

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**UM ESTUDO DA IMPROVISACÃO NA MÚSICA DE**

**HERMETO PASCOAL :**

**TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES DE SOLOS  
IMPROVISADOS**

JOSÉ CARLOS PRANDINI

este exemplar é a redação final da tese  
defendida por JOSE Carlos  
Prandini  
e aprovada pela Comissão Julgadora em  
19/12/96  
[assinatura]

CAMPINAS 1996

P885e

29629/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**UM ESTUDO DA IMPROVISACÃO NA MÚSICA DE**

**HERMETO PASCOAL :**

**TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES DE SOLOS  
IMPROVISADOS**

JOSÉ CARLOS PRANDINI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profª Drª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal do DM-IA.

CAMPINAS - 1996

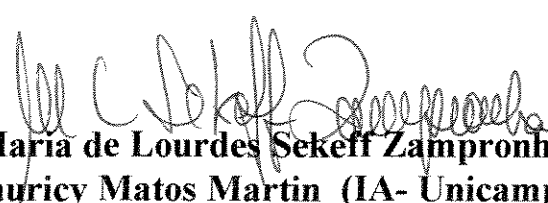
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P885e Prandini, José Carlos  
Um estudo da improvisação na música de Hermeto  
Pascoal : transcrições e análises de solos improvisados  
/ José Carlos Prandini. - Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Pascoal, Hermeto. 2. Música - Brasil  
3. Improvisação (Música). I. Pascoal, Maria Lúcia Senna  
Machado. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

## COMISSÃO JULGADORA



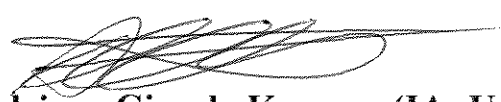
**Prof.ª. Dr.ª. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha (IA - Unesp)**

**Prof. Dr. Mauricy Matos Martin (IA- Unicamp)**

**Prof.ª. Dr.ª. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal (IA- Unicamp)**



**Suplentes:**



**Prof.ª. Dr.ª. Adriana Giarola Kayama (IA- Unicamp)**

**Prof.ª. Dr.ª. Helena Jank (IA- Unicamp)**

## AGRADECIMENTOS

Às bibliotecas do Instituto de Artes da UNICAMP e da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, pela dedicação e extrema competência em suas disciplinas:

Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado;

Profª Drª Helena Jank;

Prof. Dr. Julio Plaza;

Profª Drª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal;

Profª Drª Regina Polo Müller;

Ao professor do Curso de Pós-Graduação do Depto. de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

Ao professor do Curso de Pós-Graduação do Depto. de História da USP, Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

Aos músicos e amigos que contribuíram para a obtenção de materiais de pesquisa utilizados neste estudo:

Luciana Sousa

Jovino Santos

Divanir Gattamorta

Felipe Salles

Flávio Corilow

À minha orientadora, Profª Drª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, pela imensa paciência e incansável dedicação.

A todos os meus familiares, pelo incentivo e apoio permanentes.

A todo o corpo docente, alunos e funcionários do Depto. de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, pelo incentivo à realização deste trabalho.

# ÍNDICE

|                                                                                                |              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>RESUMO.....</b>                                                                             | <b>p. 6</b>  |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                                           | <b>p. 7</b>  |
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                         | <b>p. 8</b>  |
| <b>1 - OBJETIVOS.....</b>                                                                      | <b>p. 8</b>  |
| <b>2 - JUSTIFICATIVA.....</b>                                                                  | <b>p. 8</b>  |
| <b>3 - HIPÓTESE.....</b>                                                                       | <b>p. 10</b> |
| 3.1 - IMPROVISACÃO EM MÚSICA POPULAR.....                                                      | p. 10        |
| 3.2 - QUAIS SÃO OS PROCESSOS COMPOSICIONAIS<br>DE HERMETO PASCOAL EM SUAS IMPROVISACÕES? ..... | p. 13        |
| <b>4 - METODOLOGIA.....</b>                                                                    | <b>p. 14</b> |
| 4.1 - TRANSCRIÇÃO DOS SOLOS.....                                                               | p. 14        |
| 4.2 - O PROCESSO DE ANÁLISE.....                                                               | p. 17        |
| 4.2.1 - ESCALAS PARA IMPROVISACÃO.....                                                         | p. 21        |
| 4.4.2 - SUPERPOSIÇÃO.....                                                                      | p. 23        |
| <b>5 - TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES.....</b>                                                        | <b>p. 24</b> |
| 5.1 - SOLO DE H. PASCOAL SOBRE “ILHA DAS GAIVOTAS”.....                                        | p. 24        |
| 5.1.1 - HARMONIA.....                                                                          | p. 31        |
| 5.1.2 - RITMO.....                                                                             | p. 32        |
| 5.1.3 - MELODIA.....                                                                           | p. 33        |
| 5.1.4- CONCLUSÃO.....                                                                          | p. 38        |
| 5.2 - SOLO DE H. PASCOAL SOBRE “O TOCADOR<br>QUER BEBER”.....                                  | p. 39        |
| 5.2.1 - HARMONIA.....                                                                          | p. 43        |
| 5.2.2 - RITMO.....                                                                             | p. 44        |
| 5.2.3 - MELODIA.....                                                                           | p. 45        |
| 5.2.4- CONCLUSÃO.....                                                                          | p. 52        |

|                                                     |       |
|-----------------------------------------------------|-------|
| 5.3 - SOLO DE H. PASCOAL SOBRE “GINGA CARIOCA”..... | p. 54 |
| 5.3.1 - HARMONIA.....                               | p. 58 |
| 5.3.2 - RITMO.....                                  | p. 62 |
| 5.3.3 - MELODIA.....                                | p. 64 |
| 5.3.4- CONCLUSÃO.....                               | p. 70 |

|                                                 |       |
|-------------------------------------------------|-------|
| 5.4 - SOLO DE H. PASCOAL SOBRE “SURPRESA” ..... | p. 71 |
| 5.4.1 - HARMONIA.....                           | p. 76 |
| 5.4.2 - RITMO.....                              | p. 78 |
| 5.4.3 - MELODIA.....                            | p. 80 |
| 5.4.4- CONCLUSÃO.....                           | p. 88 |

|                       |              |
|-----------------------|--------------|
| <b>CONCLUSÃO.....</b> | <b>p. 89</b> |
|-----------------------|--------------|

|                          |              |
|--------------------------|--------------|
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b> | <b>p. 92</b> |
|--------------------------|--------------|

|                         |              |
|-------------------------|--------------|
| <b>DISCOGRAFIA.....</b> | <b>p. 95</b> |
|-------------------------|--------------|

## **ANEXO 1 - PARTITURAS DOS SOLOS TRANSCRITOS**

## **RESUMO**

Este estudo tem como objetivo o estudo da estrutura musical empregada em improvisações de Hermeto Pascoal. Para isso, foram realizadas transcrições nota a nota dos solos improvisados a partir de discos editados entre 1985 e 1992, e as peças foram posteriormente analisadas quanto ao seu conteúdo rítmico, harmônico e melódico.

A conclusão traz uma síntese dos elementos que constituem essa linguagem musical e espera-se possa ser um caminho aberto para estudos posteriores nessa área.

O trabalho contém ainda partituras dos temas musicais empregados e respectivos solos improvisados.



## **ABSTRACT**

This Master Dissertation aims at studying the musical meaning of Hermeto Pascoal's improvised solos, from 1985 to 1992. In order to analyse those solos, they were transcribed note by note from the recordings. Concluding, it synthesizes the main elements that are essentially part of the language and is expected that this can be a starting point for future studies.

There are also complete transcriptions and their related themes at the end of this paper.

# **UM ESTUDO DA IMPROVISACÃO NA MÚSICA DE**

## **HERMETO PASCOAL :**

### **TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES DE SOLOS IMPROVISADOS**

#### **INTRODUÇÃO**

##### **1 - OBJETIVOS**

- 1.1 - Transcrição de composições de Hermeto Pascoal, harmonia do chorus principal e dos choruses de improvisação.
- 1.2 - Transcrição dos solos improvisados.
- 1.3 - Análise do material coletado.
- 1.4 - Aplicação do material coletado em pesquisa e como repertório didático.

##### **2 - JUSTIFICATIVA**

Um dos mais importantes e criativos músicos brasileiros de todos os tempos, Hermeto Pascoal se tornou um ponto de referência obrigatória no âmbito do estudo da música brasileira moderna ( a partir da década de 60 ), principalmente no que se refere ao aspecto da improvisação, influenciando várias gerações de músicos profissionais e em formação.

Pelo fato do autor produzir uma ampla variedade de estilos, tanto no que se refere à composição de seus temas quanto às formas de improvisação neles contidas,

concentrei o objeto deste trabalho em parte do conteúdo extraído de tres discos<sup>1</sup>, editados entre 1985 e 1992, fase essa que me parece de grande representatividade dentro do conjunto de sua obra.

Em minhas atividades didáticas, como professor no Curso de Graduação em Música na UNICAMP, modalidade em Música Popular, tenho sido constantemente consultado por alunos e professores sobre obras de referência em música popular brasileira, tanto para análise quanto para estudo de repertório, e a constatação é de que, até o presente momento, raramente são encontradas no meio editorial ou acadêmico, especialmente aquelas referentes ao tema *improvisação* em música popular brasileira.

O desenvolvimento da Musicologia no Brasil ainda é muito recente, e estudos técnicos em música popular brasileira são particularmente raros, dificultando a obtenção de material apropriado para a realização de trabalhos de pesquisa e estudo. Essa lacuna tem sido preenchida parcialmente no quesito repertório por diversas publicações, envolvendo compositores como Antonio Carlos Jobim, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e outros<sup>2</sup>, persistindo entretanto, a ausência de estudos sobre improvisação e principalmente sobre Hermeto Pascoal.

---

<sup>1</sup> PASCOAL, Hermeto - *Só Não Toca Quem Não Quer*/ Som da Gente SDG-034/87  
PASCOAL, Hermeto - *Brasil Universal*/Som da Gente CDSG-012/93  
PASCOAL, Hermeto - *Festa Dos Deuses*/ Som da Gente CDS DG-010/92

<sup>2</sup> CHEDIAK, Almir. Songbook Bossa Nova. Rio: Lumiar Ed. 1991  
CHEDIAK, Almir. Songbook Gilberto Gil. Rio: Lumiar Ed. 1992

### 3 - HIPÓTESE

#### A COMPREENSÃO DA LINGUAGEM MUSICAL UTILIZADA NA IMPROVISACÃO DE HERMETO PASCOAL

##### 3.1 ) IMPROVISACÃO EM MÚSICA POPULAR

Sem pretender neste pequeno estudo definir ou estabelecer concepções teóricas, inicialmente destaco uma idéia a respeito de Improvisação na qual a música é criada e executada imediatamente pelo executante, sem revisão ou alteração posterior, a partir de um tema ou progressão harmônica dados<sup>3</sup>.

Nas consultas bibliográficas ao verbete improvisação<sup>4</sup> encontramos referências ao assunto relacionadas aos períodos barroco, clássico e romântico. Tais referências tratam o termo como um conjunto de técnicas de construção musical voltado basicamente para o que se convencionou chamar de *ornamentação*<sup>5</sup>. Nesse tipo de improvisação, a criação do intérprete é bastante circunscrita à modificação (variação) de um texto melódico previamente conhecido (Fig.1).

---

<sup>3</sup> HORSLEY, Imogene, COLLINS, Michael, BADURA-SKODA, Eva, LIBBY, Dennis, JAIRAZBHOY, Nazir. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, pgs 31 a 56.

<sup>4</sup> BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W.Norton, pgs 370 a 385.  
NEWMANN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton, 1983, pgs. 106/107.  
HORSLEY, Imogene, COLLINS, Michael, BADURA-SKODA, Eva, LIBBY, Dennis, JAIRAZBHOY, Nazir. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, pgs 31 a 56.

<sup>5</sup> PARRISH, Carl. *The Notation of medieval music*. New York: W. W. Norton, 1978, pgs 183 a 194  
HORSLEY, Imogene. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, pgs 31 a 48.

Figura 1 <sup>6</sup>

## Adagio p/ Violino e Baixo Contínuo

A. Corelli



Por outro lado, no panorama da música popular improvisada moderna, observamos que esse enfoque é apenas uma das técnicas possíveis na criação de um solo improvisado, sendo utilizado raramente ou em pequenos trechos no decorrer da obra (Figura 2).

Figura 2 <sup>7</sup>

<sup>6</sup> FERAND, Ernest T. *Die Improvisation*. Köln: Arno Volk Verlag, 1956, pg. 27

<sup>7</sup> NIEHAUS, Lennie. *Jazz Improvisation*. Hialeah: Studio P/R, 1972, pg 74

# All The Things You Are

(J. Kern)

Tema original

Improvise por Lennie Niehaus

Chords: Fm7, Ebm7, Eb7, Abmaj7

Muito mais frequente é a criação de melodias inteiramente novas, sem vinculação com a melodia do tema original, através da invenção de toda uma coleção de novos motivos, variações e desenvolvimentos. (Fig. 3)

Figura 3 <sup>8</sup>

# Autumn Leaves

(J. Mercer)

Tema

Solo por H. Hancock

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7

Este conjunto de procedimentos vai alguns passos adiante em relação ao

<sup>8</sup> DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock Piano Solos*. Rottenburg: Advance Music, 1992, pg.35

procedimento anterior, pois, ao desvincular-se do tema originalmente dado, a tarefa criativa é ainda mais ampla, com novas idéias e motivos assumindo papel preponderante.

A Improvisação na música popular utiliza portanto as técnicas gerais de composição, nas quais o autor lança mão dos conhecimentos de todos os parâmetros musicais e diretrizes harmônicas, melódicas e rítmicas, situando ainda essa nova obra - o solo improvisado - em um contexto estético preciso.

### 3.2 ) QUAIS SÃO OS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE HERMETO PASCOAL EM SUAS IMPROVISações?

Este trabalho pretende explorar esse assunto em dois níveis de análise:

- a) Que elementos harmônicos, rítmicos e melódicos são utilizados?
- b) Como são organizados esses elementos?

#### 4 - METODOLOGIA

O processo utilizado neste trabalho consistiu das seguintes fases:

A) Transcrição do tema.

B) Análise harmônica do tema.

C) Audições repetidas do solo improvisado.

D) Transcrições (nota a nota) do solo improvisado para a partitura computadorizada.

E) Sequenciamento digital do solo no computador .

F) Execução no computador do solo transcrito, simultaneamente ao disco, para checagem e correção do material.

G) Análise do solo.

H) Conclusões.

##### 4.1 - TRANSCRIÇÃO DOS SOLOS

Amplamente utilizadas no estudo da improvisação jazzística, as transcrições de solos improvisados se constituem num dos mais importantes recursos de aprendizagem de repertório e análise em música popular.



Diversas obras sobre transcrições de Jazz, utilizadas como referência neste trabalho <sup>9</sup>, dão conta da relativa imprecisão neste processo de tradução de um evento sonoro para um meio gráfico. Além das próprias limitações inerentes ao código de notação musical, o qual não pode traduzir todas as nuances de andamento, timbre e dinâmicas de uma peça executada ao vivo, o processo de transcrição de solos conta ainda com a dificuldade adicional de se tentar transpor para o papel as imprecisões da forma improvisada: o músico improvisador, não dispondo de tempo para uma segunda interpretação ou uma reescritura de seu texto, convive sempre com a possibilidade de não executar com perfeição todas as articulações, ritmos e dinâmicas. Uma transcrição com grau aceitável de fidelidade ao material sonoro original exige, além de grande acuidade auditiva do pesquisador, uma reprodução (via conhecimento analítico) das intenções no processo de composição do solo estudado, naqueles casos onde os eventos musicais são executados imprecisamente e portanto, de difícil notação em partitura.

Uma tradução absolutamente literal e sem o auxílio da análise, como aquela feita

---

<sup>9</sup> BAKER, David. *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*. New York: Shattinger, 1978  
 BAKER, David. *The Jazz Style of Clifford Brown*. Hialeah: Studio P/R, 1982  
 BRECKER, Michael. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995  
 DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock Piano Solos*. Rottenburg: Advance Music, 1992  
 KYNASTON, Trent. *Joe Lovano - Jazz Tenor Solos*. Kalamazoo: Corybant Productions, 1991  
 KYNASTON, Trent. *Michael Brecker, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1982  
 KYNASTON, Trent. *Phill Woods, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1981  
 MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax Chicago*: Maher Pub., 1977  
 NIEHAUS, Lennie. *Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos*. New York: Almo Publications, 1979  
 NIEHAUS, Lennie. *Jazz Improvisation*. Hialeah: Studio P/R, 1972  
 OSLAND, Miles. *Jerry Bergonzi Solos*. Medfield: Dorn Publications, 1994  
 SHORTER, Wayne. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1990  
 WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995

por um computador dotado de software de gravação digital e notação musical, não traduziria as estruturas precisas da composição, conforme pode ser observado na Figura 4, onde se contrapõem a composição original e a transcrição feita inteiramente por um computador a partir de uma interpretação real de um pianista.

## Sonata Op. 27 - 1º Mov. (L.V. Beethoven)

## Figura 4

Partitura original

Transcrição do mesmo trecho feita por computador

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Partitura original', shows the original handwritten musical notation for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 27. It features a treble and bass clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bottom staff, labeled 'Transcrição do mesmo trecho feita por computador', shows a computer-transcribed version of the same musical passage. This transcription uses a different notation style, with notes often appearing as vertical stems with small circles or dots, and it includes various musical symbols like slurs and ties. The transcription is presented in a single system with a treble clef on the left and a bass clef on the right, suggesting a simplified or alternative notation system.

## 4.2 ) O PROCESSO DE ANÁLISE

É na música de Jazz, cuja própria definição engloba obrigatoriamente o ato de improvisar, que observamos um grande desenvolvimento dessa técnica.

Estudando as transcrições de improvisos de Jazz existentes atualmente no mercado editorial<sup>10</sup>, tanto como base para análise, como em aplicações didáticas, observamos um contraste entre a avançada técnica de transcrição para a partitura dos solos e o estágio rudimentar das análises, quando o método as apresenta: na maioria das obras encontradas constam apenas as transcrições e naqueles que trazem análises, são atribuídas às frases musicais apenas vinculações harmônicas (tonais ou modais) relacionadas à progressão de acordes do tema original sobre o qual foi desenvolvida a improvisação, sem maiores aprofundamentos quanto à construção e estruturação de elementos internos, motivos ou unidades ainda menores do texto.

Baker, em *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*<sup>11</sup>, relaciona ainda procedimentos puramente interpretativos, como articulações e inflexões melódicas, ao lado de descrições de tessitura empregada, preferências de escalas utilizadas, padrões melódicos e outros elementos composicionais. Consideramos particularmente úteis para a compreensão dessas obras a coleção de padrões melódicos extraídos de cada solo (p. ex. às páginas 38 e 39, op. cit), porém o autor não procede a análises mais detalhadas desse mesmo material coletado, faltando justamente os elementos mais relevantes para a compreensão do pensamento

---

<sup>10</sup> BAKER, David. *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*. New York: Shattinger, 1978  
 BAKER, David. *The Jazz Style of Clifford Brown*. Hialeah: Studio P/R, 1982  
 BRECKER, Michael. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995  
 KYNASTON, Trent. *Joe Lovano - Jazz Tenor Solos*. Kalamazoo: Corybant Productions, 1991  
 KYNASTON, Trent. *Michael Brecker, Improvised Saxophone Solos*. (Hialeah: Studio P/R, 1982  
 KYNASTON, Trent. *Phill Woods, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1981  
 MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax Chicago*: Maher Pub., 1977  
 OSLAND, Miles. *Jerry Bergonzi Solos*. Medfield: Dorn Publications, 1994  
 SHORTER, Wayne. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1990  
 WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995

<sup>11</sup> BAKER, David. *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*. pgs 35 a 37 New York: Shattinger, 1978

composicional do improvisador, como identificação e análise dos motivos melódicos ou segmentos ainda menores do texto musical.

Os trabalhos em análise de música tonal (desde Adler , Riemann, Schenker até Salzer) podem servir de modelos para a compreensão de solos improvisados de natureza jazzística, pois as estruturas harmônicas envolvidas nestas peças, por mais elaboradas e expandidas que sejam, não fogem totalmente ao âmbito da tonalidade. Proponho que, para uma melhor compreensão de uma obra improvisada, devemos incluir uma ampla análise melódica, além daquelas relações harmônicas mais evidentes à primeira vista.

Utilizei aqui basicamente alguns conceitos livremente adaptados sobre análise de construção melódica definidos por White<sup>12</sup> e Schoenberg <sup>13</sup> para estudar a composição dos solos de Hermeto Pascoal:

A) Quanto aos procedimentos composicionais:

- Repetição (**R**) - o reaproveitamento de uma idéia pode aparecer apenas em um elemento e não em outro, por exemplo, a repetição de um padrão rítmico aplicado a outro material melódico.
- Desenvolvimento (**D**) - a ampliação do discurso no sentido de expansão do material, tendo como ponto de partida um motivo ou tema apresentado anteriormente.
- Variação (**V**) - o reaparecimento de uma idéia modificada, ampliada ou reduzida
- Novos materiais (**N**) - o simples aparecimento de elementos de origem diversa,

---

<sup>12</sup> WHITE, John D. *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976

<sup>13</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991

por exemplo, uma outra escala ou um outro acorde.

B) Quanto a elementos melódicos:

- **Motivo** - a menor unidade estrutural que possui identidade temática .
- **Frase** - a menor unidade musical que traz um pensamento completo, porém sem a identidade temática característica do motivo.
- **Grupo de frases** - conjunto de duas ou mais frases que interagem entre si.

Procurei utilizar aqui o conceito de (frase) Antecedente e (frase) Consequente.<sup>14</sup>

O primeiro se referindo a uma frase com sentido de *proposição*, a qual demanda uma *conclusão* (Consequente), quase sempre de caráter contrastante entre si.

( Tal contraste pode ser obtido através de densidades de notas diversas entre as frases, perfis ou direções opostas, intervalos contrastantes ou diferenciações rítmicas).

- **Figuras** - eventos não significativos no conjunto da peça, utilizados como elementos de ligação entre motivos, frases ou como acompanhamento (figuras de acompanhamento, figuras de conexão, etc.)

Na partituras transcritas alguns eventos foram anotados através das siglas:

**A e C** ( Antecedente e Consequente)

**V** ( Variação)

**D** ( Desenvolvimento)

**R** ( Repetição)

**N** ( Novos materiais)

Inícios e finais de motivos e frases estão delimitados por colchetes:



<sup>14</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991, pgs 50/56

Os conceitos, cifragens e demais codificações relativas a acordes, funções tonais e escalas utilizadas nas análises são aquelas adotadas na maioria das publicações especializadas em Jazz e música popular instrumental <sup>15</sup>, e consagradas como de uso geral por professores com formação específica nessa área.

A harmonia da música popular criada após a década de 60 é compreendida dentro de um conceito de tonalidade expandida e com trechos de construção modal.

As funções harmônicas do sistema tonal - Tônica, Subdominante e Dominante - quando são assim identificadas nesse ambiente, muitas vezes aparecem conectadas fracamente, sendo analisadas diversamente do âmbito da harmonia tradicional, sendo de uso geral, por exemplo a denominação “Tônica” para um acorde colocado sem preparação Dominante e sem o subsequente aparecimento de outros acordes pertencentes à sua área tonal.

Destaco ainda dois conceitos importantes para a compreensão da terminologia

---

<sup>15</sup> CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio: Lumiar Ed. 1991  
 CHEDIAK, Almir. *Songbook Gilberto Gil*. Rio: Lumiar Ed. 1992  
 COKER, Jerry. *El Lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1977  
 DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock Piano Solos*. Rottenburg: Advance Music, 1992  
 KYNASTON, Trent. *Joe Lovano - Jazz Tenor Solos*. Kalamazoo: Corybant Productions, 1991  
 KYNASTON, Trent. *Michael Brecker, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1982  
 KYNASTON, Trent. *Phill Woods, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1981  
 McGRAIN, Mark J. *Music Notation*. Boston: Berklee Press, 1986  
 MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax Chicago*: Maher Pub., 1977  
 NIEHAUS, Lennie. *Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos*. New York: Almo Publications, 1979  
 NIEHAUS, Lennie. *Jazz Improvisation*. Hialeah: Studio P/R, 1972  
 PRANDINI, José Carlos. *Princípios de Harmonia Moderna - Iniciação à Improvisação*. São Paulo, Zimbo Edições, 1984  
 RICKER, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. Lebanon: Studio P/R, 1975  
 SHORTER, Wayne. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1990  
 WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995

empregada nas análises:

#### 4.2.1) ESCALAS PARA IMPROVISACÃO RELACIONADAS A ACORDES:

De modo geral são aceitas como de relação mais forte com o acorde, aquelas escalas com maior número possível de notas coincidentes às notas das tríades e graus altos ( nonas, décimas primeiras e décimas terceiras). (P.ex., escala Lúdia de Do tocada contra um acorde de Do maior com sétima maior, nona e décima primeira aumentada.)

Segue, a título de exemplo e consulta, uma tabela básica de escalas mais comumente empregadas em improvisação na música popular:



TABELA DE ACORDES E ESCALAS <sup>16</sup>

|                      |                               |
|----------------------|-------------------------------|
| I, I6, I7+           | ESCALA JÔNICA                 |
| I7+#5                | ESCALA LÍDIA #5               |
| Im, Im7              | ESCALA EÓLIA                  |
| Im6                  | ESCALA DÓRICA OU MENOR TÔNICA |
| Im7                  | ESCALA MENOR TÔNICA           |
| I7                   | ESCALA MIXOLÍDIA              |
| I°                   | ESCALA DIMINUTA               |
| Iib7                 | ESCALA MIXOLÍDIA 4#           |
| Iib7+                | ESCALA LÍDIA                  |
| IIm7, Iim6           | ESCALA DÓRICA                 |
| Iim7b5               | ESCALA LÓCRICA OU LÓCRICA 2#  |
| IIib°                | ESCALA DIMINUTA               |
| IIIm7                | ESCALA FRÍGIA                 |
| IV7+, IV6            | ESCALA LÍDIA                  |
| IVm7, Ivm6           | ESCALA DÓRICA                 |
| Vb°                  | ESCALA DIMINUTA               |
| V7, V9, V13, V7sus 4 | ESCALA MIXOLÍDIA              |
| V7b9, V79+           | ESCALA DOMINANTE DIMINUTA     |
| V7#11                | ESCALA MIXOLÍDIA 4#           |
| V7#5                 | ESCALA DE TONS INTEIROS       |
| V7#5b9, V7#5#9       | ESCALA SUPER LÓCRICA          |
| Vibm6                | ESCALA MENOR TÔNICA           |
| Vib7+                | ESCALA LÍDIA                  |
| Vib7                 | ESCALA MIXOLÍDIA 4#           |
| Vim7                 | ESCALA EÓLIA                  |
| VI°                  | ESCALA DIMINUTA               |
| VIIbm7               | ESCALA DÓRICA                 |
| VIIb7+               | ESCALA LÍDIA                  |
| VIIb7                | ESCALA MIXOLÍDIA 4#           |
| VIIIm7b5             | ESCALA LÓCRICA                |
| VII7                 | ESCALA MIXOLÍDIA 4#           |

<sup>16</sup> PRANDINI, José Carlos. *Princípios de Harmonia Moderna - Iniciação à Improvisação*. São Paulo, Zimbo Edições, 1984, pgs 24 e 25

#### 4.2.2) SUPERPOSIÇÃO

Além das escalas constantes da tabela anterior, outras escalas ( ou conjuntos de notas extraídas dessas escalas, como as chamadas escalas pentatônicas<sup>17</sup> ) são empregadas dentro do conceito de superposição. O conceito de superposição em improvisação tem como princípio a utilização de materiais originários de outros acordes ou outras áreas tonais em contraposição a um determinado acorde.

Alguns exemplos possíveis:

- 1) Uma frase construída sobre a escala de Ré maior tocada contra um acorde de Do maior.
- 2) Um arpejo do acorde de ré bemol maior com sétima maior tocado contra um acorde de Si bemol maior com sétima maior.

---

<sup>17</sup> RICKER, Ramon. Pentatonic Scales for Jazz Improvisations. Lebanon: Studio P/R, 1975

## **5) TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES**

### **5.1 SOLO DE H. PASCOAL SOBRE “ILHA DAS GAIVOTAS”**

# Ilha das Gaivotas

25

Só Não Toca Quem Não Quer/ Som da Gente SDG-034/87

Hermeto Pascoal

Tema

2

3

4

5

6

7

8

F#m9 C#/B F#m/F Dmaj7 G#m7(b5) C#7(b9) F#m9

F#m9 F#m/E Dmaj7 G/F D/C B/A# Bm/A G#m7(b5) D/C F#/E

E/D G/F G#m7(b5) B/A# D/C D/C F#m9 Fm9 D#m7(b5) E/D

D/C C/B $\flat$  G/F# G#m7(b5) G/F G/F Em/D A/G F#m9

9 10

F#m/E Dmaj7 D/C A/G G/F F#m9 E/D Bm9 Dmaj7

11 12

F#m9 G/F Am/F# E/C D/C# C#/A A#/F# A/F Dm9/A# G#m9/D# F/C# C#/B D/C

13 14

Bm9 C#m9 D#m9 F#m9 G#m9 A#m9 A/G# D/C F/E C#m9 Bm9 D#m9 C#m9 A/G

15 16

F/E C#/A A/G Bm9 C#m9 D#m9 Fm9 A#m9 Am9 F#m9 D#m9 Dm9 F#m9 F/E

17

G/F C#/B D/C Bm7(b5) D/C C/B<sup>b</sup> D/C G/F<sup>#</sup>

3

18 F<sup>#</sup>m11 19 F<sup>#</sup>m11 20 F<sup>#</sup>m11 21 F<sup>#</sup>m11

22 Solo 23 24

Motivo 1 Motivo 2

ANTECEDENTE (A) CONSEQUENTE (C)

25 26 27

Motivo 1 ( V )

A

28 Motivo 2 ( V ) 29 30 31 Motivo 2 ( V )

32 Motivo 1 ( V ) 33 34 35 Motivo 2 ( V )

36 37 38 39 Motivo 3 ----- ( R )

40 ----- ( R ) 41 ----- ( R ) 42 43 ( D )

## Motivo 4

44 45 46 47 (D)

48 49 50 51

52 53 54 55

56 57 58 59 (R) (R) (R)



60

61

## Motivo 1 ( V )

62

63

Musical score for Motivo 1 (V) in G major, measures 60-63. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 62, marked with a bracket and the letter 'A'. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Measure 60 begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 61 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 62 contains a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 63 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

## Motivo 5

64

65

66

67

Musical score for Motivo 5 in G major, measures 64-67. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 66, marked with a bracket and the letter 'A'. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Measure 64 begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 65 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 66 contains a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 67 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

## Motivo 6

68

69

70

71

Musical score for Motivo 6 in G major, measures 68-71. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 68, marked with a bracket and the letter 'C'. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Measure 68 begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 69 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 70 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 71 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

72

73

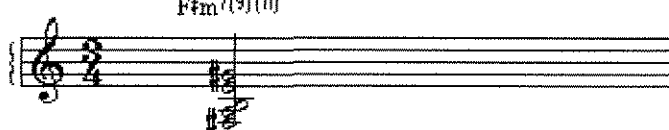
Musical score for measures 72-73 in G major. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 72, marked with a bracket and the letter 'C'. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Measure 72 begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 73 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

### 5.1.1 - Harmonia (Fig. 5)

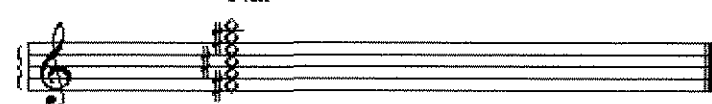
#### **Ilha das gaivotas - Análise Harmônica**

Fig. 5

Im ( 7,9,11)  
F#m7(9)(11)



Acorde completo, posição  
fundamental : Dominante  
F#m7(9)(11)



O solo improvisado apresenta um único acorde, com função tônica: Fá sustenido menor com sétima, acrescido de nona e décima primeira. ( Não foram analisadas aqui as sequências harmônicas do tema, as quais não ocorrem durante o solo improvisado)

O caminho dos baixos ( Figura 6) - executado pelo saxofone barítono e contrabaixo através de uma figura em *ostinato* a partir do compasso 18 - sugere algumas tensões cadenciais superpostas ao acorde Tônica. A cadência Dominante (V → I) é sugerida pela presença da sensível (Mi sustenido, compassos 19 e 21) da escala de Fá sustenido (terça do acorde Dominante), notadamente nas duas notas finais do ostinato, onde esta aparece antecedida da nota Do sustenido, fundamental do acorde Dominante.

Figura 6



### 5.1.2 - Ritmo

Os padrões rítmicos encontrados (Fig. 7) são extremamente variados e derivados da subdivisão em semicolcheias, predominantes durante a maior parte da peça.

**Ilha das Gaivotas - Padrões Rítmicos**

Figura 7

The figure displays six musical staves, each containing a different rhythmic pattern. The patterns are numbered 1 through 6. The notation uses eighth notes (semicolcheias) and beams to indicate groups of eighth notes. Staff 1 shows a sequence of eighth notes. Staff 2 shows eighth notes with beams. Staff 3 shows eighth notes with beams and a triplet of eighth notes. Staff 4 shows eighth notes with beams. Staff 5 shows eighth notes with beams and a triplet of eighth notes. Staff 6 shows eighth notes with beams.

Como elemento contrastante em relação às semicolcheias, são empregados padrões desenvolvidos em tercinas ( padrões de número 3 e 5 ).

### 5.1.3 - Melodia

O autor expõe de forma bastante clara nos primeiros compassos o primeiro motivo melódico, - antecedente - construído sobre a escala menor melódica de Fá sustenido (Fig. 8). Em sentido ascendente, seu padrão intervalar é formado predominantemente por graus conjuntos ( segundas ), com exceção do último grupo de semicolcheias.

Figura 8

MOTIVO 1 ( Compasso 22 ) : Frase diatônica ascendente sobre a Escala Menor Melódica de Fá sustenido



Na Variação I (Figura 9) a diferenciação é principalmente rítmica, com alternância de colcheias e semicolcheias e a inclusão de intervalos de terças e sextas.

Figura 9

VARIAÇÃO I (Compasso 27 )



VARIAÇÃO II (Compasso 33 )



A segunda Variação apresenta o mesmo padrão intervalar do motivo original, porém com uma quebra na linha ascendente no terceiro tempo (Figura 9).

Na Variação III, onde não ocorrem alterações de intervalos e de sentido, a

modificação é rítmica, com inclusão de diversas síncopes nas repetições do Dó sustenido (Figura 10).

Figura 10

VARIAÇÃO III (Compassos 61, 62 e 63)



Nas Variações IV e V o autor utiliza simultaneamente a inversão de sentido (descendente) e a aumentação rítmica (colcheias e tercinas de colcheias) (Figura 11).

Figura 11

VARIAÇÃO IV (Compassos 45, 46)



VARIAÇÃO IV (Compassos 51, 52 e 53)



O segundo motivo (consequente) utiliza a mesma escala de Fá sustenido e os mesmos intervalos de segundas (Figura 12) e se contrapõe ao primeiro pela inversão de sentido (descendente), pelo padrão repetitivo - quase um *ostinato* - e por alternâncias de sentido (ascendente/descendente). Importante também ressaltar a diferenciação rítmica com inclusão de colcheias pontuadas, que se opõe ao caráter “corrente”, “deslizante” do primeiro.

Figura 12

MOTIVO 2 (Compassos 24, 25 e 26) Frase diatônica descendente sobre a Escala Menor Natural de Fá sustenido



Na Variação I observamos a inversão de sentido e o aparecimento de tercinas (Figura 13). Nas Variações II e III surge uma ampliação do motivo, com um aumento na densidade rítmica, permanecendo o sentido descendente original. Na segunda Variação esse aumento de densidade rítmica aparece sob a forma de semicolcheias enquanto que na terceira, sob a forma de tercinas (Figura 13).

Figura 13

VARIAÇÃO I (Compassos 28 e 29)



VARIAÇÃO II (Compassos 30, 31 e 32)



VARIAÇÃO III (Compassos 35 a 38)



A quarta Variação (Figura 14), que encerra o solo, utiliza uma aumentação rítmica (compassos 54 e 55), causando um efeito de *rallentando*, contribuindo para a finalização da seção improvisada.

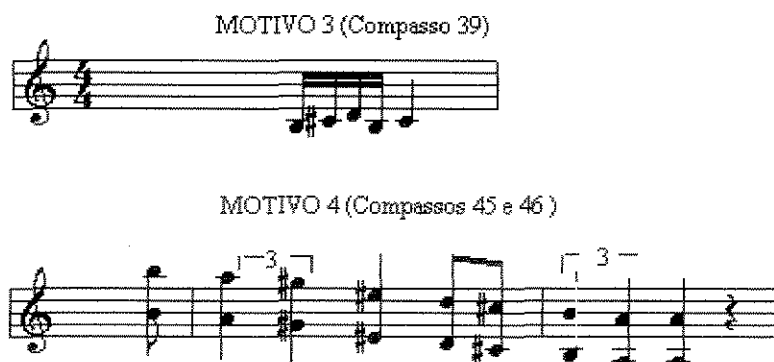
Figura 14



O motivo 3, construído sobre a escala menor natural de Fá sustenido consiste em um padrão diatônico ascendente em dois tempos, que se repete tres vezes em graus conjuntos da escala ( Figura 15). A essa repetição de um padrão de dois tempos distribuídos em um compasso ternário, causando um deslocamento nas acentuações, damos o nome de *hemiola*<sup>18</sup>.

O quarto motivo ( Figura 15) pode ser interpretado como uma inversão do primeiro motivo, pelo fato de utilizar a escala menor harmônica também por graus conjuntos, embora no sentido descendente.

Figura 15



O motivo 5, ascendente, inclui uma variedade maior de intervalos, terças e quartas ( Figura 16), e inicia uma nova seção na peça onde o ritmo apresenta

<sup>18</sup> MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax*. Chicago: Maher Pub., 1977, pg 4.

maior ocorrência de síncofes.

O sexto motivo ( Figura 16) apresenta uma nova sonoridade causada pelo aparecimento de quintas, dentro de um padrão rítmico com notas de tres quartos de tempo repetidas, configurando outra *hemiola*.

Figura 16





#### 5.1.4 - CONCLUSÃO

No que diz respeito à rítmica, observamos que, à semelhança do primeiro Motivo, são utilizadas síncope com frequência, principalmente nas resoluções de frases ( compassos 6, 12, 15, 21, 42 e 46).

Notas longas foram empregadas na finalização de frases ( compassos 6, 9, 11, 15, 17, 46 e 55) , com exceção da nota Fá sustenido no compasso 33, coincidindo com o ponto mais alto da tessitura empregada.

Restrita apenas a um acorde (Fig. 5), a peça oferece possibilidades limitadas de construção melódica com ênfase em acordes, e fica evidente, ao longo de toda a peça, a intenção francamente diatônica e *horizontal*<sup>19</sup>, da composição, pelo uso constante das tres escalas menores de Fá sustenido (melódica, natural e harmônica), sem ressaltar tensões ou arpejos relacionados a outras progressões harmônicas.

---

<sup>19</sup> O pensamento *horizontal*, escalar, em contraposição ao *vertical*, harmônico, cordal. Mesmo ao utilizar intervalos maiores que segunda, como por exemplo no motivo 6, o autor o faz transpondo-os descendentemente por graus conjuntos, num procedimento diatônico.

## **5.2 SOLO IMPROVISADO DE H. PASCOAL SOBRE “O TOCADOR QUER BEBER”**

# O Tocador Quer Beber

Brasil Universo/ Som da Gente CDSG 01/93

40

Hermeto Pascoal

Tema

1

F

2

B<sup>b</sup>7

3

F

4

B<sup>b</sup>7

Sanfona

(3 vezes) F 6 B<sup>b</sup>7 7 F 8 B<sup>b</sup>7 9 F

10 B<sup>b</sup>7 11 F 12 B<sup>b</sup>7 13 F 14 B<sup>b</sup>7

15 F 16 B<sup>b</sup>7

Ao  sem repetição

17 F 18 F 19 F 20 F 21 F

22 F 23 F 24 F 25 F 26 F

27 C B<sup>b</sup> 28 F 29 C B<sup>b</sup> 30 1. 31 2.

32 B<sup>b</sup>7 33 F 34 B<sup>b</sup>7 35 F 36 B<sup>b</sup>7

37 F 38 B<sup>b</sup>7 39 F Solo 40 B<sup>b</sup>7 Motivo 1 41 F

3 3 A

Musical score for guitar, featuring six motives and their variations. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb7). The measures are numbered 42 through 77.

**Motivo 1 (V)** (Measures 42-44): Bb7, F, Bb7. Includes triplets and a slur.

**Motivo 2** (Measures 45-47): F, Bb7, F. Includes triplets and a slur.

**Motivo 3 (V)** (Measures 48-50): Bb7, F, Bb7. Includes triplets and a slur.

**Motivo 2 (V)** (Measures 51-52): F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 3 (V)** (Measures 53-55): F, Bb7, F. Includes a slur.

**Motivo 2 (V)** (Measures 56-57): Bb7, F. Includes a slur.

**Motivo 4** (Measures 58-60): Bb7, F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 4 (R)** (Measures 61-62): F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 4 (V)** (Measures 63-64): F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 5** (Measures 65-66): F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 5 (R)** (Measure 67): F. Includes a slur.

**Motivo 5 (V)** (Measures 68-70): Bb7, F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 6** (Measures 71-72): F, Bb7. Includes a slur.

**Motivo 6 (V)** (Measures 73-75): F, Bb7, F. Includes a slur.

**Motivo 6 (R)** (Measures 76-77): Bb7, F. Includes a slur and a triplet.

### 5.2.1 - Harmonia (Fig 17)

#### O TOCADOR QUER BEBER - Análise Harmônica

Figura 17

The figure displays three musical staves in 2/4 time, illustrating harmonic analysis. The first staff shows two measures: the first measure contains an F major chord (F, A, C) labeled 'I', 'Fá maior', and 'Função Tônica'; the second measure contains a Bb7 chord (Bb, D, F, Ab) labeled 'IV7', 'Si Bemol Maior c/ Sétima', and 'Função Subdominante (Cadência de Blues)'. The second staff shows a single measure with a C major chord (C, E, G) labeled 'V', 'Do maior', and 'Função Dominante'.

A sequência harmônica da peça consiste basicamente de uma alternância obstinada entre o acorde de Fá maior e o de Si bemol maior com sétima (Subdominante maior com sétima) .

O aparecimento do quinto grau (Dominante) ocorre em apenas um trecho da exposição do tema ( compassos 27 a 30), não voltando a ser utilizado durante os *choruses* de improvisação.

### 5.2.2 - Ritmo ( Fig. 18)

Iniciando o solo improvisado com um padrão de tercinas - padrão 1-, o autor se fixa em padrões de semicolcheias a partir do compasso 47 - padrões 2, 3, 4, 5, 6 e 9 -, neles permanecendo durante a maior parte da peça.

Figura 18

**O TOCADOR QUER BEBER - Padrões Rítmicos**

The figure displays nine rhythmic patterns, numbered 1 through 9, written on a single staff in 2/4 time. Each pattern is marked with an asterisk (\*) above the notes. Pattern 1 is a triplet of eighth notes. Pattern 2 is a sequence of eighth notes. Pattern 3 is a sequence of eighth notes. Pattern 4 is a sequence of eighth notes. Pattern 5 is a sequence of eighth notes. Pattern 6 is a sequence of eighth notes. Pattern 7 is a triplet of eighth notes. Pattern 8 is a sequence of sixteenth notes. Pattern 9 is a sequence of eighth notes.

Observamos o aparecimento de tercinas de semicolcheias no padrão 7 e no padrão 8 a ocorrência de fusas, geradas claramente como diminuição rítmica das semicolcheias.

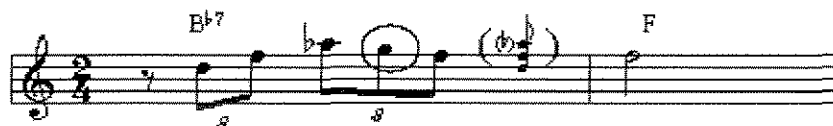
### 5.2.3 - Melodia

O Motivo 1 (Fig. 19) é construído a partir do arpejo de uma tríade -ré, fá e lá bemol - (de origem provável na terça, quinta e sétima do acorde da Subdominante, Si bemol maior c/ sétima), desenvolvido em perfil de arco, ascendente e descendente, e com a inclusão de uma nota diatônica de passagem na seção descendente.

#### O TOCADOR QUER BEBER

Figura 19

MOTIVO 1 (COMPASSOS 40/41) : Frase baseada em acorde arpejado, com nota auxiliar

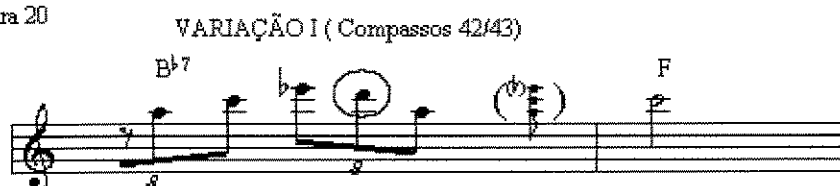


Na Variação I Hermeto utiliza apenas a transposição do motivo para quinta justa acima, mudando apenas a nota final (terça acima).

Observamos que a colocação dessa variação no período harmônico segue a mesma posição anterior, ou seja, tanto a primeira aparição do motivo quanto a sua variação, ocorrem nos compassos harmonizados com o acorde de Si bemol c/ sétima. Este fato gera um forte contraste entre melodia e harmonia no caso da variação: a tríade arpejada -lá, do e mi bemol - não coincide ( como ocorre anteriormente nos compassos 40/41) com o acorde de Si bemol presente,

definindo, ao contrário, um acorde de Fá maior c/ sétima e gerando uma superposição dos dois acordes (Fig. 20). Esse procedimento revela um pensamento muito mais *horizontal* do que *vertical*, no sentido em que a dissonância gerada - *sentido horizontal* - pelo choque dos dois acordes (Si bemol na harmonia e Fá maior com sétima na melodia) se torna menos aparente do que a própria repetição transposta do motivo - *sentido vertical* -, de reconhecimento auditivo mais evidente.

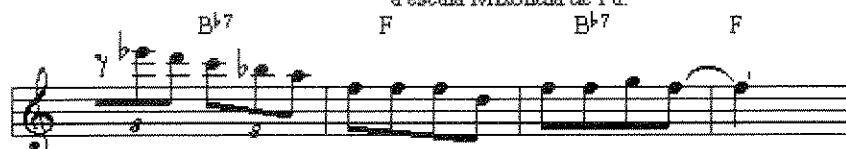
Figura 20



No Motivo 2 (Fig. 21) encontramos uma frase diatônica descendente construída sobre a escala mixolídia de Fá. Aqui novamente o pensamento horizontal se sobrepõe ao vertical: ao invés da utilização da escala mixolídia de Si bemol, o autor prefere a superposição da escala mixolídia de Fá ao acorde de Si bemol maior com sétima.

Figura 21

MOTIVO 2 (Compassos 44/46) : Frase diatônica descendente sobre a escala Mixolídia de Fá.



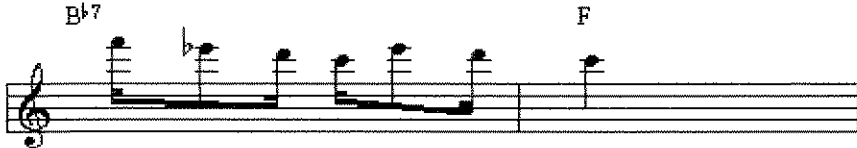
As tres primeiras notas desse motivo dão origem à Variação I e II com um



padrão sincopado de semicolcheias no lugar das tercinas originais (Fig. 22). Na Variação II a frase é finalizada com uma mudança brusca na modalidade, caracterizando, com a inserção da nota Si natural, a escala Lídia de Fá, gerando uma nova superposição.

Figura 22

VARIAÇÃO I (COMPASSOS 52/53)

Fig. 

VARIAÇÃO II (COMPASSOS 57/58)

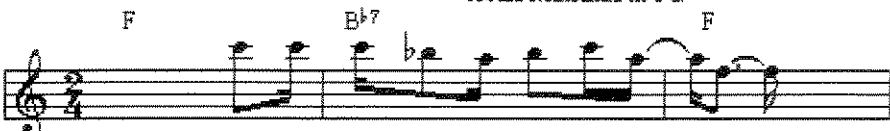
Fig. 

O Motivo 3 também é puramente diatônico: construído unicamente sobre a escala mixolídia de Fá, o autor prefere não alterar nenhum grau da mesma na presença do acorde de Si bemol c/ sétima ( por exemplo, alterando a nota Lá para Lá bemol), preferindo manter como nos motivos anteriores uma unidade no sentido horizontal, gerando nova superposição (Fig. 23).

### O TOCADOR QUER BEBER

Figura 23

MOTIVO 3 (COMPASSOS 47/49) : Frase diatônica descendente sobre a escala Mixolídia de Fá.



Motivo 4 (V)

78  $B^b7$  79  $F$  80  $B^b7$  81  $F$  82  $B^b7$

3 3 3 3 C A

Motivo 6 (V) Motivo 6 (R) Motivo 6 (R)

83  $F$  84  $B^b7$  85  $F$  86  $B^b7$  87  $F$

A

Motivo 6 (V) Motivo 6 (R) Motivo 6 (R)

88  $B^b7$  89  $F$  90  $B^b7$  91  $F$

A

Motivo 6 (V)

92  $B^b7$  93  $F$  94  $B^b7$

A A

Motivo 6 (R) Motivo 6 (R)

95  $F$  96  $B^b7$  97  $F$

Motivo 6 (R)

98  $B^b7$  99  $F$  100  $B^b7$

(N)  $B^b7$   $F$   $B^b7$   $F$  (N)  $B^b7$

101 102 103 104 105 106

C 3 C 3

F  $B^b7$   $F$

107 108 109 110

A C

Fala e ruído de animais

O processo de transformação utilizado na Variação I é a transposição literal do motivo terça menor acima, com modificação apenas da nota final, enquanto na Variação II ocorre, além da transposição de várias notas, uma alternância dos dois grupos rítmicos no compasso 56 e uma inversão no perfil através da finalização ascendente (Fig. 24).

Figura 24



O Motivo 4 tem origem no mesmo material utilizado no Motivo 1, um arpejo do acorde formado pelas notas ré, fá e lá bemol, porém com estrutura rítmica bastante diversa, com uso intensivo de semicolcheias, sem síncopes (Figura 25).

Figura 25

MOTIVO 4 (COMPASSOS 59/60) : Frase baseada em acorde arpejado, com nota auxiliar.



A Variação I utiliza apenas as mesmas notas do motivo de origem, com alguma variação rítmica mas ainda sem uso de síncopes. Estas ocorrem na Variação II, onde o autor também expande o número de notas através da inclusão das notas Do

e Lá naturais (Figura 26).

Figura 26

VARIAÇÃO I (COMPASSOS 63/64)



VARIAÇÃO II (COMPASSOS 79/83)



O procedimento composicional utilizado na criação do Motivo 5 é o mesmo dos motivos 1 e 4, ou seja, partindo do arpejo de uma tríade adicionada de uma nota diatônica auxiliar, desta vez com um acorde de Si Bemol maior (Fig. 27).

---

### O TOCADOR QUER BEBER

---

Fig. 27

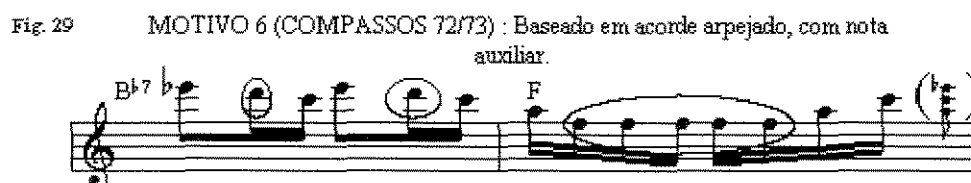
MOTIVO 5 (COMPASSOS 65/66): Baseado em acorde arpejado, com nota auxiliar.



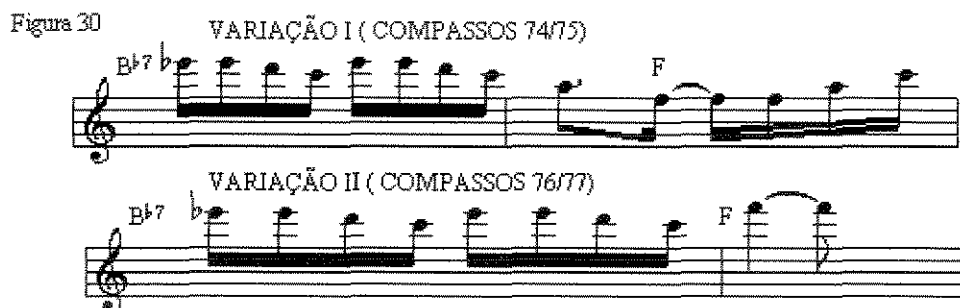
Os padrões rítmicos desse motivo são similares aos da Variação II do motivo anterior. Na Variação I (Figura 28) observamos a inversão de direção no trecho final, chegando até a nota Fá. Cabe ainda ressaltar a presença da nota Mi natural colocada contra o acorde de Si bemol c/ sétima, denotando a clara intenção de utilizá-la como sensível para a nota final, relegando a segundo plano a dissonância harmônica assim criada, como ocorrera nos motivos 1, 2 e 3.



O Motivo 6 se diferencia dos anteriores, principalmente por não se iniciar em anacruse e não utilizar síncope. Ele é construído sobre a mesma tríade utilizada na variação do Motivo 1 - lá, do e mi bemol -, com a inclusão da mesma nota ré auxiliar (Figura 29).



A Variação I apresenta pouquíssima mudança em relação ao motivo de origem, apenas repetindo notas ou suprimindo repetições dentro do mesmo compasso. Na Variação II novamente observamos a inversão do perfil na finalização da frase ( ascendente ), sem outras alterações( Figura 30).



A Variação III (Fig. 31) consiste na repetição - praticamente um *ostinato* - das

primeiras notas do motivo, transpostas terça menor abaixo.

Figura 31

VARIAÇÃO III (COMPASSOS 84/87)

VARIAÇÃO IV (COMPASSOS 88/91)

Na Variação IV (Fig. 31) o autor amplia o procedimento adotado na Variação I, repetindo obstinadamente as tres primeiras notas.

A última Variação V (Fig. 32) pode ser interpretada como uma extensão da variação anterior (IV), pois ele repete as mesmas notas, apenas dividindo os valores por 2, substituindo semicolcheias por fusas.

Figura 32

VARIAÇÃO V (COMPASSOS 93 A 100)

### 5.2.4 - CONCLUSÃO

A construção do tema é bastante fiel à reprodução, tanto harmônica quanto ritmicamente, de um estilo musical típico do folclore nordestino - o *forró* -, não recorrendo a maiores ampliações das progressões harmônicas presentes nos forrós originais, com acordes maiores de primeiro, quarto e quinto graus.

A peça é estruturada basicamente na progressão **Subdominante Maior → Tônica**, na qual o autor insere o acorde de quinto grau (apenas nos compassos 27 a 30), mas sem a presença da sétima menor, formadora da tensão do trítono; além desse fator de enfraquecimento da tensão dominante, a direção dessa progressão (V → IV → I) contraria a resolução mais usual da Dominante diretamente na Tônica (IV → V → I), diminuindo dessa forma a força de polarização da função Dominante.

A ausência de uma Dominante claramente definida e a repetição intensiva da progressão Subdominante (IV7 → I) contribuem para o caráter predominantemente modal da obra.

A presença de sétima menor no acorde Subdominante, aqui referida como **Cadência de Blues**, - assim chamada por ter sido amplamente utilizada em peças deste gênero<sup>20</sup> -, determina um predomínio do modo mixolídio (em Si bemol) sobre outras escalas utilizadas.

<sup>20</sup> AEBERSOLD, James. *Blues in All Keys*. New Albany: J. Aebersold Publ., 1988, pg. 4

A criação desse ambiente modal mixolídio determina a utilização desta escala também sobre o acorde de Fá maior ( por simples transposição), e não somente sobre o acorde Subdominante de Si bemol maior com sétima.

Considerando o aspecto rítmico, na resolução das frases ou motivos destaca-se a utilização das sínopes, principalmente pelo contraste com as terminações *téticas* (coincidentes com os tempos); como exemplo, nos compassos 60 a 63.

Um fator que confere grande unidade rítmica ao solo é o fato da maioria dos motivos( com exceção apenas do Motivo 6, figura 29 ) se iniciarem em anacruse.

Observamos no compasso 78 um único aparecimento de tercinas de semicolcheias (conforme destacado na Figura 18, padrão 7) e nos compassos 93 a 100 notamos as fusas como elemento gerador na variação do motivo original.



### **5.3 SOLO IMPROVISADO DE H. PASCOAL SOBRE “GINGA CARIOCA”**

# GINGA CARIOCA

55

*Festa dos Deuses / Polygram 510 407-2 1992***Hermeto Pascoal**

Teclado

**Tema**

1 Dm7 2 Fm7 3 Am7(b5) D13 4 G7+ F#m7

5 F7+ Ebm7 6 Bm7 Cm7 7 C#m7 8 C7(5+)(9+)

9 G#m7 Bm7(b5) Dm7(b5) G7(5+)(9+) Db7+ Cm7 Am7(b5) F#m7(b5)

10 11 12 3 3

13 F7+ C7(5+)(9+) 14 F7(5+)(9+) Bb7(5+)(9+) 15 A7+ C7+ 16 Bb7+ A7sus4

17 C7sus4 18 Eb7sus4 19 Dm7

20 21 Bb13 22 Em7(b5) A7(b9)

23 Dm7 24 Fm7

**Solo**

Motivo 1 (V) Motivo 1 (V)

Motivo 1 Motivo 1 (V) Motivo 1 (V)

Motivo 2      Motivo 2 (D)      Motivo 2 (V)

25 Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>13</sup> 7 26 G<sup>7</sup>+ F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> 5

Motivo 2 (V)      Motivo 2 (D)      Motivo 3

27 F<sup>7</sup>+ 7 E<sup>b</sup>m<sup>7</sup> 5 28 Bm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>

Motivo 3 (V)      Motivo 3 (V)      Motivo 3 (D)

29 C<sup>#</sup>m<sup>7</sup> 6 30 C<sup>7</sup>(5+)(9+)

Motivo 4

31 G<sup>#</sup>m<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>(b5) 32 Dm<sup>7</sup>(b5) 3 33 D<sup>b</sup>7+ Cm<sup>7</sup>

Motivo 4 (V)      Motivo 4 (V)      Motivo 4 (V)      (N)

34 Am<sup>7</sup>(b5) F<sup>#</sup>m<sup>7</sup>(b5) 35 F<sup>7</sup>+ C<sup>7</sup>(5+)(9+) 36 F<sup>7</sup>(5+)(9+) B<sup>b</sup>7(5+)(9+)

Motivo 5      Motivo 5 (V)      Motivo 3 (V)      (N)

37 A<sup>7</sup>+ C<sup>7</sup>+ 38 B<sup>b</sup>7+ A<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> 39 C<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> 40 E<sup>b</sup>7sus<sup>4</sup> 3

Motivo 4 (V)      Motivo 4 (V)      Motivo 4 (V)

41 Dm<sup>7</sup> 42 G<sup>7</sup>(#11) 43 B<sup>b</sup>13

## Motivo 6

44  $\text{Em}^7(\flat 5)$   $\text{A}^7(\flat 9)$  45  $\text{Dm}^7$

46  $\text{G}^7(\sharp 11)$  47  $\text{B}^{\flat}13$

48  $\text{Em}^7(\flat 5)$   $\text{A}^7(\flat 9)$

C A C

Detailed description: The image shows three staves of musical notation for Motivo 6. The first staff (measures 44-45) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a treble clef. Chords  $\text{Em}^7(\flat 5)$ ,  $\text{A}^7(\flat 9)$ , and  $\text{Dm}^7$  are indicated above the staff. A bracket labeled 'A' spans measures 44 and 45. The second staff (measures 46-47) continues the melody. Chords  $\text{G}^7(\sharp 11)$  and  $\text{B}^{\flat}13$  are indicated. Brackets labeled 'C' and 'A' are placed below the staff. The third staff (measure 48) shows the final measure of the motif with chords  $\text{Em}^7(\flat 5)$  and  $\text{A}^7(\flat 9)$ . A bracket labeled 'C' is below the staff.

## 5.3.1 - Harmonia (Figura 33 e 33-a)

Figura 33

## GINGA CARIOCA - Análise Harmônica

The harmonic analysis of "GINGA CARIOCA" is presented across 10 measures, showing the progression of chords and their functional roles.

**Measure 1:**  $IIm7$   $Dm7$  (Tônica menor)

**Measure 2:**  $IIm7$   $Fm7$  (Tônica menor)

**Measure 3:**  $IIm7(5)$   $Am7(\sharp 5)$  (Extensão da Cadência Subdominante menor) →  $V7(13)$   $D13$  (Dominante)

**Measure 4:**  $I7+$   $G7+$  (Tônica maior (Ciclo de 2<sup>as</sup>)) →  $VIIIm7$   $F\sharp m7$

**Measure 5:**  $I7+$   $F7+$  (Tônica maior) →  $VIIIm7$   $Ebm7$  (Extensão da Cadência Subdominante menor)

**Measure 6:**  $IIm7$   $Bm7$  (Tônica menor (Ciclo de 2<sup>as</sup>)) →  $IIm7$   $Cm7$  (Tônica menor)

**Measure 7:**  $IIm7$   $C\sharp m7$  (Tônica menor)

**Measure 8:**  $V7(5+)(9+)$   $C7(5+)(9+)$  (Dominante (Cadência deceptiva)) →  $IIm7$   $G\sharp m7$  (Tônica menor)

**Measure 9:**  $VIIIm7(5b)$   $Bm7(\sharp 5)$  (Dominante)

**Measure 10:**  $IIm7(5)$   $Dm7(\sharp 5)$  (Extensão da Cadência Subdominante menor) →  $V7(5+)(9-)$   $G7(5+)(9-)$  (Dominante (Cadência deceptiva))

Figura 33- a

The musical score for Figure 33-a is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The chords and their functions are as follows:

- Measure 11:** I7+ (D $\flat$ 7+) - Tônica maior
- Measure 12:** VIIIm7 (Cm7) - Extensão da Cadência Subdominante menor
- Measure 13:** IIIm7(b5) (Am7 $\flat$ 5) - Dominante (Cadência deceptiva)
- Measure 14:** V7(5+)(9+) (F7(5+)(9+)) - Dominante
- Measure 15:** IIm7 (B $\flat$ 7(5+)(9+)) - Dominante
- Measure 16:** I7+ (A7+) - Tônica maior
- Measure 17:** I7+ (C7+) - Tônica maior
- Measure 18:** I7+ (B $\flat$ 7+) - Tônica maior
- Measure 19:** V7(4) (A7sus4) - Dominante (Ciclo de 3 $^{\text{as}}$ )
- Measure 20:** V7(4) (C7sus4) - Dominante (Ciclo de 3 $^{\text{as}}$ )
- Measure 21:** V7(4) (E $\flat$ 7sus4) - Dominante
- Measure 22:** Im7 (Dm7) - Tônica menor
- Measure 23:** IV7(11+) (G7(#11)) - Cadência Subdominante de Blues
- Measure 24:** bII7 (B $\flat$ 13) - Dominante da Dominante
- Measure 25:** IIIm7(5b) (Em7 $\flat$ 5) - Extensão da Cadência Subdominante menor
- Measure 26:** V7(9-) (A7 $\flat$ 9) - Dominante

Iniciando com um acorde de Ré menor com sétima, a harmonia evolui para Fá menor com sétima, e dali para Sol maior com sétima maior (Compasso 3 e 4). A presença do acorde de Fá sustenido menor (Compasso 4) com sétima se

justifica mais pela existência de um ciclo de segundas para o acorde de Fá maior com sétima maior e o de Mi bemol menor com sétima ( Compasso 5) do que propriamente polarizar a tonalidade de Sol através da função de sétimo grau com quinta alterada, aqui elevada para justa.

O ciclo de segundas iniciado no compasso 4 se estende até o acorde de Mi bemol menor com sétima, este último podendo ser interpretado como subdominante menor de Fá, mas aqui exercendo uma função mais ativa como parte integrante do citado ciclo do que como subdominante.

A seguir se inicia mais um ciclo de segundas (Figura 34) no compasso 5, com acorde menores até o compasso 8, onde se encerra num acorde dominante, a qual não é resolvida no compasso seguinte (cadência deceptiva).

Após a súbita alternância para uma tônica menor ( Sol sustenido menor com sétima), ocorre uma progressão bem definida tonalmente, com acordes do campo harmônico de Do, nos compassos 9 e 10. Esta progressão não evolui para a esperada resolução em Do, configurando-se em mais uma cadência deceptiva, e daí para a tônica Ré bemol maior com sétima maior.

Novamente aqui o autor utiliza o sétimo grau com a quinta justa ( Do menor com sétima).

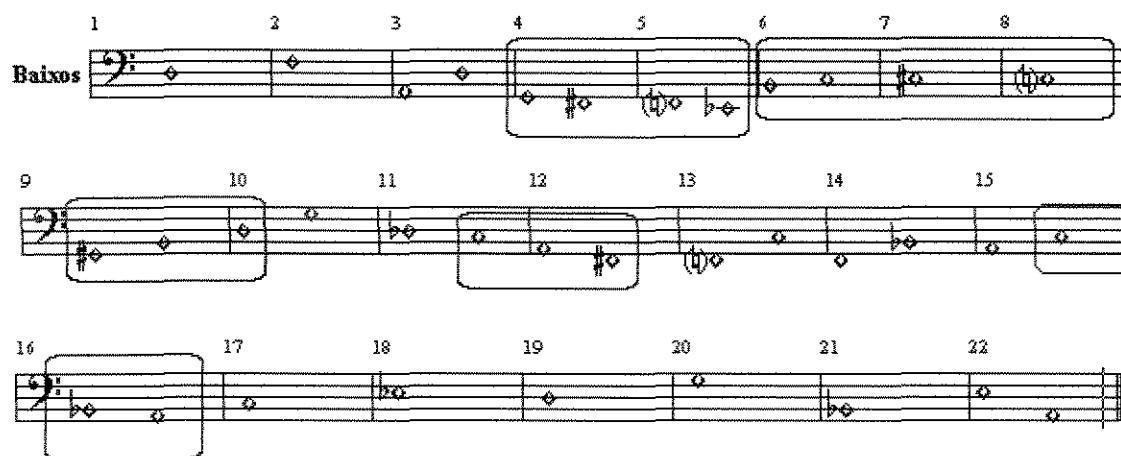
No compasso 12, repetindo basicamente o mesmo procedimento utilizado nos compassos 9 e 10, o compositor cria uma progressão subdominante-dominante sem concluir na tônica esperada, através de uma nova cadência deceptiva.

Na nova tônica de Fá maior com sétima maior o autor não se fixa mais que um compasso (13) , logo se iniciando uma progressão dominante para a tônica de Lá maior, que por sua vez parte para Do maior e deste para Si bemol maior (compassos 15 e 16).

Um ciclo de terças ocorre nos compassos 16 a 18, com acordes com sétima e quarta, num segmento praticamente sem polarização tonal (Figura 34).

### GINGA CARIOCA

Figura 34



O trecho final de quatro compassos, ao contrário dos anteriores, define claramente a tonalidade do início da peça, Ré menor. Através de acordes com funções tonais claramente definidas ( subdominantes e dominantes) , essa seção é repetida e serve como ponte para a volta ao início, através da dominante de Ré no último compasso.

#### 5.3.2 - Ritmo ( Fig. 35)



Figura 35

GINGA CARIOCA - Padrões Rítmicos

1

2

3

4

5

6

Os padrões 1, 3, 4 e 6 são compostos basicamente por semicolcheias e as poucas colcheias presentes não apresentam maior significância para o aspecto rítmico geral.

O padrão número 2 relaciona quiálteras de semicolcheias colocadas sem intenção de definir claramente uma alteração rítmica, mas, ao contrário, de origem na própria construção motívica.

Este procedimento é bastante utilizado na improvisação jazzística, onde o músico, pelas próprias imprecisões inerentes ao ato de improvisar, condensa um número de notas excedentes à métrica mais usual, no caso em questão, mais de quatro notas

num só tempo (Figura 36).<sup>21</sup>

### Live Your Dreams

Figura 36

Improvisação: Ernie Watts

E. Watts

Como exceção às semicolcheias predominantes na peça, o padrão de número 5 relaciona tercinas utilizadas com clara intenção de alteração rítmica, tanto pelo aparecimento obstinado - compassos 32 a 35 e 40 a 43 - , quanto pela estreita vinculação e até mesmo subordinação dos segmentos melódicos à essa tripla subdivisão de tempos.

<sup>21</sup> WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995, pg. 61

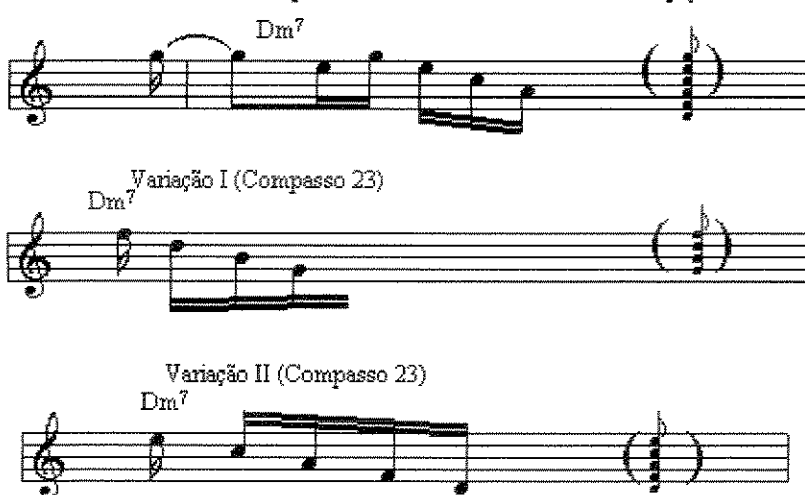
### 5.3.3 - Melodia

O Motivo 1 (Fig. 37) é construído a partir do arpejo do acorde de Ré menor com sétima, acrescentado de nona e décima primeira, no sentido descendente. Com o aparecimento da Variação I, simples transposição do motivo para o acorde de Sol maior com sétima, fica claramente caracterizada a abordagem modal (modo dórico, definido pela presença da nota Si natural) neste compasso harmonizado em Ré menor. A Variação II consiste no retorno ao arpejo de Ré menor, desta vez iniciado uma terça abaixo do motivo original.

#### GINGA CARIOCA

Figura 37

MOTIVO 1 (Compasso 23) : Frase baseada em acorde arpejado

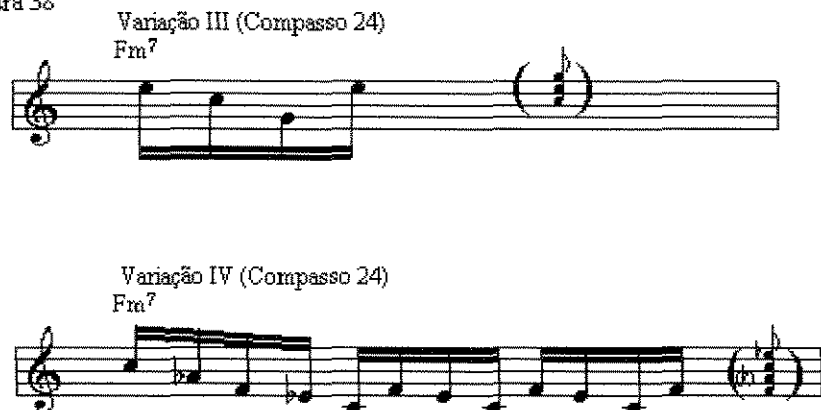


The figure displays three musical staves in treble clef, each representing a different variation of a melodic motif. The first staff, labeled 'MOTIVO 1 (Compasso 23) : Frase baseada em acorde arpejado', shows a descending eighth-note arpeggio starting on D4, with a 'Dm7' chord symbol above it. The second staff, labeled 'Variação I (Compasso 23)', shows the same motif transposed up a fourth to start on G4, with a 'Dm7' chord symbol above it. The third staff, labeled 'Variação II (Compasso 23)', shows the motif transposed down a third to start on B3, with a 'Dm7' chord symbol above it. All three staves conclude with a whole-note chord in parentheses, which is a Bb major chord (F# minor).

A Variação III, transposição do motivo para o acorde de Do maior, gera uma superposição contra o acorde de Fá menor com sétima, enquanto a quarta Variação

consiste novamente na transposição do motivo original para Fá menor com sétima (Figura 38).

Figura 38



Uma outra hipótese poderia ser levantada a respeito do pensamento composicional gerador deste motivo e suas variações: ao invés da origem a partir de um acorde, organizado primeiro vertical e depois disposto horizontalmente, uma simples sucessão melódica (horizontal) de terças descendentes dentro das escalas Dóricas de Ré e Fá.

No Motivo 2 (Figura 39) observamos uma construção diatônica em movimentos ascendentes e descendentes alternados a partir da escala superlócrica de Ré.<sup>22</sup>

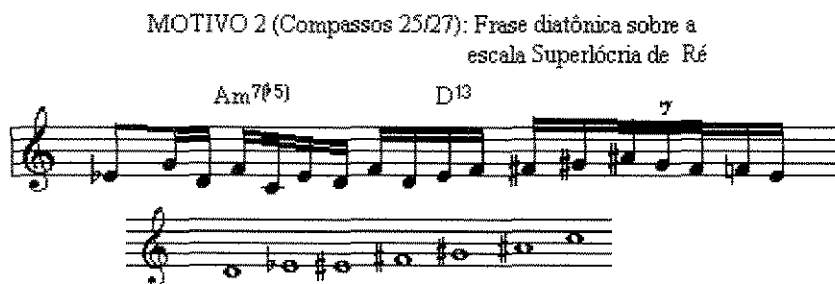
Observamos ainda a tessitura bastante limitada - restrita a uma quinta justa - deste motivo e suas variações descritas a seguir.

<sup>22</sup> Denominada de Superlócrica por Persichetti em *\*Armonia del siglo XX*, pg. 42, essa escala é melhor compreendida - quando usada em contexto tonal, sobre um acorde de função dominante como o trecho em questão - como uma escala mixolídia com segunda menor, segunda aumentada e quarta aumentada.

\*PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985

Figura 39

# GINGA CARIOCA



Nas Variações I e II, encontramos o mesmo perfil melódico, com alternâncias de movimentos ascendentes e descendentes, aplicados a escalas Lídias em Sol e Fá (Figura 40).

Figura 40

VARIAÇÃO I (Compasso 26): Frase diatônica sobre a escala Lídia de Sol

VARIAÇÃO II (Compasso 27): Frase diatônica sobre a escala Lídia de Fá

O Motivo 3 aparenta fraca conexão com a harmonia corrente no período; pela curta duração dos segmentos melódicos, compostos basicamente por tres notas e intercalados com pausas distribuidas irregularmente, apresenta um resultado sonoro bastante fragmentado (Figura 41).

## GINGA CARIOCA

Figura 41

MOTIVO 3 (COMPASSO 28): Baseado em motivo rítmico de tres notas, sem vinculação tonal aparente com a harmonia corrente.



Dada essa grande fragmentação, seria possível argumentar a falta de elementos suficientes para a sua caracterização como motivo, não fosse o seu reaparecimento através das Variações I, II e III, onde Hermeto utiliza claramente os mesmos elementos do motivo original: segmentação melódica de tres notas e pausas intercaladas (Figura 42).

Figura 42

VARIAÇÃO I (COMPASSO 29)

C#m7

VARIAÇÃO II (COMPASSO 29)

C#m7

VARIAÇÃO III (COMPASSO 39)

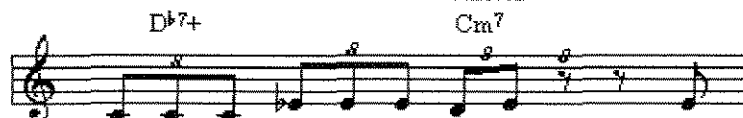
C7sus4

A origem do Motivo IV (Figura 43) é estreitamente relacionada à sua rítmica em tercinas, e este se apresenta fortemente vinculado aos acordes do período como os Motivos I e II.

## GINGA CARIOCA

Figura 43

MOTIVO 4 (Compasso 33) : Baseado na repetição de uma nota, com  
inclusão de sensível.



Nas Variações I, II e III desse motivo, o autor reduz o padrão a tres notas, transpostas descendentemente a outros acordes (Figura 44). Observamos ainda que na Variação III as notas envolvidas criam superposições contra o acorde de Fá maior.

Nas Variações de número IV, V e VI Hermeto utiliza a escala Superlócria: primeiramente na Variação IV ele antecipa o acorde de Sol maior com sétima, superpondo a escala Superlócria de Sol contra o acorde de Ré menor, criando com isto uma tensão a ser resolvida na entrada do acorde de Sol citado, onde permanece na mesma escala (Variação V). Na última variação, continua na mesma escala Superlócria, porém transposta para Si bemol. A permanência na mesma escala e a uniformidade rítmica confere a este trecho uma grande unidade temática (Figura 45).





### 5.3.4 - CONCLUSÃO

Construído fundamentalmente em semicolcheias e algumas combinações destas com colcheias, o solo apresenta como princípio rítmico unificador a densidade de notas, bastante uniforme ao longo de toda a peça.

Tonalidade expandida e mudanças de área tonal sucessivas são constantes durante toda essa composição, definindo uma harmonia bastante complexa e elaborada.

Além das cadências dominantes e subdominantes, muito comuns em músicas populares, Hermeto utiliza aqui um recurso não tão frequente: as progressões por ciclos de segundas e de terças, como recurso para expandir os centros tonais.

As superposições de escalas contra os acordes correntes e a ocorrência de diversos segmentos melódicos fragmentados contribuem para o caráter geral de fraca definição tonal.

#### **5.4 SOLO IMPROVISADO DE H. PASCOAL SOBRE “SURPRESA”**

# SURPRESA

72

Hermeto Pascoal

Piano

1  $E^b7sus^4$   $F7sus^4$   $F\sharp7sus^4$   $F7sus^4$   $E^b7sus^4$   $D^b7sus^4$   $C7sus^4$   $B7sus^4$

2

3  $B^b7sus^4$   $A7sus^4$   $E^b7(\sharp9)$   $D7(\sharp9)$   $G^bmaj7$   $E^bm7$   $Em7(\flat5)$   $Gm7$   $Fm^9$   $D^bmaj7$

4

5

6

7

8  $Cm7(\flat5)$   $F7(\flat9)$  9  $B^bm7$   $B^bm7/A^b$  10  $G^bmaj7$   $A^bmaj7$  11  $D^bmaj7$   $B^bm7$

12  $Gm7$   $Cm/B^b$  13  $A^bmaj7$   $E^bmaj7$  14  $Em7(\flat5)$   $E^bmaj7$

15  $Em7$   $D^bmaj7$   $B^bm7$  16  $Cmaj7$   $Dmaj7$  17  $Emaj7$   $Bm7$  18  $A^bm7(\flat5)$   $Gm7(\flat5)$

19  $G^bmaj7$   $Fm7$   $B^bm7$   $D^bmaj7$   $Dm7$   $B^bmaj7$   $Am7$   $Fmaj7$

20

21

22

23  $E/D$   $D/C$  1.  $D^bmaj7$   $F7(\sharp9)$  2.  $D^bmaj7$   $C^b7(\sharp9)$   $Bmaj7$

24

25

26  $A^b m^7$   $G^7(\#9)$   $G^b m^7$  Motivo 1 28  $\%$

29  $E^b m^7$  Motivo 1 (V) 30  $\%$  Motivo 1 (V)

31  $D^7(\#9)$  Motivo 2 32  $\%$  Motivo 1 (V)

33  $G^7(\#11)$  Motivo 3 34  $\%$  Motivo 3 (V)

35  $C m^7$  Motivo 4 36  $\%$  Motivo 4 (V) Motivo 2 (V)

37  $A m^7$   $D$   $D$  Motivo 2 (V) 38  $\%$  Motivo 2 (V)

39  $D$   $D$   $D$   $D$

## Motivo 2 (V)

A<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

## Motivo 1 (V)

## Motivo 1 (V)

39 40

A C

## Motivo 3 (V)

G7(#11)

R

R

R

R

%

R

R

R

R

R

R

41 42

C

## Motivo 5

G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

44

%

43 44

A

## Motivo 5 (V)

E<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

%

45 46

A

## Motivo 5 (V)

D7(#9)

48

%

47 48

3  
C

%

## Motivo 1 (V)

49 50

A A

51 Cmaj<sup>7</sup> Motivo 2 (V) Motivo 6 Motivo 6 (V)

52

53 Am<sup>7</sup> Motivo 1 (V) 3 54 Motivo 1 (V) 3

55 A<sup>b</sup>m<sup>7</sup> D Motivo 2 (V) Motivo 2 (V)

56

57 G<sup>7</sup>(#11) D D Motivo 2 (V) D 58 D R

59

## 5.4.1 - Harmonia (Fig 46)

## SURPRESA - Análise Harmônica

The musical score for 'SURPRESA' is presented in three systems, each showing a piano accompaniment with harmonic analysis. The time signature is 4/4.

**System 1:**

- Measure 1: Chord  $I^{7+}$   $G^b \text{maj}^7$  (Tônica maior)
- Measure 2: Chord  $VI^{Im} 7$   $E^b \text{m}^7$
- Measure 3: Chord  $V^{7} 9^{+}$   $D^7(\sharp 9)$  (Dominante)

**System 2:**

- Measure 4: Chord  $V^{7} 11^{+}$   $G^7(\sharp 11)$  (Dominante)
- Measure 5: Chord  $I^{7+}$   $C \text{maj}^7$  (Tônica maior)
- Measure 6: Chord  $VI^{Im} 7$   $A \text{m}^7$  (Ciclo de segundas menores)

**System 3:**

- Measure 7: Chord  $A^b \text{m}^7$
- Measure 8: Chord  $bII^{7} 11^{+}$   $G^7(\sharp 11)$  (Dominante)

Foram analisadas aqui apenas os acordes da seção de improvisos, a qual tem sequência harmônica diversa do tema principal.

A tônica inicial é definida em Sol bemol maior com sétima maior, seguida do acorde Mi bemol maior com sétima, sexto grau, Tônica relativa.

A seguir, Hermeto Pascoal utiliza o acorde de Ré maior com sétima e nona aumentada, exercendo a função de Dominante da Dominante, através da resolução no acorde de Sol maior com sétima e décima primeira aumentada. Este último exerce a função de Dominante do novo acorde Tônica, Do maior com sétima

maior.

Repetindo a sequência dos dois acordes iniciais, essa nova Tônica é seguida do acorde de sexto grau, Lá menor com sétima. Neste ponto tem início um ciclo de segundas menores descendentes, através dos acordes de Lá bemol menor com sétima, Sol maior com sétima

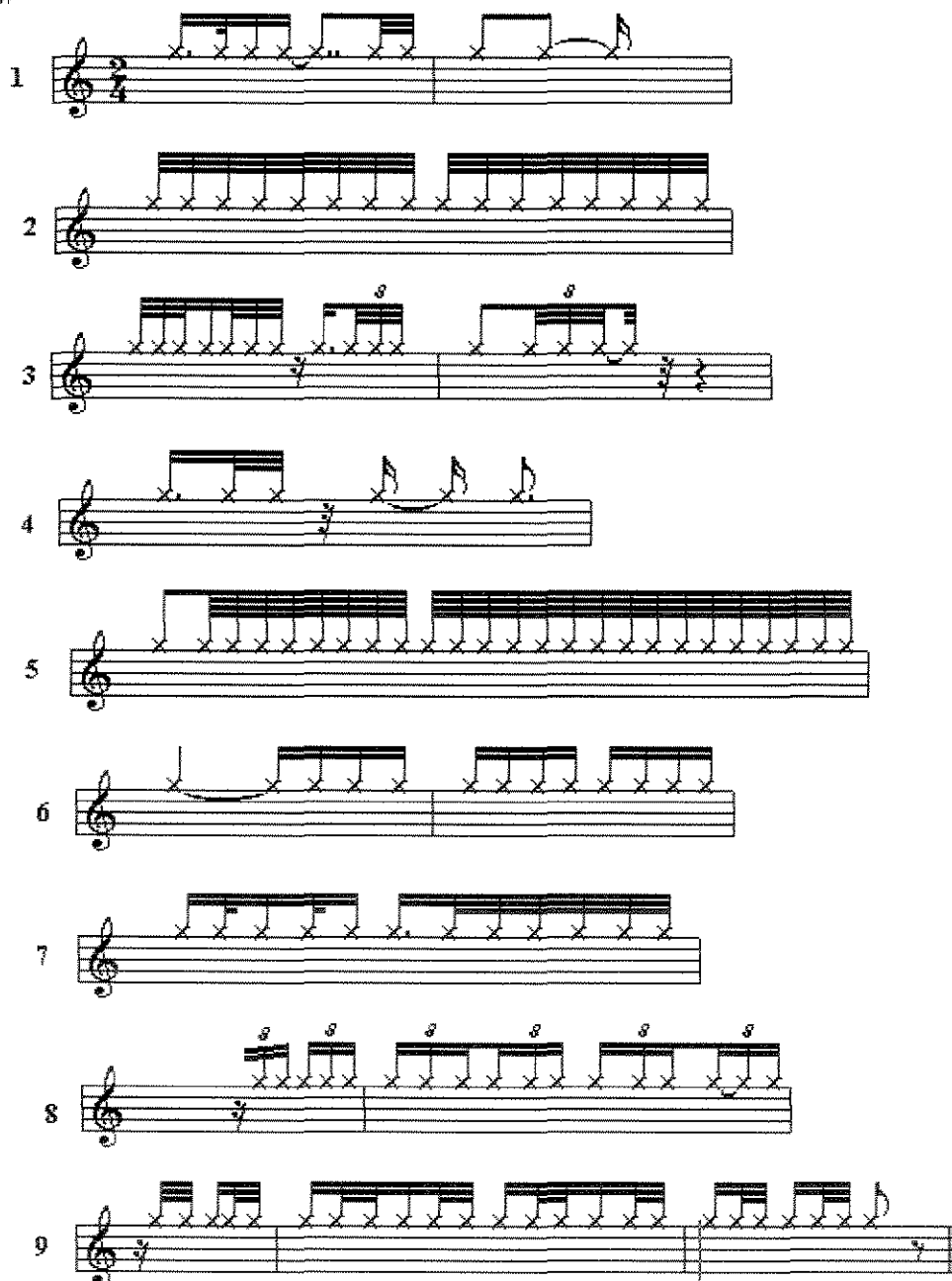
e décima primeira aumentada e deste para o acorde inicial, Sol bemol maior com sétima maior. Esta última resolução envolve além da força de polarização do ciclo de segundas, a própria cadência Dominante exercida pelo acorde de Sol maior com sétima e décima primeira aumentada.



## 5.4.2 - Ritmo ( Fig. 47)

## SURPRESA - Padrões Rítmicos

Figura 47



Os padrões estão anotados nesta figura por ordem de seu aparecimento na peça. O padrão de número 2 - fusas - representa o evento rítmico de maior frequência de

aparecimento durante o solo.

Os padrões de número 1, 4, 6 e 7 tratam do aparecimento de semicolcheias e algumas combinações sincopadas.

O padrão de número 5 descreve um único trecho (Anexo 1 - Fig. 4, compassos 41 e 42 ) onde ocorrem semifusas.

Grupos rítmicos incluindo tercinas estão descritos nos padrões 3 e 8.

No padrão de número 9 observamos uma mesma célula rítmica aparecendo repetidas vezes ao final do solo ( compassos 56 ae 58) , ritmo este que se comporta como um elemento gerador do próprio motivo melódico em questão.

### 5.4.3 - Melodia

O Motivo 1 é diatônico e descendente, utilizando exclusivamente as notas da escala Lídia de Sol bemol, em graus conjuntos (Figura 48).

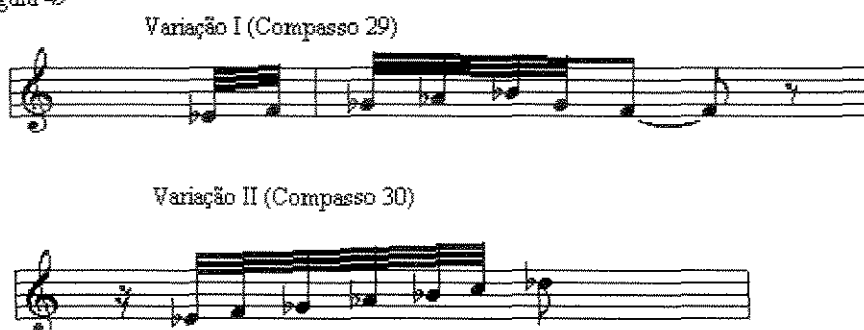
Figura 48



A maior duração da nota Do em relação às outras, no compasso 27, enfatiza a principal característica desta escala, a quarta aumentada.

As Variações I e II são utilizações diatônicas da mesma escala, porém em sentido inverso do motivo original. (Figura 49)

Figura 49



A Variação III utiliza as mesmas idéias intervalares e rítmicas do Motivo 1 e Variações anteriores, porém com a substituição da escala anterior pela escala Superlócrica de Ré (Figura 50).

Figura 50

## Variação III (Compasso 32)



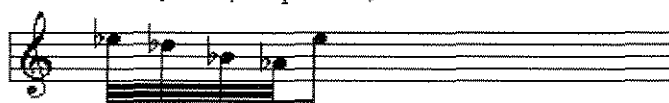
## Escala Superlócrica de Ré



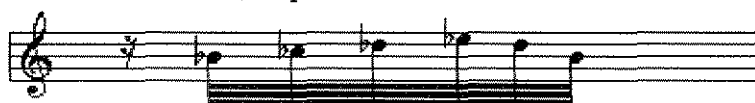
As Variações IV e V tornam a apresentar as mesmas idéias das variações anteriores, com a utilização da escala Dórica de Lá bemol (Figura 51).

Figura 51

## Variação IV (Compasso 40)



## Variação V (Compasso 40)



As Variações de número VI e VII repetem o procedimento adotado na Variação III, com o uso da escala Superlócrica de Sol (Figura 52).



O Motivo 2, baseado na utilização diatônica da escala superlócrica de Ré ,  
diferencia-se do primeiro Motivo pelo uso de graus disjuntos (Figura 54).

Figura 54



A Variação I segue o mesmo perfil descendente, alternando arpejos: no compasso 36, há um arpejo do acorde de Mi maior, polarizando os acordes de Lá menor arpejados no compasso 37 ; em seguida, no compasso 38, há um arpejo do acorde de Sol maior. Uma outra interpretação possível sobre a origem desses acordes seria a de simples transposições de terças descendentes sobre a escala Dórica de Lá ( Figura 55).

Figura 55



As Variações de número II e III são construídas a partir de simples transposições do motivo original, em perfis de arpejos quebrados, para as escalas relacionadas aos acordes: Lídia de Do, na Variação I e Dórica de Lá bemol na Variação II, (Figura 56).

Figura 56

## Variação II (Compasso 51)



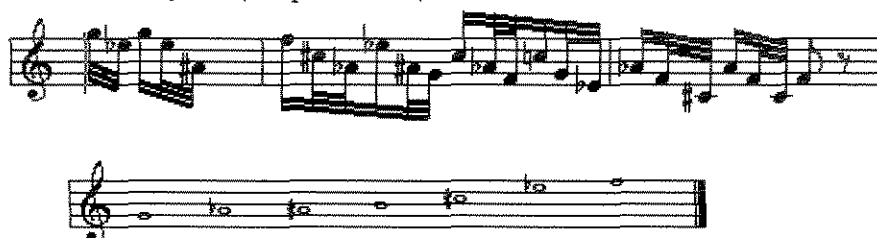
## Variação III (Compasso 56)



A quarta Variação se desenvolve sobre a escala Superlócrica de Sol, em arpejos quebrados descendentes (Figura 57).

Figura 57

## Variação IV (Compasso 56 a 58)



O Motivo 3 é diatônico - escalas Dominante Diminuta e Tons Inteiros - e basicamente desenvolvido em graus conjuntos; tem como principal fator de diferenciação em relação aos motivos anteriores, a sua construção rítmica uniforme, em semifusas (Figura 58).

Figura 58

Motivo 3 (Compassos 33/34- Linha diatônica sobre escalas Dominante- Diminuta e de Tons Inteiros

Escala Dominante-Diminuta

Escala de tons Inteiros

As repetições de notas - quase um ostinato - da Variação I tem como origem os grupos de notas do compasso 34 no motivo original, utilizando exclusivamente a escala Dominante Diminuta de Sol ( Figura 59).

Figura 59

Variação I (Compassos 41/42)

Escala Dominante-Diminuta

O quarto Motivo e sua Variação utiliza a escala Lídia de Do, alternando perfis ascendentes em terças e descendentes por graus conjuntos ( Figura 60).



Figura 60

Motivo IV (Compassos 35/36) - Linha diatônica sobre a escala Lídia de Do



O Motivo 5 utiliza a escala Lídia de Sol bemol, em movimentos por graus conjuntos.

Diferencia-se basicamente dos motivos anteriores em escalas Lídias e também com graus conjuntos, pela diminuição rítmica apresentada, de fusas para colcheias (Figura 61).

Figura 61

Motivo 5 (Compassos 43/45) - Linha diatônica sobre a escala Lídia de Sol bemol



As Variações I e II consistem de simples transposições do motivo original para as escalas Dórica de Mi bemol e Mixolídia de Ré, respectivamente, sem alterações rítmicas ou intervalares (Figura 62).

Figura 62

Variação I (Compassos 45/47)



Variação II (Compassos 47/49)



O Motivo 6 e sua Variação, tem uma característica rítmica própria, de efeito mais sincopado pela mescla de semicolcheias e fusas (Figura 63) , apesar de apresentar uma estreita relação com o Motivo 4, pela utilização da escala Lídia de Do e a disposição por terças.

Figura 63

Motivo 6 (Compassos 51/52) - Linha sobre a escala Lídia de Do



Escala Lídia



Variação I (Compassos 52/53)



#### 5.4.4 - CONCLUSÃO

O autor utiliza nesta peça um recurso encontrado em peças do repertório jazzístico situado após a década de 70: ao invés de criar um solo sobre a sequência harmônica do tema, ele inclui uma sequência harmônica criada especialmente para a seção de improvisação, quase uma outra pequena peça dentro do tema original.

Esse fato poderia explicar a fraca conexão entre o improviso e o tema, tanto em termos dos materiais harmônicos utilizados como pelos padrões rítmicos e melódicos envolvidos, não ocorrendo citações ou referências a eventos utilizados na construção do tema.

O ritmo mais utilizado ao longo da peça é o de fusas, com interpretação pouco rígida, incluindo vários trechos em *rubato*. Além dos padrões em semifusas nos compassos 41 e 42, semicolcheias nos compassos 43 a 48 e as tercinas dos compassos 54 e 55, as demais figuras rítmicas devem ser compreendidas como traduções gráficas de ritmos com algum grau de liberdade métrica.

O Motivo melódico de número 1 é o elemento mais utilizado ao longo de toda a peça, com nove variações, constituindo-se num elemento de perfil diatônico unificador do solo. Como o primeiro, os demais motivos são diatônicos, no entanto com diferentes características rítmicas.

Observamos como outro fator fortemente unificador do solo, o uso das escalas Lídia e Superlócria, em diversos trechos e em diversas transposições.

## CONCLUSÃO

Os elementos rítmicos utilizados por Hermeto Pascoal nos solos aqui estudados são extremamente variados, e com ampla utilização de padrões sincopados. A maioria dos ritmos musicais brasileiros atuais tem origens evidentes em gêneros do nosso folclore, e como aqueles, apresentam como uma característica importante o aparecimento frequente de síncope.

As composições e os solos improvisados de Hermeto não fogem a essa tendência, podendo ser entendidas como forrós ( *O tocador quer beber* ), cirandas ( *Ilha das Gaivotas* ) ou sambas ( *Ginga Carioca* e *Surpresa* ), ainda que bastante modificadas em comparação às suas formas folclóricas de origem. Dentre os solos transcritos, o que mais se aproxima do gênero folclórico original é *O tocador quer beber*, com rítmica desenvolvida basicamente em padrões de semicolcheias, à semelhança do tema.

As demais composições apresentadas nos parecem estilisticamente mais afastadas de suas origens folclóricas, e nos solos correspondentes, os padrões rítmicos são menos vinculados à composição.

Em *Ilha das Gaivotas*, a seção de improvisação não somente se desenvolve em apenas um acorde, em contraposição ao grande número de acordes empregados no tema, mas ainda dentro de uma fórmula de compasso diversa do restante da

composição. Esses aspectos divergentes entre composição e improviso contribuem para a concepção de um solo com uma rítmica em semicolcheias e tercinas enquanto o tema se constitui basicamente de colcheias.

Um fator comum entre os quatro solos quanto à questão rítmica é justamente a utilização de notas de curta duração, semicolcheias, tercinas e fusas, em detrimento de notas de maior duração, colcheias, semínimas ou figuras de maior valor. Esse fato provoca uma grande uniformidade quanto à densidade de notas, um grande adensamento de notas em todos os trechos de cada solo.

O pensamento diatônico comparece ao trabalho do autor como principal elemento de construção melódica, com menor ocorrência de padrões verticais (ou simplesmente arpejos de acordes).

Como exemplo de solo construído dentro de uma concepção mais diatônica, destaco *Surpresa*, com todos os motivos baseados em padrões diatônicos.

Encontramos maior utilização de padrões verticais em *O tocador quer beber*, solo de concepção menos sofisticada, - talvez pelo seu maior vínculo com a temática folclórica - principalmente em termos de superposições de elementos originários de outras áreas tonais, ou emprego de tonalidade expandida como ocorre nas outras peças.

As escalas Lídia, Superlócria e Dórica são as de maior frequência de utilização, comparecendo ainda: Menor Melódica, Mixolídia e Tons Inteiros.

Quanto à organização dos elementos composicionais na construção dos motivos e variações, Hermeto praticamente não utiliza referências melódicas aos temas correspondentes, optando por partir de idéias novas para a criação da improvisação.

A surpreendente originalidade dessas idéias e a grande variedade de procedimentos

composicionais empregados, resultam em improvisações extremamente bem concebidas e finalizadas, podendo ser ouvidas e estudadas independentemente de seus temas de origem, demonstrando complexidade e nível artístico de composições previamente elaboradas.

## BIBLIOGRAFIA

- AEBERSOLD, James. *Blues in All Keys*. New Albany: J. Aebersold Publ., 1988
- AUSTIN, William. *Music in the 20th Century*. New York: W.W.Norton, 1966
- BAKER, David. *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*. New York: Shattinger, 1978
- BAKER, David. *The Jazz Style of Clifford Brown*. Hialeah: Studio P/R, 1982
- BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz - Do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BERNSTEIN, Leonard. *The Infinite Variety of Music*. New York: Plume Books, 1970
- BRECKER, Michael. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W.Norton, 1947
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio: Lumiar Ed. 1991
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Gilberto Gil*. Rio: Lumiar Ed. 1992
- COKER, Jerry. *El Lenguage del Jazz*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1977
- COLLIER, James. *Louis Armstrong*. Rio: Globo, 1988
- CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. (New York: McGraw Hill, 1966
- DANKWORTH, Avril. *Jazz- An Introduction To Its Musical Basis*. London: Oxford University Press, 1968
- DAVIE, Cedric T. *Musical Structure and Design*. New York: Dover Pub., 1966
- DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock Piano Solos*. Rottenburg: Advance Music, 1992

ECO, Umberto; NATTIEZ, J.; RUWET, N.; MOLINO, J. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 1976

ECO, Umberto; *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1995

FERAND, Ernest T. *Die Improvisation*. Köln: Arno Volk Verlag, 1956

FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo:, Martins Fontes, 1987

GAINZA, Violeta H. *La improvisacion musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983

HODEIR, André. *Jazz: Its Evolution and Essence*. New York,: DaCapo Press, 1975

KYNASTON, Trent. *Joe Lovano - Jazz Tenor Solos*. Kalamazoo: Corybant Productions, 1991

KYNASTON, Trent. *Michael Brecker, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1982

KYNASTON, Trent. *Phill Woods, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1981

McGRAIN, Mark J. *Music Notation*. Boston: Berklee Press, 1986

MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax* Chicago: Maher Pub., 1977

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Semiologia musical e pedagogia da análise*. In Opus, nº 2, Porto Alegre: UFRG, pg. 50/58, 1990

NEWMANN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton, 1983

NIEHAUS, Lennie. *Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos*. New York: Almo Publications, 1979

NIEHAUS, Lennie. *Jazz Improvisation*. Hialeah: Studio P/R, 1972

OSLAND, Miles. *Jerry Bergonzi Solos*. Medfield: Dorn Publications, 1994

PARRISH, Carl. *The Notation of medieval music*. New York: W. W. Norton, 1978

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985



PRANDINI, José Carlos. *Princípios de Harmonia Moderna - Iniciação à Improvisação*. São Paulo, Zimbo Edições, 1984

RICKER, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. Lebanon: Studio P/R, 1975

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991

SHORTER, Wayne. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1990

SQUEFF, Enio & Wisnik, J.M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. S. Paulo: Brasiliense, 1982

STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Martins, 1964

WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995

WHITE, John D. *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

## DISCOGRAFIA

- ASSIS BRASIL, Victor - *Pedrinho*/EMI-Odeon 064422856D
- ASSIS BRASIL, Victor - *Quinteto*/EMI-Odeon 064422844D
- AYRES, Nelson - *Mantiqueira*/Som da Gente
- BERNSTEIN, Leonard - *O que é Jazz*/CBS 225013
- COLTRANE, John - *A Love Supreme*
- COLTRANE, John - *The Gentle Side of John Coltrane*
- COSTITA, Hector - *1981*/Som da Gente 002-81
- D'ALMA - *D'Alma*/Som da Gente 019/83
- DAVIS, Miles - *Kind of Blue*/Columbia 8163
- DAVIS, Miles - *Miles Davis*/Imagem 6005
- DOLPHY, Eric - *Live in Europe Vol.II/Prestige*
- GALWAY, James - *Bach Suites* BMG 6517-2RG
- GISMONTI, Egberto - *Dança das Cabeças*/ECM 1-1157
- GISMONTI, Egberto - *Mágico*/ECM
- GISMONTI, Egberto - *Palhaço*/EMI ODEON
- GISMONTI, Egberto - *Circense* / EMI ODEON 064.422.861D
- GOULD, Glenn - *Gould interpreta Bach*/CBS 111.122
- HAEBLER, Ingrid - *Mozart Concertos*
- MCFERRIN, Bobby - *The Voice*/Elektra-WEA 604.7199
- PARKER, Charlie - *One Night in Birdland*/CBS 225015
- PARKER, Charlie - *The Verve Years*/CBS
- PASCOAL, Hermeto - *Slaves Mass*
- PASCOAL, Hermeto - *Só Não Toca Quem Não Quer*/Som da Gente
- PASCOAL, Hermeto - *Brasil Universo*/Som da Gente CDSG-012/93

PASCOAL, Hermeto - *Festa Dos Deuses/ Som da Gente* CDSDG-010/92

PASCOAL, Hermeto - *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca/ Som da Gente* CDSDG-011/92

SION, Roberto - *Happy Hour/Eldorado* 86.0509

WOODS, Phil - *I Remember.../OMNISOUND*

WOODS, Phil - *Phil Woods/Lew Tabackin/Omnisound* 1033

ZIMBO TRIO - *Zimbo convida/Clam*

ZIMBO TRIO - *Zimbo/Clam* 1.47404.001

## CONCLUSÃO

Os elementos rítmicos utilizados por Hermeto Pascoal nos solos aqui estudados são extremamente variados, e com ampla utilização de padrões sincopados. A maioria dos ritmos musicais brasileiros atuais tem origens evidentes em gêneros do nosso folclore, e como aqueles, apresentam como uma característica importante o aparecimento frequente de síncope.

As composições e os solos improvisados de Hermeto não fogem a essa tendência, podendo ser entendidas como forrós ( *O tocador quer beber* ), cirandas ( *Ilha das Gaivotas* ) ou sambas ( *Ginga Carioca* e *Surpresa* ), ainda que bastante modificadas em comparação às suas formas folclóricas de origem. Dentre os solos transcritos, o que mais se aproxima do gênero folclórico original é *O tocador quer beber*, com rítmica desenvolvida basicamente em padrões de semicolcheias, à semelhança do tema.

As demais composições apresentadas nos parecem estilisticamente mais afastadas de suas origens folclóricas, e nos solos correspondentes, os padrões rítmicos são menos vinculados à composição.

Em *Ilha das Gaivotas*, a seção de improvisação não somente se desenvolve em apenas um acorde, em contraposição ao grande número de acordes empregados no tema, mas ainda dentro de uma fórmula de compasso diversa do restante da

composição. Esses aspectos divergentes entre composição e improviso contribuem para a concepção de um solo com uma rítmica em semicolcheias e tercinas enquanto o tema se constitui basicamente de colcheias.

Um fator comum entre os quatro solos quanto à questão rítmica é justamente a utilização de notas de curta duração, semicolcheias, tercinas e fusas, em detrimento de notas de maior duração, colcheias, semínimas ou figuras de maior valor. Esse fato provoca uma grande uniformidade quanto à densidade de notas, um grande adensamento de notas em todos os trechos de cada solo.

O pensamento diatônico comparece ao trabalho do autor como principal elemento de construção melódica, com menor ocorrência de padrões verticais (ou simplesmente arpejos de acordes).

Como exemplo de solo construído dentro de uma concepção mais diatônica, destaco *Surpresa*, com todos os motivos baseados em padrões diatônicos.

Encontramos maior utilização de padrões verticais em *O tocador quer beber*, solo de concepção menos sofisticada, - talvez pelo seu maior vínculo com a temática folclórica - principalmente em termos de superposições de elementos originários de outras áreas tonais, ou emprego de tonalidade expandida como ocorre nas outras peças.

As escalas Lídia, Superlócrica e Dórica são as de maior frequência de utilização, comparecendo ainda: Menor Melódica, Mixolídia e Tons Inteiros.

Quanto à organização dos elementos composicionais na construção dos motivos e variações, Hermeto praticamente não utiliza referências melódicas aos temas correspondentes, optando por partir de idéias novas para a criação da improvisação.

A surpreendente originalidade dessas idéias e a grande variedade de procedimentos

composicionais empregados, resultam em improvisações extremamente bem concebidas e finalizadas, podendo ser ouvidas e estudadas independentemente de seus temas de origem, demonstrando complexidade e nível artístico de composições previamente elaboradas.

## BIBLIOGRAFIA

- AEBERSOLD, James. *Blues in All Keys*. New Albany: J. Aebersold Publ., 1988
- AUSTIN, William. *Music in the 20th Century*. New York: W.W.Norton, 1966
- BAKER, David. *Charlie Parker, Jazz Monographs Series*. New York: Shattinger, 1978
- BAKER, David. *The Jazz Style of Clifford Brown*. Hialeah: Studio P/R, 1982
- BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz - Do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BERNSTEIN, Leonard. *The Infinite Variety of Music*. New York: Plume Books, 1970
- BRECKER, Michael. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W.Norton, 1947
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio: Lumiar Ed. 1991
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Gilberto Gil*. Rio: Lumiar Ed. 1992
- COKER, Jerry. *El Lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1977
- COLLIER, James. *Louis Armstrong*. Rio: Globo, 1988
- CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. (New York: McGraw Hill, 1966
- DANKWORTH, Avril. *Jazz- An Introduction To Its Musical Basis*. London: Oxford University Press, 1968
- DAVIE, Cedric T. *Musical Structure and Design*. New York: Dover Pub., 1966
- DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock Piano Solos*. Rottenburg: Advance Music, 1992

ECO, Umberto; NATTIEZ, J.; RUWET, N.; MOLINO, J. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 1976

ECO, Umberto; *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1995

FERAND, Ernest T. *Die Improvisation*. Köln: Arno Volk Verlag, 1956

FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo:, Martins Fontes, 1987

GAINZA, Violeta H. *La improvisacion musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983

HODEIR, André. *Jazz: Its Evolution and Essence*. New York,: DaCapo Press, 1975

KYNASTON, Trent. *Joe Lovano - Jazz Tenor Solos*. Kalamazoo: Corybant Productions, 1991

KYNASTON, Trent. *Michael Brecker, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1982

KYNASTON, Trent. *Phill Woods, Improvised Saxophone Solos*. Hialeah: Studio P/R, 1981

McGRAIN, Mark J. *Music Notation*. Boston: Berklee Press, 1986

MIEDEMA, Harry. *Jazz Styles & Analysis: Alto Sax* Chicago: Maher Pub., 1977

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Semiologia musical e pedagogia da análise*. In Opus,nº 2, Porto Alegre: UFRG, pg. 50/58, 1990

NEWMANN , William S. *The Sonata in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton, 1983

NIEHAUS, Lennie. *Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos*. New York: Almo Publications, 1979

NIEHAUS, Lennie. *Jazz Improvisation*. Hialeah: Studio P/R, 1972

OSLAND, Miles. *Jerry Bergonzi Solos*. Medfield: Dorn Publications, 1994

PARRISH, Carl. *The Notation of medieval music*. New York: W. W. Norton, 1978

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985



PRANDINI, José Carlos. *Princípios de Harmonia Moderna - Iniciação à Improvisação*. São Paulo, Zimbo Edições, 1984

RICKER, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. Lebanon: Studio P/R, 1975

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991

SHORTER, Wayne. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1990

SQUEFF, Enio & Wisnik, J.M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. S. Paulo: Brasiliense, 1982

STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Martins, 1964

WATTS, Ernie. *Artist Transcriptions - Saxophone Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 1995

WHITE, John D. *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

## DISCOGRAFIA

- ASSIS BRASIL, Victor - *Pedrinho*/EMI-Odeon 064422856D
- ASSIS BRASIL, Victor - *Quinteto*/EMI-Odeon 064422844D
- AYRES, Nelson - *Mantiqueira*/Som da Gente
- BERNSTEIN, Leonard - *O que é Jazz*/CBS 225013
- COLTRANE, John - *A Love Supreme*
- COLTRANE, John - *The Gentle Side of John Coltrane*
- COSTITA, Hector - *1981*/Som da Gente 002-81
- D'ALMA - *D'Alma*/Som da Gente 019/83
- DAVIS, Miles - *Kind of Blue*/Columbia 8163
- DAVIS, Miles - *Miles Davis*/Imagem 6005
- DOLPHY, Eric - *Live in Europe Vol.II/Prestige*
- GALWAY, James - *Bach Suites* BMG 6517-2RG
- GISMONTI, Egberto - *Dança das Cabeças*/ECM 1-1157
- GISMONTI, Egberto - *Mágico*/ECM
- GISMONTI, Egberto - *Palhaço*/EMI ODEON
- GISMONTI, Egberto - *Circense* / EMI ODEON 064.422.861D
- GOULD, Glenn - *Gould interpreta Bach*/CBS 111.122
- HAEBLER, Ingrid - *Mozart Concertos*
- MCFERRIN, Bobby - *The Voice*/Elektra-WEA 604.7199
- PARKER, Charlie - *One Night in Birdland*/CBS 225015
- PARKER, Charlie - *The Verve Years*/CBS
- PASCOAL, Hermeto - *Slaves Mass*
- PASCOAL, Hermeto - *Só Não Toca Quem Não Quer*/Som da Gente
- PASCOAL, Hermeto - *Brasil Universo*/Som da Gente CDSG-012/93

- PASCOAL, Hermeto - *Festa Dos Deuses/ Som da Gente* CDSDG-010/92
- PASCOAL, Hermeto - *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca/ Som da Gente* CDSDG-011/92
- SION, Roberto - *Happy Hour/Eldorado* 86.0509
- WOODS, Phil - *I Remember.../OMNISOUND*
- WOODS, Phil - *Phil Woods/Lew Tabackin/Omnisound* 1033
- ZIMBO TRIO - *Zimbo convida/Clam*
- ZIMBO TRIO - *Zimbo/Clam* 1.47404.001

## **ANEXO 1 - PARTITURAS DOS SOLOS TRANSCRITOS**

# Ilha das Gaivotas

1

*Só Não Toca Quem Não Quer/ Som da Gente SDG-034/87*

Hermeto Pascoal

Tema

2

Measures 1 and 2 of the 'Tema' section. The music is in 7/4 time. Measure 1 contains the notes F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. Measure 2 contains the notes D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass line consists of single notes: F#2, C#1, F#1, D2, G#1, C#1, F#1.

F#m<sup>9</sup> C#/B F#m/F Dmaj<sup>7</sup> G#m<sup>7(b5)</sup> C#7(b9) F#m<sup>9</sup>

Measures 3 and 4. Measure 3 contains the notes F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. Measure 4 contains the notes D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass line consists of single notes: F#2, F#1, D2, G#1, D2, B/A#1, Bm/A1, G#m<sup>7(b5)</sup>1, D/C1, F#/E1.

F#m<sup>9</sup> F#m/E Dmaj<sup>7</sup> G/F D/C B/A# Bm/A G#m<sup>7(b5)</sup> D/C F#/E

Measures 5 and 6. Measure 5 contains the notes F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. Measure 6 contains the notes D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass line consists of single notes: E/D1, G/F1, G#m<sup>7(b5)</sup>1, B/A#1, D/C1, D/C1, F#m<sup>9</sup>1, Fm<sup>9</sup>1, D#m<sup>7(b5)</sup>1, E/D1.

E/D G/F G#m<sup>7(b5)</sup> B/A# D/C D/C F#m<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> D#m<sup>7(b5)</sup> E/D

Measures 7 and 8. Measure 7 contains the notes F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. Measure 8 contains the notes D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass line consists of single notes: D/C1, C/Bb1, G/F#1, G#m<sup>7(b5)</sup>1, G/F1, G/F1, Em/D1, A/G1, F#m<sup>9</sup>1.

D/C C/B<sup>b</sup> G/F# G#m<sup>7(b5)</sup> G/F G/F Em/D A/G F#m<sup>9</sup>

9 10

F#m/E Dmaj<sup>7</sup> D/C A/G

G/F F#m<sup>9</sup> E/D Bm<sup>9</sup> Dmaj<sup>7</sup>

11 12

F#m<sup>9</sup> G/F Am/F# E/C D/C# C#/A

A#/F# A/F Dm<sup>9</sup>/A# G#m<sup>9</sup>/D# F/C# C#/B D/C

13 14

Bm<sup>9</sup> C#m<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> F#m<sup>9</sup> G#m<sup>9</sup> A#m<sup>9</sup> A/G#

D/C F/E C#m<sup>9</sup> Bm<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> C#m<sup>9</sup> A/G

15 16

F/E C#/A A/G Bm<sup>9</sup> C#m<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>

A#m<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> F#m<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> F#m<sup>9</sup> F/E

17

G/F C#/B D/C Bm7(b5) D/C C/B<sup>b</sup> D/C G/F<sup>#</sup>

3

18 F#m11 19 F#m11 20 F#m11 21 F#m11

22 Solo 23 24

25 26 27

28

Measures 28-31 of a musical score. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets in measures 28 and 29. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated above the treble staff.

32

Measures 32-35 of a musical score. The treble staff features a melody with eighth notes and triplets in measures 35 and 36. The bass staff continues the accompaniment. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated above the treble staff.

36

Measures 36-39 of a musical score. The treble staff contains a continuous triplet melody of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment. Measure numbers 36, 37, 38, and 39 are indicated above the treble staff.

40

Measures 40-43 of a musical score. The treble staff shows a melody with eighth notes and a half note. The bass staff continues the accompaniment. Measure numbers 40, 41, 42, and 43 are indicated above the treble staff.



44 45 46 47

Measures 44-47 of a musical score. Measure 44 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 45-46 contain triplets in both staves. Measure 47 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The key signature has two sharps (F# and C#).

48 49 50 51

Measures 48-51 of a musical score. Measures 48-50 feature eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass. Measure 51 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The key signature has two sharps (F# and C#).

52 53 54 55

Measures 52-55 of a musical score. Measures 52-54 feature eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass. Measure 55 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The key signature has two sharps (F# and C#).

56 57 58 59

Measures 56-59 of a musical score. Measures 56-58 feature eighth-note patterns in the treble and eighth-note patterns in the bass. Measure 59 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. The key signature has two sharps (F# and C#).

60 61 62 63

This system contains measures 60 through 63. Measure 60 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, while the bass staff has a half note G3 and a quarter note A3. Measure 61 has a treble staff with a quarter rest and a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4), and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 62 shows a treble staff with a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) and a quarter note G4, with a '3' below the triplet, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 63 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3.

64 65 66 67

This system contains measures 64 through 67. Measure 64 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 65 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 66 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 67 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3.

68 69 70 71

This system contains measures 68 through 71. Measure 68 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 69 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 70 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 71 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3.

72 73

This system contains measures 72 and 73. Measure 72 has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3. Measure 73 has a treble staff with a half note G4 and a quarter note A4, and a bass staff with a half note G3 and a quarter note A3.

# O Tocador Quer Beber

Brasil Universo/ Som da Gente CDSG 01/93

1

Hermeto Pascoal

Tema

Sanfona

1 F 2 B $\flat$ 7 3 F

4 B $\flat$ 7 5 ( 3 vezes) F 6 B $\flat$ 7 7 F

8 B $\flat$ 7 9 F 10 B $\flat$ 7 11 F

12 B $\flat$ 7 13 F 14 B $\flat$ 7

15 F 16 B $\flat$ 7

17 F 18 F 19 F 20 F

21 F 22 F 23 F 24 F

sem repetição

Ao

25 F 26 F 27 C B $\flat$  28 F

29 C B $\flat$  30 1. F 31 2. F B $\flat$ 7 32

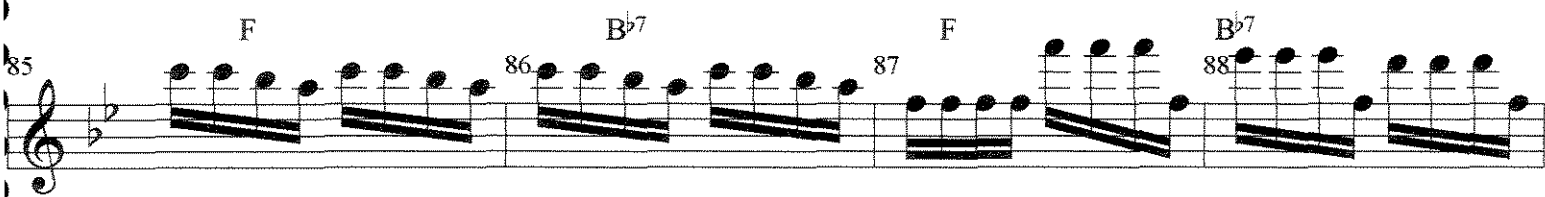
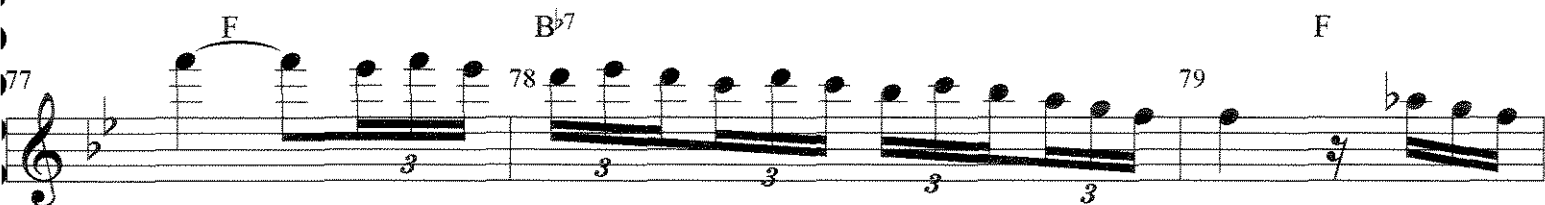
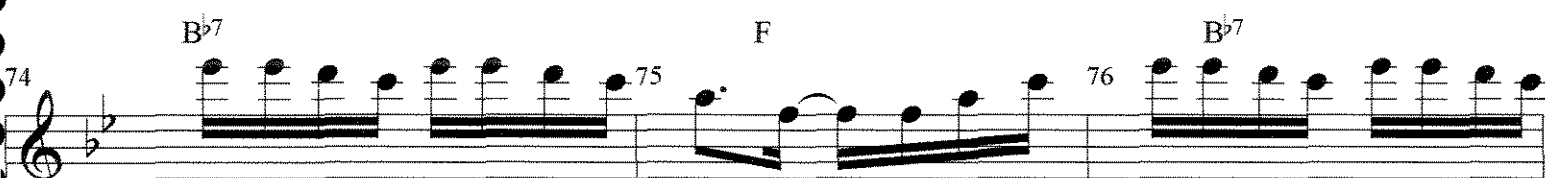
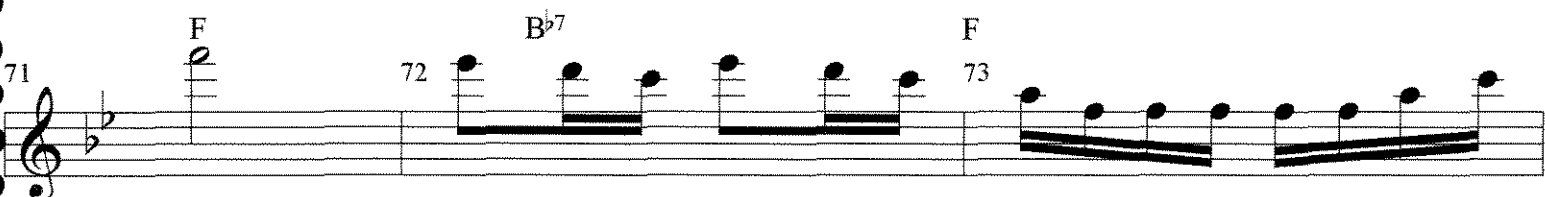
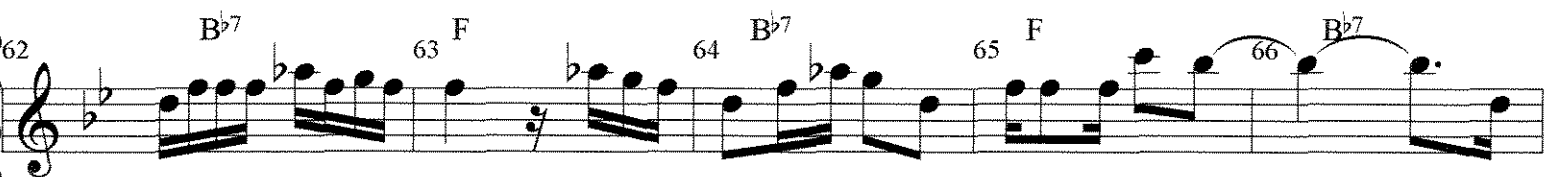
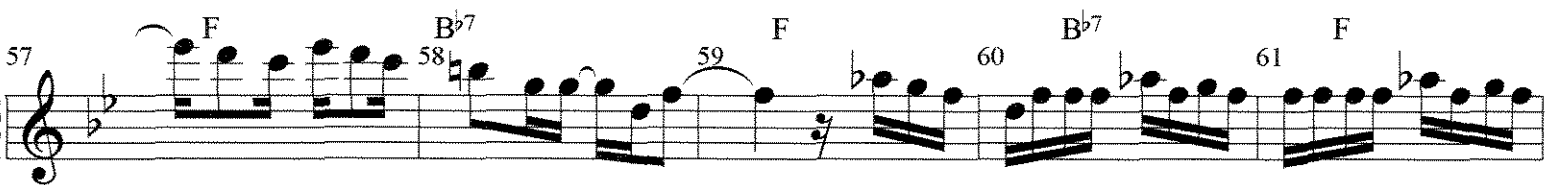
33 F 34 B $\flat$ 7 35 F 36 B $\flat$ 7

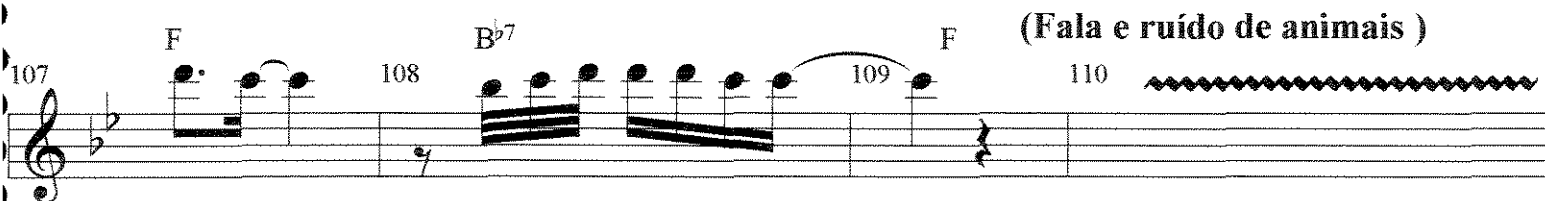
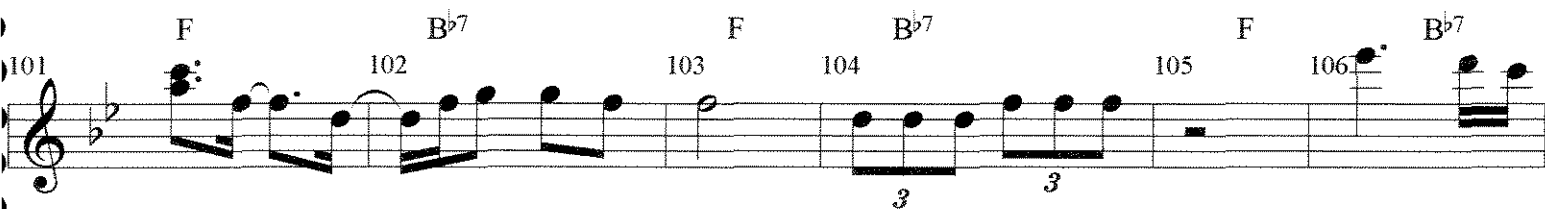
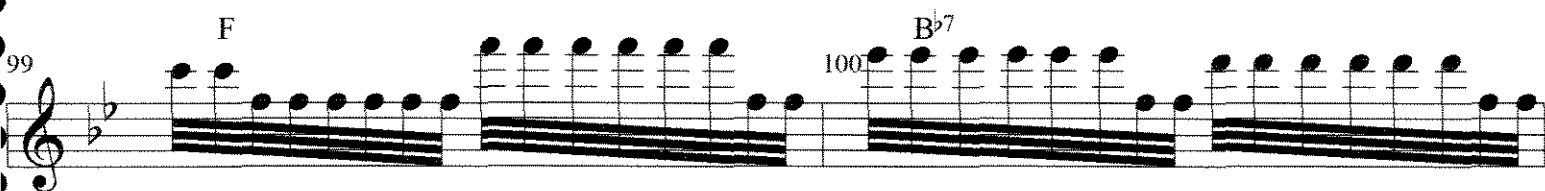
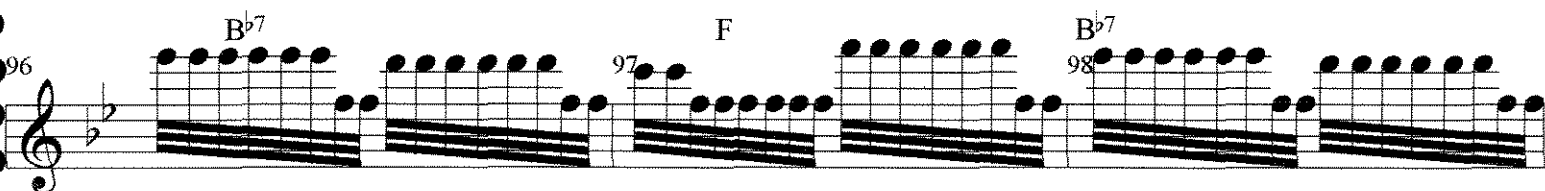
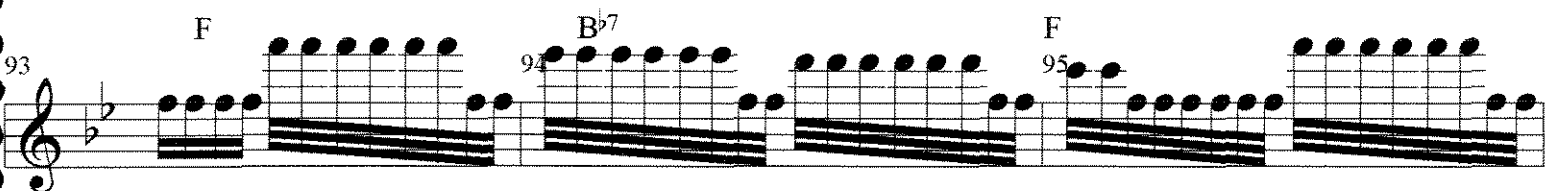
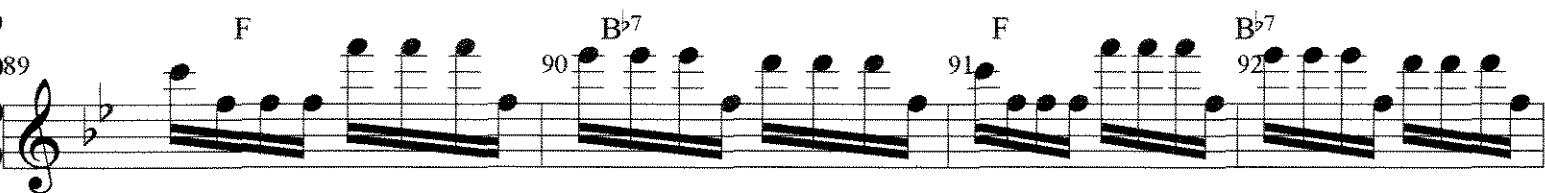
37 F 38 B $\flat$ 7 39 F Solo 40 B $\flat$ 7 41 F

42 B $\flat$ 7 43 F 44 B $\flat$ 7 45 F 46 B $\flat$ 7

47 F B $\flat$ 7 48 F 49 B $\flat$ 7 50 F 51 B $\flat$ 7

52 B $\flat$ 7 53 F 54 B $\flat$ 7 55 F 56 B $\flat$ 7





# GINGA CARIOCA

1

*Festa dos Deuses / Polygram 510 407-2 1992***Hermeto Pascoal**

Teclado

1 Tema

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Solo

22  $Em7(\flat 5)$   $A7(\flat 9)$  23  $Dm7$  24  $Fm7$

25  $Am7(\flat 5)$   $D^{13}$  7 26  $G7+$  5  $F\sharp m7$

27  $F7+$  7  $E\flat m7$  5 28  $Bm7$   $Cm7$

29  $C\sharp m7$  30  $C7(5+)(9+)$  6

31  $G\sharp m7$   $Bm7(\flat 5)$  32  $Dm7(\flat 5)$   $G7(5+)(-9)$  33  $D\flat 7+$   $Cm7$

34  $Am7(\flat 5)$   $F\sharp m7(\flat 5)$  35  $F7+$   $C7(5+)(9+)$  36  $F7(5+)(9+)$   $B\flat 7(5+)(9+)$

37  $A7+$   $C7+$  38  $B\flat 7+$   $A7sus4$  39  $C7sus4$  40  $E\flat 7sus4$  3



41 Dm<sup>7</sup> 42 G<sup>7</sup>(#11) 43 B<sup>b</sup>13

44 Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5) A<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) 45 Dm<sup>7</sup>

46 G<sup>7</sup>(#11) 47 B<sup>b</sup>13

48 Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5) A<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9)

The musical score consists of eight measures, numbered 41 through 48. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measures 41, 42, and 43 each contain a triplet of eighth notes. Measures 44, 45, 46, 47, and 48 each contain a triplet of sixteenth notes. Chord symbols are placed above the measures: Dm<sup>7</sup> above measure 41, G<sup>7</sup>(#11) above measure 42, B<sup>b</sup>13 above measure 43, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5) above measure 44, A<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) above measure 45, Dm<sup>7</sup> above measure 46, G<sup>7</sup>(#11) above measure 47, and B<sup>b</sup>13 above measure 48. The score ends with a double bar line at the end of measure 48.

# SURPRESA

1

## Introdução

Hermeto Pascoal

Piano

1  $E^b7sus^4$   $F7sus^4$   $F\sharp7sus^4$   $F7sus^4$   $E^b7sus^4$   $D^b7sus^4$   $C7sus^4$   $B7sus^4$

2

3  $B^b7sus^4$   $A7sus^4$   $E^b7(\sharp9)$   $D7(\sharp9)$   $C\sharp9(\sharp11)$   $G^bmaj^7$   $E^bm^7$   $Em^7(\flat5)$   $Gm^7$

4

5

6

7  $Fm^9$   $D^bmaj^7$  8  $Cm^7(\flat5)$   $F7(\flat9)$  9  $B^bm^7$   $B^bm^7/A^b$  10  $G^bmaj^7$   $A^bmaj^7$

11  $D^bmaj^7$   $B^bm^7$  12  $Gm^7$   $Cm/B^b$  13  $A^bmaj^7$   $E^bmaj^7$

14  $Em^7(\flat5)$   $E^bmaj^7$   $E^bm^7$   $D^bmaj^7$   $B^bm^7$  16  $Cmaj^7$   $Dmaj^7$  17  $Emaj^7$   $Bm^7$

18  $A^bm^7(\flat5)$   $Gm^7(\flat5)$   $G^bmaj^7$   $Fm^7$   $B^bm^7$   $D^bmaj^7$   $Dm^7$   $B^bmaj^7$

19 20 21

22  $Am^7$   $Fmaj^7$  23  $E/D$   $D/C$  24  $D^bmaj^7$   $F7(\sharp9)$

Solo

2. D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> C<sup>b</sup>7(♯9) Bmaj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>m<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(♯9) G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

25 26 27

28 29 E<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

30 31 D<sup>7</sup>(♯9)

32 33 G<sup>7</sup>(♯11)

34 35 Cmaj<sup>7</sup>

36 37 A<sup>m</sup><sup>7</sup>

38 39 A<sup>b</sup>m<sup>7</sup>

41  $G7(\sharp 11)$

43  $G^b\text{maj}^7$

45  $E^b\text{m}^7$  46

48  $D7(\sharp 9)$  49  $G7(\sharp 11)$

51  $C\text{maj}^7$

53  $A\text{m}^7$

55  $A^b\text{m}^7$  56

58  $G7(\sharp 11)$