

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**A Incorporação do Idioma e das Técnicas da Guitarra Blues,
Guitarra Rock e Guitarra Funk na Guitarra Jazz - Estudo de
Caso de John Scofield**

Hugo Miguel Valbom Marques Trindade

Orientador | Eduardo Lopes

Évora 2019



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**A Incorporação do Idioma e das Técnicas da Guitarra Blues,
Guitarra Rock e Guitarra Funk na Guitarra Jazz - Estudo de
Caso de John Scofield**

Hugo Miguel Valbom Marques Trindade

Orientador | Eduardo Lopes

Évora 2019



Constituição do Júri da Prova Pública

Presidente do Júri

Nome: Filipe Santos Mesquita de Oliveira

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Música

Categoria profissional: Professor Auxiliar

Vogais

Nome: Mário Dinis Coelho da Silva Marques (Vogal)

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Música

Categoria profissional: Professor Auxiliar

Nome: Eduardo José Monserrate Tavares Lopes (Orientador)

Instituição: Universidade de Évora/Departamento de Música

Categoria profissional: Professor associado c/ agregação

*Dedicada à minha querida avó Graciete Luísa Valbom que,
no meio da sua vida humilde, honesta e honrada,
prioritariamente ligada à família, ao campo e aos animais,
sempre gostou de música:
principalmente daquela “em que se bate palmas
quando um músico para de tocar e o outro começa”.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer aos meus pais pelo apoio que sempre me deram nas escolhas que fiz ao longo da vida, principalmente nesta difícil e desafiante escolha que é ser músico profissional.

Cumpre-me também agradecer à minha família mais próxima: à Filipa, à Marta, aos meus pais, aos meus tios Rui e Jerónima e à minha sogra Maria Augusta por todo o apoio e ajuda que possibilitaram a minha ingressão, percurso e conclusão deste mestrado.

Ao meu orientador Prof. Eduardo Lopes, por toda a ajuda, disponibilidade e sábios conselhos; aos meus professores de guitarra da Universidade de Évora – Mário Delgado & André Fernandes – pelo incentivo, ajuda, partilha de conhecimentos, aconselhamentos bibliográficos e discográficos; ao Prof. José Menezes pelos aconselhamentos bibliográficos; ao professor Benoit Gibson e à professora Vanda de Sá pela ajuda e disponibilidade; ao professor Mário Marques pelo incentivo, apoio e disponibilidade;

Ao Pedro Marques e ao staff da Casa da Música do Porto; ao Gonçalo Tarquínio pelo acompanhamento, filmagem e edição da entrevista; à Dina Rolo pela ajuda nas traduções;

À Susan Scofield por ter articulado e possibilitado a entrevista com John Scofield; ao John Scofield por toda a simpatia e disponibilidade que teve em me conceder a entrevista;

Ao Afonso Castanheira e à Academia de Música de Alcobaça.

Por fim, não posso deixar de agradecer aos músicos que me acompanharam em palco neste meu percurso pelo Mestrado, pela sua musicalidade, amizade e disponibilidade: Luís Candeias, Hugo Antunes, Edgar Alexandre, Luís Pereira, Joel Silva, Ricardo Marques, Camila Masiso, Ivan Beck e Leonardo Miranda.

Índice

Resumo	vii
Abstract	viii
1. Introdução	01
2. Estado da Arte	02
3. Breve história da guitarra elétrica e dos seus principais acessórios:	
3.1. Em busca de um maior volume para os instrumentos de corda	03
3.2. Evolução e ramificações dos principais modelos de guitarras elétricas	05
3.3. A origem do som: captadores magnéticos, amplificadores & cordas	12
3.4. A modulação do som: os principais pedais de efeitos	16
4. Explicação do Idioma e das Técnicas da Guitarra Elétrica:	
4.1. A escolha dos modelos de guitarra face aos estilos musicais em análise	19
4.2. O Idioma e as Técnicas principais da Guitarra Blues	22
4.3. O Idioma e as Técnicas principais da Guitarra Rock	27
4.4. O Idioma e as Técnicas principais da Guitarra Funk	30
4.5. O Idioma e as Técnicas principais da Guitarra Jazz	34
5. Breve biografia de John Scofield	38
6. A geografia musical norte-americana percorrida na discografia de John Scofield, como metodologia de investigação	
6.1. Os 5 habitats musicais predominantes da música de John Scofield	41
6.2. A migração e mistura das 4 técnicas e idiomas de guitarra elétrica dentro dos 5 habitats musicais:	
6.2.1. Jazz Mainstream	44
6.2.2. Soul Jazz & Funk	47
6.2.3. Jazz Fusão	50
6.2.4. Jazz Moderno	52
6.2.5. Jazz Nativo Americano	53
6.3. A ubiquidade e masterização das escalas pentatónicas, na linguagem e fraseado de John Scofield	57
7. Conclusão	72
8. Bibliografia	74
9. Anexos	
9.1. Entrevista a John Scofield, realizada por Hugo Trindade	77
9.2. Glossário de Técnicas de Guitarra Elétrica	82

Resumo

“A Incorporação do Idioma e das Técnicas da Guitarra Blues, Guitarra Rock e Guitarra Funk, na Guitarra Jazz – estudo de caso de John Scofield”.

O presente trabalho procura realçar a importância da guitarra elétrica como um forte elo de ligação entre diferentes estilos de música, de intérpretes e de públicos, através de um estudo de caso sobre o guitarrista de jazz *John Scofield*.

O ponto de partida é o reconhecimento – após uma breve história da guitarra elétrica, dos seus principais acessórios e da importância vital que estes têm na construção e personalização do som de um instrumento elétrico – da existência de 4 idiomas e técnicas predominantes (guitarra *blues*, guitarra jazz, guitarra *rock* e guitarra *funk*) devidamente explicados, ilustrados e enquadrados num glossário detalhado.

Numa segunda parte é apresentada uma pequena biografia de *John Scofield* e justificado o porquê da sua escolha como estudo de caso. As fundamentações dessa escolha assentam na proposta da existência de 5 habitats musicais preeminentes na discografia de *Scofield* – Jazz *Mainstream*, Soul Jazz, Jazz Fusão, Jazz Moderno, Jazz Nativo Americano – onde procuramos constatar (com recurso a transcrições e análise musical de alguns excertos musicais) quaisquer um dos idiomas e técnicas de guitarra elétrica que estejam presentes. Desta forma, tencionamos diagnosticar a migração e mistura dos 4 idiomas e técnicas de guitarra elétrica que *Scofield* foi experimentando, comprovando assim (direta ou indiretamente) as incorporações que foi introduzindo na guitarra jazz.

Através deste documento espero poder comprovar que é possível um guitarrista de jazz preservar o respeito pela tradição, mesmo que aumente a sua permissividade em importar novas técnicas e idiomas, incorporando no seu fraseado e identidade a expressividade da guitarra *blues*, *rock* ou *funk*.

Palavras-chave: Guitarra; Jazz; Blues; Rock; Funk.

Abstract

"Incorporating Blues, Rock and Funk Guitar Language and Techniques in Jazz Guitar - the John Scofield Case Study"

The following work seeks to highlight the importance of the electric guitar as a strong link between different styles of music, performers and audiences, through a case study about the American guitarist John Scofield.

The starting point is the recognition – after a brief history of the electric guitar, its main accessories and the vital importance they have in the development and personalization of the sound of an electric instrument – of the existence of 4 predominant languages (blues guitar, jazz guitar, rock guitar and funk guitar) duly explained, illustrated and framed in a detailed glossary.

In a second part is presented a short biography of John Scofield and justified the reason for his choice as a case study. The fundamentals of this choice are based on the proposal of five preeminent musical habitats in Scofield's discography – Mainstream Jazz, Soul Jazz, Jazz Fusion, Modern Jazz, Native American Jazz – where we try to verify (using transcriptions and musical analysis of some musical excerpts) any of the electric guitar languages and techniques that are present. In this way, we intend to diagnose the migration and mixing of the 4 languages and techniques of electric guitar that Scofield was experimenting, thus proving (directly or indirectly) the incorporations that was introducing in jazz guitar.

Through this document I hope to be able to prove that it is possible for a jazz guitarist to preserve respect for the jazz guitar tradition, even if he increases his permissiveness in importing new techniques and languages, incorporating in his phrasing and identity the expressiveness of the blues, rock or funk guitar.

Key Words: Guitar; Jazz; Blues; Rock; Funk.

1. Introdução

A história da guitarra elétrica e do seu percurso dentro da música moderna destaca-nos a existência de quatro estilos predominantes: a guitarra *blues*, a guitarra *jazz*, a guitarra *rock* e a guitarra *funk* (cuja também podemos aglomerar como guitarra *funk/soul*). Apesar de todos estes estilos se terem influenciado mutuamente, é possível balizar para cada um deles o seu glossário de linguagem, técnicas, sonoridades, articulações e músicos de referência ao nível da guitarra elétrica.

John Scofield é um dos maiores expoentes da guitarra *jazz* a nível mundial, tendo tocado e gravado com quase todos os grandes nomes do *jazz*. Facilmente identificamos a guitarra de *Scofield* logo após ouvirmos duas notas, assim como o fazemos para a guitarra de gigantes como *Hendrix* ou *Santana*. No entanto, a grande diferença é que *Scofield* consegue manter essa assinatura atravessando distintos habitats musicais como guitarrista de *jazz*. A sonoridade e linguagem que apresenta na guitarra elétrica denunciam as suas fortes influências do *blues* (*Howlin' Wolf, Muddy Waters, B.B. King, Otis Rush, Albert King, Freddie King*), *rock* (*Eric Clapton, Jeff Beck*) e *funk* (*Aretha Franklin, James Brown*) que ouvia, imitava e tocava na sua adolescência. *Scofield* ainda tentou por de lado estas influências quando entrou no *Berklee College* em *Boston* (e, segundo o próprio assume, se tornou durante uns tempos num *jazz snob*) mas não conseguiu.

A partir daqui acabou por ser um dos primeiros guitarristas (ao lado de *John McLaughlin, John Abercrombie, Larry Coryell, Allan Holdsworth, Carlos Santana, Bill Frisell, Mike Stern, Al Di Meola, Pat Metheny, Frank Gambale*) a fazer estas pontes entre a guitarra *jazz*, a guitarra *blues*, a guitarra *rock* e a guitarra *funk*.

Uma das principais razões que me levou a isolar *John Scofield* como caso de estudo, foi o facto de ele também usar essas técnicas e linguagem em formações e estéticas que outrora pediriam uma guitarra *jazz* mais tradicional, ao estilo de *Wes Montgomery, Jim Hall* ou *Joe Pass*. Isto foi algo arrojado, dado que a grande maioria dos restantes guitarristas mencionados a montante raramente se aventuraram neste cenário de usar a linguagem e as técnicas de uma guitarra não-*jazz* tocando *jazz* tradicional (pelo menos ao nível de discografia registada oficialmente), ou seja, praticamente só as usavam dentro da estética e sonoridade do *jazz* fusão.

2. Estado da Arte

Sobre o assunto abordado nesta dissertação e tendo também *John Scofield* como estudo de caso, encontramos três teses acadêmicas:

- *Henry Heinitsh* (2013) – *“The jazz multilinguist: John Scofield's universal improvisational approach”*.
- *Gary Watling* (2011) – *“Jazz, Blues and John Scofield, a Synthesized Language: an exploration into John Scofield's utilization of blues language within a jazz improvisational context”*.
- *Thomas Botting* (2009) – *“The Effect of Outside Genres on Techniques and Devices in Modern Jazz Composition (1988-2008)”*.

Heinitsh (2013) defende que *Scofield* mantém uma matriz e sonoridade de improvisação idênticas em diferentes estilos musicais. Recorre a transcrições e análises de solos de diferentes estilos musicais para conseguir diagnosticar e decompor o modo versátil de como *Scofield* improvisa.

Watling (2011) aborda o modo de como *Scofield* usa os elementos da guitarra *blues*, analisando e comentando a sua presença em 2 solos transcritos do guitarrista, de temas de jazz tradicional: *“all the things you are”* e um tema em estrutura *rhythm changes* – *“Wee”*.

Botting (2009), analisa a presença e a importância da forte influência da música norte-americana tradicional – *Blues, Gospel, Funk, Soul, R’n’B, New Orleans, Country e Folk Songs* – no modo de tocar, de compor e na discografia de *John Scofield*.

3. Breve história da guitarra elétrica

3.1. Em busca de um maior volume para os instrumentos de corda

A origem e o desenvolvimento da guitarra elétrica e dos seus componentes eletrónicos, fornece uma importante visão sobre a evolução da expressão artística e dos valores culturais dos Estados Unidos da América (EUA), bem como de outros países e culturas (Brosnac, 1975). Matt Blackett (2005) refere os marinheiros portugueses e os *cowboys* mexicanos como responsáveis pela introdução do rajão madeirense e da guitarra acústica espanhola na América do Norte, respetivamente, por volta de 1830. Estes dois instrumentos viriam a sofrer alterações opostas e marcantes: no rajão, as cordas de arame seriam substituídas pelas cordas de tripa dando origem ao instrumento tradicional do Havai – *Ukelele*; na guitarra, as cordas de tripa foram substituídas pelas cordas de metal o que lhe conferiu outras possibilidades de expressão e de experimentação.

Segundo Gruhn e Carter (1994), a guitarra elétrica coexiste com a guitarra acústica desde o início da década de 1930, mas do ponto de vista evolutivo as duas praticamente não se sobrepuseram. O principal motor de evolução era a constante e obsessiva procura de melhor som e maior volume.

Desde a década de 1920 que esta obsessão era acompanhada pela inevitável evolução dos fonógrafos devido ao aparecimento da rádio que trazia consigo uma grande novidade tecnológica: a amplificação eletrónica do som. Desta forma os consumidores de rádio estavam cada vez mais habituados a ouvir música num maior volume, o que fez com que a indústria dos fonógrafos tivesse que desenvolver gramofones e leitores de vinis já com amplificação eletrónica do som incorporada.

Ora, se tínhamos chegado a um ponto onde se ouvia música com um volume alto num leitor de vinil ou rádio, era inevitável essa tecnologia chegar também aos instrumentos que, tal como a guitarra acústica ou o banjo ou o violino, se debatiam por um maior volume e afirmação em contextos de banda, conforme nos dizem Gruhn e Carter (1994:6): “By the early 1930s acoustic instruments designs had been refined and perfected to the point where they had reached their practical limitations, and there was nowhere to go for greater volume except in an altogether new direction: electrical amplification.”

Assim, a partir de 1935, os modelos de guitarra acústica (todos eles com cordas de metal) mais modernos e requisitados – *flap top* (Fig.1), *archtop* (Fig.2) e *ressonator* (Fig.3) – foram reaproveitados, aperfeiçoados e eletrificados pelos grandes fabricantes de guitarras existentes à época, e começaram a surgir os primeiros modelos elétricos no mercado.



Figura 1: Gibson "C" de 1900, modelo *flap top* in Brosnac, D. [1975] The Electric Guitar, It's History and Construction. Panjandrum Press. Pag. 13



Figura 2: Gibson "L5" de 1924, modelo *archtop* in Brosnac, D. [1975] The Electric Guitar, It's History and Construction. Panjandrum Press. Pag. 14



Figura 3: National "Tri-plate" Ressonator de 1926, in Brosnac, D. [1975] The Electric Guitar, It's History and Construction. Panjandrum Press. Pag. 15

Ao contrário do espectável, a primeira guitarra que surge eletrificada não foi uma guitarra tipo *archtop* ou *flap top*, mas sim uma guitarra havaiana estilo *ressonator* (Fig.4).



Figura 4: Rickenbacker A-25 "The Flying Pan" de 1935, in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 9

3.2. A evolução e as ramificações dos principais modelos de guitarras elétricas

Segundo Bacon (2000) podemos dividir as guitarras elétricas em dois grupos básicos: as guitarras elétricas *hollow-bodied* (guitarras elétricas semi-acústicas) (Fig.5) e as guitarras elétricas *solid-bodied* (guitarras elétricas maciças) (Fig.6).



Figura 5: Gretsch "White Falcon" de 1955, guitarra *hollowbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] *Electric Guitar and basses: a photographic history*. Miller Freeman Books. Pag. 100



Figura 6: Gibson "Les Paul Model" de 1952, guitarra *solidbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] *Electric Guitar and basses: a photographic history*. Miller Freeman Books. Pag. 148

Introduzindo o fator cronológico e alguns importantes acontecimentos históricos, Gruhn e Carter (1994) propõem uma divisão mais detalhada, começando por clivar a história da guitarra em duas épocas distintas: uma primeira época de 1932 até ao final da Segunda Guerra Mundial, e uma segunda época de 1947 até ao final da década de 1990.

Na primeira época os autores realçam o aparecimento dos protótipos das guitarras elétricas, agrupando-os em duas classes: as guitarras havaianas (*Hawaiin guitar*), e as guitarras *Spanish-neck* (guitarra de braço normal) cujas apresentavam uma primária divisão em modelos *hollowbody* e modelos *solidbody*. Na segunda época, os autores dividem os modelos que em três ramos: *Full-depth Hollowbody* (guitarras elétricas semi-acústicas com a caixa de ressonância totalmente oca), *Solidbody* (guitarras elétricas maciças sem caixa de ressonância) e *Thinbody* (modelos híbridos entre os dois ramos anteriores).

Matt Blackett (2005) conta-nos que a guitarra havaiana teve a sua génese quando um habitante local experimentou mudar a forma de tocar da guitarra acústica, deitando-a no seu colo e usando um pequeno objeto de ferro sobre as cordas. Convém realçar que nessa altura a guitarra acústica já tinha sofrido duas importantes transformações: as cordas eram de metal e os músicos locais já tinham desenvolvido o seu próprio modo de tocar – as seis cordas estavam afinadas em *open tuning* (as cordas soltas formavam por si um determinado acorde) o que lhes permitia uns dedilhados mais rítmicos e envolventes chamados de *Slack-key fingerstyle*. Conforme nos diz Blackett (2005:54): “In the mid-1860s, gut strings gave way to steel strings, wich native musicians preferred for their “slack-key” open tunings.” Desta forma, o uso desse objecto de ferro (que era simplesmente um protótipo do slide) e o deitar a guitarra sobre o colo inovaram radicalmente a forma de tocar e fizeram nascer a guitarra havaiana que viria a transformar-se num dos instrumentos mais populares e importantes da música norte-americana.

Segundo Gruhn e Carter (1994), foi desta forma e com este estilo de tocar que a guitarra migrou e entrou fortemente na América, adotando o termo *Lap Steel Guitar*. Não foi por isso de estranhar que o primeiro modelo eletrificado fosse então o de uma guitarra havaiana (Fig.4). A partir do aperfeiçoamento da *Lap Steel Guitar* (Fig.7), desenvolveram-se ainda as *Console Steel Guitar* (Fig.8) e as *Pedal Steel Guitar* (Fig.9).



Figura 7: Rickenbacker No.100 "Silver Hawaiian" de 1938, guitarra *lap steel* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 13



Figura 8: Fender Dual 8 Professional de 1948, guitarra *console steel* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 34



Figura 9: Gibson EH-630 "Electraharp" de 1960, guitarra *pedal steel* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 28

Gruhn e Carter (1994) referem que, até à Segunda Grande Guerra Mundial, os guitarristas que tinham mais sucesso comercial eram aqueles que tocavam guitarra havaiana ou *Lap Steel*. Daí que as primeiras inovações eletrónicas tivessem como alvo estes tipos de guitarra. Contribuía também para essa desigualdade o facto de os principais fabricantes das guitarras *Spanish-neck*, como a *Gibson* e *The Loar*, terem passado por uma primeira fase mais reticente e conservadora, quase que anti elétrica, durante a década de 1920. Mas tornou-se inevitável terem que desenvolver uma guitarra elétrica *Spanish-neck*: quer fosse um modelo *hollowbody* (baseado no formato acústico *archtop*), quer fosse um modelo *solidbody* – onde era espectável uma fácil transição do modelo *Rickenbaker A-25 “The Frying Pan”* (Fig.1) para um protótipo de uma primeira guitarra elétrica maciça de braço normal.

No entanto, essa transição não foi assim tão fácil e intuitiva, e a primeira guitarra elétrica a aparecer – *Gibson ES-150* (Fig.10) – acabou por ser um modelo *hollowbody* baseado no design acústico *archtop* da *Gibson L5* (Fig. 3). Bacon (2000) refere que as letras *ES* abreviavam o termo *electric spanish* e que, apesar da produção desta ter começado em 1936, o modelo só começou a sair da fábrica em 1937.



Figura 10: Gibson ES-150 de 1938, guitarra *hollowbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] *Electric Guitar and basses: a photographic history*. Miller Freeman Books. Pag. 55

Segundo Brosnac (1975) o primeiro modelo *solidbody* a ser fabricado e comercializado foi a *Bigsby & Travis* em 1947 (Fig.11). A cantora *country* – *Merle Travis* – encomendou esta guitarra ao construtor *Paul Bigsby* (conhecido no meio como o inventor das *Pedal Steel Guitar* e como o principal fabricante das alavancas de vibrato das guitarras). No entanto *Bigsby* apenas construiu e vendeu um punhado delas, caso contrário, se tivesse investido numa maior produção e comercialização, seria hoje considerado como o primeiro grande construtor e comercializador das guitarras elétricas *solidbody*.



Figura 11: Bigsby & Travis de 1947, guitarra solidbody in Brosnac, D. [1975] *The Electric Guitar, It's History and Construction*. Panjandrum Press. Pag. 21

Ainda a propósito da construção da primeira guitarra *solidbody*, Gruhn e Carter (1994) contam também que o próprio *Paul Bigsby* não mostrou muito interesse em expandir este modelo e começou a direccionar os seus potenciais clientes deste tipo de guitarras para o construtor *Leo Fender*.

Chegamos então à segunda época – de 1947 até ao final da década de 1990 – em que, já com a parte eletrónica das guitarras bem resolvida e com a comercialização e exportação dos modelos elétricos *spanish neck – hollowbody* ou *solidbody* – a ganharem terreno às guitarras havaianas e *Lap Steel*, Gruhn e Carter (1994) propõem puma divisão dos modelos que iam aparecendo em três grandes ramos: *Full-depth Hollowbody* – guitarras elétricas que preservavam como referência o modelo acústico *archtop*, mantendo a caixa oca e os orifícios em ‘f’, aqui representadas pelo modelo *Super 400CES* da *Gibson* (Fig.12); *Solidbody* – guitarras elétricas em corpo maciço sem caixa de ressonância, aqui representadas pela emblemática marca *Fender* nos seus clássicos modelos *Stratocaster* (Fig.13) e *Telecaster* (Fig.14); *Thinbody* – guitarras elétricas híbridas entre os dois ramos anteriores, que visavam não só não desapontar os amantes das guitarras com o design *archtop* como apetrechá-las das vantagens de um modelo *solidbody*, sendo assim construídas com um corpo mais fino e maciço no meio, ficando caixa de ressonância restrita às duas pequenas áreas por baixo dos orifícios em ‘f’, conforme podemos ver nos dois modelos que apresentamos – a *Gibson L5-CT* (Fig.15) (uma espécie de híbrido entre um modelo *hollowbody* com uma *Les Paul* [Fig.6]), e a *Fender Telecaster Wildwood Thinline* (Fig.16) (uma espécie de híbrido entre um modelo *hollowbody* com uma *Telecaster* [Fig.14]).



Figura 12: Gibson Super 400CES de 1951, guitarra *full-depth hollowbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] *Electric Guitar and basses: a photographic history*. Miller Freeman Books. Pag. 73



Figura 13: Fender Stratocaster de 1954, guitarra *solidbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 127



Figura 14: Fender Telecaster de 1966, guitarra *solidbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 146



Figura 15: Gibson L-5CT de 1961, guitarra *thinbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 206



Figura 16: Fender Telecaster Wildwood Thinline de 1966, guitarra *thinbody* in Gruhn, G. & Carter, W. [1994] Electric Guitar and basses: a photographic history. Miller Freeman Books. Pag. 125

3.3. A origem do som: captadores magnéticos, amplificadores & cordas

À era de Brosnac (1975) existiam dois tipos preferenciais quer de captadores magnéticos (*pick-ups*) quer de amplificadores de guitarra. Tínhamos então os captadores magnéticos *Single-coil* (Fig.17) ou *Humbuckers* (Fig.18), e os amplificadores valvulados – *Vacuum tube amplifier* ou *Valve amplifier* – (Fig.19) ou os amplificadores transistorizados – *Solid State amplifier* – (Fig.20).



Fig.17



Fig.18

Figura 17: As duas principais aparências dos captadores magnéticos “single coil”, in <https://shop.fender.com/en-PT/parts/electric-guitar-parts/pickups/>

Figura 18: As duas principais aparências dos captadores magnéticos “humbucker”, in <https://www.seymourduncan.com/pickups/guitars>

Ross (1988) confirma que a função dos captadores magnéticos é vital: após as cordas da guitarra serem postas a vibrar (em qualquer frequência, ou nota musical), estes transformam o campo magnético daí resultante em corrente elétrica usando o princípio da indução eletromagnética. Essa indução faz sair da guitarra, através do seu cabo, uma pequena corrente elétrica que vai ser amplificada e tratada no amplificador. Sucintamente, a diferença entre o captador magnético *single-coil* e o *humbucker* reside na quantidade de bobines (íman) que têm por corda: os *single-coil* tem apenas uma bobine enquanto que o *humbucker* apresenta duas. Cronologicamente os *single-coil* foram os primeiros a aparecer, e o surgimento dos *humbucker* é justificado como uma solução para a redução do ruído que os captadores *single-coil* faziam.

Grifiths *et al.* (2015:75):

Single coils produce a bright and cutting sound that’s very versatile. (...) The brighter tonality of single coil pickups make them an ideal choice for fingerstyle playing. (...) Humbuckers contain two coils in one housing, and were originally designed to cancel out or ‘buck’ the ‘hum’ produced by single coil pickups. They produce a warm, mellow sound compared to single coils, and often have a higher output and more presence.

Nos amplificadores, mediante a explicação de Brosnac (1975), a principal diferença entre os modelos a válvulas ou os modelos transistorizados reside na forma como transformam a corrente alterna (que entra pelo alimentador) em corrente contínua (sem quaisquer picos de corrente), sempre com o objetivo final de amplificar o fraco sinal de corrente elétrica que vem da guitarra. No caso dos amplificadores valvulados são as válvulas que desempenham esta função; no caso dos amplificadores transistorizados são os vários componentes mais pequenos, compactos e sólidos – conhecidos como transístores ou pontes retificadoras – que o fazem.



Figura 19: Amplificador valvulado – Mesa Boogie Mark I Reissue – painel frontal (à esquerda) e painel traseiro onde se veem as válvulas (à direita), in <https://www.mesaboogie.com/amplifiers/>



Figura 20: Amplificador transistorizado – Roland Jazz Chorus JC40 – painel frontal (à esquerda) e painel traseiro onde se vê o sistema transistorizado sem válvulas (à direita), in <https://www.roland.com/pt-pt/products/jc-40/>

Ross (1988) e Griffiths *et al.* (2015) referem que, ao nível da evolução da indústria da eletrónica, os transístores aparecem como substitutos das válvulas, pois à época eram componentes mais modernos, práticos, pequenos, compactos, de fácil montagem e de maior durabilidade. Dão a entender que, atualmente, as válvulas são componentes que quase só se fabricam para a indústria da música, nomeadamente no fabrico de amplificadores, pedais de efeitos e material *vintage* para estúdios de gravação. Essa quase exclusividade é explicada por haver uma grande percentagem de músicos que não prescindem dos amplificadores valvulados por defenderem que, quando a pré-amplificação é feita pelas válvulas, estes têm mais potência, mais presença de som e que realçam muito mais o campo harmónico da guitarra elétrica. Uma das principais armas dos defensores dos amplificadores valvulados é que, ao compararmos ambos os modelos (válvulas e transístores) em igualdade de circunstâncias e de potência, a expectativa é que os amplificadores valvulados tenham mais volume e maior definição e realce de harmónicos. Para estes músicos as desvantagens dos amplificadores valvulados face aos transistorizados (tempo de vida da válvula, sensibilidade e fragilidade no transporte, manutenção mais exigente, peso e preço elevado) são compensadas pelo som. Os amplificadores transistorizados têm uma construção mais robusta e compacta, exigem menos cuidados de manutenção, podem ser mais leves, têm um preço muito mais acessível face a modelos valvulados de igual potência e, para alguns músicos adeptos preferenciais destes amplificadores, a única desvantagem será não terem uma eficácia e resposta tão boa com os pedais de distorção.

John Scofield é um dos músicos que não prescinde do modelo de amplificador valvulado. Segundo o próprio (entrevista em anexo, e entrevistas online mencionadas na webgrafia) os amplificadores que usa, quer em estúdio quer ao vivo, são sempre valvulados: Vox AC30 (Fig.21); Mesa Boogie Mark I (Fig. 19); Fender Deluxe Reverb (Fig.22).



Figura 21: Amplificador valvulado – VOX AC30 C2, in <https://voxamps.com/product/ac30-custom/>



Figura 22: Amplificador valvulado – Fender 64 Custom Deluxe Reverb, in <https://www.fender.com/pages/guitar-amplifiers-vintage-pro-tube-64-custom-deluxe-reverb/>

A título de referência, Griffiths *et al.* (2015) listam ainda mais 3 tipos de amplificadores de guitarra: amplificadores híbridos (Fig.23) – incluem em simultâneo o sistema de válvulas e transístores; amplificadores de modulação (Fig.24) – amplificadores de transístores ou híbridos que incluem um painel com efeitos (típicos dos pedais de guitarra) incorporado; amplificadores específicos para guitarra acústica (Fig.25).



Figura 23: Amplificador híbrido – Koch Jupiter JUP45-C, in <http://www.koch-amps.com/guitar-combo-jupiter-710219.html>



Figura 24: Amplificador transistorizado de modulação – Fender Mustang GT40 Bundle, in <https://shop.fender.com/en-PT/guitar-amplifiers/contemporary-digital/mustang-gt-40/>



Figura 25: Amplificador para guitarra acústica – Hughes & Kettner ERA 1 Wood, in <http://hughes-and-kettner.com/products/era/era1/>

Não nos podemos esquecer que, além dos captadores magnéticos, dos amplificadores e da qualidade de construção do instrumento, outro elemento fundamental para o som de guitarra são as cordas – na sua matéria prima, revestimento e grossura.

Brosnac (1975) refere que matéria prima mais comum e indicada para as cordas de guitarra elétrica são o aço e o níquel, materiais estes que depois levam diversos tipos de tratamento, enrolamento e revestimento, consoante a grossura, brilho e sustentação de som que se pretenda obter na captação.

3.4. A modulação do som: os principais pedais de efeitos

Segundo Griffiths *et al.* (2015:78) “Reverb, delay, distortion, chorus – effects are everywhere in modern music. In fact, certain types of effects are taken for granted so often that we no longer consciously realise we’re listening to them.”

Propõem então uma lista dos principais pedais de efeitos para guitarra elétrica agrupados em 5 categorias: Efeitos de Ganho ou Distorção – *Overdrive*, *Distortion* e *Fuzz*; Efeitos de Modulação – *Chorus*, *Phaser*, *Flanger*, *Tremolo* e *Vibrato*; Efeitos de Tempo e Ambiente: *Reverb*, *Delay* e *Loop*; Efeitos de Filtro e Tonalidade: *Wah* e *Whammy*; Efeitos de dinâmica: Compressor e Pedal de Volume.

Segundo Ross (1988) nos efeitos de ganho ou distorção o principal objetivo é qualquer um dos pedais simular a distorção do som que ocorre nos amplificadores a válvulas, conferindo à guitarra um maior volume e sustentação do som.

Nos efeitos de modulação, subtis desafinações e desfasamentos do som e do volume são combinados e controlados de modo a criarem timbres novos dentro do som da guitarra.

Com os efeitos de tempo e ambiente pretende-se emular os dois principais fenómenos sonoros que ocorrem naturalmente: a reflexão do som e o eco, conseguindo-se controlar (através do pedal) a quantidade de repetições e reflexões, o seu volume e intervalo de tempo pretendidos, podendo-se assim também criar pequenas gravações em tempo real que ficam depois em constante repetição – *loops*.

Os efeitos de filtro e tonalidade tanto podem manipular os parâmetros da equalização (removendo ou selecionando frequências entre os graves, médios e agudos) como podem ser ferramentas de harmonização (adicionando notas em tempo real às que estão a ser tocadas pelo guitarrista, podendo este, por exemplo, controlar o tipo de intervalos que quer adicionar, ascendentes ou descendentes).

Por fim, os efeitos de dinâmica asseguram e limitam o equilíbrio dos volumes provenientes da cadeia de pedais.

Existem algumas teorias sobre a ordem que se deve usar na cadeia de pedais (*pedal board*), desde a fonte sonora (guitarra elétrica) até ao fim da cadeia – entrada do amplificador. Griffiths *et al.* sugerem a seguinte ordem: Efeitos de Ganho ou Distorção – Efeitos de Modulação – Efeitos de Filtro e Tonalidade – Efeitos de dinâmica – Efeitos de Tempo e Ambiente – *Loop*. Esta ordem assegura uma otimização de todos os efeitos, pois não nos podemos esquecer que, na cadeia de pedais, tudo o que vem a montante afeta o que vem a jusante, mas o contrário já não se verifica. Por isso convém assegurar que os primeiros pedais sejam aqueles vão colocar mais ganho e sinal na cadeia, que os penúltimos sejam os de dinâmica para controlar e limitar o volume de toda a sobreposição de efeitos que vem a montante, e que os últimos sejam os de tempo e ambiente (muitas vezes o efeito de *reverb* é controlado já no amplificador).

A título de exemplo: se gravarmos um *loop* e a jusante desse pedal tivermos um pedal de distorção, quando ativarmos a distorção esta irá afetar o som do *loop* gravado e eventualmente estragá-lo; já o contrário é bastante utilizado, pois com o pedal de distorção

a montante do pedal de *loop*, podemos gravar um *loop* (com um som de guitarra *clean*) e depois tocar por cima deste o efeito de distorção ativo cujo não afetará o *loop* que gravámos.

No quadro seguinte (Fig.31) listamos os principais pedais de efeitos que John Scofield usa, cuja fonte assenta numa entrevista em vídeo concedida pelo próprio para a edição online da revista Premier Guitar, aquando da sua tour de 2013 com o álbum *Uberjam Deux*. Dentro da discografia de Scofield, este álbum enquadra-se numa fase em que o guitarrista explorava as sonoridades e estéticas do jazz fusão contemporâneo (com elementos de *rock*, *funk*, *reggae* e *drum'n'bass*), por isso arriscamo-nos a afirmar que a sua cadeia de pedais de efeitos nunca esteve tão completa quanto nesta altura. Complementamos esse quadro com referência a faixas de álbuns de Scofield, onde se pode ouvir o guitarrista a usar ou a realçar esse determinado efeito.

Não nos podemos esquecer que estes efeitos são usados em cadeia e que muitas vezes estão sobrepostos e misturados, no entanto, qualquer músico ou ouvinte experiente conseguirá sempre separá-los e individualizá-los. Importa também referir que nem sempre no exemplo auditivo foi usado o pedal que aparece listado.

Efeito	Exemplo auditivo	Pedal atualmente usado
REVERB	Marc Johnson – Bass Desires (1985); faixa 3 – <i>Black is the color of my true love's hair</i> . (traditional folk song).	<i>Neunaber Wet Reverb Pedal V3</i>
OVERDRIVE	John Scofield – <i>Uberjam</i> (2002); faixa 6 – <i>Offspring</i> . (John Scofield).	<i>J. Rockett Audio Designs Blue Note OD</i>
DISTORTION	Gov't Mule feat. John Scofield – <i>Sco Mule</i> (1999); Disco 1, faixa 6 – <i>Kind of Bird</i> . (W. Haynes, D. Betts).	<i>Pro Co RAT Distortion Pedal</i>
CHORUS	John Scofield – <i>Agogo</i> (1998); faixa 10 – <i>Deadzy</i> . (John Scofield).	<i>Ibanez CS9 Stereo Chorus</i>
TREMOLO	John Scofield – <i>Piety Street</i> (2009); faixa 12 – <i>The Angel of Death</i> . (Hank Williams).	<i>Empress Tap Tremolo Pedal</i>
WAH	John Scofield – <i>Uberjam</i> (2002); faixa 6 – <i>Tomorrow Land</i> . (Avi Bortnick).	<i>Vox V847A Wah-Wah Pedal</i>
WHAMMY	John Scofield – <i>Up All Night</i> (2003); faixa 6 – <i>Thikhathali</i> . (John Scofield).	<i>DigiTech XP-100 Whammy-Wah</i>
DELAY	Trio Beyond – <i>Saudades</i> (2006); Disco 1, Faixa 4 – <i>Saudades</i> . (J. Scofield, L. Goldings, J. DeJohnette).	<i>Line 6 DL 4 Delay Modeler</i>
LOOP	John Scofield – <i>Up All Night</i> (2003); faixa 5 – <i>I'm listening</i> . (John Scofield).	<i>Boomerang Phrase Sampler</i>

Figura 26: Tabela com a lista dos principais tipos de pedais de efeitos que John Scofield usa, com referência a faixas de álbuns da sua discografia oficial onde cada um destes efeitos se destacam, indicando também a referência e marca de cada um dos efeitos que usa atualmente.

4. Explicação do Idioma e das Técnicas da Guitarra Elétrica

4.1. A escolha dos modelos de guitarra face aos estilos musicais em análise

Restringindo-nos aos estilos musicais em análise – *Blues, Rock, Jazz e Funk/Soul* – procuramos estabelecer uma correlação entre estes estilos musicais e os modelos de guitarra elétrica preferidos por alguns dos seus intérpretes de referência. Para tal basta termos como base as ramificações propostas por Gruhn e Carter (1994) para os tipos de guitarra elétrica, e cruzar esses dados com o modelo (de assinatura ou preferencial) associado a um determinado guitarrista. A lista dos guitarristas de referência apresentada para elaborarmos esta correlação (Fig.27) advém da informação retirada das respostas de *John Scofield* nas entrevistas mencionadas na bibliografia e em anexo, sobre os seus guitarristas de referência em determinados estilos de música.

A partir desse cruzamento de informação, conseguimos elaborar a seguinte tabela:

Estilo Musical	Guitarristas de Referência, segundo <i>John Scofield</i>	Modelo de Guitarra associado: assinatura (signature) ou preferencial
BLUES	<i>Howlin' Wolf</i>	Howlin' Wolf's 1965 Epiphone Casino (signature) – <i>thinbody</i>
	<i>Albert King</i>	1968 Gibson Flying V – <i>solid body</i>
	<i>Freddie King</i>	Gibson Freddie King 1960 ES-345 (signature) – <i>thinbody</i>
	<i>B.B. King</i>	Gibson BB King Lucille ES-355 (signature) – <i>thinbody / solid body</i>
ROCK	<i>Jimi Hendrix</i>	1968 Fender Stratocaster – <i>solid body</i>
	<i>Eric Clapton</i>	1956/57 Fender Stratocaster, a.k.a. Blackie – <i>solid body</i>
	<i>Jeff Beck</i>	Fender Jeff Beck Stratocaster (signature) – <i>solid body</i>
	<i>Jimmy Page</i>	Gibson Les Paul – <i>solid body</i>
JAZZ	<i>Charlie Christian</i>	Gibson ES-150 – <i>full-depth hollowbody</i>
	<i>Wes Montgomery</i>	Gibson Wes Montgomery L-5 (signature) – <i>full-depth hollowbody</i>
	<i>Jim Hall</i>	Sadowsky Jim Hall Jazz Guitar (signature) – <i>full-depth hollowbody</i>
	<i>Joe Pass</i>	Gibson ES-175 – <i>full-depth hollowbody</i>
FUNK/SOUL	<i>Al McKay</i>	1972 Gibson ES-335 – <i>thinbody</i>
	<i>Curtis Mayfield</i>	1967 Fender Telecaster – <i>solid body</i>

Figura 27: Tabela evidenciando a correlação entre alguns guitarristas de referência de *blues, rock, jazz e funk*, e a sua preferência por um determinado modelo de guitarra.

Através de uma breve análise da tabela anterior, facilmente constatamos que os guitarristas de jazz têm uma especial predileção pelos modelos *full-depth hollowbody*, os guitarristas de *rock* preferem as guitarras de corpo maciço – *solid body*, e os guitarristas de *blues* e *funk* dividem-se entre os modelos *thinbody* e *solidbody*.

Estas escolhas podem ser explicadas pelos requisitos idiomáticos, técnicos e estéticos inerentes a cada um dos quatro estilos em análise.

Griffiths *et al.* (2015) referem que: um guitarrista de jazz tradicional (ao estilo de *Charlie Christian* ou *Wes Montgomery*) encontra mais facilmente numa guitarra *full-depth hollowbody* a possibilidade de obter um som mais limpo e encorpado, ideal para sustentar o modo de acompanhamento (*comping*) em tempos rápidos, sincopados ou baladas, e para realçar as virtuosas e límpidas melodias e improvisações típicas do *swing* e do *bebop*; um clássico ou irreverente guitarrista de *rock* (*Clapton*, *Hendrix* ou *Page*) tenderá a preferir um modelo *solid body* onde, através da sua ergonomia e construção, pode alcançar mais facilmente as notas agudas, usar certas técnicas e articulações mais vanguardistas e, acima de tudo, reduzir os problemas de *feedback* e ruídos ao usar pedais de efeitos entre a guitarra e o amplificador; os guitarristas de *blues* e de *funk/soul* encontram-se numa fronteira onde se misturam algumas técnicas e articulações de guitarra provenientes quer da guitarra *jazz* quer da guitarra *rock* (além de outros estilos) daí a escolha preferencial pelos modelos *thinbody* ou *solidbody*.

Por exemplo B.B. King, segundo Brosnac (1975), aquando da construção da sua *Lucille* (Fig.28), disse que queria o corpo *thinbody* da *Gibson ES-355* mas sem os orifícios em ‘f’ para evitar problemas de *feedback* ao usar o pedal de distorção.



Figura 28: Guitarra Gibson BB King Lucille (em baixo) e o modelo *thinbody* de referência para a sua construção – Guitarra elétrica Gibson ES-355 (em cima), in www.gibson.com

John Scofield, em entrevista à edição online da revista Premier Guitar, fala sobre os seus modelos preferenciais de guitarra elétrica. Possui imensas, como espetável, mas para tocar ao vivo ou gravar em estúdio optou quase sempre por guitarras elétricas de modelo *thinbody* ou *solid body*.

É artista *Ibanez* desde 2001, tendo desenvolvido um modelo de assinatura: *Ibanez JSM – John Scofield Model* (Fig.29). Segundo o próprio, trata-se de um *upgrade* de um dos modelos *thinbody* da marca *Ibanez* que sempre gostou de usar: *Ibanez AS200* (Fig.30), atualmente descontinuada:

I loved the way the neck felt on my 1981 AS200, and that was the guitar I always returned to. You find what you're comfortable with and you stay with it. This became the basis for the JSM John Scofield Model introduced in 2001, which reproduced the original AS200 guitar, with added improvements.



Figura 29: Ibanez JSM 100, in www.ibanez.com/usa/products/model/jsm/



Figura 30: Ibanez AS 200, in www.ibanez.com/usa/products/model/as/

Scofield refere ainda que sempre gostou dos clássicos modelos *solid body* da marca *Fender – Stratocaster* (Fig.13) e *Telecaster* (Fig.14). Estes são os modelos que usa mais frequentemente ao vivo ou em estúdio, além da sua *Ibanez* de assinatura:

One thing about these Fender guitars—both the Telecaster and Stratocaster—is the more I play them, the more they respond differently. They make certain things easier to play because they speak on particular kinds of things that the Ibanez doesn't, and vice versa.

4.2. O Idioma e as Técnicas da Guitarra Blues

Segundo Schonbrun (2003) o estilo musical *blues* tem as suas raízes em África. Muitos dos ritmos usados no *blues*, como o *swing*, *shuffle* e o *12/8 feel* (Fig.31) têm na sua origem ritmos tribais ancestrais. O sofrimento e a opressão dos escravos que migraram de África para a América do Norte, desaguavam nas canções que entoavam para disfarçar a dor e a monotonia – *work songs*. As *work songs* eram pequenas canções cíclicas que os escravos cantavam para combater a monotonia dos seus trabalhos forçados e repetitivos, cujas melodias eram baseadas nas escalas pentatónicas (Fig.32) e na escala de *blues* (Fig.33).

Gioia (1997:13):

The term "blues" is often used to refer to any sad or mournful song. As such, it is one of the most frequently misused terms in music. For a contemporary musician, the term "blues" refers to a precise twelve-bar form that relies heavily on tonic, dominant, and subdominant harmonies. The blues are further characterized by the prevalence of "blue" notes: often described as the use, in the earliest blues, of both the major and minor third in the vocal line, along with the flatted seventh; the flatted fifth, most accounts indicate, later became equally prominent as a blue note.

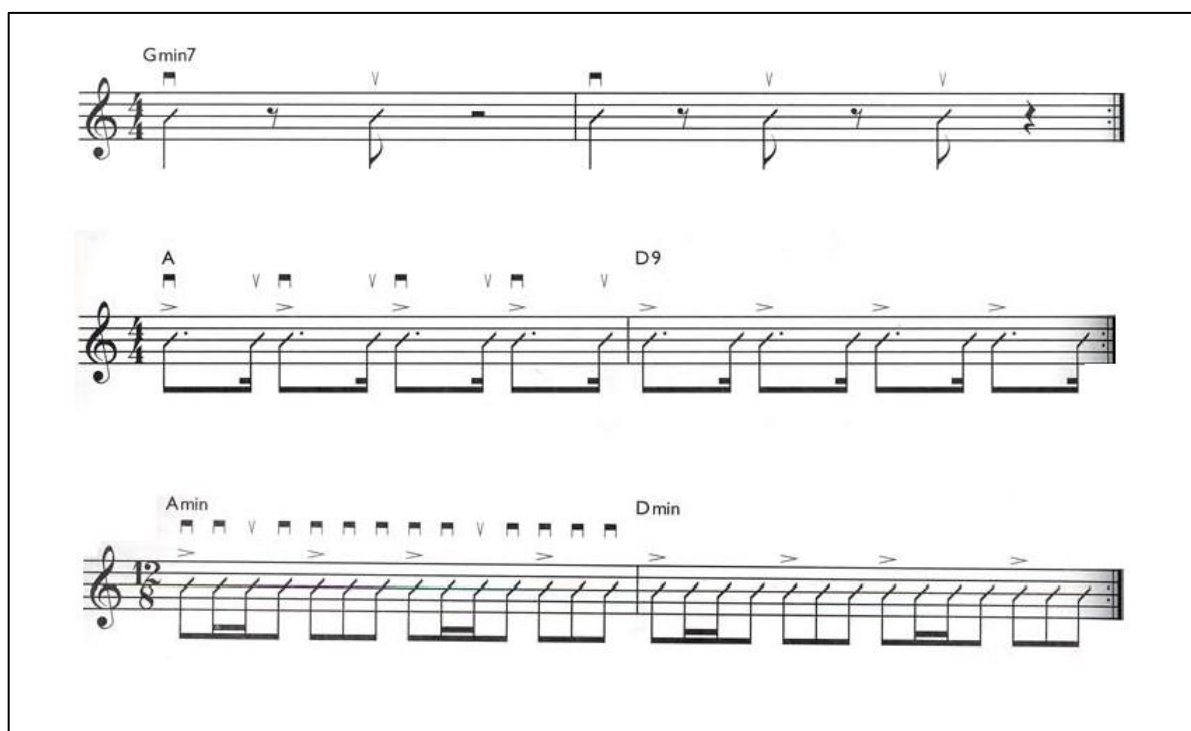



Figura 31: Principais ritmos usados no acompanhamento de Guitarra Ritmo no Blues. De cima para baixo: Guitarra Ritmo – Swing; Guitarra Ritmo – Shuffle; Guitarra Ritmo – 12/8 feel; in Fisher, J. [1996] Rhythm Guitar Encyclopedia. Alfred Publishing Co. Pag. 12

Major pentatonic (A major pentatonic shown)



Minor pentatonic scale (B minor pentatonic shown)




Figura 32: Escalas Pentatônicas. Em cima: escala pentatônica maior (exemplo: Lá maior pentatônico em 2 oitavas). Em baixo: escala pentatônica menor (exemplo: Si menor pentatônico em 2 oitavas), in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 24

Blues scale (G blues scale shown)



Figura 33: Escala de Blues. Exemplo: Escala de Blues em Sol, em 2 oitavas, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 26

Estavam aqui lançadas as primeiras sementes daquilo que hoje conhecemos como a estrutura cíclica do *blues* (*twelve bar blues*) com as suas notas-chave, bem como o modo os fundamentos de composição de um tema em *blues*: melodias fortemente melódicas e com motivos repetitivos numa toada de pergunta-resposta (Fig.34).

Mais tarde, segundo Davis (1995), com o fim da escravatura, a comunidade afro-americana começou a migrar livre e lentamente por toda a América do Norte levando consigo toda a sua riqueza rítmica e musical. A Igreja desempenhou um papel muito importante pois não só acolheu e protegeu muitos membros desta comunidade como se deixou influenciar pelos seus cânticos e ritmos nas suas melodias espirituais, salmos e hinos sagrados: nascia aqui a música *gospel*.

Schonbrun (2003:2) refere ainda que a improvisação nasceu desta fusão: "During church services in the South, gospel music played a major role. Over the songs, one or more soloists would improvise flourishes based on the pre-existing melody of spiritual and hymn songs. This is where improvisation was born."

Na imagem seguinte (Fig.34) temos um clássico exemplo de um tema em Blues, evidenciando as suas principais características: estrutura cíclica de 12 compassos; notas chave – 3ª maior (assinalada com o triângulo), 3ª menor (assinalada com o quadrado), 4ª aumentada (blue note, assinalada com a estrela) e 7ª menor (assinalada com o círculo); motivos melódicos repetitivos (ABABCBB) em toada de pergunta e resposta.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Blue Monk" by Thelonius Monk. The title "BLUE MONK" is written in large, bold, black letters at the top, with "THELONIOUS MONK" written in smaller letters to the right. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 12/8 time. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system is labeled 'A' in green and 'B' in red. The second system is labeled 'A' in green. The third system is labeled 'B' in red and 'C' in blue. The fourth system is labeled 'B' in red and 'B'' in orange. The score includes various melodic motifs and chords. Key notes are marked with symbols: a triangle for the 3rd major, a square for the 3rd minor, a star for the 4th augmented (blue note), and a circle for the 7th minor. The structure is a 12-measure blues, with motifs A, B, and C repeated in a cyclical pattern.

Figura 34: Blue Monk (T. Monk), in The Real Book [1974]. Volume 1. Boston. Pag. 54

Por fim, Davis (1995) refere que o *blues* está omnipresente em toda a música norte-americana, pois a sua extensa migração deu origem não só aos vários tipos de *blues* consoante a região ou estado (*New Orleans Blues, Louisiana Blues, Texas Blues, Delta Blues, Chicago Blues, Memphis Blues, Nashville Blues, West Coast Blues*), como esteve na origem direta ou indireta de todos os principais estilos do mosaico musical da América do Norte.

Para Griffiths *et al.* (2015) – além das características rítmicas, melódicas e de forma apresentadas acima – a grande identidade da guitarra *blues* advém da expressividade de poder usar técnica de *bending notes* (Fig.35) e de ter importado a técnica de *slide* da guitarra havaiana, seja numa só corda (Fig.36), seja em várias cordas.

No caso de a técnica de *slide* ser usada em várias cordas o guitarrista pode recorrer a dois acessórios, cuja ação é sempre paralela aos trastes da guitarra: o homónimo *slide* e o *tone bar* (Fig.37). Em ambas as situações, como estão envolvidas várias notas tocadas em simultâneo e em paralelo, o guitarrista terá que recorrer à teoria da substituição de acordes (Fig.38) independentemente da afinação das cordas soltas da guitarra.

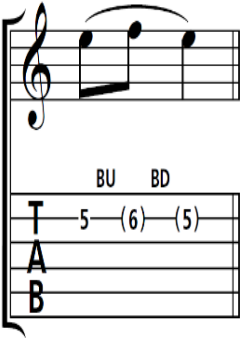

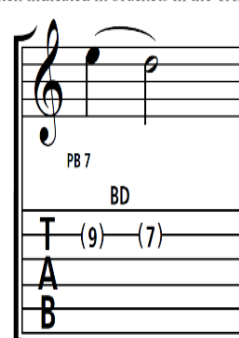


<p>STRING BENDS: Pick the first note then bend (or release the bend) to the pitch indicated in brackets.</p> 	<p>QUARTER-TONE BEND: Pick the note indicated and bend the string up by a quarter tone.</p> 	<p>PRE-BENDS: Before picking the note, bend the string from the fret indicated between the staves, to the equivalent pitch indicated in brackets in the TAB.</p> 	<p>WHAMMY BAR BEND: Use the whammy bar to bend notes to the pitches indicated in brackets in the TAB.</p> 	<p>VIBRATO: Vibrate the note by bending and releasing the string smoothly and continuously.</p> 
--	--	---	---	--

Figura 35: As possíveis técnicas para obtenção de Bending Notes, suas denominações, indicação e simbologia na partitura e tablatura para guitarra elétrica, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 6

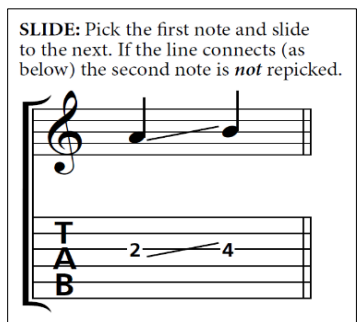


Figura 36: Técnica de Slide numa só corda, sua indicação e simbologia na partitura e tablatura para guitarra elétrica, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockscool Ltd. Pag. 6



Figura 37: Os dois fundamentais acessórios para a técnica de Slide Guitar. Da esquerda para a direita: Slide (usado em guitarra) e Tone Bar (usado mais comumente nas Lap Steel Guitar [Fig. 7, 8 e 9]), in <https://www.jimdunlop.com/category/products/accessories/slides+%26+tonebars.do>

Na tabela seguinte (Fig.38) apresentamos alguns exemplos da simplificação de acordes (com recurso à teoria da substituição de acordes e à teoria das tríades / quatríades com notas em comum) que ocorre quando o guitarrista toca horizontalmente (e em grupos de 3 cordas seguidas) com *Slide* ou *Tone Bar*. Da esquerda para a direita: cifra (chord); todas as notas do acorde cifrado (chord notes); notas do acorde que se conseguem tocar com o slide ou o tone bar (slide plays) restritas às combinações possíveis de 3 cordas seguidas.

Chord	Chord Notes	Slide Plays
Em7	E G B D	D G B
Gmaj7/B	B D F# G	D G B
Cmaj9	C E G B D	D G B
G6	G B D E	G B E
C6	C E G A	C E A
Gmaj7	G B D F#	D F# B
Em9	E G B D F#	D F# B
Cmaj7#11	C E G B D F#	D F# B
Cmaj7	C E G B	G B E
Gmaj7	G B D F#	D F# B
G6	G B D E	G B E

Figura 38: Tabela com a indicação de como tocar determinadas famílias de acordes com a técnica de Slide Guitar, in Rooksby, R. [2000] Fast Forward Slide Guitar. Wise Publications. Pag. 30

4.3. O Idioma e as Técnicas da Guitarra Rock

Para Scaruffi (2003:4) "There is not one single history of rock music. There are several. There is the history of the hits. Most books on rock music are histories of the hits."

Schonbrun (2003:34) também sustenta um pouco esta ideia quando alerta que “The genre of rock music is extremely hard to define, especially because it has undergone radical changes every ten years or so. Think of the big change from the ‘50s sound of Elvis Presley to the ‘60s sound of Jimi Hendrix.”

Segundo Griffiths *et al.* (2015:82) é pelo menos consensual que:

Rock Music evolved out of 1950s rock'n'roll. In the 1960's, rock musicians took rock'n'roll basic instrumentation, energy and showmanship as a starting point before expanding on its rigid blues-based formula, adding new sounds, extending song structures, tackling more complex lyrical themes and increasing the boundaries of technical virtuosity. By the 1970s distinct musical subgenres had emerged, and even today rock continues to incorporate sounds and musical ideas from other styles into its vocabulary.

Para Schonbrun (2003:4) "Rock and Roll started simply as na ofshoot of blues. Early rock and rol was nothin more than amplified blues progressions with a harder edge."

Griffiths *et al.* (2015) contam que, à medida que o *rock* evoluía, a guitarra elétrica ia tendo cada vez mais protagonismo, quer como guitarra ritmo quer como guitarra solo – *lead guitar*. Outras características que ia adquirindo era um maior distanciamento das suas raízes do *blues*. No entanto, a maioria dos guitarristas continuava a usar ostensivamente as escalas pentatónicas e de *blues* nos seus solos, como podemos constatar na abertura do icónico solo de *Jimmy Page* no tema “*Stairway to Heaven*” (Fig.39).

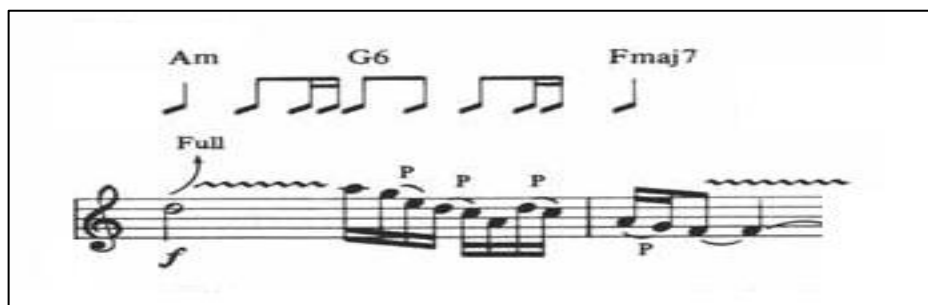


Figura 39: Abertura do solo de Jimmy Page no tema Stairway to Heaven, in Allen, J. et. al [2000] The ultimate guitar play-along: Led Zeppelin, volume 2. Alfred Music Publishing Co. Pag. 82

Schonbrun (2003) sugere ainda que a descoberta do efeito de distorção na guitarra terá sido como uma ferramenta fulcral para os guitarristas poderem imitar e competir com os saxofonistas (cujo à época era o instrumento de eleição como solista), em busca de um maior volume, ganho (*gain*) e sustentação do som (*sustain*).

Por fim, Griffiths *et al.* (2015), enquadrando alguns dos principais subgêneros que foram aparecendo na história do *rock* – *blues rock*, *classic rock*, *alternative rock*, *latin rock*, *jazz rock*, *funk rock*, *heavy metal*, *progressive rock* – estabelecem uma lista de técnicas e articulações idiomáticas da guitarra *rock*: *hammer on*, *pull-off* e *trill* (Fig.40), *slide* e *glissando* (Fig.41), *bending notes* (Fig.35), *natural harmonics* e *pinched harmonics* (Fig.42), *tapping* (Fig.43), *sweep-picking* (Fig.44) e *fast alternate picking* (Fig.45). No entanto, alertam que algumas destas técnicas também podem aparecer associadas à guitarra *blues*, mas assumem que preferem enquadrá-los dentro do estilo de guitarra que os deu mais a conhecer e mais protagonismo: a guitarra *rock*.

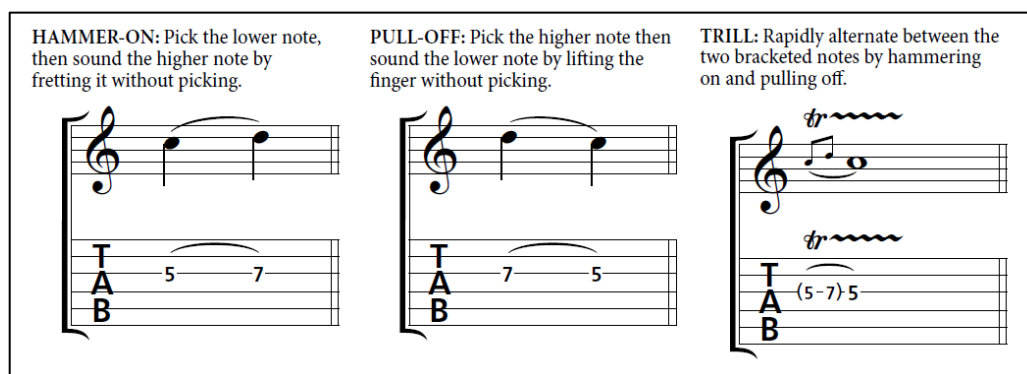


Figura 40: Técnicas de ligados em guitarra elétrica, suas denominações, indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 6

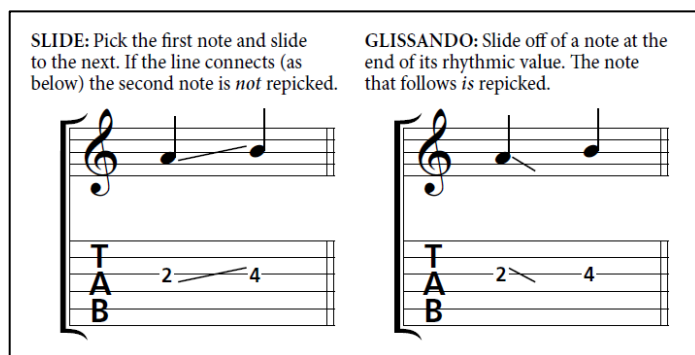


Figura 41: Técnicas de Slide e Glissando em guitarra elétrica, sua indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 6

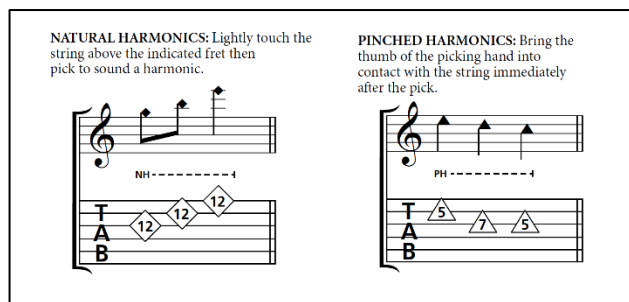


Figura 42: Técnicas de obtenção de harmónicos em guitarra elétrica, suas denominações, indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 6

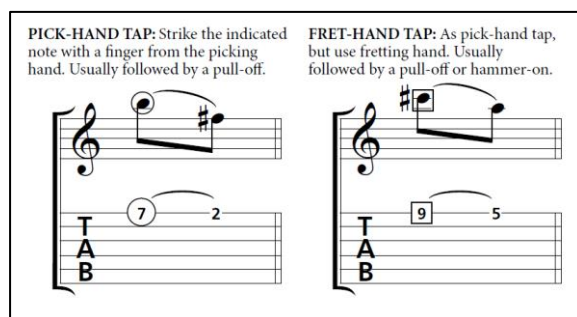


Figura 43: Técnicas de obtenção de harmónicos em guitarra elétrica, suas denominações, indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Ward, J. [2012]. Guitar Technical Handbook. Rockschool Ltd. Pag. 6

Nas imagens seguintes encontramos duas das mais virtuosas e impactantes técnicas usadas em guitarra elétrica: *Sweep Picking* (Fig.44), técnica que consiste em palhetar o máximo possível sempre na mesma direção como que “varrendo” as cordas e tocando (quase sempre) apenas uma nota por corda, o que possibilita ao guitarrista frasear rapidamente melodias à base de arpejos e suas inversões; *Fast Alternate Picking* (Fig.45), técnica de palhetar alternadamente e o mais rápido possível várias notas por corda, mais indicada para melodias virtuosas em graus conjuntos.

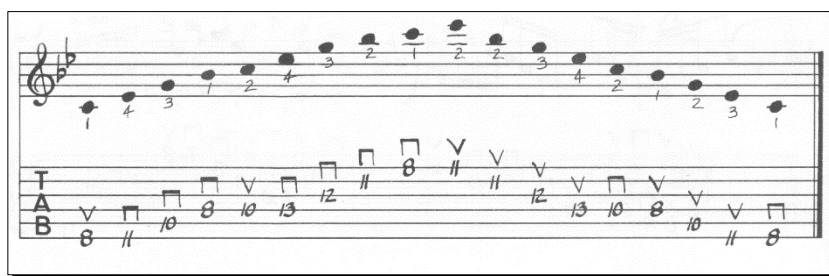


Figura 44: Sweep Picking, sua indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Gambale, F. [1985] Speed Picking. Manhattan Music Publications. Pag. 14

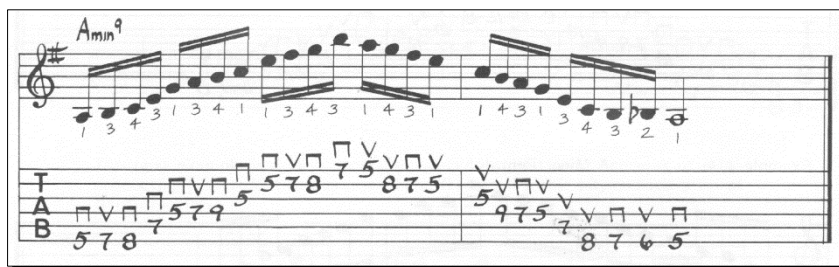


Figura 45: Fast Alternate Picking, sua indicação e simbologia na partitura e tablatura, in Gambale, F. [1985] Speed Picking. Manhattan Music Publications. Pag. 7

4.4. O Idioma e as Técnicas da Guitarra *Funk*

Gioia (1997:316) refere *Art Blackey & Jazz Messengers* como pioneiros do *Soul Jazz*:

In early 1955, the Messengers embarked on a new direction with their recording of "The Preacher," a funky blues piece infused with elements of gospel music. This recording was immensely popular and widely imitated by later hard-bop bands. The time was ripe for this return to the roots. Rhythm and blues and the gospel sounds of the sanctified church were starting to exert a powerful influence on American popular music. Singers as ostensibly different as Mahalia Jackson and Ray Charles were drawing on these same traditions in pursuing their sharply contrasting sacred and secular agendas; over the next few years, rock and roll would incorporate many of these same ingredients into a brusque, clangorous style whose impact still reverberates. The jazz idiom also benefited from a return to these first principles of African American music – at least for a time. Eventually, these funky and soulful sounds would become stale clichés in the jazz world, but for a period in the 1950s their simpler attitude's – grooving two-steps, guttural back beats, insistent melody lines drenched with blues notes – offered a healthy alternative to the more cerebral and aggressive strands of modern jazz.

Gioia (1997) refere também que, apesar de muitos críticos rejeitarem este novo estilo, os ouvintes respondiam com entusiasmo, impulsionando as carreiras de artistas tão díspares como *Jimmy Smith, Ramsey Lewis, Cannonball Adderley, Jimmy McGriff, Jack McDuff, Eddie Harris, Ray Bryant, Richard "Groove" Holmes, Wes Montgomery, Les McCann, Lou Donaldson, Stanley Turrentine*, entre outros. A riqueza deste novo estilo residia numa bem conseguida mistura de entre vários estilos históricos antecessores com as novas tendências que iam aparecendo: o *rhythm & blues* do final da década de 1940 e 1950, as tradições sombrias do *country-blues* de *Kansas City* e *Texas*, os *riffs* de *big-bands*, as formas de pergunta e resposta do *blues*, a música *gospel*, a bossa-nova, entre outros. Inicialmente o instrumento preferencial como solista era o saxofone tenor dentro da matriz sonora de *Sonny Rollins* ou *John Coltrane*.

Mais tarde e com o aparecimento dos pianos elétricos e do órgão elétrico, Gioia (1997:322) conta que – "Soul jazz found its own voice most clearly in the electronically produced tones of the Hammond B-3 organ".

Apesar do órgão estar inicialmente muito restrito e associado à igreja ou à música *gospel*, foi introduzido no jazz por *Jimmy Smith* e logo fez nascer um tipo de trio tido como inusual (por não ter baixo) mas que rapidamente ganhou estatuto no jazz: o *Organ Trio* ou *Hammond Trio*, onde o órgão *Hammond B3* (Fig.46) – com a sua versatilidade de poder

simultaneamente tocar linhas melódicas, acordes e linhas de baixo – e a bateria, se juntavam em trio, ou ao saxofone ou à guitarra elétrica.



Figura 46: Orgão Elétrico – HAMMOND B3, in www.hammond.eu

O *Hammond Trio* que teve mais influência no *soul jazz* acabou por ser o trio com guitarra, órgão e bateria, bem ao estilo de *Grant Green* e *Wes Montgomery*. Aliás, a modernização do *soul jazz* e o nascimento do *jazz fusão*, podem ter tido como principal ponto de partida os álbuns mais tardios de Wes Montgomery em que o guitarrista começou a tocar e gravar versões jazz de alguns temas do universo pop/rock, como *A Day in the Life* dos *The Beatles*.

Gioia (1997) e Griffiths *et al.* (2015) sugerem que o estilo *funk* nasce quando as influências desta nova e fresca sonoridade do *soul jazz* chegam à editora *Motown Records*¹. Esta editora teve uma influência tremenda na música da época, pois promoveu o cruzamento daquilo que mais se ouvia no jazz da altura – o *soul jazz* – com os estilos modernos emergentes – o *pop*, o *rhythm and blues* e o *rock*. Nasceram assim artistas e bandas como *Stevie Wonder*, *James Brown*, *Marvin Gaye*, *Sly Stone*, *Minnie Ripperton*, *Bill Withers*, *Earth, Wind & Fire* cuja sua música incorporava um denominador comum: o refinamento da música moderna à época (*pop*, *rock*, *rhythm & blues*) com elementos vindos do *soul jazz*.

¹ **Motown Records**, ou Tamla-Motown, é um estúdio de gravação e uma editora americana de música, fundada em 12 de janeiro de 1959 por Berry Gordy Jr. na cidade de Detroit (conhecida como "Motors Town", devido à sua forte indústria de automóveis ali instalada, daí a abreviatura Motown).

Podemos assim dizer que os estilos *soul* e *funk* são muito parecidos e que por vezes até podem aparecer associados. No entanto o *funk* pode ser visto como uma descomplicação da forte influência do jazz no *soul* (principalmente ao nível das estruturas), dando mais espaço aos solos modais (embora as harmonias avançadas do jazz se mantenham) e à sofisticação do ritmo.

Segundo Griffiths *et al.*, o papel da guitarra elétrica dentro do idioma *soul/funk* caracteriza-se sobretudo pelas seguintes técnicas: *Syncopated riffs* e *Muted Strings* (Fig.47), *16th notes rhythms* (Fig.48), *Harmonised Guitar Licks* (Fig.49), *Rhythmic Displacement* (Fig.50), *Slap & Pop* (Fig.51).



Figura 47: Linha de guitarra ritmo sincopada (*Syncopated Riff*), seguida de uma linha melódica rítmica tocada com as cordas abafadas pela palma da mão (*Muted Strings* ou *Palm Mute*), in Preston, N. [2018] *Rockschool Guitar Grade 7*. Hal Leonard. Pag. 70

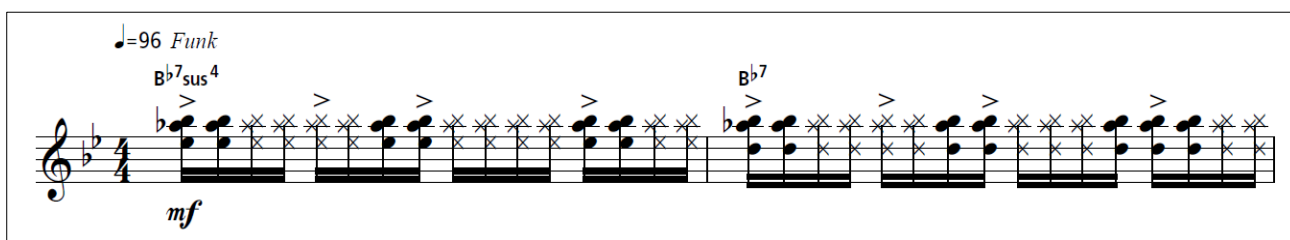


Figura 48: Linha de guitarra ritmo em semicolcheias – *16th Rhythms*, in Preston, N. [2018] *Rockschool Guitar Grade 8*. Hal Leonard. Pag. 50



Figura 49: Frase de guitarra harmonizada em intervalos de 3ª – *Harmonised Guitar Licks*, in Preston, N. [2018] *Rockschool Guitar Grade 8*. Hal Leonard. Pag. 51

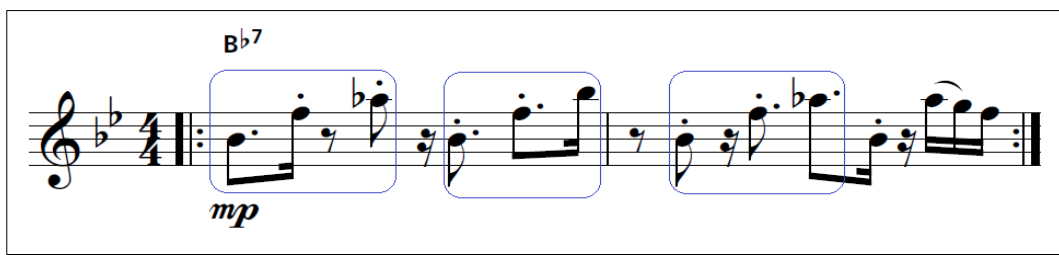


Figura 50: Linha melódica de guitarra ritmo (com 3 notas), tocada com um desfaseamento rítmico de uma semicólcheia, in Preston, N. [2018] Rockscool Guitar Grade 8. Hal Leonard. Pag. 53

As técnicas de *Slap* e *Pop* são normalmente mais conhecidas e atribuídas ao baixo elétrico (Fig.50), mas o seu uso na guitarra elétrica é também comum neste idioma de guitarra *funk*. A execução é a mesma: o *Slap* reside em percutir diretamente a corda da nota com o polegar (em vez de a palhetar ou dedilhar); o *Pop* consiste em obter o som da nota puxando a corda com o dedo indicador de modo a esta bater nos trastes da guitarra, ouvindo-se assim novamente um som percutido.

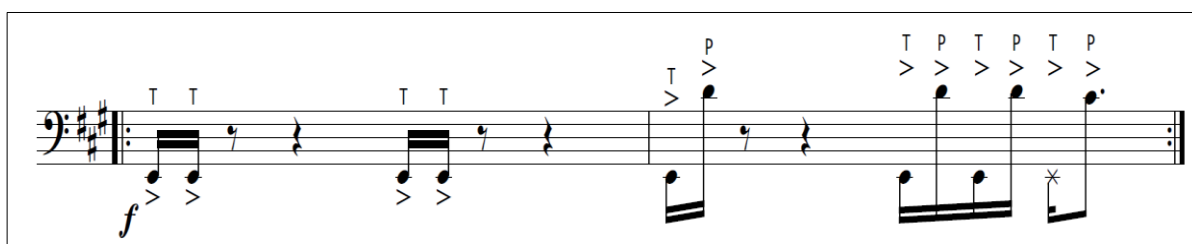


Figura 51: Linha de guitarra baixo com as notas tocadas em Slap (T) e em Pop (P)., in Preston, N. [2018] Rockscool Bass Grade 8. Hal Leonard. Pag. 60

4.5. O Idioma e as Técnicas da Guitarra Jazz

Johnson (1998) comenta que, antes de *Charlie Christian* e das guitarras serem amplificadas, a guitarra ocupava apenas um papel rítmico junto das orquestras de jazz ou swing. Devido ao volume de uma guitarra acústica ser insuficiente para se ouvir entre a massa sonora de uma *Big Band*, qualquer protagonismo da guitarra de carácter melódico seria impossível.

Assim, com o nascimento da primeira guitarra elétrica de jazz – *Gibson ES-150* (Fig.10) – e da sua possibilidade de amplificação, nascia também um som mais quente e com mais sustentação, completamente diferente da tonalidade de uma guitarra acústica. Desta forma a guitarra já se encontrava em pé de igualdade com os sopros para tocar as virtuosas melodias do *swing* e mais tarde do *bebop*, sobre a secção rítmica.

No entanto, era preciso um músico visionário e com uma técnica ágil capaz de executar essas linhas melódicas complicadas e virtuosas que fugiam da ergonomia normal da guitarra. Esse músico foi Charlie Christian (Fig.52).



Figura 52: Charlie Christian com a sua guitarra elétrica Gibson ES-150, in The Genius of the Electric Guitar (CD Booklet). Pag. 2

John Scofield (2002:13) refere que o próprio *Miles Davis* pensava que *Charlie Christian* seria o principal instigador do movimento *bebop*:

Miles Davis told me that he thought Charlie Christian was the original instigator of the bebop movement, Bird and Diz's main influence. When you listen to his playing today, it's still inspiring, fresh, harmonically advanced. I love the fact that the modern jazz movement seems to have been started by an electric guitarist!

Scofield refere ainda que, depois de Christian, o legado da guitarra jazz tradicional é estabelecido por *Grant Green*, *Wes Montgomery*, *Jim Hall* e *Joe Pass*. *Scofield* acredita que eles são vistos como os puros fundadores da linguagem da guitarra jazz tradicional pois as inovações que iam introduzindo no idioma da guitarra jazz, ainda não tinham sido influenciadas pela música que começou a emergir a partir da década de 1960 – principalmente o *rock* e o *pop*.

Assim sendo, *Griffiths et al.* agrupam as seguintes técnicas idiomáticas da guitarra jazz: *Octaves* (Fig.53), *Alternate Picking* e *Crossing Strings* (Fig.54), *Legato Phrasing* e *Chromaticism* (Fig.55), *Fingerpicked Chords*, *Chord Melodies* e *Hybrid Picking* (Fig.56).

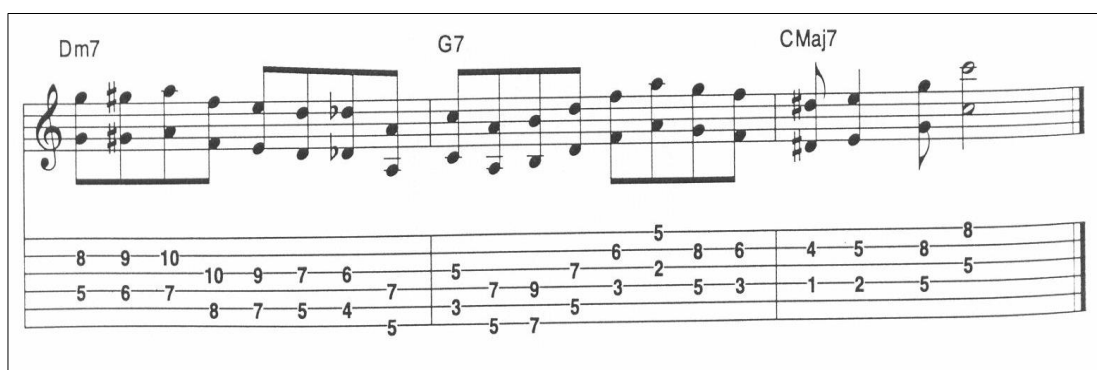


Figura 53: Frase ao estilo de Wes Montgomery, sobre a progressão II V I maior, toda ela tocada em oitavas (Octaves), in Christiansen, C [2001] In the style of Wes Montgomery. Mel Bay. Pag. 26

Na imagem seguinte (Fig.54), a forma intervalar e angular de como a melodia está escrita, obriga o guitarrista a palhetar entre cordas não adjacentes (*Crossing Strings*) e a direcionar quase sempre alternadamente a palheta (*Alternate Picking*) para cima (*upstroke*) e para baixo (*downstroke*).

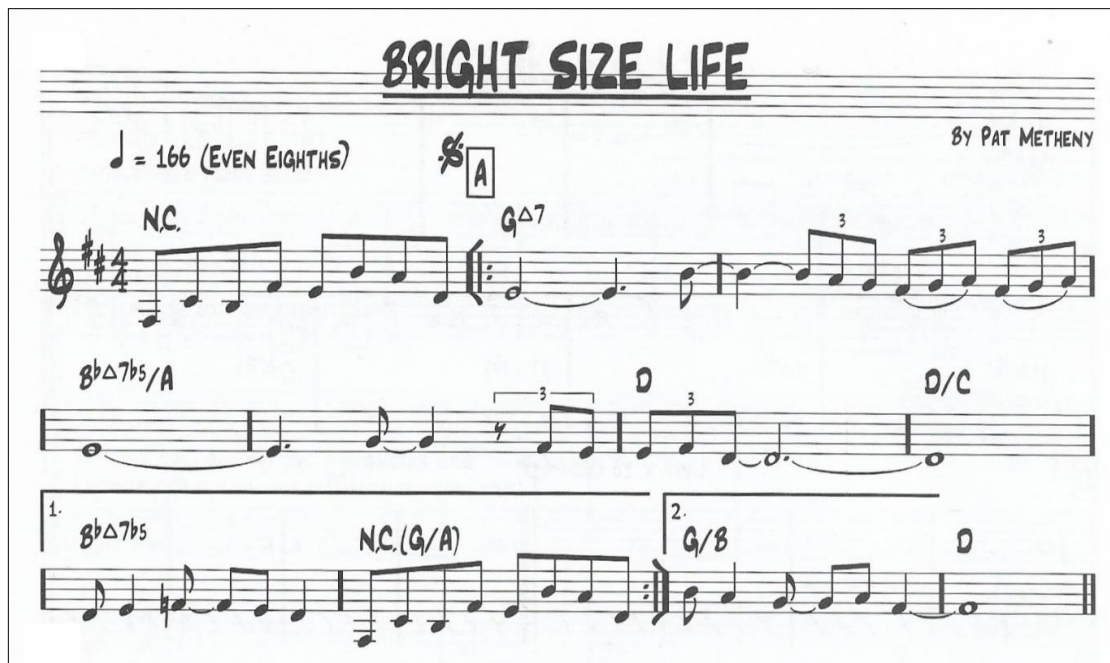


Figura 54: Secção A do tema Bright Size Life de Pat Metheny., in The Pat Metheny Real Book [2017]. Hal Leonard. Pag. 44

De modo a frasear com rapidez e fluidez as sextinas e as frases cromáticas (*Chromaticism*) do compasso 73 do excerto do tema *Use of Light* (Fig. 55), o guitarrista ataca com a palheta somente a primeira nota de cada corda, tocando as restantes notas ligadas (*Legato Phrasing*), sendo neste caso os ligados realizados em *Hammer On* (Fig.40) – daí a letra H. Esta técnica de *Legato Phrasing* acaba por soar como que a técnica de *Fast Alternate Picking* (Fig.45) mais suave e com as notas ligadas.

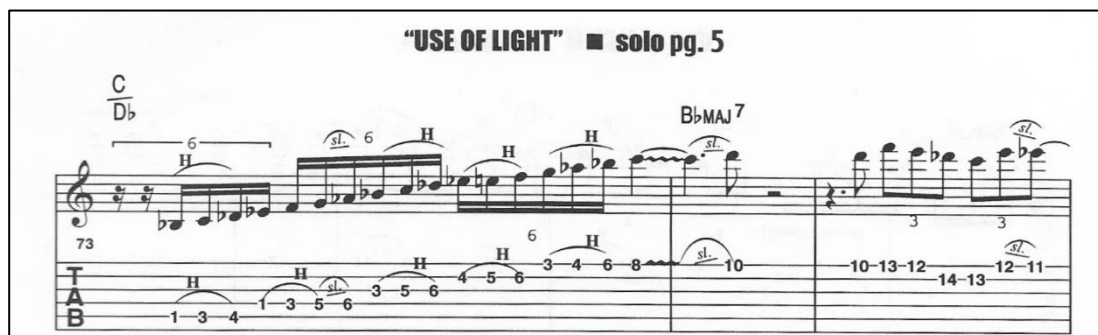


Figura 55: Excerto da transcrição do solo de Kurt Rosenwinkel sobre o tema "Use of Light", in Kurt Rosenwinkel Compositions [2006]. Mel Bay. Pag. 54

Neste arranjo para guitarra jazz do tema *In a Mellow Tone* de *Duke Ellington* (Fig.56), o guitarrista, para tocar a solo o tema fazendo soar a melodia e harmonia, terá que harmonizá-lo com acordes e linhas de baixo (*Chord Melody*), recorrendo à técnica de mão direita (dedilhados) importada da guitarra clássica (*Fingerpicked Chords*), e à difícil técnica mista que envolve dedilhar e usar a palheta em simultâneo (*Hybrid Picking*).

IN A MELLOW TONE

By
DUKE ELLINGTON and MILT GABLER
Arranged by HOWARD MORGEN

Moderately, with a beat

The musical score for "In a Mellow Tone" is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 4, featuring a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo is marked "Moderately, with a beat". The key signature is one flat (Bb). The score includes chord changes: D7 at measure 1, G7 at measure 3, and C6 at measure 4. The second system covers measures 5 to 8, with chord changes: C7sus at measure 5, C7 at measure 6, and Fmaj9 at measure 8. The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (0-4), accidentals, and articulation marks.

Figura 56: Arranjo para guitarra jazz solo do tema *In a Mellow Tone*, in *The Ellington Collection for Solo Guitar* [1994]. Warner Bros. Pag. 4

5. Breve biografia de John Scofield

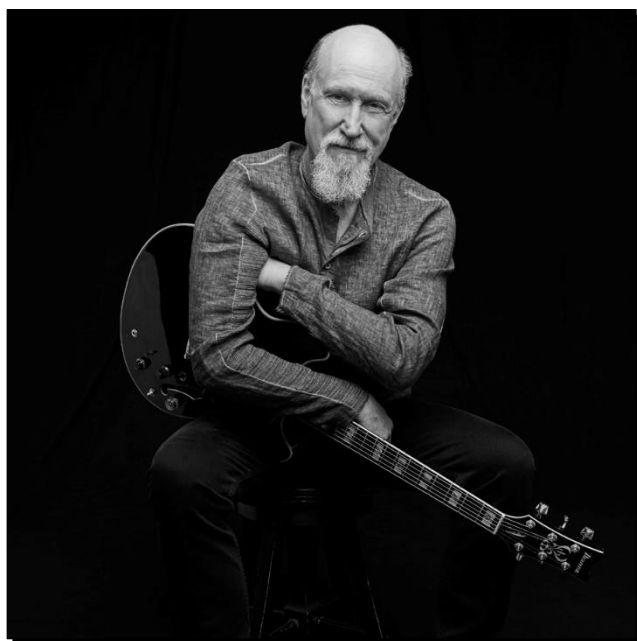


Figura 57: John Scofield, in www.johnscofield.com

John Scofield (Fig.57), nasceu em 26 de dezembro de 1951, na cidade de *Dayton*, estado de *Ohio*, nos Estados Unidos da América.

Segundo o próprio (entrevista em anexo) as melodias *Country* e os *Hit's* dos anos 60' marcaram a imenso a sua infância e adolescência, e foi com base nessas primeiras influências que começou a estudar guitarra aos 11 anos. Enumerou uma espécie uma cronologia de influências (de estilos musicais e de intérpretes) desde que começou a estudar música até se tornar músico profissional: durante a infância ouvia imenso *Country Music* e *Hit's* da década de 1960; mais tarde, durante a adolescência e já a estudar guitarra, chegou ao previsível e marcante contacto com o *Soul* e o *Funk* (*James Brown*, *Wilson Pickett*, *Aretha Franklin*), com o *Rock* (*Jimmi Hendrix*, *Eric Clapton*, *Jeff Beck*) e com o *blues* (*Howlin Wolf*, *Albert King*, *B.B. King*). Scofield chega mesmo a afirmar (entrevista em anexo) que quando ouviu pela primeira vez a música de *Aretha Franklin* ou a guitarra de *Albert King* – “that blew my mind!”. Por fim, chegou o inevitável contacto com a guitarra jazz de *Charlie Christian*, *Wes Montgomery* e *Jim Hall*, o que foi decisivo para Scofield se querer tornar músico profissional e começar a estudar guitarra jazz a sério em 1968, ingressando depois no prestigiado *Berklee College of Music*, em *Boston*, onde se licenciou de 1970 a 1973.

A partir da década de 1970, *Scofield* começa a entrar fortemente em cena no exigente circuito do jazz norte-americano e chega aos dias de hoje com um estatuto de um dos 'Big3' da guitarra jazz contemporânea, ao lado de *Pat Metheny* e *Bill Frisell*.

Tem uma extensa discografia com 44 álbuns gravados como líder, e cerca de uma centena de álbuns gravados como músico convidado (*sideman*).

Tocou e gravou com praticamente todos os gigantes do jazz disponíveis à sua época: *Miles Davis* (fig.58), *Chet Baker*, *Charles Mingus*, *Gerry Mulligan*, *Joe Henderson*, *Lee Konitz*, *Herbie Hancock* (fig.59), *Dave Holland* (fig.59), *Gary Burton*, *Steve Swallow*, *Jack DeJohnette* (fig.59), *Michael Brecker* (fig.59), *Pat Metheny*, *John Abercrombie*, *Bill Frisell*, *Brad Mehldau*, *Kenny Garrett*, entre outros.

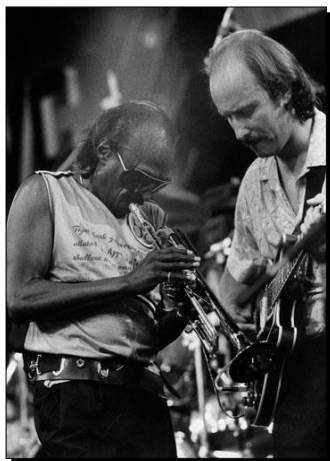


Figura 58: Miles Davis & John Scofield, in www.johnscofield.com



Figura 59: Da esquerda para a direita: Michael Brecker, Herbie Hancock, Don Alias, Jack DeJohnette, John Scofield e Dave Holland, in www.parisjazzcorner.com

Além da música e do extenso currículo, também a sua personalidade musical merece ser destacada. *Scofield* é um exímio conhecedor do mosaico musical norte-americano. Ao longo da sua carreira procurou sempre percorrer esse mosaico, quer fosse a tocar com músicos endémicos de um determinado estilo, quer fosse a gravar versões jazz de temas icónicos desses mesmos estilos, tudo isto sem quaisquer complexos, com uma postura arrojada e nalguns casos pioneira. Talvez por isso, uma das coisas que *Scofield* mais se queixa (entrevista em anexo) é que, hoje em dia, alguma coisa aconteceu na música que a tornou muito compartimentada – seja ao nível estilístico, seja ao nível académico. Para *Scofield* esta segregação exagerada era algo que não acontecia na sua juventude, e não faz sentido pois na sua opinião prejudica uma das essências mais importantes na vida de um músico: deixar vir cá para fora todas as nossas influências e poder usá-las e mesclá-las sem enfrentarmos restrições. Neste âmbito, uma das pessoas que certamente o influenciou e lhe incutiu esta visão terá sido *Miles Davis*, com quem *Scofield* passou mais de 3 anos em *tour* pelo mundo inteiro e a gravar. *Miles* dizia que "quando começava a gostar muito de uma coisa, e as pessoas o começavam a identificar com isso, punha-a logo de parte e partia para outra". *Scofield* diz algo parecido, uns anos depois, embora um pouco menos radical: "When you write your licks out and they become the head of your tune, then you can't play them in your solos as much anymore. So a good way to get rid of your licks is to make a head out of them".

Weisethuanet (2001:109) realça a paixão de *Scofield* pelo *blues*, a sua dificuldade em segregar estilos e traz à tona uma importante revelação para este documento em que o próprio *Scofield* se considera pioneiro, num excerto de uma entrevista realizada em 1983:

(...) I am totally in debt to the blues. I think blues is really powerful music, the good blues! I think I was one of the first to seriously try to incorporate that element, the phrasing of blues and rock, with the bebop chords and changes. For me it's really hard to separate between jazz or fusion, rhythm & blues, blues, or rock music. In a way, I think all those elements are in my music.
(...)

6. A geografia musical norte-americana percorrida na discografia de John Scofield, como metodologia de investigação

6.1. Os 5 habitats predominantes da música de John Scofield

Analisando a discografia oficial de *John Scofield*, é possível revelar e constatar que a sua música atravessa todo o mosaico de estilos musicais norte-americanos – *blues, rock, gospel, country, folk, jazz, soul, funk* – (Fig.60), fenómeno esse comparável à migração e expansão da guitarra blues.

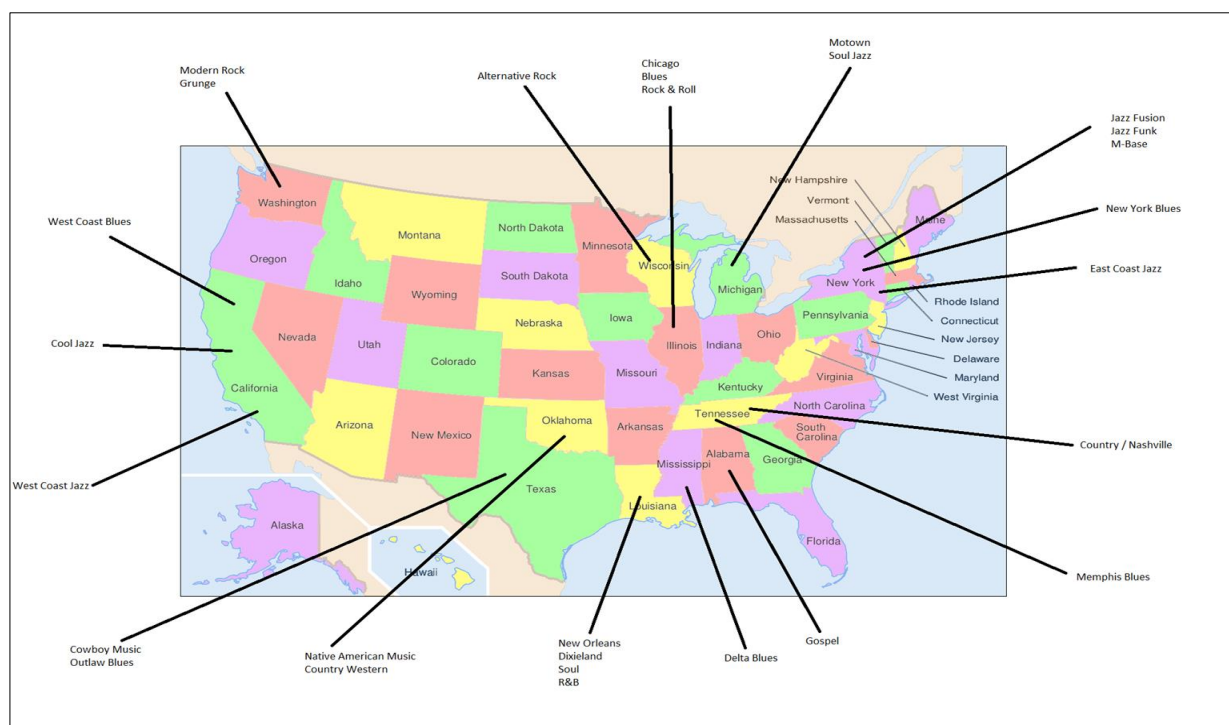


Fig.60: Geografia do Mosaico Musical dos Estados Unidos da América patente na discografia oficial de John Scofield. Adaptado de: en.wikipedia.org/wiki/Music_of_the_United_States

Propomos por isso a divisão da sua música e discografia mais impactante, em cinco grupos distintos, seleccionando para cada grupo alguns álbuns de referência (Fig.62) e, dentro destes, os temas cujos excertos servirão de análise para esta investigação (Fig.63).

A fundamentação para essa separação assenta numa proposta da existência de cinco habitats musicais predominantes (devidamente enquadrados [Fig.61]) nas composições, solos e interpretações que ouvimos na guitarra de *Scofield*.

Com esta divisão procuramos evidenciar as diferentes abordagens, estéticas e sonoridades que o guitarrista consegue abarcar, analisando a migração e mistura dos 4 idiomas e técnicas de guitarra elétrica que o próprio vai experimentando em músicas dos álbuns desses 5 distintos habitats.

Convém realçar que, na extensa lista de álbuns gravados por *Scofield*, acontece frequentemente as músicas de um mesmo álbum atravessarem mais do que um dos habitats que propomos. Por essa razão procurámos assegurar uma restrita e rigorosa seleção de álbuns onde tal praticamente não aconteça (Fig.62).

Habitat Musical	Critérios Utilizados no Enquadramento
<i>Jazz Mainstream</i>	Álbuns onde <i>Scofield</i> – como líder ou como músico convidado – interpreta ou compõe temas dentro da estética do cancionero do jazz americano (<i>swing, bebop, hardbop</i>), evidenciando o seu conhecimento do idioma e técnicas da guitarra jazz tradicional.
<i>Soul Jazz & Funk</i>	Álbuns que <i>Scofield</i> gravou como líder, explorando as sonoridades do <i>Soul Jazz</i> ao nível da sua interpretação, técnicas de composição, instrumentação e músicos convidados.
<i>Jazz Fusão</i> (dentro da estética dos anos 70/80)	Álbuns que <i>Scofield</i> gravou como líder ou como músico convidado, compondo e interpretando temas dentro da estética mais vanguardista e complexa do Jazz Fusão do final da década de 1970 e da década de 1980.
<i>Jazz Moderno</i> (novas tendências pós anos 2000)	Álbuns em que <i>Scofield</i> embarca nas sonoridades modernas do jazz fusão, <i>rock, funk, drum'n'bass, reggae, disco, etc.</i> , apetrechando-se de pedais de efeitos, explorando os <i>loops</i> e os <i>samples</i> , e tocando com uma nova geração músicos (não exclusivamente do jazz) que exploram as novas tecnologias e tendências.
<i>Jazz Nativo Americano</i> (<i>blues, gospel, country & folk – new standards</i>)	Álbuns onde <i>Scofield</i> viaja até ao íntimo da música norte americana, criando novos <i>standards</i> através dos arranjos que faz de antigas e icónicas canções oriundas do <i>blues, rock, gospel, country</i> e <i>folk</i> .

Fig.61: Enquadramento dos 5 principais habitats da música e discografia de John Scofield, proposto por Hugo Trindade.

Habitat Musical	Discografia Oficial de Referência Seleccionada
Jazz Mainstream	John Scofield – Live [1977] ed. Enja
	John Abercrombie & John Scofield – Solar [1984] ed. Palo Alto
	Joe Henderson – So near so far [1992] ed. Verve
	John Scofield – Works for me [2001] ed. Verve
	John Scofield Trio – LIVE EnRoute [2004] ed. Verve
	Trio Beyond – Saudades [2006] ed. ECM
	John Scofield – A Moment's Peace [2011] ed. Emarcy
Soul Jazz & Funk	John Scofield – Hand jive [1994] ed. Blue Note Records
	John Scofield – Groove elation [1995] ed. Blue Note Records
	John Scofield – Agogo [1997] ed. Verve
Jazz Fusão	Billy Cobham – A Funky Thide of Sings [1975] ed. Atlantic
	Miles Davis – Decoy [1984] ed. Columbia
	John Scofield – Still warm [1985] ed. Enja
	John Scofield – Blue matter [1986] ed. Grammavision
	John Scofield – Loud jazz [1987] ed. Grammavision
Jazz Moderno	John Scofield – Bump [2000] ed. Verve
	John Scofield – Uberjam [2002] ed. Verve
	John Scofield – Up all night [2003] ed. Verve
	John Scofield – Uberjam deux [2013] ed. Emarcy
Jazz Nativo Americano	That's What I Say – John Scofield Plays the Music of Ray Charles [2005] ed. Verve
	John Scofield – This meets that [2007] ed. Emarcy
	John Scofield – Piety Street [2009] ed. Emarcy
	Gov't Mule Featuring John Scofield – Sco-Mule [2015] ed. Evil Teen
	John Scofield – Country for old men [2016] ed. Impulse
	DeJohnette, Grenadier, Medeski, Scofield – Hudson [2017] ed. Motéma

Fig.62: Principais álbuns de referência da discografia oficial de John Scofield, para cada um dos 5 habitats musicais, seleção de Hugo Trindade. Fonte: www.johnscofield.com/discography/

6.2. A migração e mistura das 4 técnicas e idiomas de guitarra elétrica, dentro dos 5 habitats musicais

Após o enquadramento dos 5 habitats musicais predominantes da discografia de *Scofield*, e de listarmos os respetivos álbuns de referência para cada habitat, vamos então analisar e diagnosticar a migração e mistura das 4 técnicas e idiomas da guitarra elétrica que ocorrem entre eles.

Para tal, seleccionámos, transcrevemos e analisámos 11 excertos de temas oriundos de todos os habitats em questão onde identificaremos as técnicas e idiomas em questão (Fig.63).

Habitat Musical	Álbum	Excerto selecionado para análise
Jazz Mainstream	John Scofield – Live	V (John Scofield)
	John Abercrombie & John Scofield – Solar	Solar (Miles Davis)
	John Scofield – A Moment's Peace	You Don't Know What Love Is (G. Paul)
Soul Jazz & Funk	John Scofield – Groove Elation	Groove Elation (John Scofield)
	John Scofield – Agogo	Agogo (John Scofield)
		Chank (John Scofield)
Jazz Fusão	John Scofield – Still Warm	Gil B643 (John Scofield)
	John Scofield – Loud Jazz	Wabash (John Scofield)
Jazz Moderno	John Scofield – Bump	Chichon (John Scofield)
	John Scofield – Up All Night	Thikhathali (John Scofield)
Jazz Nativo Americano	John Scofield – Jazz Funk Guitar DVD	Georgia (H. Carmicheal)
	John Scofield – This Meets That	House of Rising Sun (traditional)

Fig.63: Lista dos temas e seus respetivos álbuns, cujos excertos foram selecionados para análise.

6.2.1. Jazz Mainstream

Dentro do enquadramento do jazz tradicional, seleccionámos 3 excertos para transcrição e identificação:

1. "V" – tema original de *John Scofield*.
2. "Solar" – standard de jazz de *Miles Davis*.
3. "You don't know what love is" – standard de jazz de *Gene de Paul*.

Do tema “V” apresentamos uma transcrição (Fig.64) do final do primeiro *chorus* de solo e do segundo *chorus* completo. As técnicas em destaque neste excerto são oriundas do *rock* e do *jazz*, respectivamente: *Fast Alternate Picking* (a azul), e *Chromaticism* (a laranja). Outros destaques deste tema são a sua harmonia avançada (bem ao estilo dos temas de *Wayne Shorter*) e a sua estrutura fora de comum de 31 compassos.

V
JOHN SCOFIELD

JOHN SCOFIELD SOLO

TRANSCRIÇÃO: HUGO TRINDADE

MODERN SWING
♩ = 206

G13(SUS4) E13(SUS4) C13(SUS4)

CHORUS #2

Abmaj7(#11) Gm7 F7(SUS4) Em7 Fmaj7 Ebm7

Bbm7 Bbm7 Cm7 Bbmaj7 Dbmaj7 Abmaj7 Bbmaj7 A Bb/A

A Bb/A 3 3 A 3 3 Bb/A A Bb/A

Ama7 Bbmaj7(#11) Eb13(SUS4) G13(SUS4) 3 E13(SUS4)

C13(SUS4)

Abmaj7(#11)

Fig.64: Final do 1º *chorus* e 2º *chorus* completo do solo de John Scofield no tema “V”, retirado do álbum *John Scofield – Live* [1977], transcrição de Hugo Trindade

Do tema “Solar” (interpretado em duo com o exímio guitarrista *John Abercrombie*) apresentamos a transcrição do primeiro *chorus* e do início do segundo *chorus* de solo de *Scofield* (Fig.65), com evidente destaque das seguintes técnicas de guitarra jazz, guitarra *blues* e guitarra *rock*: *Legato phrasing* (compassos 4, 6, 9 e 10), *Octaves* (compassos 12, 13, 14 e 15), *Slide & Glissando* (compassos 7, 11, 14 e 15), *Hammer on & Pull off* (compassos 2, 3, 5, 8 e 11).

SOLAR

transcrição: Hugo Trindade
MILES DAVIS
John Scofield solo

Swing
♩ = 198

CHORUS #1

CHORUS #2

Fig.64: 1º chorus e início do 2º chorus de solo de John Scofield no tema “Solar”, retirado do álbum John Abercrombie & John Scofield – Solar [1984], transcrição de Hugo Trindade

Do tema “*You don’t know what love is*” transcrevemos a interpretação do início da melodia (Fig.65), onde *Scofield* expõe todo o seu domínio do idioma e das técnicas da guitarra *blues* – *Bending notes, Vibrato & Trill* – (compassos 1, 3, 7, 10 e 11) aprimorados com uma técnica bem ao estilo da guitarra *rock* – *Tapping* – (compasso 6) tudo isto misturado ao sabor de um andamento lento e bem ritmado ao estilo de *New Orleans*, quase a fazer lembrar um *Reggae*.

Esta é talvez uma das reinterpretações mais criativas de um dos *standards* mais tocados pelos músicos de jazz, pois se olharmos para as versões de *Keith Jarrett*, *Ella Fitzgerald*, *John Coltrane*, *Chet Baker*, *Wynton Marsalis* ou *Sonny Rollins*, todos eles interpretam este tema no espectável ambiente de balada.

You Don't Know What Love Is

G. PAUL
(as played by John Scofield)

transcrição: Hugo Trindade

New Orleans Swing Groove
♩ = 108

MELODY

Fm7 C7(b9) Db9 Gm7(b5) C7(b9) Fm7

Fig.65: Início da melodia do tema “You don’t know what love is”, interpretada por John Scofield no seu álbum – *A Moment’s Peace* [2011], transcrição de Hugo Trindade

6.2.2. Soul Jazz & Funk

Dentro do espírito do *soul jazz* e dos ritmos do *funk*, seleccionámos 3 excertos para transcrição e identificação, todos eles provenientes de temas originais de *Scofield*:

1. “Groove Elation”.
2. “A Go Go”.
3. “Chank”.

Em todos estes temas *Scofield* recriou a instrumentação e as estruturas idiomáticas do *soul jazz* e do *funk*: a presença do órgão elétrico *Hammond B3*, secção de sopros, e os temas escritos em estrutura *blues* ou em estrutura modal.

Do tema “Groove Elation” transcrevemos apenas a sua melodia (Fig.66), completamente embebida no espírito do *soul jazz*: estrutura *blues*, tema em pergunta resposta, ritmo ao estilo de *New Orleans – Second Line*. A instrumentação deste tema é em quarteto: guitarra elétrica, órgão elétrico, contrabaixo e bateria. O som do contrabaixo dissimulado com os graves do órgão quase que deixa o tema soar à idiomática formação do *soul jazz – Organ Trio*.

GROOVE ELATION

JOHN SCOTFIELD

TRANSCRIÇÃO: HUGO TRINDADE

SECOND LINE
♩ = 206

Intro

7

13 (A)

19

25 (B)

31

Fig.66: Melodia, harmonia e linha de baixo do tema “Groove Elation” de John Scofield, retirado do seu álbum – Groove Elation [1995], transcrição de Hugo Trindade

Do tema “A Go Go” apresentamos a transcrição do início da melodia (Fig.67), onde se realçam as seguintes técnicas da guitarra *soul & funk*: melodia repetitiva em pergunta e resposta, *Rhythm displacement* (realçado a azul). Outro destaque vai para o facto de ser um tema modal.

A GO GO

transcrição: Hugo Trindade JOHN SCOTFIELD

Funk
♩ = 104

MELODY

Fig.67: Melodia, harmonia e linha de baixo do tema “A Go Go” de John Scofield, retirado do seu álbum – A Go Go [1997], transcrição de Hugo Trindade

Dentro do mesmo álbum, transcrevemos a introdução de guitarra do tema “Chank”, onde *Scofield* expõe as seguintes técnicas da guitarra *funk*: *16th notes rhythms*, *Syncopated Riffs & Muted Strings*.

CHANK

transcrição: Hugo Trindade JOHN SCOTFIELD

Funk
♩ = 118

INTRO
D⁷(#9)

Fig.68: Introdução de guitarra solo tocada por John Scofield, no tema “Chank”, retirado do seu álbum – A Go Go [1997], transcrição de Hugo Trindade

6.2.3. Jazz Fusão

Dentro da estética do jazz fusão dos anos 80, selecionámos 2 excertos para transcrição e identificação, ambos pertencentes a composições de *John Scofield*:

1. “*Gil B643*”.
2. “*Wabash*”.

Estes 2 excertos pertencem a dois dos álbuns onde, segundo o próprio *Scofield*, encontramos os temas mais complexos que compôs, dentro da estética e das “regras” do jazz fusão da altura: harmonia avançada, melodias angulares e com amplos intervallos, linhas de baixo e ritmos sincopados e desafiantes em compassos fora de comum e mistos.

Na altura, *Scofield* tocava com a banda de *Miles Davis* e alguns desses álbuns foram ainda gravados nessa época (por vezes com os seus colegas de banda). A formação preferencial era em quarteto: guitarra, teclados, baixo elétrico e bateria.

Do tema “*Gil B643*” transcrevemos a melodia tocada na guitarra, juntamente com a linha de baixo e a harmonia cifrada tocada nos teclados (Fig.69).

GIL B643

transcrição: Hugo Trindade JOHN SCOFIELD

Soft Funk
♩ = 150

MELODY

guitar

bass

Em7/F Fm7 Gb/F Fm7 Em7/F Cm7/F B/F C#m/F D#m/F C#m/F B/F A/F Bm/F C#m/F Bm/F

A/F Bm/F A/F Bm/F C#m/F Bm/F A/F C#7(sus4)/F Fm

Fig.97: Melodia, harmonia e linha de baixo do tema “*Gil B643*” de John Scofield, retirado do seu álbum – *Still Warm* [1985], transcrição de Hugo Trindade

A técnica de guitarra em destaque será os *Harmonised guitar licks* importada da guitarra *soul / funk*, que encontramos logo nos primeiros 12 compassos da melodia. Outro evidente destaque é para a incrível e sofisticada sobreposição de acordes que vai ocorrendo, sobre uma linha de baixo minimal (sempre com pedal em Fá) e um ritmo de bateria surpreendentemente simples.

Do tema “*Wabash*” transcrevemos também a melodia inicial do tema (Fig.98), repartida entre a guitarra e o baixo elétrico. A melodia na guitarra é toda ela angular e privilegia os intervalos de 6ª dentro da escala de *blues* em Sol, evidenciando as técnicas da guitarra *funk* – *Syncopated Riffs* (distribuídos pelo ritmo da melodia da guitarra e da linha de baixo) – e da guitarra *rock* – *Pinch harmonics* – 3º tempo do 1º compasso.

WABASH

transcrição: Hugo Trindade JOHN SCOFIELD

Blues Funk
♩ = 92 MELODY Play it with a lot of attitude!

Electric Guitar P.H. - 1

Electric Bass

Fig.97: Melodia e linha de baixo do tema “Wabash” de John Scofield, retirado do seu álbum – Loud Jazz [1987], transcrição de Hugo Trindade

6.2.4. Jazz Moderno

Dentro da sonoridade do jazz moderno, já enquadrada com as novas tendências do século XXI, selecionámos 2 excertos para transcrição e identificação, ambos pertencentes a composições de *John Scofield*:

1. “Chichon”.
2. “Thikhathali”.

Estes 2 excertos pertencem a dois dos álbuns em que *Scofield* pode pela primeira vez usufruir das novas tecnologias que começaram a aparecer quer na música eletrónica quer ao nível dos pedais de efeitos para guitarra. O recurso aos *loops* e aos *samples* abria assim uma nova fronteira de texturas e técnicas de composição, de improvisação e de criatividade, que *Scofield* não quis deixar de aproveitar e explorar. Não foi por isso de estranhar que tenha rejuvenescido a sua banda para os álbuns deste habitat sonoro, convidando músicos nem sempre oriundos do universo do jazz, com destaque para o guitarrista israelita sediado em Nova Iorque – *Avi Bortnick* – que tem a seu cargo nestes álbuns a guitarra ritmo e os elementos de música eletrónica (programação e *samples*).

Assim, do tema “Chichon” apresentamos uma curta transcrição (Fig.98) da parte final do solo de guitarra onde *Scofield*, por entre uma hipnótica linha de baixo e uma singular batida de bateria ao estilo ímpar de *Kenny Wollesen*, presenteia-nos com uns *Natural harmonics* (guitarra *rock* e *blues*), envolvidos numa camada de harmonia feita com recurso ao debutante pedal de *loops* para guitarra.

CHICHON

transcrição: Hugo Trindade JOHN SCOFIELD

Smooth Latin Funk
♩ = 90

[SOLO ENDING - over Vamp]

Guitar

Bass

The musical score is presented on two staves. The top staff is for Guitar and the bottom staff is for Bass. The guitar staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). It contains a series of notes, including a natural harmonic marked 'Harm.' and a 'let ring' instruction. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes, including a chord marked 'Dm11'. Above the guitar staff, there are two 'Harm.' markings with dashed lines. Above the bass staff, there is a 'Dm11' marking. The score is enclosed in a box with the title 'CHICHON' at the top center. Below the title, it says 'transcrição: Hugo Trindade' and 'JOHN SCOFIELD' on the right. Below that, it says 'Smooth Latin Funk' and '♩ = 90'. Below that, it says '[SOLO ENDING - over Vamp]'. The staves are labeled 'Guitar' and 'Bass' on the left. The guitar staff has a 'let ring' instruction. The bass staff has a 'Dm11' marking. There are also 'Harm.' markings above the guitar staff.

Fig.98: Parte final do solo de John Scofield no tema “Chichon”, retirado do seu álbum – *Bump* [2000], transcrição de Hugo Trindade

Já do tema “*Thikhathali*” transcrevemos a parte final do solo de guitarra (Fig.99), em ambiente modal, onde se identificou o uso de uma técnica importada da guitarra *rock* – *Sweep picking* (compassos 2, 3 e 4) – sobre um ritmo *Funk* com fortes influências de música africana – *Afro Beat*. De realçar o uso do (à época) novo pedal de *Whammy*, cujo *Scofield* usa (neste caso) na função de adicionar à nota tocada a mesma nota duas oitavas acima.

THIKHATHALI

transcrição: Hugo Trindade
JOHN SCOFIELD

Afro Beat
♩ = 218

SOLO ENDING - over Vamp

Ebm⁷
15^{ma}

Guitar

Whammy ON - 2 octaves UP

Fig.99: Parte final do solo de John Scofield no tema “*Thikhathali*”, retirado do seu álbum – *Up All Night* [2003], transcrição de Hugo Trindade

6.2.5. Jazz Nativo Americano

John Scofield assumiu em vários depoimentos e entrevistas, que a Música *Country* que ouvia na rádio em criança o marcou bastante, acima de tudo pela beleza e simplicidade das suas melodias. Considera este estilo como uma fértil fonte de *new standards* para o cancionário do Jazz.

Segundo Nicholls (1998) a música *Country* tem um forte cariz popular, com melodias simples e diretas que tanto podem ser dançáveis como melancólicas e baladas. De um modo geral resulta de uma fusão de canções e baladas arcaicas oriundas da música anglo-saxónica e celta, com a música popular americana do séc XIX e o gospel.

Scofield não se assume como um guitarrista de jazz com sonoridade *country*, deixa esse legado e fraseado para o seu contemporâneo *Bill Frisell*. Não foi por isso de estranhar que o tenha convidado para tocar em quarteto (com *Steve Swallow* no baixo e *Bill Stewart* na bateria) uma incrível versão do tradicional tema “*The House of the Rising Sun*”, cuja apresentamos transcrita (Fig.100) como se se tratasse de um *standard* do *Real Book*.

THE HOUSE OF RISING SUN

TRANSCRIÇÃO: HUGO TRINDADE TRADITIONAL
AS PLAYED BY JOHN SCOFIELD

EVEN EIGHTS
♩ = 226

INTRO

(A) MELODY

(B)

Fig.100: Melodia, cifra e parte da linha de baixo do tema “*The House of the Rising Sun*”, gravado por John Scofield no seu álbum – *This meets that* [2007], transcrição de Hugo Trindade

Nesta versão rotulada de *new standard*, *Scofield* apresenta-nos o tema em 4/4 (o tema original está em 3/4), num ritmo *Even eights* e não muda muito a harmonia do tema (apenas sofisticava um pouco os acordes originais). No entanto, apresenta-nos uma introdução que pode ser vista como uma re-harmonização do primeiro A da melodia, que é depois usada também como separador de partes e de solos, de modo a refrescar o tema.

Sobre o processo de transformação deste tipo de temas *country* em *new standards* de jazz, *Scofield*, em entrevista à revista *Premier Guitar*, descreve o seguinte:

I changed some things harmonically so the tunes would be playable with a bebop language, as well as a country language, so I could use either style to improvise. That meant recomposing the songs a little—not like changing the chord progressions to “Giant Steps” or anything like that. It’s more about putting in the occasional II–V. I thought about that a lot: borrowing harmonically from modern jazz and putting a little of it in country.

Do tema “*Georgia*” apresentamos uma transcrição da inspirada versão de guitarra solo que *Scofield* gravou no seu DVD instrucional de *Jazz Funk Guitar*. Transcrevemos os últimos 4 compassos da parte A da melodia (Fig.101), pois trata-se de um excerto onde *Scofield* expõe as principais técnicas da guitarra jazz a solo: *Chord Melody*, *Crossing Strings*, *Hybrid picking*.

GEORGIA

H. Carmichael

transcrição: Hugo Trindade

as played by John Scofield
Guitar Solo Version
from "Jazz Funk Guitar - DVD"

Fig.101: Excerto da interpretação em guitarra solo do tema “*Georgia*”, tocado por John Scofield no seu DVD instrucional – *Jazz Funk Guitar* vol. I & II [2010], transcrição de Hugo Trindade

Por fim, apresentamos este quadro (Fig.102) onde procuramos resumir e relacionar as diferentes temáticas em análise, de modo a inferirmos as principais conclusões a tirar sobre a migração e mistura das técnicas e idiomas de guitarra elétrica, dentro dos 5 habitats musicais propostos:

Habitat Musical	Álbum	Tema	Técnicas em Destaque	
			Técnicas	Origem
Jazz Mainstream	Live	V	<i>Fast alternate picking</i>	ROCK/JAZZ
			<i>Chromaticism</i>	JAZZ
	Solar	Solar	<i>Legato phrasing</i>	JAZZ
			<i>Hammer on & Pull off</i>	ROCK/BLUES
			<i>Slide</i>	ROCK/BLUES
			<i>Octaves</i>	JAZZ
	A Moment's Peace	You Don't Know What Love Is	<i>Fast alternate picking</i>	ROCK/JAZZ
			<i>Tapping</i>	ROCK
			<i>Bending notes</i>	BLUES
Soul Jazz & Funk	Groove Elation	Groove Elation	<i>Bending notes</i>	BLUES
			<i>Trill</i>	BLUES
	Agogo	Agogo	<i>Rhythm displacement</i>	FUNK/SOUL
		Chank	<i>16th notes rhythm</i>	FUNK/SOUL
			<i>Muted strings</i>	FUNK/SOUL
Jazz Fusão	Still Warm	GilB643	<i>Harmonised guitar licks</i>	FUNK/SOUL
	Loud Jazz	Wabash	<i>Syncopated riffs</i>	FUNK/SOUL
			<i>Pinch Harmonics</i>	ROCK
Jazz Moderno	Bump	Chichon	<i>Natural harmonics</i>	ROCK/BLUES
	Up All Night	Thikhathali	<i>Sweep picking</i>	ROCK
Jazz Nativo Americano	That's What I Say	Georgia	<i>Chord Melody</i>	JAZZ
			House of Rising Sun	<i>Crossing strings</i>
	<i>Hybrid picking</i>			

Fig.102: Resumo e relações observadas entre as temáticas em análise.

6.3. A ubiquidade e masterização das escalas pentatônicas e da escala de blues, na linguagem e fraseado de John Scofield

A forte presença das escalas pentatônicas e da escala de *blues* na linguagem, fraseado e até nas composições de John Scofield foram um dos gatilhos desta investigação.

Como vimos anteriormente, o *blues* e o *rock* são idiomas intimamente ligados ao uso e sonoridade das escalas pentatônicas e de *blues*. Seria por isso espectável que *Scofield* recorresse a estas escalas e ambientes nos seus álbuns e temas mais enquadrados com os idiomas do *blues*, *rock*, jazz fusão e até do *soul jazz*.

No entanto *Scofield*, no seu DVD instrucional – *Jazz Funk Guitar vol. I & II* –, fornece-nos imensas e preciosas ferramentas de como também usar as escalas pentatônicas e de *blues* dentro da linguagem do jazz, inclusive naqueles acordes mais complexos onde por vezes é mais difícil improvisar. Começa por referir aquelas que, segundo o próprio, são as principais escalas (Fig.103) e respetivos modos (Figs. 104, 105 e 106) que temos que masterizar e dominar como guitarristas de jazz: “*The Four Scales*”. Apresenta-nos depois as escalas pentatônicas e de *blues* que devemos conhecer e saber usar (Fig.107). Por fim, estabelece uma relação entre as famílias de quatríades associadas aos modos e o uso das escalas pentatônicas e de *blues* sobre estes, procurando assim simplificar o processo de improvisação e, acima de tudo, abrir novas sonoridades dentro do tradicional e expectável fraseado da guitarra jazz sobre determinados tipos de acordes (Fig.108).

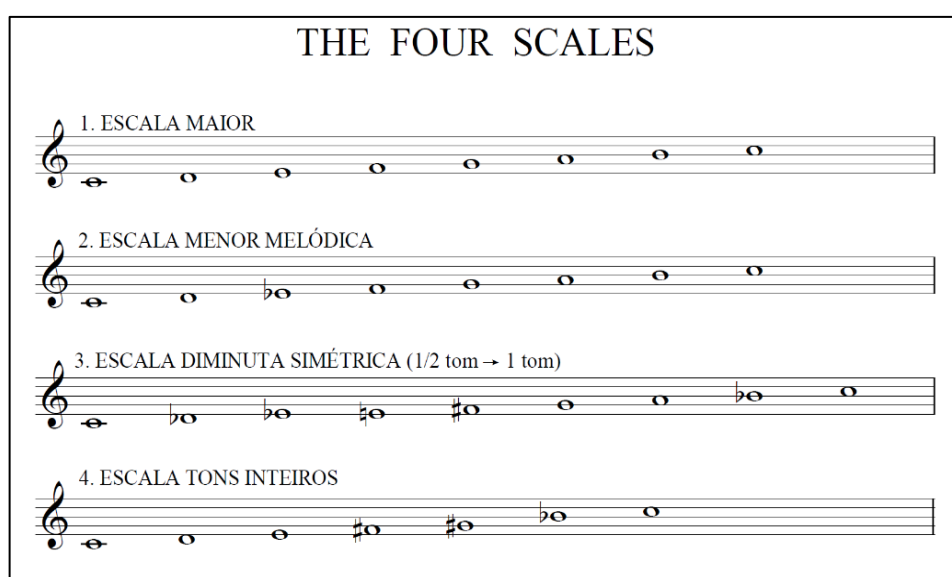


Fig.103: As quatro principais escalas que um músico de jazz deve dominar, segundo John Scofield, in Scofield J. [2001] *Jazz-Funk Guitar* DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

ESCALA MAIOR MODOS

1. JÔNIO I maj7

2. DÓRICO II m7

3. FRÍGIO III m7

4. LÍDIO IV maj7

5. MIXOLÍDIO V 7

6. EÓLIO VI m7

7. LÓCRIO VII m7(b5)

Fig.104: Os 7 modos da Escala Maior, seu nome e cifra associada (em graus, no formato universal de quatriade), in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

ESCALA MENOR MELODICA MODOS

1. DÓRICO $\flat 7$ I m(maj7)
 1 2 $\flat 3$ 4 5 6 7 8

2. FRÍGIO $\flat 6$ II m7
 1 $\flat 2$ $\flat 3$ 4 5 6 $\flat 7$ 8

3. LÍDIO $\sharp 5$ \flat III maj7($\sharp 5$)
 1 $\flat 2$ $\flat 3$ 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 8

4. LÍDIO $\flat 7$ IV 7
 1 2 3 $\sharp 4$ 5 6 $\flat 7$ 8

5. MIXOLÍDIO $\flat 6$ V 7
 1 2 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ 8

6. LÓCRIO $\flat 2$ VI m7($\flat 5$)
 1 2 $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ 8

7. SUPERLÓCRIO / ESCALA ALTERADA VII alt
 1 $\flat 2$ $\flat 3$ $\flat 4$ $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ 8

Fig.105: Os 7 modos da Escala Menor Melódica, seu nome e cifra associada (em graus, no formato universal de quatríade), in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

ESCALAS SIMÉTRICAS

Modos Possíveis

1. ESCALA DIMINUTA 1/2 tom, tom → 17(b9)

2. ESCALA DIMINUTA tom, 1/2 tom → 1°7

ESCALA TONS INTEIROS → 1+7

Fig.106: Os modos possíveis para as Escalas Diminutas e Tons Inteiros, seu nome e cifra associada no formato quatríade, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

ESCALAS PENTATÓNICAS & BLUES

ESCALA PENTATÓNICA MAIOR

ESCALA PENTATÓNICA MENOR

ESCALA PENTATÓNICA MENOR DÓRICA

ESCALA PENTATÓNICA DOMINANTE

ESCALA DE BLUES

ESCALA DE BLUES MAIOR / ESCALA COUNTRY

Fig.107: As 4 escalas pentatónicas e as 2 escalas de blues que um músico de jazz deve dominar, segundo John Scofield, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Família de Quatríades	Escalas Pentatónicas & Blues sugeridas	Abreviatura	Exemplos
Acordes MAJ⁷	Pentatónica Maior a partir da tónica	I maj pent	Fig. 109
	Pentatónica Maior a partir do 2º grau	II maj pent	
	Pentatónica Menor a partir do 3º grau	III min pent	
	Pentatónica Menor a partir do 6º grau	VI min pent	
	Pentatónica Menor a partir do 7º grau	VII min pent	
Acordes min⁷	Pentatónica Menor a partir do 1º grau	I min pent	Fig. 110
	Escala de Blues a partir do 1º grau	I blues	
	Pentatónica Menor a partir do 2º grau	II min pent	
	Pentatónica Menor a partir do 5º grau	V min pent	
	Pentatónica Maior a partir do 7º grau	♭VII maj pent	
Acordes min^(maj7)	Pentatónica Menor Dórica a partir do 1º grau	I dorian pent	Fig. 111
Acordes Dominantes de Tónica ou Secundários	Pentatónica Maior a partir do 1º grau	I maj pent	Fig. 112
	Pentatónica Dominante a partir do 1º grau	I dom pent	
	Escala de Country a partir do 1º grau	I country	
	Pentatónica Dominante a partir do 2º grau	II dom pent	
	Pentatónica Menor a partir do 5º grau	V min pent	
	Pentatónica Menor Dórica a partir do 6º grau	VI dorian pent	
Acordes Sus⁷	Pentatónica Menor a partir do 2º grau	II min pent	Fig. 113
	Pentatónica Menor a partir do 5º grau	V min pent	
	Pentatónica Maior a partir do 7º grau	♭VII maj pent	
Acordes min⁷♭5	Pentatónica Dominante a partir do 6º grau	♭VI dom pent	Fig. 114
Acordes Dominantes alterados (V⁷alt.)	Pentatónica Menor 3ª menor acima da tónica	♭III min pent	Fig. 115
	Pentatónica Menor Dórica a partir do 2º grau	♭II dorian pent	

Fig.108: Quadro resumo com a simplificação dos modos/escalas que partilham uma determinada família de quatríades, em escalas pentatónicas, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Segundo Levine (1995) as escalas pentatónicas e de *blues* tem uma sonoridade mais aberta e cativante devido ao facto de terem menos notas, e pela sua estrutura intervalar não ser sempre uma sequência de intervalos de segundas. É sabido que numa determinada escala maior existem 3 graus maiores (I, IV e V), 3 graus menores (II_m, III_m e VI_m) e 1 grau diminuto (VII_{dim}). A estrutura intervalar das escalas pentatónicas (maiores ou menores) permite que cada um dos graus maiores ou menores de uma determinada escala maior possa ser sempre reduzido à sua respetiva escala pentatónica. Ou seja, na harmonia de Dó maior: temos os graus maiores de Dó, Fá e Sol (I, IV e V) logo temos também presentes as escalas pentatónicas maiores de Dó, Fá e Sol; temos os graus menores Ré, Mi e Lá (II_m, III_m e VI_m) logo temos também presentes as escalas pentatónicas menores de Ré, Mi e Lá.

Esta componente teórica poderia levar-nos diretamente a inferir que bastaria identificar tonalidade do tema (ou saber a escala-mãe do modo em questão) para listarmos o leque de escalas pentatónicas (maiores ou menores) a que podemos recorrer na improvisação ou composição.

Scofield alerta-nos que isto não é uma verdade absoluta, ou seja, assim como não é totalmente correto pensar que podemos usar (em ambiente modal) qualquer modo da escala de Dó maior contra o acorde C_{maj}⁷, também não é totalmente correto pensar que podemos usar qualquer escala pentatónica da escala de Dó maior contra o mesmo acorde. Sugere assim uma espécie de restrição criativa que passa pela seleção de escalas pentatónicas que comecem apenas em notas da quatríade do modo em questão (tónica, 3ª, 5ª ou 7ª), ou em algumas extensões importantes como a 9ª e 6ª. *Scofield* diz-nos também que não devemos usar escalas pentatónicas que incluam *avoid notes*² do modo em questão que estamos a reduzir: ou seja, contra uma cifra C_{maj}⁷ ou C⁷ não devemos usar as escalas de Fá maior pentatónica ou Ré menor pentatónica.

² **Avoid note**, por definição, é a nota que se coloca sobre acorde maior (como extensão) uma 11ª perfeita cima da tónica, criando dessa forma um intervalo de 9ª menor com a 3ª maior do acorde, tornando-o desagradável. No fundo é uma nota que pertence à escala, mas sob a qual não se deve insistir ou realçar em tempos fortes, seja em melodias, seja em solos. Exemplo prático: usar a nota Fá no topo do acorde C_{maj}⁷ ou C⁷.

Assim sendo, na imagem seguinte (Fig.109), encontramos as propostas das escalas pentatônicas a que podemos recorrer num ambiente modal (neste caso sobre a quatríade de C_{maj}^7), quer em ambiente jónico (esquema superior) quer em ambiente lídio (esquema inferior). Em ambos os esquemas, dentro da forma oval do lado esquerdo, aparecem as cifras mais comuns associadas a esse modo.

Podemos então resumir um ambiente modal em Dó Jónico às pentatónicas de Dó maior pentatónico, Mi menor pentatónico e Lá menor pentatónico; assim como podemos restringir um ambiente modal em Dó Lídio às pentatónicas de Ré maior pentatónico e Si menor pentatónico. Neste último caso, estamos perante uma sonoridade fresca, moderna e vanguardista que realça apenas a 3ª e 7ª nota do modo e as suas extensões, nunca chegando a passar pela tónica.

Fig.109: Simplificação dos modos jónico e lídio – associados à quatríade maior de sétima (maj^7), em escalas pentatónicas, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

No caso de um ambiente modal sobre a quatríade C_m^7 (neste caso tido como Dó dórico [Fig.110]), as propostas incluem também a escala de *blues* em Dó, que partilha as notas de Dó menor pentatónico, mas acrescenta a chamada *blue note* – 4ª aumentada. De realçar a redução do modo Dó dórico nas escalas pentatónicas de Ré menor pentatónico e Si bemol pentatónico, cujas também vão conferir a tal sonoridade fresca, moderna e vanguardista, pois estão a realçar as suas extensões.

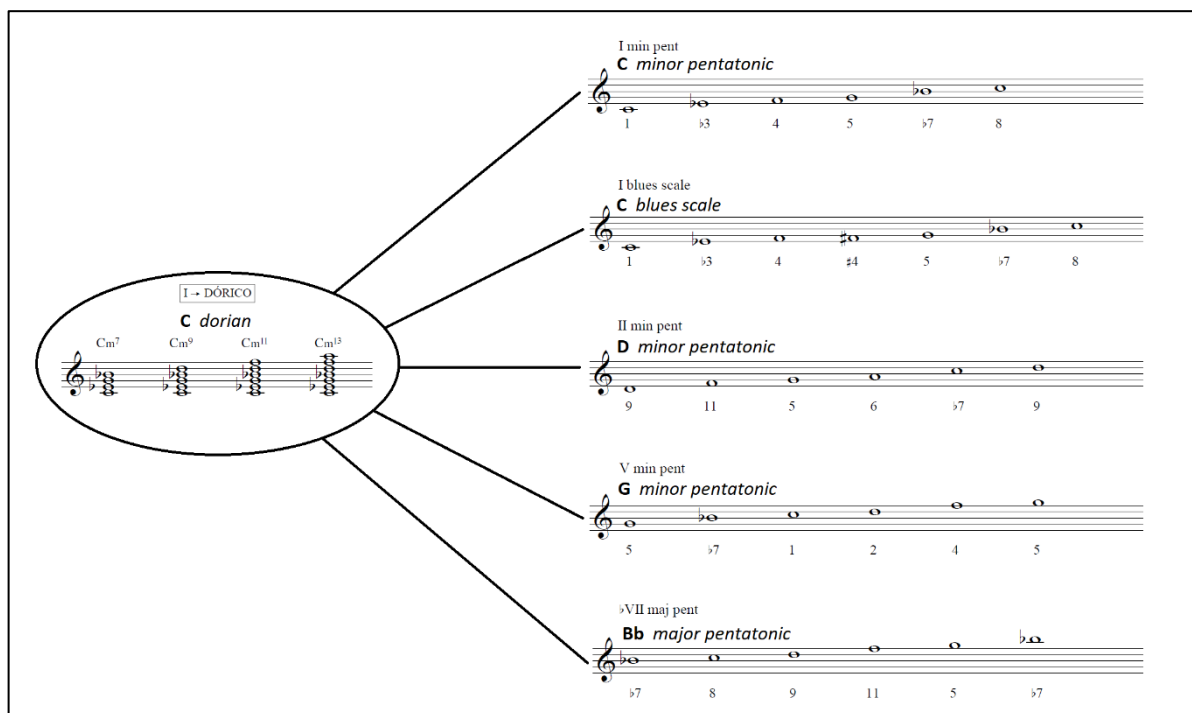


Fig.110: Simplificação do modo dórico – associado à quatríade menor de sétima (m^7), em escalas pentatónicas e de blues, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Para a escala menor melódica – quatríade C_m^{maj7} – *Scofield* propõe a sua simplificação na escala pentatónica menor dórica (Fig.111).

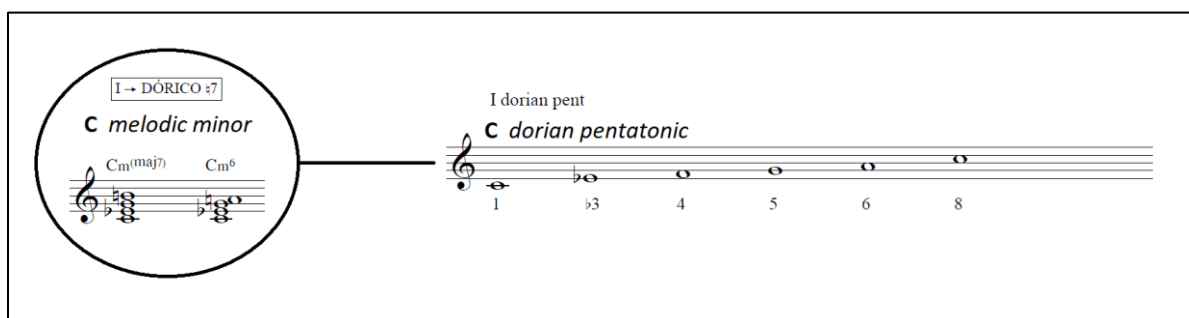


Fig.111: Simplificação em escala pentatónica da escala menor melódica, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Num ambiente modal sobre acordes dominantes (Fig.111), *Scofield* seleciona dois modos mixolídios para reduzirmos a pentatônicas: o modo mixolídio da escala maior (esquema superior) e o modo lídio dominante da escala menor melódica – também conhecido como mixolídio com quarta aumentada (esquema inferior).

De realçar que estes acordes dominantes são imensamente usados no jazz, no *blues*, no *rock*, no *soul* e no *funk* como se fossem simplesmente acordes modais, pondo de parte a sua função dominante.

Podemos então resumir um ambiente modal em Dó Mixolídio às pentatônicas de Dó maior pentatónico, Dó dominante pentatónico, Dó *country* e Sol menor pentatónico; assim como podemos restringir um ambiente modal em Dó Lídio dominante às pentatônicas de Lá dórico pentatónico e Ré dominante pentatónico, encontrando novamente aqui uma sonoridade moderna de realce das extensões.

The diagram illustrates the simplification of two modal environments into pentatonic scales and a country scale. It is divided into two main sections: Mixolydian and Lydian dominant.

Mixolydian Section (I → MIXOLÍDIO):

- C mixolydian:** Shows the C7, C9, and C13 chords.
- I maj pent C major pentatonic:** Scale: 1, 2, 3, 5, 6, 8.
- I dom pent C dominant pentatonic:** Scale: 1, 2, 3, 5, b7, 8.
- I country C country scale:** Scale: 1, 2, b3, #3, 5, 6, 8.
- V min pent G minor pentatonic:** Scale: b7, 1, 2, 4, 5.

Lydian dominant Section (I → LÍDIO >7):

- C lydian dominant:** Shows the C7(#11), C9(#11), and C13(#11) chords.
- II dom pent D dominant pentatonic:** Scale: 2, 3, #4, 6, 8, 9.
- VI dorian pent A dorian pentatonic:** Scale: 6, 1, 9, 3, #11, 6.

Fig.112: Simplificação dos modos mixolídio e lídio dominante – associados à quatríade dominante, em escalas pentatônicas e country scale, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Para os ambientes modais sobre acordes suspensos (Fig.112), *Scofield* propõe uma redução às escalas pentatônicas menores a começar no seu 2º e 5º grau, e à escala pentatônica maior a começar no seu 7º grau. Em qualquer um destes casos, nunca passamos por qualquer 3ª (o que nos permite manter o ambiente em aberto, sem soar a acorde maior ou menor), e realçamos as notas que conferem a sonoridade “sus” (a 2ª, 4ª e 5ª).

Fig.113: Simplificação em escalas pentatônicas do ambiente modal associado à cifra “C sus”, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Embora os próximos dois modos não se enquadrem muito em ambientes de improvisação modal, *Scofield* não quis deixar de propor uma redução em pentatônicas para cada um deles, que devem ser encaradas como “pentatônicas de passagem” (Fig.115).

No caso do modo lócrio (Fig.113), encontramos uma redução à escala dominante pentatônica a começar no 6º grau do modo.

Fig.114: Simplificação em escala pentatônica do modo lócrio, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Para o modo superlórico ou escala alterada, deparamo-nos com duas reduções: uma à escala pentatónica menor a começar no 3º grau do modo, outra à escala pentatónica menor dórica a começar no 2º grau do modo. Em ambos os cenários aparecem listados (por baixo das notas dos modos) os graus com as suas opções enarmónicas, de modo a facilitar a compreensão destas reduções. Isto porque podemos ver os graus do modo superlórico sem enarmonias (1, $\flat 2$, $\flat 3$, $\flat 4$, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 7$, 8); ou vê-los de uma maneira mais prática e associada às notas das quatríade e suas extensões recorrendo às enarmonias (1, $\flat 9$, $\sharp 9$, 3, $\sharp 4$, $\sharp 5$, $\flat 7$, 8).

The diagram illustrates the simplification of the superlórico mode into pentatonic scales. On the left, a circle contains the text "I → SUPERLÓCRIO / ALTERADA" and "C altered" with a musical notation for C7(#9). Two lines connect this circle to two pentatonic scales on the right:

- Top scale:** \flat III min pent, **Eb minor pentatonic**. The notes are $\flat 3$, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 7$, $\flat 9$, $\flat 3$. Below the notes are the enharmonies: $\sharp 9$, $\sharp 4$, $\sharp 5$, $\flat 7$, $\flat 9$, $\sharp 9$.
- Bottom scale:** \flat II dorian pent, **Db dorian pentatonic**. The notes are $\flat 2$, $\flat 4$, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 7$, $\flat 2$. Below the notes are the enharmonies: $\flat 2$, $\sharp 3$, $\sharp 4$, $\sharp 5$, $\flat 7$, $\flat 2$.

Fig.115: Simplificação em escalas pentatónicas do modo superlórico, in Scofield J. [2001] Jazz-Funk Guitar DVD vol I & II, adaptação de Hugo Trindade.

Importa referir que o acorde $C7(\sharp 9)$ aparece imensas vezes em ambientes de improvisação modal associados ao jazz moderno, sem qualquer tipo de função dominante. Quando assim é, este acorde acaba por ter um ambiente modal ambivalente, pois os modos de Dó dórico ou Dó mixolídio, e principalmente as escalas de Dó pentatónico menor ou de Dó *blues*, irão soar bem e enquadradas. No caso de função dominante ou de acorde de passagem, devemos então recorrer às pentatónicas sugeridas na redução.

Nas imagens seguintes encontramos vários exemplos concretos da aplicação desta ciência de redução de modos em pentatónicas. Seleccionámos a progressão II V I maior (Fig.116), a progressão II V I menor (Fig.117) e a progressão *minor blues* (Fig.118). As escalas pentatónicas propostas para a redução de cada um dos modos são apenas sugestões, podendo ser substituídas por quaisquer outras opções também válidas apresentadas a montante.

No caso da progressão II V I maior na tonalidade de Dó maior (Fig.116), apresentamos uma proposta com um movimento cromático ascendente de escalas pentatônicas menores: substituímos o modo dórico (inerente ao acorde D_m^7) pela pentatônica menor a começar no seu 5º grau; promovemos o acorde do 5º grau (G^7) a dominante alterado e assim podemos substituí-lo pela pentatônica menor do seu 3º grau; promovemos o acorde de 1º grau (C_{maj}^7) a lídio e assim reduzimo-lo à pentatônica menor do seu 7º grau.

Progressão II V I Maior - tonalidade de Dó Maior

Fig.116: Sugestão de simplificação dos modos da progressão II V I na tonalidade de Dó maior em escalas pentatônicas, elaboração de Hugo Trindade.

Para a progressão II V I menor na tonalidade de Lá menor melódico (Fig.117): reduzimos o modo lócrio (acorde $B_m^{7(b5)}$) à escala pentatônica dominante do seu 6ª grau; convertemos o modo superlório (acorde $E^{7(\#9)}$) na escala pentatônica menor dórica do seu 2º grau; transformamos por fim a escala menor melódica (acorde A_m^{maj7}) na sua escala pentatônica menor dórica.

Progressão II V I Menor - tonalidade de Lá menor melódico

Fig.116: Sugestão de simplificação dos modos da progressão II V I na tonalidade de Lá menor melódico em escalas pentatônicas, elaboração de Hugo Trindade.

Aplicando esta ciência de redução dos modos em pentatônicas numa estrutura um pouco mais extensa (Fig.118), conseguimos impor uma sonoridade vanguardista e moderna num *minor blues* de 12 compassos. Isto porque as escalas pentatônicas espectáveis serão trocadas pelas escalas pentatônicas de substituição dos modos em questão, mas ao mesmo tempo mantemos a identidade típica do *blues* tradicional, pois continuamos a usar escalas pentatônicas na improvisação.

Minor Blues in Cm7

The musical score is titled "Minor Blues in Cm7" and consists of 12 measures. It is written for piano in 12/8 time. The score is divided into three systems of four measures each. The first system (measures 1-4) features Cm7 and C7(#9) chords, with pentatonic scales II min pent (D min pent) and bIII min pent (Eb min pent). The second system (measures 5-8) features Fm7 and Cm7 chords, with pentatonic scales bVII maj pent (Eb maj pent) and V min pent (G min pent). The third system (measures 9-12) features Ab7(#11) and G7(#9) chords, with pentatonic scales VI dorian pent (F dorian pent), bII dorian pent (Ab dorian pent), I blues scale (C blues scale), and bIII min pent (Bb min pent). The last four measures (9-12) are a repeat of the first four measures.

Fig.116: Sugestão de simplificação dos modos presentes na estrutura minor blues, na tonalidade de Dó menor, em escalas pentatônicas e de blues, elaboração de Hugo Trindade.

Outra *sui generis* aplicação das escalas pentatônicas sugerida por *Scofield*, é no fraseado *outside*: sair propositalmente da harmonia e das escalas inerentes a uma determinada progressão de acordes ou a um ambiente modal, durante um solo.

Levine (1995:183) estabelece que:

Playing “outside” on chord changes can mean several different things, including playing notes that aren’t in the chord, stretching the length of one chord into another, or playing something recognizable but in a different key. It can also mean playing “free”, or atonal, with no chord structure at all.

Ainda segundo Levine (1995), um solista tem duas maneiras de usar o fraseado *outside* no seu solo: sair para uma harmonia meio tom ou uma quarta aumentada acima do acorde ou do ambiente modal em questão, mas depois saber voltar à base. A ideia é criar interesse e tensão durante um solo com esta ferramenta de contraste, sem que ela soe a engano.

Scofield simplifica e radicaliza este processo recorrendo novamente às “suas” quatro escalas pentatônicas: independentemente do modo em questão (seja ele jônio, dórico, lídio, mixolídio, eólio, etc.) o fraseado *outside* proposto é de usar somente a escala pentatônica (associada à tônica desse modo) meio tom ou o trítone acima, eliminando assim a hipótese de haver quaisquer notas em comum, tornando esta ferramenta mais impactante.

Na página seguinte ilustramos os dois métodos de usar a ferramenta criativa *playing outside* para a mesma família de acordes. No exemplo apresentado, os ambientes modais de base são o Si menor dórico e o Si maior jônio. Em ambos os métodos vamos sair para meio tom e um trítone acima. Segundo o método de Levine (Fig.117) temos simplesmente que transpor os modos mediante esses intervalos, o que vai fazer com que ou mantenhamos duas notas em comum – *common tones* – (no caso de subirmos meio tom) ou uma nota em comum – *common tone* – (no caso de subirmos uma quarta aumentada), notas essas realçadas a vermelho na imagem. Optando pelo método de *Scofield* (Fig.118), vamos primeiramente reduzir os modos às suas pentatônicas de primeiro grau (neste caso escolhemos a escala de Si menor pentatônica como substituta do Si menor dórico, e a escala de Si maior pentatônica como substituta de Si maior jônio), e a transposição *outside* incidirá apenas sobre essas escalas pentatônicas, o que vai fazer com que não existam quaisquer notas em comum.

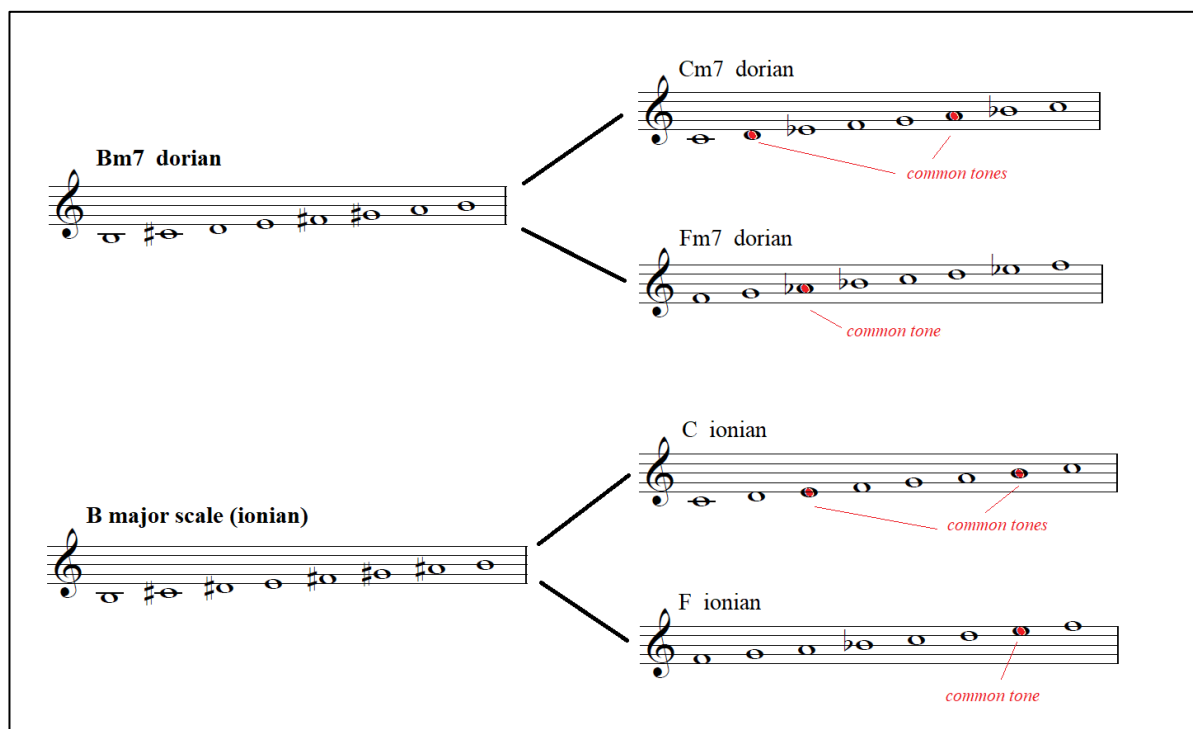


Fig.117: Exemplificação de como usar a ferramenta criativa “playing outside” para os ambientes modais de base de Si dórico e Si jônio, segundo o autor Mark Levine, adaptação de Hugo Trindade.

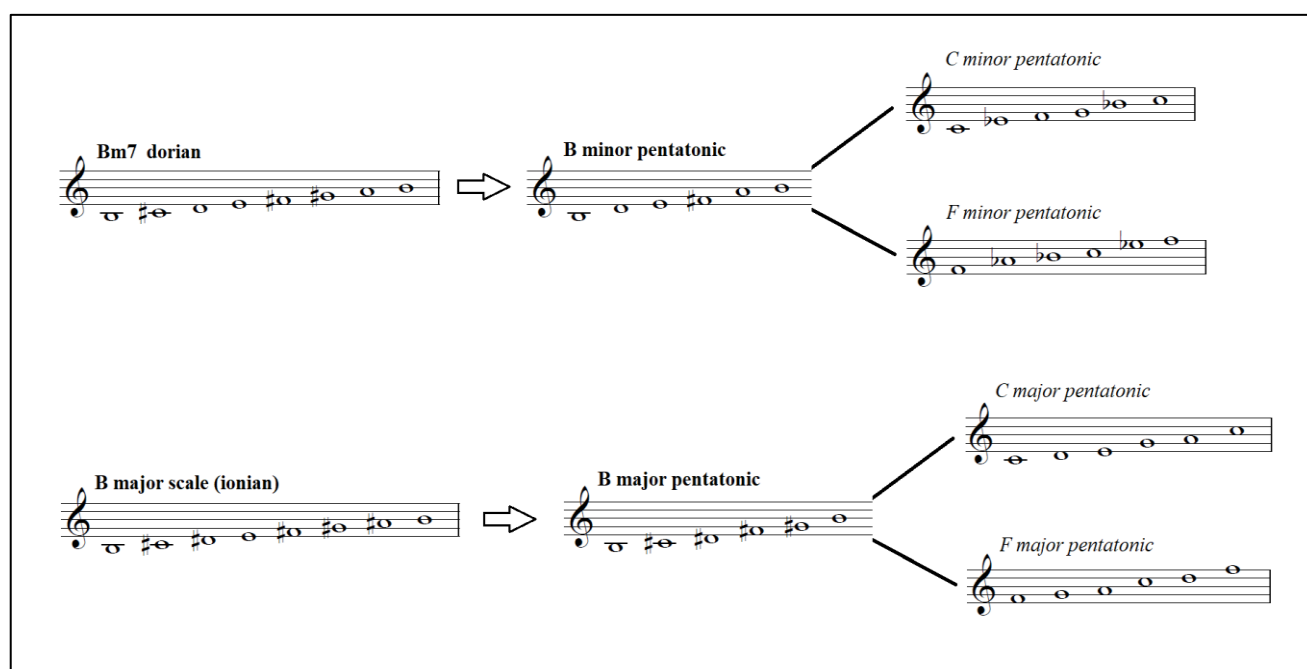


Fig.117: Exemplificação de como usar a ferramenta criativa “playing outside” para os ambientes modais de base de Si dórico e Si jônio, recorrendo às escalas pentatônicas, segundo John Scofield, adaptação de Hugo Trindade.

7. Conclusão

Uma das principais conclusões que podemos tirar é que somente uma personalidade musical como a de *John Scofield* – extremamente atento às novas tendências, curioso, vanguardista e de espírito pioneiro – é que poderá ser tão prolífica e versátil em percorrer parte do extenso e contrastante mosaico musical norte americano, sem nunca perder a sua identidade e, acima de tudo, sem nunca magoar ou ferir suscetibilidades dos puristas desses estilos que vai abraçando (sejam eles músicos, críticos ou investigadores).

Percorrendo a sua extensa discografia e tendo em conta os 5 habitats musicais em que a dividimos neste documento, a assinatura da guitarra de *Scofield* permanece imutável e sempre facilmente reconhecida seja a tocar *bebop* com *John Abercrombie*, seja a tocar *hardbop* com *Joe Henderson*, seja a tocar em *Hammond Trio*, seja a reinventar a guitarra solo e guitarra ritmo do *funk* e do *soul* (com recurso aos modernos pedais de *loops*, *whammy* & *delays*), seja a interpretar temas *blues* e *gospel* ao estilo de *New Orleans*, seja a tocar versões jazz de música *country* ou *folk*, seja em ambientes de *jam band* a tocar *blues-rock*, entre outras combinações que abarca.

Na minha opinião, esta faceta de *Scofield* deve-se essencialmente ao facto de ele ter "escolhido" a guitarra *blues* como principal alicerce das suas bases de guitarrista – ao nível de sonoridade, técnicas, articulações, expressividade – e de as dominar por completo. Se a isto juntarmos a expansão do *blues* pela música norte-americana e a sua presença na génese dos vários estilos musicais norte-americanos, fica mais fácil perceber e explicar o porquê de a guitarra de *Scofield* soar tão bem em tão contrastantes álbuns e ambientes, e de comprovar esta incorporação de técnicas oriundas de uma guitarra não-jazz numa guitarra jazz.

Ao nível de trabalho futuro, atendendo ao título deste trabalho, podemos propor outros casos de estudo (por exemplo *John McLaughlin*, *Larry Coryell*, *John Abercrombie* e *Mike Stern*) ou então podemos partir para uma investigação mais desafiante e abrangente sem restrições de caso de estudo. Importa também considerar a investigação no sentido inverso, nomeadamente a incorporação do idioma e técnicas da guitarra jazz na guitarra *rock* mais moderna (pós anos 80), onde poderíamos isolar alguns casos de estudo como *Allan Holdsworth*, *Frank Gambale*, *Steve Vai*, *Frank Zappa*, *John Petrucci* e *Joe Satriani*.

Do ponto de vista pedagógico, espero que alguns dos principais conteúdos e conclusões deste documento possam ser compilados e incorporados no ensino da guitarra jazz, de modo a expandir os horizontes dos jovens alunos, convidá-los a percorrer e conhecer mais estilos, e a enriquecer o seu vocabulário.

Creio ainda que esta temática de investigação é viável de ser transformada e adaptada em livro (ou até documentário em vídeo), de modo a chegar ao público em geral que gosta de música e de saber um pouco mais sobre a sua história.

8. Bibliografia

- Allen, J. et. al (2000). *The ultimate guitar play-along: Led Zeppelin, volume 2*. Alfred Music Publishing Co.
- Bacon, T. (2000). *Electric Guitars: The illustrated Encyclopedia*. UK: Balafoon Books.
- Blackett, M. (2005, abril). The 101 Greatest Moments in Guitar History, *Guitar Player*, pag. 54.
- Booting, T. (2009). *The Effect of Outside Genres on Techniques and Devices in Modern Jazz Composition (1988-2008)*. Master Degree Thesis (Performance). Massey University and Victoria University of Wellington, New Zealand School of Music. 215 pp.
- Broadbent, P. (2002). The Genius of The Electric Guitar - Charlie Christian [CD Booklet]. Nr. 0655642000. Columbia Legacy.
- Brosnac, D. (1975). *The Electric Guitar, It's History and Construction*. Panjandrum Press.
- Christiansen, C. (2001). *In the style of Wes Montgomery*. Mel Bay.
- Davis, Francis (1995). *The History of The Blues*. New York: Hyperion.
- Fisher, J. (1996) *Rhythm Guitar Encyclopedia*. Alfred Publishing Co.
- Gambale, Frank (1985). *Speed Picking*. Manhattan Music Publications.
- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Grifiths, C. et. al (2015). *Popular Music Theory – The essential guide for rock & pop musicians*. Rockschool Ltd.
- Gruhn, G. & Carter, W. (1994). *Electric Guitar and basses: a photographic history*. Miller Freeman Books.
- Heinitsh, H. (2013). *The jazz multilinguist: John Scofield's universal improvisational approach*. Master of Music Thesis. William Paterson University, New Jersey. 136pp.
- Johnson, C. (1998). *Swing & Big Band Guitar: Four-to-the-bar comping in the style of Freddie Green*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Lerner, Murray (prod.) [2004]. Miles Electric: A Different Kind of Blue. [DVD]. Eagle Vision.
- Levine, Mark (1995). *The Jazz Theory Book*. Sheer Music Inc.

- Nicholls, David (1998). *The Cambridge History of American Music*. Cambridge University Press.
- Preston, N. (2018) *Rockschool Guitar Grade 7*. Hal Leonard.
- Preston, N. (2018) *Rockschool Guitar Grade 8*. Hal Leonard.
- Preston, N. (2018) *Rockschool Bass Grade 8*. Hal Leonard.
- Ross, Michael (1988). *Getting great guitar sounds – a non-technical approach to shaping your personal sound*. Hal Leonard Corporation.
- Rooksby, R. (2000) *Fast Forward Slide Guitar*. Wise Publications.
- Scofield, John (2010): *Jazz-Funk Guitar*, vol. I & II. [DVD]. Alfred's Artist Series.
- Scofield, J. (2002). *The Genius of The Electric Guitar - Charlie Christian* (CDBooklet). Nr. 0655642000. Columbia Legacy.
- Scaruffi, Pierro (2003). *A History of Rock Music: 1951-2000*. iUniverse.
- Schonbrun, Marc (2003). *The Everything Rock & Blues Guitar Book*. Adams Media Corporation.
- The Pat Metheny Real Book* (2017). Hal Leonard.
- The Ellington Collection for Solo Guitar* (1994). Warner Bros.
- Kurt Rosenwinkel Compositions* (2006). Mel Bay Publications, Inc.
- Vários autores. (1974). *The Real Book: Volume 1*. Boston.
- Ward, Jeremy (2012). *Guitar Technical Handbook*. Rockscool Ltd.
- Watling, G. (2011) *Jazz, Blues and John Scofield, a Synthesized Language: an exploration into John Scofield's utilization of blues language within a jazz improvisational context*. Bachelor of Music Performance Thesis. Faculty of the Vitorian College of the Arts and Music, University of Melbourne. 56pp.
- Weisethuanet, H. (2001). Is there such a thing as the blue note? *Popular Music*. Cambridge University Press. **20**: 99–116.

WEBGRAFIA

Discografia Oficial de John Scofield [2019]. Acedido a Set. 24, 2019, disponível em:
www.johnscofield.com/discography

Entrevista de John Scofield à Revista Online Premier Guitar [2016]. John Scofield Connects the Dots. Adam Perlmutter. Acedido a Set. 24, 2019, disponível em:
www.premiarguitar.com/articles/24827-john-scofield-connects-the-dots?page=1

Entrevista de John Scofield à Revista Online Premier Guitar [2013]. John Scofield – Uncle John’s Electro-Jam Band. Jason Shadrack. Acedido a Set. 24, 2019, disponível em:
www.premiarguitar.com/articles/Interview_John_Scofield_Uncle_Johns_Electro_Jam_Band?page=1

Entrevista de John Scofield à Revista Online Premier Guitar [2013]. Rig Rundown: John Scofield & Avi Bortnick. Jason Shadrack. Acedido a Set. 24, 2019, disponível em:
www.premiarguitar.com/articles/19684-rig-rundown-john-scofield-avi-bortnick

9. Anexos

9.1. Entrevista a John Scofield, Porto, Casa da Música, 13 de maio de 2018.



Fig.118: Hugo Trindade entrevistando John Scofield, fotografia de Gonçalo Tarqu nio.

- **HUGO TRINDADE (HT):** Many jazz guitar players say they started out by playing rock. However, as soon as they began studying jazz guitar, most of them set the rock influence aside or only use it when playing fusion jazz. In your case, listening you playing some classic jazz standars, live or in albuns such as – so near so far, works for me, trio beyond, a moment's peace – we can listen to a guitar that has the phrasing and knowledge of jazz tradition, but who doesn't hesitate to use the rock/blues guitar crunchy sound and the rock/funk inflections and techniques – bends, hammer on, pull off, legato phrasing, pinch harmonics – in order to convey a more rich and complex interpretation of the melodies, solos and comping. How did you develop and direct this sound of yours, towards jazz?

JOHN SCOFIELD (JS): *I guess because I started with blues guitar and rock as a kid. You know, for Jim Hall, Wes Montgomery and that generation, there wasn't really rock and roll to take from because it didn't exist really. Bur for me, when I started, rock was huge. In the 60's, Hendrix and Clapton were the kings and all the kids listen to them. Then, as a teenager I got into blues, which kind of led me to jazz, because it's very similar feel.*

But I think in a way your question can be answered easily is this: because I already learned to play the blues and I use those techniques in jazz. I didn't see any reason not to, mainly because all the saxophone players and trumpet players or other jazz instruments played the blues in jazz.

The other thing is my setup on the guitar: guys that want to play like Wes Montgomery they'll use a wound 3rd string from a set of flatwound electric guitar strings. I use an unwound third string (even it's kind of heavy) but it's unwound – so you can bend in that blues way on the third string as well as the second and the first string. And I always thought that the sound of blues guitar – or just the guitar when you bend the notes and use vibrato – was very expressive and missing from orthodox jazz guitar playing.

- **HT:** Was there any other guitar player before you playing jazz standards this way?

JS: Yeah sure, you can listen to Charlie Christian and hear him bending notes and playing blues, even in a different way. But I guess Larry Coryell, he was the guy in the Gary Burton quartet on the late 60's playing some rock n roll in jazz...

- **HT:** Was it your own choice? Do you consider yourself a pioneer in this field?

JS: I really was a blues lover and wanted to play that music. I was serious about that. I was curious about that, and most of the other guys I think they weren't, they just became jazz guitar players. John Abercrombie use some techniques from rock, and then the people that are my contemporaries like Bill Frisell and Mike Stern they really use rock and blues techniques to. But I remember, at a certain point, I really thought "I already know how to play like BB King, why can I use it in jazz?". And also when I listen to Jack McDuff and the funkier kind of jazz, they do it so, and it fits right in.

- **HT:** Let's travel back in time. Apart from jazz, what were the musicians and albums of – rock, blues, pop, folk, country – that had a major influence on your decision to become a musician?

JS: *Well, like most other kids my age I just love the pop music of the day. When I started off, guitar was everywhere. Actually guitar was kind of new then in the early 60s. Before that you can hear guitar on a big band, but not the sound of guitar like you started to listen in rock or folk music. In fact folk music was very popular in America, with these kind of groups like Kingston Trio or Peter Paul and Mary. I got my first guitar at 11 years old and I started to learn some easy chords from these folk songs. Then, the first song I ever played in my guitar was Greensleeves. And then I discovered, like everybody else, The Beatles.*

- **HT:** What were the rock, blues and funk musicians and guitar players, that had a major influence in your sound?

JS: *Well... BB King, Jeff Beck, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Albert King, Muddy Waters, Howlin Wolf... Sly and the Family Stone... Then I hear James Brown, Wilson Pickett and Aretha Franklin and that blew my mind... But then I had this big transition when I was about seventeen. I said "I'm going to be a jazz musician" and then I become a jazz snob for like 5 years... So I missed bands like Led Zeppelin, Yes and Pink Floyd.*

- **HT:** For each of these groups of your albums, what were the – jazz, blues, funk, rock – artists – that influenced you the most as a musician / composer?

1) Still Warm (1985) / Blue Matter (1986) / Loud Jazz (1987)

JS: *Well, in those three records I just come from Miles Davis's band. I was very impressed by him and this was a time when I really thought we're going to take the funk rhythms of the day and make jazz out of it. I wanted to be a little different from what Miles was doing. I was also very influenced by the electric jazz of the time: Weather Report, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Steely Dan, but, honestly, I can't think of anything I was influenced the most than just my own blues-rock guitar.*

2) Hand Jive (1994) / Groove Elation (1995) / Agogo (1998)

JS: *Hand Jive and Groove Elation: That's when I was really trying to use some of the kind of Soul Jazz. The big influences on me then were Eddie Harris (who's on Hand Jive), Miles (always Miles), Cannonball, Jack McDuff, Les Mccan... Agogo: Medeski, Martin, Wood and I are friends and we have similar roots. We love to play funk, reggae and that kind of rootsie music, and make jazz out of it. We also have our own free jazz spirit, wich I love. On the record I went back to the same roots that we both share: for example, the song 'Agogo' (I didn't realize it) it's very similar to the groove on 'The thrill is gone' from BB King; and the song 'Chank' is very much influenced by James Brown track - 'Cold Sweat' - in fact it's almost the same bass line - I knew that, I've kind of stolen that, wich is ok to do! (laughs).*

3) Bump (2000) / Überjam (2002) / Up All Night (2003)

JS: *Well those albums where an extension of the Agogo type stuff, but with more modern elements and beats, and they were recorded with musicians from the most diverse musical styles.*

4) That's What I Say (2005) / Piety Street (2009) / Country For Old Men (2016) / Hudson (2017)

JS: *On Piety Street I wanted to go to New Orleans and play with New Orleans musicians because I like the R&B from there. When we make that record we decided to go to the root of a lot f black music, wich is gospel. That's what I say it's a collection of well-known Charles covers, with a degree of unpredictability in our playing. Country for Old Men and Hudson it's taking traditional country music, Nashville classic songs and Appalachian based music (wich is kind of scotish and english folk music that came to America) and making a jazz version of it, with a jazz rhythm section.*

- **HT:** Going back to the 70s and to the birth of fusion. What albums and musicians (many of them your peers) influenced you the most, during that time?

JS: *Well... Hendrix, Miles on Bitches Brew, John McLaughlin playing with Tony Williams Lifetime... Larry Coryell with the Gary Burton Quartet...*

- **HT:** In your opinion, chronologically speaking, what is the line of research that makes more sense: Incorporating blues/rock/funk guitar language/idiom and techniques in jazz guitar or the other way around?

JS: *Well they both work because it just depends on who you are. If you are in a rock band and you study jazz you could be incorporating jazz into rock...*

People try to divide the kinds of music too much, I think. Everybody has got different influences and that's what makes music special - allow your different influences to come out.

I don't differentiate so much between Blues, Rock and Jazz. I think we have to look at the slow evolution of the guitar over the years. But something happened when in modern times people started to separate them in all these strict categories. Jazz, Blues, Rock, Folk, they're not really strict, they bleed into each other, as you know. But I know what you mean.

You can find rock guitar players that play things that you can say - 'wait that comes from Jazz' - but is a major 7 sharp 5 chord come from jazz?

I read an interview with Paul McCartney where he said one of his songs was influenced by the Modern Jazz Quartet from a record that he heard in the fifties when he was a kid, so that would be Pop Rock been influenced by jazz...

- **HT:** What other guitar players (within jazz or other genres) could also be relevant to my research?

JS: *Well I think you should check out John Abercrombie, Mike Stern, Larry Coryell and John McLaughlin. Those guys were very different from Wes Montgomery and Jim Hall. The 60s had just happened, and they were young jazz musicians who were also young guys listening and embracing rock and roll.*

Also they were the guys who gave me the confidence to be able to combine them to, so I didn't think it was wrong to do that.

9.2. Glossário de Técnicas de Guitarra Elétrica.

9.2.1. Blues & Rock

- **Fast alternate picking:** execução rápida e virtuosa de melodias na guitarra em que o intérprete toca todas as notas com palheta, alternando as técnicas de *downstroke* (palheta para baixo) e *upstroke* (palheta para cima).
- **Fret-hand Tap:** técnica alternativa e avançada de *legato* em que o guitarrista “martela” as notas na escala do instrumento, usando mão esquerda (guitarristas destros).
- **Glissando:** aplicação da técnica de *slide* ou *glissando* no final do valor rítmico de uma determinada nota, sendo a nota seguinte novamente palhetada ou dedilhada.
- **Hammer-on:** ligado (*legato*) ascendente.
- **Natural Harmonics:** harmónicos naturais da guitarra.
- **Pick-hand Tap:** técnica alternativa e avançada de *legato* em que o guitarrista “martela” as notas na escala do instrumento, usando mão direita (guitarristas destros), podendo também “martelar” as notas com a palheta.
- **Pinched Harmonics:** técnica avançada em que o guitarrista usa o polegar que segura a palheta para obter os harmónicos da nota que acabou de palhetar.
- **Pre-bends:** inverso da técnica de *String Bends*, isto é, o guitarrista prepara o *bend*, toca essa nota e só depois alivia a corda de modo a esta retornar à nota correspondente ao espaço pisado.
- **Pull-off:** ligado (*legato*) descendente.
- **Quarter-tone bend:** técnica de *String Bends* com nota alvo situada no máximo $\frac{1}{4}$ tom acima, como que apenas uma ligeira nuance da melodia.

- **Slide:** aplicação da técnica de *slide* ou *glissando* no final do valor rítmico de uma determinada nota, conectando-se com a nota seguinte sem necessidade de ser palhetada ou dedilhada.
- **String Bends:** técnica muito comum na guitarra elétrica, em que o guitarrista obtém uma nota mais aguda puxando e curvando a corda ao mesmo tempo que pisa um determinado traste, tendo como alvo uma nota localizada até um máximo de 2 tons acima da nota correspondente ao local da nota pisada.
- **Sweep Picking:** técnica avançada e virtuosa em que o guitarrista executa as melodias tocando (na maioria dos casos) apenas uma nota por cada corda, e usando quase sempre a palheta sempre na mesma direção – *downstroke* ou *upstroke* – como que a “varrer” as cordas da guitarra.
- **Trill:** articulação muito comum na guitarra em que o intérprete alterna rapidamente entre duas notas as técnicas de *pull off* e *hammer on*.
- **Vibrato:** fazer vibrar a nota usando um ligeiro *bending* constante (inferior a ¼ tom).
- **Whammy Bar Bend:** técnica de *bending* com recurso a uma alavanca que alguns modelos de guitarra possuem na ponte.

9.2.2. Funk & Soul

- **16th Notes Rhythm:** guitarra ritmo tocada maioritariamente em semicolcheias.
- **Harmonised Guitar Licks:** frases curtas de guitarra tocadas em harmonia.
- **Muted Strings:** técnica de guitarra ritmo em que se abafam as cordas de modo a obter um som mais percutido.
- **Rhythm Displacement:** hemíola; repetir uma ou várias vezes a mesma frase, mas a começar num sítio diferente do espetável dentro do mesmo compasso.
- **Syncopated Riffs:** frases de guitarra sincopadas.

9.2.3. Jazz

- **Chord Melody:** interpretação do tema em guitarra solo, em que o guitarrista toca a melodia, harmonia e linha de baixo em simultâneo, alternadamente ou em contraponto.
- **Chromaticism:** melodia cromática.
- **Crossing Strings:** técnica de guitarra solo em que o guitarrista toca uma melodia ou faz um acompanhamento, intercalando entre cordas não adjacentes, em dedilhado ou com palheta.
- **Hybrid Picking:** técnica avançada de guitarra em que o intérprete usa em simultâneo as técnicas de dedilhar e palhetar as cordas.
- **Legato Phrasing:** execução de frases (na maioria das vezes frases rápidas), palhetando ou atacando uma única vez cada corda, sendo as restantes as notas da mesma corda tocadas em *hammer on* e/ou em *pull off*.
- **Octaves:** melodia tocada em oitavas.