

RAFAEL PALMEIRA DA SILVA

ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS NO BLUES: ADAPTAÇÃO DE CONCEITOS
SCHENKERIANOS CONSIDERANDO A INFLEXÃO MELÓDICA AFRO-
AMERICANA E SEU DESENVOLVIMENTO NO JAZZ.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Interpretação/Processos Criativos, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes (SCHLA), da Universidade Federal do Paraná (UFPR), como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Professor Dr. Norton Dudeque.

CURITIBA

2012

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenância – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Rafael Palmeira da
Estruturas fundamentais no blues: adaptação de conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no jazz / Rafael Palmeira da Silva. – Curitiba, 2012.
147 f.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Schenker, Heinrich, 1868-1935. 2. Etnomusicologia.
3. Blues. 4. Jazz. 6. Negros – Canções e músicas. I. Título.

CDD 781.65

AGRADECIMENTOS

À Deus.

À minha família, em especial à minha mãe Rose e aos irmãos Tinho e Rodrigo.

À Elisangela Dalmazo pelo amor e carinho tão importantes.

Ao meu orientador Norton Dudeque pelo apoio e paciência.

Aos amigos Felipe Afonso, Karina Xavier, Rogério Baijuk, Guilherme Egg, Guilherme Kovalsky, Lucas Feron, Nicolas Daher e Daniel Genehr.

Aos professores Roseane Yampolschi e Mauricio Dottori pelas aulas de composição durante o mestrado.

À Roberto Calegari pelo reconhecimento, apoio e incentivo no início de meus estudos.

À UFPR.

À todos com quem compartilhei meus sonhos.

*É uma pena ver que muitos dos jovens músicos
que estão começando a aparecer não conhecem
ou se esqueceram dos seus fundamentos: o
blues. É a base do jazz.*

Charlie Parker

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a aplicação e adaptação da teoria de Schenker como ferramenta analítica aplicada ao jazz, tendo em vista a possibilidade de encontrar estruturas fundamentais distintas na música popular. Tendo como base as análises feitas por Larson (1998; 2009), Forte (2011) e Stock (1993) a pesquisa abordará, em um primeiro momento, as origens do jazz (*blues* e *ragtime*) como parte essencial para sua abordagem analítica, através da ótica etno-schenkeriana proposta por Stock (1993) relacionando o som musical, contexto e comportamento como elementos interdependentes. Em um segundo momento ocorrerá a aplicação das estruturas propostas no *blues* em peças de jazz, apontando traços de sua evolução com base no pressuposto histórico (HOBBSAWM 1986; GIDDINS 2009), musicológico (FORTE 2011) e etnomusicológico (STOCK 1993) de que as origens folclóricas possuem um papel determinante para o seu desenvolvimento musical. Através desse estudo é possível compreender o desenvolvimento de aspectos particulares do jazz como o tratamento da dissonância e sua ambiguidade melódica, oriundos da miscigenação cultural entre a tradição musical africana (com sua inflexão melódica e de estruturação musical) e a tradição musical europeia (com suas progressões harmônicas e estruturas formais), dentro do contexto afro-americano.

Palavras-chave: Schenker; Origens do jazz; Jazz; Análise musical.

ABSTRACT

The goal of this research is the application and adaptation of Schenker's theory as an analytical tool applied to jazz music, focusing on the possibility of finding the Schenkerian structures in popular music. Having as a background the analysis done by LARSON (1998 and 2009), FORTE (2011) and STOCK (1993), this research will approach at first the jazz origins (*blues* and *ragtime*) as an essential part for its analytical approach, through the ethno-schenkerian outlook that relates musical sound, context and behavior as interdependent elements. Secondly, there will be an application of the proposed structures in *blues* to jazz, pointing at traits of its evolution based on a historical (HOBBSAWN 1986; GIDDINS 2009), a musicological (FORTE 2011) and an ethno-musicological assumption (STOCK 1993) that the folk origins have a determinant role in its musical development.

Through this study it is possible to understand the development of particular jazz aspects such as the dissonant treatment and its melodic ambiguity. Those arise from the cultural miscegenation between African musical traditions (with its melodic inflection and musical structure) and the European musical traditions (with its harmonic progressions and formal structures) into the African American context.

Keywords: Schenker. Jazz origins. Jazz. Musical analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Resolução imediata das dissonâncias de 9 ^a , 11 ^a e 13 ^a . (LARSON 2009, p.7)	19
Figura 2 – Dissonâncias de 9 ^a , 11 ^a e 13 ^a atrasadas por embelezamentos (LARSON 2009, p.7).	19
Figura 3 – Resolução de 9 ^a aumentada (ou 10 ^a menor). (LARSON 2009, p.8).	20
Figura 4 – Excerto da análise realizada por Stock em uma ópera chinesa. (Stock 1993, p.229).....	24
Figura 5 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.81) demonstrando a utilização do intervalo de trítono (Mi-Si bemol) com o sétimo grau acrescentado (Ré).....	31
Figura 6 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.83) demonstrando o movimento melódico em oitava descendente como um dispositivo expressivo para uma melodia africana.....	32
Figura 7 - Exemplo extraído de Brandel (1962, p.83) demonstrando o movimento melódico em oitava descendente como um dispositivo expressivo para uma melodia africana.....	32
Figura 8 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.85) demonstrando o contorno melódico africano.	32
Figura 9 - Modo mixolídio a partir da nota <i>Dó</i>	47
Figura 10 – Exemplo de padrão melódico utilizado pelo contrabaixo nas progressões do <i>blues</i>	48
Figura 11 - Escala pentatônica de lá menor.	49
Figura 12 - Escala pentatônica de lá menor com <i>blue note</i>	49
Figura 13 - Estrutura harmônica e melódica do <i>blues</i> tradicional.....	49
Figura 14 - Ênfase melódica inicial baseada na escala pentatônica menor	54
Figura 15 - Primeira frase da peça “ <i>She ain’t nothing but trouble</i> ” de Arthur Crudup. Transcrição de Long (1999, p.223).....	55
Figura 16 - Primeira frase da peça “ <i>You’ll like my loving</i> ” Transcrição de Long (1999, p.299).....	57
Figura 17 - Primeira frase da peça “ <i>Matchbox blues</i> ” de Blind Lemon Jefferson. Transcrição de Long (1999, p.154).	57

Figura 18: Duas primeiras frases da peça “ <i>Crossroads blues</i> ” de Robert Johnson. Transcrição de Long (1999, p.63).	58
Figura 19 – <i>Turnaround</i> da peça “ <i>Mean old bed bug blues</i> ” de Jack Wood. Transcrição de Long (1999, p.156).	60
Figura 20 - Primeira frase da peça “ <i>Someday</i> ” de Arthur Crudup. Transcrição de Long (1999, p.230).	62
Figura 21 - Primeira frase da peça “ <i>Texas blues</i> ” de Lowell Fulson. Transcrição de Long (1999, p.253).	64
Figura 22 – Escala pentatônica menor sobre a tônica e escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo	65
Figura 23 – Primeira frase da peça “ <i>Bright Lights, big city</i> ” de Jimmy Reed. Transcrição de Long (1999, p.44).	65
Figura 24 – Duas primeiras frases da peça “ <i>Can’t stop lovin’</i> ” de Elmore James. Transcrição de Long (1999, p.51).	66
Figura 25 - <i>Turnaround</i> da peça “ <i>Don’t fish in my sea</i> ” de Bessie Smith. Transcrição de Long (1999, p.68).	67
Figura 26: Frase do <i>turnaround</i> da peça “ <i>Blues ain’t nothing</i> ” de Georgia White. Transcrição de Long (1999, p.29).	68
Figura 27: “ <i>Going down slow</i> ” de James B. Oden. Transcrição de Long (1999, p.94).	70
Figura 28 - Estrutura fundamental tradicional.	72
Figura 29 – Estrutura fundamental do <i>blues</i> baseada na escala pentatônica menor.	75
Figura 30 – Estrutura fundamental do <i>blues</i> baseada na escala pentatônica menor com o uso mesclado da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo.	75
Figura 31 - Gráfico analítico de “ <i>Dust pneumonia blues</i> ”. Transcrição de Long (1999, p.77).	78
Figura 32 - Gráfico analítico de “ <i>De Kalb blues</i> ”. Transcrição de Long (1999, p.66).	80
Figura 33 - Gráfico analítico de “ <i>Jailhouse blues</i> ”. Transcrição de Long (1999, p.128).	82
Figura 34 - Gráfico analítico de “ <i>Maple leaf rag</i> ”, seção A, compassos 1 a 8. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).	86

Figura 35 - Gráfico analítico de “ <i>Maple leaf rag</i> ”, seção A, compassos 9 a 17. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).	87
Figura 36 - Gráfico analítico de “ <i>Maple leaf rag</i> ”, seção B, compassos 18 a 25. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).	89
Figura 37 - Gráfico analítico de “ <i>Maple leaf rag</i> ”, seção C ou trio, compassos 51 a 58. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).	90
Figura 38 - Gráfico analítico de “ <i>Maple leaf rag</i> ”, seção D, compassos 76 a 84. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).	90
Figura 39 – Solo de trompete da peça “ <i>West end blues</i> ” de Louis Armstrong. Transcrição de Jacques Gilbert (disponível em http://pubcs.free.fr/jg/jg_LArmstrong_West_End_Blues.pdf).	95
Figura 40 – Solo de trompete da peça “ <i>West end blues</i> ” de Louis Armstrong. Transcrição de Jacques Gilbert (disponível em http://pubcs.free.fr/jg/jg_LArmstrong_West_End_Blues.pdf).	97
Figura 41 – Quatro primeiros compassos da introdução da peça “ <i>Wild man blues</i> ” de Louis Armstrong. Transcrição de Alan Rouse (disponível em http://www.jazztrumpetsolos.com/solo.asp?soloist=LouisArmstrong&Solo=WildManBlues).	100
Figura 42 – Quatro últimos compassos da introdução da peça “ <i>Wild man blues</i> ” de Louis Armstrong. Transcrição de Alan Rouse (disponível em http://www.jazztrumpetsolos.com/solo.asp?soloist=LouisArmstrong&Solo=WildManBlues).	102
Figura 43 – Início do solo de Charlie Parker em <i>Now’s the time</i> . Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	103
Figura 44 - Final do primeiro <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	104
Figura 45 - Início do segundo <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	106
Figura 46 - Fim do segundo <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	107
Figura 47 - Início do terceiro <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	108
Figura 48 - Final do terceiro <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).	110

Figura 49 - Início do quarto <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).....	111
Figura 50 - Final do quarto <i>chorus</i> , solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).....	112

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Forma do <i>blues</i> de doze compassos.....	46
Tabela 2 – Lista de símbolos adaptados na análise schenkeriana aplicada ao <i>blues</i>	53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. A EVOLUÇÃO FOLCLÓRICA COMO MEIO FUNDAMENTAL PARA A COMPREENSÃO DA MÚSICA AFRO-AMERICANA.....	25
2.1 INFLUÊNCIA AFRICANA.....	26
2.2 PRÉ-HISTÓRIA DO JAZZ: ORIGENS FOLCLÓRICAS E POPULARES.....	32
2.2.1 Country <i>blues</i> e <i>blues</i> clássico	36
2.2.2 Show de menestréis	38
2.2.3 Dança, bandas de metais e <i>ragtime</i>	39
3. O <i>BLUES</i> E SEUS COMPONENTES ESTRUTURAIS.....	45
3.1 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO ANALÍTICA BASEANDO-SE NOS COMPONENTES ESTRUTURAIS DO <i>BLUES</i>	51
4. ÊNFASE MELÓDICA INICIAL E PROGRESSÕES LINEARES NÃO-TONAIIS NO <i>BLUES</i> TRADICIONAL	54
4.1 ÊNFASE MELÓDICA NA TÔNICA.....	55
4.2 ÊNFASE MELÓDICA NA TERÇA	56
4.3 ÊNFASE MELÓDICA NA QUINTA.....	57
4.4 ÊNFASE MELÓDICA NA SÉTIMA.....	58
5. AMBIGUIDADE MELÓDICA, PROLONGAÇÃO E DISSONÂNCIAS ESTRUTURAIS NO <i>BLUES</i> TRADICIONAL.....	59
5.1 DISSONÂNCIAS ESTRUTURAIS ATRAVÉS DE PROLONGAÇÃO DE NOTAS ESTRUTURAIS	59
5.2 MODO MIXOLÍDIO INFLUENCIANDO A MELODIA.....	61
5.3 ESCALA PENTATÔNICA MENOR SOBRE O SEXTO GRAU RELATIVO	64
5.4 PROLONGAÇÃO MELÓDICA ATRAVÉS DE SALTO DE TERÇA MENOR EM OUTROS GRAUS ESTRUTURAIS	67
5.5 PROLONGAÇÃO MELÓDICA ATRAVÉS DE OUTRAS ESCALAS PENTATÔNICAS	68
5.6 APLICAÇÃO ANALÍTICA EM “ <i>GOING DOWN SLOW</i> ”.....	69
6. ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS NO <i>BLUES</i> CONTEMPLANDO A INFLEXÃO MELÓDICA AFRO-AMERICANA.....	72
6.1 DUST PNEUMONIA <i>BLUES</i>	76
6.2 DE KALB <i>BLUES</i>	79

6.3 JAILHOUSE <i>BLUES</i>	81
7. O <i>RAGTIME</i> COMO EMBRIÃO DO JAZZ	84
7.1 APLICAÇÃO ANALÍTICA NA PEÇA “ <i>MAPLE LEAF RAG</i> ”	85
8. O DESENVOLVIMENTO DA INFLEXÃO MELÓDICA DO <i>BLUES</i> EM LOUIS ARMSTRONG E CHARLIE PARKER	92
8.1 A INFLUÊNCIA DO <i>BLUES</i> NOS ESTILOS DE JAZZ	92
8.2 WEST END <i>BLUES</i>	95
8.3 WILD MAN <i>BLUES</i>	99
8.4 NOW’S THE TIME	102
9. CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	117
ANEXOS	121

1. INTRODUÇÃO

A análise schenkeriana tradicional tem como campo analítico a música tonal. Segundo esse método analítico toda música tonal possui uma “estrutura fundamental” (FORTE 1982, p.144) encontrada através de reduções dos “fenômenos superficiais explícitos, como temas e frases musicais” (KERMAN 1987, p.104), dividindo-os em camadas. A cada nova redução pode-se clarificar as relações intrínsecas do pensamento composicional, nas quais vários componentes musicais são considerados. Em cada camada “os componentes constituintes de uma música podem ser hierarquizados estabelecendo uma outra base para a descrição e interpretação das relações entre os componentes de qualquer obra musical” (FRAGA 2006, p.9). Portanto, é possível descrever como os componentes que não são estruturais estão interagindo com a estrutura fundamental através da hierarquização de tais componentes, dentro de uma análise schenkeriana.

Esta pesquisa está voltada para a adaptação do método analítico de Schenker no jazz, procurando demonstrar a presença de estruturas fundamentais distintas das estruturas encontradas na música tonal tradicional¹. O *blues* teve um papel extremamente importante para a evolução do jazz² e, conforme afirma Hobsbawm (1986, p.151), o *blues* é “a estrutura fundamental do jazz”, sendo que “o *blues* está no coração do jazz moderno como no de todo jazz” (Ibid.). Essa afirmação de Hobsbawm possivelmente não está baseada na teoria schenkeriana, porém ela possui uma essência profundamente schenkeriana.

¹ Salzer (1952) aplica o método analítico de Schenker em peças pré-tonais e pós-tonais propondo adaptações na estrutura fundamental tradicional. Neumeyer (1987) propõe em seu artigo a existência de uma *Urlinie* ascendente em peças tonais tradicionais baseando-se nos mesmos princípios contrapontísticos que Schenker utilizou. Stock (1993) adapta conceitos schenkerianos em peças fora da tradição ocidental e propõe o termo etno-schenkeriano para estudos feitos com um caráter etnomusicológico baseados em princípios schenkerianos. Larson (2009) realiza a aplicação da análise schenkeriana no jazz moderno (bebop) traçando paralelos entre composição e improvisação, desenvolvimento motivico e tratamento da dissonância no jazz. Davis (1990) e Wang (1973) realizam adaptações no método analítico schenkeriano para contemplar estruturas características do jazz entre 1930 a 1960, em especial nas peças de Charlie Parker. Forte (2011) propõe que a utilização da técnica de redução no jazz deve ter como base os elementos característicos do *blues*.

² Oliver (1991) aponta em seu artigo para a importância do *blues* no desenvolvimento do jazz fazendo um levantamento dos estudos feitos por vários autores, entre eles Barry Ulanov (1958) em *A Handbook of Jazz*; John Postgate (1973) em *A Plain Man's Guide to Jazz*; Donald D. Megill e Richard S. Demory (1984) em *Introduction to Jazz History*; Hugues Panassié (1942) em *The Real Jazz*; Ernest Borneman (1946) em *A Critic Looks at Jazz*; Orrin Keepnews e Bill Grauer (1955) em *A Pictorial History of Jazz*; Joachim Berendt (1975) em *The Jazz Book: From New Orleans to Rock and Free Jazz*; Marshall Stearns (1957) em *The Story of Jazz*; Leroi Jones (1963) em *Blues People: Negro Music in White America*; Gunther Schuller (1968) em *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*; Tirro (1977) em *Jazz: A History*.

O *blues* é um gênero folclórico afro-americano³ antecessor do jazz (GIDDINS 2009, p.44) e sua essência é absorvida pelos músicos de jazz em vários subgêneros, assim como a sua estrutura formal é utilizada como uma forma padrão para a construção temática e para a improvisação melódica⁴. Levando em consideração de que a essência de uma estrutura fundamental schenkeriana é apresentar pontos de coesão e de unidade em uma peça tonal⁵, compreender os componentes estruturais do jazz desde as suas origens folclóricas se torna essencial para sua abordagem analítica.

Vale ressaltar também a importância de todo o processo analítico que a análise schenkeriana oferece, apontando importantes estruturas e mergulhando em camadas profundas da música buscando sempre relacionar seus elementos estruturais. O processo como um todo é mais importante do que somente encontrar uma mesma estrutura fundamental nas peças. Assim se torna válido a escolha desse método analítico, pois será possível entender o processo de construção melódica, o direcionamento e a inflexão característica da música afro-americana, assim como entender a função da dissonância dentro desta prática musical.

Larson (1998; 2009) trabalha com a aplicação da análise schenkeriana no jazz moderno⁶. O autor traz alguns questionamentos tais quais: a) o conteúdo e a origem da teoria schenkeriana; b) o papel da análise; c) a função da dissonância na prática harmônica comum e no jazz; d) a natureza da improvisação e da

³ O termo afro-americano será o mesmo utilizado pelos autores citados nessa pesquisa e se restringe aqui apenas aos Estados Unidos. Koetting (1985, p.330) afirma que o termo “música afro-americana” é utilizado para músicas que possuem raízes na cultura africana, entre elas música *folk*, *gospel*, *spirituals* e *blues*. Porém o autor também aponta que o termo afro-americano pode ser utilizado para outras regiões da América Latina tendo outras subdivisões como “*Indian*”, “*Folk*” e “*Popular music*”. Giddins (2009, p.641) usa o termo “*Latin music*” para os estilos de dança oriundos do Caribe, América central e América do Sul e “*Latin jazz*” para os estilos de jazz que possuem elementos de música cubana, brasileira, entre outras regiões latino-americanas.

⁴ Oliver (1991, p.11) afirma que há várias “tentativas de levar em consideração a forma, inflexão e expressão do *blues* dentro do jazz” por parte dos historiadores “não havendo dúvidas de que o *blues* exerceu um papel essencial para a formação do jazz” (*tradução minha*). Tirro (1974, p.292) afirma que somente no *Free Jazz* (a partir de 1960 e que emprega elementos da música atonal para improvisação) a estrutura do *blues* caiu em desuso.

⁵ Kerman (1987, p.103) afirma que “enquanto para os tematicistas a unidade de uma composição musical depende do modo como suas partes (sobretudo motivos e temas) se relacionam entre si, para Heinrich Schenker isso dependia do modo como as partes se integravam no todo” [...] “um único princípio, o da tríade, governa as extensões verticais e horizontais da altura do som musical, o simultâneo e o sucessivo, o detalhe e o todo” (Ibid., p.105) [...] “com efeito, todos os milhares de notas de uma peça podem ser explicados como elementos de múltiplas linhas desdobrando-se numa ou noutra camada hierárquica.”(Ibid.).

⁶ Hobsbawm (1986, p.102) aponta para várias fases do jazz como: pré-história de 1900 a 1917; antiga de 1917 a 1929; período médio de 1929 a 1940; e moderno de 1940 em diante. DeVeaux (1991, p.525) classifica os períodos do jazz em: *New Orleans jazz* a partir de 1920; *swing* em 1930; *bebop* em 1940; *cool jazz* e *hard bop* em 1950; *free jazz* e *fusion* em 1960.

composição, entre outras. O autor então apresenta algumas soluções para a abordagem analítica aplicada ao jazz e, assim, indica alguns caminhos para a análise.

Larson ainda afirma que “analistas tem usado as técnicas schenkerianas para descrever progressões lineares e planos estruturais em uma variedade de estilos de jazz, embora grande atenção tenha sido focada no bebop.” (LARSON 2009, p.4)

Em geral, três questões têm sido levantadas sobre a aplicabilidade da análise schenkeriana em música improvisada: 1) É apropriado aplicar na música improvisada um método analítico desenvolvido para o estudo de música composta? ; 2) Podem as características harmônicas do jazz (9^a, 11^a, 13^a), não ocorrerem na música analisada por Schenker e serem consideradas por uma análise schenkeriana? ; 3) Músicos que improvisam realmente tem a intenção de criar estruturas complexas mostradas na análise schenkeriana? (LARSON 2009, p.4)⁷

Respondendo a essas três questões durante a discussão dos problemas apontados, o autor chama atenção para o fato de que Schenker “validou a habilidade de improvisar”, chamando-a de “habilidade em que toda criatividade começa” e frequentemente elogia o caráter improvisado de grandes obras que ele analisou (LARSON 2009, p.4).

Larson ainda faz um paralelo entre a improvisação e a composição de forma análoga à relação que é feita entre a linguagem falada e a linguagem escrita feita por Chomsky:

Ninguém que aceite as exigências de Chomsky sobre a estrutura das sentenças pode afirmar que na linguagem falada, somente porque ela é improvisada, não exista uma estrutura fundamental que pode ser encontrada na linguagem escrita. Igualmente, ninguém que aceite as exigências de Schenker sobre uma estrutura fundamental em frases musicais deve afirmar que no jazz sem notação, somente porque ele é improvisado, não exista uma estrutura fundamental que pode ser encontrada na música composta (LARSON 2009, p.5).

Mesmo o autor reconhecendo que existam diferenças entre a música improvisada e a música escrita, ele indaga que cabe ao analista encontrar essas diferenças, identificá-las e entendê-las.

Kennedy (1987, p.37) em seu artigo intitulado “*Jazz style and improvisation codes*” traz um levantamento sobre o que os pesquisadores de jazz relatam sobre a improvisação afirmando que “embora a improvisação possa não ser essencial em todo o jazz, ela ainda é considerada uma importante característica”, se referindo aos

⁷ Tradução minha.

estilos de jazz em que a distância entre improvisação e composição se torna mais estreita. O autor ainda cita Hugues Panassié em *Hot Jazz*, 1936, em que o autor afirma que um músico de jazz “começa com uma melodia, frequentemente banal, e passa a transformá-la, talvez improvisando ao redor dela” (PANASSIÉ 1936, p.1 apud. KENNEDY 1987, p.37). Ainda Panassié aponta que “certos músicos de jazz, antes de começar a tocar, estudam cuidadosamente cada harmonia para ver quais possibilidades de elaboração podem ocorrer” e que durante a performance “eles utilizam a memória” para antecipar certas passagens (PANASSIÉ 1936, p.42 apud. KENNEDY 1987, p.38). Ou seja, em muitos casos o executante planeja certos padrões de elaboração para a melodia, procedimento que se aproxima muito da variação temática da música tradicional europeia⁸.

Tirro (1974, p.286) afirma que o músico de jazz, ao improvisar, “trabalha a partir de um repertório padrão” derivados de “canções populares, *blues*, *riffs*” entre outras, e que o “desenvolvimento musical e a expansão do material motivico de um bom executante de jazz são comparáveis ao que é encontrado em composições escritas na música ocidental”. O autor afirma que os “compositores criam, dentro de suas respectivas normas estilísticas, música na qual existe um processo em que eventos do presente procedem a eventos do passado dentro de um complexo sistema que implica uma meta definida” (Ibid., p.297). No jazz ocorre da mesma forma.

A tarefa de um improvisador é construir um solo significativo sobre um dado esquema harmônico. Um músico de jazz memoriza as mudanças e sequências de acordes e, enquanto a sessão rítmica mantém a estrutura harmônica durante a performance, ele improvisa um solo que coincide com o esquema harmônico específico. Neste processo o improvisador de jazz reutiliza e reelabora o material citado nas convenções do estilo em que ele executa (TIRRO 1974, p.286).

Kennedy conclui que as diferenças entre composição e improvisação no jazz são “mais uma restrição de tempo no processo do fazer musical. Músicos que improvisam devem fazer suas escolhas instantaneamente, enquanto o compositor

⁸ Tirro (1974, p.297) afirma que “a passagem do tempo é frequentemente um fator importante no amadurecimento de uma ideia musical”. O autor cita que os esboços de Beethoven sobre transformação motivica levaram anos para seu desenvolvimento e que esse mesmo processo ocorre de forma similar com os músicos de jazz quando eles improvisam e executam uma mesma peça por várias semanas seguidas, repetindo e amadurecendo várias ideias de desenvolvimento temático em suas improvisações.

tem mais tempo para considerar, pensar sobre e polir suas escolhas” (KENNEDY 1987, p.42).

Em relação às características harmônicas do jazz que não aparecem na música analisada por Schenker (acordes com dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a), Larson aponta que “esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz” (LARSON 1998, p.212). As dissonâncias de “9^a, 11^a e 13^a ocorrem em ambos os repertórios⁹” (Ibid.). Porém Larson adota a perspectiva de Strunk (1985)¹⁰ em que esse autor considera as dissonâncias do jazz como oriundas de notas ornamentais ou embelezamentos.



Figura 1- Resolução imediata das dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a. (LARSON 2009, p.7)

O exemplo da Figura 1 mostra as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a como sendo oriundas de uma nota ornamental, na mesma perspectiva adotada na análise schenkeriana tradicional.

Ainda segundo Larson, outra possibilidade dessas tensões ocorrerem são de certa forma adiadas, como retardos ou ainda antecipações, assim como ocorrem no contraponto estrito onde “cada atraso pode acontecer como suspensões ornamentadas na quinta espécie” (LARSON 2009, p.7).



Figura 2 – Dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a atrasadas por embelezamentos (LARSON 2009, p.7).

⁹ Salzer (1952, p.154) expande a análise schenkeriana para peças tonais que possuem acordes com as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a e considera esses acordes como estruturais.

¹⁰ STRUNK, Steve. “Bebop melodic lines” apud. LARSON (2009, p.6).

Após isso outros exemplos são apontados explicando como ocorrem as mesmas dissonâncias em condução de vozes, aplicando nonas aumentadas, cadeias de nonas e décima terceiras, entre outras:



Figura 3 – Resolução de 9ª aumentada (ou 10ª menor). (LARSON 2009, p.8).

Larson então termina seus apontamentos sobre a dissonância afirmando que “enquanto a análise schenkeriana pode explicar importantes aspectos sobre o jazz moderno, algumas características da performance do jazz moderno podem ficar difíceis para explicar” (LARSON 2009, p.9).

Como anomalias incluem: movimento paralelo em 5ª e 8ª; movimento paralelo em intervalos dissonantes; dissonâncias adicionadas à sonoridade do acorde de tônica em finalizações; dissonâncias que são resolvidas até ou depois da mudança de harmonia; dissonâncias que são resolvidas por dissonâncias; dissonâncias e suas resoluções soando em um mesmo registro; utilizações de dissonâncias e mesmo “poliacordes” de forma que parecem acrescentar mais colorido do que expandir o conteúdo da condução de voz; e peças que começam e terminam em diferentes tonalidades. (LARSON 1998, p.217)

Contudo, no jazz, essas dissonâncias e demais características citadas por Larson como anomalias devem ser consideradas estruturais pois estão presentes desde a sua origem na música folclórica afro-americana: “ainda em um nível básico, as qualidades que marcam o jazz [...] decorrem diretamente de suas origens folclóricas” (GIDDINS 2009, p.44). Uma abordagem aplicando a análise schenkeriana de forma tradicional, sem levar em questão as particularidades do jazz, torna-se útil apenas por apresentar aspectos tonais dentro desse gênero, o que levaria a interpretar alguns aspectos estruturais como planos secundários.

Thomas Brothers em seu artigo intitulado “*Solo and cycle in African-American Jazz*” argumenta sobre como devem ser interpretadas as dissonâncias que aparecem nos acordes de jazz. Para o autor o uso de intervalos acrescentados aos acordes (como 9ª, 11ª e 13ª) frequentemente são interpretados no jazz da

mesma forma como os modelos de tensão harmônica da música tradicional ocidental (assim como a perspectiva de Strunk e adotada por Larson, ilustrada na Figura 1 e Figura 2). Porém Brothers aponta que essa analogia no jazz se torna “inútil, se não irrelevante, uma vez que elas (as dissonâncias) são tratadas não como dissonâncias exigindo resolução, mas sim como consonâncias autônomas. Os músicos de jazz ouviram esses intervalos na música popular, tanto na música comercial *mainstream* quanto no *blues*” (BROTHERS 1994, p.493). O autor ainda argumenta que é comum pensar nos intervalos de nonas, sextas e outros intervalos acrescentados, como embelezamentos da harmonia. Para o autor parece um equívoco pensar em um solo de jazz “decorando um ciclo harmônico”, [...] “esses intervalos são importantes no jazz porque eles ocupam uma posição ambígua entre consonância e dissonância; eles não enfraquecem a harmonia, mas também não são uma parte integral dela” (ibid.). Ou seja, essas dissonâncias ocupam um papel central para a estética jazzística e se tratadas dentro da análise schenkeriana como meros embelezamentos e relegadas como notas ornamentais, perderão sua essência principal em sua interpretação.

Além da influência tonal, o jazz possui vários aspectos estruturais oriundos de uma miscigenação cultural e musical que não englobam somente a tradição tonal europeia. Portanto a compreensão desses componentes estruturais necessita de uma adaptação dentro da abordagem analítica schenkeriana. Weisethaunet (2001, p.99) afirma que o princípio harmônico do *blues*, *rock* e alguns estilos de jazz representa “tanto uma concepção totalmente diferente da harmonia funcional (tonal) ocidental quanto representa uma compreensão diferente de consonância/dissonância na música”.

Davis (1990) realiza algumas adaptações na análise schenkeriana aplicada ao *bebop*. Ao analisar peças de Charlie Parker o autor considera a forma da canção popular AABA de 32 compassos, utilizada em várias peças de jazz como *chorus* (equivalente às seções da música tradicional), como parte da estrutura fundamental das peças. O autor ainda considera os acordes de empréstimo modal, como o acorde *SubV* (acorde cuja função é a mesma do acorde alemão de sexta aumentada) e os acordes de substituição para o trítono (acordes que partilham do mesmo intervalo de trítono) como sendo partes da estrutura fundamental. Assim o autor considera tais particularidades como sendo estruturais dentro do *bebop*.

[...] jazz não é um gênero autocontido ou imutável. Não é uma linha divisória, mas uma vasta zona fronteira que o separa da música popular comum, em grande parte marcada pelo jazz e a ele misturada em vários níveis. Não há um limite fixo que o separe de tipos anteriores de música folclórica, das quais emergiu. (HOBBSAWM 1986, p.47)

Através desta afirmação de Hobsbawm podemos mais uma vez encontrar uma utilidade na abordagem schenkeriana. Através do estudo proposto aqui será possível elucidar de que forma as estruturas musicais estão interligadas e articuladas nesses processos de interação entre o jazz e suas raízes folclóricas: a inflexão melódica do *blues* e suas heranças da música africana.

O jazz frequentemente funde os limites que separam música da dança e música do público. Nenhum desses elementos por si só é unicamente africano. [...] Mas a combinação particular de sons que caracteriza o jazz é unicamente afro-americana. Seus elementos folclóricos não são uma lista fixa de itens que podem ser perdidos através dos séculos, mas princípios flexíveis que podem absorver e transformar qualquer música em seu encontro artístico. O jazz nunca pode abandonar completamente sua origem folclórica. (GIDDINS 2009, p.45. *Tradução minha.*)

Assim sendo, a abordagem proposta por Stock (1993) possibilita um melhor entendimento das particularidades do jazz. O autor não trabalha com o jazz, porém seu objeto de estudo se baseia na “evolução folclórica”¹¹ (STOCK 1993, p.220) como um meio fundamental para o entendimento de gêneros musicais fora da tradição ocidental.

Stock (1993) adota o termo etno-schenkeriano para os trabalhos feitos por etnomusicólogos empregando princípios schenkerianos para o estudo de músicas feitas fora do âmbito da música europeia tradicional¹². O autor primeiramente trabalha com definições do objeto de estudo da etnomusicologia¹³ e enfatiza a

¹¹ O autor considera “a evolução folclórica” como um “meio fundamental de mediação” entre “o som musical, comportamento e contexto” (Stock 1993, p.220). A evolução de determinados gêneros folclóricos é interdependente ao contexto de seus criadores.

¹² Qureshi (1987, p.59) também aponta para a aplicação de conceitos schenkerianos em conjunção com estudos etnomusicológicos. O autor afirma que recentes expansões no âmbito da análise schenkeriana “em resposta às necessidades para as músicas novas tem aberto novas oportunidades para lidar com a diversidade cultural do fenômeno musical”.

¹³ Stock (1993, p.216) trabalha com teóricos do campo etnomusicológico como: Mantle Hood que sugere que a etnomusicologia é um estudo da música “não apenas em termos de si mesma, mas também em relação ao seu contexto cultural” John Blacking chamou a atenção para o reconhecimento de música como “som humanamente organizado”; enquanto a influência antropológica de Alan Merriam descreveu seu campo como o estudo de “música como cultura”. Steven Feld também articulou seu interesse com a relação de som musical às práticas humanas mais amplas, convidando a teoria etnomusicológica “para explicar formalmente a interação de estrutura sonora com o contexto e pretensões culturais de seus criadores/ouvintes”.

importância do etnomusicólogo “perceber a análise como uma eclética atividade” sendo que “quanto mais fatores comportamentais e contextuais podendo ser integrados dentro da análise musical, melhor” (STOCK 1993, p.217). Em seguida o autor cita estudos com um caráter etno-schenkeriano como os trabalhos de John Blacking, Laz Ekwueme e Kofi Agawu (STOCK 1993, p.219). Finalmente Stock faz sua aplicação analítica em duas óperas chinesas e em uma canção africana. Nessas análises o autor adapta princípios schenkerianos para a abordagem melódica dessas peças que são construídas com princípios não-tonais. Possuindo princípios de ornamentação melódica distintos da tradição tonal ocidental, Stock consegue indicar elementos estruturais e elementos de prolongação dentro dessas peças. Através de vários princípios comuns encontrados em peças folclóricas que possuem formas de variação ou reiteração é possível, segundo Stock (1993, p.221), apontar para elementos estruturais “schenkerianos ou quase-schenkerianos¹⁴”. Essas estruturas “surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas interrelacionadas” (Ibid.).

Mas o fato é que quando aplicada com sensibilidade, reduções melódicas, e mesmo as rítmicas, podem fornecer uma estrutura convincente diante de questões estabelecidas como o alcance da criatividade individual, mudanças musicais ou a influência de contextos de performances específicos na recriação de uma estrutura musical compartilhada. E se alguma forma de análise redutiva é considerada de valor, existem certas vantagens comunicativas em ser derivadas da adaptação de uma bem conhecida, um formato pré-existente ao contrário de uma invenção de uma completamente nova. (STOCK 1993, p.221)

O exemplo da Figura 4 é retirado do artigo de Stock, em que o autor adapta o formato de gráfico redutivo para ilustrar uma forma de ênfase nas alturas encontradas em um trecho da ópera de *Shaoxing*, em que as alturas importantes são enfatizadas tanto através de sua posição na pulsação métrica forte quanto pelo uso de um padrão escalar descendente. Stock é guiado em sua redução pela mesma maneira que músicos chineses criam elaborações melódicas. “Alturas colocadas no início e no fim das frases são tipicamente aquelas consideradas de importância estrutural primária” (STOCK 1993, p.228).

Baseando-se nesses princípios, torna-se possível uma abordagem etno-schenkeriana aplicada inicialmente ao *blues*, levando em consideração que o *blues*

¹⁴ O termo “quase-schenkeriano” é adotado por Stock (1993) para denominar elementos estruturais que são adaptados da teoria schenkeriana tradicional.

é um gênero folclórico americano e ele possui várias dessas características melódicas propostas por Stock. Essas características melódicas também podem ser encontradas em vários gêneros musicais afro-americanos, como o gospel, *ragtime*, jazz, entre outros. John Postgate afirma que “o *blues*, uma música vocal, está nas raízes do jazz, apesar de que isso possa parecer uma declaração fantasiosa, todo o jazz é um tipo de extensão do *blues*” (POSTGATE 1973, p.124 apud. OLIVER 1991, p.11). Apesar de o *blues* ser improvisado ele “conseguiu ser mais bem sucedido em preservar os padrões melódicos africanos” (SCHULLER 1968, p.38 apud. OLIVER 1991, p.17).

The image shows a musical score for a Chinese opera excerpt, consisting of three systems of music. Each system contains three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The score is divided into 'Line 1' and 'Line 2'. Line 1 covers measures 1-6, Line 2 covers measures 7-10, and the third system covers measures 11-14. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

Figura 4 – Excerto da análise realizada por Stock em uma ópera chinesa. (Stock 1993, p.229)

Por fim, Forte (2011) trabalha com a técnica de redução schenkeriana aplicada ao jazz seguindo a tendência de considerar o *blues* como fator fundamental para o entendimento da prática da improvisação melódica dentro do jazz. O autor aponta que a “improvisação do jazz é essencialmente melódica por natureza”, portanto “ela pode ser estudada nos termos da técnica de redução” (FORTE 2011, p.7). O autor então considera o *blues* de doze compassos como a “estrutura básica mais importante para a improvisação no jazz” e seguindo o seu desenvolvimento é possível “alcançar uma imagem clara do desenvolvimento das reduções no jazz” (FORTE 2011, p.12).

2. A EVOLUÇÃO FOLCLÓRICA COMO MEIO FUNDAMENTAL PARA A COMPREENSÃO DA MÚSICA AFRO-AMERICANA

Baseando-se no pressuposto de Stock (1993, p.220) de que a evolução folclórica é um meio fundamental para compreender o desenvolvimento de culturas musicais fora da tradição europeia, este capítulo irá apontar para determinados aspectos históricos que terão uma importância essencial para o entendimento da música afro-americana e, como consequência, irão indicar importantes caminhos para a adaptação da análise schenkeriana no *blues* e apontar traços de seu desenvolvimento no jazz. Tomando como base o contexto histórico-social em que os gêneros musicais que antecedem o jazz estão inseridos, será possível entender o porquê da existência de determinadas estruturas musicais e como elas ocorrem e, assim, dar a devida importância a essas estruturas na abordagem analítica dos capítulos seguintes.

Os historiadores de jazz apontam os aspectos principais de sua origem, sendo que a tradição folclórica americana engloba vários gêneros musicais¹⁵, a princípio distintos, porém possuindo uma origem em comum: a música africana. Hobsbawm (1986, p.59) aponta que “o jazz surgiu como forma musical reconhecível por volta de 1900. [...] Antes dessa data há o período de sua pré-história: período no qual os vários componentes sociais e musicais do futuro jazz surgiram e se fundiram”. Oliver (1991, p.17) cita o que Gunther Schuller relatou sobre as origens do *blues* e da interação entre os estilos da pré-história do jazz, sendo que através dos séculos XVII e XVIII começaram a se acumular e a se cristalizar específicos modos de expressão como os *spirituals*, *country blues* e canções de trabalho, “todos eles fortemente relacionados e sobrepostos”. Giddins (2009, p.43) também afirma que “o fator primário para o desenvolvimento do jazz foi a convergência de múltiplas culturas”, com maior relevância à importação de escravos africanos para o mundo dominado por colonizadores europeus, produzindo estilos musicais “híbridos no norte e sul da América, diferente de tudo no velho mundo”. Brothers (1994, p.479) afirma que “parece não haver oposição à noção de que culturas musicais da África Ocidental, de onde veio a maioria dos escravos trazidos para os Estados Unidos,

¹⁵ Douglas Henry Daniels em seu artigo intitulado “*The significance of blues for american history*” afirma que enquanto “*spirituals*, *shouts* e canções de trabalho expressam a natureza e o contorno da cultura negra no século XIX, o gospel, o *blues* e o jazz refletem a história, vida e valores afro-americanos no século XX”.

fornece as bases para os vários e distintos idiomas afro-americanos que evoluíram depois da Guerra Civil”.

2.1 INFLUÊNCIA AFRICANA

A influência musical africana merece aqui uma primeira abordagem. A cultura musical dos negros vindos da África para a América foi adaptada ao novo meio, numa tentativa de preservação de sua cultura, porém inserida no contexto da música tradicional europeia. A maioria dos escravos trazidos para o sul dos Estados Unidos vinha da África Ocidental¹⁶, sendo que os franceses (entre ingleses e espanhóis) tinham especial predileção pelos escravos do Daomé (HOBBSAWM, 1986 p.59). Embora a adaptação musical tenha ocorrido neste novo contexto, outros aspectos culturais não foram preservados. Sobreviveram alguns cultos religiosos como, por exemplo, o vodu no Haiti e em Louisiana, também adaptados com maior sucesso dentro do contexto católico do que protestante. Através do acesso que o negro teve à aspectos culturais e religiosos do homem branco, houve uma ruptura com seus laços ancestrais, portanto seria inevitável que sua música sofreria influência dentro do novo contexto.

Ironicamente, foi o lado mais caritativo das atitudes culturais do branco que provocou a corrupção da música africana na América, ao passo que, simultaneamente, os aspectos opressivos auxiliavam o negro a conservar os restos da herança africana. Quer isto dizer que uma vez que a religião e, por conseguinte, a música em limitada extensão, foram as primeiras formas de expressão permitidas ao negro, a sua conversão ao cristianismo e, mais gradualmente, aos conceitos musicais europeus, tornou-se inevitável, dado o seu talento opressivo das atitudes dos senhores e consequente ostracismo do mundo branco levaram-no a preservar as formas sancionadas de expressão em seus próprios costumes característicos. (SCHULLER 1968, p.34)

As características mais marcantes da música africana que conseguiram ser preservadas no contexto americano são a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (SCHULLER 1968, p.31), escalas pentatônicas¹⁷ com melodias sobrepostas (SCHULLER 1968, p.65) criadas sem a necessidade de um

¹⁶ Considera-se o termo “música africana” utilizado nessa pesquisa pertencente a essa região, em consonância com os apontamentos dos autores utilizados.

¹⁷ As escalas pentatônicas também podem ser encontradas na música folclórica europeia.

acompanhamento harmônico¹⁸, e padrões musicais característicos de pergunta e resposta¹⁹ predominante no *blues*, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana.

Schuller (1968, p.31) afirma que a música africana, incluindo a percussão, é inteiramente contrapontística e basicamente concebida em termos de relações temporais polimétricas e polirrítmicas²⁰.

Segundo Giddins (2009, p.45): a polirritmia é “criada dentro de um pequeno ciclo rítmico” com interações espontâneas por chamada e resposta. Giddins (2009, p.12) afirma que esta característica está originalmente ligada à herança africana onde no mínimo duas camadas rítmicas diferentes estão acontecendo simultaneamente: uma base rítmica padrão e contínua em uma espécie de ostinato e outra sendo executada através de variações rítmicas sobrepostas à esta base, muitas vezes no padrão de chamada e resposta. O autor ainda afirma que “dentro do ciclo repetitivo de estruturas do jazz, a música é organizada por camadas rítmicas: partes altamente individualizadas que contrastam com alguma outra, assim como elas servem para criar um todo unificado”.

Schuller (1968, p.34) argumenta que o escravo manteve três padrões básicos de sua tradição musical dentro do novo contexto, sendo: 1) as fundações de uma subestrutura regular, em outras palavras, o compasso; 2) a superposição imediata de melodias improvisadas ou semi-improvisadas em métrica e ritmo variáveis; 3) um formato de pergunta e resposta em que é composto o material musical.

O ajustamento do escravo africano à música do branco consistiu exatamente em traduzir esses pontos polimétricos e polirrítmicos da música

¹⁸ Schuller (1968, p.57) afirma que “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”. Para Ekwueme (1974, p.53) vários pesquisadores relatam sobre uma harmonia acidental africana que pode ocorrer como um resultado da sobreposição das partes do coro com o solista no canto antifonal africano, ocorrendo de forma similar ao *organum* da música europeia medieval.

¹⁹ Alan Merriam em seu artigo intitulado “*Characteristics of African music*” afirma que a música vocal africana é marcada pelo padrão formal de chamada e resposta antifonal, em que o líder canta uma frase e é respondido por uma frase cantada pelo coro. “A frase do líder é frequentemente improvisada, enquanto que a frase do coro permanece relativamente estável” (MERRIAM 1959, p.16).

²⁰ Alan Merriam argumenta sobre a importância rítmica na música africana: “Provavelmente a característica mais importante da música africana é sua ênfase acerca do ritmo tanto quanto acerca do conceito percussivo da performance musical” (MERRIAM 1959, p.13). Ainda para o autor a diferença entre o ritmo europeu e africano é que “enquanto qualquer peça musical europeia tem em qualquer momento um único ritmo comandando, uma peça musical africana tem sempre dois ou três, às vezes até quatro” (Ibid.).

européia. A sincopação, precedendo ou seguindo os principais compassos, constituiu a única acomodação prática do negro americano. Deixou-lhe vestígios do amor pelos ritmos e pontuações cruzadas; ao mesmo tempo, permitiu-lhe manter aquela tradição dentro das estruturas musicais do branco. (SCHULLER 1968, p.31)

Brothers (1994) realiza um estudo questionando o pressuposto de que no jazz a parte rítmica é oriunda somente da tradição africana, enquanto a parte harmônica e melódica vem da tradição europeia. Para o autor a estrutura da música africana, incluindo a parte rítmica e melódica, é composta por ciclos (da mesma forma que sugere Giddins) e, nesses ciclos, os instrumentos se dividem em grupos de duas camadas: uma camada cria um ostinato rítmico com estruturas polimétricas enquanto a outra camada, do grupo solista, interage com a primeira camada, inserindo material novo, ou ainda imitando ou antecipando ideias apresentadas pela primeira camada rítmica. Analisando a estrutura musical do povo Ewe de Gana, localizado na África Ocidental, o autor compara a sintaxe musical encontrada com a sintaxe musical do jazz. Com relação a análise feita com a música do povo Ewe, o autor afirma que há um “princípio de interação dependente entre a seção rítmica variável” (composta pelo solista) “com a fundação do ciclo” (composta pelo grupo que cria o ostinato) (BROTHERS 1994, p.486). O autor então analisa peças de jazz e encontra a essência da estrutura africana, afirmando que a melodia de um solista de jazz “é percebida nos termos do ciclo, e o significado de uma melodia é determinada pela forma com que ela se relaciona com o ciclo. Essa combinação parece ser a chave para entender a sintaxe musical no jazz” (Ibid., p.489).

Assim o autor conclui que a forma com que ocorre a interação da seção rítmica do jazz (composta geralmente pela bateria, baixo e piano) com o solista preserva a mesma essência da tradição do clico africano, sendo que a interação da melodia criada pelo solista com a harmonia da seção rítmica ocorre de forma diferente da tradição musical europeia. No jazz, a interação dos ciclos rítmicos africanos é transposta para a interação entre harmonia e melodia, pois, para o jazz “harmonia e melodia exercem uma função mais importante do que na música Ewe”, enquanto que na música Ewe o “ritmo é mais complexo do que é tipicamente no jazz” (Ibid., p.488). Segundo o autor a complexidade da polirritmia africana se traduz apenas em algumas síncopes dentro do jazz, porém a essência da música africana é preservada na interação entre harmonia e melodia: “o formato de um solo de jazz, com um plano de fundo harmônico, é análogo ao solo e ciclo da percussão do povo

Ewe” (Ibid., p.488). O autor então afirma que o solista de jazz, ao improvisar, permanece dentro da harmonia para atingir “concordância com o ciclo” e com os “detalhes das frases para atingir discordância” (Ibid., p.489) e que as “notas servem para articular relações temporais. Melodia e harmonia são uma parte integral que se assemelha com o modelo africano e tem pouco a ver com o significado Ocidental de manipulação das notas” (Ibid., p.491). Como conclusão o autor argumenta que “os métodos de organização harmônica e melódica são emprestados do idioma europeu, mas eles são utilizados de acordo com o modelo africano” (Ibid., p.500).

Outras características importantes que sobreviveram na prática musical dos escravos foram a polifonia vocal e rítmica e a improvisação, bem como instrumentos de percussão ou rítmico-melódicos e também as vozes dos negros com timbres e inflexões característicos.

Tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente, também pertencem à herança musical dos escravos. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz desde então. (HOBBSAWM 1986, p.60)

Através destas afirmações de Hobsbawm, Schuller, Giddins e Brothers, podemos indicar aspectos na construção do jazz e, por sua vez, devemos levá-los em consideração em sua abordagem analítica, tal qual será feito nos capítulos que se seguem, com maior importância para a inflexão melódica africana, que irá influenciar também o modo de execução dos instrumentos no *blues* e no jazz, e para a interação entre harmonia e melodia.

Merriam (1959, p.15) faz considerações sobre a música vocal africana sugerindo que exista uma forte tendência percussiva na expressão vocal de povos africanos. Para o autor o ataque vocal tende a ser enérgico e dinâmico; o acento melódico é um dispositivo amplamente usado; a qualidade sonora obscura, percussiva de fato, é amplamente encontrada em toda parte, ou seja, a qualidade percussiva tem um efeito global.

Laz Ekwueme (1974, p.48) em seu artigo intitulado “*Concepts of African music theory*” discorre sobre a teoria da melodia africana. Para o autor há um acordo geral de que a o “contorno melódico africano tende a ser descendente”. O autor então cita Jones (JONES 1949, p.11 apud. EKWUEME 1974, p.48), afirmando que o contorno melódico africano possui subidas e descidas por grau conjunto que não

excedem um intervalo de quinta, porém é uma tendência a melodia “começar aguda e gradualmente realizar um movimento descendente”. Para Ekwueme por causa desse direcionamento descendente comum nas melodias africanas, “intervalos descendentes são muito mais frequentes do que os ascendentes”, especialmente os intervalos de segunda e terça descendentes. Intervalos maiores, apesar de serem usados com menos frequência, “ocorrem mais frequentemente em movimentos ascendentes do que em movimentos descendentes” (EKWUEME 1974, p.48). Para o autor também é comumente aceito que a “maioria das melodias africanas se mantém dentro do alcance de um intervalo de décima, e muitas delas têm um alcance de menos de uma oitava” (Ibid.). Por fim o autor aponta ainda que a música e a fala estão muito aliadas na música africana: “uma melodia pode ser trocada de música para palavras faladas em alturas indefinidas, e uma melodia pode ser decorada com *slides*, glissandos, e outras formas de ornamentação as quais podem obscurecer uma entonação” (EKWUEME 1974, p.52).

Com esses apontamentos de Ekwueme é possível demonstrar como ocorre a preservação das características melódicas africanas no *blues*, as quais possuem uma inflexão descendente e em muitos casos se aproximam da voz falada. A partir do capítulo 3 será demonstrado como ocorre tais características melódicas, e demonstrar que várias delas estão em consonância com o a afirmação de Schuller, já citada no capítulo anterior, de que apesar de o *blues* ser improvisado ele “conseguiu ser mais bem sucedido em preservar os padrões melódicos africanos” (SCHULLER 1968, p.38 apud. OLIVER 1991, p.17) e assim apontar traços do seu desenvolvimento no jazz.

Rose Brandel (1962) em seu artigo intitulado “*Types of melodic movement in Central Africa*” aponta para a ocorrência de diversos tipos de movimento melódico africano²¹. A autora demonstra vários exemplos melódicos e os classifica devido ao seu padrão de constituição intervalar, como: a) núcleos de dois ou três intervalos: quando ocorrem melodias comprimidas não utilizando intervalos maiores do que uma terça; b) tetracordes descendentes: constituídos por intervalos de quatro notas descendentes em que podem ser usados como acompanhamentos para uma linha melódica mais complexa. A autora afirma que esses acordes se aproximam dos modos gregos dórico e frígio, sendo constituídos de um intervalo de terça menor

²¹ A autora trabalha com melodias de povos de países como República do Congo, Ruanda, Uganda, entre outros.

descendente acrescidos de uma segunda maior ou menor; c) pentacorde de ascensão (utilizado em fanfarras, é um pentacorde que realiza um movimento melódico ascendente, em contraste com o tetracorde descendente); d) hexacorde: existindo em várias formas na África central, podendo ser um pentacorde acrescido de uma segunda ou um tetracorde acrescido de uma terça; e) sétima menor com efeito de trítono (abrange certos tipos de melodias construídas com o intervalo de trítono e que causa uma ausência resolução). Geralmente o intervalo de trítono ocorre verticalmente com outra nota formando um intervalo de sétima menor, assim se assemelhando muito da sonoridade de um acorde de sétima de dominante ocidental ou uma dominante de nona incompleta.

Ex. 16. Bapere Horns (1 note each) (Belgian Congo) Denis-Roosevelt
(Meas. 5f) -social dance Side 3, Bd.2

The musical notation shows a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a dynamic marking of 'mf'. The tempo is indicated as '♩=176'. The melody consists of several measures, with a prominent tritone interval (Mi-Si bémol) and a raised seventh degree (Ré) highlighted in the caption.

Figura 5 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.81) demonstrando a utilização do intervalo de trítono (Mi-Si bémol) com o sétimo grau acrescentado (Ré).

Muitos dos contornos melódicos apontados por Brandel são utilizados, segundo a autora, com propósitos de expressar emoção mais “pela melodia do que pelo texto” (BRANDEL 1962, p.82). Uma dessas ferramentas para expressar emoção, além do intervalo de trítono, se dá pelo uso do movimento descendente abrangendo oitavas (Ibid.). Assim, é possível novamente traçar paralelos entre os traços melódicos africanos com a inflexão melódica afro-americana preservada no *blues*, uma vez que o *blues* é também um gênero poético, e tanto seu texto quanto sua melodia tentam expressar a vivência do negro dentro do contexto americano. Por fim, alguns exemplos musicais transcritos no artigo da autora se assemelham em um muito com as melodias do *blues*²².

²² Os exemplos das figuras 6, 7 e 8 apresentam características semelhantes à estrutura melódica do *blues* como saltos de terça menor descendente e ascendente, melodias pentatônicas, entre outros. Maiores detalhes sobre tais características melódicas do *blues* serão abordados a partir do capítulo 3.

Ex. 21. Mangbetu Choral Song (Belgian Congo) Denis-Roos.
(Section C) Side 1

♩=100 Male Solo

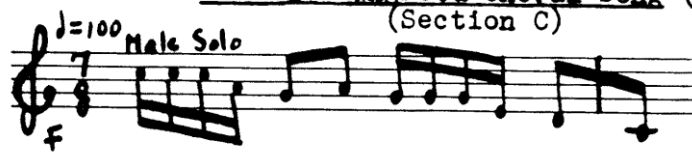


Figura 6 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.83) demonstrando o movimento melódico em oitava descendente como um dispositivo expressivo para uma melodia africana.

Ex. 23. Okandi Women's Dance-Song (French Equat.) FolkwaysP402
(Meas. 2) Side 1-Bd.7

♩=92 Chor.

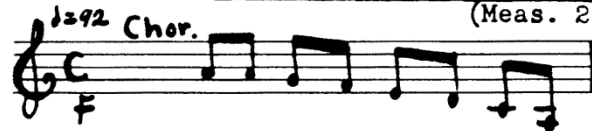


Figura 7 - Exemplo extraído de Brandel (1962, p.83) demonstrando o movimento melódico em oitava descendente como um dispositivo expressivo para uma melodia africana.

Ex. 29. Batwa Pygmies Dance Song (Ruanda) Denis-Roos.
(Meas. 3f) Side 6-Bd.1

♩=120 Female Solo

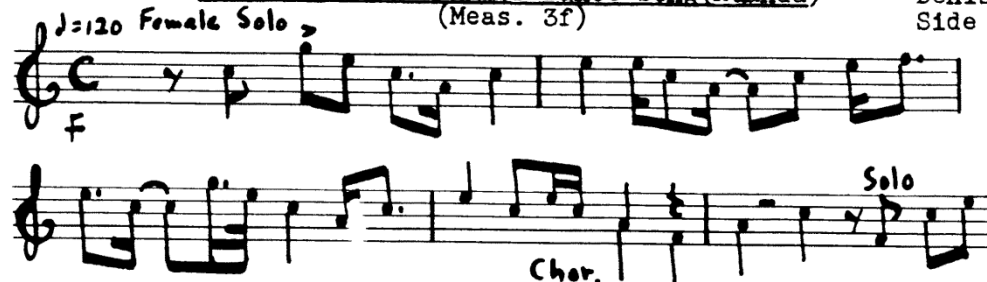


Figura 8 – Exemplo extraído de Brandel (1962, p.85) demonstrando o contorno melódico africano.

2.2 PRÉ-HISTÓRIA DO JAZZ: ORIGENS FOLCLÓRICAS E POPULARES

Tais aspectos musicais africanos permaneceram dentro do novo contexto, agora americano. Porém através da “quebra” com a tradição cultural africana, resultado da influência europeia, pode-se afirmar que uma nova música começou a surgir. Uma música que não é nem africana, e muito menos europeia. Mas sim, uma música afro-americana, pois, tal denominação só é válida neste contexto, no qual

houve uma síntese de, no mínimo, duas culturas diferentes, resultando assim numa nova forma de produção musical, até aqui, música folclórica afro-americana²³.

DeVeaux (1991, p.529) em seu artigo sobre a historiografia do jazz argumenta sobre questão da etnia, afirmando que o jazz é identificado fortemente com a cultura afro-americana, “tanto no sentido estrito do qual suas técnicas específicas fundamentalmente derivam da tradição folclórica do negro americano, quanto no sentido mais amplo de que ele é expressado e unicamente enraizado na experiência dos negros americanos”. Para o autor esta questão dá margem para outras tantas, tais como a influência de músicos brancos e a fronteira entre o jazz e outros gêneros afro-americanos como o *blues* e *gospel*.

Hobsbawm (1986, p.61) propõe um “ponto de interseção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã”, cada uma produzindo um tipo de fusão e, por conseguinte, um tipo de música afro-americana diferente, como por exemplo, a tradição afro-anglo-saxã resultando em canções *gospel* e *country blues*, através da língua inglesa utilizada para as canções e também através de sua influência religiosa. Por outro lado a tradição francesa tem uma importância muito maior no primeiro estilo sólido de jazz, o de *New Orleans*, tanto pela formação musical de escravos libertos, os *créoles* de ascendência francesa, como pela tradição católica e social francesa de festas públicas, como carnavais e confrarias, que por sua vez iria influenciar as paradas de bandas militares em *New Orleans*. Brian Klitz (1989) em seu artigo intitulado “*Blacks and Pre-Jazz Instrumental Music in America*” afirma que as bandas negras que se juntaram nos shows de menestréis ou que tocavam em outra forma de entretenimento popular, frequentemente continuaram a tocar para danças, e que através de “uma adaptação na formação do conjunto das bandas militares e de uma influência de músicos brancos”, exerceu “grande influência no jazz de *New Orleans*” (KLITZ 1989, p.51).

Conforme exposto anteriormente a música folclórica afro-americana possui um papel determinante para a construção do jazz e suas origens também são retomadas várias vezes pelos músicos ao longo de seu processo de transformação: sempre que um estilo é saturado, recorre-se às origens antigas, buscando

²³ Novamente reitero que o termo afro-americano aqui utilizado se restringe apenas ao contexto dos Estados Unidos. Koetting (1985, p.331) cita a classificação apresentada no *The New Grove* sendo que dentro do termo música folclórica está incluída a música afro-americana. O autor ainda define *blues*, *spiritual* e *gospel* como sendo gêneros afro-americanos. Todos os autores utilizados nessa pesquisa, e que tem seus estudos voltados à música afro-americana, também o fazem.

reinterpretá-las e trazer algo “novo” contrastando um estilo vigente. Assim acontece na transição da era do *swing* para a era do *bebop*, por exemplo, em que o primeiro vem de uma tradição polifônica iniciada em New Orleans com adaptação de seu ritmo dançável de *ragtime* para as orquestras de *big band*, influenciada também pela música popular americana. O segundo busca nas estruturas do *blues* (entre outras inovações) uma forma de contraposição ao estilo do primeiro, justificando a importância das origens folclóricas no ponto de vista cultural e musical. Portanto, isso ilustra, de forma breve, como as origens folclóricas e populares irão influenciar o jazz como um todo. Richard Wang (1973, p.532) afirma que Charlie Parker, um dos “fundadores” do *bebop*, teve um maior contato com bandas de *blues* em sua viagem à *Kansas City* entre o fim da década de 1930 e começo de 1940. No seu artigo intitulado “*Jazz circa 1945: a confluence of styles*”, Wang analisa várias peças de Charlie Parker e identifica estruturas do *blues* dentro dessas peças e as compara com peças da era do *swing*, apontando diferenças entre os estilos. Porém Harriet Ottenheimer (1989, p.134) em seu artigo “*The Blues Tradition in St. Louis*” afirma que “por volta de 1920, *blues* e jazz também foram cruzados em St. Louis²⁴ e arredores” e cita Schuller (1968, p.280) em que o autor afirma que “a popularidade do *blues* em territórios do oeste de St. Louis nas décadas de 20 e 30 teve profunda influência no desenvolvimento do *swing*”.

As tradições folclóricas afro-americanas tiveram um papel decisivo na afirmação do negro na sociedade, estabelecendo sua identidade afro-americana em meio às turbulências e opressões vividas pelo negro durante décadas de segregação racial e preconceitos, tornando-se o que GIDDINS (2009, p.46) chama de “fortaleza étnica”. O autor ainda afirma que “os músicos de jazz basearam-se na tradição folclórica para assegurar que a música que eles executavam fosse de alguma forma congruente com o que significava ser negro” (Ibid. p.46). Conforme a popularidade da música e do termo “negro” aumentava²⁵, influenciada também por uma tendência mercadológica do entretenimento, onde ser “negro” era mais

²⁴ Ottenheimer (1989, p.134) afirma que “St. Louis teve um papel essencial no desenvolvimento do *blues* sendo que a cidade era o maior eixo de atividade musical negra em 1860”. “Entre 1890 e 1900 era possível ouvir tanto *blues* quanto *ragtime* na cidade”.

²⁵ Daniels (1985, p.14) afirma que a música afro-americana, tanto religiosa quanto popular, é como “uma bandeira para a nação negra americana”. Klitz (1989, p.49) afirma que o show de menestrelis ajudou o negro a ser aceito na sociedade e a ganhar prestígio nos negócios de entretenimento.

autêntico do que o imitado pelo “branco”²⁶, e por consequência era vendido mais, começava ocorrer uma mistura étnica no ponto de vista social e também musical. Com maior aceitação de ambos os lados Giddins aponta que “através da música e dança noções de ‘ser negro’ e ‘ser branco’ tornaram-se completamente misturadas, produzindo o que Albert Murray descreve como a natureza ‘mulata’ dos costumes americanos” (Ibid. p.46).

Do ponto de vista musical esta tradição folclórica tem origem nas canções de trabalho do escravo afro-americano onde o uso da canção era feito nas plantações e em serviços manuais, nas construções de ferrovias, entre outras dentro do contexto de escravidão. Nestas canções sobreviveram inflexões do modo de cantar africano, que por sua vez iria se refletir no *blues* quando o negro tem acesso ao violão acústico como forma de acompanhamento harmônico para sua música. Ralph Eastman (1988, p.161), em “*Country Blues performance and oral tradition*”, afirma que o *blues* foi desenvolvido no Sul para “acompanhar danças rurais” e que ele era “baseado em canções de trabalho” e “produto da tradição oral”. Outra tradição folclórica pode ser encontrada nas *baladas*, uma forma poética de contar longas histórias locais. Os *spirituals* representam o lado religioso da tradição folclórica afro-americana onde se empregavam as estruturas africanas de chamada e resposta em canções religiosas e que mais tarde, por volta de 1920, se tornaria música gospel e passaria a influenciar toda a música afro-americana. Todas essas formas de música *folk*, não só a afro-americana como as demais ao redor do mundo, são transmitidas em grande parte pela tradição oral, e os músicos de jazz também aprenderam sua essência através dessa tradição e da prática social comum. Dentre todos esses estilos folclóricos as características musicais africanas estão preservadas, como a polirritmia (com no mínimo duas camadas rítmicas) e a estrutura de pergunta e resposta, por exemplo. E essas estruturas irão evoluir e estarão preservadas também dentro do jazz.

O *blues* foi um gênero fundamental na evolução do jazz e Hobsbawm afirma ser “a estrutura fundamental” do jazz, juntamente com a canção popular

²⁶ Klitz (1989, p.46) afirma que a prática musical realizada pelos negros no show de menestréis começou a adquirir popularidade durante 1840. Os grupos, cuja formação instrumental era feita principalmente por violino, banjo e percussão, tornaram-se tão comum que começaram a ser imitados pelos músicos brancos. Essa prática também é realizada em New Orleans anos mais tarde, em que um dos primeiros grupos de jazz a serem gravados e obterem certo sucesso comercial foi o grupo Original Dixieland Jazz Band, composto somente por músicos brancos que imitavam o estilo negro do jazz de New Orleans (ver GIDDINS 2009, p.88).

americana²⁷: “o *blues* está no coração do jazz moderno como no de todo jazz” (HOBSBAWM 1986, p.151). Por fim, outra ênfase essencial será dada ao *ragtime*, pois ele é considerado um primeiro estilo (ainda que pré-histórico) de jazz, possuindo influência da música europeia, com cadências tonais, ritmos sincopados e inflexões melódicas afro-americanas, bem como sua concepção não-improvisada, sendo uma música composta para piano, cujas formas que se parecem com rondós, *scherzos* ou marchas. Giddins (2009, p.44) afirma que esses estilos (*blues* e *ragtime* principalmente) “não apenas superaram subjugação, mas assumiram funções dominantes na música Americana”.

2.2.1 Country *blues* e *blues* clássico

Entre essas tradições, o *blues* é o que tem maior relevância para esse estudo. Além de toda sua estrutura refletir grande parte da tradição afro-americana, essa estrutura também é refletida como uma parte importante no desenvolvimento do jazz. Sua origem²⁸ é um gênero poético que começou a surgir em meados do início do século XIX, possuindo uma estrofe de três linhas. Outras formas de poesia secular possuíam estrofes de duas ou quatro linhas, e o *blues* se ateu à estrutura de duas linhas repetindo a primeira. Giddins (2009, p.49) afirma que o *blues* começou a ter sua forma musical “através de sua progressão característica de acordes nos acompanhamentos para *baladas* tais como ‘Frankie and Johnnie’, uma história de traição romântica de St. Louis que caía aproximadamente em um padrão de 12 compassos”. Porém, o *blues* iria se diferenciar da *balada* que era um relato em terceira pessoa de um evento cronológico. O *blues* é um estilo poético em primeira pessoa e essa mudança na forma narrativa do poema refletia também uma nova perspectiva da época, servindo como “uma metáfora adequada e moderada para a contemplação de suas realidades”²⁹ (Ibid.). Eastman (1988, p.164) afirma

²⁷ A forma da canção popular americana de AABA em 32 compassos é também, assim como o *blues*, uma das formas utilizadas para a construção temática e improvisação melódica dentro de vários estilos de jazz.

²⁸ Rudi Blesh, no livro “*Jazzways*” relata sobre as origens do *blues* afirmando que “o *blues* apareceu em sua forma estabelecida por volta de 1870” (BLESH 1949, p.104 apud. OLIVER 1991, p.13). Enquanto Schuller (1968, p.35) afirma que o *blues* é uma forma de música folclórica desenvolvida pelos escravos nos Estados Unidos durante o século XIX, antes de 1860.

²⁹ Daniels (1985, p.16) relata que tanto o *blues* quanto a música afro-americana no geral são criados para: enfatizar o sentimento ao invés da técnica; compromisso pessoal; liberdade de expressão e a liberdade de vida associada com a palavra musical. [...] *Blues* e jazz iluminam o aspecto humanístico da cultura negra (DANIELS 1985, p.17).

que a ideia básica de um verso de *blues* é, necessariamente, mais metafórica do que literal. O padrão de versos na forma **AAB** comum às canções do *blues* não são necessariamente emprestados de um fato específico. “A especificidade veio em termos de veracidade emocional a qual o executante processa a letra mais do que a verdade literal da mensagem verbal”. Ou seja, embora a letra da canção não fosse um fato verídico o conteúdo emocional era expresso pela inflexão melódica característica³⁰.

No fim do século XIX, através do acesso que o negro teve a instrumentos musicais, como o violão nas áreas rurais do Sul, e a influência das canções de trabalho³¹ com suas inflexões melódicas, deram origem ao *country blues*, executado em grande maioria por homens solitários nas áreas rurais do Sul dos Estados Unidos. A forma inicialmente era livre e improvisada “adequando-se às necessidades do momento” (GIDDINS 2009, p.50). Leroi Jones (1963), em “*Blues People*”, afirma que “o lazer permitido aos negros depois da Guerra Civil ajudaram a padronizar a nova forma do *blues* assim como espalhar seus melhores versos” e o autor ainda enfatiza que “o violão não era tão tocado pelos negros até pouco depois da Guerra Civil” (JONES 1963, p.64 apud. OLIVER 1991, p.16).

Com a expansão territorial do *blues* e sua utilização cada vez maior como uma forma de entretenimento ocorria uma mutação de música folclórica para música popular. Segundo Giddins (2009, p.53) “a transição começou virtualmente tão breve quando o *country blues* capturou os ouvidos dos profissionais do entretenimento”. Através dessa transição foi possível ocorrer a influência desse gênero dentro do jazz, que inicialmente não teve fortes influências do *blues* no estilo de *New Orleans*, mas sim do *ragtime*³².

³⁰ Essa relação está em consonância com o que foi apontado por Brandel (1962, p.82) no capítulo 2.1Influência africana, p.30 deste trabalho, em que a autora afirma que o contorno melódico africano expressava emoção mais “pela melodia do que pelo texto”.

³¹ Rex Harris (HARRIS 1952, p.31 apud. OLIVER 1991, p.14) discute sobre as origens do *blues* afirmando que “as canções de trabalho dos escravos se iniciaram em canções de trabalhos tribais na África Ocidental [...] as quais foram um trampolim para o *blues*, um dos pilares do jazz”. Enquanto que Collier afirma que “o *blues* como uma forma de música separada provavelmente começou a se desenvolver de outras formas folclóricas negras, especialmente as canções de trabalho, entre 1880 e 1890, e teve sua forma completa por volta de 1910” (COLLIER 1978, p.63 apud. OLIVER 1991, p.17).

³² Entretanto, Ottenheimer (1989, p.134) afirma que tanto *blues* e *ragtime* ocorriam em St.Louis entre 1890 e 1900. O autor ainda afirma que Scott Joplin, um dos músicos mais importantes do *ragtime*, chegou a St.Louis em 1885 (Ibid. p.136). Assim o autor sugere que o *blues* exerceu grande influência no *ragtime* quando cita que Scott Joplin viajava em cidades rurais coletando materiais folclóricos entre os afro-americanos: “Eles também notaram que em suas composições de *ragtime*, ele (Joplin) empregava muitos elementos do *blues* como escalas pentatônicas, *blue notes* e quíalteras” que

Outra forma de *blues* começou a surgir quando a cantora Gertrude Pritchett, mais conhecida como “Ma” Rainey, “adotou o *blues* e passou a ser famosa como uma das mais populares cantoras do estilo identificado como *vaudeville blues*, ou *blues* clássico” (Ibid. p.53). Este novo estilo consistia em “uma forma teatral com cantoras femininas, acompanhadas por uma pequena banda, nos palcos dos circuitos de entretenimento negro em 1910 e 1920” (Ibid. p.53). Aqui, portanto, encontram-se mudanças fundamentais no estilo do *blues*, que passa a contar com cantoras profissionais e pequenos conjuntos instrumentais acompanhando essas cantoras. Nos *country blues* o executante era livre, podendo usar improvisações, atrasar ou alongar trechos e finalizações, acabando a estrutura às vezes em onze ou treze compassos, por exemplo. Com o surgimento do *blues* clássico, a estrutura do *blues* começou a ser mais padronizada em doze compassos, por uma necessidade de execução em conjunto³³, tornando essa estrutura um padrão incorporado também nos estilos de jazz que usaram dessa influência. Um músico de jazz tem naturalmente essa estrutura internalizada. Oliver (1991, p.13) ao traçar o ponto de vista dos historiadores sobre a influência do *blues* no jazz cita Panassié em que o autor afirma que a “entonação e a expressão empregada pelos músicos de jazz cresceram a partir da interpretação dos cantores negros” e que “mesmo que o músico de jazz execute outra música além do *blues*, ele emprega o estilo de interpretação do qual o *blues* nasceu” (PANASSIÉ 1942, p.45 apud. OLIVER 1991, p.13). Berendt também afirma que “o desenvolvimento do jazz (com o *blues* como espinha dorsal) indica que o *blues* precedeu o jazz e se alimentou dele” (BERENDT 1975, p.139 apud. OLIVER 1991, p.15).

2.2.2 Show de menestréis

Outras formas de entretenimento popular merecem destaques aqui. Uma delas é o show de menestréis que era uma forma de entretenimento do público

soavam como característicos do *blues* (JASEN; TICHENOR 1978, p.83 apud. OTTENHEIMER 1989, p.138).

³³ Eastman (1988, p.165) relata a liberdade que o executante tinha no *country blues*, sendo que o “executante geralmente acompanhava a si mesmo com um único instrumento – no máximo havia um segundo violão ou rabeca – o qual era livre para variar o número de compassos necessários para completar uma estrofe individual e embelezar sua melodia com ritmos.” O autor ainda continua: “Sem a responsabilidade de manter o tempo com uma banda, era também livre para expandir ou comprimir versos para adequar qual fosse a direção que a sua fantasia o levava durante a execução de uma canção”.

branco, onde artistas se apresentavam com números musicais e teatrais, muitas vezes números com caráter satírico, onde artistas brancos imitavam costumes negros. A música estava presente nesses shows e os comediantes brancos usavam máscaras estereotipadas para realizar a imitação dos negros e assim, de certa forma, divulgavam a tradição folclórica negra ao público branco. Como aponta Giddins (2009, p.58) “muito antes da Reconstrução, artistas negros perceberam que eles poderiam ganhar dinheiro com o exotismo associado com sua cor”, porém, “o profundo desequilíbrio do poder entre as raças tornou difícil para os negros ter sucesso”. Klitz (1989, p.46) ressalta que um dos problemas em traçar a participação de músicos negros dentro do show de menestréis no século XIX é a “documentação escrita referindo-se aos shows feitos por brancos com máscaras negras estereotipadas”. O autor ainda sugere que apesar do conteúdo depreciativo o show de menestréis serviu para “divulgar e preservar algumas das práticas musicais dos escravos nas plantações” (Ibid., p.48).

Com o tempo, depois da Guerra Civil, os produtores brancos começaram a organizar grupos de menestréis negros e o público percebendo uma maior autenticidade em suas apresentações começaram a preferir artistas negros, dando início ao consumo da cultura negra dentro do público branco. Para Klitz (1989, p.49) o show de menestréis ajudou os negros a ganharem aceitação, prestígio e experiência durante as viagens e apresentações ao vivo. Muitos artistas de jazz começaram suas carreiras nessa forma de entretenimento, ao mesmo tempo em que o público branco tinha um maior contato com a cultura afro-americana.

2.2.3 Dança, bandas de metais e *ragtime*

Outra manifestação popular que exerceu influência no jazz foi a dança. Inicialmente, nos anos de escravidão, o negro percebeu que sua música incitava à dança e a profissão de músico era uma forma de ele possuir um *status* mais digno dentro da sociedade. Então músicos negros começaram a ser contratados para entreter o público branco com sua música para dançar. Na virada para o século XX uma revolução aconteceu quando restaurantes e cabarés abriram suas portas para a classe média americana, antes frequentada apenas pelas classes ricas. A partir de então o público começou a preferir ritmos mais dançáveis vindos de ritmos afro-

americanos³⁴ “a música subversivamente sincopada era inescapavelmente negra, e derivada do estilo pianístico contemporâneo conhecido como *ragtime*” (GIDDINS, 2009 p.62).

Outro tipo de música com caráter artístico com influência no jazz era a banda militar de metais. Nos anos da Emancipação³⁵ a música começou a ter um papel importante na educação das crianças nas escolas públicas do Sul. Muitos negros estudavam através de uma formação clássica, porém eles não tinham espaço suficiente nas orquestras por causa de sua condição dentro da sociedade. O jazz então começava a atrair esses músicos dando a possibilidade de se ter um emprego futuramente sendo que “a banda de metais fornecia uma alternativa mais prática” (Ibid. p.64). John Philip Sousa foi um regente e compositor, sendo “sinônimo de excelência nas bandas de metais” (Ibid. p.64). Através desta influência ele inspirou centenas de grupos menores, amadores, nas pequenas cidades. Essas bandas locais tocavam para danças, concertos e paradas.

Não surpreendentemente, cidades com uma população significativa de afro-americanos tinham suas próprias bandas de metais, não menos ansiosos para mostrar suas habilidades do que sua contraparte branca. Para os músicos negros, as bandas forneciam mais do que uma ambiente amistoso em que se criava música. Elas eram também uma organização social (GIDDINS 2009, p.64)

Em consonância com os apontamentos de Giddins, Klitz (1989, p.51) afirma que as bandas de metais compostas por músicos negros se juntaram aos shows de menestréis ou tocavam em outras formas entretenimento popular e frequentemente continuaram a tocar para danças, o que ajudou a criar uma forma de banda única, a qual não fazia parte da experiência das bandas de dança tradicionais composta por músicos brancos. As bandas de metais foram então reduzidas em pequenos conjuntos de danças, dando início ao formato que seria utilizado pelo jazz de *New Orleans* (Ibid.), com um naipe de sopros composto dos instrumentos centrais para o jazz: corneta, clarinete e trombone, sendo acompanhados pelos instrumentos de percussão como chimbau, bumbo e caixa que futuramente iriam compor o conjunto de bateria moderno. “A métrica binária das marchas em 2/4, e outras com uma

³⁴ Entre outros ritmos afro-americanos utilizados para dança em 1890 estão o *cakewalk* e as *coon songs* (Klitz 1989, p.56) que foram sendo substituídas pelo *ragtime* com o passar do tempo.

³⁵ A Proclamação de Emancipação se refere lei de abolição da escravidão nos Estados Unidos decretada em 22 de setembro de 1862 por Abraham Lincoln (WELLING 1880, p.163).

métrica em 6/8 dividindo o pulso em três, foram facilmente adaptadas para a dança” (GIDDINS 2009, p.65). A estrutura composicional das marchas teve grande influência para os primeiros grupos de jazz. Com cada seção contendo dezesseis compassos, sendo que cada seção é frequentemente repetida antes de passar para a próxima seção.

Uma marcha típica com quatro seções poderia ser diagramada como AABBCDD ou AABACCDD. [...] A terceira seção ou *trio* é particularmente importante. Por uma coisa, ela modula para uma nova tonalidade (a subdominante), às vezes com a ajuda de uma curta passagem introdutória, e é frequentemente o dobro do tempo, durando trinta e dois compassos ao invés de dezesseis. Compositores usavam o *trio* para mudar a dinâmica, textura ou a orquestração da peça. Muitas marchas concentram o *trio* no fim, repetindo-o muitas vezes depois de um interlúdio dramático - entre eles o clássico de Sousa, "*The Stars and Stripes Forever*" (GIDDINS 2009, p.65)

Por fim, um último gênero musical da pré-história do jazz é o *ragtime*, considerado por alguns historiadores já como um embrião do jazz. O *ragtime* possui forte influência da música clássica, sendo um estilo pianístico e de música composta. É, portanto, outra forma de colisão da cultura afro-americana com a cultura europeia “absorvendo e combinando os aspectos diferentes da música *folk*, música popular e música artística” (Ibid., p.67). Teve seu nome vindo da expressão “*ragged time*” (tempo irregular), sendo utilizada para designar a polirritmia afro-americana. Esse tempo irregular podia ser ouvido no banjo, instrumento negro na época da Guerra Civil, e após meio século os negros foram capazes de assumir o piano, instrumento da classe média, e perceberam que seu ritmo sincopado poderia adaptar-se facilmente dentro da execução do novo instrumento. “A mão esquerda mantinha uma base rítmica estável de dois tempos: as notas graves alternavam com as notas agudas em acordes. Contra este plano de fundo, a mão direita estava livre para acrescentar ritmos contrastantes que contradiziam a métrica binária” (Ibid. p.67). O *ragtime* também foi um ritmo adaptado à dança, através de seu ancestral o *cakewalk* um tipo de dança negra que era uma “paródia cômica nos anos da escravidão” (Ibid. p.68), e divertia tanto os negros quanto os brancos. Este estilo de dança com o passar do tempo passou a ser utilizado nos shows de menestréis, e “através do *cakewalk*, as pessoas brancas ficaram confortáveis com as sincopações do *ragtime* e iniciaram o processo de adaptação da dança negra como sua propriamente” (Ibid. p.68). Através dessa adaptação ao som sincopado, o *ragtime* ganhou seu espaço depois de um esquecimento do *cakewalk*.

Os primeiros *ragtimes* eram uma forma de traduzir as técnicas de improvisação pianística em música escrita e apareceram por volta de 1887, adaptando também a “forma da marcha empregando contrastes rítmicos em uma sucessão de seções melódicas” (Ibid. p.69). Teve seu maior expoente no pianista Scott Joplin que em 1899 compôs a peça “*Maple Leaf Rag*” “que casou uma irresistível melodia à polirritmia e com harmonias e estruturas da marcha” (Ibid. p.69). Com o passar do tempo o *ragtime* foi sendo substituído pelo jazz por uma nova geração de músicos que preferiam gravar suas execuções a registrar suas ideias no papel.

Através deste levantamento dos gêneros que fizeram parte da pré-história do jazz podemos observar, do ponto de vista histórico, traços importantes do seu surgimento. Klitz (1989, p.53) argumenta que as bandas de metais que se tornaram parte do show de menestréis nos últimos estágios também foram uma fonte para o jazz, principalmente em *New Orleans*. Essas bandas tocavam vários estilos e em diferentes propostas como “marchas funerais e outros eventos pessoais, frequentemente tocavam melodias populares tanto *blues* quanto melodias patriotas, entre outros”, além de *ragtime*. Assim, mais uma vez, pode-se relacionar este fato com a ampla interação que ocorre entre os estilos da pré-história de jazz. O *blues* era executado por homens negros isoladamente no meio rural que preservava parte da inflexão melódica africana, por cantoras profissionais em bandas de *blues* que padronizaram sua forma, e em show de menestréis. No show de menestréis vários aspectos da cultura negra interagiam e eram consumidos como entretenimento pelo público branco, que por sua vez se acostumou com os ritmos sincopados das danças, como o *ragtime*. Executantes de *ragtime* frequentemente utilizavam características melódicas do *blues* misturando com cadências e acordes da música tradicional europeia³⁶.

DeVeaux (1991, p.530) afirma que a “tradição jazzística” materializa a música, insistindo que há uma categoria chamada “*jazz*”, “abrangendo músicas de diversos estilos e sensibilidades. Estas músicas devem ser entendidas não como expressões isoladas de um lugar ou de um tempo específicos, mas em uma relação orgânica, como galhos de uma árvore ligados ao seu tronco”. A essência do jazz,

³⁶ “É provável que a maioria dos primeiros pianistas de *ragtime* em St. Louis incluíram material oriundo do *blues* em seus repertórios. Na virada do século o *blues* começou a surgir como um elemento nas publicações de *ragtime* (SOUTHERN 1983, p.316 apud. OTTENHEIMER 1989, p.138).

continua o autor, “não reside em um único estilo ou em qualquer outro contexto histórico ou cultural, mas sim em algo que liga todas as coisas juntas dentro de linha contínua e ininterrupta”.

Todas essas formas e gêneros musicais – que incluem a tradição da música folclórica, música popular comercial e de entretenimento, dança e aspectos da música europeia através da banda de metais e das candências tonais do *ragtime* – estão interagindo, se sobrepondo e evoluindo, e isto culminará no surgimento do jazz. Compreender a linha de evolução dessa música (desde a preservação da essência musical africana passando pelos gêneros folclóricos da pré-história do jazz) é essencial para sua interpretação e consequente abordagem analítica proposta neste trabalho. Mais uma vez reitero as observações feitas por Stock (1993, p.220) de que a evolução folclórica é um meio essencial para a compreensão de determinados gêneros musicais fora da tradição ocidental europeia, e a compreensão dos elementos estruturais que formam a essência do jazz deve passar pelo entendimento de que essa essência é oriunda da tradição folclórica afro-americana e que continua a se desenvolver e evoluir durante todo o jazz.

O foco seguinte deste trabalho será identificar algumas dessas importantes características para sua realização. Será dada relevância ao *blues* e ao *ragtime*. O primeiro por ser um gênero musical que preserva as inflexões melódicas da tradição afro-americana de forma mais pura que se tem registro, através do *country blues* e sua evolução, o *blues* clássico. O segundo por ser considerado um embrião para o primeiro estilo de jazz, o de *New Orleans*³⁷, que o transpõe do estilo pianístico para as bandas de metais, utilizando polifonia entre os instrumentos de sopro.

Por fim, para o fechamento desse capítulo vale citar Oliver em sua conclusão sobre a importância do *blues* no desenvolvimento do jazz, através dos apontamentos em seu estudo sobre como o *blues* se desenvolveu e como ele influenciou o jazz:

Não é possível encontrar um consenso entre os historiadores de jazz sobre o assunto: o *blues* começou, diversamente, antes da Guerra Civil, durante a Guerra, depois da Emancipação, durante a Reconstrução, depois da

³⁷ Uma das explicações dada pelos historiadores de que o jazz de *New Orleans* é essencialmente o *ragtime* adaptado às bandas de metais é porque o *ragtime* era mais acessível ao público branco do que *blues*. O *ragtime* era usado para dança entre a classe média branca, enquanto que o *blues* representava a música dos negros e era ouvido em pequenos clubes ou ao longo de diques (embora haja indícios de que ocorria interação entre os dois estilos, como demonstrado anteriormente). Nas primeiras gravações de jazz as gravadoras buscaram grupos que tocavam no estilo do *ragtime* por ser mais acessível ao público. Ottenheimer (1989, p.140) afirma que embora *blues* e *ragtime* interagissem livremente, a “audiência dos dois estilos parecia ser diferente”.

Reconstrução, em 1880, em 1890. O *blues* foi africano em sua origem, ele não foi africano em caráter, ele foi uma música rural, ele foi uma música urbana, foi parte da pré-história do jazz, ele foi uma influência na formação do jazz, ele foi parte de um fenômeno convergente na formação do jazz, ele foi assimilado pelo jazz depois de sua influencia pelas bandas de marcha, ele foi tocado com o *ragtime* antes das bandas de jazz terem tocado *ragtime*, ele foi adotado pelos músicos de *ragtime* em um último estágio, ele foi, e é, a essência da expressão do jazz... (OLIVER 1991, p.18)

3. O *BLUES* E SEUS COMPONENTES ESTRUTURAIS

O *blues* possui características estruturais distintas da música tonal tradicional e essas características devem ser levadas em consideração na sua abordagem analítica, a qual será realizada a partir deste capítulo. Alguns desses princípios estruturais estão presentes em toda a música afro-americana. Lembrando-se do que afirma Schuller (1968, p.31), as características da música africana que foram preservadas dentro do contexto americano são: a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (SCHULLER 1968, p.31), escalas pentatônicas com melodias sobrepostas (SCHULLER 1968, p.65) criadas sem a necessidade de um acompanhamento harmônico, e padrões musicais característicos de pergunta e resposta predominante no *blues*, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana. Giddins (2009, p.44) afirma que “as qualidades que marcam o jazz decorrem diretamente de suas origens folclóricas, as quais, mais do que nunca, são afro-americanas”.

Portanto, tal abordagem do *blues* dentro do conceito etno-schenkeriano proposto por Stock se torna válido, uma vez que o autor considera “a evolução folclórica” como um “meio fundamental de mediação” entre “o som musical, comportamento e contexto” (Stock 1993, p.220). A preservação de traços da cultura africana dentro do contexto americano é interdependente à evolução da música folclórica produzida no meio afro-americano, conforme visto no capítulo 2. O *blues* rural, como gênero folclórico, possui um papel determinante para o desenvolvimento e para a evolução do jazz. Hobsbawn (1986, p.130) afirma que “sua estrutura foi internalizada pelos músicos e se tornou um padrão para a improvisação jazzística”. Tirro (1974, p.286) afirma que a palavra “*blues*” teve vários significados e que o esquema de improvisação que é discutido pode ser reconhecido como “algo diferente do padrão formal em **AAB**” de doze compassos. Ou seja, outros elementos estruturais do *blues* que transcendem a estrutura formal são utilizados pelos músicos de jazz. Padrões melódicos “tornaram-se parte do subconsciente do músico de jazz” (TIRRO 1974, p.288). Weisethaunet (2001, p.109) também afirma que a performance no *blues* pode ser “completamente desprovida do que é geralmente pensado como ‘forma/estrutura *blues*’, mas ela ainda pode ser *blues*, como ocorre de forma evidente nas texturas musicais de um Miles Davis tardio”.

O *blues* inicialmente era um gênero poético declamado ou cantado sem acompanhamento harmônico pelos escravos³⁸ (Giddins 2009, p.49). Sua estrutura mais padronizada está baseada em um ciclo com uma estrofe de três versos, sendo que o primeiro verso (**A**) é repetido duas vezes, seguido de um terceiro verso (**B**) contrastante, tendo assim uma estrutura formal de **AAB**. Com o passar dos anos, sob a influência da cultura musical europeia e pelo acesso aos instrumentos musicais ocidentais o negro passa a introduzir progressões harmônicas apoiando as melodias (conforme discutido no capítulo 2). Porém, a essência da construção melódica é preservada, mantendo, assim, a inflexão melódica do negro dentro de progressões de acordes emprestados da música europeia como **I-IV-V**. Essas progressões no *blues* não ocorrem de forma tonal como na música tradicional europeia.

Possuindo progressões harmônicas o *blues* passou a ter uma forma musical padrão em doze compassos (Giddins 2009, p.29). A Tabela 1 demonstra sua forma de doze compassos tradicional³⁹. Nos primeiros quatro compassos é cantado o primeiro verso (**A**) sob o acorde de tônica. No quinto compasso o primeiro verso (**A**) é repetido mantendo a melodia, porém com a mudança harmônica para a subdominante. No nono compasso ocorre o terceiro verso (**B**) na estrutura conhecida como *turnaround* onde ocorre maior movimentação harmônica através de uma cadência plagal⁴⁰.

A	I7	I7	I7	I7
A	IV7	IV7	I7	I7
B	V7	IV7	I7	I7

Tabela 1 – Forma do *blues* de doze compassos

³⁸ Novamente vale lembrar o que Schuller (1968, p.57) afirma “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”.

³⁹ A forma do *blues* tradicional pode ser subdividida ainda em duas: 1) *Slow change*: quando a mudança para a subdominante ocorre no quinto compasso (conforme demonstrado na tabela 1) e; 2) *Fast change*: quando a mudança para subdominante ocorre no terceiro compasso.

⁴⁰ A cadência plagal que ocorre na música tradicional é composta por I-V7-IV-I. Como no *blues* esses acordes são todos acordes de dominante (ver explicação na página 48) a sensação de uma cadência plagal da forma tradicional fica obscurecida. O que realmente ocorre é um movimento plagal entre as fundamentais de cada acorde.

O *turnaround* também é responsável pelo retorno ao início da seção, formando um ciclo⁴¹. Através de sua maior movimentação harmônica é gerado maior instabilidade no movimento harmônico, que é reforçado pela cadência plagal, e como consequência gera também um impulso necessário para o início da seção na tônica. Muitas vezes a progressão harmônica do *turnaround* não segue o mesmo padrão, podendo aparecer um acorde de V7 no último compasso, por exemplo. A repetição da melodia da primeira frase sobre o acorde de subdominante tem uma importante função para essa estrutura. Toda essa estrutura faz parte da “gramática musical” do *blues*.

As progressões harmônicas do *blues* são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, assim por diante. Porém não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do *blues*. Primeiro por que não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, segundo por que os acordes quando harmonizados em tétrades utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da progressão harmônica. Sendo assim, o *blues* possui um forte caráter modal em suas progressões. Todos os acordes são maiores com sétimas menores, tendo a mesma estrutura de um acorde de sétima de dominante e caracterizando acordes baseados no modo mixolídio (LEVINE 1995, p.220). A Figura 9 ilustra a formação do modo mixolídio a partir da nota *Dó*. A téttrade formada é indicada pelas ligaduras, caracterizando um acorde de dominante (C7)⁴². Os outros intervalos que caracterizam o modo são a segunda maior, quarta justa e sexta maior.

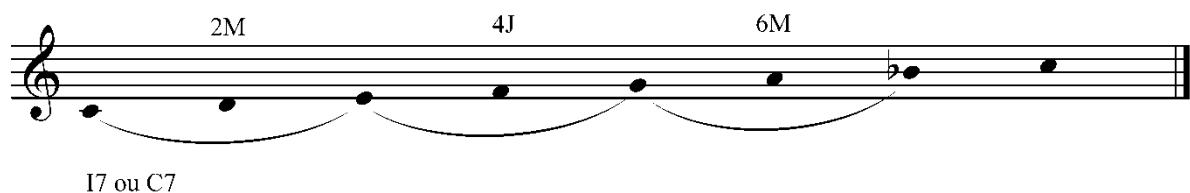


Figura 9 - Modo mixolídio a partir da nota *Dó*.

⁴¹ Essa estrutura formada em ciclo remete também à essência do ciclo africano proposto por Brothers (1994) discutido no capítulo 2.1 Influência africana, p.28.

⁴² A notação com cifra popular faz parte da linguagem utilizada nos livros de teoria de jazz e *blues* além de ser empregada pelos músicos como forma de notação. Nesse trabalho também será feito o uso dessa linguagem. Para representar a sétima menor nas cifras dos acordes é utilizado apenas o número 7. Para o intervalo de sétima maior utiliza-se 7M ou 7+. Na linguagem jazzística ainda é possível a utilização de um triângulo ao lado da cifra (CΔ, por exemplo) para representar o acorde com sétima maior.

O uso do modo mixolídio se torna mais evidente na utilização de padrões melódicos tocados por contrabaixos, violões ou pianos nas bandas de *blues* ou em grupos de jazz. Nesses padrões melódicos empregam-se frequentemente passagens utilizando a 6M entre o arpejo da téttrade do acorde, deixando mais evidente as progressões utilizando-se desse modo. Weisethaunet (2001, p.104) relata sobre a função do baixista quando executa um *blues* tradicional em doze compassos afirmando que ele sempre permanece próximo à fundamental do acorde executando padrões ou ostinatos em 1-3-5-6. A Figura 10 ilustra o uso desse padrão sobre o modo mixolídio com acordes em tétrades.



Figura 10 – Exemplo de padrão melódico utilizado pelo contrabaixo nas progressões do *blues*.

Por fim, vale a pena lembrar os apontamentos de Brandel (1962, p.82)⁴³ sobre os padrões melódicos encontrados na África Central onde uma das formas de organização desses padrões era através de intervalos de trítono com um intervalo de sétima menor acrescentado (ver Figura 5, p.25). Tal sonoridade, como apontado anteriormente, se assemelha muito com o acorde de sétima de dominante e era usado na música africana para expressar emoção, como aponta a autora. Pode-se sugerir então que se essa sonoridade era uma prática na música africana, a utilização dos acordes baseados em tal sonoridade pelos músicos de *blues* rural remetia a traços ancestrais de organização melódica africana (e conseqüente harmonia acidental, SCHULLER 1968, p.57). Contudo, para fundamentar tal hipótese é necessário um estudo mais detalhado, não cabendo no foco desta pesquisa. Porém a afirmação de Schuller (1968, p.59) sobre a melodia pentatônica utilizada na música folclórica afro-americana ajuda a esclarecer essa observação: “As melodias baseadas em tais escalas podiam, naturalmente, ajustar-se facilmente às progressões de acordes diatônicos. O resultado foi que o negro conseguiu reter

⁴³ Ver capítulo “2.1 Influência africana” p.30.

boa parte de seu repertório melódico nativo dentro da estrutura harmônica da tradição musical ocidental”.

Levine (1995, p.215) afirma que a melodia do *blues* está baseada na escala pentatônica menor, (Figura 11). O autor demonstra vários exemplos da utilização dessa escala dentro das progressões harmônicas do *blues*. Também é possível ocorrer a escala pentatônica com *blue notes*, (Figura 12), em que ocorre o acréscimo do quarto grau aumentado, ou do quinto grau diminuto na estrutura da escala pentatônica⁴⁴.



Figura 11 - Escala pentatônica de lá menor.

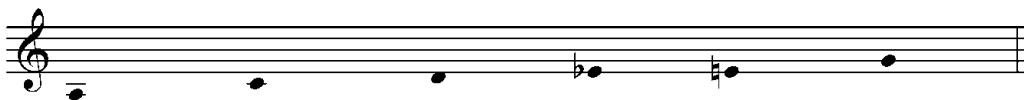


Figura 12 - Escala pentatônica de lá menor com o acréscimo da *blue note*.

A Figura 13 resume como é estruturado o *blues* tradicional. Em um *blues* em Lá maior temos a progressão harmônica baseada no campo harmônico tradicional, porém com a sétima menor, dando um caráter modal para a progressão harmônica. A melodia do *blues* é baseada na escala pentatônica menor. A Figura 13 mostra a escala pentatônica de Lá menor sendo executada simultaneamente com o acorde de Lá maior com sétima menor. Desta forma, ocorre o choque entre a terça maior da harmonia (*Dó#*) com a terça menor da melodia (*Dó natural*).

escala pentatônica de Lá menor

17m (Acorde de tônica maior com sétima menor - baseado no modo mixolídio)

Figura 13 - Estrutura harmônica e melódica do *blues* tradicional


⁴⁴ As *blue notes* são também consideradas como um dispositivo expressivo nas melodias do *blues*. Elas também formam um intervalo de tritono em relação à tônica da escala. Assim outra relação pode ser feito com os apontamentos de Brandel (1962, p.82)

A estrutura apontada na Figura 13, junto com a forma do *blues* ilustrada na Tabela 1 e o modo mixolídio utilizado para as progressões harmônicas da Figura 9, refletem grande parte dos componentes estruturais do *blues*. Ou seja, a melodia composta pela escala pentatônica menor executada com sua inflexão rítmica característica⁴⁵, a estrutura formal de doze compassos com um ciclo harmônico definido e a utilização das progressões harmônicas baseadas no modo mixolídio são os elementos essenciais para a construção da sonoridade do *blues*. Esses componentes estruturais diferem dos componentes estruturais da música tonal tradicional.

Forte (1959, p.8) afirma que o plano de fundo schenkeriano em todas as peças tonais “é considerado como uma projeção temporal da tríade da tônica”. Tal projeção ocorre pela prolongação da tríade em vários níveis hierárquicos. Outros dois pontos importantes apontados pelo autor são as convicções de Schenker que constituem a base de toda a sua teoria: 1) o estudo do contraponto estrito fornece a base indispensável para o completo entendimento dos detalhes, bem como os grandes padrões de uma peça composta e 2) as funções dos acordes dependem do seu contexto e não de sua classificação (Ibid. p.12). Assim, em resumo, os componentes estruturais de uma peça tonal se baseiam no contraponto e na harmonia tonal, bem como as possibilidades de interação entre ambos, sendo que a construção melódica é dependente das progressões harmônicas. A harmonia por sua vez, é dependente de um centro tonal. Fraga (2006, p.37) afirma que “as duas principais dimensões da música, a melodia e a harmonia são entidades firmemente atadas uma à outra. A forma integrada destas dimensões chama-se *Estrutura Fundamental*”. O autor ainda afirma que essas duas dimensões podem ser vistas “de forma conjunta ou de forma independente”. Se “consideradas horizontalmente dão origem à um parâmetro chamado *Progressão Linear*”.

No *blues*, como discutido anteriormente, a melodia pentatônica de origem africana era construída sem a necessidade de uma harmonia e quando passou a ocorrer com acompanhamento harmônico era de forma homofônica. A essência melódica se manteve, provocando o surgimento dos aspectos estruturais

⁴⁵ O foco nas estruturas rítmicas não é parte essencial desta pesquisa, mas possui papel essencial na música afro-americana. O tratamento rítmico no *blues* se dá através do uso de colcheias com *swing*. Ou seja, a segunda colcheia que cai em tempo fraco numa métrica binária é executada de forma



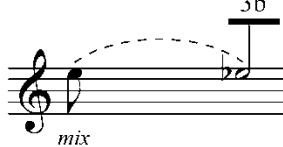




atrasada, sendo que a convenção para as colcheias “suíngadas” é .

característicos do estilo. A forma com que a melodia pentatônica interage com o ciclo harmônico/formal é base estrutural do *blues*. Portanto, se torna clara a necessidade de uma adaptação no método analítico tradicional schenkeriano, pois ele não contempla tais características essenciais para a abordagem aplicada ao *blues*, em consonância com os apontamentos de Stock (1993) sobre a evolução folclórica discutidos no capítulo 2 e dos componentes estruturais do *blues* neste capítulo. Assim a estrutura fundamental do *blues* e suas progressões lineares não ocorrem de forma tonal. A essência da construção melódica ocorre de forma independente à progressão harmônica. Elas interagem entre si mantendo a essência do ciclo africano⁴⁶, mas são concebidas separadamente.

3.1 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO ANALÍTICA BASEANDO-SE NOS COMPONENTES ESTRUTURAIS DO *BLUES*

Este subcapítulo servirá como antecipação para o entendimento dos símbolos e das nomenclaturas adaptadas no decorrer das análises feitas nos capítulos seguintes. Algumas dessas adaptações não foram explicadas até aqui, porém servirão como antecipação de algumas outras estruturas que foram concebidas através do processo de adaptação do método analítico. Tais estruturas serão devidamente explicadas de forma sistemática no decorrer dos capítulos 4 (Ênfase melódica inicial e progressões lineares não-tonais no *blues* tradicional), 5 (Ambiguidade melódica, prolongação e dissonâncias estruturais no *blues* tradicional) e 6 (Estruturas fundamentais no *blues* contemplando a inflexão melódica afro-americana). A Tabela 2 mostra a lista de símbolos adaptados na análise schenkeriana no *blues*.

⁴⁶Lembrando-se do que afirma Brothers sobre o ciclo africano: o “princípio de interação dependente entre a seção rítmica variável” (composta pelo solista) “com a fundação do ciclo” (composta pelo grupo que cria o ostinato) (BROTHERS 1994, p.486). O autor então analisa peças de jazz e encontra a essência da estrutura africana, afirmando que a melodia de um solista de jazz “é percebida nos termos do ciclo, e o significado de uma melodia é determinada pela forma com que ela se relaciona com o ciclo. Essa combinação parece ser a chave para entender a sintaxe musical no jazz” (Ibid., p.489).

3b	Indica o uso do terceiro grau menor, oriundo da escala pentatônica menor.
7b	Indica o uso do sétimo grau menor, oriundo da escala pentatônica menor.
5b ou 4#	Indica o uso do quinto grau diminuto, ou quarto grau aumentado (<i>blue note</i>), oriundo da escala pentatônica menor com <i>blue note</i> acrescentada. Essa notação será mais usada em progressões lineares ou em notas estruturais.
	Indica a ênfase melódica através do salto de terça menor em uma nota de maior valor estrutural. Pode ocorrer o salto em outros graus escalares além da tônica.
	Indica a ocorrência de uma nota oriunda do modo mixolídio. Com maior frequência ocorre o uso da terça maior na melodia.
	Indica a inclinação da terça maior (oriunda do modo mixolídio) para a terça menor estrutural (oriunda da escala pentatônica menor).
	Indica a ocorrência do sexto grau em relação à tônica da escala pentatônica menor. Pode indicar também o uso mesclado da escala pentatônica menor sobre a tônica e a escala pentatônica menor sobre o sexto grau.
	Indica a prolongação ou ênfase do sexto grau através da progressão linear descendente em sua própria escala pentatônica menor.
	Indica a prolongação ou ênfase da tônica utilizando uma progressão linear utilizando notas do modo mixolídio.
<p data-bbox="245 1552 379 1597"><i>penta de ...</i></p>	Indica a ocorrência de um grupo de notas oriundas de outras escalas pentatônicas além das pentatônicas menores sobre a tônica e o sexto grau (exemplo: pentatônica de Lá maior). Pode indicar também a prolongação ou ênfase de graus escalares através de outras escalas pentatônicas.
<p data-bbox="245 1787 336 1821"><i>mix</i></p>	Indica a ocorrência de um grupo de notas oriundas do modo mixolídio.
	Indica uma nota do modo mixolídio ocorrendo na melodia e possuindo movimento melódico de resolução em um grau escalar estrutural.
<p data-bbox="229 2011 284 2045"><i>blue</i></p>	Indica a ocorrência de <i>blue note</i> .



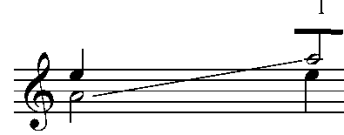

	Indica a ocorrência de <i>blue note</i> com função ornamental, prolongando ou enfatizando uma nota do modo mixolídio (com maior frequência uma terça maior).
	Indica a ocorrência do sexto grau com função estrutural.
	Indica a ocorrência de uma nota estrutural em uma voz interna que em seguida troca de oitava assumindo uma posição na estrutura fundamental.
	Indica o baixo estrutural em que a nota branca representa a fundamental do acorde e as notas pretas sem haste representam a tétrade formada pelo modo mixolídio. Podem ocorrer outros tipos de acordes no baixo estrutural que não são baseados no modo mixolídio.
C7	Cifra popular aparecendo junto à transcrição da melodia mantendo a linguagem do estilo. A cifra não aparece nos gráficos redutivos e sua essência é transposta para a estrutura do baixo estrutural.

Tabela 2 – Lista de símbolos adaptados na análise schenkeriana aplicada ao *blues* (Tabela minha).

Forte (1959, p.7) discorre sobre a concepção de Schenker sobre a estrutura musical, sendo que “a totalidade de uma peça é considerada como uma interação composta de três níveis principais”. Cada um desses três níveis estruturais é representado em “gráficos separados a fim de que seu conteúdo único possa ser mostrado claramente.” Com essa afirmação do autor, a adaptação dos gráficos poderá ter o número de níveis alterados na medida em que seu conteúdo principal seja mostrado de forma necessária para a sua compreensão. Haverá casos em que serão utilizados apenas dois gráficos analíticos, em outros casos três.

Outro ponto importante utilizado nos gráficos é o conceito de *prolongação* de notas com um valor estrutural maior. Em casos de ornamentação melódica que ocorrem de forma similar à música tonal (bordaduras, tons vizinhos, notas de passagem, saltos consonantes, entre outros) a nomenclatura será a mesma da análise schenkeriana tradicional. Porém, no *blues* ocorrem casos em que outras formas de ornamentação melódica prolongam notas de valor estrutural, considerando os componentes estruturais aqui abordados. No capítulo 5 serão abordados tais aspectos adaptados à nomenclatura tradicional.

4. ÊNFASE MELÓDICA INICIAL E PROGRESSÕES LINEARES NÃO-TONAIIS NO *BLUES* TRADICIONAL

Conforme visto nos capítulos anteriores, a construção melódica do *blues* ocorre de forma independente, sem a necessidade de um acompanhamento harmônico. Esse contexto ocorre nas canções de trabalho e no *blues* rural onde o escravo não tinha, inicialmente, acesso aos instrumentos musicais, sendo que a única forma de se expressar musicalmente era através do uso da voz e de instrumentos de percussão improvisados. Porém quando o negro tem acesso ao violão, o *blues* ganha forma na sua estrutura tradicional de doze compassos ainda que mantendo um caráter improvisado melodicamente.

O *blues* mais antigo combinou velhos elementos folclóricos com tecnologia instrumental "moderna". As melodias do *blues* emprestaram sua flexibilidade rítmica das *field hollers* (canções de trabalho, nas plantações), instigando alguns músicos à observar que o *blues* era "tão velho quanto as montanhas". Ao mesmo tempo, eles eram acompanhados pelo violão, o qual tornou-se amplamente acessível pela primeira vez na área rural do Sul no fim do século XIX. [...] Este primeiro estilo, mais tarde chamado de *country blues*, foi executado principalmente por músicos homens e solitários por todo o Sul rural, das Carolinas ao Delta do Mississippi, dentro do Texas. (Giddins 2009, p.50)

Levando em consideração os componentes estruturais do *blues* é possível realizar a abordagem analítica proposta por Stock, adaptando a análise schenkeriana no *blues*. Para esta pesquisa foram analisadas trinta peças⁴⁷ dentro do *blues* tradicional de doze compassos. A partir de uma primeira leitura dessas peças observou-se quatro tipos de ênfase melódica inicial, sendo elas: 1) na tônica da escala pentatônica; 2) na terça menor da escala pentatônica; 3) na quinta justa da escala pentatônica; e 4) na sétima menor da escala pentatônica. A Figura 14 indica esses quatro tipos de ênfase melódica inicial dentro de uma escala pentatônica menor.



Figura 14 - Ênfase melódica inicial baseada na escala pentatônica menor

⁴⁷ Todas as peças analisadas de forma completa se encontram nos anexos.

Com a ocorrência de um desses quatro tipos de ênfase melódica é possível apontar para progressões lineares baseadas na escala pentatônica menor que evitam qualquer sensação de um centro tonal principal por não existir o intervalo de trítone na construção da escala pentatônica. Assim podemos utilizar o termo “*progressões lineares não-tonais*”. No método analítico tradicional as progressões lineares ocorrem através de notas melódicas por grau conjunto e se baseiam na escala diatônica. Como no *blues* é usada a escala pentatônica menor a progressão linear ocorre na forma descendente desta escala, utilizando o salto de terça menor para a tônica, pois como visto em sua constituição a escala pentatônica menor não possui o segundo grau escalar e nem o sexto grau. Este salto de terça menor terá grande importância na estrutura do *blues*, como será visto nos capítulos que se seguem. Em consonância com os apontamentos de Stock (1993) as progressões lineares no *blues* podem ocorrer em diversas formas de variação, não ocorrendo de forma idêntica em todas as peças, podendo haver omissões de graus escalares em determinados movimentos melódicos. Assim podem haver progressões lineares como: a) 8-7b-5-4-3b-1; b)7b-5-4-3b-1; c)5-4-3b-1; d)8-5-4-3b-1; e)8-5-3b-1; entre outras variações, que serão demonstradas no decorrer das análises.

4.1 ÊNFASE MELÓDICA NA TÔNICA

A ênfase melódica na tônica foi o tipo mais encontrado durante a pesquisa. Essa ênfase melódica consiste na utilização da tônica da escala pentatônica como uma primeira nota melódica estrutural dentro de uma perspectiva schenkeriana.

The image shows a musical score for the first phrase of the song "She ain't nothing but trouble" by Arthur Crudup. The score is in 4/4 time and G7. It features a piano (A) and a bass (B) part. The piano part has a melodic line with a descending pentatonic scale (8-5-4-3b-1) and a tritone (7b) leading to the tonic (1). The bass part provides harmonic support with chords and a descending line. Fingerings and accents are indicated throughout.

Figura 15 - Primeira frase da peça “*She ain't nothing but trouble*” de Arthur Crudup. Transcrição de Long (1999, p.223).

O exemplo da Figura 15 é retirado da peça “*She ain’t nothing but trouble*” de Arthur Crudup. A peça mostra a ênfase melódica na tônica, nota *Sol* prolongada por uma bordadura inferior, seguida de salto consonante para a nota *Ré* que por sua vez realiza uma progressão linear descendente a partir do quinto grau da escala pentatônica de *Sol* menor. A frase continua com troca de oitava e novo movimento descendente até a tônica oitava abaixo, conforme mostra o gráfico A da Figura 15. O baixo estrutural ilustra a téttrade baseada no modo mixolídio (clave de fá no gráfico A) em que ocorre a nota *Si* natural em choque com a nota *Si bemol* na melodia. No gráfico B, há uma redução analítica mostrando a primeira nota estrutural e seu direcionamento melódico, sempre oitava abaixo, através de um movimento descendente.

4.2 ÊNFASE MELÓDICA NA TERÇA

Outro tipo de ênfase melódica inicial é quando a terça menor da escala pentatônica é usada na construção melódica do *blues* tradicional. Quando ocorre tal ênfase dois pontos importantes merecem destaque: o primeiro é a tendência da terça menor se inclinar para a tônica em todas as melodias do *blues* tradicional; o segundo é o choque causado pela terça menor da melodia com a terça maior da harmonia. Progressões lineares começando a partir da ênfase melódica no terceiro grau não ocorrem devido à tendência do terceiro grau da escala pentatônica menor se inclinar para a tônica, por salto de terça menor descendente. Essa tendência, porém é de grande importância para a inflexão melódica afro-americana.

O exemplo é mostrado na Figura 16 e aponta esses pontos importantes. A terça menor, *Dó natural*, é prolongada no início da melodia e logo no início tem sua tendência de salto descendente para a tônica, nota *Lá*, como mostra o gráfico A da Figura 16. Também é possível observar o choque da terça menor, *Dó natural* da melodia, com a terça maior *Dó#* na harmonia (ilustrada na clave de fá no gráfico A, baixo estrutural). A melodia segue prolongando a terça menor estrutural e preserva a tendência de se inclinar para a tônica *Lá*, conforme mostra o gráfico B da Figura 16. No final da frase ocorre a prolongação da nota *Lá*, oitava abaixo, através de bordadura e salto consonante.

Figura 16 - Primeira frase da peça “You’ll like my loving” Transcrição de Long (1999, p.299).

4.3 ÊNFASE MELÓDICA NA QUINTA

No exemplo da Figura 17 o quinto grau da escala pentatônica menor, nota *Mi natural*, é enfatizada, seguida por movimento descendente para a nota *Lá*. A frase retorna para a nota *Mi* por salto consonante e segue com um novo movimento descendente pela escala pentatônica menor, agora através de uma progressão linear.

Figura 17 - Primeira frase da peça “Matchbox blues” de Blind Lemon Jefferson. Transcrição de Long (1999, p.154).

4.4 ÊNFASE MELÓDICA NA SÉTIMA

A ênfase melódica sobre o sétimo grau menor da escala pentatônica também pode ocorrer nas melodias do *blues* tradicional. O exemplo da Figura 18 mostra essa possibilidade.

The image shows a musical score for two phrases, A and B, in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The first phrase (A) is harmonized with G7 and C7 chords. The melody starts on the seventh degree (B) and descends through the pentatonic scale (B, A, G, F#, E). The second phrase (B) starts with a G7 chord and a melody that descends from B to E, with a dissonance of 11th between the G7 chord and the B note.

Figura 18: Duas primeiras frases da peça “Crossroads blues” de Robert Johnson. Transcrição de Long (1999, p.63).

A primeira frase tem início com o sétimo grau estrutural que segue a tendência descendente das melodias do *blues* percorrendo a escala pentatônica menor, até o alcance da tônica através de uma progressão linear. Esse movimento descendente é repetido duas vezes na estrutura da primeira frase. Na segunda frase o sétimo grau estrutural é enfatizado novamente, porém a mudança harmônica para a subdominante, acorde de *Dó* maior, gera uma dissonância de 11^a. Novamente a melodia segue sua tendência melódica descendente através da progressão linear até a tônica *Sol*. Lembrando que a prática do *blues* é baseada na repetição da primeira frase duas vezes, com mudança na harmônica na segunda vez. Essa prática gera assim *dissonâncias estruturais* como no exemplo da Figura 18. Através da ênfase no sétimo grau da escala pentatônica menor, quando harmonizado com o acorde de *C7*, gera uma dissonância estrutural de 11^a. Essa dissonância é característica desse gênero musical e deve ser levada em consideração na adaptação do método analítico. Outras formas de dissonâncias estruturais serão abordadas no capítulo seguinte.

5. AMBIGUIDADE MELÓDICA, PROLONGAÇÃO E DISSONÂNCIAS ESTRUTURAIS NO *BLUES* TRADICIONAL.

Como visto até aqui, o processo de construção melódica do *blues* não depende exclusivamente de sua progressão harmônica uma vez que, inicialmente, o *blues* era construído sem um acompanhamento harmônico. A essência de sua melodia está baseada na escala pentatônica menor com uma inflexão melódica descendente, preservando a inflexão melódica do negro dentro do contexto americano⁴⁸. Com o desenvolvimento do *blues*, com o acréscimo de instrumentos harmônicos como forma de acompanhamento para a melodia e com a padronização da forma em doze compassos a estrutura melódica básica começa a se desenvolver. O uso da progressão harmônica característica do *blues*, baseada no modo mixolídio, como acompanhamento para a melodia baseada na escala pentatônica menor geram os componentes estruturais característicos do estilo. Entre esses componentes estruturais estão as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a assim como o choque de terça menor da melodia com a terça maior da harmonia e o uso das *blue notes*, conforme demonstrado na Figura 13, página 49.

Além das formas de prolongação vistas nos exemplos anteriores através de progressões lineares ou notas ornamentais, há outras formas de se prolongar notas estruturais dentro da inflexão melódica do *blues*, e, mesmo quando algumas dessas notas geram dissonâncias estruturais também é possível que haja prolongação, como demonstrado no exemplo da Figura 18.

5.1 DISSONÂNCIAS ESTRUTURAIS ATRAVÉS DE PROLONGAÇÃO DE NOTAS ESTRUTURAIS

Conforme demonstrado anteriormente nos exemplos sobre a ênfase melódica inicial, existem casos em que essas dissonâncias características fazem

⁴⁸ Lembrando os apontamentos de Laz Ekwueme (1974, p.48) (no capítulo 2.1 Influência africana, página 29) sobre a inflexão melódica africana em que há uma tendência dela ser descendente. Também vale lembrar as considerações de Schuller, de que apesar de o *blues* ser improvisado ele “conseguiu ser mais bem sucedido em preservar os padrões melódicos africanos” (SCHULLER 1968, p.38 apud. OLIVER 1991, p.17). Ver também os exemplos de padrões melódicos africanos de Brandel (1962) no mesmo capítulo, figuras 6, 7 e 8 (página 30). Esses padrões se assemelham em muito com as melodias pentatônicas do *blues*.

parte da estrutura melódica principal, quando ocorrem sobre determinados acordes. A primeira dissonância estrutural foi demonstrada na Figura 16, página 57, em que através da ênfase melódica inicial na terça menor da escala pentatônica, nota *Dó natural*, ocorre um choque com a terça maior da harmonia, nota *Dó#*. Outro exemplo, demonstrado na Figura 18, página 58, foi através da ênfase melódica inicial na sétima menor da escala pentatônica menor. Quando a melodia é harmonizada com o acorde de tônica temos uma dissonância estrutural com a sétima menor na melodia, nota *Fá natural*. Quando a progressão harmônica muda para a subdominante, acorde de *C7*, a nota estrutural *Fá natural* gera uma dissonância estrutural de 11^a. Portanto, há a possibilidade de ocorrerem dissonâncias estruturais através da forma básica do *blues*, em que o uso da escala pentatônica menor na melodia interagindo com as mudanças nas progressões harmônicas características do estilo, geram dissonâncias estruturais.

Portanto, é possível indicar formas de prolongação através das notas estruturais do *blues*. Uma dessas formas de prolongação pode ocorrer através da ênfase prolongada da primeira nota estrutural. O gráfico da Figura 19 aponta o uso prolongado da tônica estrutural, nota *Lá*, até o *turnaround* da peça, terceira frase.

Figura 19 – *Turnaround* da peça “*Mean old bed bug blues*” de Jack Wood. Transcrição de Long (1999, p.156).

O uso prolongado dessa nota gera uma dissonância de 11^a quando a progressão harmônica alcança o acorde de dominante, *E7*. Outra dissonância que ocorre é o uso do sétimo grau da escala pentatônica de *Lá* menor, nota *Sol natural*,

no mesmo acorde, gerando o choque de terça maior com terça menor. A nota *Mi natural*, quinto grau escalar, harmonizada com o acorde de D7 gera uma dissonância de 9ª.

Assim, o exemplo da Figura 19 demonstra a prolongação de uma nota estrutural que gera uma dissonância estrutural dentro da progressão harmônica característica do *blues*. As notas da melodia que seguem o movimento descendente da escala pentatônica menor também geram outras dissonâncias estruturais, como consequência. Assim, podemos apontar que o conceito de dissonância estrutural proposto aqui está de acordo com as considerações feitas por Thomas Brothers em seu artigo intitulado “*Solo and cycle in African-American Jazz*”, em que o autor argumenta sobre como devem ser interpretadas as dissonâncias que aparecem nos acordes de jazz. Brothers aponta que as dissonâncias são tratadas “não como dissonâncias exigindo resolução, mas sim como consonâncias autônomas”. O autor argumenta sobre a influência exercida pelo *blues*, afirmando que “os músicos de jazz ouviram esses intervalos na música popular, tanto na música comercial *mainstream* quanto no *blues*” (BROTHERS 1994, p.493). O autor ainda argumenta que é comum pensar nos intervalos de nonas, sextas e outros intervalos acrescentados, como embelezamentos da harmonia. Para o autor parece um equívoco pensar em um solo de jazz “decorando um ciclo harmônico”, [...] “esses intervalos são importantes no jazz porque eles ocupam uma posição ambígua entre consonância e dissonância; eles não enfraquecem a harmonia, mas também não são uma parte integral dela” (ibid.). Ou seja, essas dissonâncias ocupam um papel central para a estética jazzística e afro-americana e, se tratadas dentro da análise schenkeriana como meros embelezamentos e relegadas como notas ornamentais, perderão sua essência principal em sua interpretação. Essas dissonâncias são geradas pela interação das duas camadas distintas no ciclo (harmonia e melodia), por isso não são simples ornamentações da harmonia. Assumindo essa perspectiva, temos outra forma de interpretação, diferentes das apontadas por Larson (1998; 2009) no capítulo 1 deste trabalho.

5.2 MODO MIXOLÍDIO INFLUENCIANDO A MELODIA

Trabalhando com o conceito de hierarquização da análise schenkeriana (discutidos no capítulo 3, página 45), temos no *blues* os elementos estruturais

(melodia pentatônica e progressões harmônicas no modo mixolídio) e elementos de prolongação (notas ornamentais e progressões lineares). Além desses dois elementos de prolongação podemos indicar a ocorrência de notas do modo mixolídio dentro da estrutura melódica do *blues*, derivadas da influência harmônica que as progressões de acordes geram na construção melódica. O exemplo da Figura 20 ilustra esse caso.

The image shows a musical score for the first phrase of the song "Someday" by Arthur Crudup. The score is in 4/4 time and G major. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. The melody includes a dotted eighth note and a triplet of eighth notes. A specific note, Si natural, is marked with a dotted line and the label "mix". The bass line includes a dotted eighth note and a triplet of eighth notes. The score is labeled "G7" and "A".

Figura 20 - Primeira frase da peça "Someday" de Arthur Crudup. Transcrição de Long (1999, p.230).

É possível apontar para uma ambiguidade melódica no *blues*, pois, conforme demonstrado até aqui, existem estruturas distintas que estão interagindo: a inflexão melódica com um caráter menor, baseada na escala pentatônica menor, e a progressão harmônica com um caráter maior, baseado no modo mixolídio que possui uma terça maior na sua estrutura. Como consequência do uso dessas progressões é possível apontar para a influência do modo mixolídio na construção melódica do *blues*.

A Figura 20 demonstra o uso da nota do modo mixolídio usada na construção melódica do *blues*. A nota *Si natural*, é indicada no gráfico analítico com haste de colcheia para baixo e com a sigla *mix*. Essa nota é oriunda do modo mixolídio pois ela não pertence à escala pentatônica de *Sol* menor. Como demonstra o gráfico analítico, quando ocorre esse uso da terça maior do modo mixolídio há uma tendência dessa nota de se direcionar para a terça menor, na mesma altura, no decorrer da frase. Assim, essa tendência é indicada pela ligadura pontilhada, conforme demonstra o gráfico analítico da Figura 20. Essa tendência também gera a ambiguidade melódica característica do *blues* e deve ser levada em consideração na sua abordagem analítica. Weisethaunet (2001, p.105) discorre sobre a sonoridade

do *blues* afirmando que para um músico ou ouvinte de *blues* a “terça maior contra um acorde maior pode soar mais dissonante do que a aplicação de uma terça menor contra um acorde maior”. Outra tendência melódica muito forte é realizada pelo salto da terça menor para a tônica nas finalizações das frases, assim tornando mais evidente a importância de considerar a terça menor da escala pentatônica como estrutural. Quando ocorre a terça maior oriunda no modo mixolídio ela possui um caráter secundário para a abordagem analítica.

Por fim, vale fazer uma relação com a essência da construção musical africana em ciclos novamente. Lembrando-se dos apontamentos de Thomas Brothers (1994) sobre a preservação da essência da música africana no jazz através da interação entre harmonia e melodia, podemos apontar para a ocorrência do uso do modo mixolídio nas melodias do *blues* como parte dessa tradição ancestral africana. Lembrando-se do que afirma o autor sobre as improvisações de jazz, o solista ao improvisar permanece dentro da harmonia para atingir “concordância com o ciclo” e com os “detalhes das frases para atingir discordância” (BROTHERS 1994, p.489). Isto não quer dizer que a melodia seja dependente das progressões harmônicas do ciclo e, como vimos, no *blues* a essência da construção melódica não é dependente. Se o executante utiliza notas do modo mixolídio na construção melódica ele está em “concordância” e interage com o ciclo harmônico, porém como é demonstrado no gráfico analítico da Figura 20, a nota do modo mixolídio tem sua inclinação para a terça menor, que por sua vez, participa de uma progressão melódica sobre a escala pentatônica menor. A harmonia permanece a mesma. Estar em “concordância” ou não com o ciclo é algo temporal e faz parte da interação característica entre solo e ciclo, ou no caso, melodia e harmonia. Lembrando mais uma vez Brothers (1994, p.500) “os métodos de organização harmônica e melódica são emprestados do idioma europeu, mas eles são utilizados de acordo com o modelo africano”. Essa essência irá se desenvolver por todo o jazz.

Outra possibilidade de utilização da terça maior oriunda do modo mixolídio na construção melódica é a sua utilização para a prolongação do quinto grau estrutural por estar à distância de terça menor abaixo. O exemplo da Figura 21 mostra esse caso. A nota *Lá*, quinto grau estrutural, tem sua tendência em saltar terça menor abaixo para a nota *Fá#*, terça maior da tônica *Ré*. Como a terça maior não pertence à escala pentatônica de *Ré* menor, temos aqui outra forma de prolongação da primeira nota estrutural.

The image shows a musical score for the first phrase of "Texas blues" by Lowell Fulson. The score is in 4/4 time and D major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody is marked with "5" and "mix" (mixolydian) and includes a tritone substitution (3b1). The chords are D7, G7, D7, and G7.

Figura 21 - Primeira frase da peça “Texas blues” de Lowell Fulson. Transcrição de Long (1999, p.253).

5.3 ESCALA PENTATÔNICA MENOR SOBRE O SEXTO GRAU RELATIVO

Outra forma de prolongação que ocorre no *blues* é através do uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo⁴⁹. Essa escala sobre o sexto grau relativo tem seu uso mesclado com a escala pentatônica menor sobre a tônica e ocorre como forma de prolongação da estrutura melódica principal do *blues*. A Figura 22 demonstra o uso dessas escalas pentatônicas. Também é possível apontar para uma ambiguidade melódica quando ocorre esse uso mesclado entre as escalas, pois é possível ter características da pentatônica menor (Dó natural) e do modo maior (Dó#).

⁴⁹ Essa denominação como sendo “grau relativo” é utilizada na música tonal para designar um campo harmônico menor relativo à tônica, no caso o sexto grau (Lá menor é relativo à Dó maior). A denominação utilizada aqui será de forma similar. A escala pentatônica de lá menor (lá-dó-ré-mi-sol) é relativa à escala pentatônica de Dó maior (dó-ré-mi-sol-lá) possuindo as mesmas notas, porém a tônica é diferente. A escala pentatônica sobre o sexto grau relativo possui as mesmas notas da escala pentatônica maior, porém devido ao desenho da inflexão melódica característica da música afro-americana e da progressão linear semelhante à escala pentatônica menor estrutural, optou-se por esta denominação ao invés da escala pentatônica maior (ver exemplo da Figura 23).

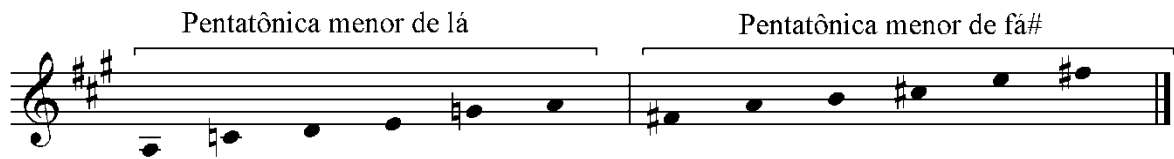


Figura 22 – Escala pentatônica menor sobre a tônica e escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo

Quando ocorre esse uso mesclado, o sexto grau terá sempre uma tendência em inclinar-se para a tônica estrutural através do salto de terça menor, agora ascendente. O exemplo da Figura 23 demonstra essa tendência da inflexão melódica saltando uma terça menor ascendente.

Figura 23 – Primeira frase da peça “*Bright Lights, big city*” de Jimmy Reed. Transcrição de Long (1999, p.44).

A tônica *Lá* é prolongada até o segundo compasso quando salta para a terça maior, *Dó#*. Esta nota não pertence à escala pentatônica de *Lá* menor. Porém, como é possível observar no gráfico A da Figura 23, ela realiza um movimento descendente percorrendo a escala pentatônica de *Fá#* menor, sexto grau relativo de *Lá* maior. Em seguida a nota *Fá#* tem a tendência de inclinar para a tônica, caracterizando uma prolongação melódica da primeira nota estrutural. Portanto, outra forma de prolongação observada nas melodias do *blues* é quando se usa a escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo. No gráfico analítico o sexto grau é indicado com hastes para baixo e para cima. A nota *Fá#*, sexto grau relativo, gera uma dissonância de 13ª quando harmonizada com o acorde de tônica, *A7*.

Uma forma de atrasar a primeira nota estrutural pode ocorrer quando é enfatizada a terça maior no início da melodia. Porém, como visto anteriormente, a terça maior não está relacionada com a escala pentatônica menor e assim, nesse contexto, sua função será de prolongação. O exemplo da Figura 24 ilustra esse caso.

The image shows a musical score for the first two phrases of the piece "Can't stop lovin'" by Elmore James. The score is in 4/4 time and D major. It consists of a vocal line and two guitar/piano accompaniment parts, labeled A and B. Above the vocal line, the chords D7, G7, and D7 are indicated. Part A shows a guitar line with a mixolydian mode (mix) and a piano line with a mixolydian mode (mix) and a tritone substitution (3b). Part B shows a guitar line with a mixolydian mode (mix) and a piano line with a mixolydian mode (mix) and a tritone substitution (3b). The score is transcribed by Long (1999, p.51).

Figura 24 – Duas primeiras frases da peça “Can’t stop lovin’” de Elmore James. Transcrição de Long (1999, p.51).

A frase apresentada no gráfico da Figura 24 se inicia com a nota *Si natural*, sexto grau relativo, indicando o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau. A nota *Fá#* que aparece enfatizada no primeiro compasso não pode ser considerada estrutural pois não pertence à escala pentatônica de *Ré* menor. Conforme indica o gráfico A da Figura 24, a nota *Fá#* faz parte do modo mixolídio e também da escala pentatônica de *Si* menor, sexto grau relativo, seguindo sua tendência descendente em direção à nota *Si natural* no primeiro compasso. Por sua vez, o sexto grau, indicado com hastes para baixo e para cima, se inclina para a tônica, conforme é possível observar no gráfico B da Figura 24. Na segunda frase a melodia alcança a nota *Fá natural*, terça menor estrutural. Conforme aponta o gráfico B, ocorre a prolongação da nota *Si natural* e, juntamente com a terça menor estrutural, levam à tônica *Ré* no final da frase. Também é possível observar no gráfico B a inclinação da terça maior *Fá#* para a terça menor estrutural, *Fá natural*, através da redução

analítica. Novamente, a nota *Si natural*, sexto grau relativo, gera uma dissonância de 13ª.

5.4 PROLONGAÇÃO MELÓDICA ATRAVÉS DE SALTO DE TERÇA MENOR EM OUTROS GRAUS ESTRUTURAIS

O exemplo da Figura 25 mostra outra possibilidade de prolongação do quinto grau estrutural através do uso da terça menor acima dessa nota estrutural.

The musical score for the turnaround of "Don't fish in my sea" by Bessie Smith is presented in three systems. The key signature is B-flat major. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system, labeled 'A', shows a melodic line with a 'mix' of notes and a piano accompaniment. The third system, labeled 'B', shows another melodic line with a 'mix' of notes and a piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: Bb, F7, Bb7, B dim, F7, Bb, Eb7, Bb. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and accidentals like 3b.

Figura 25 - Turnaround da peça "Don't fish in my sea" de Bessie Smith. Transcrição de Long (1999, p.68).

A segunda melodia termina na nota *Ré natural*, terça maior de *Si bemol*, tônica. O início da terceira frase ocorre quando a melodia se inicia com a nota *Fá*, quinto grau estrutural, como mostra o compasso 8 do gráfico A, Figura 25. A nota *Fá* estrutural é prolongada pelo uso de sua terça menor, nota *Lá bemol*, que tem como função prolongar e enfatizar o quinto grau estrutural. Ocorre também o choque de terça menor e terça maior no acorde de *F7*, quinto grau da tônica, de forma similar quando ocorre o mesmo choque entre as terças maior e menor da tônica. Na seqüência da melodia ocorre o movimento pentatônico descendente característico do estilo.

5.5 PROLONGAÇÃO MELÓDICA ATRAVÉS DE OUTRAS ESCALAS PENTATÔNICAS

O exemplo da Figura 26 mostra outra possibilidade de prolongação melódica através do uso de outras escalas pentatônicas sobre uma nota de maior valor estrutural.

Figura 26: Frase do *turnaround* da peça “Blues ain’t nothing” de Georgia White. Transcrição de Long (1999, p.29).

No final da segunda frase a melodia alcança a nota *Lá*, compasso 7. O início da terceira frase se dá pela troca de oitava do quinto grau estrutural, compasso 8. No compasso 9 a nota *Lá* é prolongada pelo uso da escala pentatônica maior sobre o quinto grau escalar, conforme mostra o gráfico A da Figura 26. A nota *Mi*, quinto grau escalar da escala pentatônica de *Lá* maior é enfatizada e seguida de progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Lá* maior, até alcançar a nota *Lá* estrutural novamente. Em seguida a melodia segue sua tendência descendente passando pelas notas estruturais da escala pentatônica de *Ré* menor. Assim temos a dissonância de 9ª ocorrendo com a nota *Si natural* harmonizada com a dominante, *A7*. No compasso 10 ocorre outra dissonância de 9ª com a

prolongação do quinto grau estrutural, nota *Lá natural*, harmonizada com o acorde de subdominante, *G7*.

5.6 APLICAÇÃO ANALÍTICA EM “GOING DOWN SLOW”

“*Going down slow*”, Figura 27, mostra o uso mesclado da escala pentatônica menor com o uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau, gerando ambiguidade melódica. A peça também aponta para a ênfase melódica através do salto de terça menor e uso de notas do modo mixolídio no *turnaround*.

A primeira frase se inicia com a nota *Sol*, seguida de salto consonante para a nota *Ré* que desce por grau conjunto até a nota *Dó*, primeira nota da estrutura fundamental e que recebe a ênfase melódica inicial. A nota *Dó* realiza então um salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Lá*, sexto grau relativo. Aqui podemos então apontar que o uso da nota *Ré* provém da escala pentatônica de *Lá* menor, uma vez que ela não pertence à escala pentatônica de *Dó* menor. Também podemos indicar a nota *Ré* (9ª de *C7*) como uma dissonância oriunda desse uso mesclado entre as escalas pentatônicas.

A frase segue com uma progressão linear ascendente, conforme mostra o gráfico A da Figura 27, tendo como base a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso de sua *blue note*, nota *Mi bemol*, que tem a tendência de resolver na nota *Ré*, como aponta o gráfico analítico. Após isso a melodia retoma a nota *Mi bemol*, agora seguida de salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Dó* estrutural. O gráfico B da Figura 27 mostra uma redução da estrutura melódica da primeira frase apontando para a tendência de resolução da nota *Lá* em sua terça menor ascendente, e da nota *Mi bemol* em sua terça menor descendente, prolongando e enfatizando a primeira nota estrutural da peça. A segunda frase tem uma estrutura semelhante com a primeira, ocorrendo pequena variação melódica ao se iniciar com a nota *Mi bemol* saltando para a nota *Dó* estrutural. A terceira frase se inicia com a nota *Sol* seguida de movimento por grau conjunto ascendente para a nota *Lá*, sexto grau relativo. Ocorre o retorno à nota *Sol* seguido de salto consonante para a nota *Mi natural*. Estas notas, somadas a nota *Ré* do compasso 9, indicam o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau, tendo, assim, maior importância entre elas a nota *Lá*, indicada com hastes para baixo e para cima, no gráfico A da Figura 27.

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures with the following chords: C7, F7, C, and F7. The second system contains six measures with the following chords: C7, G7, F7, C7, F7, and C7. The score is divided into two parts: A (Vocal) and B (Piano). Part A includes a vocal line with a melodic line and a bass line. Part B includes a piano accompaniment with a treble and bass line. The bass line in Part B has a 'mix' label, and the treble line has a '3b 1' label. The vocal line has a '3b 4 5b' label. The piano part has a 'P' label.

Figura 27: “Going down slow” de James B. Oden. Transcrição de Long (1999, p.94).

A melodia segue com as notas *Sí* natural e *Fá*, indicadas com a figura de colcheia com haste para baixo, indicando uma tendência do modo mixolídio, até a retomada da nota *Sol*, que por sua vez alcança novamente a nota *Lá* no compasso 10. A nota *Lá* retoma com seu movimento pentatônico ascendente, até alcançar a nota *Mi bemol* estrutural, que por sua vez tende a resolver na tônica estrutural, porém passando pela nota de passagem *Ré*, no movimento final da melodia. Por fim, o gráfico B da Figura 27 mostra a redução analítica e aponta para a prolongação

da nota *Lá* que tem a tendência em resolver por salto de terça menor na nota *Dó* estrutural. Também é possível observar a nota *Mi* natural, oriunda da escala pentatônica sobre o sexto grau resolver na nota *Mi bemol*, na mesma altura, na estrutura fundamental da peça, que por sua vez salta terça menor descendente, enfatizando a nota estrutural *Dó*.

Nessa peça é possível observar que o uso mesclado da escala sobre o sexto grau ajuda a prolongar a nota estrutural *Dó*, recebendo durante toda a peça a ênfase por salto de terça menor ascendente (de *Lá* para *Dó*) e de terça menor descendente (de *Mi bemol* para *Dó*). Novamente ocorrem dissonâncias características do estilo, pelo uso mesclado das escalas pentatônicas e pelo choque desse uso com a utilização das progressões harmônicas, como a nota *Ré* sobre o acorde de *C7*, gerando uma sonoridade de 9^a no primeiro compasso; a mesma nota *Ré* sobre o acorde de *F7* gerando uma estrutura de 13^a nos compassos 2 e 10; a nota *Mi* natural sobre o acorde de *G7* gerando uma estrutura de 13^a no compasso 9; e a nota *Lá* sobre o acorde de *C7* também gerando uma estrutura de 13^a no compasso 8.

6. ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS NO *BLUES* CONTEMPLANDO A INFLEXÃO MELÓDICA AFRO-AMERICANA

A estrutura fundamental na teoria schenkeriana tradicional contempla os componentes estruturais da música tonal. Ou seja, ela reflete a tônica. Forte (1982) afirma que “se uma obra está em uma tonalidade, ela transmitirá este fato de maneira inteligível, oferecendo a escala e a tríade da tônica como marco de referência” (FORTE 1982, p.144). O autor ainda continua afirmando que para Schenker esse conceito se traduz em uma regra básica do movimento melódico: “através de uma unidade minimamente completa (uma exposição temática, por exemplo) o movimento ocorrerá em torno, a partir, ou sobre um membro da tríade da tônica” (Ibid.). Do ponto de vista melódico, um dos graus da tríade da tônica (terça, quinta ou oitava) irá expressar “a *primeira nota (Kopfton)*, e sobre o espaço da obra o movimento pode encontrar uma *linha fundamental (Urfinie)* descendente movendo-se desde a primeira nota até a tônica” (Ibid.). Quanto ao movimento do baixo estrutural o autor afirma que ele representa a tônica através da cadência autêntica de I-(III)-V-I, abrangendo todo o movimento tonal de uma obra. “O resultado é uma sucessão em grande escala que pode também ser observada como uma tríade da tônica (incompleta se o terceiro grau estiver ausente)” (Ibid.). “A combinação da linha fundamental e do baixo estrutural constituem a estrutura fundamental (*Ursatz*) da composição tonal e representa o plano de fundo da análise” (Ibid., p.145). A Figura 28 ilustra as possibilidades de estrutura fundamental schenkeriana tradicional.

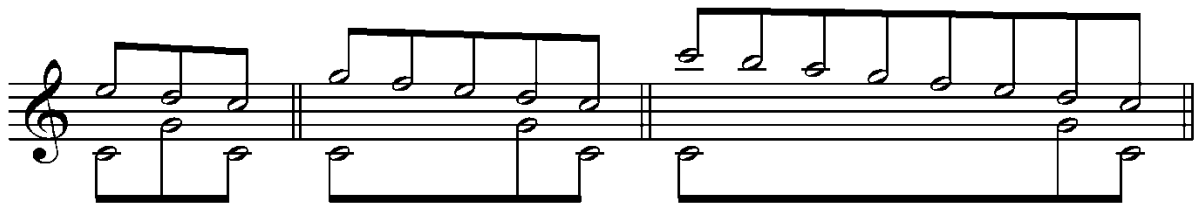


Figura 28 - Estrutura fundamental tradicional

Vale lembrar ainda do que foi dito no capítulo 3, página 50, sobre as convicções de Schenker que constituem a base de toda a sua teoria, sendo elas: 1) o estudo do contraponto estrito fornece a base indispensável para o completo entendimento dos detalhes, bem como os grandes padrões de uma peça composta

e 2) que as funções dos acordes dependem do seu contexto e não de sua classificação (FORTE 1959, p.12). Assim, em resumo, os componentes estruturais de uma peça tonal se baseiam no contraponto e na harmonia tonal, bem como as possibilidades de interação entre ambos, sendo que a construção melódica é dependente das progressões harmônicas. Salzer (1952, p.45) ainda afirma que “o significado de um contorno melódico clarifica o significado do acorde que o suporta”, por outro lado, “o curso do baixo frequentemente determina qual nota melódica é estrutural e qual é prolongada”. Assim através desses argumentos o autor conclui que “o significado de uma nota melódica e o significado dos acordes são interdependentes” na formação de um “organismo musical”. Ou seja, os componentes estruturais da musical tonal são refletidos dentro da forma em que é organizada a estrutura fundamental schenkeriana, fornecendo o contorno melódico diatônico descendente da linha fundamental (*Urlinie*) em contraponto com as progressões harmônicas formadas pelo baixo estrutural. Essas duas estruturas são interdependentes formando um organismo musical que representa o princípio da tonalidade. Salzer (1952, p.50) ainda aponta que “o movimento é o elemento predominante na música tonal”. Assim o movimento é refletido no desenvolvimento melódico, na *Urlinie*, na progressão dos acordes do baixo estrutural, todos eles afirmando a tônica ao se direcionar para ela.

Conforme discutido no decorrer dessa pesquisa a essência do *blues*, como um gênero musical afro-americano, se passa pela preservação da inflexão melódica africana no contexto dos Estados Unidos. Através dos exemplos e citações já discutidos foi possível apontar para traços dessa preservação. Lembrando mais uma vez Laz Ekwueme (1974, p.48) em seu artigo intitulado “*Concepts of African music theory*” em que o autor discorre sobre a teoria da melodia africana, afirmando que o “contorno melódico africano tende a ser descendente” e que “intervalos descendentes são muito mais frequentes do que os ascendentes”, especialmente os intervalos de “segunda e terça descendentes”. Foi possível observar durante as análises feitas nas melodias do *blues* nos capítulos 4 e 5 que essa tendência descendente é preservada através das progressões lineares não-tonais oriundas da utilização da escala pentatônica menor. Também foi possível observar que nessas progressões lineares não-tonais a utilização de intervalos de segunda e saltos de terça menor possuem um papel essencial na construção do contorno melódico do *blues*. Novamente vale lembrar Schuller afirmando que apesar de o *blues* ser

improvisado ele “conseguiu ser mais bem sucedido em preservar os padrões melódicos africanos” (SCHULLER 1968, p.38 apud. OLIVER 1991, p.17). Comparando com os exemplos de Rose Brandel (1962), nas figuras 6,7 e 8 da página 32, essa relação se torna ainda mais evidente.

Outro ponto importante discutido sobre os componentes estruturais do *blues* foi a sua forma em uma estrutura em doze compassos. Essa estrutura forma um ciclo. As progressões harmônicas, em que cada acorde é baseado no modo mixolídio, são parte essencial desse ciclo. Assim, outra estrutura essencial da música africana é preservada no *blues*. A música africana é composta em ciclos em que há no mínimo duas camadas distintas e sobrepostas interagindo: o princípio de interação ocorre entre “a seção rítmica variável” (composta pelo solista) com a “fundação do ciclo” (composta pelo grupo que cria o ostinato) (BROTHERS 1994, p.486). Assim, como aponta Brothers, na música afro-americana a função do solista é transposta para a melodia (por vezes improvisada) e a fundação do ciclo é transposta para as progressões harmônicas (a forma fixa em doze compassos cria um ostinato harmônico) e para os instrumentos de percussão. A maneira em que essas duas camadas distintas interagem traduzem a essência de unidade da música africana. Essa unidade ocorre de forma distinta da unidade da música tonal tradicional em que harmonia e melodia são interdependentes. No *blues* harmonia e melodia são independentes, mas interagem entre si dentro da essência do ciclo africano. Essa forma de interação gera um “organismo musical” característico do gênero. Enquanto que para a música tonal o “movimento” em direção à tônica é predominante, para a música africana a interação com o “ciclo” é essencial.

Assim o significado de uma melodia do *blues* não depende do conteúdo harmônico. Depende da inflexão melódica afro-americana oriunda da escala pentatônica menor. Interações com o modo mixolídio ocorrem causando uma ambiguidade melódica característica, como demonstrado no capítulo 5. Dissonâncias estruturais fazem parte da linguagem do *blues* e são oriundas da estrutura formal e da interação da melodia com o ciclo.

Levando-se em consideração a hierarquização dos componentes estruturais do *blues* e a conseqüente redução analítica, pode-se apontar para duas estruturas fundamentais dentro do *blues*. A Figura 29 indica uma estrutura fundamental composta pela escala pentatônica menor na melodia e a progressão harmônica indicada pelas notas do baixo ilustram a estrutura do *blues* tradicional de doze

compassos com o movimento plagal entre as fundamentais dos acordes. Ainda é possível essa estrutura se iniciar por um dos quatro tipos de ênfase melódica inicial apontados anteriormente no capítulo 4.

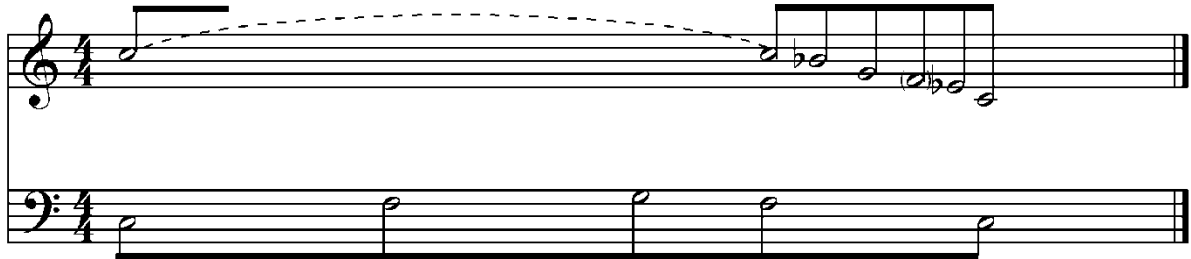


Figura 29 – Estrutura fundamental do *blues* baseada na escala pentatônica menor.

A Figura 30 indica a mesma estrutura fundamental, porém com o acréscimo do sexto grau, com hastes para baixo e para cima, e sua conseqüente inclinação para a tônica por salto de terça menor ascendente. Ainda no mesmo gráfico a terça maior, com haste de colcheia para baixo, tem sua inclinação para a terça menor estrutural. Desta forma as características essenciais da inflexão melódica afro-americana estão traduzidas dentro dos dois gráficos analíticos abaixo.

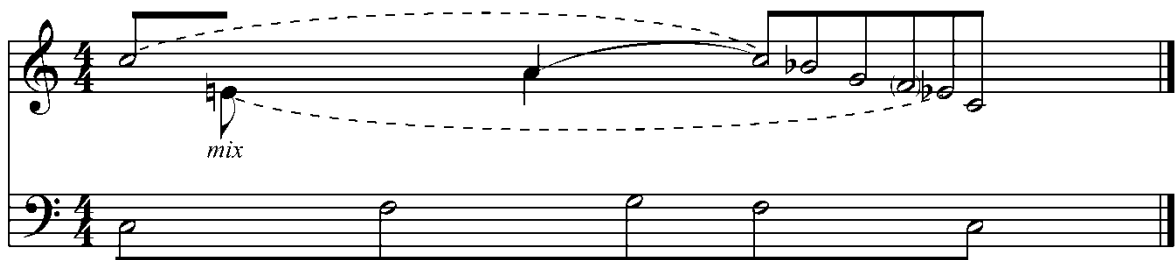


Figura 30 – Estrutura fundamental do *blues* baseada na escala pentatônica menor com o uso mesclado da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo.

Em ambos os gráficos o quarto grau (representado pela nota *Fá*) está entre parênteses e pode não ocorrer na linha fundamental do *blues*.

Por fim, vale lembrar que dentro dessas estruturas fundamentais podem ocorrer os quatro tipos de ênfase melódica inicial demonstrados anteriormente, sendo que elas na grande maioria são prolongadas até o *turnaround* que se inicia no quinto grau, no início do movimento plagal entre as fundamentais do baixo estrutural.

Na Figura 30, as notas *Mi* e *Lá* estão sobre as notas *Dó* e *Fá* do baixo estrutural, onde elas tendem a aparecer com maior frequência. Porém elas podem ocupar outros espaços dentro da estrutura proposta, não sendo uma regra estrita. O que é mais importante é indicar sua inclinação para as notas de maior valor estrutural.

Lembrando-se do que afirma Stock (1993), essas estruturas encontradas podem ocorrer em diversas formas de variação, não sendo encontradas de forma idêntica em todas as peças, mas os seus componentes estruturais apresentam uma tendência comum: 1) a ocorrência da escala pentatônica menor sobre a tônica de forma descendente; 2) A ênfase melódica sobre os graus da escala pentatônica menor, com exceção do quarto grau; 3) A ocorrência do uso mesclado entre a pentatônica menor sobre a tônica com a escala pentatônica menor sobre o sexto grau 4) A tendência, nesse uso mesclado do sexto grau resolver na tônica e da terça maior inclinar para a terça menor; e 5) A progressão de acordes característicos da forma do *blues* de 12 compassos.

Através dessa abordagem analítica contemplando a aproximação do contexto histórico que marcou a cultura afro-americana com a abordagem schenkeriana, é possível apontar as origens do uso das dissonâncias do jazz a partir da abordagem melódica do *blues*, uma vez que esse estilo tem em sua essência vários aspectos da tradição folclórica afro-americana. Através da conservação da inflexão melódica do negro dentro das progressões harmônicas, ocorre o choque e a interação entre o uso mesclado das escalas pentatônicas com as harmonias no modo mixolídio. Conforme apontado até aqui, muito provavelmente a prática melódica do *blues* foi preservada dentro do jazz e traduzida também no uso das harmonias com as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a, assim como o uso das *blue notes*, mantendo uma tendência melódica ambígua. Estas características devem ser consideradas como parte estrutural na abordagem analítica.

As análises que seguem nesse capítulo ilustram a aplicação da técnica desenvolvida no *blues* tradicional, indicando e preservando as características da inflexão melódica afro-americana.

6.1 DUST PNEUMONIA *BLUES*

No exemplo da Figura 31, “*Dust pneumonia blues*”, pode-se observar uma tendência tonal da nota *Mi natural* inclinando para a nota *Fá* da subdominante, no

quarto compasso. Considerando o contorno melódico e dividindo a melodia de modo hierárquico em dois planos, sendo o primeiro a nota *Dó* estrutural e o segundo o movimento descendente da melodia para a nota *Mi natural*, temos então a prolongação da nota *Dó* através do uso de notas do modo mixolídio. Essas notas estão indicadas no gráfico analítico com hastes para baixo, e possuem importância secundária de prolongação, como demonstrado no capítulo 5.

No compasso 9, temos a prolongação da nota *Sol* também através do uso de notas do modo mixolídio de *G7*. A nota *Lá*, sexto grau relativo tem sua inclinação melódica para o retorno da nota *Dó* estrutural que realiza uma progressão linear descendente pela escala pentatônica menor no final do compasso 11.

Através do exemplo da Figura 31 é possível perceber que a inflexão tonal (oriunda da característica da sétima de dominante) das notas que pertencem ao modo mixolídio tem uma tendência de impulsionar uma nota estrutural melódica e, portanto, tem uma função secundária (prolongação) na estrutura fundamental da peça. O salto de terça da nota *Lá* para nota *Dó* possui maior importância, como demonstrado no gráfico B da Figura 31, no final do compasso 9, em que ao invés da nota *Sol*, com tendência tonal, saltar para a nota *Dó* ocorre a chegada do sexto grau relativo, nota *Lá*, indicada com as hastes para baixo e para cima.

Através desse uso do sexto grau com função estrutural e mesclado com a escala pentatônica menor, pode-se apontar para outra função dissonante dentro do *blues*, e possivelmente preservada e praticada dentro do jazz. O uso da nota *Lá* na melodia apoiada sobre o acorde de tônica (*C7*) gera uma dissonância de 13^a, na linguagem jazzística, e a mesma nota *Lá* apoiada sobre o acorde de dominante (*G7*) gera uma dissonância de 9^a. Lembrando novamente que essa prática é gerada através do uso melódico independente e sobreposto à uma progressão harmônica dentro do *blues* e possivelmente preservada na prática harmônica/melódica do jazz.

Por fim, o gráfico analítico C, mostra a redução até a estrutura fundamental do segundo tipo, descrito na Figura 30. A nota estrutural *Dó* é prolongada pelo uso da terça maior (*Mi*) e do sexto grau (*Lá*) até o final do *turnaround* onde há o movimento descendente através da escala pentatônica menor com o quarto grau (*Fá*) omitido.

Dust pneumonia blues

Woody Guthrie

C F

A

B

C

G7 F7 C

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'Dust pneumonia blues' by Woody Guthrie. The score is organized into three systems, labeled A, B, and C. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, guitar chords are indicated: 'C' and 'F' above system A, and 'G7', 'F7', and 'C' above system B. The score also features several annotations: 'mix' is written below notes in systems A and B; '8' with a hat symbol is placed above notes in systems A, B, and C; and '7b', '5', and '3b' with hat symbols are placed above notes in system B. Dashed lines connect notes across measures, indicating phrasing or melodic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 31 - Gráfico analítico de "Dust pneumonia blues". Transcrição de Long (1999, p.77).

6.2 DE KALB *BLUES*

O próximo exemplo, “*De Kalb blues*”, Figura 32, apresenta a ênfase melódica na terça menor. A primeira frase apresenta uma *ascensão melódica* com a nota *Sol* que se direciona até a nota *Mi bemol estrutural*. O gráfico A da Figura 32 mostra a ênfase na nota *Mi bemol* no primeiro compasso, com seu retorno à nota *Dó natural*. Pela repetição da mesma ideia no segundo compasso e a resolução da estrutura melódica na nota *Sol* no terceiro compasso, a nota *Dó* não foi considerada como estrutural nessa primeira frase por causa do direcionamento que a melodia toma, prolongando o *Mi bemol* e finalizando sua estrutura melódica na nota *Sol* com o uso do *Si bemol* saltando uma terça menor descendente. O uso deste intervalo é de grande importância para a inflexão melódica como já foi demonstrado nos exemplos anteriores. É possível observar ainda a prolongação da nota *Sol* como uma espécie de nota pedal sendo prolongada por toda a primeira frase.

A segunda frase tem inicialmente a mesma estrutura da primeira, porém na segunda frase há uma variação melódica com o alcance da nota *Lá*, sexto grau relativo, que por sua vez segue sua tendência para o *Dó* do compasso 6. Porém essa nota segue com outro salto de terça menor, atingindo novamente a nota estrutural *Mi bemol* prolongada e que salta terça menor descendente alcançando a nota *Dó*, considerada estrutural aqui pelo objetivo final do contorno melódico. O gráfico B da Figura 32 mostra a prolongação da nota *Sol* desde a primeira frase até o início da segunda, seguido da nota *Lá* que por sua vez está ligada à nota *Dó* estrutural. Este movimento (*Sol-Lá-Dó*) também foi encontrado, de forma reduzida, no exemplo da Figura 31, indicando uma tendência, em ambos os casos, da nota *Sol* que tem um caráter de resolução tonal ser seguida da nota *Lá* antes da resolução na nota *Dó*.

É possível assim, observar uma estrutura de *melodia composta* no exemplo da Figura 32, gráfico B, em um sentido amplo através da redução analítica. Uma melodia superior prolongando a nota estrutural *Mi bemol* tendo sua tendência em resolver na nota *Dó*, terça menor abaixo; e a segunda melodia com a prolongação da nota *Sol* levando seu direcionamento ao *Lá*, que culmina no alcance mútuo entre as duas melodias, na nota *Dó* estrutural dos compassos 6 e 7.

De Kalb Blues

Huddie Ledbetter

The musical score is presented in three systems, labeled A, B, and C. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) features guitar chords C7, F7, C7, and F7. The piano accompaniment includes melodic lines with slurs and accents, and bass lines with chords and single notes. The second system (measures 5-10) features guitar chords C7, G7, F7, C7, F7, and C7. The piano accompaniment includes melodic lines with slurs and accents, and bass lines with chords and single notes. The word 'mix' is written in the bass line of the piano accompaniment in the second system. The third system (measures 11-14) features guitar chords C7, G7, F7, C7, F7, and C7. The piano accompaniment includes melodic lines with slurs and accents, and bass lines with chords and single notes. The word 'mix' is written in the bass line of the piano accompaniment in the third system.

Figura 32 - Gráfico analítico de "De Kalb blues". Transcrição de Long (1999, p.66).

Na redução para o gráfico C, permanecem apenas a terça estrutural, sua inclinação para a tônica e a prolongação da terça até o sexto compasso, onde a terça se inclina para a tônica, enfatizada também pelo uso do sexto grau relativo, nota *Lá*.

O contorno melódico da terceira frase apresenta o retorno da nota *Mi bemol* estrutural no compasso 8. No compasso 9 há um movimento descendente da melodia em direção à nota *Lá*, através da nota *Ré*, quarto grau escalar da pentatônica de *Lá* menor, conforme aponta os gráficos A e B da Figura 32. O gráfico B mostra a prolongação da nota estrutural *Dó* do compasso 9 ao compasso 11. No compasso 10 as notas *Sol* e *Si bemol* são consideradas oriundas do modo mixolídio, podendo compor o mixolídio tanto de *Fá* (sendo a 9ª e 11ª) quanto uma antecipação de *Dó* (sendo 5ª e 7ª).

Novamente é possível encontrar dissonâncias características, como nos compassos 2, 5 e 10 a nota *Sol* dentro da harmonia de *F7* sendo uma dissonância de 9ª; e a nota *Lá* no compasso 9 também como dissonância de 9ª no acorde de *G7*. A ênfase melódica na terça menor estrutural também gera o choque de terça menor e terça maior no compassos 1 e 8.

6.3 JAILHOUSE BLUES

O próximo exemplo é da cantora de *blues* clássico, Bessie Smith. A peça apresenta um atraso da primeira nota estrutural, a terça menor, através do uso da terça maior relacionada ao uso mesclado entre as escalas pentatônicas menores sobre a tônica e sobre o sexto grau relativo.

O exemplo da Figura 33, "*Jailhouse blues*", mostra o início da primeira frase na anacruse do primeiro compasso com a ênfase da terça maior, *Lá natural*, prolongada com o uso da *blue note Sol#*, quarta aumentada da escala pentatônica sobre o grau relativo. No primeiro compasso ocorre a alternância entre as notas *Lá* e *Fá*. No segundo compasso é alcançada a nota *Lá bemol* terça menor da escala pentatônica de *Fá*, harmonizada com o acorde de *Bb*. A nota segue a tendência de resolução na nota *Fá*, tônica da escala pentatônica. A frase ainda continua com a volta da terça maior *Lá natural*, conforme indica o gráfico A da Figura 33, com a sigla *mix*, indicando que essa nota pertence ao modo mixolídio.

Jailhouse Blues

Bessie Smith; Clarence Williams

The musical score for "Jailhouse Blues" is presented in three systems, each with three staves labeled A, B, and C. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 1-5):

- Chords: F, B^b, F, F7, B^b7
- Staff A: Includes notes with "bluc" and "mix" annotations. Fingerings include 3^b and accents (^).
- Staff B: Includes notes with "mix" annotations.
- Staff C: Includes notes with "mix" annotations.

System 2 (Measures 6-10):

- Chords: F, F, C7, B^b7, C7, F, B^b, F
- Staff A: Includes notes with "bluc", "mix", and "Penta relativa (vi)" annotations. Fingerings include 3^b, 1, 5, 4[#], 4, 4[#], 5, 3^b, and 3^b. Accents (^) are present.
- Staff B: Includes notes with "mix" annotations.
- Staff C: Includes notes with "mix" annotations.

Figura 33 - Gráfico analítico de "Jailhouse blues". Transcrição de Long (1999, p.128).

A segunda frase tem início com a nota estrutural *Lá bemol* na anacruse do compasso 5. Inicialmente ocorre a alternância entre as notas *Lá bemol* e *Fá* de forma semelhante à primeira frase, porém mais importante do ponto de vista estrutural pela distância intervalar de terça menor. Em seguida a alternância entre as notas *Lá bemol*, *Fá* e *Ré* prolongam a nota estrutural *Fá* por salto de terça menor ascendente e descendente até o final da segunda frase, como característico da inflexão melódica afro-americana. O gráfico B aponta para a estrutura fundamental do segundo tipo (Figura 30). Ainda visualizando o gráfico B pode-se apontar nas duas frases a tendência melódica da terça maior do modo mixolídio inclinar-se para a terça menor estrutural, que por sua vez, tende a resolver na tônica da escala.

A terceira frase serve como uma espécie de prolongação da tônica estrutural já alcançada pelo salto descendente de terça menor da frase anterior. Visualizando primeiramente o gráfico B da Figura 33, é possível observar o salto para a nota *Lá natural*, indicada com a sigla *mix*, seguida de salto consonante para a nota *Dó*. Esse movimento é responsável por gerar prolongação da estrutura melódica principal. Conforme indica a linha pontilhada que vai da nota *Ré* do sexto compasso até a nota *Fá* estrutural do compasso 12 na parte inferior do gráfico B, podemos afirmar que toda essa região melódica pertence à escala pentatônica menor relativa, o que justifica o uso da terça maior, *Lá natural*. Voltando a observar essa frase pelo gráfico A é possível visualizar como a nota *Lá* é prolongada durante a terceira frase. A nota *Lá*, indicada como quinto grau escalar da escala pentatônica de *Ré*, é prolongada pelo uso da bordadura inferior, nota *Sol*. Em seguida o uso da nota *Lá bemol* é entendida aqui como uma *blue note* na forma descendente que liga a nota *Lá natural* com a nota *Sol*, e não como sendo a terça menor estrutural. Em seguida, o retorno da nota *Lá natural* seguida de seu salto é indicada como uma ênfase por terça menor na nota *Dó* de forma individual, sendo que a nota *Lá* é aqui entendida como sendo o sexto grau de *Dó*, uma vez que o *Dó* ganha importância pela harmonização da melodia com o acorde de *C7*. Em seguida o retorno à nota *Lá* é executado com o uso da *blue note Sol#*, conforme indica o gráfico A da Figura 33. A nota *Fá* é considerada no gráfico A como o terceiro grau de *Ré*, na redução dos gráficos B é apontada como tônica, por causa de sua prolongação. A redução do gráfico C confirma a estrutura fundamental do segundo tipo, tendo o uso mesclado da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo. O gráfico também mostra a prolongação da tônica estrutural do fim do compasso 6 até o compasso 12.

7. O RAGTIME COMO EMBRIÃO DO JAZZ

Um dos gêneros musicais da pré-história do jazz é o *ragtime*, considerado por alguns historiadores já como um embrião do jazz, conforme visto no capítulo 2 sobre a evolução da música folclórica afro-americana. O *ragtime* possui forte influência da música erudita europeia, sendo um estilo pianístico e de música composta. As progressões harmônicas do *ragtime* diferem das utilizadas pelo *blues*, assim como sua estrutura formal que se utiliza da forma das marchas, influência das bandas de metais. Conforme já apontado no capítulo 2, o *ragtime* é outra forma de colisão da cultura africana com a cultura europeia, “absorvendo e combinando os aspectos diferentes da música *folk*, música popular e música artística”. (GIDDINS 2009, p.67).

Assim o *ragtime* realiza uma síntese de toda a miscigenação cultural que ocorre no contexto americano: utiliza-se de progressões tonais em um estilo pianístico com forte influência europeia; pega de empréstimo padrões melódicos do *blues*, como discutido anteriormente *blues* e *ragtime* ocorrem ao mesmo tempo e sofreram influência um do outro; foi adaptado à dança e era preferido pela classe média branca americana; teve a forma das marchas adaptada ao piano; foi adaptado pelas bandas de metais, utilizando instrumentos de sopros e com um caráter polifônico e improvisado muitas vezes; deu origem ao primeiro estilo sólido de jazz, o de *New Orleans*; teve seu desenvolvimento na era do *swing* que tinha como característica principal ser um estilo de jazz executado para a dança.

Conforme dito anteriormente, o *ragtime* é considerado como um estilo embrião do jazz, um gênero de transição. Por este motivo torna-se importante uma abordagem analítica aplicada ao *ragtime*. Como o *ragtime* tem forte influência da música europeia é possível ocorrer uma presença maior de aspectos tonais do que no *blues*. Sendo o *ragtime* um estilo pianístico e de música composta uma aplicação da análise schenkeriana poderá ser feita mais próxima dos moldes tradicionais, respeitando os aspectos da música afro-americana apontados no *blues*, sempre que possível.

Hobsbawm (1986, p.68) afirma que por volta da década de 1890 surgiu “o primeiro estilo identificável de jazz: o *ragtime*”, sendo esse estilo resultante de uma “fusão” entre a cultura europeia com a africana. Com maiores possibilidades de

ascensão social através da música, os negros também tiveram acesso ao piano e ao estudo através da música europeia:

Era quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música europeia e muitas vezes com grandes ambições musicais: Scott Joplin, seu mais famoso executante-compositor, compôs uma ópera *ragtime* natimorta em 1915, e James P. Johnson, glória dos pianistas do Harlem, criou, igualmente sem sucesso, sinfonias corais e concertos. (HOBSBAWM 1986, p.68)

Entre os pianistas de *ragtime* mais importantes, Scott Joplin é o que mais tem suas obras preservadas atualmente. Giddins (2009, p.70) afirma que centenas de outros pianistas chegaram até nós “somente pela história oral”, e que “os melhores deles podiam improvisar confiantemente dentro das fronteiras da harmonia do *ragtime*, e competiam uns contra os outros em lendárias disputas de habilidades nos teclados”. Nesse sentido podemos observar a ponte entre o *ragtime* e o jazz, em que a improvisação começa a se fazer presente no contexto musical afro-americano com influência da música europeia.

Tendo como característica fundamental a síncope e ritmos sobrepostos, o *ragtime* faz uso de elementos da música europeia tais como a forma estrutural assemelhando-se aos rondós, e gêneros como *scherzos* e marchas, além das progressões tonais na harmonia.

Por fim, vale ressaltar o desdobramento que ocorre com o *ragtime* no estilo de jazz de *New Orleans*, sendo que ele é adaptado do estilo pianístico para as bandas de jazz do período antigo.

Os *rags* ou peças com tonalidades de *rag*, também se tornaram parte do repertório básico do jazz de *New Orleans* ou, para ser mais exato, da música *Dixieland* que resultou daí, e podem ser ouvidos ainda hoje por qualquer banda de jazz tradicionalista como *Maple Leaf Rag*, *Original Dixieland One Step*, etc. (HOBSBAWM 1986, p.136)

7.1 APLICAÇÃO ANALÍTICA NA PEÇA “MAPLE LEAF RAG”

“*Maple Leaf Rag*” de Scott Joplin possui uma estrutura formal de quatro seções sendo que elas são repetidas duas vezes, tendo uma estrutura AABBACDD. Essa estrutura formal tem sua origem nas marchas das bandas de metais dos conjuntos militares. A seção C ou *trio* tem uma importância dentro da estrutura pois ocorrem modulações para a subdominante.

Maple leaf rag

Scott Joplin

The image shows a musical score for "Maple leaf rag" by Scott Joplin, section A, measures 1 to 8. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic in the first measure and a piano (p) dynamic in the eighth measure. The score is divided into two systems, A and B. System A shows the piano introduction and the first four measures of the main melody. System B shows the continuation of the melody and the bass line. The analysis includes chord symbols (I, I6, V6, V7, bVI, V, i) and a graphic A pointing to a melodic phrase in the upper voice and a graphic B pointing to a structural reduction in the bass line.

Figura 34 - Gráfico analítico de “Maple leaf rag”, seção A, compassos 1 a 8. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

O gráfico A da Figura 34 aponta para o prolongamento da nota *Mi bemol* na voz mais aguda da melodia sendo que essa prolongação também é dobrada oitava abaixo, realizando também a prolongação da nota *Mi bemol* na região mais grave da clave de sol. As vozes internas da clave de sol realizam arpejos dos acordes mostrados na análise harmônica do primeiro sistema. O gráfico A também aponta para a repetição motívica dos dois primeiros compassos nos compassos 3 e 4.

O gráfico B aponta para uma redução analítica com a finalidade de esclarecer a estrutura das frases. O baixo estrutural apresenta a tônica *Lá bemol* e seu direcionamento para a dominante *Mi bemol*. A melodia apresenta no gráfico B a prolongação da nota *Mi bemol* do compasso 1 ao compasso 6. A nota *Lá bemol* presente na voz interna é prolongada através das notas dos arpejos também até o compasso 6. É possível indicar também, através da redução a terça maior *Dó natural* inclinando-se para a terça menor *Dó bemol*, como ocorre nas estruturas do

blues. O compasso 7 apresenta um contraste motivico maior com o arpejo do acorde de *Lá bemol* menor e um deslocamento da nota *Lá bemol* da voz interna para a voz superior, caracterizando um *atraso* da primeira nota estrutural *Lá bemol*.

The image displays a musical score for 'Maple leaf rag', specifically sections A and B, measures 9 through 17. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It features a piano accompaniment at the top, followed by two vocal parts labeled 'A' and 'B'. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf*. The vocal parts are also in two staves each. The score is annotated with harmonic analysis, including chord symbols such as *vii°6/iii*, *I6*, *bVI*, and *V7 I*, along with figured bass notation like *5*, *4*, and *4*. The word 'bluc' is written above the vocal lines in measures 10 and 14. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 35 - Gráfico analítico de “Maple leaf rag”, seção A, compassos 9 a 17. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

A segunda frase tem um caráter conclusivo para a primeira seção e a estrutura analítica apresentada demonstra tal característica. Com o alcance da nota *Lá bemol* estrutural ocorre um movimento descendente característico da música tonal e também do *blues* como demonstrado nas análises anteriores. Assim como no *blues*, o movimento descendente é feito através do uso da escala pentatônica menor. Aqui é usada a escala sobre a pentatônica relativa, *Fá* menor. O gráfico B da Figura 35 aponta para a nota *Lá bemol* saltando uma terça menor, em direção à nota relativa *Fá*, nos compassos 9 e 10. A nota *Fá* realiza um movimento para voz interna em direção à nota *Fá bemol*, enquanto que a voz interna *Lá bemol* é prolongada até

o compasso 11. Ocorre aqui uma *superposição de voz interna*⁵⁰ (SALZER 1958, p.125) caracterizando uma *prolongação melódica*.

A melodia superposta é indicada no gráfico B com notas pretas na voz superior. A nota *Lá bemol* executa um movimento ascendente por grau conjunto até alcançar a nota *Dó bemol* que por sua vez se direciona para a nota *Dó natural*, o que caracteriza o movimento da *blue note*. Após isso ocorre o movimento descendente em direção a nota *Lá bemol*. No compasso 12 a nota *Lá bemol* salta uma terça menor descendente enfatizando a nota *Fá*, grau relativo, no compasso 14, indicada com hastes para cima e para baixo.

A melodia estrutural que realizou o movimento para a voz interna no compasso 11, percorre a escala pentatônica de *Fá* menor, conforme indicado no gráfico B, notas brancas na voz interna. No compasso 15 ocorre uma nova superposição entre as vozes, agora retomando a melodia principal para a voz superior e a melodia secundária para a voz interna, de forma muito semelhante à primeira superposição no compasso 11. A nota *Fá* troca de oitava em direção à nota de passagem *Fá bemol* enquanto a nota *Lá bemol* é prolongada. Nos últimos compassos da seção A ocorre o movimento descendente da voz superior, passando pela *blue note* *Dó bemol* em direção à nota *Lá bemol* estrutural.

Na Figura 36, início da seção B da peça, é possível observar novamente a ênfase do sexto grau relativo (*Fá*) sobre a tônica *Lá bemol*. O antecedente da primeira frase, compassos 18 e 19, é construído sobre o acorde de dominante. A melodia é responsável pela prolongação da nota estrutural *Lá bemol*, trocando de oitava em relação ao final da seção A, compasso 17, Figura 35. A nota *Mi bemol*, fundamental do acorde de dominante, executa um movimento descendente, passando pela *blue note* sobre o sétimo grau de *Mi bemol*, *Ré natural*, alcançando o sétimo grau menor, *Ré bemol*, no início do compasso 19. O direcionamento segue em direção à nota *Lá bemol*, como mostra o gráfico A da Figura 36. Em seguida a nota *Lá bemol* salta uma terça menor descendente para a nota *Fá*, mantendo a ênfase do sexto grau relativo, conforme mostra o gráfico A, compassos 20 e 21. Nos compassos 22 e 23, ocorre uma nota vizinha, *Sol natural*, também prolongando a nota *Fá*, como mostra o gráfico B da Figura 36.

⁵⁰ A superposição de voz interna ocorre quando uma voz interna mantém sua progressão linear dentro de sua oitava enquanto a voz superior estrutural troca de oitava, realizando um movimento melódico abaixo da estrutura linear de uma voz interna. Segundo Salzer essa troca caracteriza prolongação da estrutura fundamental.

O início da seção C, ou trio, é mostrada na Figura 37, em que ocorre uma modulação para o tom da subdominante, *Ré bemol* maior. No entanto apesar da modulação na progressão harmônica é possível observar a permanência na ênfase melódica ocorrendo entre as notas *Fá* e *Lá bemol*, sexto grau relativo e tônica, respectivamente. Essa permanência da melodia e a troca da progressão harmônica são possíveis de serem encontradas também no *blues* em menor escala, quando a primeira frase da estrutura é repetida com a troca da harmonia para a subdominante na segunda frase da estrutura do *blues* de 12 compassos, conforme visto anteriormente. Nos compassos 51 e 52 ocorre a harmonia de *V9*. Na redução analítica do gráfico B da Figura 37, podemos observar que a 9ª da dominante, nota *Si bemol*, tem uma função de prolongação da nota *Lá bemol* através de uma bordadura superior em maior escala, dentro de uma voz interna.

The image shows an analytical score for the piece "Maple leaf rag", section B, measures 18 to 25. It is divided into three systems (A, B, and C) across two staves (treble and bass clef). System A shows the piano accompaniment with various chords and a "blue" section. System B shows the vocal line with notes and a "blue" section. System C shows the vocal line with notes and a "blue" section. The score includes dynamic markings like "f" and "blue".

Figura 36 - Gráfico analítico de "Maple leaf rag", seção B, compassos 18 a 25. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

A última frase da peça, da seção D, Figura 38, ainda aponta para a ênfase do sexto grau relativo na tônica, porém na seção D a peça retorna ao tom inicial. Nos compassos 76 e 77 a nota *Lá bemol* enfatiza a nota *Fá* pelo salto de terça menor descendente, conforme mostra o gráfico B. Nos compassos 78 e 79 a nota *Lá*

bemol troca de oitava realizando um movimento para voz interna, com a ênfase do salto de sexta descendente da nota *Fá* no compasso 79. A partir disso a nota *Lá bemol* tem sua prolongação até o final da peça.

Figure 37 shows the analytical score for section C of "Maple leaf rag", measures 51 to 58. The score is presented in three systems (C, A, B). System C (top) shows the harmonic structure with chords: Réb Maior, V6, V9, V9, I, I, V9, V9. System A (middle) shows the piano accompaniment with complex textures and ornaments. System B (bottom) shows the vocal line with chords: Réb Maior, V9, I, V9, I.

Figura 37 - Gráfico analítico de "Maple leaf rag", seção C ou trio, compassos 51 a 58. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

Figure 38 shows the analytical score for section D of "Maple leaf rag", measures 76 to 84. The score is presented in two systems (A, B). System A (top) shows the piano accompaniment with chords: IV, IV6, IV, IV6, I6, I, I6, IV, FR6+, I6, vii°6/V, V6, I, I6, I, V7. System B (bottom) shows the vocal line with chords: IV, I, IV, I6, I, I, V7.

Figura 38 - Gráfico analítico de "Maple leaf rag", seção D, compassos 76 a 84. Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

Conforme pode ser visto, apesar do *ragtime* possuir forte influência da música tonal tradicional ele preservava boa parte dos princípios melódicos do *blues* como a utilização das *blue notes* e o uso da inflexão melódica característico com progressões lineares descendentes e o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo. Boa parte dessa inflexão melódica também fará parte do jazz dos primeiros estilos de jazz até 1960.

8. O DESENVOLVIMENTO DA INFLEXÃO MELÓDICA DO *BLUES* EM LOUIS ARMSTRONG E CHARLIE PARKER

Conforme demonstrado anteriormente, os apontamentos de Hobsbawm, Forte e Giddins indicam uma grande influência da estrutura do *blues* dentro de vários estilos de jazz. Essa influência não necessariamente se passa sempre pela estrutura formal, mas a essência de construção melódica afro-americana com melodias independentes das progressões harmônicas pode ocorrer em outras formas de estruturação. Assim grande parte dos apontamentos analíticos descritos nessa pesquisa podem ser úteis para uma abordagem analítica dentro de vários estilos de jazz, funcionando como uma alternativa mais viável do que a aplicação da análise schenkeriana de maneira tradicional sendo que ela se torna ineficaz para o entendimento dos elementos estruturais deste estilo ao não considerar, por exemplo, dissonâncias estruturais e a inflexão melódica apontadas nos exemplos anteriores. Porém nos estilos em que progressões tonais ocorrem (como no *ragtime*, bebop, entre outros), elementos da música tonal devem ser considerados, pois tais elementos são mesclados com elementos característicos da música afro-americana. Cabe à análise demonstrar como ocorre tal interação.

Entre os vários estilos de jazz, o *blues* se faz presente ou influencia grande parte deles, desde suas origens até meados de 1960, quando o *Free Jazz* abandona tal influência buscando elementos da música atonal, como aponta Tirro (1974, p.292).

8.1 A INFLUÊNCIA DO *BLUES* NOS ESTILOS DE JAZZ

Conforme discutido no capítulo 2, o *blues* como um dos principais gêneros afro-americanos teve um papel importantíssimo no desenvolvimento do jazz por preservar grande parte da inflexão melódica africana dentro do contexto americano. No primeiro estilo de jazz que surgiu em *New Orleans* há indícios de que o *blues* fazia parte do repertório dos músicos, porém pelo contexto social da época ele não teve grande relevância nas primeiras gravações, pois o *ragtime* era mais aceito pela classe média americana a qual tinha maior poder financeiro. Somente na cena musical de Nova York a partir de 1920 que o *blues* começa a ter seu espaço dentro

das gravações de jazz. Giddins (2009, p.138) afirma que Duke Ellington escreveu *blues* por volta de 1920 e 1930, além de fazer evoluir vários aspectos da cultura musical da cidade, como melhorar a estrutura das *big bands* e fazer arranjos escritos para as orquestras de jazz.

Com Louis Armstrong a figura dos grandes solistas de jazz se desenvolveu. Armstrong utilizou elementos como *blues*, improvisação e expressão emocional individual em suas execuções. “Armstrong enfaticamente estabeleceu a escala do *blues* e o *blues feeling* como fundação harmônica do jazz” (GIDDINS 2009, p.146). Armstrong também possuía grande habilidade de leitura e adaptou o estilo de *New Orleans* em arranjos escritos (Ibid., p.149).

Na *Era do Swing*⁵¹ estruturas melódicas do *blues* também se fazem presente, embora a sua forma estrutural em doze compassos tenha sido menos usada. A forma das canções populares em AABA de 32 compassos tem maior uso nesse estilo. O *swing* foi um estilo de jazz voltado à dança e ao entretenimento popular numa época em que as gravações e apresentações em programas de rádio rendiam contratos para os músicos e lucros para as gravadoras. Apesar de ser um gênero mais voltado ao entretenimento o *swing* manteve os básicos elementos do jazz: “polirritmia, frases de *blues*, variação de timbres” (Ibid., p.172) E apesar de se basear mais em música escrita do que as formas de jazz anteriores, o *swing* continuou a balancear composição e improvisação. Pelo tamanho das bandas a música de dança transformou-se em música orquestral. O *swing* ofereceu texturas mais “homofônicas em relação às complicadas estruturas polifônicas de *New Orleans*” (Ibid.). Também utilizou “padrões melódicos baseados no *blues*, fortes *grooves* de dança, e melodias bem definidas” (Ibid.).

Dentro da *Era do Swing* o *blues* teve seu desenvolvimento num estilo pianístico chamado *boogie-woogie* que começou a surgir por volta de 1920 e que gradativamente substituiu o *ragtime* em casas noturnas. Este estilo era construído em uma fundação rítmica firme na mão esquerda e tinha um andamento muito mais acelerado do que o *ragtime* assim como o uso de ostinatos rítmicos.

O jazz moderno surgiu por volta de 1940 sendo caracterizado pelo *bebop*. Este novo gênero surgiu a partir das *jam sessions* em que os músicos que tocavam em bandas de *swing* se organizavam depois das apresentações para improvisar

⁵¹ A partir de 1930, segundo Hobsbawm (1986, p102).

coletivamente. Vários desses músicos buscaram nesses encontros formas de se expressar livremente longe das convenções utilizadas pelas bandas para o entretenimento do público. O *bebop* foi uma revolta contra o swing e a música de entretenimento, mas surgiu a partir desse contexto. Charlie Parker foi um dos grandes expoentes do *bebop* sendo que ao mesmo tempo em que ele “foi moderno, manteve características clássicas do *blues*” (GIDDINS 2009, p.302). Ele “aprimorou a forma em doze compassos do *blues* com novas progressões de acordes cromáticos e o animou com notas rápidas e agitadas” (Ibid.). Segundo Giddins, Charlie Parker uma vez descreveu o *bebop* como “a colisão da intensidade progressiva de Nova York com o *blues*” (Ibid., p.313). Parker fundiu as nuances vocais do *blues* com harmonias cromáticas. “Ele mostrou como o *blues* poderia ser moderno, e muitos dos mais tradicionais músicos de *blues* mostraram que eles entenderam isto por adotar suas harmonias e ritmos” (Ibid., p.314).

Por volta de 1950 outro gênero de jazz surgiu. O *cool jazz* era associado, em maior parte, à músicos brancos. Nesse estilo, em contrapartida ao *bebop*, era empregado “menos vibrato, timbres contidos, dinâmicas estáveis, calmas melodias, e harmonias sofisticadas que temperavam o idioma do *blues*” (Ibid., p.339). Miles Davis criou “um *blues* com tantas elaborações harmônicas que a sensação do *blues* foi deliberadamente obscurecida” (Ibid., p.340). O grupo “*The Modern Jazz Quartet*” executava arranjos com polifônica e contraponto e tinha a convicção de que J. S. Bach e *blues* eram compatíveis (Ibid. p.348). No final da década de 1950 Charles Mingus utiliza a estrutura de doze compassos do *blues* com o ritmo vibrante do boogie-woogie (Ibid., p.393).

Em 1959 os experimentos em *jazz modal* de Miles Davis, no álbum *Kind of blues*, também fizeram uso da essência do *blues*. Giddins afirma que improvisação modal não era nova no jazz. Ela é em essência, “uma ideia permanente encontrada no *early jazz* com o uso da escala do *blues* e na paráfrase melódica” (Ibid., p.418).

Enquanto que no *Free Jazz*, em 1960, a estrutura do *blues* caiu em desuso por este estilo se utilizar de elementos da música atonal, novos idiomas surgiram através de outro subgênero contemporâneo, o *Fusion*. O *Fusion* utilizou elementos do *Rhythm and blues* e *rock* mesclados com jazz (Ibid., p.489).

Através desse breve traçado histórico, pode-se observar a influência do *blues* em vários estilos de jazz, em consonância com o que foi apontado durante toda esta pesquisa. No decorrer desse capítulo serão analisadas peças que

apontam para um desenvolvimento da inflexão melódica do *blues* em Louis Armstrong e em Charlie Parker.

8.2 WEST END *BLUES*

A primeira peça escolhida para este capítulo é “*West End Blues*” do trompetista Louis Armstrong. O trecho analisado está localizado no início da peça após a introdução, e apresenta o solo de Louis Armstrong no trompete. O trecho está estruturado na forma do *blues* de doze compassos e apresenta uma maior complexidade melódica do que os *blues* tradicionais, porém é possível apontar para várias características do *blues* na redução em várias camadas estruturais. A Figura 39 apresenta a análise dos primeiros compassos e a Figura 40 as frases finais do trecho.

West end blues

Louis Armstrong

The musical score for "West end blues" by Louis Armstrong is presented in three systems (A, B, and C). Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various musical symbols and text:

- System A:** Shows the original melody and bass line. Annotations include "blue" and "mix" intervals, and notes like 5, 7b, 3b, and 1. Chord symbols F, F7, Bb9, Bb7, and F are placed above the staff. Fingerings and accents are also indicated.
- System B:** Shows the same melody and bass line with more detailed interval analysis, including notes like 5, 7b, 3b, and 1.
- System C:** Shows a further reduction of the melody, with notes like 5, 3b, and 1.

Figura 39 – Solo de trompete da peça “*West end blues*” de Louis Armstrong. Transcrição de Jacques Gilbert (disponível em http://pubcs.free.fr/jg/jg_LArmstrong_West_End_Blues.pdf).

O trecho se encontra na tonalidade de *Fá* maior, como mostra a Figura 39, e a melodia possui a ênfase inicial no quinto grau escalar, nota *Dó*. A prolongação dessa nota estrutural é realizada com o uso simultâneo da escala pentatônica menor relativa, *Ré* menor. A presença da nota *Sol#* inclinando para a nota *Lá* indica a *blue note* de *Ré* menor conforme demonstra o gráfico A, da Figura 39. A nota *Lá*, por sua vez, tem sua tendência em resolver na nota *Dó* estrutural por salto de terça menor, gerando o prolongamento melódico. A primeira frase termina com a troca de oitava da nota estrutural através do salto de sexta descendente da nota *Lá*. A redução analítica do gráfico B aponta para a tendência da nota *Lá* de prolongar o quinto grau pela sua distância de terça menor em relação a ele.

A continuação da frase, compasso 3 da Figura 39, mostra o uso da *blue note* de *Ré* menor, nota *Sol#* prolongando a nota *Lá* novamente. A inclinação da nota *Lá* é em direção à nota *Fá*, tônica, que se direciona ao sétimo grau menor da escala pentatônica de *Fá* menor, nota *Mi bemol*, no início do quarto compasso. O uso da *blue note* sobre o sétimo grau maior, nota *Mi natural*, também tem um caráter de prolongação. A redução do gráfico B mostra o direcionamento para a ênfase na nota *Mi bemol*. Por fim, o gráfico C aponta a nota *Mi bemol* como o início da prolongação da nota estrutural *Dó*, pela relação intervalar de terça menor. Após isso ocorre a troca de oitava até a ênfase na nota *Ré*, sexto grau relativo, justificando o uso da escala pentatônica de *Ré* menor. Essa nota, juntamente com a nota *Lá*, prolonga a nota *Dó* estrutural que é alcançada no quinto compasso, seguida do movimento estrutural passando pela nota *Lá bemol*, alcançando a nota *Fá*, tônica, através do salto de terça menor característico do *blues*. É possível observar também a tendência da nota *Lá natural*, indicada com haste de colcheia pra baixo e o símbolo *mix*, ter sua inclinação para a nota *Lá bemol* no compasso 5, Figura 39.

Nesses primeiros compassos temos a dissonância estrutural de 13^a com a nota *Ré* no quarto compasso, harmonizada com o acorde de *F7*. O uso mesclado da escala relativa também gera o choque de terça maior e menor com o uso da *blue note* *Sol#* (*Lá bemol* por enarmonia). No quinto compasso a nota *Dó* estrutural gera uma dissonância de 9^a com o acorde de *Bb*.

Nos compassos 6 e 7, Figura 39, ocorre novamente um prolongamento melódico através da escala pentatônica menor sobre o sexto grau. A nota *Ré* é prolongada no compasso 6 seguida de uma melodia composta no compasso 7. A

melodia composta é construída pela progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de Ré menor, com o acréscimo do sexto grau, nota *Si bemol*, e com um arpejo de *Fá* maior nas notas graves da melodia, conforme demonstra o gráfico A da Figura 39. O gráfico C mostra a redução melódica, a troca de oitava da nota Ré, o prolongamento da nota *Fá* do compasso 5 em um contexto amplo e seu direcionamento para a nota *Dó* estrutural do compasso 8, Figura 40, passando pela nota *Lá*. O uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau novamente prolonga uma nota estrutural e gera a dissonância estrutural de 13ª quando a nota Ré é harmonizada com o acorde de *Fá* maior, compasso 7, Figura 39.

A Figura 40, mostra o trecho final da estrutura do *blues* de doze compassos e o prolongamento da nota estrutural *Dó* é realizado novamente. Para o entendimento da adaptação da técnica de redução aplicada a esta peça, uma leitura da análise começando pelo gráfico C, Figura 40, se torna mais interessante.

The image displays a musical score for a trumpet solo, organized into three systems labeled A, B, and C. System A contains the primary melodic line with various ornaments such as triplets and sixteenth-note runs. Above the staff, chord progressions are indicated: C7, F, F7, Ddim, Bb7, F, F7, and C7. Fingering and breath marks are present throughout. System B shows a secondary melodic line with 'mix' markings, indicating a specific playing technique. System C presents a reduced melodic line, also with 'mix' markings, showing the structural notes and their relationships. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

Figura 40 – Solo de trompete da peça “West end blues” de Louis Armstrong. Transcrição de Jacques Gilbert (disponível em http://pubcs.free.fr/jg/jg_LArmstrong_West_End_Blues.pdf).

No compasso 8, Figura 40 a nota *Dó* estrutural é alcançada. O gráfico C mostra as notas de apoio ou de ênfase melódica. Do compasso 8 ao compasso 12 temos uma troca de oitava, em um desenho melódico ascendente, da nota *Dó* estrutural, quinto grau escalar. Para troca de oitava é possível observar a passagem pelo quarto grau escalar, nota *Si bemol*, indicada com nota branca. A prolongação dessas notas é feita através da escala pentatônica sobre o grau relativo, nota *Ré*. No compasso 8 a nota *Dó* estrutural faz um movimento para a nota *Lá* e possui a relação intervalar de terça menor novamente. A nota *Ré*, sexto grau relativo, salta no final do compasso 8 para a nota estrutural *Si bemol*. Este movimento tem relação intervalar de sexta menor (ou terça maior invertida) e possui uma tendência similar ao salto que a nota *Dó* realiza para a nota *Lá* no compasso 8. No compasso 9 temos a prolongação da nota *Si bemol* estrutural através do uso da escala pentatônica relativa. A nota *Ré* tem seu direcionamento descendente para a nota *Lá* no compasso 10 e segue para a nota *Fá*, compasso 11, apontando para a tendência de o sexto grau inclinar para a tônica, em uma escala mais ampla através da redução analítica. Em seguida a nota *Fá* alcança a nota estrutural *Si bemol*, completando a sua prolongação. Ainda é possível indicar a nota pedal sobre o sexto grau ao compasso 11, também em uma estrutura mais ampla, formando uma melodia composta. Por fim, a nota *Si bemol* realiza salto consonante de quinta para a nota *Fá* que por sua vez realiza outro salto de quinta para a nota *Dó* estrutural, completando a estrutura do *blues*, enfatizando sempre o quinto grau estrutural.

A estrutura apresentada no gráfico C mostra a mesma tendência das notas estruturais no *blues* tradicional. Podemos indicar como dissonância estrutural a nota *Si bemol* no compasso 9, harmonizada com o acorde de *C7* e gerando uma dissonância estrutural de 7ª menor; a nota *Ré* no mesmo acorde gerando a dissonância estrutural de 9ª; a nota *Lá* no compasso 10 gerando uma dissonância estrutural de 13ª, também harmonizada com o acorde de *C7*.

Essas dissonâncias estruturais, assim como as consonâncias, são prolongadas conforme demonstra o gráfico B da Figura 40. A nota *Lá* do compasso 8 tem sua prolongação através do salto ascendente da nota *Dó* estrutural para a nota *Mi*. Essas duas notas tem uma relação característica do *blues* com a nota *Lá*. A nota *Mi* possui relação de quinta justa e a nota *Dó* possui relação de terça menor. Essa mesma relação é preservada no compasso 10, gráfico B, quando a nota *Dó*

realiza um salto de terça menor enfatizando a nota *Lá*. O gráfico A da Figura 40 mostra a forma como a nota *Lá* é ornamentada, nos compassos 8 e 10. No compasso 8 a nota *Mi* realiza uma progressão linear através da escala pentatônica de *Lá* menor até o alcance da nota *Ré* no último tempo do compasso. No compasso 10 também é utilizada a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso da *blue note* *Ré#* para o alcance da nota *Mi* seguida de salto consonante para a nota *Dó* que gera a inclinação característica para a nota *Lá*, finalizando a frase do compasso 10. Porém essa frase tem início no compasso 9, e tem a função de prolongar a nota *Si bemol* estrutural. O prolongamento se dá também pelo uso da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo. O gráfico B da Figura 40 aponta para o movimento linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor, com o acréscimo de sexto grau, nota *Si bemol*, do compasso 9 ao compasso 11, quando a linha descendente alcança a nota *Fá*.

O gráfico A do compasso 9 mostra ainda como é feita a ornamentação das notas do gráfico B. A *blue note* sobre o sétimo grau, *Dó#*, prolonga a nota *Ré* estrutural na troca de oitava. A nota *Ré*, por sua vez, realiza o salto de terça menor característico para a nota *Fá*. O movimento ascendente continua com a nota *Lá* saltando terça menor ascendente para a nota *Dó* que faz parte da progressão linear descendente mostrada no gráfico B, Figura 40. O gráfico A ainda mostra como é realizada a ornamentação das notas estruturais mostradas nos gráficos B e C dos compassos 11 e 12.

8.3 WILD MAN *BLUES*

A introdução desta outra peça de Louis Armstrong apresenta uma estrutura de oito compassos e progressões harmônicas diferentes dos exemplos anteriormente mostrados, não se encaixando na estrutura de doze compassos dos *blues* clássicos. Apesar disso, a estrutura melódica do trompete na introdução apresenta várias das características melódicas apresentadas até aqui, mesmo com progressões harmônicas mais próximas da música tonal. Portanto, através desse exemplo podemos apontar para a permanência da inflexão melódica afro-americana, discutida até então, em vários estilos de jazz que não necessariamente possuem uma estrutura de doze compassos do *blues* tradicional. Isto reforça a ideia inicial de independência melódica no *blues* e na música afro-americana de modo geral.

A Figura 41 mostra os quatro primeiros compassos da introdução. O direcionamento harmônico se inicia com o acorde de *Fá* maior no primeiro compasso seguindo para *Si bemol* maior no terceiro compasso. A melodia apresenta uma complexidade maior. No gráfico A da Figura 41 temos indicado a nota *Lá bemol* como sendo uma *blue note* pois se direciona para a nota *Lá* natural e em seguida para a nota *Fá*, tônica do acorde, fazendo um movimento melódico característico do *blues*. Como visto anteriormente a *blue note* ocorre quase sempre no quarto grau aumentado (ou quinto diminuto) de uma escala pentatônica menor. Sendo assim, a escala utilizada no início deste trecho é a escala pentatônica de *Ré* menor, sexto grau relativo. A progressão linear descendente do segundo compasso confirma o uso da escala pentatônica relativa. A nota *Dó* natural dá início à progressão linear ao mesmo tempo em que ela é considerada a primeira nota estrutural, com ênfase melódica no quinto grau da escala pentatônica de *Fá* menor, pois ocorre o uso mesclado entre as duas escalas pentatônicas como característico do *blues*.

Wild Man Blues

Louis Armstrong

The musical score for "Wild Man Blues" by Louis Armstrong is presented in three systems (A, B, and C). System A includes the Tpt in C (Trumpet in C) and Alto Saxophone (A) parts. System B includes the Cello/Double Bass (C) part. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Tpt in C staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The A and C staves are in B-flat major. The A staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The C staff has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Annotations include "blue mix", "penta de ré menor", and "mix". Chord symbols F, Bb, and Eb are indicated above the Tpt in C staff. Fingerings and breath marks are also present.

Figura 41 – Quatro primeiros compassos da introdução da peça “Wild man blues” de Louis Armstrong. Transcrição de Alan Rouse (disponível em <http://www.jazztrumpetsolos.com/solo.asp?soloist=LouisArmstrong&Solo=WildManBlues>).

A redução dos dois primeiros compassos clarifica melhor as notas estruturais. O gráfico C da Figura 41 mostra no primeiro compasso a nota *Fá* realizando uma ascensão inicial passando pelas notas da escala pentatônica de *Fá* menor até o alcance do quinto grau estrutural, *Dó* natural, que se prolonga até o terceiro compasso. Numa estrutura ampla, o gráfico também aponta para a tônica, *Fá*, se prolongando até o terceiro compasso. O gráfico B mostra a nota *Lá* natural, terça maior, vinda do modo mixolídio, se inclinar para a terça menor, *Lá bemol*, no primeiro compasso. O gráfico A mostra uma melodia composta entre a progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor e a prolongação da nota *Fá* que é realizada por uma bordadura inferior.

O terceiro compasso retoma a estrutura de melodia composta. O gráfico C aponta para a nota *Fá* se inclinando para a nota *Ré*, sexto grau relativo, e seu alcance mais uma vez no fim do quarto compasso, onde será prolongada novamente no compasso seguinte, Figura 42. A melodia superior prolonga o quinto grau estrutural, passando pela *blue note* estrutural, *Dó bemol*, seguindo para a terça menor *Lá bemol* que segue sua tendência em saltar para a tônica no final do quarto compasso, culminando na resolução expandida do movimento descendente. O gráfico B aponta para a ornamentação entre o sexto grau relativo e a tônica na melodia inferior.

O gráfico A mostra por sua vez a tendência da tônica se inclinar tanto para o sexto grau, terça menor abaixo, quanto para o terceiro grau menor, terça menor acima. Sendo assim, podemos observar a inflexão melódica característica do *blues* como forma de prolongar o quinto grau estrutural através do uso mesclado entre as escalas pentatônicas de *Ré* menor e *Fá* menor. A Figura 42 mostra os quatro últimos compassos da introdução.

No compasso 5 o gráfico C aponta para a mesma ascensão inicial do primeiro compasso, sendo que a nota *Fá* é prolongada desde o compasso 4, Figura 41. No sexto compasso o quinto grau estrutural, *Dó* natural, é prolongado através do movimento ascendente da nota *Fá*. O gráfico B aponta que a nota *Fá* realiza o movimento através da escala pentatônica de *Dó* menor pelo aparecimento da nota *Fá#*, caracterizando a *blue note* desta escala. Já o gráfico A indica além da escala pentatônica de *Dó* menor a ornamentação da nota *Fá* por sua bordadura inferior e por salto de terça menor da nota *Lá bemol*.

No final do sexto compasso a nota *Dó*, quinto grau estrutural, realiza o movimento para o terceiro grau estrutural, *Lá bemol*. O alcance desta nota é enfatizado por uma cadência tonal tradicional de I-IV-V7-I em *Lá bemol* maior, o que ajuda a reforçar a sensação do fim da prolongação do quinto grau. Por fim, o terceiro grau é prolongado no sétimo compasso pelo uso da escala pentatônica de *Fá* menor, com o uso de sua *blue note Dó bemol*, seguida de uma progressão linear descendente começando pelo sétimo grau, *Mi bemol*. No oitavo compasso temos a interrupção da estrutura fundamental, retomando o quinto grau estrutural funcionando como uma anacruse para o restante da peça.

Figura 42 – Quatro últimos compassos da introdução da peça “*Wild man blues*” de Louis Armstrong. Transcrição de Alan Rouse (disponível em <http://www.jazztrumpetsolos.com/solo.asp?soloist=LouisArmstrong&Solo=WildManBlues>).

8.4 NOW'S THE TIME

A próxima peça analisada é “*Now's the time*” de Charlie Parker e mostra como ele desenvolve a inflexão melódica do *blues* no *bebop*. O ciclo harmônico se

baseia em Ré maior e está estruturado na forma em doze compassos. O primeiro *chorus* é mostrado na Figura 43 e na Figura 44.

Do compasso 2 ao compasso 5, sobre o acorde de *D7*, é prolongada a tônica *Ré* através do salto consonante da nota *Lá* e da nota vizinha *Mi*, como demonstra o gráfico A da Figura 43. Também é possível observar uma nota pedal *Lá* que é prolongada nos cinco primeiros compassos. O motivo se inicia na anacruse de cada compasso.

Now's the time

Charlie Parker

The musical score is presented in three systems. The first system is for the Alto Saxophone, showing a melodic line starting with an anacrusis. The second system is for the Piano (A), showing a D7 chord in the first measure, which changes to G7 in the sixth measure. The third system is for the Cello/Double Bass (C), showing a sustained bass line with a 'blue' note (F#) in the sixth measure. Graphs A, B, and C are overlaid on the piano and cello parts to illustrate harmonic and melodic details.

Figura 43 – Início do solo de Charlie Parker em *Now's the time*. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

No sexto compasso, Figura 43, ocorre a mudança para o acorde de *G7* e nota pedal *Lá* prolongada desde os primeiros compassos realiza um movimento por grau conjunto descendente para a nota *Sol*, conforme aponta o gráfico B. No compasso seguinte a linha descendente alcança a nota *Sol#* indicando o uso da *blue*

note da escala pentatônica de Ré menor. Essa *blue note* é harmonizada pelo acorde de Ab° . A tônica estrutural Ré é prolongada durante todo o trecho na parte mais aguda da melodia.

Na Figura 44 é mostrado o final do primeiro *chorus*. No compasso 8 ocorre o retorno da harmonia em $D7$ e a prolongação da tônica ocorre até o fim do compasso 9. Na melodia inferior a *blue note* $Sol^{\#}$ do compasso 7, Figura 43, resolve na nota Lá que novamente se prolonga como nota pedal até o compasso 9, gráfico A.

The musical score consists of three systems, A, B, and C, each with a treble and bass clef staff. System A is labeled 'A. Sax.' and includes chord symbols $D7$, Em , $A7$, $D7$, and $A7$ above the staff. The bass line in system A features a 'blue note' ($Sol^{\#}$) in measure 7, which resolves to Lá in measure 8 and is prolonged as a pedal point in measure 9. System B and C show piano accompaniment with melodic lines and bass lines. A 'penta de Lá menor' annotation is present in system A, indicating the pentatonic scale used in the bass line.

Figura 44 - Final do primeiro *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

No final do compasso 9, gráfico A ocorre o terceiro grau menor, nota *Fá* que é seguido da nota *Sol* e movimento descendente pela escala pentatônica de Ré menor até a tônica no compasso 10 prolongando-a. Na redução analítica essa progressão linear tem seu valor estrutural reduzido aponta apenas como

prolongação da tônica *Ré*. A nota *Ré* por sua vez se direciona para o sexto grau relativo, nota *Si natural*, no compasso 10 conforme aponta os gráficos B e C. O gráfico A indica a prolongação do sexto grau, nota *Si*, através do uso da nota *Sol#* que está à distância de terça menor descendente. A nota *Sol#* é harmonizada nesse trecho com o acorde *Em* e gera um choque de terça menor (nota *Sol natural*) na harmonia com a terça maior (*Sol#*) na melodia.

O acorde de *Em* inicia uma cadência tonal de **ii-V7** preparando o final do *chorus* nos quatro últimos compassos do *turnaround* na tônica *D7*. Os gráficos A e B indicam o baixo estrutural com o acorde de *Em* com importância secundária. Na redução do gráfico C a nota *Mi* é eliminada do baixo estrutural clarificando a forma tradicional do *blues* de doze compassos. Na melodia o gráfico C indica o direcionamento do sexto grau, nota *Si*, para a nota *Lá*, quinto grau estrutural. O quinto grau estrutural é enfatizado pela progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Lá* menor, como indicado nos gráficos A e B, compassos 11 e 12 da Figura 44, finalizando o primeiro *chorus*.

O segundo *chorus* tem início no compasso 14, Figura 45, também dentro da estrutura de doze compassos. Nos primeiros quatro compassos desse *chorus* (do compasso 14 ao 17) ocorre a prolongação da tônica através do quinto e sexto graus. O gráfico C mostra a terça maior oriunda do modo mixolídio e sua inclinação para o quinto grau estrutural como forma de prolongação. No compasso 15 ocorre a troca de oitava para a nota *Si*, sexto grau relativo e a sua inclinação para a tônica por salto de terça menor ascendente. A frase termina com o uso das notas do modo mixolídio, sendo que a nota *Dó* troca de oitava para o início da segunda melodia do *chorus*, numa perspectiva mais ampla. O gráfico B mostra a prolongação da tônica estrutural no compasso 15 pelo sexto grau. Por fim o gráfico A da Figura 45 indica a ornamentação das notas estruturais que caracterizam a inflexão melódica do *blues*, demonstrada pelos gráficos B e C. A nota *Lá* estrutural do compasso 12, Figura 44, troca de oitava passando pelo arpejo do acorde de *Ré* no compasso 14. A nota *Lá* é então ornamentada e seguida de uma progressão linear descendente pela escala pentatônica relativa até o alcance da nota *Si*, sexto grau, no compasso 15, que por sua vez é ornamentada pela nota *Lá* e tem sua inclinação para a tônica.

A segunda frase do *chorus* tem início no compasso 18 e é caracterizada pela troca de oitava da tônica seguido de um movimento descendente pela escala

pentatônica de Ré menor, harmonizada com o acorde de G7. No final do compasso 19 a tônica é prolongada pelo terceiro grau até o compasso 20, Figura 46.

Now's the time

Figura 45 - Início do segundo *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

O final do segundo *chorus* é mostrado na Figura 46. No compasso 20 a harmonia de D7 indica a prolongação da tônica estrutural por nova troca de oitava seguida de movimento descendente terminando a segunda frase no sexto grau, gráfico C. A ornamentação do final da segunda frase é mostrada pelos gráficos A e B.

No gráfico A é indicado o uso do modo eólio⁵² sobre a nota Si, justificando a ornamentação da nota Ré estrutural com o Dó#.

⁵² O modo eólio é a escala diatônica começando pelo sexto grau. Possui as mesmas notas da escala pentatônica menor sobre o sexto grau com a inclusão do segundo grau (Dó#) e do sexto grau (Sol). Este intervalo é o tritono da escala maior relativa e a construção da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo se baseia na retirada desse intervalo de tritono do modo eólio.

The image displays a musical score for the end of the second chorus of Charlie Parker's solo. It consists of four systems of staves. The top staff is for the Saxophone (A. Sx.), and the bottom three systems are for the Piano (A, B, and C). The score is in G major and 4/4 time. Chord symbols D7, Em, A7, and D7 are placed above the saxophone staff. The piano part includes various annotations such as 'mix', 'eólio', '4#7b', and 'mix' in different systems. The piano part also includes various fingering and articulation markings like '8', '5', '3b', and '7b'.

Figura 46 - Fim do segundo *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

O *turnaround* do final do segundo *chorus* é realizado novamente com a utilização da progressão **ii-V7**. No final do compasso 22, gráfico C, a nota *Fá#* oriunda do modo mixolídio se inclina ascendentemente para a nota *Dó* natural estrutural, caracterizando a prolongação da nota *Ré* estrutural do compasso 20. No compasso 23 a nota *Dó* estrutural segue seu movimento estrutural descendente, passando pela escala pentatônica de *Ré* menor. Ainda no gráfico C a nota *Fá#* tem sua inclinação para a nota *Fá natural* da estrutura fundamental como característico do uso mesclado das escalas pentatônicas. O gráfico B aponta para a ornamentação da frase, enquanto que o gráfico A ilustra o movimento ascendente ligando a nota *Fá#* no início da frase com a nota *Dó* estrutural. As notas utilizadas entre elas são as notas *Sol* e *Si bemol* e formam durante o movimento ascendente uma escala com **4#** e **7b**, caracterizando um modo mixolídio com **11#**. Por fim, a nota *Dó* estrutural gera uma dissonância estrutural harmonizada com o acorde de **A7** (choque de terça

maior e terça menor). A mesma dissonância ocorre com a nota *Fá natural* estrutural no compasso seguinte, harmonizada com *D7*.

O terceiro *chorus* é mostrado na Figura 47 e na Figura 48. Utiliza a ênfase no quinto grau estrutural, nota *Lá*. Como característico das melodias do *blues* o quinto grau estrutural é prolongado pela terça maior oriunda do modo mixolídio. No final do compasso 25, Figura 46, a melodia se inicia com o arpejo da tríade de *Ré* maior. No compasso 20, Figura 47, o gráfico C mostra a ênfase de terça menor entre o *Fá#* e o *Lá* estrutural.

Now's the time

The image displays a musical score for the piece "Now's the time". It is divided into three systems of staves, labeled A. Sx., A., and C. The top system (A. Sx.) shows the saxophone part with various notes, slurs, and articulation marks. The middle system (A.) shows the piano accompaniment with chords (D7, G7, D7, G7) and labels like "mix" and "Lídio". The bottom system (C.) shows another piano accompaniment with labels like "mix" and "blue". The score includes chord changes (D7, G7, D7, G7) and various musical notations such as accidentals, slurs, and articulation marks. The piano part includes labels like "mix", "blue", and "Lídio". The saxophone part includes fingering numbers and articulation marks like "3b" and "5".

Figura 47 - Início do terceiro *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

O gráfico C ainda aponta para o movimento descendente passando pelo sexto grau até alcançar o terceiro grau menor que se inclina para o terceiro maior, caracterizando o movimento de *blue note* da escala pentatônica de *Si* menor. A nota *Fá#* se inclina para a nota *Lá* por salto de terça menor ascendente e troca de oitava no final da primeira frase do terceiro *chorus*, prolongando a nota *Lá* estrutural do

início do compasso 26. Ou seja, a quinto grau estrutural é prolongado pela escala pentatônica sobre o sexto grau relativo.

O gráfico B mostra a ornamentação das notas estruturais apontadas pelo gráfico C. A nota *Lá* estrutural gera o início de uma progressão linear descendente sobre a escala pentatônica do sexto grau como demonstra os gráficos A e B. Essa progressão linear é similar à progressão que ocorre na primeira frase do segundo *chorus*, Figura 45.

No compasso 27 a nota *Sol* é oriunda do modo mixolídio e utiliza o salto para a nota *Mi* realizando um salto de terça menor descendente e gerando uma dissonância de 13ª que ornamenta a nota *Fá* de maior valor estrutural. O gráfico A da Figura 47 ainda aponta para uma progressão linear descendente sobre a pentatônica de *Fá#* menor, enfatizando a nota de maior valor estrutural e que ornamenta a nota *Lá* por salto de terça menor no compasso 28.

A segunda frase do terceiro *chorus* mostra no gráfico C a prolongação da nota *Lá* até o final do compasso 31 por um movimento descendente com as notas estruturais pertencentes à escala pentatônica de *Ré* menor e com o acréscimo do sexto grau, enfatizando a nota *Ré*, conforme mostra o gráfico C, Figura 47. As notas estruturais estão sempre no tempo forte dessa frase. Os gráficos A e B mostram a ornamentação da segunda frase em que ocorre uma progressão linear descendente utilizando o modo lídio de *Sol* com *blue notes* de passagem, conforme aponta o gráfico A. A nota última nota *Lá* apontada no gráfico C irá se inclinar para a nota *Fá#* no compasso 32, Figura 48. O gráfico C da Figura 48 mostra a prolongação do quinto grau estrutural pelo salto de terça menor da nota *Fá#*. O gráfico B aponta para a utilização da escala pentatônica de *Si* menor para realizar a prolongação enquanto que o gráfico A demonstra a ornamentação das notas do gráfico B.

A terceira frase do terceiro *chorus* continua por prolongar o quinto grau estrutural pelo salto de terça menor ascendente da nota *Fá#* oriunda do modo mixolídio, como demonstra o gráfico C. O gráfico B aponta para o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo enquanto o gráfico A indica o uso de notas do modo mixolídio oriundos do acorde de *B7* no compasso 33 e do modo eólio no compasso 34 com a harmonia de *Em*. Essa prática de mistura entre modos distintos é uma característica do jazz moderno. Quanto à progressão harmônica o acorde de *B7* funciona como uma dominante individual de *Em* gerando uma progressão **V7/ii-**

ii-V7 entre os compassos 33 e 35. A nota Lá estrutural gera uma dissonância estrutural de 11^a sobre o acorde de Em no compasso 34.

The image displays a musical score for the final of the third chorus of Charlie Parker's solo. It is organized into three systems, labeled A, B, and C. System A includes a saxophone part (A. Sax.) and a piano part (A). System B includes a saxophone part (B) and a bass part (B). System C includes a saxophone part (C) and a bass part (C). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Chord symbols are placed above the staff: D7, B7, Em, A7, D7, Em, A7. The saxophone part is highly melodic, featuring triplets and slurs. The piano part includes annotations for 'mix' and 'eólio' (Eolian mode). The bass part provides a steady accompaniment with some melodic lines. The score is numbered 32 at the beginning of each system.

Figura 48 - Final do terceiro *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

O último *chorus* analisado de *Now's the time* é mostrado na Figura 49 e Figura 50.

Nos primeiros quatro compassos desse *chorus* há um direcionamento harmônico para Sol através da cadência ii-V7 que ocorre no compasso 41. O gráfico C da Figura 49 mostra ainda a prolongação do quinto grau estrutural até o compasso 42 utilizando ainda a escala pentatônica sobre o sexto grau. No final do compasso 42 há um movimento estrutural descendente utilizando a escala pentatônica de Ré menor com o acréscimo da *blue note* Lá bemol.

Now's the time

The musical score is divided into three systems, labeled A, B, and C. System A (Saxophone) features a complex melodic line with many slurs and ornaments. System B (Alto Saxophone) shows a descending linear progression with a 'jônio' (jônio) mode indicated in measure 41. System C (Clarinet) provides a simpler harmonic accompaniment. Chord progressions are indicated above the staff: D7, G7, D7, Am, D7, G7. Measure numbers 38, 39, 40, 41, 42, and 43 are marked at the beginning of each system.

Figura 49 - Início do quarto *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

O gráfico B da Figura 49 mostra uma progressão linear descendente no compasso a partir do compasso 40 prolongando a nota *Lá* estrutural, utilizando a escala pentatônica de *Lá* menor. O gráfico A mostra a ornamentação dessa progressão linear. No compasso 41 é utilizada uma progressão linear secundária sobre o modo jônio de *Sol* com a *blue Ré bemol* que ornamenta o sétimo grau menor da progressão linear apresentada no gráfico B. No compasso 42 a nota *Lá* gera uma dissonância estrutural de 9ª sendo harmonizada com o acorde de G7.

No compasso 43 ocorre o alcance da tônica estrutural que é prolongada nos últimos compassos do *chorus*, gráfico C da Figura 50. No compasso 44 ocorre o alcance do terceiro grau estrutural que tem sua tendência em se inclinar para a

tônica, porém ele realiza um movimento ascendente para a tônica oitava acima que em seguida se desloca para a tônica estrutural no compasso 45. O gráfico A e B mostra a ornamentação das notas estruturais do gráfico C. Para troca de oitava descendente é utilizado o modo jônio de Ré no compasso 44, gráfico A. No final do compasso 45 ocorre ainda uma progressão linear sobre o Ré, porém utilizando a *blue note* com a terça maior do modo mixolídio e sobre o acorde de *Em*. A prolongação da tônica nos compassos seguintes se dá pela alternância das notas sobre a escala pentatônica sobre o sexto grau. A ênfase no final da frase recai sobre o quinto grau o que se justifica pela continuidade que o *turnaround* propõe, uma vez que a peça continua com outros *chorus* não analisados aqui.

The image displays a musical score for the final of the fourth chorus, solo by Charlie Parker. The score is divided into three systems: A (Saxophone), B, and C. System A shows the saxophone line with various ornaments and modes (mix, jônio, blue) and chord progressions (D7, Em, A7). System B shows the saxophone line with ornaments and modes (mix). System C shows the saxophone line with ornaments and modes (mix).

Figura 50 - Final do quarto *chorus*, solo de Charlie Parker. Transcrição de Goldsen (1978, p.76).

9. CONCLUSÃO

A música folclórica afro-americana possui um papel determinante para a construção do jazz e suas origens também são retomadas várias vezes pelos músicos ao longo de seu processo de transformação, justificando a importância das origens folclóricas no ponto de vista cultural e musical. O contexto social do afro-americano foi determinante para a sua produção musical, refletindo os aspectos culturais em que ele estava inserido. As inflexões melódicas africanas preservadas e desenvolvidas no contexto americano são fundidas com a influência da música europeia, tanto na progressão harmônica do *blues* quanto na forma do *ragtime*. Vale lembrar o que GIDDINS (2009, p.46) afirma como um ideal social na questão musical da identidade negra, em que o afro-americano, dentro do contexto social, buscava preservar em sua música as suas características ancestrais oriundas do contexto africano.

A cultura folclórica negra realizou duas coisas. Primeiro, ela estabeleceu um identidade afro-americana que, tendo sobrevivido a séculos de escravidão, as décadas tumultuosas depois da Guerra Civil, e a transição do meio rural para os centros urbanos no início do século vinte, tornou-se um meio de fortaleza étnica. Os músicos de jazz basearam-se na tradição folclórica para assegurar que a música que eles executavam fosse de alguma forma congruente com o que significava ser negro. (GIDDINS 2009, p.46)

A estrutura melódica afro-americana apresenta certa ambiguidade característica, em que o uso de no mínimo duas escalas pentatônicas simultâneas, somadas à inflexão melódica por saltos de terças menores, produzem o “colorido” melódico afro-americano distinto da tradição europeia. Através destes fatores apresentados é possível observar o uso das dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a, bem como o choque de terça maior e terça menor, quando a melodia afro-americana é realizada com as progressões harmônicas tradicionais. Este fator importante é apontado por Larson (1998, p.212) quando o autor discorre sobre o entendimento das dissonâncias harmônicas do jazz: “esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz”. Como podemos observar através da prática melódica com suas dissonâncias, a prática harmônica do jazz foi influenciada por tal sonoridade quando Brothers afirma que “os músicos de jazz ouviram esses intervalos na música popular, tanto na música comercial *mainstream* quanto no *blues*” (BROTHERS 1994, p.493), justificando a abordagem

feita ao considerar as notas dissonantes como parte da estrutura fundamental schenkeriana, adaptada ao contexto afro-americano.

Notou-se também, através das análises, a influência de aspectos tonais tendo um papel secundário na questão da elaboração e direcionamento melódicos no *blues* e no *ragtime*. Como demonstrado nos gráficos analíticos do capítulo 6, quando ocorria a presença de inflexões tonais nas melodias elas estavam sujeitas a prolongar ou elaborar as notas da estrutura fundamental encontradas nas figuras Figura 29 e Figura 30. Este fato se confirma também no *ragtime*, conforme demonstrado no capítulo 7, na aplicação analítica discutida com a peça “*Maple leaf rag*”, mesmo com uma maior influência da música tonal presente neste gênero, preservando assim como no *blues* as características da inflexão melódica afro-americana.

Como demonstrado no decorrer desta pesquisa, o *blues* exerceu uma função essencial para o jazz uma vez que as características da inflexão melódica africana são preservadas primeiramente nas canções de trabalho e na estrutura tradicional do *country blues*, e desenvolvidas dentro do jazz. Os apontamentos de Laz Ekwueme (1974, p.48) em que o autor afirma que “contorno melódico africano tende a ser descendente” e de que há uma tendência na utilização de intervalos de segunda e terça na melodia africana pôde ser comparado às estruturas melódicas do *blues*. Da mesma forma os apontamentos de Brandel (1962) sobre padrões melódicos da música africana puderam ser relacionados com a estrutura do *blues* em que o uso de melodias descendentes de forma similar às progressões lineares não-tonais puderam ser comparadas. Por fim o que Schuller (1968) afirma pôde ser relacionado também à preservação de traços melódicos africanos: apesar de o *blues* ser improvisado ele “conseguiu ser mais bem sucedido em preservar os padrões melódicos africanos” (SCHULLER 1968, p.38 apud. OLIVER 1991, p.17).

Outra característica essencial para a compreensão da música africana foi a ideia do ciclo africano. Como demonstrado, a música africana é baseada em camadas rítmicas em que há a interação de no mínimo duas camadas. Uma camada é composta por um ostinato rítmico e forma um ciclo, utilizando polirritmia. A segunda camada é composta pelos instrumentos solistas que interagem com a primeira camada inserindo material novo, ou ainda imitando ou antecipando ideias apresentadas pela primeira camada rítmica. Brothers (1994) então compara essa essência de interação com o jazz, sendo que a seção rítmica do jazz (representada

pelo ciclo harmônico) interage com a segunda camada do solista (melodia improvisada). Assim a essência de independência entre as duas camadas se mantém. O mais importante é a interação entre ambas, formando o “organismo musical” afro-americano, conforme discutido no capítulo 6, sobre as estruturas fundamentais no *blues*.

Os três exemplos das peças de Louis Armstrong e Charlie Parker, no capítulo 8, demonstraram como a técnica de redução schenkeriana, adaptada ao contexto da música afro-americana, pôde auxiliar no entendimento desse desenvolvimento melódico. Tal adaptação se tornou essencial uma vez que se buscou preservar nos gráficos analíticos os pontos principais da inflexão melódica do *blues* e seu conseqüente desenvolvimento no jazz.

A análise das peças “*West end blues*”, “*Wild man blues*” e “*Now’s the time*” apresentaram as possibilidades da técnica de redução analítica baseadas nas estruturas encontradas nas melodias dos *blues*, em consonância com os apontamentos de Forte (2011) sobre a possibilidade de aplicação da técnica de redução no jazz. Porém, as possibilidades apresentadas aqui possibilitaram um aprofundamento dessa questão e em alguns aspectos tiveram outro direcionamento do que aponta Forte (2011) e Larson (1998; 2009), pois, ao considerar o *blues* como um meio fundamental para a abordagem analítica também foi necessário considerar as dissonâncias características da música afro-americana como sendo parte da estrutura fundamental, uma vez que essas dissonâncias fazem parte de seus componentes estruturais, conforme discutido nesta pesquisa. Em consonância com o que afirma Stock (1993) ao dar importância para a evolução folclórica, ao contexto da produção musical e relacioná-los como interdependentes, foi possível abordar os aspectos da construção melódica do *blues* e indicar possibilidades de seu desenvolvimento dentro do jazz.

No trecho da peça “*Wild man blues*” foi possível observar que a inflexão melódica do *blues* se mantém mesmo quando a estrutura formal é modificada. Muito provavelmente essa essência é mantida em vários outros estilos de jazz, porém sempre com traços de desenvolvimento. Em “*Now’s the time*” foi possível observar pequenas modificações nas progressões harmônicas dentro da forma do *blues* tradicional, como o uso de cadências em **ii-V7** ou **V7/ii-ii-V7**. Porém ainda que utilizando esses acordes foi possível apontar para a independência melódica característica do *blues*.

Em consonância com os apontamentos de Stock (1993) as estruturas encontradas aqui podem ocorrer em diversas formas de variação, quase sempre não encontradas da mesma forma, porém elas mantêm sempre uma tendência em comum. Assim sendo, as estruturas fundamentais do *blues* apresentadas nessa pesquisa, capítulo 6, puderam representar aspectos da inflexão melódica afro-americana, como o uso mesclado das escalas pentatônicas e a tendência de salto por terça menor (ascendente ou descendente) para o alcance da tônica.

Foi possível observar também o uso de progressões lineares não-tonais, capítulo 4, utilizando como base a escala pentatônica menor. No caso do *blues* tradicional essas progressões se limitavam basicamente às escalas pentatônicas menores sobre a tônica e o sexto grau, gerando certa ambiguidade melódica, como foi demonstrado no capítulo 5. Nos exemplos de jazz além das duas escalas anteriores, outras progressões lineares baseadas em outras escalas pentatônicas (ou ainda outras escalas não tradicionais) foram possíveis de serem encontradas como forma de prolongação de uma nota com maior valor estrutural. Assim essas várias progressões lineares geram dissonâncias estruturais essenciais para o entendimento do jazz e devem ser levadas em consideração na abordagem analítica.

Assim, a afirmação de Hobsbawm (1986, p.151) de que o *blues* é a estrutura fundamental do jazz pôde ser verificado de maneira analítica, demonstrando vários indícios de que a estrutura fundamental à que Hobsbawm se refere pode ser entendida também dentro de uma ótica schenkeriana adaptada ao seu contexto de aplicação, tornando esse tipo de abordagem analítica mais próxima de seus componentes estruturais. Essa proximidade é descartada se ocorrer uma mera aplicação da análise schenkeriana de forma tradicional. Porém aspectos da música tonal tradicional também devem ser levados em consideração dentro do desenvolvimento do jazz. Assim uma abordagem analítica que contemple os aspectos demonstrados nesta pesquisa pode se tornar mais satisfatória por lidar com aspectos vindos do contexto musical da cultura afro-americana que possui influência de várias culturas musicais e elucidar de que maneira essa miscigenação é refletida através da prática musical.

REFERÊNCIAS

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. *Harmony & Voice Leading*. Thomsom Learning. 3ª Edição. 1979. 656 p.

BRANDEL, Rose. Types of melodic movement in Central Africa. *Ethnomusicology*. Vol.6, Nº2. University of Illinois Press. 1962. pp. 75-87.

BROTHERS, Thomas. Solo and cycle in African-American jazz. *The Musical Quarterly*. Vol.78, Nº3. Oxford University Press. 1994. pp. 479-509.

DANIELS, Douglas Henry. The significance of *blues* for American history. *The Journal of Negro History*. Vol.70, Nº1. Association for the Study of African American Life and History, Inc. 1985. pp. 14-23.

DAVIS, G. Roger. *Levels Analysis Of Jazz Tunes*. D.M.A. dissertation, The Ohio State University, 1990.

DEGREG, Phil. *Jazz keyboard harmony*. New Albany: Ed. Jamey Aebersold Jazz. 243p.

DEVEAUX, Scott. Constructing the jazz tradition: Jazz historiography. *Black American Literature Forum*. Vol.25, Nº3. St. Louis University. 1991. pp. 525-560.

DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: A linear approach*. Rottenburg. Advance music. 1986. 150p.

EASTMAN, Ralph. Country *blues* performance and the oral tradition. *Black Music Research Journal*, Vol.8, Nº2. Center of Black Music Research - Columbia Colege Chicago; University of Illinois Press. 1988. pp. 161-176.

EKWUEME, Laz E. N. Concepts of African Musical Theory. *Journal of Black Studies*. Vol.5, Nº1. Sage Publications, Inc. 1974. pp. 35-64.

FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. W.W. Norton & Company. 1982. 398 p.

FORTE, Allen. Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory*. Vol.3, Nº1. Duke University Press. 1959. pp.1-30.

FORTE, Allen. The development of diminutions in American jazz. *Journal of Jazz Studies*, vol.7, Nº1. Institute of jazz studies at Rutgers, The State University of New Jersey. pp.7-27. 2011.

FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: EDUEL, 2011. 101p.

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. *Jazz*. New York. W.W. Norton & Company. 2009. 704p.

GOLDSSEN, Michael H. *Charlie Parker Omnibook*. New York: Atlantic Music Corp. 1978. 144p.

HAERLE, Dan. *The jazz language: A theory text for jazz composition and improvisation*. Miami. Studio 224. 1980. 58p.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 1986. 6ª Edição. 377 p.

KENNEDY, Raymond F. Jazz style and improvisation codes. *Yearbook for Traditional Music*. Vol.19. International Council for Traditional Music. 1987. pp. 37-43.

KLITZ, Brian. Blacks and pre-jazz instrumental music in America. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol.20, Nº1. Croatian Musicological Society. 1989. pp. 43-60.

KOETTING, James. Afro-American music. *Ethnomusicology*. Vol.29, Nº2. University of Illinois Press; Society for Ethnomusicology. 1985. pp. 330-333.

LARSON, Steve. *Analyzing jazz: A Schenkerian approach*. Harmonologia: studies in music theory; nº15. Pendragon Press. Nova York. 2009. 204p.

LARSON, Steve. Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about method. *Music Theory Spectrum*, Vol.20, Nº2. University of California Press. 1998.pp.209-241.

_____. Swing and motive in three performances by Oscar Peterson. *Journal of Music Theory*, Vol. 43, N°2. Duke University Press. 1999. pp.283-314.

_____. Composition versus Improvisation? *Journal of Music Theory*. Vol.49, N°2. Duke University Press. 2008. pp.241-275.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO. 1995. 522p.

LONG, Jack. *The real book of blues*. New York: Wise Publications.1999. 302p.

MERRIAM, Alan P. Characteristics of African music. *Journal of the International Folk Music Council*. Vol.11. International Council for Traditional Music. 1959. pp. 13-19.

MILLER, Ron. *Modal jazz: composition and harmony*. Rottenburg: Advance Music. 2002. 142p.

NEUMEYER, David. The ascending "Urlinie". *Journal of Music Theory*. Vol.31, N°2. Duke University Press. 1987. pp. 275-303.

OLIVER, Paul. That certain feeling: *Blues and Jazz in 1890?* *Popular Music*. Vol.10, N°1. Cambridge University Press. 1890. pp. 11-19.

OTTENHEIMER, Harriet. The *blues* tradition in St. Louis. *Black Music Research Journal*. Vol.9, N°2. Center for Black Music Research – Columbia College Chicago; University of Illinois Press. 1989. pp. 135-151.

PEARSON, Nathan W. Political and musical forces that influenced the development of Kansas City jazz. *Black Music Research Journal*. Vol.9, N°2. Papers of the 1989 National Conference on Black Music research. Center for Black Music Research – Columbia College Chicago; University of Illinois Press. 1989. pp. 181-192.

QURESHI, Regula Burckhardt. Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis. *Ethnomusicology*. Vol.31, N°1. University of Illinois Press; Society for Ethnomusicology. 1987. pp. 56-86.

RYERSON, Bill. *The best of Scott Joplin*. Miami: Shattinger International Publication. 1973. 97p.

SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952.

SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 359 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999. 580 p.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1968. 453 p.

STOCK, Jonathan. The application of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities. *Music Analysis*. Vol12, Nº2. Blackwell Publishing. 1993. pp.215-240.

TIRRO, Frank. Constructive elements in jazz improvisation. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 27, Nº2. University of California Press. 1974. pp.285-305.

WANG, Richard. Jazz circa 1945: A confluence of styles. *The Musical Quarterly*. Vol.59, Nº4. Oxford University Press. 1973. pp. 531-546.

WEISETHAUNET, Hans. Is there such a thing as the 'blue note'?. *Popular Music*. Vol.20, Nº1. Cambridge University Press. 2001. pp. 99-116.

WELLING, James C. The Emancipation Proclamation. *The North American Review*. Vol.130, Nº279. University of Northern Iowa. 1880. pp.163-185.

ANEXOS

Backwater Blues

Bessie Smith

E A7 E A7

bluc
mix

bluc
mix

8

8

E B7 E

7

bluc
mix

7

5 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.17).

Five long years

Eddie Boyd

The musical score is presented in two systems, each with two staves labeled A and B. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 12/8. The first system covers measures 1-4, with chord symbols C7, F7, C7, and F7 above the staff. Staff A (guitar) contains a complex melodic line with various techniques indicated by numbers and accidentals: measure 1 has a '5' and a dotted line; measure 2 has '5bblue' and '43b1'; measure 3 has '8 5 4 3b'; and measure 4 has '5bblue' and '43b1'. Staff B (piano) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system covers measures 5-8, with chord symbols C7, G7, F7, and C7 above the staff. Staff A continues the melodic line, and Staff B provides accompaniment. Measure 7 includes a '7' above the staff. Measure 8 has fingering '8 7b 5' and '5 4 3b1' above the staff.

Transcrição de Long (1999, p.88).

I'm a king bee

James Moore

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of staves. The first system includes a single melodic line at the top, followed by piano part A (treble and bass clefs) and piano part B (treble and bass clefs). The second system continues with piano part A and piano part B. Chord symbols are placed above the melodic line and above the piano part A staves. Fingerings and articulations are indicated with numbers and symbols like '3b', '1', and '3'. A 'mix' label is present in the piano part A staves of both systems.

Chord symbols: A7, E7, A7, E7, B7, A7, E7, A7, E7.

Fingerings: 3b, 1, 3b, 1, 3, 8, 7b, 7b, 5, 4, 3b, 1.

Articulations: slurs, accents, and a '3' over a triplet.

Transcrição de Long (1999, p.118).

Three hours past midnight

Johnny 'Guitar' Watson

Chord symbols: A^b7, D^b9, A^b7, D^b9, A^b, E^b7, D^b9, A^b, D^b9, A^b.

Staff A (Piano):

- System 1: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties. Bass clef, 12/8 time. Chordal accompaniment.
- System 2: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties. Bass clef, 12/8 time. Chordal accompaniment.

Staff B (Piano):

- System 1: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties. Bass clef, 12/8 time. Chordal accompaniment.
- System 2: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties. Bass clef, 12/8 time. Chordal accompaniment.

Staff C (Vocal):

- System 1: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties.
- System 2: Treble clef, 12/8 time. Melodic line with slurs and ties.

Transcrição de Long (1999, p.271).

Bright lights, big city

Jimmy Reed

The musical score is written in 12/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of guitar parts, labeled A and B.

System 1:

- Part A:** Features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chords A7 and D7 are indicated above the staff. Fingerings include 8, 5, 4, 3b, 1, and 8. The word "mix" is written under the treble clef staff.
- Part B:** Features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A "mix" instruction is written under the treble clef staff.

System 2:

- Part A:** Starts at measure 6. Chords A7, E7, D7, and A7 are indicated above the staff. Fingerings include 6 and 3b. The word "blue" is written above the treble clef staff, and "mix" is written below it.
- Part B:** Starts at measure 6. A "3b" fingering is written above the treble clef staff.

Transcrição de Long (1999, p.44).

Mean old bed bug blues

Jack Wood

A7 D7

A

B

E7 D7 A7 A7

8 7b 5 3b 1

8 7b 5 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.156).

She ain't nothing but trouble

Arthur Crudup

The musical score is written in 4/4 time and G major. It consists of a vocal line and two piano accompaniment parts, A and B.

Part A: This part features a complex melodic line with triplets and slurs. The notation includes fingerings such as 8, 5, 4, 3b, 1 and 8, 5, 4, 3b, 1. Chords G7 and C7 are indicated above the staff.

Part B: This part provides a simpler harmonic accompaniment. It includes a triplet of eighth notes (7b, 5, 4) and a slur over a quarter note (4) and eighth notes (3b, 1). Chords G7, D7, C7, and G are indicated above the staff.

Transcrição de Long (1999, p.223).

Someday

Arthur Crudup

G7 C9

The image displays two systems of piano accompaniment for the song 'Someday' by Arthur Crudup. The music is in 4/4 time and G major. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Chords G7 and C9 are indicated above the staff. The left hand uses a 'mix' technique, indicated by a dashed line and the word 'mix'. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. Chords G, D7, C9, and G are indicated above the staff. The left hand continues to use the 'mix' technique. The right hand includes fingering numbers: 8, 5, 4, 3b, 1. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

A

B

8

8

8

G D7 C9 G

N mix CS N

8 5 4 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.230).

Broken Hearted Blues

Willie Dixon

D7 G7 D D7 G7

A

B

3b 1

8 7b 5 4 3b 1

5 4 3b 1

8 5 4 3b 1

7 D D7 A7 G7 D7 G7 D

A

B

8 7b 5 4 3b 1

8 7b 5 4 3b

8 7b 5 4 3b

Transcrição de Long (1999, p.45).

Don't fish in my sea

Bessie Smith ; Ma Rainey

F7 B \flat F7 B \flat F7 B \flat F7 B \flat 7 E \flat 7 F7

A

B

7 B \flat F7 B \flat 7 B dim F7 B \flat E \flat 7 B \flat

Transcrição de Long (1999, p.68).

Dust my broom

Robert Johnson

D7 G7 D7 G7

A

B

3b 1 1 3b 1 1

7 D7 A7 G7 D7 G7 D7

3 3 3

mix

3b 1 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.76).

Can't stop lovin'

Elmore James

The musical score is presented in two systems, each with two staves labeled A and B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 1 through 6. The second system covers measures 7 through 10. Chord symbols are placed above the first staff of each system. Fingering and articulation marks are present throughout the notation.

System 1 (Measures 1-6):

- Staff A: Treble clef. Measure 1: quarter notes G4, A4, B4. Measure 2: quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 3: quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 4: quarter notes C4, B3, A3, G3. Measure 5: quarter notes G3, F#3, E3, D3. Measure 6: quarter notes C3, B2, A2, G2.
- Staff B: Bass clef. Measure 1: quarter notes G2, A2, B2. Measure 2: quarter notes C3, B2, A2, G2. Measure 3: quarter notes G2, F#2, E2, D2. Measure 4: quarter notes C2, B1, A1, G1. Measure 5: quarter notes G1, F#1, E1, D1. Measure 6: quarter notes C1, B0, A0, G0.

System 2 (Measures 7-10):

- Staff A: Treble clef. Measure 7: quarter notes G4, A4, B4. Measure 8: quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 9: quarter notes G4, F#4, E4, D4. Measure 10: quarter notes C4, B3, A3, G3.
- Staff B: Bass clef. Measure 7: quarter notes G2, A2, B2. Measure 8: quarter notes C3, B2, A2, G2. Measure 9: quarter notes G2, F#2, E2, D2. Measure 10: quarter notes C2, B1, A1, G1.

Chord symbols: D7 (measures 1, 7), G7 (measures 2, 8), A7 (measure 9), D7 (measure 10). Fingering: 5, 3b, 3b, 3b, 3b, 3b, 3b, 3b, 3b, 1. Articulation: mix, slurs, accents.

Transcrição de Long (1999, p.51).

Million years blues

John Lee Williamson

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. The guitar part (A) features a melodic line with triplets, bends, and a 'mix' technique. The piano part (B) provides harmonic support with chords and melodic lines. The bass part (B) plays a steady bass line. Chord changes are indicated by 'C', 'F7', and 'G7' above the staff. Measure numbers 3, 5, 7, and 9 are marked above the guitar staff. The score concludes with a double bar line at the end of measure 10.

Transcrição de Long (1999, p.159).

Walking my troubles away

Traditional

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-5) is in E major (three sharps) and 3/4 time. The melody in the treble clef starts with a quarter note E, followed by eighth notes G# and A, and a quarter note B. The accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern. Chords E and A7 are indicated above the staff. Fingerings and techniques like 'mix' and '7b' are noted. The second system (measures 6-9) continues the melody and accompaniment. Chords E, B7, A7, and E are indicated above the staff. Fingerings and techniques like '3b' and '1' are noted.

Transcrição de Long (1999, p.283).

You'll like my loving

Traditional

A7 D7

A

B

3b 3b 3b 1 1 3b 3b

7 A7 E D7 A7

A

B

3b 1 1 5 4 3b 1 3b 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.299).

Texas blues

Lowell Fulson

D7 G7 D7 G7

A

B

7 D7 A7 G7 D

A

B

Transcrição de Long (1999, p.253).

Go back to your no good man

Lonnie Johnson

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part (top staff) includes a melodic line with various ornaments and a bass line with block chords. The piano part (middle and bottom staves) features a mix of chords and melodic lines, with specific fingering and techniques like 'mix' indicated. Chord markings above the guitar staff include D, D7, G9, A7, and G. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are placed at the beginning of their respective measures.

Matchbox blues

Blind Lemon Jefferson

The musical score is presented in two systems, labeled A and B. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. System A covers measures 1 through 6. The first staff of system A contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a descending eighth-note line in measure 2. The second staff of system A shows a similar melodic line with a triplet in measure 1 and a descending line in measure 2. The bass staff of system A shows a simple bass line with a quarter note in measure 1 and a half note in measure 2. System B covers measures 7 through 10. The first staff of system B contains a melodic line with a triplet in measure 7 and a descending line in measure 8. The second staff of system B shows a similar melodic line with a triplet in measure 7 and a descending line in measure 8. The bass staff of system B shows a simple bass line with a quarter note in measure 7 and a half note in measure 8. Chord symbols A7 and D7 are placed above the first two staves of system A, and A7, E7, D7, and A are placed above the first four staves of system B. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accidentals (3b) above the notes.

Transcrição de Long (1999, p.154).

Blues ain't nothing

Georgia White

D D7 G7

A

blue 5 4 3b 5 4 3b 5 3b 1 3b

mix mix

B

3b

7 D A7 G7 D

A

5 5 3# 2 1 5 4 3b 1

Penta Maior

B

5 5 4 3b 1

Transcrição de Long (1999, p.29).

Built for comfort

Willie Dixon

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 5. The second system covers measures 6 through 9. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 12/8. The guitar part (A) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass part (B) provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. Chord markings A7 and D7 are placed above the first system, while A7, E7, D7, and A7 are placed above the second system. Fingerings such as 3b and 5 are indicated above specific notes in both parts.

Transcrição de Long (1999, p.49).

Crossroads Blues

Robert Johnson

The image displays two systems of musical notation for the blues piece 'Crossroads Blues' by Robert Johnson. Each system consists of two staves: 'A' (Guitar) and 'B' (Bass). The music is in 4/4 time and the key of G major (one sharp).

System 1:

- Staff A (Guitar):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes (3) and various fingerings including 7b, 5, 3b, and 1. Chord changes from G7 to C7 are indicated above the staff.
- Staff B (Bass):** Shows a bass line with a 7b fingering and a melodic line with a 7b fingering.

System 2:

- Staff A (Guitar):** Continues the melodic line with a triplet (3) and fingerings 5, 4, 3b, 1. Chord changes from G7 to D7, C7, and back to G7 are indicated. The word 'mix' is written under the first three measures.
- Staff B (Bass):** Shows a bass line with a 'mix' fingering and a melodic line with a 5 + 3b 1 fingering.

Transcrição de Long (1999, p.63).

Mean and Evil

Elmore James

The musical score is presented in two systems, each with a guitar part (A) and a bass part (B). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) features guitar parts with triplets and 7b techniques, and bass parts with chords and single notes. The second system (measures 5-8) continues with similar guitar techniques and bass accompaniment. Chord symbols A7, A, D9, E, and D7 are placed above the guitar staff to indicate harmonic structure.

Transcrição de Long (1999, p.155).

Maple leaf rag

Scott Joplin

The image displays a musical score for the piece "Maple Leaf Rag" by Scott Joplin. The score is arranged in three systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system is marked with a section letter 'A' and includes a piano introduction labeled "Lab Major" with a forte (*f*) dynamic. The second system also features a section letter 'A' and includes a section letter 'B' for the bass line. The third system includes a section letter 'A' and a section letter 'B' for the bass line, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is heavily annotated with chord symbols such as I, V6, V7, bVI, and V, often with figured bass notation (e.g., 1 6 4, 4). It also includes performance markings like *f*, *p*, and *mf*, as well as phrasing slurs and articulation marks. The piece is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Transcrição de Ryerson (1973, p.6).

B

f

A

B

18

26

This musical score is divided into three systems, each with three staves. The top staff of each system is for a piano (B, A, B), the middle for guitar (A, A, B), and the bottom for another piano (B, A, B). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first system starts at measure 18 and ends at measure 25. The second system starts at measure 26 and ends at measure 33. The third system starts at measure 34 and ends at measure 41. The piano parts feature complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. The guitar part includes various chord voicings and techniques like triplets and bends. The bottom piano part has long, flowing lines with some notes marked with 'N' for natural. Chord diagrams are provided below the guitar staff for each measure.

Chord diagrams for the first system (measures 18-25):

- M18: V6/4, V, V, V4/3, V7, I, I6/4
- M19: I6/4, vi6, V6, V7, V4/3, V7, V4/3, I6, I6/4, I6/4, I, I6/4, I

Chord diagrams for the second system (measures 26-33):

- M26: V6/4, V, V4/3, V7, I, I6/4, I6/4, I, V7/ii, ii, V7/V, V7, I, I6/4, I

Chord diagrams for the third system (measures 34-41):

- M34: V, V7, I, I, V7/ii, ii, V7/V, V7, I, I

51 **C**

Rêb Maior V6 V9 V9 I I V9 V9 I I

51

A

B

51

Rêb Maior V9 I V9 I

59

V9/ii V9/ii ii ii vii^o7/V V2/ii V7/ii V7/V V7 I I₆ I₆ I₇

59

A

B

59

V9/ii ii V7/V V7 I I I₇

D

68

Láb Maior IV IV₄⁶ IV IV₄⁶ I₆ I I₄⁶ V₄⁶ V₄⁷ V₄⁶ V₄⁷ I I₄⁶ I I₄⁶

A

B

Láb Maior IV I V₇ I

76

Láb Maior IV IV₄⁶ IV IV₄⁶ I₆ I I₄⁶ IV I₆⁺ I₄⁶ vi₅⁶/V V₅⁶ I I₄⁶ I V₇ I

A

B

IV I IV I₄⁶ I I V₇ I