmaj7 F#7 F7b5 Emaj7

A7b5 Ab7 Db7 D7 Eb7 Emaj7

F#7 A#-7 E-7 A7sus4 Dmaj7 E-7 F#-7 Gmaj7
 35 A7sus4 Gmaj7 Cmaj7 C#-7b5 F#7#5 E7 E-7 A7
 40 C#-7b5 F#7#5 Bmaj7 C#-7 D#-7 Amaj7 6fr.
 45 C#-7 Bmaj7 D#-7 Emaj7 G7b5 F#7
 50 F7#5 A#-7b5 A7b5 G#-7 C#7sus4 A7
 55 F#7sus4 F#7 Bmaj7 Emaj7 F#7
 60 Emaj7 Bmaj7 Emaj7 D#-7 C#-7
 65 Bmaj7
 70 Deixе soar nota sobre nota até o final

8- Misty (Errol Garner)

F-7 Bb7 Ebmaj7#5 C-7 Bb-7 Eb7 A7b5 4 Abmaj7 F-7
 Ab-7 D7 Db7 E7 Ebmaj7 3 C-7 F-7 Abmaj7 Bb7 Db7 C7sus4
 B7#5 Bb7sus4 E7#9 Ebmaj7#5 C-7 A-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7 F-7
 Ab-7 Db7 Ebmaj7 C-7 F-7 Bb7 Ebmaj7 Bb7
 Ebmaj7 Eb7 C-7 B7#5 Bb-7 Bb7 Eb7 Abmaj7 Bb-7
 C-7 A-7 D7 F7 Db7 G-7 C7
 B7 F-7 Bb7 F-7 Bb7 Ebmaj7#5 C-7 Bb-7 Eb7 A7b5 Abmaj7 F-7

4 8 12 16 20 24

46

Ab-7 D7 Db7 E7 Ebmaj7 3 C-7 3 F-7 Abmaj7 Bb7 A-7b5 Ab-7

28

32 G-7 F#dim7 F-7 Bb7 3 Eb6

9- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinícius de Moraes). Tocar sem *swing feel*.

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is indicated by chords and fingerings.

Staff 1: Starts with a guitar chord diagram for Gb7#5. The melody begins with the instruction "deixe soar". Chords above the staff are Gb7#5, Fmaj7, Gb7#5, and Fmaj7.

Staff 2: Chords above the staff are Gb7#5, Fmaj7, G-7, C7b5, Fmaj7, Fmaj7#5, and Amaj7. A measure rest is marked with a "5".

Staff 3: Chords above the staff are F-6, G7, G7, Gb7#5, G-7, Bbmaj7, Db7, and Gb7b5. A guitar chord diagram for F-6 is shown. A measure rest is marked with a "10".

Staff 4: Chords above the staff are A-7, D7sus4, G-7, C7#5, Fmaj7, and F#maj7. First and second endings are marked with "1" and "2". A measure rest is marked with a "14".

Staff 5: Chords above the staff are F#-7, B7, and F#-7. Triplet markings "3" are placed over the first two measures. A measure rest is marked with a "19".

10- Billie's bounce (Charlie Parker) – acompanhamento com linha de baixo

(Bdim7) (C-7 B7b5)

F7 Bb7 F7

Bb7 Bdim7 F7 (E7) A-7 D7 Ab-7

5

G-7 C7 (G-7 Gb7b5) F7 D7 G7 C7 (Gb7)

9

F7

13

11- Freddie freeloader (Miles Davis)

A7

D7

A7

E7

A7

D7

G7

12

12- Obladi-obladá (Lennon/McCartney). Tocar sem *swing feel*.

[illegible]

G G/F# G/F Em A-7 D7
 35
 G G7 C
 41
 G G7 G G7 C
 46
 G C/G G D7
 52
 G D7
 58
 G G7 C
 64
 5tr. D7 5tr. *deixe soar*
 70
 G/F# G/F Em A-7 D7
 75

72

13- Cá já (Caetano Veloso). Tocar sem *swing feel*.

A-7 B-7 Cmaj7 C#-7 D-7

E-7 Fmaj7 Bb7 A-7 B-7

Cmaj7 C#-7 D-7 E-7 Fmaj7

Bb7 A-7 D-7 A-7 D-7

A-7 D-7 A-7 D-7

A-7 D-7 Ab7#9 Bb7b5 Eb7b5 Ab7b5 Amaj7 B-7(13)

25

C#-7 Dmaj7 E7sus4 F#7sus4 E7 Dmaj7 C#-7 B-7(13) Amaj7 Ab7(#9)

30

Amaj7 B-7 C#-7 B-7 Amaj7 G7(9) F#-7(9) F7(#9) E7sus4 Dmaj7 Amaj7

35

B-7 Bbmaj7 Amaj7

40

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music. Above the staves, various chords are indicated, often with fretboard diagrams showing fingerings. The first staff (measures 25-28) includes chords A-7, D-7, Ab7#9, Bb7b5, Eb7b5, Ab7b5, Amaj7, and B-7(13). The second staff (measures 29-32) includes C#-7, Dmaj7, E7sus4, F#7sus4, E7, Dmaj7, C#-7, B-7(13), Amaj7, and Ab7(#9). The third staff (measures 33-36) includes Amaj7, B-7, C#-7, B-7, Amaj7, G7(9), F#-7(9), F7(#9), E7sus4, Dmaj7, and Amaj7. The fourth staff (measures 37-40) includes B-7, Bbmaj7, and Amaj7. Fretboard diagrams are provided for many of these chords, with labels like '9fr.', '7fr.', and '6fr.' indicating the fret position. The score ends with a double bar line at measure 40.

14- Samba de uma nota só (Tom Jobim). Tocar sem *swing feel*.

Bb7b5 A7

G#-7 G7 F#-7 F7b5

G#-7 G7 F#-7 F7b5

B-7 Bb7b5 Amaj7 A-6

G#-7 G7 F#-7 F7b5 E6

G#-7 G7 F#-7 F7b5

G#-7 G7 F#-7 F7b5 B-7 F7b5

Bb7b5 Amaj7 A-6 G#-7 G7

30

F#-7 F7b5 E6 A-7 D7

35

Gmaj7 G-7 C7

40

Fmaj7 F#-7b5 F7b5 G#-7 G7

44

F#-7 F7b5 G#-7 G7

48

F#-7 F7b5 B-7 Bb7b5 Amaj7

52

A-6 G#-7 G7 F#-7 F7b5

57

E6 E6

62

15- Wave (Tom Jobim). Tocar sem *swing feel*.

D-7 A7b5 D-7 B7#5 Bbmaj7 A7#5 Eb7 D6

5 10 15 20

8fr. 5fr.

3

G-7 Bb7 Ebmaj7 E-7b5 Bb7 A7#5 Dmaj7 Bb°7 A-7

25 D7 G6 C7 F#7 F#-7 B7

30 B-7 E7 Bb7 A7 D-7 A7b5 D-7 B7#5

35 Bbmaj7 A7#5 Eb7 D6 Eb7 D-maj7

39 Dmaj7

44

16- I got rhythm (Ira Gershwin/George Gershwin)

Rubato

Bb6 G7 C7 F7 D-7 G7 C-7 F7 3 F-7 Bb7

Ebmaj7 Eb-7 D-7 G7 C-7 F7 Bb6 Bb6 G7

A tempo

C-7 B7#5 D-7 G7#5 C7 B7 F-7 Bb7b5

Eb6 E°7 C-7 F7sus4 Bb6 Db7sus4 C-7 B7b5 Bb6 C7#5 B7b5 Bb7

A-7 Ab7b5 G-7 Db7 C7 B-7b5 Bb7b5 A7b5sus4 G7 G-7 Gb7b5

F-7 B7 Bb7 A-7b5 Ab7 G7sus4 C-7 B7 Bb6 G7 C-7 B7#5

D-7 G7 C7 B7 F-7 Bb7b5 Eb6 E°7

6 11 15 19 24 29

C-7 F7sus4 Bb6 Bb6 G7 C7 F7 D-7 G7
 33

C7 F7 F-7 Bb7 Eb6 Ab7 C-7 F7 Bb6
 38

Bb6 G7 C7 F7 D-7 G7 C-7 F7 F-7 Bb7 Eb6 Eb-7
 43

D-7 G7 C-7 F7 Bb6 A-7 D7
 49

D-7 G7 C7 F7sus4 F7
 54
 0 0
 deixe soar

Bb6 G7 C7 C-7 F7 D-7 G7 C7 F7
 59

F7 Bb7 Ebmaj7 Ab7 D-7 G7 C7 F7
 64

Bb6 G-7 C-7 F7 D-7 G7 C-7 B7b5
 68
 mais rápido

73 F-7 Bb7  Eb6 Eb-6 C-7 F7 Bb6 C-7 B7 Bb6

78 D7 G7 D7 G7 C7

83 F7 G-7 Gb7 F7 Bb6 G-7 C-7 F7

88 D-7 G7 C-7 B7b5 F-7 Bb7  Eb6 Eb-6 C-7 F7

93 D-7 G7sus4 C6 Eb7sus4 D-7 Db7 C6 A7 D-7 Db7 E-7 A7

98 D7 Db7 G-7 C7b5 F6 F#°7 D-7 G7 Ab7sus4 Ab7

103 G7sus4 G7 F7sus4 F7 G-maj7 *rubato* *deixe soar*

107 C7#5 Bmaj7b5 *deixe soar* Bbmaj7b5 *deixe soar*

ritard

7.1 A Guitarra Archtop

No início do séc. XX⁶³, os guitarristas começaram a utilizar um estilo de instrumento que, mesmo ainda totalmente acústico, já apresentava muitas das características que vieram a se tornar parte essencial da construção de guitarras amplificadas/elétricas. Alguns destes elementos eram: dimensões e contornos do corpo diferentes do violão, braço e paleta diferentes do violão, presença do chamado rabo de peixe (*tailpiece*, Fig. 1), presença de escudo (*pickguard*, Fig. 2), bocas em *f* (*sound-holes*, Fig. 2), corte lateral no corpo para facilitar o acesso a regiões mais agudas do braço (*cutaway*, Fig. 2), pontes diferentes dos rastilhos de violão e semelhantes às pontes das guitarras atuais (Fig. 2) e uso de cordas de aço (Fig. 2).



Figura 1: Detalhe do rabo de peixe na guitarra *Gretsch Convertible 1956* (site *Gruhn Guitars* – <http://www.gruhn.com>, visitado 03/04/2004, autor desconhecido).

⁶³ Pioneira na construção de guitarras *archtop*, desde 1902 a *Gibson* já possuía em seus catálogos a guitarra *Style O Acoustic Archtop*.



Figura 2: Detalhe do escudo, das bocas em *f* e do *cutaway* na guitarra *Yamaha AEX-1500 Martin Taylor Model* (site *Ken Guitars Home Page* – <http://www.kenguitars.com>, visitado em 03/04/2004, autor desconhecido).

Portanto, mesmo na época em que as guitarras ainda eram totalmente acústicas, elas já diferiam do violão em termos de construção, mas não em termos de afinação e técnicas (a não ser o fato dos músicos utilizarem preferencialmente palhetas e não os dedos da mão

direita). Mesmo quando as guitarras *archtop* começaram a ser eletrificadas, era explícito por parte dos fabricantes a preocupação com a manutenção das propriedades acústicas do corpo do instrumento. Para tanto, eles tentavam não colocar os componentes elétrico-eletrônicos como captadores e potenciômetros em contato direto com o corpo, aparafusando-os no braço ou no escudo (Fig. 3).



Figura 3. Detalhe do escudo na guitarra *Gretsch Convertible 1956* (site *Gruhn Guitars* – <http://www.gruhn.com>, visitado 03/04/2004, autor desconhecido).

O fabricante *Gretsch* chegou a ter em catálogo um modelo de guitarra que era chamado de *Convertible*⁶⁴(Fig. 4). Este nome, que pode ser traduzido por ‘Conversível’ significava que poderia ser utilizada ligada a um amplificador, mas também poderia ser utilizada acusticamente. Até hoje em dia os grandes fabricantes utilizam esta técnica de se

⁶⁴ Guitarra feita pela fábrica *Gretsch*, modelo *Convertible*, fabricada em 1956. Informação encontra nas seguintes fontes: revista *Guitar Player* americana de agosto de 1993; site *Gruhn Guitars* – <http://www.gruhn.com>.

minimizar o contato entre os componentes elétrico-eletrônicos e o corpo da guitarra, fazendo com que este tipo de instrumento possa ser considerado um instrumento híbrido ou eletro-acústico.



Figura 4. Guitarra *Gretsch Covertible 1956* (site *Gruhn Guitars* – <http://www.gruhn.com>, visitado 03/04/2004, autor desconhecido).

A partir dos anos trinta, quando o instrumento passou a ser amplificado⁶⁵ devido à crescente necessidade de se obter um volume sonoro cada vez maior, começou-se a pensar em outras alternativas de construção que barrassem a microfonia gerada pelo fato de serem instrumentos ocios amplificados e tocados em volumes altos. Dois pioneiros, o guitarrista *Les Paul* e o luthier *Rickenbacker*, através de suas pesquisas, criaram as guitarras sólidas. É nessa fase da história da evolução do instrumento que ele parece ter se afastado um pouco de suas origens ligadas ao violão, principalmente devido a dois fatores. Primeiro fator, estas guitarras são sólidas, portanto, suas propriedades acústicas não são adequadas para situações acústicas. Segundo fator, o uso destas guitarras está diretamente relacionado a sua amplificação e tratamento elétrico-eletrônico do som (efeitos, saturações de sinal). E, além de tudo isso, este tipo de guitarra geralmente é tocado com cordas leves enquanto que as *archtops* são geralmente tocadas com cordas mais grossas que mantém um pouco mais de semelhança com a técnica violonística de se ferir as cordas, apesar de serem também de aço e não de náilon como as cordas do violão tradicional⁶⁶.

Portanto, as guitarras *archtop* diferem das guitarras sólidas não devido ao fato de serem ou não serem amplificados, mas sim pela maneira como são utilizados. Sendo assim, podemos considerar o instrumento guitarra como fazendo parte da grande família de instrumentos relacionados ao violão compartilhando, dessa maneira, das técnicas disponíveis a todos os membros desta família. Exemplificando, apesar de não ser típico tocar-se peças de violão erudito em uma guitarra *archtop*, certamente podemos tomar emprestado daquela tradição violonística todo arsenal técnico que lhe é típico e reutiliza-lo em outro contexto⁶⁷.

⁶⁵ Explicando de maneira simples, a amplificação consiste em fazer com que as vibrações acústicas das cordas de aço da guitarra sejam traduzidas em vibrações magnéticas recebidas pelos captadores – instalados no corpo do instrumento –, convertidas em vibrações elétricas que, ao serem processadas pelo aparelho chamado amplificador – externo ao instrumento –, sejam novamente convertidas em vibrações acústicas, ou seja, tornam-se notas musicais audíveis.

⁶⁶ Também é muito comum, desde o início do séc. XX, o violão moderno ser encordado com cordas de aço. Por exemplo, o músico Dilermando Reis, entre outros representantes da história do violão brasileiro, sempre se utilizou de cordas de aço.

⁶⁷ Contexto jazzístico, no caso deste trabalho.



Figura 5. Guitarra *Gibson Super 400 CES* (site *Ken Guitars Home Page* – <http://www.kenguitars.com>, visitado em 03/04/2004, autor desconhecido).



Figura 6. Guitarra *Gibson L7 1939* (site *Players Vintage Instruments*. <http://www.vintageinstruments.com>, visitado em 03/04/2004, autor desconhecido).



Figura 7. Guitarra *Gibson L4 1936* (site *Ken Guitars Home Page* - <http://www.kenguitars.com>, visitado em 03/04/2004, autor desconhecido).



Figura 8. Guitarra *Gibson L5CT George Gobel Model 1959* (site *Gruhn Guitars* – <http://www.gruhn.com>, visitado 03/04/2004, autor desconhecido).

7.2 A eletrificação da guitarra

Desde os anos 30, músicos e fabricantes tentaram aumentar a projeção sonora da guitarra. O centro desta busca eram os Estados Unidos, onde surgiram algumas das

primeiras tentativas de se construir instrumentos que produzissem um volume sonoro mais alto.

Um dos primeiros passos foi a aparição de um tipo de instrumento chamado de *resonators*. Basicamente, os *resonators* eram violões acústicos construídos com peças de alumínio no tampo para que o som fosse projetado através deste material⁶⁸.

Acontece que, desde o começo dos anos trinta, o músico *George Beauchamp* já pensava em amplificar o som das guitarras através do uso de energia elétrica. Em contato com *Adolph Rickenbacker* desde os anos vinte, *Beuchamp*, auxiliado por dois ex-funcionários da *National* – *Paul Barth* e *Harry Watson* – construiu, nas fábricas de *Rickenbacker*, o primeiro instrumento que pode ser relacionado à guitarra sólida. Este instrumento, em realidade, era uma guitarra *steel* de corpo sólido⁶⁹. Esta guitarra *steel* possuía um captador eletro-magnético e, devido ao formato de seu corpo, foi apelidada *Frying Pan* (frigideira), construído em 1931.

As informações históricas a respeito destes fatos e desta época são imprecisas, mas sabe-se que outros dois instrumentos elétricos, também relacionados às fábricas de *Rickenbacker*, foram construídos⁷⁰. Em 1932⁷¹ foi lançada a guitarra *Rickenbacker Electro Spanish*, uma *archtop* com um captador eletro-magnético que vendeu apenas alguns exemplares. Em 1935, *Rickenbacker* produziu a guitarra que pode ser considerada como sendo a primeira guitarra sólida a realmente entrar no mercado e ser produzida em escala industrial, a guitarra *steel Electro Model B*.

Em meados dos anos trinta, a *Gibson* entra no mercado de guitarras elétricas com sua *ES150*, utilizada por *Charlie Christian*, considerado o primeiro grande músico a não só fazer uso, mas definir como deveria ser tocada uma guitarra elétrica.

⁶⁸ Alguns violões chegavam a ter o próprio corpo construído com alumínio. As marcas mais famosas foram a *National* e a *Dobro*. No Brasil, principalmente entre os cantores de cultura popular ligados às várias formas de repente nordestino, o uso deste tipo de instrumento ainda é muito comum.

⁶⁹ Parente próximo da guitarra havaiana, muito popular nos Estados Unidos a essa época.

⁷⁰ As fábricas *National* e *Dobro* também lançaram instrumentos elétricos nesta mesma época.

⁷¹ O protótipo data de 1930.

7.3 A guitarra de corpo sólido, Les Paul, Leo Fender, Merle Travis e Paul Bigsby

Desde o final dos anos quarenta, procurava-se resolver o problema da microfonia causada pela amplificação das guitarras que, àquela época, ainda eram ocas. O músico e engenheiro elétrico autodidata *Lester William Polfus*, mais conhecido como *Les Paul*⁷², através de pesquisa com materiais que incluíam pedaços de trilhos de trem, criou em 1939 um protótipo chamado *the log*⁷³. Em 1941, *Les Paul* levou a idéia para a companhia *Gibson* cujos diretores, nas próprias palavras de *Les Paul*, ‘riram’ e a recusaram. Acontece que, desde 1943, o luthier *Leo Fender*, vinha buscando soluções que possibilitassem a construção de uma guitarra elétrica sólida que pudesse ser fabricada em larga escala. Por volta de 1948, quando se inicia a sociedade entre *Fender* e o engenheiro *George Fullerton*, eles logram êxito e, a partir de 1952, inicia-se a fabricação da guitarra *Broadcaster*, logo depois rebatizada de *Telecaster*, devido a uma pendência jurídica com a fábrica *Gretsch*. Este acontecimento faz com que a *Gibson* entre em contato com *Les Paul* e passe a levar a idéia deste a sério e, para fazer concorrência com a *Fender*, lança em 1952 a guitarra elétrica sólida *Les Paul*.

Outra associação digna de nota é a dupla formada pelo músico *country* *Merle Travis* e o luthier *Paul Bigsby*. Seguindo as idéias de Travis, Bigsby constrói em finais da década de 40 uma guitarra elétrica sólida, mas apenas alguns poucos exemplares são feitos e vendidos.

⁷² *Les Paul* também foi o responsável pela aparição da gravação multicanais, que foi por ele projetada e utilizada na canção “*Brazil*” de 1948.

⁷³ Em português: a tora.

7.4 Harmonia

7.4.1. A cifragem harmônica:

Cifragem harmônica consiste no processo de se representar os acordes. Não encontramos consenso entre as fontes bibliográficas consultadas a respeito deste assunto, autores diferentes utilizam sistemas de cifragem diferentes. No presente trabalho, os acordes são representados de acordo com o sistema de cifragem utilizado por *Willmott* (1994).

7.4.2. Campos harmônicos tonais

Partindo-se das escalas maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica, efetuaremos o processo de construção dos acordes diatônicos⁷⁴ sobre cada grau. O conjunto de acordes obtidos é chamado de campo harmônico ou escala harmonizada (já que, partindo-se de um pensamento melódico – as notas das escalas –, formamos acordes – pensamento harmônico).

Com apoio nos estudos de Sérgio Freitas (1995) e *Dan Haerle* (1980, 1989), segundo os quais na música popular, consagrou-se a utilização das tétrades como acordes básicos, os campos harmônicos serão formados pelas tétrades obtidas sobre cada grau das escalas em questão.

Escala Maior

Formação: Fundamental, segunda maior, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta maior, sétima maior, oitava.

⁷⁴ Acordes diatônicos são os acordes formados a partir das notas de uma escala.

Escala Maior Harmonizada ou Campo harmônico maior:

Imaj7 II-7 III-7 IVma7 V7 VI-7 VII-7b5

Electric Guitar

Para a formação do campo harmônico menor, utilizaremos graus originados das três escalas menores, organizados segundo o pensamento de Freitas (1995).

Escala Menor Natural.

Formação: Fundamental, segunda maior, terça menor, quarta justa, quinta justa, sexta menor, sétima menor, oitava.

Escala Menor Natural Harmonizada:

I-7 II-7b5 bIIIImaj7 IV-7 V-7 bVIImaj7 bVII7

Electric Guitar

Escala Menor Harmônica.

Formação: Fundamental, segunda maior, terça menor, quarta justa, quinta justa, sexta menor, sétima maior, oitava.

Escala Menor Harmônica Harmonizada:

I-maj7 II-7b5 bIIIImaj7#5 IV-7 V7 bVIImaj7 VbII°7

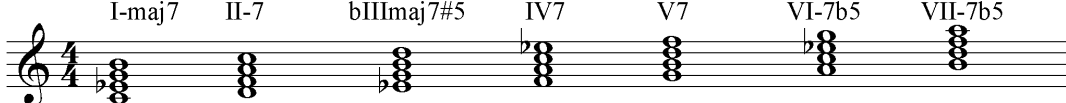
Electric Guitar

Escala Menor Melódica.

Formação: Fundamental, segunda maior, terça menor, quarta justa, quinta justa, sexta maior, sétima maior, oitava.

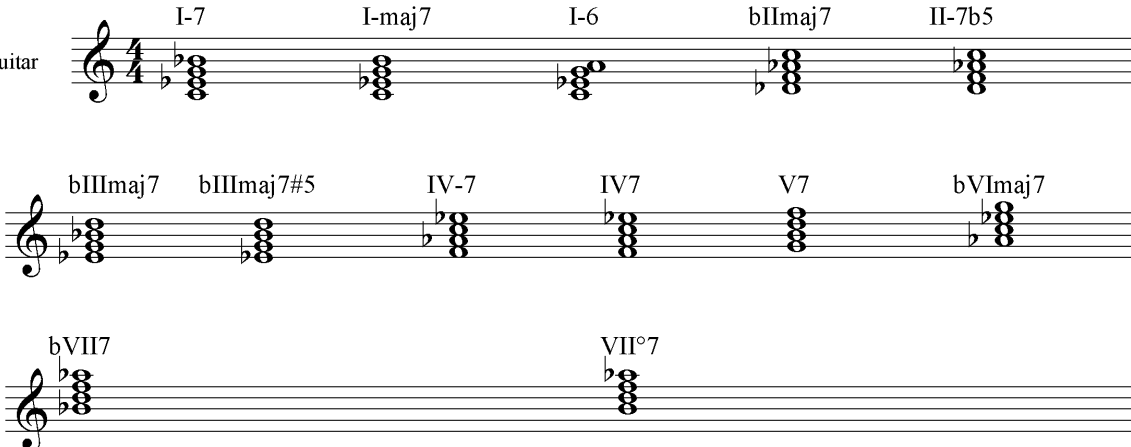
Escala Menor Melódica Harmonizada:

Electric Guitar



Campo harmônico menor:

Electric Guitar



Com relação à origem destes acordes, podemos dizer que:

- os graus I-7, II-7b5, IIIImaj7, IV-7, bVImaj7 e bVII7 foram originados da escala menor natural;
- os graus I-maj7, bIIImaj7#5, V7 e VII°7 foram originados da escala menor harmônica;
- os graus I-6, IV7 e VI-7b5⁷⁵.

⁷⁵ Não acrescentamos aqui os acordes II-7, VI-7b5 e bVImaj7 por acharmos que compromete a sistematização que está sendo construída neste trabalho.

-o acorde bIIImaj7, em princípio, não tem sua origem em nenhuma das escalas menores, é o chamado acorde de ‘sexta napolitana’. Aqui não entraremos em detalhes, Freitas (1995) o faz de maneira bastante esclarecedora (1995) e para este trabalho remetemos a explicação. Para os fins deste trabalho, o que nos importa é que tal acorde possui utilização corriqueira, caracterizando-se, portanto, como um acorde típico do sistema tonal.

7.4.3. Funções harmônicas

Na teoria musical mais tradicional (mais ligada ao estudo da música erudita) costuma-se considerar a existência de três funções harmônicas: a função de tônica, a função de subdominante e a função de dominante. Cada uma delas possui uma sonoridade típica que desperta uma sensação auditiva na medida em que caminhamos por uma progressão de acordes. A função tônica estabelece o centro, onde a progressão harmônica se estabiliza, repousa, o ‘lugar’ harmônico onde a progressão nasce e para onde deverá retornar. Na função dominante se dá a tensão harmônica, ela é a antítese, o oposto à função tônica, funcionando de maneira a preparar o retorno ao centro. A função subdominante é a função intermediária entre estes dois pólos opostos, estabelecendo uma sensação harmônica de afastamento com relação ao centro mas que não chega a se configurar em grande tensão, como a da função dominante.

As funções harmônicas nos campos harmônicos

Cada grau dos campos harmônicos se relaciona a uma função harmônica. Assim, temos que no campo harmônico maior a função tônica está presente nos graus I, III e VI; a função subdominante está presente nos graus IV e II; e a função dominante está presente nos graus V e VII.

Para o campo harmônico menor, seguimos o pensamento de Freitas (1995), segundo o qual, os acordes que não possuem em sua formação a sexta menor da escala se caracterizam como acordes de tônica, os acordes que possuem a sexta menor ou a sexta

maior da escala se caracterizam como acordes de função subdominante e os acordes que possuem a quarta justa e a sétima maior da escala se caracterizam como dominantes.

Dessa maneira, os graus I-7, I-maj7, I-6, bIIImaj7 e bIIImaj7#5 são acordes de função tônica, os graus II-7b5, bIIImaj7, IV-7, IV7, bVIImaj7⁷⁶ e bVII7⁷⁷ são acordes de função subdominante e os acordes V7 e VII°7 são acordes de função dominante.

Pensando de outra forma, *Dan Haerle* (1980, 1989) considera função harmônica como sendo simplesmente a localização de um grau em um campo harmônico, relacionando diretamente, portanto, função harmônica a grau harmônico.⁷⁸

7.4.4. Progressões harmônicas padrão

Partindo-se das abordagens harmônicas anteriormente demonstradas a respeito da harmonização da escala maior e das escalas menores, devemos agora organizar todo este material harmônico de modo a torná-lo coerente e utilizável em sua aplicação no repertório da música popular, seja para a criação de arranjos ou mesmo para a composição relacionada a esta tradição musical.

Vamos proceder a essa organização dos graus harmônicos diatônicos estabelecendo alguns padrões de progressão harmônica típicos, ou seja, já cristalizados na prática musical e que sendo característicos de estilos de música popular. Além disso, ocorre muitas vezes o

⁷⁶ Há grande divergência teórica quanto à classificação do acorde bVI como sendo um acorde de função subdominante. Para a teoria tradicional ele é um acorde com função de tônica.

⁷⁷ Há grande divergência com relação à consideração de qualquer tétrede dominante como sendo pertencente à função subdominante. Aqui podemos argumentar que o grau IV7 está presente na progressão harmônica do *blues* e o acorde bVII7 pode ser considerado como substituto do quarto grau diatônico com a sexta maior no lugar da sétima menor (portanto, IV-6) por compartilharem notas em comum. E, além disso, ambos são originados das escalas menores natural (bVII7) e melódica (IV7).

⁷⁸ Porém, em termos de substituição harmônica, o conceito tradicional de função harmônica se revela bastante útil e prático. A partir deste conceito, os graus harmônicos que se localizam em diferentes posições do campo harmônico, mas possuem idêntica função harmônica podem ser substitutos uns dos outros, tornando, assim, o processo de substituição imediato e simples.

aproveitamento destas progressões, ou trechos delas, como clichês harmônicos, surgindo em meio a canções cuja estrutura harmônica não siga literalmente nenhum destes padrões⁷⁹.

7.4.4.1. Blues

A progressão harmônica do *blues* se originou da mistura de dois tipos de tradição musical diferentes. Os graus harmônicos utilizados (I, IV e V) emergem da tradição musical ocidental européia. A melodia do *blues* se originou de tradições musicais africanas, que foram adaptadas nos Estados Unidos pelos negros escravos expatriados. Eles passaram a harmonizar suas melodias (que incluíam inclusive o uso de intervalos menores do que o semitom temperado ocidental) utilizando-se dos graus harmônicos europeus. Acontece, porém, que as notas utilizadas na melodia do *blues* nada têm a ver com a escala maior (base da harmonia tradicional européia). Talvez para solucionar este conflito entre harmonia e melodia, tenha sido empregada a sétima menor sobre as tríades dos graus I, IV e V⁸⁰. De alguma maneira, isso fez com que a melodia africana se combinasse com a harmonia européia de modo característico⁸¹, e foi criada uma sonoridade que, ao contrariar algumas regras da teoria musical ocidental, e ao harmonizar de maneira quase diatônica⁸² a melodia modal africana, passou a ser referência de música popular, influenciando várias outras tradições populares ao redor do mundo.

Seguem dois padrões típicos de harmonia de *blues*.

⁷⁹ Por exemplo, a utilização muito comum nos anos setenta, inclusive no Brasil, de seqüências tipo I7 IV7, cuja origem se remete ao padrão harmônico do *blues*.

⁸⁰ Dessas três notas, as sétimas menores dos graus I, IV e V, apenas a sétima do acorde de quinto grau é tradicionalmente diatônica. A sétima menor do acorde I é uma das *blue notes*, ou seja, nota que não pertence à escala maior ocidental, mas é utilizada na melodia do *blues*. A sétima menor do acorde IV é também uma *blue note*, é a terça menor, também presente na melodia do *blues*, mas não presente na escala maior. (A outra *blue note* é a quarta aumentada/quinta diminuta da tonalidade em questão).

⁸¹ A melodia africana da qual emergiu o *blues* tradicionalmente não seria harmonizada, tendo apenas um centro modal. Com o advento do *blues*, esta melodia modal passou a ser harmonizada.

⁸² Dizemos “quase diatônico” porque os graus I e IV diatônicos não possuiriam a sétima menor.

1- *Blues* tradicional:

Electric Guitar

5 F7 F7 C7 C7

9 G7 F7 C7 G7

13 C7

2- *Jazz blues*:

Jazz blues I ⁸³:

Electric Guitar

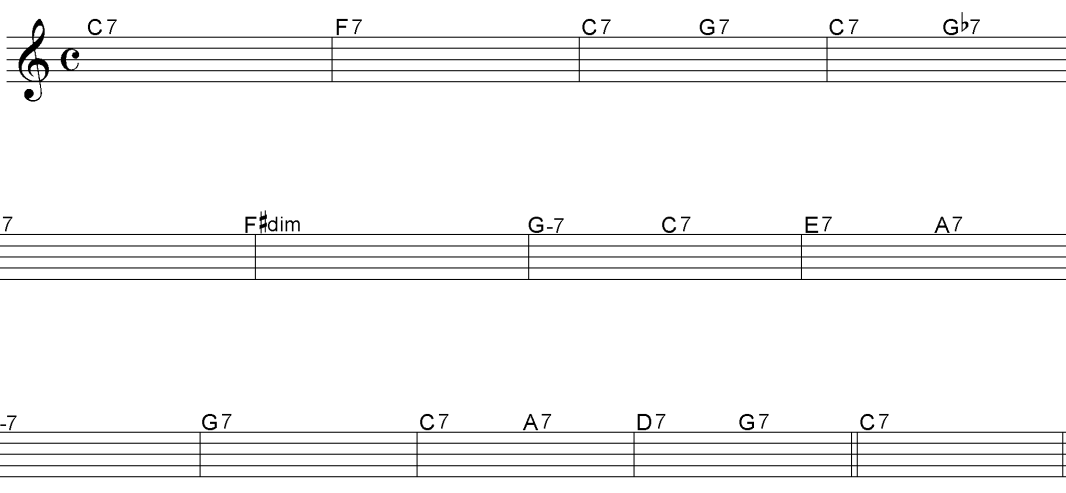
5 F7 F#dim C7 F7 E7 A7

9 D-7 G7 C7 A7 D7 G7 C7

⁸³ Progressão de *blues* muito utilizada pelo guitarrista norte-americano *Joe Pass*.

*Jazz blues II*⁸⁴:

Electric Guitar



The image shows a chord progression for an electric guitar in the key of C major. The progression is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The chords are: C7, F7, C7, G7, C7, Gb7. The progression is divided into three measures of two bars each. The first measure contains C7 and F7. The second measure contains C7 and G7. The third measure contains C7 and Gb7. The notes are written on the staff, and the chords are labeled above the staff.

5 F7 F#dim G-7 C7 E7 A7

9 D-7 G7 C7 A7 D7 G7 C7

7.4.4.2. Rhythm changes

Assim como a progressão de *blues*, a progressão harmônica da canção “*I got rhythm*”, tornou-se um padrão sobre o qual um enorme número de canções foi e tem sido composto⁸⁵, servindo também como padrão para improvisações coletivas em sessões de *jam sessions*⁸⁶. Essa progressão foi batizada de “*Rhythm changes*”, a primeira palavra remetendo à canção “*I got rhythm*” e a segunda palavra significando as mudanças de acordes.

⁸⁴ Progressão harmônica semelhante à do *standard* “*Billie’s bounce*” de *Charlie Parker*.

⁸⁵ Na época do *bebop*, os músicos utilizaram amplamente o contrafato (*counterfact*) que significa o uso da harmonia de uma canção preexistente com nova melodia.

⁸⁶ O termo *jam session* significa “sessão após a meia-noite” (as letras J, A e M são as letras iniciais das palavras *Jazz After Midnight*). Eram sessões nas quais os músicos que trabalhavam em orquestras se encontravam após seu horário de trabalho junto às mesmas para tocarem juntos o tipo de música que eles não podiam tocar em seu trabalho junto a orquestras. Foi em *jam sessions* que surgiu, entre outros movimentos estéticos de música relacionada ao jazz, o *bebop*, impulsionado por músicos como *Charlie Parker*, *Dizzy Gillespie* e *Thelonious Monk*.

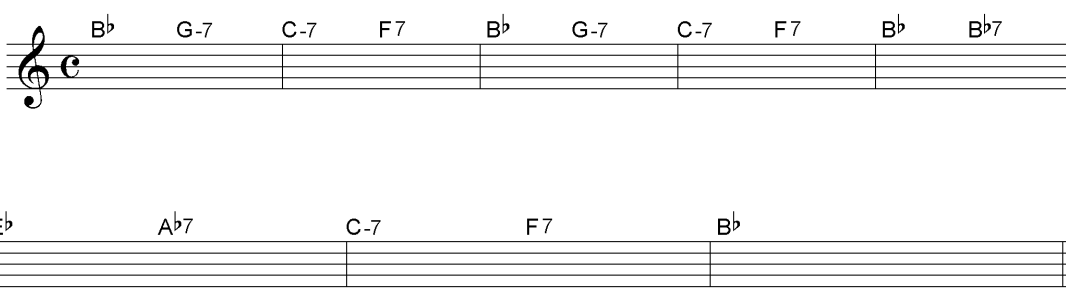
Como também ocorre com o padrão *blues*, o padrão *rhythm changes* é passível a muitas variações. Podemos ter toda a progressão construída com acordes diatônicos (I VI-7 II-7 V7, etc), assim como podemos tê-la substituída através do uso de dominantes individuais (por exemplo I VI7 II7 V7, etc) ou utilizando-se de dominantes substitutos (I VI7 II-7 bII7 I, etc) e muitas outras possibilidades que serão discutidas mais à frente.

Como relação à forma, deve ser destacado que o padrão *rhythm changes* constitui-se por duas partes, uma seção A e uma seção B, organizadas sob a forma AA'BA'.

Rhythm changes original:

Parte A

Electric Guitar

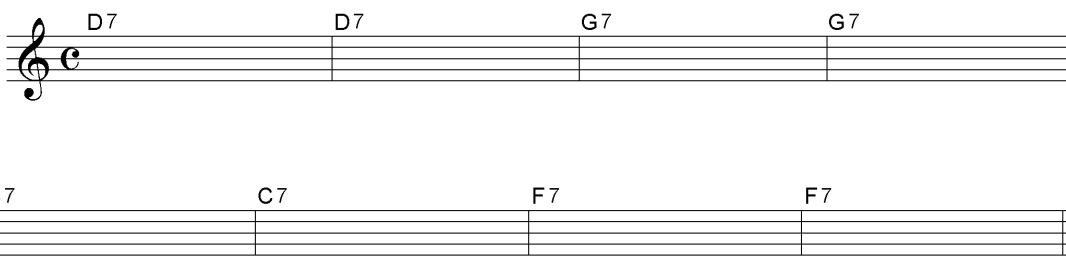


6 B $\flat$ G-7 C-7 F7 B $\flat$ G-7 C-7 F7 B $\flat$ B $\flat$ 7

E $\flat$ A $\flat$ 7 C-7 F7 B $\flat$

Parte B

Electric Guitar



D7 D7 G7 G7

5 C7 C7 F7 F7

“Jazz rhythm”:

Parte A

Electric Guitar

B[♭] Bdim C-7 C[♯]dim D-7 G7 C-7 F7 F-7 B[♭]7

E[♭] A[♭]7 D-7 G7 C-7 F7 B[♭]

1 2

Parte B

Electric Guitar

A-7 D7 D-7 G7 G-7

C7 C-7 F7

7.4.4.3. Harmonia de choro

A característica principal da harmonia do choro é a freqüente ocorrência de acordes invertidos. Além disso, nos choros mais tradicionais, não se costuma utilizar sétimas em acordes que não sejam os dominantes. De modo geral, essas progressões harmônicas se originam do mesmo berço harmônico do *rhythm changes*, e, através das bordaduras melódicas presentes na melodia e nos baixos (tocados no violão de sete cordas), pode-se perceber certa afinidade sonora com a música barroca e até com os estilos mais antigos de *jazz* nos quais várias melodias aconteciam ao mesmo tempo. Para esclarecimentos mais profundos, consultar a tese de doutorado de Cavalcante (1999).

7.4.4.4. Ciclos harmônicos e *turnarounds*

O termo ciclo harmônico significa a sequência de acordes cujas fundamentais se sucedem em intervalos de mesmo tipo. O ciclo mais utilizado em música popular é o ciclo de quintas descendentes⁸⁷ e se apresenta como uma característica harmônica presente em muitos estilos musicais populares originados das tradições de diversos países. O ciclo pode se dar diatonicamente, o que significa dizer que os tipos de acordes presentes no ciclo serão variados, respeitando a tonalidade/campo harmônico em questão.

Exemplo de ciclo de quintas descendentes dentro do campo harmônico maior:

Electric Guitar

5

Cmaj7 Fmaj7 B-7b5 E-7

A-7 D-7 G7 F7

Porém, muito comum é a sequência de acordes dominantes, onde cada acorde serve para preparar o acorde seguinte.

Exemplo de ciclo de quintas descendentes formado por acordes do tipo dominante:

Electric Guitar

5

9

C7 F7 B^b7 E^b7

A^b7 D^b7 G^b7 B7

E7 A7 D7 G7 C7

⁸⁷ Ou quartas ascendentes.

Podemos transformar este ciclo de dominantes em quintas descendentes em um ciclo de segundas menores descendentes quando substituimos alguns dos acordes por outros, também dominantes, que se encontrem um trítano acima dos acordes originais.

Ciclo de dominantes em segundas menores descendentes:

Electric Guitar

The diagram shows three staves of music for Electric Guitar, illustrating a cycle of dominant chords in descending minor seconds. The first staff contains the chords C7, B7, B $\flat$ 7, and A7. The second staff, starting at measure 5, contains the chords A $\flat$ 7, G7, G $\flat$ 7, and F7. The third staff, starting at measure 9, contains the chords E7, E $\flat$ 7, D7, D $\flat$ 7, and C7. The staves are divided into measures by vertical bar lines, and the chords are written above the staves.

O que ocorre aqui é que dois acordes dominantes que distam um trítano entre si, possuem as mesmas vozes condutoras, ou seja, a terça e a sétima, portanto, a estrutura básica que caracteriza a função harmônica de dominante que prepara o acorde seguinte não foi modificada. Em resumo, tomando-se um acorde de Cmaj7, por exemplo, podemos utilizar tanto o acorde de G7 como o acorde de D $\flat$ 7 para prepara-lo, já que as vozes condutoras de ambos são as mesmas (a terça de G7 – nota B – é a mesma nota que é a sétima de D $\flat$ 7 – nota C $\flat$, enarmonicamente B – e a sétima de G7 – nota F – é a mesma nota que a terça de D $\flat$ – nota F). O termo empregado para estes acordes que substituem os acordes dominantes originais é subV, significando substituído da dominante ou dominante substituída.

Quando surge a necessidade de adicionar-se acordes a progressões harmônicas estáticas, isto é, formada por poucos acordes por compasso, o ciclo de segundas ascendentes se apresenta adequado. Geralmente, o ciclo de segundas ascendentes se dá através de acordes diatônicos.

Exemplo de uso de ciclo diatônico de segundas para criar movimentação harmônica:

Progressão original:

Electric Guitar

Cmaj7 Cmaj7 Cmaj7 Cmaj7

5 Fmaj7 Fmaj7 Fmaj7 Fmaj7 Cmaj7

Progressão utilizando o ciclo de segundas diatônicas:

Electric Guitar

Cmaj7 Cmaj7 D-7 E-7

5 Fmaj7 Fmaj7 E-7 D-7 Cmaj7

Muito comum é a sequência de acordes de mesmo tipo que se sucedem cromaticamente e de maneira descendente. É o que acontece nesta variação da progressão harmônica do *blues* muito utilizada por *Charlie Parker* e que está presente em sua composição “*Blues for Alice*”⁸⁸:

⁸⁸ Esta progressão harmônica é às vezes chamada de *Bird Blues*.

Electric Guitar

C B-7 E7 A-7 D7 G-7 C7

5 F7 F-7 E-7 Eb-7

9 D-7 G7 E-7 A7 D-7 G7 C7

Quanto aos ciclos de terças diatônicos, geralmente eles aparecem combinados com ciclos de quinta ou segunda. Como na seqüência já comentada, VI II V I, temos um ciclo de quintas que se inicia com um movimento de terça. Porém, tem sido cada vez mais comum em diversos estilos musicais se fazer uso de padrões harmônicos baseados em ciclos de terça não diatônicos. Muitos destes ciclos seguem uma lei harmônica chamada lei das relações cromáticas de terça, cujo enunciado prega que um acorde de tônica pode progredir para qualquer acorde maior, dominante ou menor, uma terça maior ou menor ascendente ou descendente⁸⁹.

Outra ocorrência comum é o chamado *turnaround*, que consiste em um ciclo de quintas descendentes que ocorre sempre nos dois últimos compassos de uma progressão harmônica, principalmente nos formatos de *blues*, *rhythm changes* ou derivados, servindo como preparação para que se recomece o *chorus* do início⁹⁰. O *turnaround* típico é formado pelos graus I VI II V I ou III VI II V I, em seqüências de acordes dominantes, de cadências II-7 V7 ou mesmo por seqüências de acordes diatônicos.

Todos estes ciclos podem aparecer, e geralmente aparecem, combinados entre si, ou colocados no meio de progressões harmônicas padrão (*rhythm changes* e *blues*). Além

⁸⁹ Para informações mais completas, ver artigos de *Howard Morgen* para a revista americana *Guitar Player*, nos números de julho, agosto e setembro de 1988.

⁹⁰ O termo em inglês *turnaround* pode ser traduzido, neste contexto, como ‘volta ao começo’.

disso, cada acorde pode vir precedido de seu dominante ou dominante substituto, e cada dominante ou dominante substituto pode vir precedido de seu subdominante cadencial ou subdominante cadencial substituto ou combinações destes. Assim, tomando-se um acorde alvo qualquer⁹¹, podemos prepará-lo das seguintes formas:

Acorde alvo:

Electric Guitar

The musical staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled 'Cmaj7'. The second measure is empty, indicating the chord continues.

Opção 1:

Electric Guitar

The musical staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled 'G7'. The second measure contains a whole note chord labeled 'Cmaj7'.

Opção 2:

Electric Guitar

The musical staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled 'D^b7'. The second measure contains a whole note chord labeled 'Cmaj7'.

Opção 3:

Electric Guitar

The musical staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled 'D-7'. The second measure contains a whole note chord labeled 'G7'. The third measure contains a whole note chord labeled 'Cmaj7'.

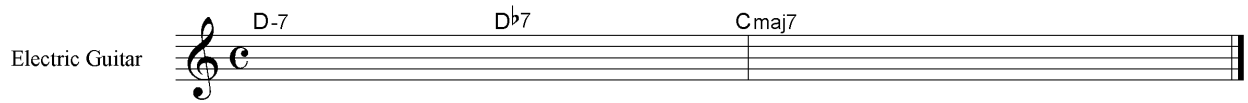
Opção 4:

Electric Guitar

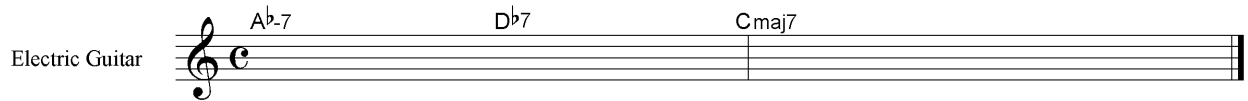
The musical staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole note chord labeled 'A^b-7'. The second measure contains a whole note chord labeled 'D^b7'. The third measure contains a whole note chord labeled 'Cmaj7'.

⁹¹ Neste exemplo, o acorde de Cmaj7.

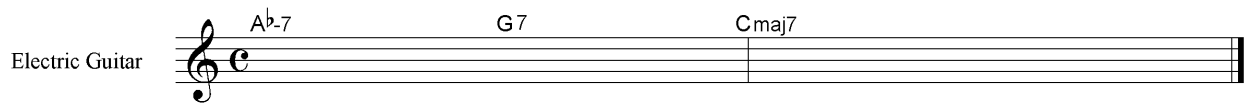
Opção 5:



Opção 6:



Opção 7:



7.4.4.5. A progressão harmônica desenvolvida por John Coltrane, “Coltrane changes”:

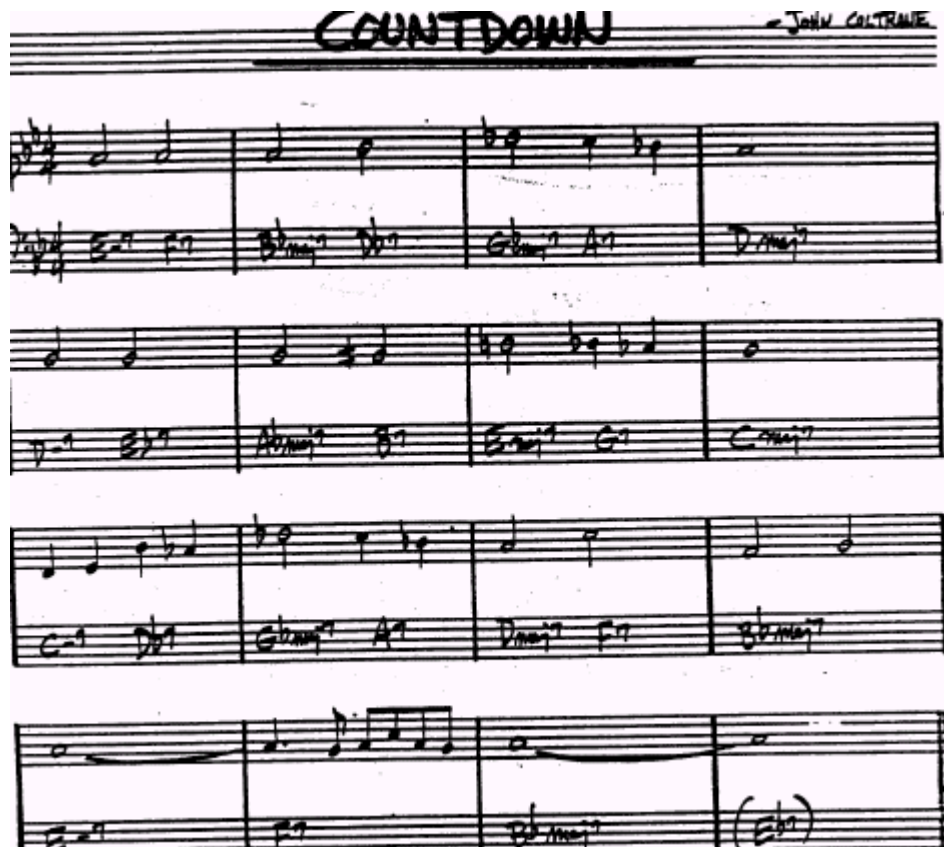
Desenvolvida pelo saxofonista americano *John Coltrane*, este tipo de progressão harmônica é construído a partir de ciclos de terça maior. Partindo de C, seguindo o ciclo de forma descendente, teremos em seguida Ab e E. Ao continuar, teremos C novamente. Assim, podemos perceber uma simetria: a cada três movimentos o ciclo se repete. Dessa maneira, podemos criar apenas três ciclos: C – Ab – E; C# – A – F; D – Bb – F#. Seguindo o ciclo de maneira ascendente, encontraremos também apenas três ciclos: C – E – G#; C# – F – A; D – F# – Bb.

O *standard* “Giant steps”, de autoria do próprio *Coltrane*, é o melhor exemplo de utilização deste tipo de ciclo. A harmonia é a que segue:

B ^{major} 7 D7	G ^{major} 7 B ^b 7	E ^b _{major} 7	A ^{minor} 7 D7
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
G ^{major} 7 B ^b 7	E ^b _{major} 7 F [#] 7	B ^{major} 7	F ^{minor} 7 B ^b 7
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
E ^b _{major} 7	A ^{minor} 7 D7	G ^{major} 7	C [#] _{minor} 7 F [#] 7
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
B ^{major} 7	F ^{minor} 7 B ^b 7	E ^b _{major} 7	C [#] _{minor} 7 F [#] 7
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / / :

O que ocorre aqui é a utilização dos ciclos de terças maiores ascendentes e descendentes, cujos centros tonais – B, G e E^b – estão precedidos algumas vezes por seus respectivos dominantes ou II-7 V7 cadenciais. Nos quatro primeiros compassos, temos o início do ciclo de terças maiores descendentes em B, passando para G e então para E^b. Nos quatro compassos seguintes, o ciclo, também em terças maiores descendentes, inicia-se em G, vai para E^b e termina em B. Do compasso 9 ao compasso 13, temos um ciclo de terças maiores ascendentes: E^b, G e B; terminando em E^b, uma terça maior acima, para recomençar tudo novamente uma terça maior abaixo, em B.

Outra composição de *Coltrane* na qual o uso deste tipo de ciclo de terças maiores ocorre é “*Countdown*”. A harmonia, baseada no standard “*Tune up*”, de *Miles Davis*, é a seguinte:



Em comparação com “*Tune up*”, podemos dizer que o primeiro acorde que aparece aqui, o E-7, seria o segundo grau de D, portanto, estaríamos aqui iniciando um ciclo no centro tonal desta tonalidade. O ciclo continua em terça maior descendente até Bb e depois, descendo mais uma terça maior, indo para Gb para, finalizando a frase harmônica, terminar em D novamente. Basicamente, este ciclo é repetido através de modulações, assim como em “*Tune up*”.

Outras composições de *Coltrane* que se utilizam do artifício *Coltrane changes* são “*Sattelite*” (por sua vez, baseada no *standard* “*How high the moon*”) e “*26-2*” (baseada em “*Confirmation*”). Quando executava os tradicionais *standards*, *Coltrane* freqüentemente fazia uso deste tipo de ciclo nos compassos destinados ao *turnaround*.

8.4.4.6. Progressões originadas a partir de *standards* de *jazz* e de música brasileira:

A partir de qualquer canção considerada um *standard*, cujo significado em língua inglesa é o de padrão, podemos fazer originar novos padrões além dos acima descritos. Por exemplo, ao observar canções como “Garota de Ipanema”, “Desafinado”, “*Take de A train*”, e outras, perceber que elas seguem o mesmo padrão harmônico. Outro padrão pode ser percebido em canções como “*Confirmation*” e “Flor de lis”, entre outras. O interessante deste tipo de observação é a maneira pela qual, ao se estudar um *standard* como estes e, conseqüentemente, suas possibilidades harmônicas e de improviso e arranjo, acaba-se por obter uma apreensão e controle da linguagem utilizada na construção destes estilos musicais (no caso, música popular brasileira e *jazz*).

7.5 Aberturas

Chamamos de abertura ⁹² a distribuição vertical⁹³ das notas que formam os acordes⁹⁴. Inversão ocorre quando a nota mais grave do acorde, em determinada abertura, não é a nota fundamental. Respectivamente, quando a fundamental, a terça, a quinta e a sétima se encontram na posição mais grave do acorde, temos a abertura em estado fundamental, a abertura em primeira inversão, a abertura em segunda inversão e a abertura em terceira inversão.

De acordo com a maneira pela qual as notas se sucedem em determinada abertura, podemos ter a posição fechada e a posição aberta. Na posição fechada, as notas se dispõem respeitando a seqüência em que aparecem na escala relacionada ao acorde que se quer

⁹² Na bibliografia de língua inglesa: *voicing*.

⁹³ O termo distribuição vertical diz respeito à maneira como representamos em partitura as entidades harmônicas (acordes, aberturas e intervalos harmônicos).

⁹⁴ Frequentemente, as notas dos acordes, quando distribuídas em uma abertura, são chamadas de vozes. Este termo tem sua origem nos quatro naipes de vozes do canto coral. Da mais aguda para a mais grave, as vozes são: soprano, contralto, tenor e baixo. Em um contexto harmônico, cada voz será responsável por uma das notas que formam o acorde.

montar. Na posição aberta, as notas que formam o acorde não se encontram todas na mesma oitava e todas as possibilidades de sequência são consideradas.

As aberturas para tríades em posição fechada e aberta com suas respectivas inversões⁹⁵, são as que seguem:

- Tríade em estado fundamental, posição fechada: 1, 3, 5.
- Tríade em primeira inversão, posição fechada: 3, 5, 1.
- Tríade em segunda inversão, posição fechada: 5, 1, 3.
- Tríade em estado fundamental, posição aberta: 1, 5, 3.
- Tríade em primeira inversão, posição aberta: 3, 1, 5.
- Tríade em segunda inversão, posição aberta: 5, 3, 1.

As aberturas para tétrades em posição fechada e aberta, com suas respectivas inversões, são estas:

- Tétrade em estado fundamental, posição fechada: 1, 3, 5, 7;
- Tétrade em primeira inversão, posição fechada: 3, 5, 7, 1;
- Tétrade em segunda inversão, posição fechada: 5, 7, 1, 3;
- Tétrade em terceira inversão, posição fechada: 7, 1, 3, 5⁹⁶.
- Tétrade em estado fundamental, posição aberta:
 - a) 1, 3, 7, 5 – aqui a quinta está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;
 - b) 1, 5, 7, 3 – aqui a terça está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;
 - c) 1, 5, 3, 7 – aqui a terça e a sétima estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

⁹⁵ A fundamental será representada pelo número 1, a terça pelo número 3, a quinta pelo número 5 e a sétima pelo número 7.

⁹⁶ Devido à afinação cordas da guitarra, as aberturas da primeira, da segunda e da terceira inversões das tétrades são difíceis ou mesmo impraticáveis de serem aplicadas à guitarra.

d) 1, 7, 3, 5 – aqui a terça e a quinta estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

e) 1, 7, 5, 3 – aqui a sétima e a terça estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

-Tétrade em primeira inversão, posição aberta:

f) 3, 1, 5, 7 – aqui a quinta e a sétima estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

g) 3, 1, 7, 5 – aqui a sétima está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade e a quinta se encontra ainda em outra oitava, mais aguda;

h) 3, 5, 1, 7 – aqui a sétima está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

i) 3, 7, 1, 5 – aqui a quinta está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

j) 3, 7, 5, 1 – aqui a quinta e a fundamental estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade.

-Tétrade em segunda inversão, posição aberta:

k) 5, 1, 3, 7 – aqui a sétima está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

l) 5, 1, 7, 3 – aqui a sétima e a terça estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

m) 5, 3, 1, 7 – aqui a fundamental está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade e a sétima se encontra ainda em outra oitava, mais aguda;

n) 5, 3, 7, 1 – aqui a sétima e a fundamental estão em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

o) 5, 7, 3, 1 – aqui a fundamental está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade.

-Tétrade em terceira inversão, posição aberta:

p) 7, 1, 5, 3 – aqui a terça está em outra oitava em relação às outras notas da tétrade;

q) 7, 3, 5, 1 – aqui a fundamental está em outra oitava em relação às outras notas da téttrade;

r) 7, 3, 1, 5 – aqui a fundamental e a quinta estão em outra oitava em relação às outras notas da téttrade;

s) 7, 5, 1, 3 – aqui a fundamental e a terça estão em outra oitava em relação às outras notas da téttrade;

t) 7, 5, 3, 1 – aqui a terça está em outra oitava em relação às outras notas da téttrade e a fundamental se encontra ainda em outra oitava, mais aguda.

7.5.1. As téttrades abertas e os *drops*⁹⁷:

As téttrades abertas costumam ser pensadas e organizadas através da utilização do conceito de *drops*. A palavra da língua inglesa *drop* significa cair e representa, musicalmente, a técnica de se “deixar cair” oitava abaixo uma das notas do acorde. Desta maneira, partindo-se de uma téttrade fechada, fazemos com que uma de suas notas desça uma oitava, de modo a obtermos uma téttrade aberta. A partir deste procedimento, obtemos os *drops*, que são classificados de acordo com a voz que desceu uma oitava. Assim, *drop2* significa que a segunda voz (segunda nota a partir do agudo) “cai” uma oitava; *drop3* significa que a terceira voz “cai” uma oitava; *drop2 e 4* significa que a segunda e a quarta vozes “caem” uma oitava. Estas téttrades em *drop* também possuem suas inversões.

Aberturas em drop-2

Na guitarra e no violão, as aberturas em *drop2* e em *drop3* são as mais utilizadas: Exemplos 1 e 2⁹⁸.

⁹⁷ Apenas serão demonstrados exemplos sobre as téttrades maior, menor e dominante.

⁹⁸ Os exemplos desta seção encontram-se a partir da pág. 117.

7.5.2. Combinação de cordas:

Utilizando-se de aberturas a quatro vozes, temos as possíveis combinações de cordas. Cordas adjacentes: cordas 1, 2, 3 e 4; cordas 2, 3, 4 e 5; cordas 3, 4, 5 e 6⁹⁹. Cordas não adjacentes: cordas 1, 2, 3 e 5; cordas 1, 2, 3, 6; cordas 2, 3, 4 e 6; cordas 1, 2, 4 e 5; cordas 1, 2, 4 e 6; cordas 1, 3, 4 e 5; cordas 1, 3, 4 e 6; cordas 1, 4, 5 e 6; cordas 2, 3, 5 e 6; cordas 2, 4, 5 e 6.

As aberturas mais utilizadas são as que possuem as três notas mais agudas em cordas adjacentes e o baixo em corda grave não necessariamente adjacente. As aberturas menos utilizadas são as que possuem grandes saltos de cordas entre as três notas mais agudas.

7.5.3. Aberturas de quatro notas com adição de uma extensão:

Em aberturas de quatro vozes, a extensão a ser adicionada deve substituir uma nota da tétrade original.¹⁰⁰

7.5.3.1 Adição da nona:

Para a tétrade maior e para a tétrade menor, apenas a nona maior será adicionada. Para a tétrade dominante, a nona menor, a nona maior e a nona aumentada serão adicionadas.

Considerando aberturas em *drop2*, a adição da nona maior para as tétrades maiores, menores e dominantes (exceção feita à tétrade dominante com nona aumentada¹⁰¹)

⁹⁹ No que diz respeito às aberturas, o autor *Bret Willmott* se concentra apenas nas aberturas feitas nas das cordas 2, 3, 4, e 5. Ele justificativa a escolha desta combinação de cordas dizendo que , desta forma, sempre haverá a certeza de se estar trabalhando em uma região sonoramente ótima no instrumento, nem muito grave, nem muito agudo.

¹⁰⁰ Apenas serão demonstrados exemplos sobre as tétrades maior, menor e dominante.

implicará a eliminação da fundamental. Exceção será feita à abertura em estado fundamental, na qual teremos duas opções: abertura 1, 3, 7, 9, do grave para o agudo; substituição da terça pela nona, formando 1, 5, 7, 9, do grave para o agudo.

Cmaj7(9), C-7(9), C7(9), C7(b9) e C7(#9) em *drop2*: Exemplos 3 a 7.

Considerando aberturas em *drop3*, a adição da nona em tétrades maiores, menores e dominantes implicará a eliminação da fundamental, da terça ou da quinta.

Cmaj7(9), C-7(9), C7(9), C7(b9) e C7(#9) em *drop3*: Exemplos 8 a 12.

7.5.3.2. Adição da décima primeira:

A décima primeira justa será adicionada às tétrades menores e dominantes .

Tanto para as aberturas em *drop2* quanto para as aberturas em *drop3*, a adição da décima primeira justa implicará na eliminação da terça.

C-7(11) e C7(11) em *drop2* e *drop3*: Exemplos 13 a 16.

Para acorde menor, muito comum é a substituição da quinta pela décima primeira justa.

C-7(11) em *drop2* e *drop3* sem Quinta: Exemplos 17 e 18.

¹⁰¹ Para a tétrade dominante com nona aumentada, não serão utilizadas a abertura 1, 5, 7, 9, a segunda inversão em *drop2*, o estado fundamental em *drop3* e a terceira inversão em *drop3*.

7.5.3.3. Adição da décima terceira:

A décima terceira maior será adicionada às tétrades maiores, menores e dominantes.

Como, obrigatoriamente, a décima terceira deve aparecer em oitava superior à oitava que se encontra a sétima, apenas algumas aberturas serão demonstradas.

Para as tétrades maiores e menores em drop2, pode ser utilizada a abertura 5, 7, 3, 13, do grave para o agudo. Para a tétrade dominante, além desta abertura (5, 7, 3, 13), é passível de uso a terceira inversão da tétrade com a décima terceira maior substituindo a quinta justa.

Cmaj7(13), C-7(13) e C7(13) em drop2: Exemplos 19 a 21.

Para tétrades maiores, menores e dominantes em drop3, pode ser utilizada a abertura em estado fundamental com a décima terceira maior substituindo a quinta justa.

Cmaj7(13), C-7(13) e C7(13) em drop3: Exemplos 22 a 24.

7.5.4 Aberturas de quatro notas com adição de duas extensões:

Para adicionarmos duas extensões, ainda mantendo-se as aberturas a quatro vozes, será necessário substituírmos duas notas das tétrades originais.

7.5.4.1. Adição de nona e décima primeira

A nona maior e a décima primeira justa serão adicionadas às tétrades menores e dominantes. Por motivos já explicitados, não serão adicionadas a décima primeira justa para acorde maior e a décima primeira aumentada para qualquer tipo de acorde. Para a tétrade dominante, também poderá ser adicionada a nona menor.

A nona ocupará o lugar da fundamental ou da terça e a décima primeira ocupará o lugar da terça ou da quinta.

Para a téttrade menor em *drop2* e em *drop3*, a décima primeira justa substitui a quinta na maior abertura em estado fundamental e substitui a fundamental na abertura em primeira inversão. Não serão utilizadas a segunda e a terceira inversões.

C-7(9,11) em *drop2* e *drop3*: (Exemplos 25 e 26).

Para a téttrade dominante em *drop2* e *drop3*, a décima primeira justa substitui a quinta na abertura em estado fundamental e substitui a terça nas outras aberturas. A nona maior e a nona menor substituem a terça na abertura em estado fundamental e substituem a fundamental nas outras aberturas. Para as aberturas em *drop3*, não serão utilizadas a primeira e a terceira inversões.

7.5.4.2 Adição de nona e décima terceira:

A nona maior e a décima terceira maior serão adicionadas às tétrades maiores e menores. Para a téttrade dominante poderão ser adicionadas as nonas menor, maior e aumentada e a décima terceira maior.

Para as tétrades maiores e menores em *drop3*, pode ser utilizada a abertura em estado fundamental com a nona maior substituindo a terça e a décima terceira maior substituindo a quinta. Não serão utilizadas aberturas em *drop2*.

Para a téttrade dominante em *drop2*, podem ser utilizadas a primeira e a terceira inversões, onde a nona menor, a nona maior e a nona aumentada substituem a fundamental e a décima terceira maior substitui a quinta. Para a téttrade dominante em *drop3*, pode ser utilizada a abertura em estado fundamental onde a nona menor e a nona maior substituem a terça e a décima terceira maior substitui a quinta.

C7(9,13), C7(b9,13) e C7(#9,13) em *drop2* e *drop3*: Exemplos 33 a 37.

7.5.4.3 Adição da décima primeira e da décima terceira:

A décima primeira justa e a décima terceira maior serão adicionadas à téttrade dominante. A décima primeira justa substitui a terça e a décima terceira maior substitui a quinta.

A abertura em terceira inversão será utilizada para a téttrade em drop2 e a abertura em estado fundamental será utilizada para a o drop3.

C7(11,13) em *drop2* e *drop3*: Exemplos 38 e 39.

7.5.5 Aberturas de uso característico:

Alguns tipos de abertura possuem uma sonoridade típica e podem estar relacionados a certos estilos ou técnicas musicais, tornando seu uso idiomático.

7.5.5.1. Aberturas utilizadas no estilo *four-to-the-bar*:

Quando a guitarra é utilizada como instrumento acompanhador dentro da seção rítmica de uma *big band*, o músico se utiliza de aberturas de três notas (algumas vezes quatro notas), geralmente localizadas na sexta, quinta e quarta cordas . Basicamente, este tipo de abertura é formado pela extração de uma das notas de uma téttrade.

Progressão harmônica no estilo *fou-to-the-bar*: Exemplo 40.

7.5.5.2 Aberturas quartais:

São aberturas cuja sonoridade é considerada mais aberta e leve. Tais aberturas são formadas por notas que possuem, entre si, distância intervalar de quarta justa ou aumentada.

Podem ocorrer as seguintes variações: combinação de intervalos de quarta justa com quarta aumentada; combinação de intervalos de quarta (justa e/ou aumentada) com intervalos de terça (isto ocorre freqüentemente em contextos diatônicos, não modais). Quando o contexto musical é diatônico, dois cuidados devem ser tomados para que se consiga caracterizar os acordes diatônicos da harmonia original: considerar as notas evitáveis ; utilizar seqüências de, pelo menos, três aberturas em quartas. Quando o contexto musical é modal, a aplicação das aberturas quartais de todos graus harmônicos pertencentes ao modo em questão podem ser utilizadas (muitas vezes, o que caracteriza uma harmonia modal é justamente a presença das aberturas que são evitadas em contexto harmônico diatônico).

Escala maior harmonizada em quartas: Exemplo: 41.

7.5.5.3. Aberturas em clusters:

São aberturas nas quais há a presença de intervalos de semitons entre as notas. Para tanto, muito comum é a utilização de notas cromáticas (presença da nona aumentada e da terça maior no mesmo acorde e na mesma oitava) e de notas evitáveis (como a presença da quarta justa e da terça maior no mesmo acorde e na mesma oitava). Este tipo de sonoridade foi muito explorado pela pianista americano *Thelonious Monk*.

Aberturas em clusters: Exemplo 42.

7.5.6. Condução de vozes:

O termo condução de vozes significa a maneira pela qual se dá a movimentação horizontal entre as notas dos acordes em uma progressão harmônica. Falando de modo simples, a melhor maneira de se conectar dois acordes se dá quando utilizamos o menor movimento possível entre as notas dos mesmos. Quanto mais notas comuns entre os acordes, ou quanto menores os intervalos entre elas, melhor se processará a mudança. Porém, quando a harmonia se encontra estática, pode-se mover as vozes em qualquer intervalo, mesmo que distante, de uma abertura em direção à outra, utilizando-se das notas que formam o acorde.

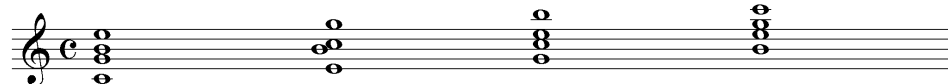
Exemplos de cadências II V I realizadas a partir dos conceitos acima mencionados:

Exemplos 43 a 45.

Exemplos

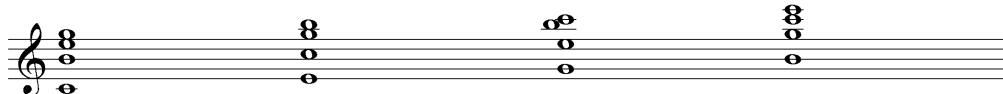
1) Cmaj7 em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



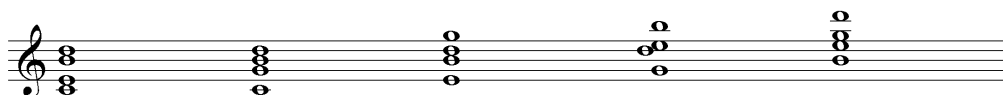
2) Cmaj7 em *drop3*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



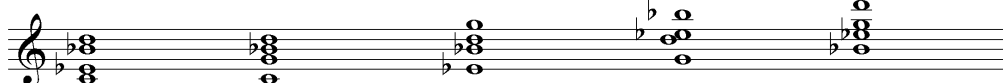
3) Cmaj7(9) em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



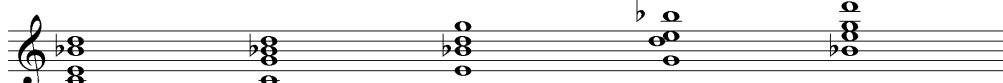
4) C-7(9) em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



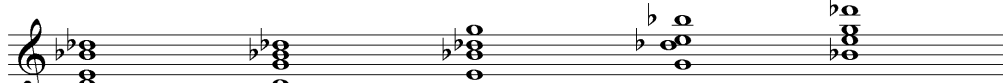
5) C7(9) em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



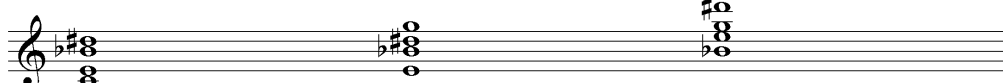
6) C7(b9) em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Segunda inversão Terceira inversão



7) C7(#9) em *drop2*:

Estado fundamental Primeira inversão Terceira inversão



8) Cmaj7(9) em *drop3*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

9) C-7(9) em *drop3*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

10) C7(9) em *drop3*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

11) C7(b9) em *drop3*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

12) C7(#9) em *drop3*:

Primeira inversão	Segunda inversão

13) C-7(11) em *drop2*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

14) C-7(11) em *drop3*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

15) C7(11) em *drop2*:

Estado fundamental	Primeira inversão	Segunda inversão	Terceira inversão

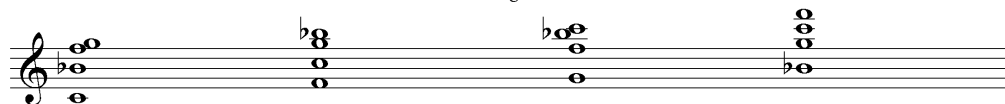
16) C7(11) em *drop3*:

Estado fundamental

Primeira inversão

Segunda inversão

Terceira inversão



17) C-7(11) em *drop2* sem quinta:

Estado fundamental

Primeira inversão

Segunda inversão

Terceira inversão



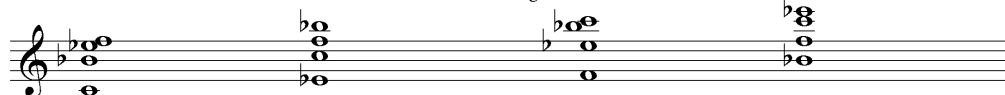
18) C-7(11) em *drop3* sem quinta:

Estado fundamental

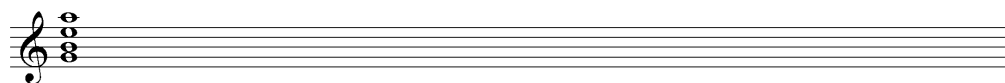
Primeira inversão

Segunda inversão

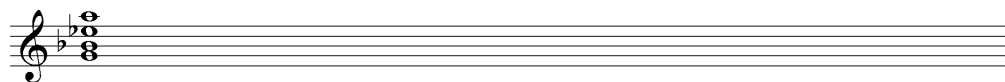
Terceira inversão



19) Cmaj7(13) em *drop2*:



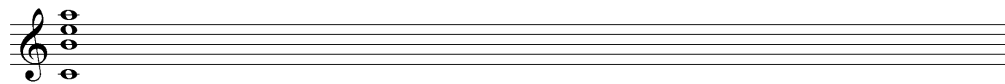
20) C-7(13) em *drop2*:



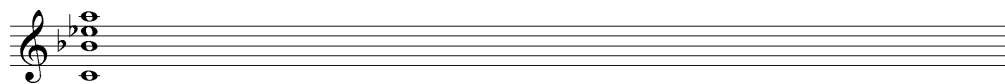
21) C7(13) em *drop2*:



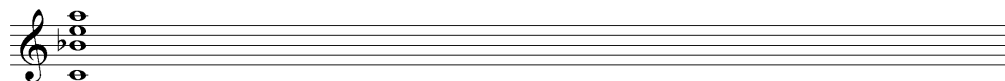
22) Cmaj7(13) em *drop3*:



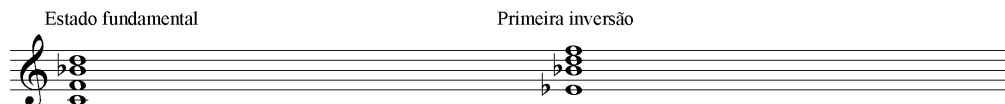
23) C-7(13) em *drop3*:



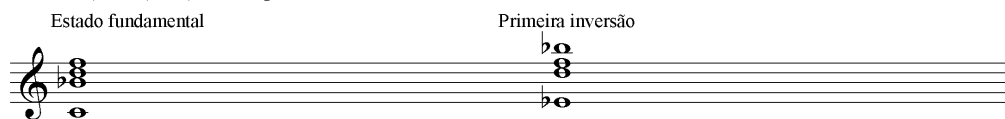
24) C7(13) em *drop3*:



25) C-7(9,11) em *drop2*:



26) C-7(9,11) em *drop3*:



27) C7(9,11) em *drop2*:



28) C7(9,11) em *drop3*:



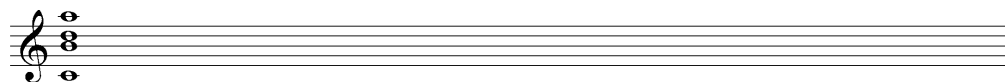
29) C7(b9,11) em *drop2*:



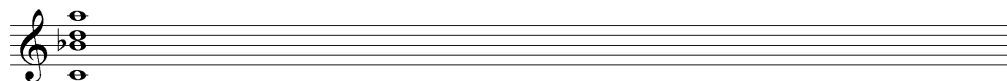
30) C7(b9,11) em *drop3*:



31) Cmaj7 (9,13) em *drop3*:



32) C-7(9,13) em *drop3*:



33) C7(9,13) em *drop2*:



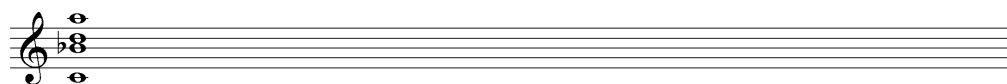
34) C7(b9,13) em *drop2*:



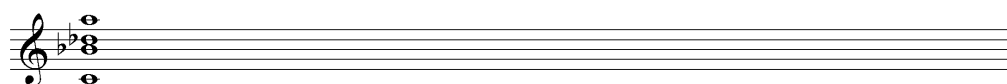
35) C7(#9,13) em *drop2*:



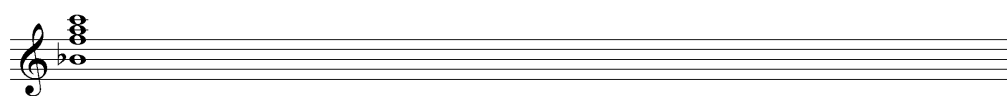
36) C7(9,13) em *drop3*:



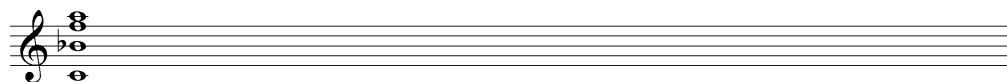
37) C7(b9,13) em *drop3*:



38) C7(11,13) em *drop2*:



39) C7(11,13) em *drop3*:



40) *Four-to-the-bar*:

First staff: D-7 G7 Cmaj7 C6 Cmaj7 C6

41) Escala maior harmonizada em quartas:

[illegible]

42) Aberturas em *clusters*:

43) Condução de vozes:

44) Condução de vozes:

[illegible]

45) Condução de vozes:

7.6. Repertório e créditos do CD

1- *I got rhythm* (George & Ira Gershwin)

2- *Countdown* (John Coltrane)

3- *Wave* (Tom Jobim)

4- *Here, there and everywhere* (Lennon/McCartney)

5- *Giant steps* (John Coltrane)

6- *Obladi-oblada* (Lennon/McCartney)

O CD foi gravado por Eduardo Paiva no Estúdio da Vila em 19 de agosto de 2005 em performances de Marcel Rocha na guitarra eletroacústica *Yamaha AEX-1500*, modelo *Martin Taylor*.