

# R.Lab

CULTURA E FOMENTO

| REVISTA INFORMATIVA – Nº2

- AULAS
- ARTIGOS
- COLUNAS
- TRANSCRIÇÕES
- MÚSICA E CULTURA!



# ÍNDICE

## EDITORIAL

- O verbo "aprender"..... 4

## ARTIGOS

- Amplificadores: configurações básicas..... 5
- Sobre palhetas e palhetadas..... 8

## AULAS

- Guitarra: tríades e tétrades com *tapping*..... 12
- Violão: Música Brasileira em 5..... 13

## COLUNA

- Sobre solmização, percepção, solfejo..... 15

## ANÁLISE.

- Dança Húngara nº5 de Johannes Brahms..... 18

## TRANSCRIÇÃO

- Five Pound Blues (Joe Pass)..... 23

## SOBRE..... 26

## CONTATO..... 27





## EDITORIAL

**“O verbo ‘aprender’ só tem valor quando é conjugado no eterno presente.”**

Poisé... **aprender!**

A frase acima – a qual não me recordo o autor - encontrei em uma antiga revista de guitarra. Nela encontramos o valoroso significado dessa palavra!

Aprender a *falar*, aprender a *andar*, aprender a *tocar*, aprender a *compartilhar*, aprender a *fomentar*... **aprender a aprender!**

E, sobre a edição? Nela você encontrará - e aprenderá! – sobre alguns princípios básicos para a regulação de amplificadores, bem como importantes e interessantes opções quando da utilização das

palhetas! Também há aulas/lições sobre a execução de tríades com a utilização de *tapping* e uma interessante condução de *Música Brasileira* em 5!

Parte do conteúdo também dispõe de material em vídeo, ao qual você encontrará um *QR Code* para acessá-lo.

Bom, espero que a leitura seja interessante, e que o conteúdo colabore em sua formação musical e pessoal!

No mais, boa leitura e..... bons sons! E ‘bora aprender!





# ARTIGOS

## Amplificadores: configurações básicas

Bom, temos a nossa guitarra, os nossos cabos, o nosso amplificador... conectamos tudo, ligamos, e..... quem som é esse? Não está parecido com o que fica em aula ou mesmo com o que ouço em outros lugares! E, agora?

Quando consideramos o *som final* que ouvimos, devemos considerar que esse é uma soma de fatores: *a guitarra, sua madeira, captação, construção / a qualidade dos cabos / a cadeia de pedais e os pedais, quando há / o amplificador em si, sua regulagem, a qualidade de seus componentes, entre outras variáveis.*

Como geralmente iniciamos os estudos “apenas” com uma guitarra e um amplificador, aqui, citarei um pouco sobre os parâmetros gerais dos amplificadores. Em tempo, devido à grande parte dos produtos utilizarem a terminologia em inglês, citarei a mesma como base, bem como sua tradução, quando necessário. Na “segunda parte” citarei a terminologia em português, para a *interiorização* da referência. Por vezes, diferentes eventuais nomenclaturas também serão adicionadas. Grande parte das informações também são encontradas no manual do seu amplificador. No mais, segue:

- 1) *Detalhe importante, seu amplificador está de acordo com a rede elétrica utilizada? 110V ou 220V?*



- 2) *Agora aos parâmetros presentes:*

Antes disso, dois pontos:

**INPUT/ENTRADA/GUITARRA** – Entrada para conectar a guitarra o pedal/pedaleira;

**DRIVE (SELECT-ON/OFF)** – Ativa e desativa o *overdrive*/distorção do amplificador. Aqui, em alguns amplificadores temos um *footswitch*/pedal para executar essa função, com sua respectiva entrada:

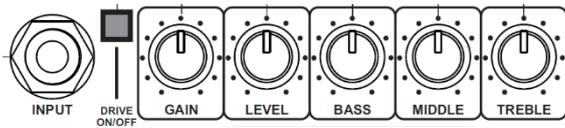


Dependendo do amplificador e suas opções e canais dispostos, o número de *switches* pode ser maior:





Continuando:



**GAIN/GANHO/DRIVE** – Controla o nível de *overdrive*/distorção do amplificador (sabe aquele “*som de guitarra*”?”);

**LEVEL/VOLUME** - Controla o *volume final* do amplificador;

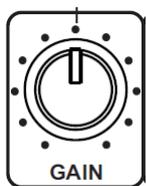
**BASS/GRAVE**- Controla o grave;

**MIDDLE/MÉDIO** – Controla o médio;

**TREBLE/AGUDO** – Controla o agudo.

Esses são os parâmetros que estão presentes na **imensa maioria** dos amplificadores. Outros parâmetros específicos de determinado amplificador (talvez, o seu?!) serão oportunamente discutidos em aula.

Agora, em relação à regulagem. Uma guia que temos é pensar no relógio, nas horas! A exemplo do painel inicial, temos todos os parâmetros às 12h!



Portanto, pensar em “horas” é uma eficiente ferramenta! Outro exemplo, considerando as horas:



10h

12h

1h

3h

E, para começar a regular seu amplificador, a melhor opção é iniciar com os controles de **GRAVE/MÉDIO/AGUDO em 12h**. O **VOLUME**, é interessante estar “zerado”, para não se assustar (hehe! ) com o volume e para não danificar seu amplificador se o mesmo estiver muito alto ao ligar.

Quando sem o *drive* ligado, alguns amplificadores tem no *gain* um controle da entrada de sinal. Em outros amplificadores, esse sinal é independente, sendo que, após ligar seu amplificador e ativar o *drive*, você pode controlar o nível de distorção de seu amplificador.

Então, vamos iniciar? *Volume* “zerado” e *graves, médios e agudos* em 12h? Ligue o amp! Aumente o volume em uma altura confortável para você... e, talvez, seus vizinhos!

Gostou do som *limpo*? Se não, comecemos a pesquisar e testar outras possibilidades!

Uma regulagem que vejo que funciona muito bem na maioria dos amplificadores e que utilizo com frequência é a configuração:

**GRAVE: 12h /MÉDIO: 1h /AGUDO: 11h**

E aí? Ficou bom? Grave demais, faltou agudo.... outra coisa? Altere os parâmetros de acordo com o que acha que falta! Logo, talvez:

**GRAVE: 11h /MÉDIO: 2h /AGUDO: 9h**

**GRAVE: 9h /MÉDIO: 12h /AGUDO: 3h**

Novamente, teste, ouça! Na dúvida, volte às 12h!

Agora, vamos à distorção! Bom, para guitarristas, nada como colocar no máximo, afinal, temos os controles da guitarra para trabalhar com os timbres! Mas o ideal é, após ativar o *drive*, ir girando o *knob* até encontrar um timbre confortável para estudo e performance! Quem sabe às 3h ou 4h... Aqui, um adendo, pois vários amplificadores possuem canais separados para o som limpo e para o

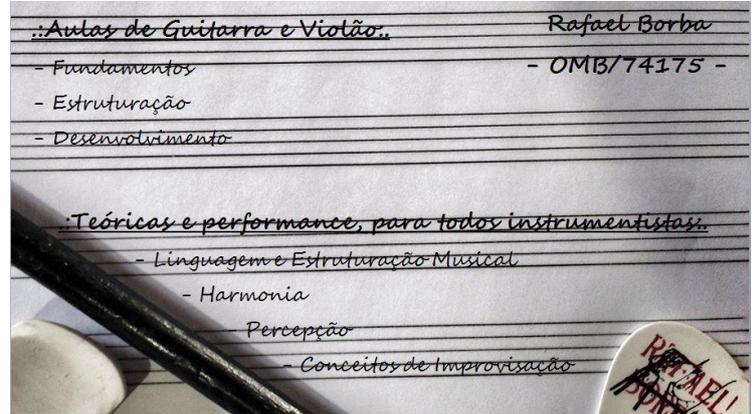


som com distorção, com seus controles individuais, o que trás mais autonomia na configuração e timbragem do seu som. Abaixo, um exemplo em um amplificador de três canais. Repare que os controles são os mesmos, sendo que os canais são trocados através do footswitch:



Bom, é claro que explanaremos mais esses pontos em aula, porém ficam aqui pontos fundamentais para tal!

## **.:Professor de Música:.**



**(15) 99721 2704**

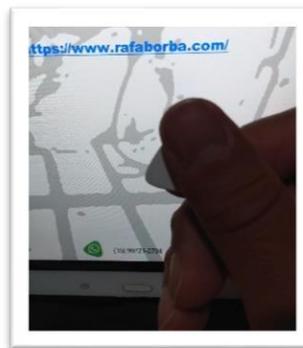




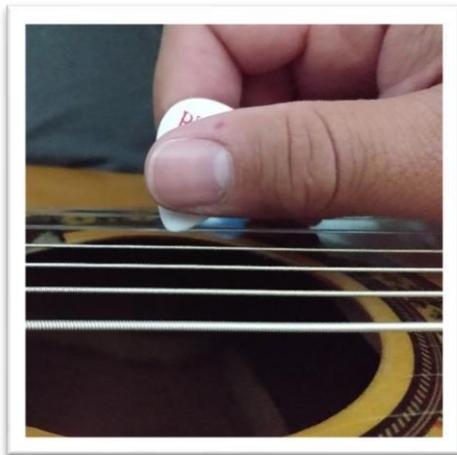
## Sobre palhetas e palhetadas

Abaixo, uma maneira funcional de “preparar” a palheta/palhetada:

### Posição da Palheta:



### Nas cordas (palhetando):



A palhetada tende, com o tempo, a se moldar com o nosso *playing*! Aqui, exemplifiquei minha *atual* (já a um tempo) maneira e postura em relação a palheta e palhetar.

Junto a isso, também se considera o tipo de palheta, espessura, flexibilidade, tipo de ponta, material... abaixo, as palhetas que mais utilizei e utilizo:



**Fender Heavy** – Foi o primeiro modelo de palheta que utilizei! Fácil de encontrar, barata (à época) e com um bom tamanho e ataque;



**Dunlop Jazz III** – Uma grande descoberta! Palheta pequena e rígida, logo, com uma rápida resposta no “rebote” da palheta! Além de facilitar a utilização de algumas técnicas, o timbre que ela produz também é algo bem interessante e colaborativo com as diversas linguagens e gêneros musicais! Digo que, “na dúvida, volte nela!”. Talvez, um “contra” seria, devido a sua rigidez, a condução quando mais “amena”;



**D'andrea PRO-358** – *Uma grande apresentação! Conheci essa palheta por intermédio de meu professor na época do Ensino Técnico. De pontos equiparáveis com a JAZZ III está o tamanho e a rigidez, porém, o formato e o grip são interessantes diferenças! Outro ponto muito interessante dela é sua sonoridade “de dedos”, com um ataque mais “veludado” que a JAZZ III;*



**Fred Kelly Bumblebee** – *Ela é interessante pois é um dedal com uma JAZZ III, haha! Logo, é uma soma de minhas predileções. Para o fingerstyle, o country e mesmo as “frases de sete cordas”, é funcional! Além do mais, a palheta não é fixada, tendo a possibilidade de movimento em relação ao dedal!*



**Palhetas .70mm** – *De maneira genérica, são as palhetas de formato “padrão”. Gosto especificamente dessa medida e palheta para violões de cordas de aço, onde, há um ataque interessante, sonoridade também interessante bem como ainda deixa “aquela” sobra do som da palheta na condução que eu, particularmente, gosto!*

Porém, sobre o playing, podemos citar ainda mais!

Quando tocamos com palheta, de forma prática, durante uma canção/composição, há momentos mais “leves”, onde o *dedilhar* se torna importante ferramenta para

tal intenção. Temos a opção de palhetar as notas, bem como a opção do **PIMA** e outras que citarei aqui.

Uma das coisas que acontecem com frequência é o guitarrista colocar a palheta na boca para dedilhar (o que não é “legal”, ainda mais se a palheta em questão

é sua!), porém, além do obvio, o tempo de retorno para a frase é “atrasado” devido ao movimento. Considere que, após determinado trecho, talvez você precise da palheta para a continuidade da canção. Logo, manter a palheta na mão (assim como no *tapping*) se faz essencial!

### Algumas opções para “segurar” a palheta:



1 - Entre o Indicador e o Médio



2 - Com o mindinho segurando a palheta



3 - Com o Indicador



Há uma opção ainda mais interessante, onde você continuará a utilizar a palheta! Essa opção é muito característica do *Country*, porém outros estilos musicais (como o *Jazz Rock*, o *Fusion*), se utilizam dessa técnica! Bom, considere que qualquer um pode utiliza-las (aqui, citei por referência).

E, então, que técnica é essa? É a **palhetada híbrida!**

Logo:

### Palhetada Híbrida

No dedilhado “padrão”, utilizamos o **PIMA**, sendo:

**P** - Polegar

**I** - Indicador

**M** - Médio

**A**- Anelar

Porém com a utilização da palhetada híbrida (palheta e dedos), há alterações em relação à nomenclatura:

▣ ∨ = *Palheta (Polegar + Indicador)*

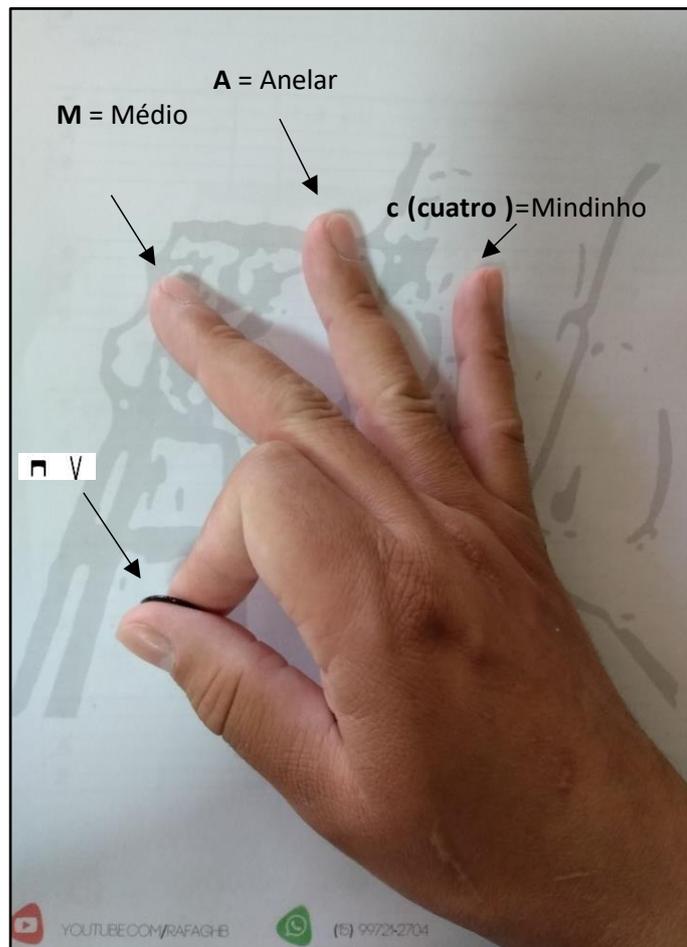
**M** = Médio

**A** = Anelar

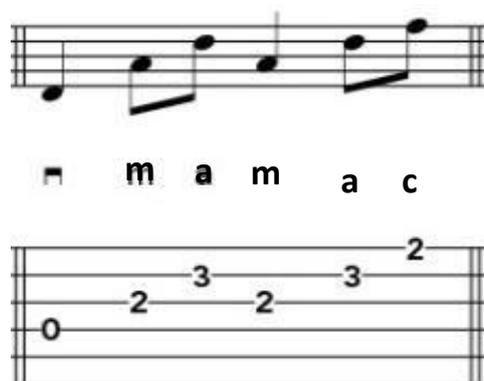
**c (cuatro)** = Mindinho

O *cuatro* tem a derivação ibérica (é o dedo quatro), porém, você também pode encontrar a nomenclatura em inglês, ou seja, **p** (*pinky*). Considere que é um “p” minúsculo, pois o “P” (maiúsculo) é o **polegar**. Ainda sobre o polegar, sua nomenclatura em inglês, notadamente quando relacionado ao contrabaixo, também se dará como **T** (*Thumb*).

Portanto:



Abaixo, um exemplo da utilização da *palhetada híbrida* no acorde **D**:





Porém, frases também são possíveis:

E, mais desenvolvimento e informações, são adicionadas no decorrer das aulas e no repertório!

Bons estudos, e escolha de palhetas!







## Bossa em 5

Eae!

Aqui, apresentarei uma ideia de condução de uma *Bossa Nova em 5*. Mais que considerar como Bossa, aqui, referencialmente, temos o Jequibau, ritmo criado por Mário Albanese junto ao maestro Ciro Pereira na década de 60.

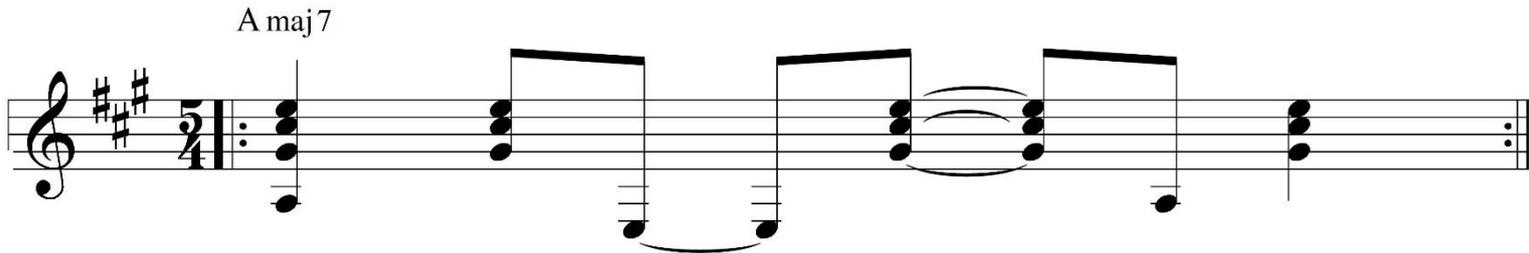
O *Jequibau* parece *Bossa Nova*, mas, não é! Utilizei o termo *Bossa* como um referencial mais conhecido, porém, apesar das semelhanças, alguns aspectos técnicos têm contrastes quando dada a comparação.

Uma questão importante sobre essa condução é fazer com que ela não seja ou aparente uma *soma*, como, a exemplo, em “*Take Five*”, de Paul Desmond, onde há a percepção divisiva do 3+2, mas fazer com que a mesma seja mais constante. Bom, vamos lá!

Inicialmente, apresento a clave utilizada:



Agora, o padrão inicial da condução:



E, uma variação, considerando a condução em dois compassos:



Agora, que tal adicionar a ideia em seu repertório? No vídeo-exemplo, utilizo a rítmica na canção *Garota de Ipanema* (ou, *Ga-Garota de I-Ipanema?* Haha!). Perceba que não há uma *sensação* da métrica ímpar! É muito interessante quando toco canções sobretudo do repertório da Bossa Nova e o acompanhante – solista ou cantor – não entende o porquê de não conseguir encaixar a melodia... até o momento em que eu cito que “*está em 5!*”

Evidentemente, a *individualidade*, o *conhecimento adquirido* pode tendencialmente gerar percepções divisivas, porém isso se dá geralmente de uma forma analítica.

Logo, após a harmonia, que tal adequar a melodia das composições presentes em seu repertório ou mesmo compor utilizando essa ideia rítmica?



Ah! O material aqui tem caráter didático, logo, mais variações, direcionamento em *performance*, (...) também são campos a explorar!

Basicamente, é isso! E, 'bora estudar!

Assista o vídeo aqui:



# Jequibau

Rafael Borba

Cmaj7(9) D♭maj7(9)



# COLUNA

## Sobre solmização, percepção, Solfejo, ouvido relativo...

Eaê!

Aqui, vamos falar um pouco sobre a **solmização!**

A **solmização** é uma - também - ferramenta do estudo musical onde, para cada nota musical é atribuída uma sílaba distinta, sendo que, dessa forma, as relações intervalares são mais facilmente “expostas”. É uma ferramenta que, junto à utilização do **Dó Móvel**, traz como vantagens a sua evidente interiorização intervalar e, por conseguinte, o desenvolvimento da **percepção** e do **ouvido relativo**, pois as **sonoridades** e **distinções** de cada intervalo são mais evidenciadas, e sob um viés didático, se apresentam de forma mais “lógica e analítica”.

Inicialmente, exemplifico o conceito do **Dó Móvel**:

**Leitura:** Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si | Fá Sol Lá Si<sup>b</sup> Dó Ré Mi

**Solfejo:** Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si | Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

Perceba que mesmo sendo escalas com suas **fundamentais/tônicas** distintas, o solfejo foi iniciado e desenvolvido a partir da nota Dó. Estruturalmente, são “apenas” escalas maiores.

Uma das – talvez – desvantagens da **solmização** é quanto à sua utilização com “alturas reais”, quando colocamos tais “**fonemas**” fora do conceito do Dó Móvel, pois teremos que, de certa forma, estruturar todas as escalas de maneira diferente pois, *para cada escala, devido às notas presentes, fonemas/silabas distintas são utilizadas*.

Antes de exemplificar tal situação, segue breve introdução sobre o conceito:

Inicialmente, temos as notas *naturais*. Perceba que agora a nota *Si* passa a se chamar *Ti*:

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Ti

Para os acidentes – (b) bemóis e (#) sustenidos – utilizaremos sílabas/fonemas diferenciados. Aqui, a enarmonia – como para citação a exemplo de um Dób - se faz mais efetiva:

Di Ri Fi Si Li | Ra Me Se Le Te

Basicamente, o que temos é – salvo exceções – a vogal “i” para os *sustenidos* e a vogal “e” para os

*bemóis*. Tão logo, podemos constituir a escala cromática:



Exemplificação em duas escalas distintas, sendo uma em *modo maior* e outra em *modo menor*:

### Escala de Lá Maior:



### Escala de Dó Menor:



Abordando *mais além*, nessa explanação atribuo também as alturas/entonações reais no solfejo, porém ainda com a utilização da *solmização*. Nesse caso há mais “racionalidade”, pois predefinições – escalares, intervalares, relatividade – se tornam necessárias para um amplo desenvolvimento de conteúdo.

### Sobre vantagens e desvantagens:

Acho eu que a grande vantagem da utilização da **solmização** é a diferenciação fonética e, por conseguinte, entonação das notas, pois elas passam a ser “citadas” com sua devida **individualidade** e **sonoridade**. Com alturas/entonações reais, a constante prática e “diversas memórias” – muscular, auditiva, a exemplo – sua interiorização se torna efetiva e natural. Somando-se ao **Dó Móvel**, a exemplo, em um contexto do estudo dos modos *gregos/gregorianos/elesiásticos*, a interiorização, bem como *características* são pontos mais facilmente absorvidos seja no viés sonoro, seja no viés estrutural.

Sobre desvantagens, creio que um ponto importante é talvez sobre a relação “acadêmica”, visto que diversos cursos utilizam o **Dó Fixo** (que é lido e cantado em sua altura/entonação real), o que torna o costume e prática com a *solmização* algo que

interfira na execução do mesmo. Aqui vale salientar que essa interferência é “facilmente” transposta, com a utilização – novamente – das “diversas memórias” e, sobretudo, com as estratégias do “*tornar físico o que ainda não lhe é – ainda – interiorizado*”.

### Um direcionamento, em fase de construção:

Por fim (?), não apresento aqui uma conclusão, mas um direcionamento para o estudo. Citarei algo obvio.... **PRATIQUE TUDO!** O **Dó Móvel** e a **solmização** são ferramentas muito eficazes! Essas ferramentas lhe trarão um senso de percepção “daquela nota”, “daquela sonoridade” e posterior utilização – seja na improvisação, seja na composição, seja na harmonia – que você, então, procura. Notadamente para instrumentistas (afinal, não é necessário cantar a nota, e sim toca-la), elas te proporcionam uma interiorização, uma *direção* altamente benéfica! Essas abordagens trazem uma certa *obviedade sonora!*

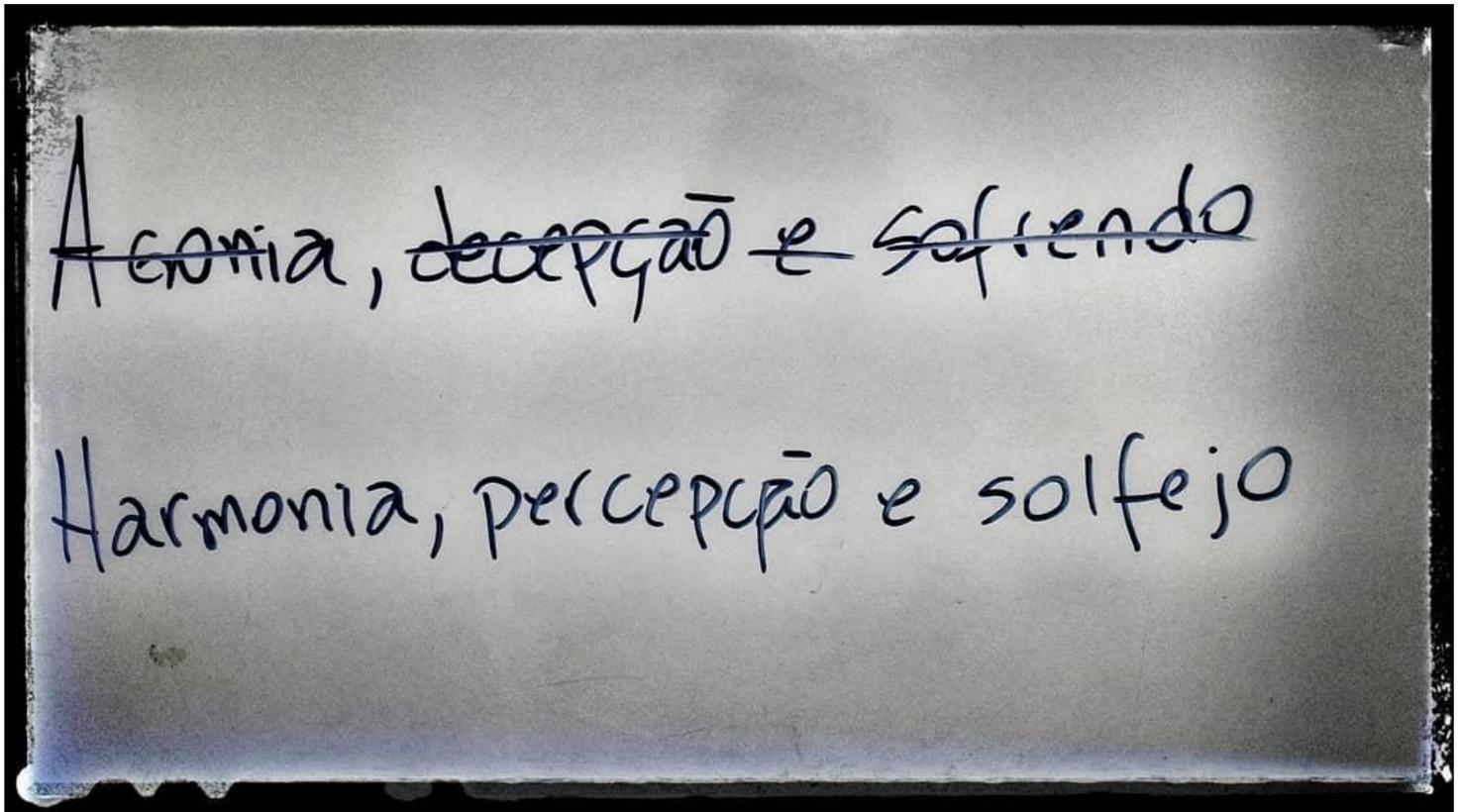
O **Dó Fixo**, além do que já foi citado, creio que – talvez de forma equivocada - para os cantores acabe sendo algo mais importante, pois afinal a voz é o instrumento deles! A representação mais clara das notas se dá - evidentemente - através do **Dó Fixo**.



Segue um interessante vídeo onde pode-se apreciar o solfejo com a utilização simultânea do **Dó Móvel** e do **Dó Fixo**:



Enfim, apresentei aqui uma introdução conceitual. Evidentemente em aula a abordagem de conteúdo é muito mais ampla e explanado. Então..... ‘bora estudar!



**ANUNCIE  
AQUI!**



# ANÁLISE

## *Dança Húngara nº5 de Johannes Brahms*

### **Sobre o Compositor:**

Compositor e pianista alemão (7/5/1833-3/4/1897), um dos grandes representantes do romantismo. Nascido em Hamburgo, filho de músico, na infância demonstra vocação para o piano, que aprende com o pai. Entre os 14 e os 16 anos, ajuda no orçamento doméstico com o dinheiro que ganha tocando para marinheiros nas tabernas do cais.

Em 1850 conhece Eduard Reményi, um violinista húngaro-judeu que lhe ensina música cigana, influência que dura sua vida toda. Por intermédio de Reményi vem a conhecer o compositor Robert Schumann, que o incentiva na carreira. Nessa época compõe o primeiro trabalho de fôlego, a *Sonata para Piano em Mi Maior, Opus 1*. Apaixonado por Clara Schumann, a mulher do amigo, não se casa com ela quando Schumann morre, em 1856.

Reservado, Brahms permanece solteiro até o fim da vida e não se sabe a natureza exata de seu relacionamento com Clara. Entre 1857 e 1869 dá aulas de piano, conduz um coro feminino em Hamburgo e compõe sem parar. Em 1863 muda-se para Viena, onde tem uma vida tranquila, atrapalhada apenas pela rivalidade com Richard Wagner e Anton Bruckner. Torna-se maestro da Sociedade de Amigos da Música em 1872 e, por três temporadas seguidas, rege a Orquestra Filarmônica de Viena.

Entre suas principais composições estão *Danças Húngaras para Duo de Pianos* (1869) e as sinfonias *Nº 1* (1876), *Nº 2* (1877) e *Nº 4* (1885). Dá seu último concerto em março de 1897 e morre de câncer no fígado um mês depois, em Viena.

Fonte: <https://www.algosobre.com.br/biografias/johannes-brahms.html>

### **Sobre a Peça:**

O alemão Johannes Brahms e seus contemporâneos vienenses apreciavam muitíssimo a música cigana, que já era bastante urbanizada na época, bem diferente da música coletada por Béla Bartók mais tarde nos lugares mais remotos da Hungria. Na Viena da metade do século XIX, proliferavam conjuntos ciganos itinerantes fixando residência nas praças e tavernas de Viena, tocando sua música melancólica, porém soberbamente espirituosa. Brahms, um grande admirador da música húngara, teve um de seus primeiros contatos com esse tipo de música ainda jovem, aos 19 anos, quando acompanhou ao piano o violinista húngaro Ede Reményi numa turnê.

Vê-se diretamente tal influência nas *Danças Húngaras*. Elas formam um conjunto de 21 Danças, originalmente para piano a quatro mãos, com a maioria de seus temas musicais baseados em canções ciganas da época. Desde que foram publicadas, em 1869, até os dias de hoje, as *Danças Húngaras* gozam de grande popularidade, chegando a ser usadas em cenas de cinema. Naquele tempo, elas não somente se tornaram referência dentro daquele estilo de música que estava na moda, mas também eram tidas como acessíveis para a grande maioria dos pianistas não profissionais. Com tamanho sucesso, nada mais natural que fossem adaptadas para diversos tipos de conjunto – o próprio Brahms orquestrou as danças *nº1*, *3* e *10*. Atualmente, todas estão orquestradas por diversos compositores – até seu amigo, o compositor tcheco Antonín Dvořák, orquestrou algumas danças.



Originalmente, a *Dança Húngara n°5*, para piano a quatro mãos, foi escrita na tonalidade de Fá Sustenido Menor. Na versão orquestral aparece em Sol Menor. Sem dúvida, é a mais popular de todo o conjunto das danças.

**Partitura da Peça:**

Forma: ABA (ternário)

**Partes:**

A		B	A'		CODA
Sessão 1	Sessão 2		Sessão 1	Sessão 2	
Sol Menor	Sol Maior	Sol Maior	Sol Menor	Sol Maior	
1 — 32	33 — 48	49 — 62	63 — 78	79 — 94	95 — 96



## Análise da Peça:

A *Dança Húngara n.º5* advém da *Czarda "Bártfai Emlék"*, de Béla Kéler. Acusado por Reményi de plágio, o próprio Johannes Brahms esclareceu que já havia deixado muito claro ao editor de que nenhuma dessas melodias era sua: ele somente havia, usando as palavras do autor, dado “forma e equilíbrio” às melodias ciganas, não atribuindo sequer número de *Opus* às obras e mandando imprimir a palavra “*arranjadas*”, em destaque, na partitura.

Sobre a *Czarda*, essa é uma dança folclórica tradicional da Hungria. Seu nome provém de “*czárda*”, palavra antiga para “taverna”.

Essa dança foi popularizada pelas bandas de ciganos húngaros e de países vizinhos como Sérvia, Eslováquia, Eslovênia, Croácia, Ucrânia, Transilvânia e Morávia, bem como entre os povos minoritários da região, inclusive os da Bulgária.

A música de *Czárdás* é caracterizada por uma variação de andamento: ela começa lentamente e finaliza em um ritmo muito rápido, tal qual a peça analisada.

Sobre a peça, em sua forma orquestrada, ela é baseada numa melodia de violino, ardente, melancólica, porém ao mesmo tempo jocosa, refletindo o caráter cigano da obra. Uma seção intermediária, com rica percussão a início, muda o caráter da peça, com as cordas num som expansivo. Logo em seguida, o tema inicial retorna e a orquestra acaba a peça brilhantemente e de forma decisiva.

A tessitura instrumental melódica é muito explorada durante a melodia, sendo isso exemplificado já nos dez primeiros compassos, onde há, a exemplo, a passagem da melodia pela nota Ré em três oitavas distintas (ex: *fig.1*):



Figura 1: Melodia se iniciando na nota Ré (compasso 1), e a nota novamente aparecendo – em suas oitavas correspondentes - nos compassos 9 e 10.

Mudanças drásticas de andamento são frequentes durante a peça. Rompantes, bem como os sentimentos mais introspectivos – portanto passíveis de interpretações individuais - são característicos do período Romântico, ao qual o compositor se enquadra (ex: *fig.2*):



Figura 2: piano, forte, crescendo, poco rit., in tempo, *grande diversidade dinâmica e de andamento em um curto espaço de tempo*; o *passionato*, relativo ao sentimento introspectivo da paixão

A peça tem uma forma ternária, sendo evidenciada, além das texturas contrastantes das partes, pela repetição da parte **A** (a qual notarei como **A'**), a qual sofre algumas alterações *pós* parte **B**.

Sobre as partes, **A** e **A'** se encontra na tonalidade de Sol Menor, sendo que grande parte dos repousos na melodia se apoiam nas notas da tríade de Sol Menor, e por vezes se apoia na nota Fá#, presente na escala de Sol Menor Harmônica (ex: *fig.3*):

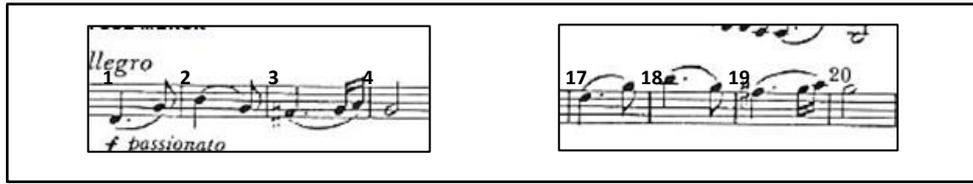


Figura 3: Evidente utilização da tríade de Sol Menor, além da utilização da nota Fá#, sendo a mesma utilizada para uma intenção melódica, um motivo em direção à nota Sol (nota alvo na sentença melódica). O motivo exemplificado foi oitavado na peça.

Ainda em **A**, a partir do compasso 33, uma nova seção se inicia, com a inclusão mais incisiva da percussão. Nota-se também a utilização de sincopas durante o desenvolvimento do tema (ex: *fig.4*). Notas presentes em Sol Maior são constantes durante a melodia, caracterizando uma modulação na peça para a tonalidade homônima maior (ex: *fig.5*):

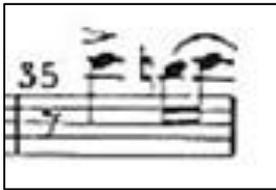


Figura 4: Sincopa, de grande efeito rítmico na peça



Figura 5: Excertos da Sessão 2 de A, onde encontramos o Si (bequadro) e o Fá #, presentes na tonalidade de Sol Maior

A parte **B** se encontra na tonalidade de Sol Maior, e, apesar dos desenhos melódicos, tem seu apoio, suas notas conclusivas, apoiadas sobretudo nas notas Ré e Sol (ex: *fig.6*). O *vivace* – presente no início da parte – conduz a textura interpretativa da parte:



Figura 6: Início da parte B, a indicação do *vivace* e a “afirmação” sobre as notas Ré e Sol

Relacionando **A** e **B**, **A** contém sessões mais extensas que **B**, sendo que essa, em contrapartida, adiciona, além da dinâmica (já exemplificada na *figura 2*), uma nova constante de motivos rítmicos, sendo mais trabalhadas as semínimas e colcheias (ex: *fig.7*). Sentenças inteiras são feitas com as células, além de um aparente desenvolvimento da mesma, “invertendo” os valores rítmicos na métrica dos compassos, porém com ideias melódicas distintas e enquadramento métrico/resolutivo da frase (ex: *fig.8*).



Figura 7: Novas células rítmicas, constantes no desenvolvimento de B



Figura 8: Excertos de B, com a constante utilização de semínimas e colcheias . Semelhanças “contrárias” também são presentes no exemplo

A condução harmônica em B também é favorecida com a utilização das células rítmicas (ex: fig.9).

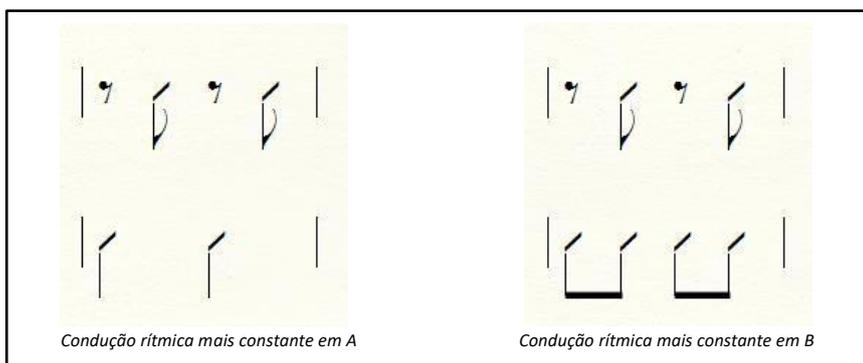


Figura 9: Células rítmicas também aparecem na condução harmônica das partes

Por fim, após A, B e A’, a peça termina em uma coda, de maneira incisiva e em cadência perfeita (ex: fig.10).



Figura 10: Final da peça, com staccato nas notas, em uma cadência perfeita

Outro ponto importante e presente em toda a peça é a distribuição instrumental das vozes, com grande gama – e valorização – de timbres

Reiterando, das características do período Romântico, na Dança Húngara nº5 podemos citar seus dinamismos (rompantes), sua instrumentação (metais), sua riqueza na distribuição de vozes, nos timbres. A pesquisa pelo folclórico (mesmo que, aqui, não nacionalista, pois Brahms era alemão) é célula inicial para o desenvolvimento das Danças Húngaras. A soma dessas informações nos presenteia a audição de uma peça envolvente e cativante!



Ouçã aqui



# TRANSCRIÇÃO

Eae!

Então, aqui posto a transcrição dos dois primeiros *choruses* de tema/improvisado do guitarrista Joe Pass na faixa "*Five Pound Blues*", presente no álbum "*Chops*".

## Sobre Joe Pass:

Joe Pass, (Joseph Anthony Passalacqua), (New Brunswick, 13 de janeiro de 1929 — Los Angeles, 23 de maio de 1994) foi um guitarrista de jazz norte-americano. Joe foi um dos maiores nomes da guitarra de jazz. Começou a tocar guitarra aos 9 anos de idade e já aos 14 tocava em conjuntos profissionais quando ainda estava no colégio, entre outros com a banda de Tony Pastor. Tocou com Charlie Barnet em 1947 e depois foi prestar o serviço militar.

Após ser dispensado, passou os anos 50 às voltas com um vício em drogas, tendo inclusive passado algum tempo na prisão por causa disso.

Em 1962, livre das drogas, graças a um trabalho reabilitação na Synanon Foundation, retornou para o mundo da música (ou melhor, ingressou, uma vez que até então era quase um desconhecido).

Tocou com Gerald Wilson, Les McCann, George Shearing, Benny Goodman, Ella Fitzgerald, Count Basie, Duke Ellington e Dizzy Gillespie.

A técnica de Joe Pass beira o impossível, fazendo as passagens mais difíceis soarem absolutamente naturais, porém ele nunca se deixa levar pelo exibicionismo. Sua música é sempre sutil, coerente e bem construída, e sua harmonia é sofisticada. Como observam Richard Cook e Brian Morton, Pass suaviza o nervosismo do *bebop*, e, contudo, opõe à obviedade do *swing* uma complexidade que permanece, não obstante, plenamente acessível. Sempre extraindo da guitarra um som cristalino - mesmo em meio às guitarras distorcidas e amplificadores superaquecidos dos anos 70 e 80 - Pass reafirmou o valor perene da guitarra "limpa" no jazz. A densidade musical e o bom gosto

são, na verdade, as qualidades que colocam Joe Pass um passo adiante do outro *supervirtuoso* da guitarra, Wes Montgomery. Também é digna de nota a maneira de ser e de se apresentar de Joe - sempre calmo, modesto e cordial, sem nada da atitude de "grande astro".

Fonte: <http://www.ejazz.com.br/detalhes-> (V.A. Bezerra, 2001)

## Sobre o Álbum:

O álbum '*Chops*' é um álbum de estúdio de Joe Pass junto ao contrabaixista Niels-Henning Ørsted Pedersen. O LP, originalmente lançado em 1978, foi relançado em CD no ano de 1993 pela gravadora Original Jazz Classics (OJC). Entre standards tais como "Have You Met Miss Jones?", "Oleo", "Quiet Nights of Quiet Stars" encontra-se a faixa "Five Pound Blues" (£5 Blues) - no caso, a quarta do álbum - um blues de 12 compassos, meio que *Ad libitum* (haha!), com interessantes frases em arpejos e extenso uso de cromatismos e oportunos espaços para blue notes, além de - evidentemente - ótimas escolhas de notas alvo... poisé, estamos falando de Joe Pass!

Essa faixa é a única de autoria dos músicos, o que dá aquela cara de "aperta o [REC] e vam'bora!". Síndrome do [REC] não existe aqui e, linguagem é o que não falta! Para quem entender "a 12ª faixa do disco" como dizia um conhecido, kkk! Mas não é isso não... ou é!

Ficha técnica do Álbum:

## Chops:

**Joe Pass:** Guitar

**Niels-Henning Ørsted Pedersen:** Double Bass

**Released** 1978

**Recorded** November 19, 1978, Chappell Studios, London / **Genre** Bop / **Mainstream** jazz / **Length** 50:24/ **Label** Pablo



Track listing

- 1. "Have You Met Miss Jones?" (Richard Rodgers, Lorenz Hart) – 5:00
- 2. "Oleo" (Sonny Rollins) – 5:07
- 3. "Lover Man" (Jimmy Davis, Roger "Ram" Ramirez, Jimmy Sherman) – 5:35
- 4. "£5 Blues" (Joe Pass, Niels-Henning Ørsted Pedersen) – 5:09
- 5. "Come Rain or Come Shine" (Harold Arlen, Johnny Mercer) – 4:20
- 6. "Quiet Nights of Quiet Stars" (Antonio Carlos Jobim, Gene Lees) – 5:16
- 7. "Tricotism" (Oscar Pettiford) – 6:05
- 8. "Old Folks" (Dedette Lee Hill, Willard Robison) – 4:48
- 9. "Yardbird Suite" (Charlie Parker) – 3:34
- 10. "In Your Own Sweet Way" (Dave Brubeck) – 5:30

Agora a Transcrição:



# Five Pound Blues

♩ = 190

Transcrição:  
Rafael Borba

£5 Blues

Joe Pass & Niels-Henning Ørsted Pedersen

Chord progression: F7, B<sup>b</sup>7, F7, Cm7, F7

Chord progression: B<sup>b</sup>7(13), B<sup>b</sup>7(13), F7, D7(b9)

Chord progression: Gm7, C7(b13), F7, C7(9)



9 Gm7 C7(b13) F7 C7(9)

9

17 Bb7(13) Bb7(13) F7 D7(b9)

17

21 Gm7 C7(b13) F7 C7(9)

21

25 F7 Bb7 F7 Cm7 F7

25 F7

Assista ao vídeo  
da  
transcrição

**ANUNCIE AQUI!**



### Analisando um trecho:

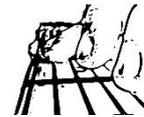
Cm7 F7 Bb7(13)

Arpejo Eb7M Arpejo F Alt Arpejo Bb7

Essa frase se encontra já no 4º e 5º compassos, onde pode-se observar a utilização da sobreposição de arpejos, bem como a utilização de notas alvo para dar suavidade a rápida mudança de acordes. Estruturalmente, trata-se de uma progressão II-V-I de Bb. Repare que Joe Pass inicialmente utiliza o arpejo de Eb7M em sua forma ascendente sobre sua relativa

menor (Cm7), criando assim uma intenção de um acorde Cm7/9, pois temos nesse caso a adição da nota D, sendo ela a 7M de Eb e 9 de C. Veja que a nota caminha para a nota F, sendo ela a tônica do próximo acorde, bem como a 9 de Eb (logo, agora, Eb7M/9). Deixei o F fora do círculo para evidenciar o caminho das notas. O próximo arpejo trata-se de um arpejo descendente de F Alt (PS: não se

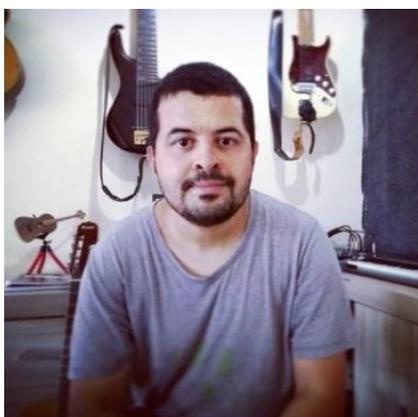
esqueça dos acidentes ocorrentes - o Eb - do compasso). que caminha até a terça do próximo acorde no próximo compasso, sendo no caso, a nota D em relação ao acorde de Bb, continuando assim o arpejo de tal acorde. Durante a faixa, Joe Pass utiliza tal fragmento mais vezes, por isso achei interessante cita-lo.



Lembre-se, "colcheia jazz"!

Qualquer coisa, como possíveis correções, avisaê!

## SOBRE MIM:



*Músico profissional, vinculado a OMB (Insc.74175). Formado Técnico em Música, na modalidade Instrumento Musical – Guitarra, tendo estudado matérias como História da Música Erudita e Popular, Harmonia Tradicional e Funcional (Popular), Análise, Introdução à Composição e ao Arranjo, Percepção Auditiva, Solfejo, Leitura e Estruturação Musical, Piano (Instrumento Complementar) e Pedagogia Musical. Dentre as aulas que leciona ou lecionou estão: Guitarra, Violão, Conceitos de Improvisação, Apreciação Musical, Teoria Musical, História da Música, Prática de Barzinho/Banda, Leitura, Percepção e Solfejo, Harmonia e Introdução ao Contraponto.*



**INFORMAÇÕES SOBRE AULAS,  
CURSOS, WORKSHOPS, ACESSE O  
SITE**

**<https://www.rafaborba.com/>**

**OU ENTRE EM CONTATO  
DIRETAMENTE COMIGO!**



[Youtube.com/RafaelBorba](https://www.youtube.com/RafaelBorba)



[rafa. b0rb4](https://www.instagram.com/rafa.b0rb4)



(15) 99721 - 2704

[rafaborba.com](http://rafaborba.com)

