



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Reportório de Jazz para guitarra a solo

Mário Delgado

Orientação: Prof. Doutor Eduardo Lopes

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Dissertação

Évora, 2014

Mestrado em Música
Interpretação

Dissertação

Reportório de Jazz para guitarra a solo

Mário Delgado

Orientador:

Prof. Doutor Eduardo Lopes

Dedicada à memória dos meus pais

Manuel Ribeiro da Silva Delgado

e

Manuela das Dores Barrela da Silva Delgado

Agradecimentos

Em primeiro lugar cumpre-me agradecer à minha mulher Luísa Paiva Delgado e sua mãe Lídia Paiva por todo o apoio e ajuda na elaboração deste trabalho e ainda aos meus filhos que suportaram por vezes a minha ausência.

Ao meu orientador Prof. Eduardo Lopes por toda ajuda, disponibilidade e sábios conselhos; Ao Prof. José Meneses e ao meu colega de mestrado Alexandre Dinis pelos aconselhamentos bibliográficos; aos meus irmãos Pedro Delgado e José Delgado pela exposição que me proporcionaram desde muito cedo a diversos tipos de música e também aos vários músicos com que tenho partilhado o palco e aos meus alunos.

Resumo	6
Abstract	7
A Guitarra Clássica como instrumento concertista através de Andrés Segovia	9
Breve história da guitarra eléctrica	12
Charlie Christian e a implementação da guitarra eléctrica como um instrumento funcional e popular	17
Fundamentações para a análise demonstrada nos três discos de guitarra a solo	23
JOE PASS	24
<i>Breve biografia</i>	24
<i>JOE PASS – Virtuoso</i>	25
<i>Seleção de repertório</i>	33
<i>Recursos estruturais de andamento e forma</i>	34
<i>Técnicas ou artifícios utilizados para a emancipação e sublimação da guitarra enquanto instrumento solista</i>	34
<i>A improvisação ao longo da melodia</i>	35
<i>Tipo de voicings utilizados</i>	39
JIM HALL	42
<i>Breve biografia</i>	42
<i>JIM HALL - Dedications & Inspirations</i>	45
<i>Miró</i>	50
<i>Grand Slam em Bluesology</i>	54
BILL FRISELL	59
<i>Breve biografia</i>	59
<i>BILL FRISELL - Ghost Town</i>	61
<i>Abertura de Ghost Town</i>	71
<i>a) Tell Your Ma, Tell Your Pa</i>	71
<i>b) Ghost Town / Poem For Eva</i>	77
<i>A Utilização de cordas soltas e harmónicos naturais</i>	81
Conclusão	86
<i>Registo de técnicas utilizadas ou alterações físicas no instrumento</i>	86
1- <i>Overdubbing, Multitracking</i>	86
2- <i>Expansão do registo do instrumento</i>	88
3- <i>Efeitos e processamento sonoro</i>	89
4- <i>Utilização de outro género de guitarras ou alterações físicas da guitarra</i>	90
5- <i>Real time looping</i>	91
6- <i>Guitarra preparada</i>	91
Anexos	93
Bibliografia	94

Resumo

O presente trabalho procura mostrar como a guitarra no contexto do *jazz* se tornou num instrumento possível a solo. Segovia é o nosso ponto de partida, como o primeiro grande concertista deste instrumento, e a partir daí é relatada a forma como a guitarra chega ao Havai e América do Norte tornando-se eléctrica para interagir em igualdade de volume sonoro com os outros instrumentos.

Numa segunda parte são analisados três discos de guitarra respectivamente de Joe Pass, Jim Hall e Bill Frisell, num contexto solo (com ou sem *overdubs*), mostrando diferentes caminhos pessoais que conseguem centrar a guitarra como um instrumento solista.

Nesta tese aspectos de cariz etnomusicológico bem como da história da guitarra *jazz* são abordados em conjunto com tópicos sobre o *jazz* e improvisação, através de transcrições, entrevistas, *liner notes* de discos e também de visionamento e audição de alguns documentários e vídeos de *performances* de guitarristas.

Através deste documento espero poder apresentar conclusões credíveis e claras sobre a distância entre uma interpretação de um standard por Jim Hall ou Joe Pass numa tradicional guitarra de *jazz* e uma de Bill Frisell, onde o som do instrumento já é mutante de várias idades ou vivências musicais.

Abstract

Jazz repertoire for solo guitar

The following work pretends to show how the guitar in a *jazz* context has become a suitable solo instrument. Segovia is the beginning as the first concert guitarist, thereafter is related the way the guitar arrives to the Hawaii and North America and turns electric to compete in equal volume with others instruments.

In a second part will be analysed three guitar records from Joe Pass, Jim Hall and Bill Frisell, in a solo context (with or without overdubs), searching for different personal paths that can focus the guitar as a solo instrument.

In this thesis subjects of ethnomusicological nature and the history of *jazz* guitar will be covered together with topics about *jazz* and improvisation, through transcripts, interviews and liner notes from cds and also viewing and listening to some documentaries and performance videos from guitar players.

With this document I hope to present credible and explicit answers about the differences between the interpretation of a *jazz* standard by Jim Hall or Joe Pass in a conventional archtop *jazz* guitar and one by Bill Frisell, where the tone of the instrument is already mutant of various ages and musical experiences.

Introdução

Escolhi como tema desta dissertação as várias formas em que a guitarra no *jazz*, pode ser apresentada como um instrumento solista no real entendimento do termo.

Desde as gravações a solo de Joe Pass até às de Ralph Towner, Bill Frisell ou Pat Metheny, a guitarra atravessou muitas idades ou estilos diferentes no *jazz* e apoderou-se também de muitas influências oriundas de outras músicas.

Por outro lado os músicos que a realizaram como um instrumento solista em absoluto, trabalharam técnicas intrínsecas do próprio instrumento de forma a ela se poder equiparar a outros instrumentos que serão mais verosímeis como solistas absolutos.

Transformaram-na mudando afinações, concepção ou forma e por vezes até tiraram partido da electrónica para enriquecerem o poder tímbrico ou funcional do instrumento.

Desde o tempo do primeiro guitarrista de *jazz* eléctrico Charlie Christian, que a guitarra se tornou funcional nos mais diversos tipos de *combos* cumprindo quer uma função harmónica, quer melódica ou as duas em simultâneo, embora poucos guitarristas a tenham abordado como um instrumento a solo.

A Guitarra Clássica como instrumento concertista através de Andrés Segovia

A guitarra como instrumento concertista foi definitivamente aceite e implantada na música erudita através de Andrés Segovia registando-se os anos de 1913, em que ocorrem os seus primeiros recitais em Madrid e posteriormente 1919, que assinalam as tournées de Segovia no Uruguai e Argentina. Wade (2013:40).

A intervenção de Segovia na vida da guitarra foi marcada pelas suas quatro tarefas distintas, conforme ele nos conta numa entrevista para a televisão espanhola, Javier Pellon (1972):

AS QUATRO TAREFAS DE ANDRÉS SEGOVIA

in

As seis cordas de uma guitarra: Entrevista com Andrés Segóvia

- i. Resgatar a guitarra do ambiente do flamenco, para o mundo da música erudita.
- ii. Conceber para a guitarra um repertório extra guitarrístico, criado por grandes músicos sinfónicos.
- iii. Dar a conhecer a beleza da guitarra e a sua índole de espanholismo universal por todo o mundo.
- iv. Conseguir a aceitação do ensino da guitarra clássica em todos os conservatórios e academias do mundo.

Podemos constatar pela história que Segovia foi bastante bem sucedido, Conseguiu elevar a construção e concepção sonora da guitarra para outros patamares, pela circunstância das exigências acústicas (quantidade de público e dimensões das salas) dos recitais que enfrentou ao longo da sua carreira de concertista.

Um testemunho de um dos mais famosos construtores de guitarras clássicas, José Ramirez (1983:12):

His opinions were always such as this: "This guitar sounds fine but it's got the voice of a senorita". On another occasion when I showed him a guitar, he said that it has "impassable", referring to a specific detail of the guitar action.

(...)

"My dear Ramirez, the guitar was invented by a fun-loving imp to enjoy himself with the desperation felt by those who make it as well as those who play it"

There were many other adverse criticisms such as these for a period of about ten years, but he always encouraged me to keep up the struggle to improve my work.

Se por um lado Segovia apurou com os *luthiers* formas de aumentar o volume sonoro e a *performance* da guitarra, por outro o carácter dos recitais foi ganhando também um lado mais intimista, muito diferente do ambiente de festa do *flamenco*, conforme Segovia disse numa entrevista para a revista *Guitar* em Dezembro de 1974.

Este excerto foi republicado na mesma revista por George Clinton (1983:6):

Even in a hall that can hold five thousand people, and without amplification - because this adulterates the quality of the sound - my idea is always to reduce this enormous quantity of people to the intimacy of eight or ten persons. To obtain from the audience the quality of silence and attention that the guitar needs, and then transform the whole audience into a intimate gathering.

Segovia, através da sua forte personalidade, imprimia em cada performance um ambiente quase litúrgico, conforme descreve Domingo Prat (1983:9):

Segovia is the psychologist par excellence with respect to the public, that is one of the secrets of his triumphs. In his recitals he comes on to the proscenium deliberately, elegantly, unsmiling but correct. No harshness in his movements, no affected presentation. Seated down, before the audience, his unhurried preparation (*con tiempo prudencial*) invites them to silence

Assim a guitarra por Segovia ganhou uma posição completamente sólida de instrumento concertista e solista, e deixou de ser encarada apenas como um mero instrumento exótico ou de moda passageira.

O testemunho de Domingo Prat (1983:10) descreve bem a igualdade de tratamento ou apreciação da guitarra em relação a um dos instrumentos solistas por excelência, o piano e Rubinstein um pianista de excelência contemporâneo de Segovia.

As a beautiful and suggestive detail of his success, we remember his seventh concert, given on the 8th August (in the afternoon, like all of them). At the same hour, and a few metres away, the distinguished pianist Rubinstein was giving his fourth concert, with an attractive programme. Segovia's six previous concerts, in spite of being close together, had all given rise to the welcome notice "House Full". At the seventh, coinciding in day and hour with Rubinstein's, we were waiting to see if the guitar would be at disadvantage, in this accidental duel. But Segovia's was a unique public success, a house completely and absolutely full to overflowing.

Breve história da guitarra eléctrica

Chegada à América do Norte

O percurso histórico da guitarra eléctrica não pode ser dissociado de vários factos históricos que estão ligados à própria génese natural da guitarra e às viagens do povo português.

Centramos o nosso foco na América do Norte, como o local onde foi inventada a guitarra eléctrica, como será apontado mais à frente. Fazendo uma viagem inversa, encontramos três portugueses oriundos da ilha da Madeira, como responsáveis pela entrada de um instrumento português o Rajão, que derivou para o Ukulele no Havai.

Odell & Stillman (2013:57):

Three Portuguese instrument makers arrived in 1879: Manuel Nunes, who opened the first shop in 1880, and his associates Augusto Dias and José do Espírito Santo, who opened their own shops in 1884 and 1888 respectively. The instrument rose swiftly to popularity among the native population: in 1886 ukuleles were used to accompany hula dancers at King Kalakaua's jubilee celebration, and the *Hawaiian Annual* of the same year reported that 'of late they have taken to the banjo and that hideous small Portuguese instrument now called the "taro-patch fiddle"'. The 'taro-patch fiddle' is a large ukulele which appears to be derived from the *machête da rajao*.

Segundo Matt Blackett (2005) os marinheiros portugueses e os *cowboys* mexicanos são igualmente apontados como responsáveis pela introdução da guitarra espanhola no Havai por volta de 1830.

Estes dois instrumentos, o rajão e a guitarra espanhola, passariam no Havai por alterações que iriam modificar profundamente a sua natureza sonora. Enquanto o Rajão, depois de trocadas as cordas de arame por tripa deu origem ao instrumento tradicional do Havai o Ukulele, a guitarra experimentou uma troca inversa que lhe permitiria outras possibilidades de expressão conforme nos diz Blackett (2005:54): "In the mid-1860s, gut strings gave way to steel strings, which native musicians preferred for their "slack key" open tunings."

As cordas de tripa deram então lugar às de metal. Após uma experiência de um habitante local com um pequeno objecto de ferro e uma forma diferente de segurar a guitarra, que consiste em a apoiar deitada no colo, transformou-se num dos instrumentos mais populares e importantes da música Havaiana, a designada *guitarra havaiana* ou pelo termo americano *Lap Steel*.

Andy Volk (2003:9):

While walking beside a railroad track in Hawaii one day in 1885, so the story goes, eleven-year old Joseph Kekuku could scarcely imagine the revolution he was about to spark in guitar technique and instrument design when he picked up a metal bolt and slid it along his guitar strings. Kekuku became the first to popularize the then radical new technique of sliding a metal bar along the strings to change the pitch of individual notes and chords while resting the guitar flat on the lap.

Foi desta forma que a guitarra no início do séc. XX entrou fortemente na América (Davies:2013:159). Woody Mann (1996:6) também refere no seu livro *Bottleneck Blues Guitar* as circunstâncias em que tal poderá ter acontecido. Na exposição Colombiana realizada em Chicago em 1893, que reuniu 27 milhões de visitantes, entre as centenas de artistas que aí atuaram, um talentoso guitarrista havaiano poderá ter sido o responsável pela divulgação desta forma de tocar. Mann levanta ainda a hipótese de ter sido um marinheiro americano que terá levado a técnica havaiana para a América via São Francisco.

De uma forma muito popular, a *lap steel* e a música havaiana criaram raízes de tal forma sólidas, que começaram a influenciar outros estilos de música:

A *Lap steel* começou a ser usada na música *country* e os intérpretes de *blues* começaram a usar a mesma forma de tocar para interpretarem as suas canções, que veio dar origem ao termo Slide Guitar.

(Davies:2013:159):

In the early 20th century this music became popular in the USA, where guitar companies began to market Hawaiian guitars with a raised nut, which held the strings higher above the fingerboard than on a normal guitar, and a steel bar as an accessory for slide playing (hence the name 'steel guitar'); the use of other

objects, such as a bottleneck, for a similar sort of slide playing developed in blues at much the same time, and later became common in country music. Many musicians who played in Hawaiian style adopted the resonator guitar during the early 1930s, while others took up the earliest manufactured electric guitar, the Rickenbacker 'Frying Pan' (1932), a small steel guitar that was designed to be played across the lap. Leg-mounted electric steel guitars were introduced by the Gibson company during the 1930s.

Assim a primeira guitarra que surge eletrificada não foi a guitarra tipo de *jazz* com um pickup, mas sim a guitarra havaiana eletrificada, nomeadamente através de marcas como a *Rickenbaker* e *Gibson* (Fig.1).

Andy Volk (2003:236):

From its earliest inception, Rickenbacker never followed the crowd. Their aluminium "frypan" steel guitar was probably the earliest production electric guitar and proved immediately popular with professional musicians. The thick, rich sound of the Rickenbacker horseshoe pickup (the strings go directly through the magnetic field) emphasizes harmonics and is considered by many steel players to be the finest pickup ever manufactured for steel guitars.

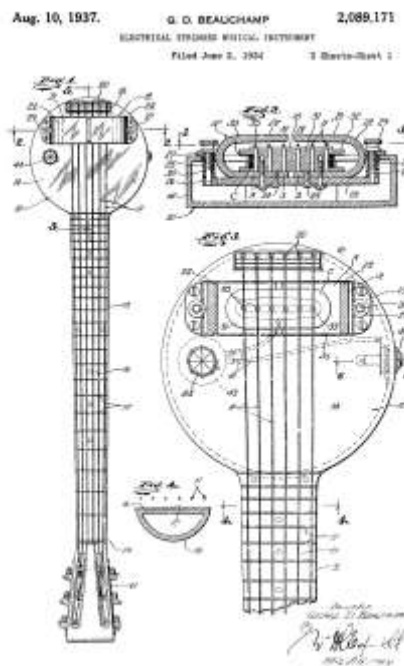


Figura 1: desenho da patente "The Frying Pan" de 1934, in Smith, R.R. [1987] The History of Rickenbacker Guitars. Centerstream Publications, Pag. 16

Historicamente a primeira guitarra *lap steel* electrificada surge em 1932, alguns anos antes da primeira guitarra eléctrica.

A primeira guitarra eléctrica, a *Gibson ES-150* aparece em 1936, mas só conhece a sua verdadeira história com Charlie Christian uns anos depois (Fig.2).

Bacon (2000:109):

As players demanded more volume from their guitars, Gibson dutifully increased the size of its acoustic instruments, introducing the superb, huge archtop Super 400 model in 1934. Later in the decade came Gibson's "jumbo" J-series flat-tops. It was around this time that Gibson introduced its first electric guitars, the Electric Hawaiian E-150 cast aluminium steel guitar in 1935, and the following year the EH-150 steel plus an f-hole hollowbody, the ES-150, Gibson's first archtop electric.

**ELECTRIC
SPANISH
GUITAR**

ES-150 MODEL

Another guitar miracle by Gibson—a true, undistorted tone amplified by electricity.

The guitar itself is a full sized Gibson—you hold it, tune it and play it just as you would any guitar, and in appearance it is only slightly different—but strike the strings lightly and you have a tone that can be amplified to any volume you desire. Adjust the tone control and you change the tonal color from a rich bass to a brilliant treble.

The pick-up unit is built inside the guitar and perfectly adjusted at the Gibson factory for balanced tone.

**ELECTRIC TENOR GUITAR
STYLE EST-150**
Same as ES-150 but with Four String Tenor Neck and Fingerboard
PRICE: Instrument and 15 foot cord \$77.50

PICK-UP UNIT

With the exception of the attractively bound coil and tone and volume controls, the entire unit is built inside the guitar body—finest steel magnets which give the maximum in power and long life—the super-sensitive pole-piece is chrome plated—tone and volume controls conveniently placed for instant regulation.

15 foot shielded cord with fool-proof shielded plugs and spring protectors—detaches from guitar when not in use.

INSTRUMENT

Grand auditorium body—curved spruce top—northern maple back and rim—mahogany neck and rosewood fingerboard—chocolate brown finish with golden sunburst—white ivoroid binding on top and bottom of body—ebony adjustable bridge—brown celluloid fingerrest—individual nickel machine heads with white buttons—exclusive Gibson Adjustable Truss Rod neck—19 frets.

PRICE: Instrument and 15 foot cord \$77.50

CASE: No. 514 Heavy Faultless construction—waterproof imitation black leather covering—purple flannel lining—\$11.50.
No. 514 Airplane cloth covering—heavy Faultless construction—purple flannel lining. \$11.00

CASE COVER: Tan Zipper waterproof cover—leather bindings—metal bumpers. \$12.50

AMPLIFIER: The ES-150 is designed to be used with the EH-150 amplifier illustrated on page 35. Price: \$75.00

{ 34 }

Figura 2: *Gibson ES 150*, excerto do catálogo *Gibson de 1937*, in Duchossoir, A.R. [1998]. *Gibson Electrics: The Classic Years*. Hal Leonard, pag.16

Bacon (2000) refere que as letras *ES* referiam-se ao termo *electric spanish*, não no contexto de guitarra acústica com cordas de tripa ou nylon mas num significado em que se pretendia diferenciar esta guitarra da outra sua familiar a *E-150*, guitarra havaiana eléctrica.

Segundo Duchossoir (1998) apesar da produção da *Gibson ES-150* ter começado em 1936, o modelo só começou a sair da fábrica em 1937. Quando finalmente ficou disponível cativou a atenção dos guitarristas que já tentavam várias formas de amplificar o som do seu instrumento.

De entre eles Eddie Durham merece especial destaque em duas situações. Por um lado ele é o primeiro guitarrista a gravar solos de guitarra em 1938 com o grupo *The Kansas City Six*, formado por músicos da Big Band de Count Basie. Por outro, em 1937, enquanto fazia uma tour com a Big Band De Count Basie onde ocupava o lugar de trombonista e arranjador, apresentou a guitarra eléctrica a um jovem pianista de nome Charlie Christian que vivia em Oklahoma City.

Ainda na mesma tour em Omaha, Eddie Durham também converteu o banjista Floyd Smith para a guitarra eléctrica.

Mais tarde Smith causou alguma sensação em Março de 1939 com um disco com guitarra eléctrica, chamado *Floyd's Guitar Blues*.

Charlie Christian e a implementação da guitarra eléctrica como um instrumento funcional e popular

Guitar players have long needed a champion. Someone to explain to the world that a guitarist is more than a robot plunking on a gadget to keep the rhythm going. For all most bandleaders get out of them, guitarists might just as well be scratching washboards with sewing thimbles.

Charlie Christian (2012:18)

Esta frase escrita por Charlie Christian num manifesto para a revista de *jazz Downbeat* em 1 de Dezembro de 1939, evidencia a sua auto confiança em mostrar ao mundo de então, que através da amplificação, a guitarra poderia ser usada para tarefas musicais que estavam anteriormente apenas confinadas aos instrumentos melódicos dominantes. (saxofone, clarinete, trompete).

Antes de Charlie Christian e das guitarras serem amplificadas a guitarra ocupava apenas um papel rítmico junto das orquestras de *jazz* ou *swing* fazendo o chamado *four-to-the-bar*. Tinha a função de se colar à bateria e ao contrabaixo criando uma sonoridade marcada e seca que vivia entre aqueles dois instrumentos.

Johnson (1998:6):

Four-to-the-bar rhythm guitar relies on simple three-note chord voicings as the main source of accompaniment. These three-string chords are played on the low E, D, and G strings.. The E string is never used. Likewise, open strings are not used. (...) Rhythmically speaking, the chords are strummed four to the bar (in quarter notes) with a slight emphasis on beats 2 and 4.

Devido ao volume de uma guitarra acústica ser insuficiente para se ouvir entre os sopros, piano, contrabaixo e bateria de uma *Big Band*, qualquer outro protagonismo guitarrístico de carácter melódico seria impossível de prevalecer entre a massa sonora de uma *Big Band*.

Assim ao aparecer a primeira guitarra eléctrica ou amplificada a *Gibson ES-150* em 1936 nasce também um som mais quente, com mais *sustain* que era diferente da tonalidade de uma guitarra acústica. Esse som iria permitir executar e escutar

melodias que podiam misturar-se em plena igualdade com os outros instrumentos acústicos.

No entanto, era preciso um músico visionário com uma técnica ágil capaz de executar essas linhas melódicas complicadas e virtuosas que fugiam da concepção normal da guitarra. Esse músico foi Charlie Christian (Fig.3).



Figura 3: Charlie Christian e a Gibson ES 150, in Fox, D. [2002, Outubro]. *Guitar Player*. Pag.13

Conforme Owens (2013:795) retrata:

Christian was among the first jazz guitarists to amplify his instrument in order to match the volume of wind instruments, and he was clearly the most brilliant soloist of his time on electric guitar.

(...)

Goodman gave him considerable solo space in the sextet; amplification meant that the guitar could be heard clearly and Christian's solos on "Rose Room" and "Star Dust" remain models for the instrument.

Quando em 1939 Charlie Christian se junta a Benny Godman, torna-se num dos primeiros guitarristas amplificados ou eléctricos a gravar e a mudar todo o papel que a guitarra tinha até então, no *jazz* e não só.

A história da sua audição para integrar o grupo de Benny Goodman ficou famosa nos meios do *jazz* e aqui está retratada por Larkin (2006: 2414):

... he was heard at the Ritz Cafe in Oklahoma City by entrepreneur and jazz enthusiast John Hammond who tried to persuade Benny Goodman to hire him for a Los Angeles recording session. (Goodman denied this well-documented event, however). Goodman was not convinced about the concept of an electric guitar and Christian's appearance - he favored vividly colored clothes. Hammond persisted and that evening he helped Christian to haul his cumbersome amplifiers onto the stage at the Victor Hugo Restaurant in Beverly Hills, where Goodman was appearing. When Goodman returned to the stand after the interval he was dismayed and angry but was too professional to create a scene and instead counted off 'Rose Room', a tune he did not expect the newcomer to know. When it was Christian's turn to solo, he played 25 brilliant choruses that had the audience, the other musicians, and Goodman, yelling for more. This performance of 'Rose Room', unfortunately not recorded that night, lasted 45 minutes and, not surprisingly, Christian was thereafter a member of the Goodman entourage."

O facto de ter gravado com Benny Godman, que era muito popular na época, (e na altura muito ouvido na rádio), levou que esta nova sonoridade revolucionasse de forma marcante os seus contemporâneos.

Owens (2013:795):

"Goodman, deeply impressed by Christian's playing, engaged him and soon featured him on weekly radio broadcasts and in recordings, notably on *Breakfast Feud/Good Enough to Keep (Air Mail Special)* (1941, Col.); before the year was over he was a nationally prominent jazz soloist."

Outro testemunho que confirma a rápida ascensão de Christian à notoriedade e consequente divulgação do som da guitarra eléctrica.

Broadbent (2002:22):

Charlie was hired e become a nationwide star within a few short weeks. A Hollywood Bowl broadcast on August 19 featured him playing “Flying Home”, a tune that he had brought with him from Oklahoma City. Days later, the Goodman band flew to the East Coast for a week at the Steel Pier in Atlantic City, then on to Detroit and Toronto, returning to New York for the World’s Fair and a lengthy engagement at the Waldorf Astoria Hotel. Goodman featured the sextet with Christian on one tune during his weekly “Camel Caravan” network radio show. Family and friends in Oklahoma City were able to at least hear him every week.

Apesar de falecer prematuramente em 1942 razão pela qual as suas gravações abarcam um período muito restrito de anos (1939 – 1941), Christian foi o guitarrista que fez a transição do *Swing* para o *Be Bop*.

Cook, Morton (2008:249):

Christian was arguably the first to make completely convincing use of the electric instrument, and though his style blended Texas blues riffing with Lester Young’s long-limbed strolls, he was able to steer a path way from the usual saxophone dominated idiom and towards something that established guitar as an improvising instrument in its own right.

Segundo John Scofield (2002:13), o próprio Miles Davis pensava que Christian tinha sido o original instigador do movimento *bebop*, e a grande influência de Charlie Parker e Dizzie Gillespie nas famosas sessões no *Minton’s Playhouse* em *Harlem*.

Cook, Morton (2008:249)

“Who invented bebop? Parker and Gillespie seemed to arrive at near identical solutions to the blind alley of swing harmony. Monk was never an orthodox bopper, but he had his two cent’s worth. And then there was Charlie Christian, who in some accounts was the first to develop the long legato lines and ambitious harmonic progressions that defined bebop”.

A partir da afirmação de Christian e da guitarra eléctrica surgem muitos outros guitarristas proeminentes no *bebop* que estudaram o estilo de Charlie Christian ao detalhe, como Barney Kessel que se destacou gravando com Charlie Parker (tal como Mundell Lowe, Remo Palmier, Arv Garrison, Tiny Grimes), Bill de Arango, Herb Hellis, Tal Farlow, Jimmy Raney, Chuck Wayne, Billy Bean e Barry Galbraith.

Estes primeiros guitarristas do *bebop* foram pioneiros em duas frentes, por um lado exploravam uma música inovadora em constante mutação que quebrava as regras mais estabelecidas de melodia, harmonia e ritmo. Por outro, ao explorarem um novo instrumento nos seus primeiros passos, deparavam-se com alguns problemas de aceitação entre os outros músicos.

Darrin Fox (2002:84):

One of our biggest problems as guitarists then was simply getting people used to us playing amplified rhythm behind them,” says Les Paul, who often accompanied Christian to Minton’s. “ In Goodman’s band, they would fight with Charlie all the time about being too loud.

O que hoje se entende e aceita como um guitarrista de *jazz mainstream*, era naquela altura encarado como um músico provocador. Repare-se que para além de tentar ocupar um espaço musical que antes não lhe pertencia ainda empunhava um instrumento com botões como um rádio! Com um fio eléctrico que ia pelo chão até uma caixa grande e pesada! (o amplificador) Ligada ao sistema eléctrico! Além disso o som do instrumento ainda provinha de um local diferente daquele onde o músico estava!

Terminamos este capítulo, que pretende ilustrar a forma como a guitarra enquanto instrumento melódico alcançou a igualdade (sonora) com os outros instrumentos, através de outro excerto do manifesto (1939) de Charlie Christian, citado por Steve Waksman (2001:22)

I know, and so does the rest of our small circles, that you play damned fine music, but now you’ve got a chance to bring the fact to the attention of not only short-sighted leaders but to the attention of the world. And I don’t think it’ll be long before you’re feeding your stomach as well your heart. Practice solo stuff,

single string and otherwise, and save up a few dimes to amplify your instrument.

You continue to play the guitar the way it should be played, and you'll make the rest of the world like it.

Fundamentações para a análise demonstrada nos três discos de guitarra a solo

Nesta próxima secção iremos analisar três discos de guitarra *jazz* no formato a solo, são de três dos mais importantes e influentes músicos no panorama histórico da guitarra *jazz*. Em cada disco faremos uma curta biografia do músico focado e analisaremos alguns trechos ou exemplos mais pertinentes. As três obras foram escolhidas por abarcarem um período de tempo bastante diferente, dos anos 70 até ao ano de 2000, e pelos próprios discos serem na totalidade discos a solo e reunirem características muito diversas em termos estéticos, técnicos e de gravação.

1- JOE PASS – VIRTUOSO (1973)

O foco estará nas decisões estabelecidas por Joe Pass durante a gravação de *Virtuoso*, que contribuíram para a guitarra *jazz* se tornar um instrumento possível enquanto solista.

2- JIM HALL - DEDICATIONS AND INSPIRATIONS (1994)

O amadurecimento de um guitarrista exemplar num disco que abarca todas as suas influências estéticas e musicais, como consolidação de um *leitmotiv* para um disco a solo.

3- BILL FRISELL - GHOST TOWN (2000)

As decisões estéticas da escolha de instrumentos, repertório e processamento sonoro, que alargaram os horizontes para um disco típico de um guitarrista de *jazz*.

JOE PASS

Breve biografia

Joseph Anthony Jacobi Passalacqua (Joe Pass) foi um proeminente guitarrista de *jazz* norte americano, nasceu em New Brunswick, New Jersey a 13 de Janeiro de 1929 e morreu em Los Angeles a 23 Maio de 1994.

Numa entrevista para a revista *Guitar Player* em Junho de 1976, Joe Pass revela-nos como enquanto criança foi encorajado pelo pai a praticar longas horas de guitarra por dia Sievert (1976:24):

What did you practice for six hours a day as a boy ?

Just about anything and everything.

Dad's thing was to play, play, play. He wasn't a musician - he was a steelworker - but he seemed to know what was necessary. I would say, " Play what?" and he'd say, " Play this," and whistle a little melody line off the top of his head. He'd bring home all kinds of piano music - classical, popular, all kinds - and he'd make me sit down and figure it out. Vincente Gomez used to have a fifteen-minute radio show on Sunday, and Dad would make me sit right by the radio with my guitar. Gomez would play all of this wild flamenco music , and Dad would say "Get that, get that." It was really hard . I was only eleven years old.

Pass foi largamente influenciado pelos guitarristas de *jazz* da geração que o precedeu como Django Reinhardt, Charlie Christian, Barney Kessel, Tal Farlow.

Mais tarde entre 1960 e 1963, devido a problemas com álcool, entrou no programa de reabilitação estabelecido pela *Synanon Foundation* em Santa Monica, California.

Gravou com um grupo da citada fundação o disco *Sounds Of Synanon* que o projectou para o mundo do *jazz*. Em 1973 depois de uma *tournee* muito bem sucedida com a orquestra de Benny Goodman, assinou contrato com a editor *Pablo* do produtor Norman Granz.

Ferguson (1994:56):

Later that year Herb Hellis told pianist Oscar Peterson and jazz impresario Norman Granz about a guitarist they just had to hear, and Peterson and Granz quickly made their way down to Donte's club. They were so impressed that Granz immediately signed Pass to his newly established Pablo label.

Na referida editora *Pablo* de Norman Granz gravou vários discos com a cantora Ella Fitzgerald em duo, em trio com Oscar Peterson e Ray Brown para além dos volumes a solo da série *Virtuoso*.

O primeiro disco da série *Virtuoso* foi considerado um dos seus discos mais marcantes.

Ferguson (1994:56):

Virtuoso, a collection of brilliant unaccompanied improvisations on standards such as "All The Things You Are", "Nighth And Day", "The Song Is You", and "Stella By Starlight". While other guitarists had specialized in chord-melody playing, the spontaneous way in which Joe integrated a wide variety of elements was unprecedented.

Virtuoso helped secure Pass' position as the foremost mainstream jazz guitarist of his time and brought him new levels of popularity.

JOE PASS – *Virtuoso*

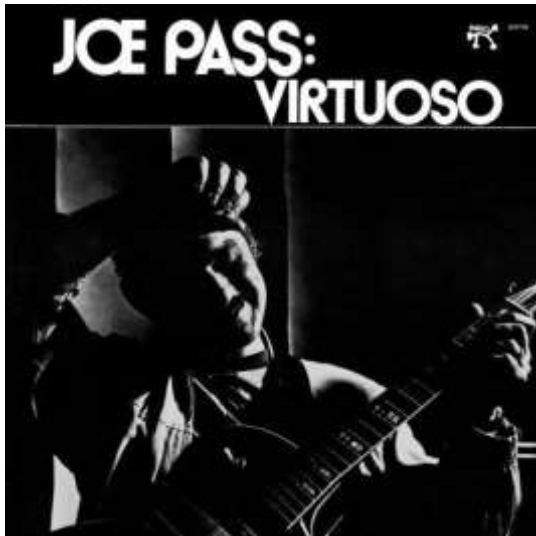


Figura 4: Capa de Virtuoso, in Pass, J. [1973/reedição de 2010]. Virtuoso, Pablo, 0888072319905

Na altura em que este disco foi gravado 1973 (Fig.4), a sua direcção ou componente estilística era muito diferente de tudo o que então acontecia no mundo da guitarra *jazz*.

Jimi Hendrix tinha falecido ainda há pouco tempo, mas as suas influências tinham chegado ao *jazz* com John McLaughlin em *Bitches Brew* (69) e *On The Corner* (72) de Miles Davis. Sobre isso Gioia (1997:370) menciona:

Rock guitarists were also expanding their use of jazz techniques with great success during this period. Jimi Hendrix efforts in this area were so successful that they in turn influenced jazz musicians such as Davis and McLaughlin.

Assim enquanto a guitarra *jazz* mais tradicional estava a ser ofuscada pela natural ascensão da música de fusão, este disco surge como uma reafirmação das virtudes da guitarra *jazz* como instrumento *straight-ahead* no seu formato mais puro.

Conforme escreve Cook e Morton (2008:1132):

Pass's solo records are almost a category by themselves, and their importance in re-establishing the eminence of straight - ahead jazz guitar now seems clear. At a time when traditional jazz guitar playing was being sidelined by the gradual onset of fusion, Joe's solo work reaffirmed the virtues of the unadorned electric

guitar, and the subtleties and harmonic shrewdness of his playing are like a long drink of water after much of the overheated guitar-playing of the '70 and '80s.

O disco capta Joe Pass com uma *Gibson ES-175* de 1960 (Fig.5), a interpretar doze temas a solo nos estúdios *MGM* em Los Angeles a 28 de Agosto de 1973.



Figura 5: Joe Pass e a Gibson ES 175, in [1997]. *Guitar Virtuoso*- Joe Pass (CD Booklet). Nr. PACD-4423-2. Pablo, pag. 21

Ainda na mesma entrevista em 1976 para a revista *Guitar Player*, Joe Pass relata como decorreu a gravação de *Virtuoso* conduzida pelo produtor e proprietário da *Pablo Records* Norman Granz, Jon Sievert (1976:40):

How did you get hooked up with Norman Granz?

Oscar (Peterson) brought him into a club I was playing, and Norman suggested we put a trio together, which resulted in the Grammy album. Norman's done it all for me. He's the guy who put me together with people that I dreamed about as a kid. I can't believe that I can work with people like Oscar and Ella Fitzgerald. Norman has also changed my whole attitude about recording. He's strictly a one-take man. He'll put us in a studio; turn on the tape, and say, "Play".

Is that how Virtuoso was recorded?

Yes, I just took a list of tunes into the studio and started playing without any kind of pre-planning. I sweated, and scuffled, and died. I'd say, "But that was a

bad bridge there,” and he’d say, “No, that’s it. What do you want to do, get it right?” And he’s right, of course. If you keep going over it, you might get what you want, but by then it’s lost all immediacy and spontaneity. That’s how all the Pablo albums have been recorded. That’s what Norman is all about.

Ferguson (1997:26) também nos relata a forma como decorreram as sessões de *Virtuoso*. Diz-nos que foram baseadas no mesmo conceito usado por Norman Granz em 1953 quando das gravações de Art Tatum para a *Clef Records*: “call a multiplicity of tunes and give the artist unlimited leeway, with the idea of realizing new creative heights”.

No caso de *Virtuoso* foram gravadas entre 40 a 50 músicas, algumas das quais foram usadas posteriormente em outros volumes da série *Virtuoso*.

Ainda segundo Ferguson, antes de *Virtuoso* o génio de Pass como guitarrista a solo era completamente desconhecido e a forma como se deu a conhecer, com elementos tão diversos interligados, nunca tinha sido realizado de uma forma tão definitiva.

Night and Day com a sua introdução, mudança de andamento, desenvolvimento e improvisação marcou o ambiente para todo o set.

Aproveitando a popularidade que a guitarra vivia nestes anos, o sucesso de *Virtuoso* ultrapassou as vendas de qualquer outro disco do catálogo *Pablo*, surpreendendo muitos e tornando Granz particularmente feliz pelo reconhecimento de *Pass*, afirmando-o definitivamente como o mais importante guitarrista de *Jazz mainstream* desta época.

Numa perspectiva histórica Scott Yanow (2004) ajuda-nos a compreender a guitarra *jazz* pré *Virtuoso*.

Antes da proeminência de Pass como solista, a guitarra era sempre encarada como uma potencial orquestra, mas poucas vezes utilizada. George van Eps, um brilhante *chordal player* inventou a guitarra *jazz* de sete cordas no final de 1930, para poder tocar mais facilmente linhas de baixo no registo grave do instrumento, chamava à guitarra de *lap piano*. Mesmo assim *performances* de guitarra sem acompanhamento eram raras, quando existiam eram breves introduções ou momentos intercalados para acrescentar maior variedade ao set.

Ainda segundo Yanow, Eddie Lang gravou dois solos absolutos em 1927 (*Prelude* e *A Little Love, A Little Kiss*), Carl Kress documentou seis das suas hermeticamente

arranjadas peças a solo entre 1938-39, Wes Montgomery tocou a solo *While We're Young* (1961) e *Mi Cosa* (1963) e Django Reinhardt ocasionalmente improvisava pequenas improvisações a solo. Mas nenhum destes guitarristas era sobejamente conhecido por tocar a solo.

O repertório de *Virtuoso* é completamente constituído por *standards* do *American Songbook*, com a excepção de um tema composto pelo próprio Pass (*Blues for Alicant*) (Fig.6).

Composição	Autor / Ano	Instrumentos
1- Night and Day	Cole Porter (1932)	Archtop Jazz Guitar mic. sound
2- Stella by Starlight	Ned Washington, Victor Young (1944)	Archtop Jazz Guitar mic. sound
3- Here's that Rainy Day	Sonny Burke, Jimmy Van Heusen (1953)	Archtop Jazz Guitar amp sound
4- My Old Flame	Sam Coslow, Arthur Johnston (1934)	Archtop Jazz Guitar mix amp/mic sound
5- How High the Moon	Nancy Hamilton, Morgan Lewis (1940)	Archtop Jazz Guitar mix amp/mic sound
6- Cherokee	Ray Noble (1938)	Archtop Jazz Guitar mic. sound
7- Sweet Lorraine	Cliff Burwell, Mitchell Parish (1928)	Archtop Jazz Guitar mix amp/mic sound
8- Have You Met Miss Jones	Richard Rodgers, Lorenz Hart (1937)	Archtop Jazz Guitar mix amp/mic sound
9- Round Midnight	Bernie Hanighen, Thelonious Monk, Cootie Williams (1944)	Archtop Jazz Guitar mic. sound
10- All The Things You Are	Oscar Hammerstein II, Jerome Kern (1939)	Archtop Jazz Guitar mix amp/mic sound
11- Blues for Alicant	Joe Pass (1973)	Archtop Jazz Guitar mic. sound
12- The Song Is You	Oscar Hammerstein II, Jerome Kern (1932)	Archtop Jazz Guitar mic. sound

Figura 6: Quadro com a lista das músicas/autorias de Virtuoso e relação das captações de guitarra e amplificador

Como é comum no *jazz*, a abordagem aos temas é bastante livre na sua interpretação. Pelo facto do disco ser todo apenas com um instrumento sem recurso a *overdubs*, coloca um grande desafio ao intérprete, fazer a guitarra soar funcional e convincente nos momentos improvisados, em que a linha melódica é concebida simultaneamente com a parte harmónica.

A ligação entre o nome do disco e o músico estará sempre ligada como nos diz Cook e Morton (2008:1132):

This original *Virtuoso* album remains definitive: Pass never sounded sharper or warmer on a set of standards, played with all the expertise the title suggests.

Uma característica da sonoridade da gravação, talvez até para reforçar o seu lado mais tradicional, é que em alguns temas¹, a guitarra de *jazz* electrificada é captada apenas com microfone, conduzindo-nos por uma viagem no tempo, realçando apenas o lado acústico do instrumento.

De acordo com o guitarrista John Pisano (frequente colaborador de Pass), esta situação não foi planeada. Aconteceu que durante a gravação captou-se em pistas separadas o som acústico da guitarra de *jazz* e o som do amplificador, tendo sido posteriormente perdida a pista referente à captação do amplificador Ferguson (1994:56):

I asked Joe why the recording didn't sound as good as it could have, and he said that they miked both the guitar and the amp but lost the track that the amp was on.

Também numa compilação de Joe Pass denominada *Guitar Virtuoso* menciona-se o mesmo facto no *booklet* do disco, mas com uma outra explicação relativa ao amplificador da guitarra.

Ferguson (1997:27):

Although the original idea was to mix the guitar's acoustic and amplified sounds, Pass' amplifier failed partway through the session, leaving only the miked acoustic signal on tape. His indifference to technology and to his own sound in general continued to vex producers for much of his career.

Partindo já do princípio que o disco *Virtuoso* se tornou um ícone da guitarra *jazz* conforme nos diz Ted Gioia (1997:382), que destaca *Virtuoso* como um dos seis mais importantes discos contemporâneos de guitarra *jazz*, podemos acrescentar que Joe Pass tal como Segovia na guitarra clássica conseguiu colocar a guitarra *jazz* como um instrumento possível a solo em estúdio ou numa situação de recital, conforme Howard Reich (1990) crítico de arte do *Chicago Tribune* escreveu em 1990 sobre um concerto de Joe Pass em Chicago:

Part of his appeal is simply the warmth and beauty of his sound, produced on a slightly amplified electric guitar. Like the best melodists of the guitar-Chet Atkins

¹ Nighth and Day, Stella by Starlight e Cherokee são alguns dos temas em que melhor se pode notar essa característica.

and the late Andres Segovia come to mind-Pass can create the illusion of long, singing lines on an instrument more easily suited to rhythm playing.

A partir deste ponto vamos analisar algumas das decisões seguidas por Joe Pass nas sessões de gravação de *Virtuoso* em 28 de Agosto de 1973, que contribuíram para a guitarra *jazz* vir a ser um instrumento possível e funcional enquanto solista.

Seleção de repertório

A seleção dos temas foi concebida em redor dos standards mais divulgados do repertório do *jazz*, temas como *All The Things You Are*, *Round Midnight*, *Stella by Starlight*, *Nighth and Day*, *Have You Met Miss Jones*, *Cherokee*, *Here's that Rainy Day*, são todos temas de primeira escolha por exemplo numa *jam session*, ou também temas facilmente identificáveis por um melômano de *jazz*. São ainda temas que viriam a ser incluídos no famoso livro *Real Book*².

O único tema original *Blues For Alicant* é um simples *blues* na tonalidade de sol, improvisado e criado naquele momento no estúdio.

Interpretação das melodias (ou a forma em como os temas são apresentados ao ouvinte)

Segundo Joachim E. Berendt (1992:453), procurando uma definição do que é uma interpretação *jazz*, criou as três características básicas, que foram e continuam a ser transmitidas oralmente de uma geração para a seguinte:

1. A special relationship to time, defined as “swing”.
2. A spontaneity and vitality of musical production in which improvisation plays a role.
3. A sonority and manner of phrasing that mirror the individuality of the performing jazz musician.

Partindo destas três características básicas e adaptando-as à forma como as melodias dos temas são apresentadas ao ouvinte³, acrescentamos que as melodias são sempre citadas em todas as suas características idiomáticas referentes ao género

² Real Book (Segundo “Pop Song Piracy, Fake Books, and a Pre-history of Sampling” de Barry Kernfeld 2003:6) During the academic year 1974 - 75, two students at the Berklee College of Music in Boston created a bootleg fake book called *The Real Book*, because it endeavored to notate what professional jazz musicians would *really* play, in contrast to the simplified versions typically given out on sheet music and reproduced in earlier generations of fake books.

³ É comum no *jazz* poder haver alguma reinterpretação da melodia através de ornamentos, notas de passagem ou alterações rítmicas.

jazz, não se colocando nenhuma dúvida de que se trata de uma interpretação de *jazz*, ou seja:

a) Existe swing na forma de o tempo ter subdivisão ternária.

b) A improvisação que acontece durante a interpretação da melodia, emergindo nas notas longas ou pausas, utiliza todo o vocabulário associado ao *bebop*.

c) A sonoridade da harmonia utilizada é a generalizada pela interpretação *jazz*, os *chord changes* dos temas são os utilizados pelos músicos de *jazz*, ou ainda os que viriam a ser apresentados no livro *Real Book*.

Recursos estruturais de andamento e forma

a) Utilização de mudanças de tempo na repetição do tema

b) Utilização de *Vamps* para criação de um novo andamento no mesmo tema.

c) Tempo fixo versus tempo rubato

d) Utilização no fim dos temas de longas cadências, fazendo recurso de modulações, acordes substitutos e movimentos de baixo inusitados.

Técnicas ou artifícios utilizados para a emancipação e sublimação da guitarra enquanto instrumento solista

a) Alteração da tonalidade de alguns standards de forma à interpretação sobressair numa tonalidade mais confortável para o instrumento.

Conforme Scott Yanow (2004) escreve nas *liner notes* do CD *Virtuoso#2* (reedição) de Pass:

One of the advantages to playing unaccompanied is that the artist does not have to deal with other musicians. Guitarists rarely ever get to play in the key of A since horn players find that key to be much more difficult than B-flat or C.

b) *Single note*

Improvisação virtuosa nomeadamente em tempos muito rápidos com uma destreza técnica similar à de um instrumento de sopro (Ex. *Cherokee*)

b) *Chord melody*

Criação de frases melódicas todas harmonizadas em acordes, de forma a criar passagens virtuosas que suscitam ao ouvinte uma referência a outro instrumento que não uma guitarra, conforme sugere Ted Gioia (1997:382):

Pass's 1973 solo recording *Virtuoso* attracted attention for the guitarist's speed of execution and astonishing technical mastery of the instrument. Inspiring comparisons with Art Tatum and Oscar Peterson.

c) *Bass line* ou a referência a outros instrumentos que não a guitarra.

Técnica que consiste em imitar um contrabaixo nas cordas mais graves da guitarra (com o polegar) e em simultâneo, com os outros dedos da mão direita tocar, os acordes com ritmos sincopados.

Foi bastante utilizada por Joe Pass de forma que este até publicou vários artigos ou aulas sobre este assunto em revistas como *Guitar Player*.

John Fordham (1999:82) menciona a aproximação mágica de Pass a outros instrumentos:

A Pass recital would be a tapestry of rich chords often dissolving into trickling arpeggios; light, dancing melody lines over sonorous backing figures that could suggest, if you closed your eyes, that a bassist on a walking four-four was in the room; sumptuous ballads as affecting as if they were being sung; and uptempo bebop that seemed to have its own built-in rhythm section.

A improvisação ao longo da melodia

Na interpretação de *Stella by Starlight* (Ned Washington, Victor Young), que é apresentada na tonalidade de dó maior em lugar de si bemol maior (tonalidade apresentada no *Real Book* e executada pela generalidade dos músicos de jazz) (Fig.7), a improvisação acontece sempre ao longo da melodia do tema, tomando lugar nas notas longas da melodia ou nas pausas da mesma.

STELLA BY STARLIGHT
from the Paramount Picture THE UNINVITED

Copyright © 1946 (Renewed 1973, 1974) by Famous Music Corporation

Words by NED WASHINGTON
Music by VICTOR YOUNG

Moderately

The song a robin sings through years of endless springs; The
 murmur of a brook at eventide that ripples by a nook where two lovers hide; A
 great symphonic theme, that's Stella By Starlight and not a dream. (Boy:) My (Girl:) He's
 heart and I agree she's every thing on earth to me.
 all of these and more he's every thing that you'd adore.

Chord symbols: Em7b5, A7b9, Cm7, F7, Fm7, Bb7, EbM7, Ab7, BbM7, Em7b5, A7b9, Dm7, Bbm7, Eb7, FM7, Em7b5, A7, Am7b5, D7b9, G7#5, Cm7, Ab7, BbM7, Em7b5, A7b9, Dm7b5, G7b9, Cm7b5, F7b9, BbM7.

Figura 7: Melodia de Stella by Starlight

in The Hall Leonard Real Jazz Book [1998]: Milwaukee. Hal Leonard, pag. 327

Trata-se de uma melodia com muitos pontos de repouso sob a forma de mínimas ou semibreves. Assim na interpretação de *Joe Pass* que é em *rubato* (Fig.8), estes espaços são utilizados para longas e virtuosas frases de improvisação.

Como o tempo não está definido sobre a forma de uma pulsação constante, a improvisação acontece como *single note*, sendo os seus contornos muito harmônicos, de forma a que o ouvinte consiga apreender o sentido tonal da estrutura da canção.

Figura 8: Transcrição de Stella By Starlight, executada por Joe Pass, in Pass, J. [2004]. Legend Player. Shinko Music, pag. 9

Ainda assim ao longo da improvisação há uma modulação para sol maior (Fig.9) e no final do tema a melodia apenas é citada e reproduzida na essência da sua frase final, já na nova tonalidade de sol maior (↓).



Figura 9: *Final de Stella By Starlight*, executado por Joe Pass, in Pass, J. [2004]. Legend Player. Shinko Music, pag. 15

Uma outra situação em que ocorre muita improvisação ao longo da melodia, é na interpretação de *Round Midnight* (Bernie Hanighen, Thelonious Monk, Cootie Williams).

O standard foi transposto para a tonalidade de Ré menor, notoriamente para tornar a interpretação mais guitarrística, pela possibilidade da utilização de cordas soltas, que pertencem à tonalidade, permitindo assim digitações ou acordes que seriam impossíveis de executar na tonalidade de referência. O tema original é tocado por Thelonious Monk na tonalidade de Mi bemol menor (Fig.10).

Figura 10: *Round Midnight* como é apresentado no *Real Book*, in *The Real Book* [1974]. Volume 1. Boston, pag. 364

Nestes primeiros oito compassos da exposição do tema, Joe Pass executa a melodia sempre intercalada por virtuosas frases improvisadas em *double time* nomeadamente no compasso 7 e 8, (Fig.11).



Figura 11: *Transcrição de Round Midnight* executada por Joe Pass, in Pass, J. [2004]. Legend Player. Shinko Music, pag. 25

Tipo de voicings utilizados

O tipo de voicings usado por Joe Pass na execução dos temas de *Virtuoso* é na grande maioria do tipo *Drop 2 + inversões*, *Drop 3 + inversões* e *Spread Cluster*⁴.

- *Drop 2* é o voicing cuja ordem de vozes é: T573 (T=tónica)

⁴ *Spread Cluster* é o nome dado pelo guitarrista e pedagogo Mick Goodrich ao voicing T379 no seu livro *Almanac of Guitar Voice-Leading Vol.2 Do Not Name That Chord* (2002) Liquid Harmony Publications. É fácil entender o porquê deste nome, se considerarmos o acorde Cmaj7 9, na forma *Spread Cluster* obtemos o voicing com as notas CE₂BD, se as notas estivessem numa ordem sucessiva seria: BCDE, que é um cluster daí a lógica do nome *Spread Cluster*.

- *Drop 3* é o voicing cuja ordem de vozes é: T735
- *Spread Cluster* é o voicing cuja ordem de vozes é: T379

As harmonizações da melodia recorrem muito ao que se entende por *block chords*⁵. Na guitarra é impossível executar *block chords* a quatro vozes em *close position* mas é possível no formato *Drop 2* ou *Drop 3*. Mostramos, na fig.12, como fica a escala *bebop maior* e a menor harmonizada em *block chords Drop 2*.

Neste tipo de harmonização as notas da escala que não pertencem ao acorde são harmonizadas por acordes diminutos.

BLOCK CHORDS

The image shows two musical staves illustrating block chords in Drop 2 voicing. The top staff is titled "BEBOP MAJOR SCALE IN DROP 2" and shows the major scale with chords: C6, dim, C6, dim, C6, dim, C6, dim, C6. The bottom staff is titled "DROP 2 MINOR 6TH" and shows the minor scale with chords: Cm6, dim, Cm6, dim, Cm6, dim, Cm6, dim, Cm6. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

Figura 12: Escala bebop maior e menor em block chords Drop 2, adaptado por Mário Delgado para guitarra do livro Levine, M. [2006]. *The Drop 2 Book*. Petaluma, California: Sher Music Co. Pag. 7 e do livro Levine, M. [1989]. *The Jazz Piano Book*. Petaluma, California: Sher Music Co. Pag. 186.

Um exemplo da harmonização com acordes *Drop 2* em *Virtuoso* está na interpretação de *How High The Moon*, (Fig.13).

⁵ *Block Chords* segundo “Complete Jazz Keyboard Method/Mastering Jazz Keyboard” Noah Baerman (1998:76) When every note of a melody line is harmonized, you have block chords and since each octave was accompanied by a chord in the left hand, they could accurately be called block chords. When people refer to block chords for keyboard, though, they’re usually referring to a style called locked hands. This style was developed by, Milt Buckner, popularized by George Shearing and used to great effect by Red Garland.

Figura 13: Transcrição de *How High The Moon* executada por Joe Pass, in Pass, J. [2004]. Legend Player. Shinko Music, pag. 16

Logo no primeiro compasso a nota do quarto tempo Lá, é harmonizada com um acorde diminuto pois já é encarada como o grau 2 de $G\Delta$, mas no segundo compasso a resolução só ocorre no tempo 4, com a nota Si bemol da melodia, pois no primeiro tempo do compasso 2, o acorde de $G\Delta$, é substituído pela aproximação cromática inferior $F\#7$.

Também no terceiro compasso na última colcheia a nota Lá é harmonizada com um acorde diminuto, pois já é tratada com o grau 2 de $Gm7$, a mesma nota é harmonizada da mesma forma no compasso 4.

Esta forma de harmonizar as melodias é recorrente em todos os temas de *Virtuoso*, e é uma das sonoridades mais clássicas do *jazz*.

JIM HALL

Breve biografia

Jim Hall nasceu em 4 de Dezembro de 1930 nos Estados Unidos em Buffalo e morreu em 10 de Dezembro de 2013. Passou os seus primeiros anos em Nova Iorque e depois em Columbus, terminando os seus dias em Cleveland, onde viveu grande parte da sua vida.

É considerado um dos mais importantes e influentes guitarristas de *jazz* de sempre. A seu respeito Devra Hall (1990:5) menciona:

Leonard Feather and Whitney Balliett have compared him to Django Reinhardt and Charlie Christian in stature and influence. Paul Desmond compared him to Pablo Casals, Joachim Berendt described him as “a master of delicate, sensitive guitar improvisations... the timeless guitarist par excellence.

Quando tinha 10 anos a sua mãe deu-lhe uma guitarra pelo Natal e foi assim que começou a estudar o instrumento, de tal forma que aos 13 anos de idade já era músico profissional em Cleveland. Devra Hall (1990:5)

Segundo Jim Hall (1990:5), a sua ligação ao *jazz*, deu-se quando ouviu *Solo Flight* de Benny Goodman com Charlie Christian “...*It was instant addiction...*” Devra Hall (1990:5)

Estudou no *Cleveland Institute of Music* onde se licenciou em 1955. Neste mesmo ano, começou a tocar no grupo de Chico Hamilton tendo ganhado reputação internacional. Em 1957 tocou no trio de *Jimmy Giuffre*, numa formação que não incluía contrabaixo ou bateria.

Devra Hall (1990:6):

Giuffre’s idea, at least after Brookmayer joined us , was to have three linear instruments improvise collectively”, recalls Jim. “He believed it didn’t make any difference whether or not the group had bass or drums. He said the instruments should be able to keep time themselves. It was damn hard, yet it was one of the most enlarging experiences I’ve had.

Depois de uma digressão pela América do Sul durante 1960 com Ella Fitzgerald, passou seis semanas no Rio de Janeiro que se revelariam determinantes, conforme nos conta Devra Hall (1990:6):

While on tour in South America with Ella Fitzgerald that Jim, engrossed with the “local” music, left the tour to spend six weeks in Rio de Janeiro just as the Bossa Nova was coming into being.

Determinantes porque, conforme refere Berendt (1969), ao contrário do que é habitualmente documentado, aponta Hall como o primeiro músico americano a levar a bossa nova para os Estados Unidos.

When Jim recorded his “Romaine” in bossa nova rhythm, I remembered that Jim really was the first American musician to bring the bossa nova from Brazil to the States. Nobody knows this – and Jim is too modest to point it out. In May 1960 Jim Hall was in Rio – prior to Charlie Byrd, Stan Getz, Herbie Mann, and all the others. I know it because I was there, too, broke, in a musical joint, where Jim was jamming with the Brazilians. My South-American friends had stood me up, and the promoter, who was supposed to pay me, had disappeared after my lecture – never to be seen again (...) When we went back to the States he recorded “What’s New” with Sonny Rollins (RCA LPM LPS 2572). It was Sonny’s date, but it was really Jim’s record. He brought the idea and the bossa nova themes. And he had explain the rhythms to Sonny’s drummer. That was the first bossa nova record made by North-American jazz musicians.

Segundo Devra Hall, esta vivência foi muito importante para a versatilidade de Jim Hall , perceptível em gravações com Sonny Rollins (*What’s New* - Victor 1962) e Paul Desmond (*Take Ten* - RCA 1963 and *Bossa Antigua* - RCA 1963.)

A partir de 1968 começou a liderar os seus próprios grupos em concertos ou gravações sendo as suas participações em duo com outros músicos marcantes no panorama musical da época e na história do *jazz* em particular.

Alun Morgan (1999:55):

Jim Hall's probing, sensitive musical mind makes him the ideal musical partner, and his associations with Jimmy Giuffre, Sonny Rollins, Paul Desmond, Ron Carter, Art Farmer and more recently Pat Metheny, have all produced recordings of remarkable beauty. For man, Intermodulation from 1966, an intense musical dialogue with pianist Bil Evans, is one of the highlights of Hall's long career.

A sua sonoridade não poderá ser melhor descrita do que pelas suas próprias palavras conforme nos cita Berendt (1992:313) "Even though I never got to work with Lester Young, that's the sound I try to get from my guitar".

JIM HALL - *Dedications & Inspirations*



Figura 14: *Capa de Dedications & Inspirations*, in Hall, J. [1994]. *Dedications and Inspirations*, Telarc, CD-83365

Dedications & Inspirations (Fig.14), foi gravado nos estúdios *Power Station (Studio A)* em Nova Iorque em 23 e 24 de Outubro de 1993 e editado pela editora *Telarc* em 1994.

É o primeiro e único disco a solo de Jim Hall. O repertório consiste em várias composições e improvisações individuais dedicadas e inspiradas por artistas ou amigos que sempre o fascinaram.

Um pequeno texto incluído no *booklet* do CD exprime magistralmente o propósito de Jim Hall, na forma como concebeu o seu disco.

Jim Hall (1994:3)

For me, musical inspiration began with Charlie Christian. I heard him, it was good, and I wanted to be able to do that. I was thirteen. Last week I listened to the same recording. It was good, and I wanted to be able to do it. I'm sixty-three. Christian's playing tells me something about the wonder and mystery of being alive, something I'm still exploring. Other experiences along the way have done the same...paintings, events, poetry, friends, scenery, encounters, music - experiences.

This recording is an attempt to come to grips with all of this, and to acknowledge at least some of it - not so much to repay or get closure, as to allow the process to continue. Maybe the thirteen-year-old in you will be inspired as I have been for all these years.

Na contracapa do disco (Fig.15), são mencionados os instrumentos utilizados:
Jim Hall, guitars and effects



Figura 15: *Contracapa de Dedications & Inspirations*, in Hall, J. [1994]. Dedications and Inspirations. Telarc Jazz, CD-83365

Apesar de não ser apanágio de Jim Hall o uso de efeitos, no início dos anos 90, em entrevistas, confessa gostar de os utilizar.

No DVD intitulado *Jazz Guitar Master Class, Vol.I*, Tahiroshi Noguchi (1997) Jim Hall aos 28:30 no capítulo *Effect pedals* fez considerações de extrema importância sobre a sua abordagem aos efeitos ou *foot pedals*, conforme ele os menciona. Assim, revela-nos que durante muito tempo evitou usá-los, considerando-os meros artifícios.

A propósito de uma peça que Bob Brookmeyer escreveu para Hall com orquestra sinfónica e guitarra eléctrica com efeitos, Jim Hall viu-se então obrigado a usar vários pedais de *Chorus*, *Wha Wha* e *Distorção*. A partir daí começou a encarar o uso de

efeitos como novas possibilidades de orquestração mas sem nunca cair em exageros: “If you play with the foot pedal on all the time, then you spoiled the whole effect, and then it sounds common”. Nomeia também o facto de a sonoridade de um determinado efeito gerar um diferente estado de espírito e conseqüentemente um novo comportamento musical.

Depois exemplifica o uso dos efeitos que habitualmente usa, um *Chorus Boss CE-2*⁶ e o *Digitech Whammy WH-1*⁷, que conforme demonstra é usado no tema *Miró* (8º tema de *Dedications & Inspirations*) com o *setting* de terceiras maiores (*Harmony* ↑ *3rd*) ou seja o pedal harmoniza cada nota tocada com uma terceira maior superior.

Refere-nos que começou a usar este efeito inspirado pelo pianista Don Pullen, quando tocava longas linhas melódicas sempre harmonizadas em terceiras maiores. Ao tentar reproduzir o mesmo na guitarra, notou que seria incomensuravelmente difícil ou mesmo impossível. O seu amigo, o pianista Larry Goldings, aconselhou-o então a comprar um pedal que pudesse processar esse efeito facilitando-lhe a execução das citadas linhas melódicas.

Assim os efeitos utilizados neste disco conforme os escutamos são *Digitech Whammy WH-1* e um *Chorus Boss CE-2*.

Neste disco, ao contrário de *Virtuoso* de Joe Pass, que é um disco sem *overdubs*⁸, certas faixas (1,2,3,4,5,6,7,12,13) foram realizadas com recurso a esta técnica.

Na história do *jazz* os primeiros discos realizados com recurso a *overdubs* foram feitos pelo pianista Lennie Tristano conforme nos diz Gioia (1997:249):

a number of Tristano's most daring initiatives from the late 1940s and early 1950s — involving atonality, total improvisation, overdubbing, and other unusual devices — could now be seen as foreshadowing key developments in the later history of jazz.

⁶ Chorus – sobrepõe um novo sinal ao original com um ligeiro atraso (aproximadamente 20ms) e também modulado de forma a criar a ilusão de que o som original está dobrado.

⁷ Whammy WH-1 (Segundo “Analogue Man’s Guide To Vintage Effects” Tom Hughes (2004:214) O original Whammy apareceu em 1991 como um radical pitch-shifter/harmonizer na forma de um pedal muito parecido com um wha-wha.

⁸ Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (Vol. II Performance and Production) Théberge, P.(2003:218)

The term “dubbing” is sometimes used as an abbreviation for “overdubbing” a studio practise in which the various vocal and instrumental sounds are recorded in temporal succession on multitrack tape (...) The technique of overdubbing was first introduced into mainstream pop of the 1950s when a third track was added to the stereo pair of tracks found on professional recorders. The extra track was used as a means of isolating and enhancing the vocal sound of pop singers, such as Frank Sinatra and Nat “King” Cole, in relation to the backing orchestra.

Gioia (1997:252):

His 1955 recordings of "Line Up" and "Turkish Mambo" for the Atlantic label employed overdubbing and tape manipulation. Critics complained that Tristano "sped up" the tape of Line Up, and the resulting brouhaha prevented many from hearing the riveting brilliance of the improvisation. Played at any speed, it stands out as one of the finest jazz piano performances of the era.

Também outro pianista fundamental, Bill Evans utilizou a mesma técnica no disco a solo muito referenciado de 1963 *Conversations With Myself*.

Meador (2008:205):

like the notable *Conversations with Myself*, which saw Evans playing in a trio alone, laying down three piano tracks with overdubbing.

Na Fig.16, podemos ver um quadro com a relação de todos os temas do disco, a forma como a guitarra foi captada, se apenas com microfone, ou numa mistura do som acústico com o som do amplificador e ainda os efeitos utilizados.

Composição	Autor / Ano	Instrumentos / efx AJG = Archtop Jazz Guitar
1- Whistle Stop Dedicated to Gary Larson	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mic sound Digitech Whammy WH-1 pedal Harmony ↑Oct in AJG#1
2- Hawk Dedicated to Coleman	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mix amp/mic sound
3- Canto Nostálgico Dedicated to My Friends in Argentina	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mic sound Boss Chorus pedal in AJG#2
4- Why Not Dance Inspired By Jimmy Lunceford	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mix amp/mic sound Digitech Whammy WH-1 pedal Harmony ↑5rd in AJG#1
5- João Dedicated to João Gilberto	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mic sound
6- Seseragi Dedicated to My Japanese Friends	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mix amp/mic sound
7- All The Things You Are Dedicated To Jane Hall	Jerome Kern (1939)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mix amp/mic sound
8- Miró Inspired By Miró	Jim Hall (1993)	AJG mix amp/mic sound Digitech Whammy WH-1 pedal Harmony ↑3rd in AJG
9- Monet Inspired By Monet	Jim Hall (1993)	AJG mix amp/mic sound Boss Chorus pedal
10- Bluesography History Of The Blues Dedicated To Charlie Christian and Leadbelly	Jim Hall (1993)	AJG mix amp/mic sound Digitech Whammy WH-1 pedal Harmony ↓Oct
11- In A Sentimental Mood Dedicated To Duke Ellington	Duke Ellington (1939)	AJG mix amp/mic sound Boss Chorus pedal
12- Matisse Inspired By Matisse	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mic sound
13- Street Dance Dedicated To Sonny Rollins	Jim Hall (1993)	AJG#1 mix amp/mic sound AJG#2 mic sound

Figura 16: Quadro com a lista das músicas/autorias de Dedications and Inspirations, relação das captações de guitarra e amplificador bem como os efeitos utilizados

Miró

Inspired by Miró

Este é a oitava faixa de *Dedications & Inspirations* sendo um tema improvisado com base num acorde executado na guitarra com recurso a harmónicos.

O mesmo tema aparece também tocado no DVD intitulado *Jazz Guitar Master Class*, Vol.II, Tahiroshi Noguchi (1997) aos 22:35 no capítulo *Possibilities of solo guitar*. Jim Hall refere-se ao mesmo acrescentando que é inspirado pelo lado quase humorista das pinturas de Miró.

O mote inicial do tema é a tríade de ré maior na segunda inversão tocada no VII traste da guitarra com recurso a harmónicos Fig.17.



Figura 17: Tríade de ré maior na segunda inversão em harmónicos

No entanto, quando Jim Hall toca este acorde, está a usar o processador *Digitech Whammy WH-1*, já referido, com o *setting* de terceiras maiores (*Harmony ↑3rd*) ou seja, o pedal harmoniza cada nota tocada com uma terceira maior superior.

Assim a tríade de ré maior transforma-se num som mais complexo e enigmático, criando um policorde que resulta da sobreposição da tríade de ré maior com a de fá sustenido maior. Este policorde sugere uma sonoridade quase cinematográfica pela existência de uma segunda menor entre as notas C# e D e por uma nona bemol entre as notas A e G# (Fig.18).

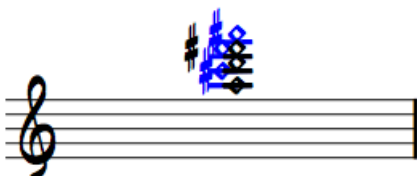


Figura 18: Tríade de ré maior processada pelo *Digitech Whammy WH-1*(a azul as notas que são o resultado do processamento)

É importante perceber que este acorde é impossível de tocar na guitarra sem a utilização do *pitch shifter*, e que o som resultante também aglomera algumas imperfeições do próprio processador. Tratando-se de uma tecnologia já um pouco antiga ou primária, o efeito não é polifônico, pelo que quando processa um conjunto de sons simultâneos como um acorde, gera também alguns ruídos digitais, características essas que são muito valorizados no mercado *vintage*⁹.

Na estrutura desta improvisação o acorde é tocado uma vez no início, depois sucedem-se uma série de frases curtas, construídas na sua maioria com motivos de quintas (quase sempre perfeitas) em progressões de quartas e segundas ascendentes. Estes motivos não traduzem nenhuma tonalidade ou arranjo tonal em particular, as linhas melódicas apesar de usarem maioritariamente o intervalo de quinta perfeita não o ajustam numa ordem tonal, pelo que a improvisação é em registo atonal, usando processos de divisão de oitava e movimentos sucessivos de células interválicas que fazem lembrar fundamentos do livro de Nicholas Slonimsky, *Thesaurus of Chromatic Scale*¹⁰. Este livro, conforme mencionado por Jaffe (1996:163) foi muito estudado por John Coltrane, chegando mesmo Jaffe a comparar exemplos iniciais do livro com a melodia de *Giant Steps*.

Voltando a *Miró* as frases são sempre recortadas pela citação do acorde inicial ou por um outro acorde que também inclui segundas menores (compassos 1, 5, 9, 14 e 17 no excerto apresentado) Fig.19.

⁹ O *Digitech Whammy WH-1*, como já não se fabrica com os circuitos originais e as mesmas características sonoras pode atingir valores muito elevados no mercado de usados, por ex. no leilão *online Ebay*.

(Segundo “Analogue Man’s Guide To Vintage Effects” Tom Hughes (2004:214)) The Whammy was an instant hit, but was apparently expensive to make, and within a couple of years was replaced by the Whammy II. But (surprise) the second Whammy wasn’t quite the same. It seems that the tracking and overall sound quality were not nearly as good as the original. Digitech gave it another go in the late nineties with the Whammy XP-100, which also failed to live up to the original, while prices for the WH-1 began to rival those of some of the most esteemed vintage pedals.

¹⁰ (Segundo “Music and Twentieth – Century Tonality” Paolo Susanni and Elliott Antokoletz (2012:xiv Preface)) In 1947, Nicolas Slonimsky published the *Thesaurus of Scales and melodic patterns* that systematically laid out any scale that can be derived from the chromatic spectrum in musical notation.

MIRÓ
INSPIRED BY MIRÓ

♩ = 80

TIM HALL

Whammy setting Harmony 3rd (up), only on this chord

Whammy on -----

Whammy on -----

Figura 19: *Início de Miró*. Transcrição de Mário Delgado

A partir do minuto 1:36 o efeito (*Harmony* ↑3rd) mantém-se ativo até ao final do tema, continuando as frases a serem na sua essência construídas por motivos de quintas, (Fig.20).



Figura 20: *Miró a partir do minuto 1:36.* Transcrição de Mário Delgado (apresenta-se a nota executada e a processada)

Ao minuto 2:9 acontecem as frases que conduzem até ao desenlace deste tema improvisado. Como nas situações anteriores os motivos com quintas mantêm-se até ao acorde final que é o mesmo do início, nesta sequência a imprevisibilidade rítmica é mais evidente como se pode notar pelas mudanças métricas, (Fig.21).



Figura 21: *Final de Miró a partir do minuto 2:9.* Transcrição de Mário Delgado (apresenta-se a nota executada e a processada)

Grand Slam em Bluesology

A faixa nº10 de *Dedications & Inspirations - Bluesography* (History of the Blues dedicated to Charlie Christian and Leadbelly¹¹), é mencionada por Jim Hall (1994:4) no booklet do disco da seguinte forma:

Bluesography is a look at the blues, its ethos and development within its short form. Charlie Christian's solo on Grand Slam is included - it's the one that started all of this.

Em relação a *Grand Slam* (*aka Boy Meets Goy*), trata-se de uma composição gravada pelo Sexteto de Benny Goodman, em *World Studios*, 711 Fifth Avenue, New York a 2 de Outubro de 1939, a formação era a seguinte:

Benny Goodman – clarinete
Lionel Hampton – vibrafone
Fletcher Henderson – piano
Charlie Christian - guitarra eléctrica
Artie Bernstein - contrabaixo
Nick Fatool – bateria

A melodia de *Grand Slam* (Fig.22), da autoria de Benny Goodman, é apenas uma frase de dois compassos, que se repete durante 8 compassos, partindo depois para uma improvisação na estrutura de um *blues* em fá.

¹¹ Leadbelly (Segundo “The 100 Most Influential Musicians of All Time” editado por Gini Gorfinski 2010:145,146)

(b. Jan. 21, 1885?, Jeter Plantation, near Mooringsport, La., U.S.—d. Dec. 6, 1949, New York, N.Y.)

In conjunction with his notoriously violent life, the ability of American folk-blues singer, songwriter, and guitarist Huddie William Ledbetter—better known as Leadbelly—to perform a vast repertoire of songs made him a legend.

(...) Leadbelly's legacy is extraordinary. His recordings reveal his mastery of a great variety of song styles and his prodigious memory; his repertory included more than 500 songs. His rhythmic guitar playing and unique vocal accentuations make his body of work both instructive and compelling. Leadbelly's influence on later musicians— including Eric Clapton, Bob Dylan, Janis Joplin, and Kurt Cobain—was immense.

BOY MEETS GOY
(GRAND SLAM)



Figura 22: *Boy Meets Goy* de Benny Goodman, transcrição de Mário Delgado

Em *Grand Slam* o solo de Charlie Christian mencionado por Jim Hall é marcante apesar de durar apenas dois *chorus* (24 compassos). Atrai-nos sobretudo nesta passagem o ritmo e todo o discurso melódico que faz despontar ramificações para outros estilos musicais. Por exemplo, a frase que se inicia no compasso 14, é *rockabilly* puro.

Em *Exploring Jazz Guitar* Jim Hall (1990:99) refere-se à frase que marca o início do solo (Fig.23):

Think of the first four bars of Charlie Christian's solo on the blues "Grand Slam" with the Benny Goodman sextet:



Figura 23: *Frase inicial do solo de Charlie Christian em Grand Slam*, in Hall, J. [1990]. *Exploring Jazz Guitar* : Hal Leonard

Now there' an opening sentence! If that doesn't get your attention, nothing will. It got my attention when I first heard it at age thirteen and it has my attention still, I still wonder. "What's he going to do next? What's the next phrase going to be? Even though I've heard it a thousand times, it's still fresh and provocative."

Na Fig.24 está a transcrição completa do solo de Charlie Christian em *Grand Slam*.

GRAND SLAM
CHARLIE CHRISTIAN'S SOLO

Fig. 24: Solo de Charlie Christian em *Grand Slam*, copiado do livro Fox, D. [1988]. Charlie Christian "The Art of the Jazz Guitar": Hal Leonard, pag.27

Voltando a *Bluesography*. Aqui a guitarra de Jim Hall surge a solo e percorre a citada história do *blues* em cinco partes, que são no fundo cinco improvisações sobre várias formas e tonalidades de *blues* (Fig.25).

10	Bluesography (12:47)
	HISTORY OF THE BLUES DEDICATED TO CHARLIE CHRISTIAN AND LEADBELLY
(IN:DEX)	1 (0:00) Intro (1:38)
(IN:DEX)	2 (1:38) Part 1 (3:08)
(IN:DEX)	3 (4:46) Part 2 (2:26)
(IN:DEX)	4 (7:12) Part 3 (2:11)
(IN:DEX)	5 (9:24) Part 4 (3:23)

Figura 25: Index de Bluesography, in Hall, J. [1994]. Dedications and Inspirations, Telarc, CD-83365, Booklet pag.2

Conforme no índice de *Bluesography* parte 3 (4'46''), surge a improvisação de Charlie Christian em *Grand Slam*, tocado *ad-lib* numa interpretação cheia de reverência e sentimento em que o solo é tratado como se um tema fosse (Fig.26).

BLUESOGRAPHY

Part 3 (4467)

Excerto da sala de Charlie Christian em "Grand Slam"

Andante $\text{♩} = 100$

32

Figura 26: Solo de Charlie Christian conforme executado por Jim Hall em *Blueseography*, transcrição de Mário Delgado

Neste trecho está contida toda a herança de Charlie Christian, já transformada numa linguagem própria e maturada ao longo de muitos anos por Jim Hall.

BILL FRISELL

Breve biografia

William Richard *Bill* Frisell nasceu em 1951 a 18 de Março em Baltimore Maryland, mas cedo mudou-se com os seus pais para Denver, Colorado.

É um dos guitarristas de *jazz* mais influentes desde a década de 80. Importou para o *jazz* sonoridades surpreendentes pelo processamento sonoro conseguido através da electrónica (pedais de efeitos, processadores de sinal) e do *live looping*¹² para além de conseguir misturar elementos da *country music* no *jazz avant-garde*. Gilbert (1999:111)

Além disso, as suas colaborações musicais foram muito diversificadas e inusitadas, desde a longa colaboração com o trio de Paul Motian, a Julius Hemphill, Marianne Faithfull, John Zorn, Fred Hersch, Hall Willner, David Sylvian, Elvis Costello, Ginger Baker citando apenas alguns.

Berendt (1991:163):

In eighties postmodern jazz Bill Frisell is the guitarist with the greatest range: from Eberhard Weber's aestheticism to the free funk of the Power Tools trio, from the Bass Desires quartet's contemporary mainstream to John Zorn's noise music.

Estudou na *Berklee College of Music* (em 1971 e entre 75-77) e com históricos guitarristas de *jazz* : Dale Bruning (durante 1969), Johnny Smith (durante 1970) e Jim Hall (durante 1972).

Frisell (2000:124,125)

¹² *Live Looping* ou *Real Time Looping* consiste na utilização de um processador sonoro ou *Stomp Box* que permite ao músico gravar várias partes que vão interagindo com aquilo que está a tocar em tempo real. O músico pode ainda decidir até quando pretende que o *loop* continue, se é reproduzido ao dobro ou metade da velocidade, ou ainda em *reverse*.

Berendt (1991:163) aponta como factor determinante da sua originalidade o facto de o primeiro instrumento de Frisell ter sido o clarinete.

No other guitarist negates the harsh percussive moment that occurs when striking a string so completely as Bill Frisell. His lines seem to come out of nothingness and to vanish back there again - floating sounds becoming louder and softer, a pearly chain of mellow legato notes sliding like wax dripping from a candle. Frisell played the clarinet before moving to guitar. Characteristically, it is the warm, wafting sounds of woodwind that made an unmistakable mark on his original style.

Ainda Segundo Berendt (1991:163), a sua identidade sonora é referida como um cruzamento da sonoridade *jazzy* de Jim Hall, o mural sonoro de Jimi Hendrix e ainda o som dos guitarristas de *Pedal Steel* oriundos da *country music*, que ele tanto ouviu na sua terra, no estado do Colorado.

Numa entrevista para o site GUITAR.COM (2000) remete-nos para a sua ligação com as suas raízes musicais: “I grew up in Colorado and that music was all around when I was a kid but I always tried to repress it. Lately, though, I've been letting it come out more.”

BILL FRISELL - *Ghost Town*

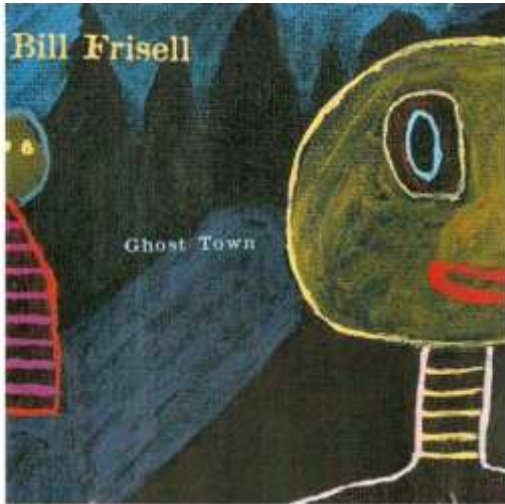


Figura 27: *Capa de Ghost Town*, in Frisell, B. [2000], Ghost Town, Nonesuch Records 7559-79583-2

Este disco foi gravado nos estúdios *Möbius Music* em São Francisco em 2000 e editado também em 2000 pela editora *Nonesuch Records*. É o primeiro disco de Bill Frisell a solo (Fig.27).

Numa entrevista já citada anteriormente para o site GUITAR.COM (2000) durante o ano da gravação de *Ghost Town* o próprio explica que o pretendia fazer há muito tempo:

The idea of making a solo record has been in my mind for as long as I've been playing, really. The first time I ever tried to do it was around 1979 or 1980. That first time was probably the most traumatic thing that's ever happened to me. But I kept trying. It's always been something that I felt I had to figure out. Actually, my first record for ECM, *In Line*, was supposed to be a solo record but I sort of bailed out and got a bass player at the last minute. So the idea has been hanging around. And in some ways it still isn't quite realized. You know, it's me alone in the studio but I guess I'll have to wait another 20 years before I can do just me and one guitar with no over-dubs. I guess on this one I used the studio to trick myself into thinking there's other people there with me.

O reportório é constituído na sua maioria por temas do próprio Bill Frisell com a excepção de *Follow Your Heart* do guitarrista John McLaughlin, duas canções do universo *country*: *I'm So Lonesome I Could Cry* do lendário cantor *country* Hank Williams¹³ e *Wildwood Flower* de Alvin Pleasant Delaney (A.P.) Carter, membro fundador do grupo *The Carter Family*¹⁴, um dos grupos mais famosos de *country music* e dois standards do *songbook* do *jazz*: *My Man's Gone Now* de George e Ira Gershwin e *When I Fall In Love* de Edward Heyman and Victor Young (Fig.28).

Composição	Autor / Ano	Instrumentos / efx
1- Tell Your Ma, Tell Your Pa	Bill Frisell (2000)	Electric gtr / tremolo Electric gtr / reverse Acoustic gtr 6-string Banjo Electric Bass Loops
2- Ghost Town / Poem For Eva	Bill Frisell (1999/1998)	Acoustic gtr #1 Acoustic gtr #2 Electric gtr
3- Wildwood Flower	A.P. Carter (1928)	Acoustic gtr #1 Acoustic gtr #2
4- Creep	Bill Frisell (2000)	Electric gtr Loops

¹³ Hank Williams (Segundo “The 100 Most Influential Musicians of All Time” editado por Gini Gorfinski 2010:231,232) (b. Sept. 17, 1923, Georgiana, Ala., U.S.—d. Jan. 1, 1953, Oak Hill, W.Va.)

American singer, songwriter, and guitarist Hank Williams (born Hiram King Williams) in the 1950s arguably became country music’s first superstar. An immensely talented songwriter and an impassioned vocalist, the “Hillbilly Shakespeare,” as he often was called, also experienced great crossover success in the popular music market. His iconic status was amplified by his death at age 29 and by his reputation for hard living and heart-on-the-sleeve vulnerability.

¹⁴ The Carter Family (Segundo “The 100 Most Influential Musicians of All Time” editado por Gini Gorfinski 2010:146,147)The group consisted of Alvin Pleasant Carter, known as A.P. Carter (b. April 15, 1891, Maces Spring, Va., U.S.—d. Nov. 7, 1960, Kentucky), his wife, Sara, née Sara Dougherty (b. July 21, 1898, Flatwoods, Va., U.S.—d. Jan. 8, 1979, Lodi, Calif.), and his sister-in-law Maybelle Carter, née Maybelle Addington (b. May 10, 1909, Nickelsville, Va., U.S.—d. Oct. 23, 1978, Nashville, Tenn.).

The Carter Family was a singing group that was a leading force in the spread and popularization of the songs of the Appalachian Mountain region of the eastern United States.

The family’s recording career began in 1927 in response to an advertisement placed in a local newspaper by a talent scout for Victor Records. Over the next 16 years, with two of Sara’s children and three of Maybelle’s (Helen, June, and Anita) also appearing, they recorded more than 300 songs for various labels, covering a significant cross section of the mountain music repertory, including old ballads and humorous songs, sentimental pieces from the 19th and early 20th centuries, and many religious pieces.

5- Variation on a Theme	Bill Frisell (2000)	Electric gtr #1/ tremolo Electric gtr #2/ tremolo Electric gtr #3/ distortion Acoustic gtr Electric Bass
6- Follow Your Heart	John McLaughlin (1969)	Archtop Jazz Guitar
7- I'm So Lonesome I Could Cry	Hank Williams (1949)	Acoustic gtr Electric gtr / tremolo
8- What a World	Bill Frisell (2000)	Electric gtr / delay Acoustic gtr #1 Acoustic gtr #2 6-string Banjo Electric gtr / distortion Loops
9- My Man's Gone Now	G.Gershwin, I. Gershwin (1935)	Acoustic gtr
10- Outlaw	Bill Frisell (2000)	Electric gtr / reverse Electric Bass Loops
11- When I Fall In Love	E.Heyman, V.Young (1952)	6-string Banjo Electric gtr / tremolo
12- Big Bob	Bill Frisell (2000)	Electric gtr / tremolo
13- Winter Always Turns To Spring	Bill Frisell (2000)	Electric gtr Acoustic gtr Electric gtr /distortion Loops
14- Justice And Honor	Bill Frisell (2000)	Acoustic gtr #1 Acoustic gtr #2
15- Fingers Snappin' And Toes Tappin'	Bill Frisell (2000)	6-string Banjo
16- Under a Golden Sky	Bill Frisell (2000)	Electric gtr Loops

Figura 28: Quadro com a lista das músicas/autorias de Ghost Town, relação dos instrumentos e efeitos utilizados

Numa entrevista conduzida por Eric Fine (2011:30) para a revista *Downbeat* (Setembro 2011) Frisell refere que um dos discos que o atraiu para o *country* e reportórios mais invulgares foi o disco *Tennessee Firebird* de Gary Burton, gravado em Nashville (1967) com o guitarrista Chet Atkins, que é provavelmente o mais famoso

guitarrista americano de sempre e Buddy Emmons, também o mais famoso guitarrista de *pedal steel*.

O set list deste disco incluía musicas de Hank Williams, Bob Wills e Bob Dylan. Outro disco referido na mesma entrevista é *Way Ou West* (1957) de Sonny Rollins que incluía as *cowboy songs*: *I'm An Old Cowhand* e *Wagon Wheels*.

Na contracapa do CD *Ghost Town* (Fig.29), são mencionados, de uma forma genérica os instrumentos utilizados.



Figura 29: Capa traseira de *Gosth Town*, in Frisell, B. [2000], *Ghost Town*, Nonesuch Records 7559-79583-2

Bill Frisell- Electric and Acoustic Guitars, 6-String Banjo, Loops and Bass

Sublinha-se que este é o segundo disco de Bill Frisell onde nos créditos instrumentais se menciona *Loops*¹⁵. O primeiro disco com esta nota técnica tinha sido *Good Dog Happy Dog*, um disco gravado no ano anterior (Fig.30).

¹⁵ (De “Garage Band For Dummies”, LeVitus 2004:95) In effect, the term *loop*, which indicates a repeating segment of music, stemmed from the fact that the first artists doing this (Eno and Fripp come to mind) would actually cut the magnetic recording tape and paste it back together in a loop that played continuously. It required multiple tape players and had to be awkward, but that’s how looping got its start.



Figura 30: Créditos instrumentais no interior de *Good Dog Happy Dog*, in Frisell, B. [1999], Good Dog Happy Dog, Nonesuch Records 79536-2

Na capa interior de *Gosth Town* também são citados todos os instrumentos, amplificadores de guitarra, processadores de *reverb* e *loopers* usados na gravação:

Bill Plays the following instruments on this album:

Santa Cruz (Tony Rice Model), Gibson J-45, Klein M43 acoustic, Klein Electric, Andersen Model 14, Fender Jaguar, Gibson Johnny Smith, Squire Precision Bass and a 6-string Banjo built by Jere Canote.

He used a Lexicon LXP1, an Electro-Harmonix 16-second delay, a Fender Princeton Amp, a Mesa Boogie Mark II and D'Addario strings.

A citação de todos estes instrumentos não é por acaso. O produtor do disco Lee Townsend, ou o próprio artista, pretende mostrar-nos que alguns, não pertencem ao leque dos habitualmente usados por um guitarrista *mainstream* de *jazz*.

O uso de tais instrumentos, que implicam a sobreposição de um som diferente, evocam-nos uma viagem no tempo ao aproximar-nos de outros géneros musicais da interpretação (contemporânea) do *jazz*.

Como refere David Ake (2002:156), os instrumentos musicais não produzem apenas som, também articulam culturas. Cita que por exemplo, que na Inglaterra do século XVIII a posse de gaitas de foles, instrumento originário da Escócia, conduzia o seu detentor à pena de morte, tal era a ameaça sentida naquela aproximação cultural, naturalmente proibida entre povos de rivalidades tão aguçadas.

Guitarras acústicas como a *Santa Cruz (Tony Rice Model)* ou a *Gibson J-45*, são instrumentos mais ligados ao universo *country* ou *Americana*¹⁶



Figura 31: *Santa Cruz (Tony Rice Model)*, in Hunter, D. [2003]. *Acoustic Guitars: The illustrated Encyclopedia*. England: Balafon Books. Pag.260

Hunter (2003: 261), conta-nos como apareceu a *Santa Cruz, Tony Rice* (Fig. 31), que na sua génese está também ligada ao guitarrista Clarence White, um dos grandes virtuosos do *bluegrass* e *country rock*:

“In 1979 guitarist Tony Rice who played a jazzy brand of bluegrass know as spacegrass, stopped by by the Santa Cruz workshop to order a guitar. He wanted a replica of his main instrument, a 1935 Martin D-28 that had formerly belonged to the legendary flatpicker Clarence White.”

¹⁶ Americana and alt.country (Segundo “Popular Music” de Roy Shuker 2005:60)

Along with ‘No Depression’ and ‘Roots Rock’, Americana and alt.country began being used in the 1990s for performers who positioned themselves as producing ‘something heartfelt and worthwhile outside the foul and cancerous dreck which typifies country music in the last 15 years’ (Tom Russell, UNCUT, May 2004: 98).

Russell’s comment typifies the discourse surrounding alt.country, with authenticity a central referent. The music evokes ‘traditional’, often threatened, American cultures and peoples, and rural landscapes. The loose style was picked up and marketed by record labels such as Hightown, and championed and popularized by the magazine No Depression (which took its name from the Carter Family song, later covered by Uncle Tupelo). Other music magazines began devoting considerable coverage to alt.country, notably UNCUT in the UK helping to internationalize interest in the style and its performers. Although their music frequently hybridizes rock and other styles, artists linked to alt. country/Americana include Whiskey Town, Ryan Adams, Lucinda Williams, Gillian Welch, and Wilco.



Figura 32: Johnny Cash com uma Gibson J-200, in Hunter, D. [2003]. Acoustic Guitars: The illustrated Encyclopedia. England: Balafon Books. Pag.102

A *Gibson J-45* é uma guitarra que surge a partir da *Gibson J-200* (Fig. 32) a guitarra que esteve sempre associada à grande estrela *country*, Johnny Cash, Hunter (2003:103):

From the time of its introduction, Gibson's J-200 was the ultimate badge of a true Country Western star: a young Johnny Cash brandishes a custom-order variation of the model.

A *Gibson J45* (Fig.33) é uma variação mais pequena, da acima mencionada, famosa guitarra de Johnny Cash.

Apareceu durante a segunda grande guerra devido às restrições impostas à fábrica *Gibson* que passou também a produzir material de guerra. Hunter (2003:107).



Figura 33: Gibson J45, in Hunter, D. [2003]. Acoustic Guitars: The illustrated Encyclopedia. England: Balafon Books. Pag.99

A *Fender Jaguar* não é igualmente uma guitarra normalmente utilizada no *jazz* (Fig.34). Apareceu em 1962 mas nunca conheceu muito sucesso. Hunter (2003:77). Ainda segundo Hunter(2003:99) conheceu uma maior implementação na década de 90, pois tornaram-se muito populares com os guitarristas de *Grunge*¹⁷, devido ao facto de para além de terem o logo da marca *Fender*, serem mais baratas no mercado de segunda mão, em relação às suas congéneres *Stratocaster* ou *Telecaster*.

¹⁷ Grunge (Segundo “Popular Music” de Roy Shuker 2005:129) represented the mainstreaming of the North American indie rock ethic and style of the 1980s (Azerrad, 2001). As much a marketing device as an identifiable ‘sound’; (cf. alternative music, which it is often conflated into), grunge initially developed in the Seattle area (USA) in the late 1980s, associated with the influential indie label Sub Pop. Pearl Jam and Nirvana were the two most influential bands credited with leading the commercial breakthrough of grunge/alternative rock into a relatively moribund music scene in the early 1990s. Grunge became part of an international phenomenon (e.g. Britain’s Bush, and Australia’s silverchair), which briefly dominated the global music market in the mid-1990s.



Figura 34: Bill Frisell com uma Fender Jaguar, in Cleveland, B. [2009, Setembro]. *Guitar Player*. Pag.39

O Banjo de seis cordas usado nos temas: *1,8,11 e 15* (“6-string Banjo built by Jere Canote”) (Fig.35) foi outro instrumento que se demarca dos habitualmente usados por um guitarrista de *jazz* contemporâneo.

Representa uma viagem a um tempo onde a guitarra não era ainda amplificada e o banjo afirmava-se, devido à sua amplitude sonora nos grupos de *Dixieland*. Na sua essência, o banjo de seis cordas é uma guitarra em forma de banjo, isto é cruza o volume sonoro do banjo com a facilidade harmónica da guitarra.

Tony Russel (1999:5):

Papa Charlie Jackson, an African-American vaudeville artist from New Orleans, who began recording in 1942, reached a slightly different solution, using the six-stringed banjo-guitar, a banjo with a guitar neck, to combine the volume of the former and the chordal richness of the latter while executing lively picking patterns.

Ainda segundo Russel (1999:5), é também um banjo de seis cordas o instrumento utilizado pelo músico de New Orleans Johnny St Cyr, nas famosas gravações dos discos dos anos vinte de *Louis Armstrong’s Hot Five*, onde o referido músico combina as duas técnicas de guitarrista e banjista.



Figure 35: Custom walnut cutaway banjo-guitar, built for Bill Frisell featured on his *Nonesuch CD, "Ghost Town"*, in Canote, J. [2007]. Small Wonder Banjos, (<http://www.canote.com/banjo.php>)

Abertura de Ghost Town

Logo no início de Ghost Town pretende-se mostrar ao ouvinte que a sonoridade que irá imperar não é a de apenas uma guitarra a solo (no disco existem temas apenas com um instrumento mas estão situados mais à frente).

Nos primeiros segundos escutamos logo a sobreposição por overdub de sons acústicos misturados com eléctricos. Os dois temas iniciais do disco incluem já todo o leque de instrumentos acima mencionados e que incorporam aquela obra.

a) Tell Your Ma, Tell Your Pa

A abertura do disco dá-se com um tema em dó menor (Fig.36, pag.73). O tema percorre-se num andamento lento, com interpretação rítmica em rubato, conduzido melodicamente por uma guitarra acústica que tem a sombra de uma outra guitarra eléctrica processada com um efeito eléctrico de *tremolo*¹⁸. O uso deste efeito nesta segunda guitarra remete-nos logo para uma sonoridade muito próxima de filmes *western*.

Segundo David Ake (2002:156), os compositores de música para cinema utilizam determinados sons de instrumentos para sugerir aos espectadores uma personagem ou local.

Consequimos explicar esta possível relação entre um mero efeito eléctrico e um possível ambiente *western*, por exemplo, no site da marca de guitarras Gibson, onde numa página (*10 great songs that make use of tremolo*) se identificam as dez músicas mais famosas que utilizaram o efeito de *tremolo*¹⁹.

¹⁸ Tremolo (Segundo “Analogue Man’s Guide To Vintage Effects” Tom Hughes (2004:9,10)

Tremolo uses cyclical amplitude modulation (AM) to alter the volume of a sound.

The first bona fide stand-alone effects unit (i.e stompbox) is generally believed to be the *DeArmond Tremolo Control*. Manufactured by Rowe Industries of Toledo, Ohio, and making its first appearance sometime in the 1940s, the DeArmond Tremolo Control used a motor to rock a tiny mercury filled tube back and forth, which opened and closed the circuit. By the mid-fifties, Gibson, Fender, and several other companies were building amplifiers that featured tremolo.

¹⁹<http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/10-Great-Songs-That-Make-Use-of-Tremolo.aspx>

Um dos temas mencionado nessa lista é o tema *Rebel Rouser* (1958), do guitarrista americano *Duane Eddy*, tema este facilmente identificável com os filmes western. Sobre esse aspecto Jesse Gress (2012:86) menciona o seguinte:

The Duane Eddy sound has remained timeless for over a half century and has been referenced in everything from spaghetti westerns to techno dance music.

TELL YOUR MA, TELL YOUR PA

BILL FRISELL

1

5

8

11

14

Chords: Cm, Cm/Ab, Cm/A, Cm/Bb, Abmaj7, Fm7, G7, Cm, Cm7, Abmaj7, Fm7, Cm7, Cm

Figura 36: *Início de “Tell Your Ma Tell Your Pa”*, copiado do livro Frisell, B. [2001]. *An Anthology*. New York: Cherry Lane Music Company. Pag.108

No final desta primeira parte (compasso 16), a guitarra eléctrica com o efeito de *tremolo* transforma-se num *loop* de guitarra sempre em efeito de *reverse*²⁰, que faz a ponte para a segunda parte deste tema num andamento mais rápido, que consiste num *vamp* minimal ainda em dó menor de acordo com a armação de clave, onde toda a nova melodia é construída (Fig.37).

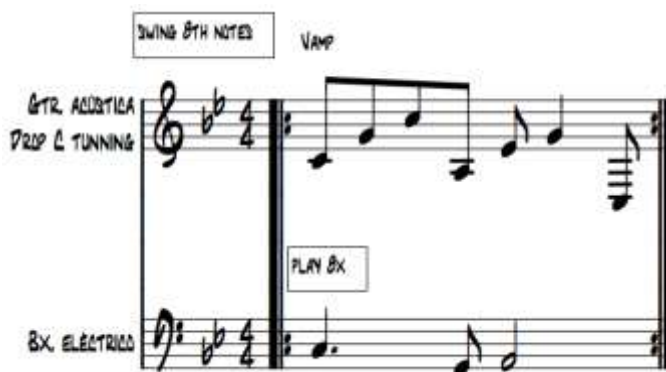


Figura 37: Vamp de “Tell Your Ma Tell Your Pa”, copiado do livro Frisell, B. [2001].
An Anthology. New York: Cherry Lane Music Company. Pag.109

Ao analisarmos este *vamp* reparamos que a tonalidade pode não ser propriamente menor, pois a melodia do arpejo tocado pela guitarra apenas define a terceira menor da tonalidade no terceiro tempo do compasso, os dois primeiros tempos não definem se estamos numa tonalidade menor ou maior.

Se o mesmo *vamp* for cifrado, pode tomar este aspecto (Fig.38):



Figura 38: Vamp de “Tell Your Ma Tell Your Pa” cifrado

Esta é uma progressão muito típica de *blues* (I IV), em que o quarto grau por ser um acorde maior com a sétima menor, vem de um empréstimo do modo menor.

²⁰ As primeiras utilizações de um efeito de *reverse* criado pelo playback de uma fita ao contrário numa guitarra, está associado às gravações dos Beatles em Abbey Road, durante a gravação do tema “I’m Only Sleeping” incluído no disco “Revolver”.

(Segundo “The Complete Beatles Chronicle” de Mark Lewisohn 2000:220) 5/5/1966 Thursday Studio Three, EMI Studios, London. Typically, when the Beatles decided to adorn take 11 of “I’m Only Sleeping” with the sound of backwards guitars, they chose to do it the hard way, working out a pleasing sequence of notes and then playing them in reverse order so that although the sound still had the aural attraction of a backwards tape the result was a melodic forward-sounding run. George Harrison spent this 9.30 pm to 3.00 am session undertaking the exercise, and not once but twice, the two solos being superimposed one on top of the other.

Em relação ao *vamp* original a cifra ainda não está correta, pois o acorde F7 apresenta-se na primeira inversão com a nota Lá como nota mais grave, a forma de escrita correta será então (Fig.39):

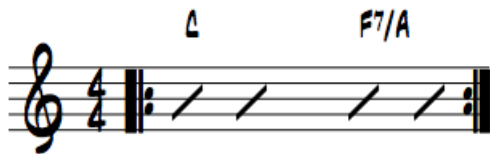


Figura 39: *Vamp* de “Tell Your Ma Tell Your Pa” cifrado com F7/A

Podemos concluir então que este *vamp* é o movimento I IV7 tão usado em *blues* mas devidamente disfarçado por o segundo acorde estar na sua primeira inversão e criar um movimento de tónicas de uma terceira menor descendente ao invés do comum movimento de quarta perfeita ascendente.

Nesta segunda parte de *Tell Your Ma Tell Your Pa* os *overdubs* aumentam, a parte arpejada do *vamp* passa a ser executada uma por guitarra acústica em *Drop C tuning*²¹, a guitarra com *tremolo* em *reverse* continua sempre no fundo sonoro.

A melodia construída por cima deste *vamp* tem um carácter muito *bluesy*, que se explica por o primeiro acorde do *vamp* poder ser sentido como maior e a melodia logo no início assumir a terceira menor que é a b3 ou a *blue note*. A melodia é tocada por uma guitarra acústica e um banjo, com frases melódicas que têm a duração de oito compassos. As duas primeiras frases da melodia são executadas em uníssono, na terceira e quarta frase (compasso 42) o Banjo harmoniza a melodia com uma nova voz mais aguda (Fig.40).

²¹ *Drop C tuning* consiste em afinar a corda mais grave da guitarra, Mi em Dó, de forma a aumentar o registo grave do instrumento.

155
 SWING 8TH NOTES
 ♩ = 100

BANJO

GUITARRA

25

31

37

43

49

55

61

67

73

79

Figura 40: *Melodia de “Tell Your Ma Tell Your Pa”, executada pelo banjo e guitarra*, transcrição de Mário Delgado

A partir do compasso 57 ao 73 o banjo entra num diálogo de frases *bluesy* (Fig.41). Em diversos pontos utiliza a nota Eb como *blue note* ou a nota E como aproximação superior cromática para a sétima de F7, conforme ela é utilizada na primeira ou segunda metade dos compassos (57,58,62,63 e 67).

Nos compassos 59 e do 68 a 73 define o acorde de F7 através do trítono composto pela terceira (A) e sétima (Eb) do acorde. Ao longo da improvisação as frases melódicas são sempre minimais com procura de resolução na tónica, por outro lado o ritmo apresenta uma maior diversidade, procurando a imprevisibilidade e a surpresa do ouvinte.

Na reexposição do tema entra um baixo eléctrico dando uma maior profundidade à melodia final que é exposta uma vez mais a duas vozes, o tema termina com a sonoridade do *loop* da guitarra transposto para uma oitava abaixo do seu som original.

The image displays a musical score for Banjo and Guitar, spanning measures 57 to 73. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The Banjo part (top staff) begins at measure 57 and features melodic lines with blue notes (Eb) and chromatic approaches to the seventh of F7. The Guitar part (bottom staff) provides harmonic support with F/A chords and tritone patterns. The score ends with a 'CODA' section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs and accents.

Figura 41: *Improvisação do banjo e coda final*, transcrição de Mário Delgado, continua na pag. 78

b) Ghost Town / Poem For Eva

Com o segundo tema do disco passamos da tonalidade de dó menor para dó maior, o andamento continua a ser lento e em rubato.

Este tema de *Bill Frisell (Ghost Town)* já tinha sido gravado num disco do contrabaixista *Marc Johnson*, em que o próprio *Frisell* também participou, *The Sound Of Summer Running* datado de 1998, numa formação e arranjo substancialmente diferente (contrabaixo, duas guitarras e bateria).

O tema (Fig.42), harmonicamente é assente numa progressão tipicamente *folk* :

I VIm IV V no A e C

VIm IV I V no B

Orquestralmente os overdubs de guitarras imperam. Na primeira parte da melodia existem duas guitarras acústicas, uma reparte-se pelos acordes e outra pela melodia, a estas duas junta-se mais ao fundo uma terceira guitarra eléctrica também a tocar os acordes criando um maior enriquecimento tímbrico.

GHOST TOWN

BILL FRISSELL

A

RUBATO

B

A

C

A TEMPO

D.S. AL CODA

Figura 42: Tema “Ghost Town”. Transcrição de Mário Delgado

Quando o tema chega à parte C, o tempo estabiliza com uma das guitarras acústicas a criar um ritmo totalmente referenciável ao *strumming do country*.

O tema repete uma vez mais e acaba no acorde de dó maior assinalado pelo sinal de coda.

A partir daqui depois de um falso final, retoma uma vez mais a progressão:

I VI^m IV V para o tema *Poem For Eva* (Fig.43).

POEM FOR EVA

BILL FRISSELL

1 $\text{♩} = 110$ C Am F G %

5 C Am F G %

9 C Am F G %

13 C Am F G %

17 C Am F G C Am F G

IMPROVIZAÇÃO OPEN

Figure 43: Tema “Poem for Eva”. transcrição de Mário Delgado, continua na pag.67

21 5x D.A. AL CODA

25 10x CODA

A Utilização de cordas soltas e harmónicos naturais

Uma forma muito original de Bill Frisell conseguir ao longo do disco fazer a guitarra soar cheia e orquestral, sobretudo nos temas em que não há *overdubs*, deve-se a uma utilização muito criteriosa das cordas soltas, harmónicos naturais e das tonalidades escolhidas.

No tema *My Man's Gone Now* (Fig.44) que é tocado na tonalidade de Mi menor e não na tonalidade de Ré menor, muitas das notas da melodia são interpretadas dessa forma, com cordas soltas. Quando uma nota é pulsada desta forma, vibra de uma forma muito mais rica ou intensa em comparação com essa mesma nota tocada como nota pisada. Um guitarrista experimentado, quando escuta uma gravação, identifica facilmente uma nota tocada como corda solta, pois é como se a guitarra vibrasse na sua plenitude máxima. Para notas tocadas com recurso a harmónicos naturais, o pressuposto é exatamente o mesmo do indicado anteriormente, acrescentando-se que neste caso que aquelas ainda são mais fáceis de identificar, pela qualidade timbríca que adicionam, podendo assemelhar-se a um pequeno sino.

♩ = 56 0:20

1 $B7(b9)$ Em $Fmaj7$ Em

5 $B7sus4$ $B7sus4/F\#$ $B7/F\#$ $E7$ $Am9$ $B7$

9 Em $Fmaj7/E$ Em $B7(b9)$

Figura 44: *Excerto do tema “My Man’s Gone Now” conforme tocado por Bill Frisell.* Transcrição de Mário Delgado (as cordas soltas estão indicadas pelo símbolo (o))

No pequeno excerto apresentado na partitura usam-se em vários momentos as notas E (corda 1 e 6) B, G como cordas soltas. A tonalidade de mi menor é muito generosa para a afinação *standard* da guitarra, pois todas as cordas têm possibilidade de utilização como cordas soltas.

Logo no primeiro compasso apresentado, que serve de anacrusa para a exposição da melodia, Frisell serve-se da segunda menor entre as notas si e dó (tónica e $b9$) para definir o acorde de $B7b9$, criando uma sonoridade que não é comum escutar na guitarra. O mesmo recurso é apresentado no compasso 4 e 10, para ilustrar o acorde de Em através da segunda menor entre as notas fá sustenido e sol (9 e $b3$) e também no compasso 7 é definido o acorde $Am9$ pela segunda menor entre as notas si e dó (9 e $b3$).

Não é muito frequente escutar na guitarra o som da segunda menor, pois tecnicamente requer uma abertura grande de dedos. A forma mais confortável de o executar é através de uma das notas ser pulsada como corda solta, o que deixa todos os outros dedos da mão esquerda livres para outra utilização.

Uma das características sonoras principais de Bill Frisell é a ilustração das várias qualidades de acordes através do intervalo de segunda menor, conforme apresentado na seguinte tabela, onde se pretende enumerar as várias possibilidades de definição de acordes com recurso aquele interval, (Fig.45).

Acordes	Intervalos de segunda menor possíveis					
Maj7	7,8	Maj7 #11 #4,5		Maj7#5 #5,6		
m7	2,b3	6,b7		m,maj7 7,8		
7	7sus4 3,4	6,b7	7b9 1,b9	7#9 #2,3	7#11 #4,5	7b13 5,b6
m7b5	1,b2	4,b5		m7b5#9 2,b3		
O7 / dim 7	2,b3	4,b5		#5,6	7M,8	

Figura 45: Tabela com as várias possibilidades de utilização do intervalo de 2ª menor para a ilustração de acordes

Esta forma de construir acordes está muito distante dos *voicings Drop2* e *Drop3* muito utilizados em contextos de *jazz* mais clássico, conforme foi referido no disco *Virtuoso* de Joe Pass. É uma forma mais abrangente e minimal, que mistura harmonia e melodia e não está sujeita a regras tão rígidas sobre o agrupamento e ordem das notas no *voicing*.

Em relação às notas executadas através de harmónicos naturais, podemos reparar que no exemplo apresentado na fig.42, nos compassos 2 e 8 é utilizada a nota si nessa forma, no compasso 2 criando um pedal em si em relação ao acorde de *Em* e no compasso 8 a definir a tónica de *B7*. A utilização deste harmónico, para além de acrescentar uma diferenciação de timbre, é também muito útil uma vez que acrescenta um som grave que não existe como nota solta. A combinação de harmónicos naturais com notas pisadas é também muito comum no estilo de Frisell.

No DVD intitulado *The Guitar Artistry of Bill Frisell*, Realizado por Ann Yamamoto (1996) aos 11:57 no capítulo: 2 / *Technique*, ao responder á pergunta *How do you use harmonics and Open Strings?* Bill Frisell menciona informações muito relevantes sobre

este t3pico, dizendo-nos que o uso de cordas soltas permite por um lado acrescentar maior densidade ou disson4ncia 4 m3sica e que por outro lado como a nossa m3o n3o 4 suficientemente ampla para tocar em pontos muito afastados do braço da guitarra, o uso de cordas soltas torna poss3vel essa impossibilidade.

Bill Frisell fala ainda do seu gosto em combinar melodicamente notas pisadas com notas soltas, criando um efeito pr3ximo do pedal de *sustain* de um piano, como ilustrado no exerc3cio que traduz a escala de d3 maior na citada combinaç3o, (Fig.46).

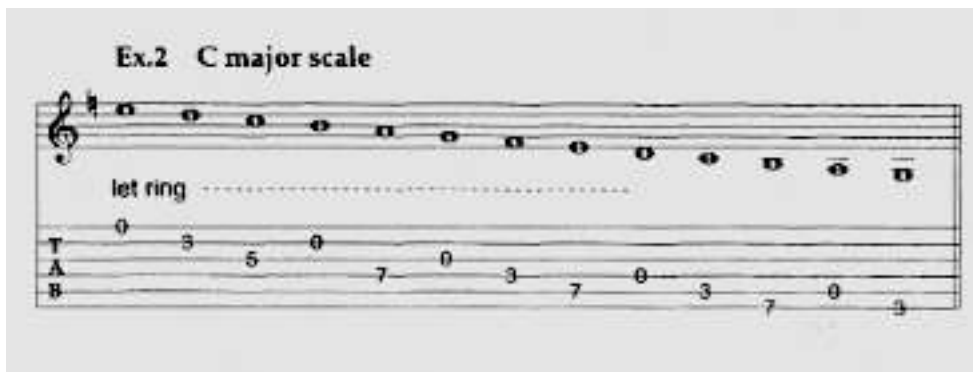


Figura 46: *Ex.2 C major scale*, in *The Guitar Artistry of Bill Frisell*, [1996]. Hal Leonard, booklet pag.5

Exemplifica-se também assim, o uso de harmônicos naturais combinados com notas pisadas e soltas, para criar estas texturas de sons a pairar em sobreposição, (Fig.47).

3 Harmonics with fingering notes and open strings

Ex. 1

let ring

(◇ = harmonics)

Ex. 2

let ring

Ex. 3

let ring

Gliss.

Gliss.

Figura 47: Harmonics with fingering notes and open strings, Ex.1, Ex.2, in The Guitar Artistry of Bill Frisell, [1996]. Hal Leonard, booklet pag.5

Conclusão

Depois da investigação que estabelecemos para este trabalho concluímos que no panorama atual do *jazz*, a guitarra enquanto instrumento solista, está solidamente implementada. Assim hoje em dia é recorrente que na discografia de guitarristas contemporâneos exista quase sempre um disco a solo, as razões podem ser as de criar uma maior proximidade com o ouvinte num registo mais minimal ou intimista, evidenciar um lado mais apurado ou virtuoso do músico, ou ainda criar outros desafios técnicos ou musicais difíceis de conceber numa outra formação.

Os guitarristas na elaboração desses registos para além da escolha do repertório, dos seus requisitos técnicos, melódicos e harmónicos do instrumento utilizam várias formas de expandir timbricamente as características da guitarra no intuito de se demarcarem estilisticamente dos seus pares.

Registo de técnicas utilizadas ou alterações físicas no instrumento

1- Overdubbing, Multitracking

Esta técnica que consiste em o mesmo instrumentista tocar e gravar num estúdio várias pistas, conforme já referido anteriormente foi utilizada pela primeira vez através do pianista de *jazz* Lennie Tristano em 1951 no disco *Juju*, e também por Bill Evans no disco *Conversations With Myself* de 1963.

No entanto, é o guitarrista Les Paul que é na verdade o inventor desta técnica. Conforme nos conta Théberge (2003:218), o primeiro *overdubbing* foi utilizado por Les Paul nas suas gravações em duo com Mary Ford durante a década de 50 muito antes da técnica de *multitrack* ser acessível. Paul usava processos de cópia com fita e disco de forma a poder criar várias camadas de pistas. Sucessos como *Lover* (1948) e *How High The Moon* (1951) foram criados assim. Les Paul também é creditado como o criador do primeiro gravador de oito pistas fabricado pela *Ampex*.

A instrumentação deste duo consistia em guitarra eléctrica gravada em multipista de forma a simular uma orquestra e voz em harmonia, também com o recurso a multipista. Alguns temas foram gravados apenas como instrumentais de guitarra, utilizando multipista: *Whispering*, *The Jazz Me Blues*, *I'm Forever Blowing Bubbles*, *Tico Tico*, *Lover*.

Outra técnica que Les Paul utilizava em algumas das faixas acima mencionadas consistia em gravar uma das pistas a metade da velocidade, por forma a que quando da reprodução em velocidade normal, a pista soasse uma oitava acima, conseguindo assim criar texturas que se distanciavam dos sons possíveis da guitarra.

A partir da referência criada por Les Paul, o *multitracking* foi muito usado em discos de guitarristas de *jazz* de várias gerações, como por exemplo nos seguintes, que foram concebidos como discos a solo (ou parcialmente a solo), e em que esta técnica foi utilizada:

John McLaughlin

My Goals Beyond - Rycodisc 10051

6/1970

(apenas o primeiro lado do disco é a solo)

Ralph Towner

Diary - ECM 829157-2

4/1973

John Abercrombie

Characters - ECM 829372-2

11/1977

Pat Metheny

New Chautauqua - ECM 825471-2

8/1978

Bill Frisell

In Line - ECM 837019-2

8/1982 (disco parcialmente a solo, pois alguns dos temas contam com um contrabaixista)

Ghost Town - Nonesuch 79583

1999

Jim Hall

Dedications & Inspirations – Telarc CD 8365

10/1993

2- Expansão do registo do instrumento

De forma a expandir os limites do ecrã sonoro emitido pela guitarra, vários guitarristas utilizaram artifícios como:

- a) Alterar a afinação da guitarra

No disco *New Chautauqua* (ECM 825471-2) (1978), Pat Metheny, na música *Sueño con Mexico*, utiliza o *Nashville tuning*²².

Ainda Pat Metheny em 2001/2003 grava *One Quiet Nigth* (WB 9362-48473-2), disco a solo com guitarra barítono, em que a afinação da guitarra passa a ADGCEA, a afinação é igual à tradicional transposta uma quinta abaixo, com a diferença de que as cordas interiores G e C estão uma oitava acima. No ano de 2011 é gravado um segundo disco neste formato *What's It All About* (Nonesuch 7559796470) onde para além da guitarra barítono, também são utilizadas guitarras acústicas de cordas metálicas e de nylon, e a guitarra Picasso, de que falaremos adiante.

²² *Nashville tuning*, é uma afinação que consiste em substituir as quatro cordas mais graves de uma guitarra (E,A,D,G) por cordas mais finas que serão afinadas nas mesmas notas mas numa oitava superior, é usado sobretudo na música *country*.

b) Acrescentar uma outra corda mais grave ao instrumento

George VanEps criou a guitarra de *jazz* de sete cordas, onde a sétima corda é mais grave e está afinada em B, pode-se escutar no disco a solo gravado em 1968, *Soliloquy* (Capitol 267).

Bucky Pizzarely tal como VanEps também gravou a solo com o mesmo formato de guitarra de sete cordas, nomeadamente o disco de 2004 *A Lifetime In Words And Music, Solo 7-String Guitar* (ARCD 19306).

c) Utilizar um outro cordofone mais agudo com uma afinação similar à da guitarra

John Abercrombie em *Characters* (1977) utilizou um bandolim elétrico (*Mandocaster*). Uma vez que aquele instrumento apenas tem quatro cordas, Abercrombie usa a afinação das quatro cordas mais agudas da guitarra (DGBE) transpostas uma oitava acima, o instrumento está presente em praticamente todo o disco.

3- Efeitos e processamento sonoro

Deparamo-nos com vários discos de guitarra *jazz* a solo, em que os músicos utilizam os efeitos normais de processamento, geralmente indissociáveis da guitarra quando inserida em formações comuns de *rock* ou *jazz contemporâneo*.

Ted Greene no disco de 1977 *Solo Guitar* (PMP Records A-5010) utiliza em algumas faixas o *rotary phasing effect*, um efeito conseguido através do uso de uma coluna *Leslie*²³, e da mistura do som direto da guitarra.

²³ *The Leslie Rotating Speaker* (Segundo “Analogue Man’s Guide To Vintage Effects” Tom Hughes (2004:6) In 1940 after three years of experimentation, radio service engineer Don Leslie perfected his radically innovative speaker system. Leslie had purchased a Hammond organ in 1937, expecting to bring the sound of a pipe organ into his home. Sorely disappointed with what he heard, Leslie set out to create a speaker design that would capture the expansive sound and movement of a large cathedral organ. Leslie noticed that the pipes of these large organs were spaced widely apart. As various keys were pressed and the corresponding pipes played their pitches, the overall sound seemed to dance back and forth from different locations. The sound was animated and alive; it had movement. It was this movement that Leslie sought to recreate. Leslie decided that the best method to achieve this sound was to rotate a speaker inside a cabinet. After much trial and error, Leslie finally created what would become the classic Leslie rotating speaker design.

Em *Dedications & Improvisations* Jim Hall faz uso do já citado *Digitech Whammy WH-1* e de um *Chorus Boss CE-2*.

Pat Metheny gravou em 1994 um disco a solo exclusivamente com guitarras distorcidas, *Zero Tolerance For Silence* (Geffen GED 24626 CD), o qual, na altura da sua edição, causou controvérsia uma vez que se tratava de um registo completamente diferente de tudo o que o músico tinha produzido até então, extraindo-se a este propósito um excerto da crítica incluída no *Penguin Guide To Jazz* por Cook & Morton (1994:885):

Hardcore souls might sniff at the pretensions here, and it's scarcely on a par with a Sonny Sharrock or Hans Reichel solo record; but Metheny earns stars for doing something other hit-makers pay lip service to: going for the hard stuff and insisting it gets released.

Bill Frisell gravou em 2013 *Silent Comedy* (TZ 7641), um disco totalmente improvisado, sem overdubs e pós produção, mas com um uso muito radical de efeitos, produzido por John Zorn.

4- Utilização de outro género de guitarras ou alterações físicas da guitarra

No seguimento de expandir os limites grave/agudo da guitarra, ou mesmo tímbricos, alguns músicos incorporam instrumentos que não fazem parte da cor do *jazz*, assim vários guitarristas voltam às origens e voltam a usar a guitarra como instrumento acústico, quer na forma de guitarra acústica com cordas de metal ou com cordas de nylon.

Ralph Towner é um guitarrista / pianista de *jazz* de formação clássica que utiliza a guitarra clássica ou ainda a guitarra acústica de doze cordas. O disco gravado em 1979 *Solo Concert*, é um brilhante exemplo do uso destes dois tipos de guitarra num contexto *jazz* e em solo absoluto.

Bill Frisell no disco *Ghost Town* utiliza um banjo de seis cordas com a mesma afinação da guitarra.

Pat Metheny chegou ao ponto de criar um novo instrumento que inclui dois braços

de guitarra e duas harpas chamado guitarra Picasso²⁴, que se pode escutar no disco a solo *What's It All About*, na faixa *The Sound of Silence*.

John Abercrombie, Pat Metheny e Ralph Towner utilizam guitarras de doze cordas nos discos citados em (1).

Joe Pass nos discos da série Virtuoso utiliza por vezes a guitarra de *jazz* captada apenas com o seu som acústico real, através de microfone, o mesmo acontecendo no disco *Dedications & Inspirations* de Jim Hall.

Hoje em dia Pat Metheny utiliza na sua guitarra *archtop Ibanez* um sistema de captação que mistura o som elétrico do *pickup* magnético com o captado por um microfone integrado dentro do corpo da guitarra, processo este que visa possibilitar o som conseguido em estúdio numa situação de concerto.

5- Real time looping

Real Time Looping consiste na utilização de um processador sonoro ou *Stomp Box* que permite ao músico gravar várias partes que vão interagindo com aquilo que aquele está a tocar em tempo real.

O músico pode decidir até quando pretende que o *loop* continue, se é reproduzido ao dobro ou metade da velocidade, ou ainda em *reverse*.

Apesar de Les Paul ter também inventado um artifício que permitia ao guitarrista gravar várias partes em simultâneo enquanto estava a tocar para uma audiência, o guitarrista dentro das fronteiras do *jazz* que começou a tirar partido deste adereço sonoro foi Bill Frisell, primeiro através de *Electro Harmonix 16 second delay*, depois *Digitech Echo Plus 8 sec Digital Delay/Sampler* e mais tarde *Line 6 DL4*. O disco *Ghost Town* e *Silent Comedy* já referenciado em (3) são exemplo do *Live Looping*.

6- Guitarra preparada

²⁴ (Segundo “Pat Metheny Songbook” de Pat Metheny 2000:10) Pat approaches Canadian luthier, Linda Manzer with some innovative ideas of what the guitar itself could actually be.(...) Their crowning collaboration has to be the 42-string Picasso guitar, an instrument that has nearly the range of the piano with a timbre previously unheard in jazz (or any other genre for that matter, requiring a totally new guitar technique developed by Metheny.

Ralph Towner no disco gravado em 1996 *Ana* (ECM 1611) utiliza a guitarra preparada através de uma carteira de fósforos colocada entre as cordas na faixa *Veldt*, numa imitação do som de um *Steel Drums*.

Anexos

CD#1 – Joe Pass Virtuoso

CD#2 – Jim Hall Dedications & Inspirations

CD#3 – Bill Frisell Ghost Town

Bibliografia

- Ake, D. [2002]. *Jazz Cultures*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Bacon, T. [2000]. *Electric Guitars: The illustrated Encyclopedia*. UK: Balafon Books.
- Berendt, J.E. [1969]. *Jim Hall in Berlin – It's nice to be with you – Jim Hall* (CD Booklet). 843 035-2. MPS Records, Villingen
- Berendt, J.E. [1992]. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. (6ª edição). New York: Lawrence Hill Books.
- Blackett, M. [2005, Abril]. The 101 Greatest Moments in Guitar History, *Guitar Player*, pag. 54.
- Broadbent, P. [2002]. *The Genius of The Electric Guitar - Charlie Christian* (CD Booklet). Nr. 0655642000. Columbia Legacy
- Christian, C. [2012]. GUITARMEN, WAKE UP AND PLUCK! Wire for Sound; Let ' Em Hear You Play, *Guitar Player Vault*, pag. 18. (reprodução do artigo original publicado em 1 de Dezembro de 1939 na revista Downbeat)
- Clinton, G. [1983, Janeiro]. Segovia at Barbican Centre, *Guitar*, pag. 6.
- Cook, R. & Morton, B. [1994]. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*. England: Penguin Books.
- Cook, R. & Morton, B. [2008]. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*. (9ª edição). England: Penguin Books.
- Duchossoir, A.R. [1998]. *Gibson Electrics: The Classic Years*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Ferguson, J. [1994, Outubro]. Requiem for a Jazz Virtuoso, *Guitar Player*, pag. 51.
- Ferguson, J. [1997]. *Guitar Virtuoso - Joe Pass* (CD Booklet, pp. 24-39). Nr. PACD-4423-2. Pablo
- Fine, E. [2011, Setembro]. Anything's Possible, *Downbeat*, pag. 29.

- Fordham, J. [1999]. Joe Pass. In Alexander, C. (Ed.), *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music* (pp. 82-87). London: Balafon Books.
- Fox, D. [2002, Outubro]. The Magic Christian, *Guitar Player*, pag. 84.
- Frisell, B. [2001]. *An Anthology*. New York: Cherry Lane Music Company.
- Gilbert, M. [1999]. Fusion: The Second Wave. In Alexander, C. (Ed.), *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music* (pp. 104-111). London: Balafon Books.
- Gioia, T. [1997]. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gress, J. [2014, Janeiro]. Play Like Duane Eddy, *Guitar Player*, pag. 86
- Hall, J. [1990]. *Exploring Jazz Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Hall, J. [1994]. *Dedications and Inspirations*. Telarc Jazz, CD-83365
- Hughes, T. [2004]. *Analog Man's Guide to Vintage Effects*, USA: For Musicians Only Publishing.
- Hunter, D. [2003]. *Acoustic Guitars: The illustrated Encyclopedia*. England: Balafon Books, 2003.
- Jaffe, A. [1996]. *Jazz Harmony*. Milwaukee:Tubingen: Advance Music
- Johnson, C. [1998]. *Swing & Big Band Guitar: Four-to-the-bar comping in the style of Freddie Green*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Larkin, C. [2011]. *The Encyclopedia of Popular Music*. (5ª edição). London: Omnibus Press.
- Lewisohn, M. [2000]. *The Complete Beatles Chronicle*. London: Octopus Publishing Group.
- Mann, W. [1996]. *Bottleneck Blues Guitar*. New York: Oak Publications
- Meador, C. [2008]. *The Basics: Jazz*. New York and London: Routledge
- Morgan, A. [1999]. The Cool Sound. In Alexander, C. (Ed.), *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music* (pp. 54-59). London: Balafon Books.
- Odell, J. S. / A. K. Stillman [2002]. Ukulele. Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª Edição)* (vol. 26, pp. 57-58). London: Macmillan Publishers Limited.

Owens, T. [2002]. Christian, Charlie. Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª Edição)* (vol. 5, pp. 795). London: Macmillan Publishers Limited.

Prat, D. [1983, Janeiro]. Segovia in Mid - Career, *Guitar*, pag. 9.

Ramirez, J. [1983, Janeiro]. Segovia at Barbican Centre, *Guitar*, pag. 6.

Reich, H. [1990, 17 de Outubro]. Joe Pass Plays Artistic Guitar By His Own Rules, *Chicago Tribune*.

Russel, T. [1999]. Fusion: The Guitar Breaks Through. In Alexander, C. (Ed.), *Masters Of Jazz Guitar: The Story Of The Players and Their Music* (pp. 4-9). London: Balafo Books.

Sallis, J. [1996]. *The Guitar in Jazz*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Scofield, J. [2002]. *The Genius of The Electric Guitar - Charlie Christian* (CD Booklet). Nr. 0655642000. Columbia Legacy

Sievert, J. [1976, Abril]. Jazz Virtuoso, *Guitar Player*, pag. 24.

Susanni, P. and Antokoletz, E. [2012]. *Music and Twentieth – Century Tonality* New York: Routledge.

Théberge, P.[2003:218]. Dubbing (Overdubbing). In Shepherd, J. (Ed.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (Vol.II, Performance and Production)* (pp. 218-219). New York: Continuum

Vários autores. [1974]. *The Real Book: Volume 1*. Boston

Volk, A. [2003]. *Lap Steel Guitar*. Anaheim, Califórnia: Centerstream Publications.

Wade, G. [2002]. Segovia, Andrés. Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2ª Edição)* (vol. 23, pp. 40-41). London: Macmillan Publishers Limited.

Waksman, S. [2001]. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. England: Harvard University Press.

Yanow, S. (2004). *Virtuoso#2 - Joe Pass (liner notes)*. PACD-2310-788-2 Pablo Records (reedição de 1997)

VIDEOGRAFIA

Noguchi, T. (real./prod.)(1997). Jim Hall - *Jazz Guitar Master Class, Vol.I "Basics of Improvisation"*. [DVD]. Rittor Music Inc.

Pellon, Javier Perez (real.) (1972). *As seis cordas de uma guitarra: Entrevista com Andrés Segóvia*. (You Tube) Television Espanola

Yamamoto, A. (real.) (1996). *The Guitar Artistry of Bill Frisell*, [DVD]. Rittor Music Inc. Hal Leonard

WEBSITE

GUITAR.COM (2010). *Steps Into The Spotlight*. Acedido em Ag. 5, 2014, disponível em <http://www.guitar.com/articles/bill-frisell-steps-spotlight>