UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL

JEZYEL LEVY MAIA DE CERQUEIRA

ESTUDO TÉCNICO E INTERPRETATIVO DO ESTILO DE IMPROVISAÇÃO DO SAXOFONISTA ZOOT SIMS

Salvador
2017

JEZYEL LEVY MAIA DE CERQUEIRA

ESTUDO TÉCNICO E INTERPRETATIVO DO ESTILO DE IMPROVISAÇÃO DO SAXOFONISTA ZOTT SIMS

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Criação-Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior

Salvador
2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

C416 Cerqueira, Jezyel Levy Maia de
Estudo técnico e interpretativo do estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims / Jezyel Levy Maia de Cerqueira.- Salvador, 2017.
107 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2017.

1. Zoot Sims (1925-1984) - Improvisação (Música). 2. Músicos de jazz -- Análise musical. 3. Jazz – Música -- Estudo e ensino. I. Scott Junior, Rowney Archibald. II. Universidade Federal da Bahia . III. Título.

CDD: 781.65

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial **Jezyel Levy Maia de Cerqueira,** na Área de Criação Musical - Interpretação, intitulada "Estudo Técnico Interpretativo do estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims" ***foi aprovado.***

Doutor Rowney Archibald Scott Junior (orientador)

Doutor Pedro Amorin de Oliveira Filho

Mestre Marcio André Pereira de Jesus

Salvador, 30 de março de 2017

A

Amaury Maia de Cerqueira e Edeilda Grilo de Cerqueira, pais amados que me conduziram no caminho da verdade e do amor.

Pryska Uylla Maia de Cerqueira, irmã queria, pelo carrinho e atenção.

Maristela Souza Pinto de Souza, esposa amada, por toda a dedicação, amor, respeito e comprometimento.

Agradecimentos

À Deus em primeiro lugar.

Ao amigo, irmão, Antônio Carlos Batista Neves Júnior, pela amizade e companheirismo.

Ao meu mestre Ricardo Sibalde (Cabo), por todos os ensinamentos.

Ao amigo, professor e orientador Rowney Scott, por toda a confiança, amizade, incentivo e direcionamento ao longo destes anos

Ao mestre Nivaldo Cerqueira, pelos conselhos musicais que levarei por toda a vida.

Aos amigos e grandes companheiros de jornada, Cristiano Lira, Everaldo Pequeno e Alexandre Vieira.

Aos Professores, amigos, Joel Barbosa e Celso Benedito, por todo conhecimento e horas de dedicação prestadas.

Aos amigos Tobias Moller, Isaias Rabello, Nino Bezerra e Kadija Telles, pela ajuda prestada na realização deste trabalho.

Estudo Técnico e Interpretativo do Estilo de Improvisação do Saxofonista Zoot Sims.

Resumo

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa artística que teve como objetivo o estudo teórico-prático do estilo de improvisação do saxofonista de Jazz Zoot Sims. Utilizando como principal ferramenta de estudo a produção de transcrições de solos improvisados e a consequente análise e execução musical das mesmas, foi possível perceber características interpretativas do solista, analisar suas escolhas melódicas em relação à harmonia, desenvolver minha proficiência técnica e absorver nuances de seu fraseado. Durante o processo de edição das partituras dos solos transcritos, ficou claro a possibilidade de anexa-los em um álbum de transcrições intitulado "Zoot Sims, Solos Transcritos". Desta forma, este livro pode se tornar mais uma ferramenta de estudo para instrumentistas, saxofonistas, que busquem entender um pouco mais sobre o universo da improvisação jazzística, através dos solos improvisados deste saxofonista. No final do livro de transcrições é apresentado um anexo contendo *patterns* do Zoot Sims, como mais uma ferramenta de análise e estudo. A inclusão do artigo "O processo de transcrição de solos improvisados a partir de áudios", que trata das formas de efetuar e resultados obtidos com esta prática, complementa este trabalho.

Palavras Chave: Transcrição; Improvisação; Jazz; Zoot Sims.

Technical and interpretative study of the improvisation style of saxophonist Zoot Sims.

Abstract

The present work is the result of an artistic research that had as objective the theoretical-practical study of the style of improvisation of Jazz saxophonist Zoot Sims. Using as main study tool the production of transcriptions of improvised solos and the consequent analysis and musical execution of them it was possible to perceive interpretative characteristics of the soloist, to analyze his melodic choices in relation to harmony, to develop my technical proficiency and to absorb nuances of his phrasing. During the process of editing the scores of transcribed solos, it was clear the possibility of bring them together in a transcript album titled "Zoot Sims, Transcribed Solos". In this way, this book can become a further study tool for instrumentalists, saxophonists, who seek to understand a little more about the universe of jazz improvisation, through the improvised solos of this saxophonist. At the end of the transcript album there is an attachment containing patterns from Zoot Sims, as another tool for analysis and study. The inclusion of the article 'The process of transcribing improvised solos from audio', which deals with different ways of transcribing and the use of the transcriptions, complements this work.

Keywords: Transcription; Improvisation; Jazz; Zoot Sims.

SUMÁRIO

1 MEMORIAL DESCRITIVO 09

1.1 MODULO ACADÊMICO. 10

1.2 PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS. 12

1.3 DESNVOLVIMENTO DO PRODUTO: ÁLBUM DE TRANSCRIÇÕES DE SOLOS DO SAXOFONISTA ZOOT SIMS 14

1.4 CONCLUSÃO. 16

2 ARTIGO – O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE SOLOS IMPROVISADOS A PARTIR DE ÁUDIOS 18

RESUMO 18

ABSTRACT 19

INTRODUÇÃO 20

2.1 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO 21

2.2 MATERIAIS DE AUXILIO 22

2.3 PANORAMA DE ESTUDOS PRÁTICOS. 23

2.4 GRAFIA MUSICAL 25

2.5 OUTRAS ANÁLISES 28

2.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 29

APÊNDICE DO ARTIGO 30

REFERÊNCIAS 36

BIBLIOGRAFIA 37

DISCOGRAFIA 38

ANEXOS 39

ANEXO A - FORMULÁRIOS DE REGISTRO DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS 40

ANEXO B – ÁLBUM DE TRANSCRIÇÕES DE SOLOS DO SAXOFONISTA ZOOT SIMS 52

1 MEMORIAL DESCRITIVO

Em março de 2015 iniciei o mestrado no Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na área de Criação Musical/Interpretação, sob a orientação do Professor Dr. Rowney Scott.

Durante os últimos semestres de minha graduação em saxofone pela UFBA, tive contato com alguns alunos do PPGPROM, com quem pude compreender um pouco sobre as diretrizes do curso. Desta forma, percebi que a Pós-Graduação Profissional poderia ser uma excelente possibilidade de continuar minha pesquisa sobre improvisação, interpretação e criação, áreas voltadas ao estudo da performance musical, agora complementada por um viés mais científico, sem perder o caráter essencialmente prático da mesma.

A escolha pela área de Criação Musical/Interpretação, deveu-se à minha crescente atuação como saxofonista e flautista no mercado da música popular, sobretudo em trabalhos onde a improvisação tem um papel importante. Além disso, a possibilidade de trabalhar em um projeto de pesquisa que estivesse integralmente ligado à minha atuação como artista profissional, e que privilegiasse as práticas profissionais supervisionadas, me pareceu o caminho ideal para a continuação do meu desenvolvimento como músico. Poder contar com a orientação de um profissional que atua no campo musical acadêmico e no mercado de música popular, foi mais um fator que me fizeram aderir a este programa de pós-graduação. Desta forma, tive a possibilidade de continuar o meu estudo técnico-interpretativo sobre o estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims, o qual havia começado durante os últimos semestres do curso de graduação.

1.1 MODULO ACADÊMICO

A turma de mestrado da qual fiz parte foi a primeira do PPGPROM a ter aulas no formato de módulos. Esses módulos acontecem em semanas específicas, quando as disciplinas matriculas pelo estudante são ministradas de maneira condensada, em dois turnos, diferentemente do formato tradicional onde o estudante tem aulas todas as semanas em dias e horários específicos. Assim, tivemos por semestre, três módulos de aulas compreendidas em três semanas específicas do semestre.

As disciplinas teóricas foram essenciais para que eu começasse a compreender o universo musical acadêmico do qual estava fazendo parte. Através dessas disciplinas pude perceber de que formas podem ser feitas as pesquisas científicas e como poderia utilizar esse conhecimento, em prol de uma melhor desenvoltura artística profissional, aliando os conhecimentos teóricos e técnicos ao fazer musical.

A disciplina Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUS502), ministrada pelo professor Paulo Costa Lima e auxiliada pelo professor Pedro Amorim de Oliveira Filho, foi muito importante para que eu pudesse ter um entendimento inicial sobre o que vem a ser uma pesquisa acadêmica. Por estar quase exclusivamente conectado ao mercado de trabalho como instrumentista, esta disciplina veio preencher um déficit em minha formação, pois até então tinha pouca informação de como se produzir algo nesse âmbito. Durante o semestre foram abordados conceitos e técnicas de pesquisa e documentação de trabalhos acadêmicos, assim como realizadas atividades em sala de aula para abordagem crítica sobre o desenvolvimento da pesquisa de cada aluno. Os comentários, tanto dos professores como dos colegas, me possibilitaram entender a forma mais adequada de se expressar dentro desse universo.

A disciplina Fundamentos Técnicos e Práticos da Interpretação Musical (MUSD43), ministrada pelo Professor Lucas Robatto, mudou de maneira significativa o meu modo de pensar sobre a performance musical. Utilizando textos para demonstrar as diversas vertentes de pesquisa sobre interpretação musical, foi possível entender um pouco sobre as variadas linhas de pensamento existente. Através de discussões em sala de aula, que abrangeram diversas áreas acadêmicas ligadas diretas ou indiretamente ao fazer musical, obtive um embasamento teórico que me fez refletir sobre minha forma de tocar.

A disciplina Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42), ministrada pela professora Diana Santiago, foi essencial para me deixar a par de pesquisas atuais sobre a prática musical. As atividades propostas foram essenciais para que eu pudesse desenvolver um pensamento crítico e sistemático em relação aos conceitos existentes nas linhas de pesquisa científica relacionadas a performance musical. Ao final do semestre, produzi um texto e fiz uma apresentação sobre a minha pesquisa e a sua relevância para o meu desenvolvimento como músico profissional.

A disciplina Estudos Especiais em Interpretação Musical (MUSD45), ministrada pelos professores Pedro Robatto, Suzana Kato e Beatriz Aléssio, teve o papel de demonstrar através de textos, vídeos e apresentações, as possibilidades de pesquisa nas diversas áreas relacionadas à interpretação musical. Através de discussões sobre os temas propostos pelos professores, foram debatidos diversos pontos de vista sobre trabalhos acadêmicos relacionados à prática musical, fator importante para o desenvolvimento da minha pesquisa. Ao final do semestre, cada aluno fez uma apresentação musical de 20 minutos onde foram abordados conceitos interpretativos do repertório apresentado.

Além das possibilidades de estudo teórico e técnico ligadas à área de Criação Musical/Interpretação ainda existe neste modelo de Pós-Graduação, a oportunidade de poder transitar e interagir com a área de Educação Musical, fator que pode vir a ser enriquecedor para o atual desenvolvimento do músico profissional. Como a minha formação musical está quase que exclusivamente voltada à performance musical, poder entender os conceitos vigentes na área de Educação foi uma oportunidade valorosa a qual pude abraçar. A matéria Estudos Especiais em Educação Musical (MUSD46), ministrada pelo professor Joel Barbosa, apresentou como principal objeto a composição de arranjos para uma filarmônica de músicos iniciantes, buscando soluções e possibilidades para o desenvolvimento técnico musical destes instrumentistas. Esta disciplina também teve um valor sentimental para mim, por ter iniciado meus estudos musicais em uma filarmônica, a Sociedade Lítero Musical 25 de Dezembro da cidade de Irará. Poder desenvolver arranjos para este formato de banda foi muito saudosista e prazeroso, pois me remeteu aos tempos de infância e início dos estudos musicais.

1.2 PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

As matérias voltadas à prática profissional orientada foram importantes para que eu pudesse desenvolver minha performance musical, principalmente considerando o mercado de trabalho. Como minha pesquisa está em grande parte ligada à prática musical, a oportunidade de atuar em contextos musicais onde a improvisação tivesse presença marcante, representou grande valia para o desenvolvimento desta pesquisa.

A disciplina Oficina de Prática Técnico Interpretativa (MUSD48), ministrada pelo meu orientador, foi a ponte para a elaboração do produto dessa pesquisa. A referida disciplina comporta a carga horária utilizada para transcrever os solos improvisados do Zoot Sims, analisar questões harmônicas e melódicas destas transcrições, estudar os solos transcritos e editar as partituras.

De acordo com as orientações que me foram propostas pelo orientador, procurei me inserir em contextos musicais que fossem apropriados para o desenvolvimento de minha performance como músico improvisador e que também servissem como experiência artística. Esses ambientes foram importantes para que eu experienciasse a participação em uma gama de formações musicais, sempre optando por cenários em que a improvisação fosse estimulada. Essas práticas foram computadas nas disciplinas: Pratica de Banda (MUSD51), Prática Orquestral (MUSD49) e Práticas em Grupos Mus.Lig. à Manif.Trad.Com.e/ ou Populares (MUSD55).

Na disciplina Prática de Banda pude tocar com o grupo de jazz liderado pelo cantor e contrabaixista Alexandre Vieira, o qual se apresentava semanalmente no Hotel Pestana Convento do Carmo. Nessas apresentações eu sugeria o repertorio de jazz que gostaria de tocar e a banda me acompanhava, como em uma *Jam Session*[1]. Além disso, muitas vezes, tocava músicas que já faziam parte do repertório desta banda ou outras sugeridas por músicos que tocavam ocasionalmente com o grupo, o que me proporcionava conhecer novos temas e trabalhar improvisação e leitura à primeira vista. Tocar regularmente com esse grupo foi fundamental para o desenvolvimento da minha improvisação musical e interpretação jazzística, pois através das apresentações eu conseguia colocar em prática o

[1] Expressão que no mundo inteiro designa encontro de músicos de jazz para tocar de improviso, sem pagamento, contrato ou compromisso profissional. Henrique Autran Dourado *Dicionário de termos e expressões da música.*

material que estava estudando, aliando os estudos para a absorção da linguagem jazzística com os materiais teóricos contidos nos livros de improvisação e nas transcrições.

No segundo semestre formei dois grupos para duas apresentações musicais distintas. O primeiro foi um trio de jazz com Alexandre Vieira no contrabaixo acústico e Tobias Möller na bateria. Este grupo serviu como base para o estudo da transcrição que fiz do solo de Zoot Sims no tema Groovin' High, de Dizzy Gillespie. Posteriormente, fizemos uma apresentação para a disciplina Estudos Especiais em Interpretação, onde abordei alguns conceitos interpretativos que Zoot Sims utilizou em seus improvisos.

O segundo grupo formado foi um quarteto de jazz com Nino Bezerra no contrabaixo, Kadija Teles no piano e Tobias Möller na bateria. Trabalhamos duas músicas: a transcrição do solo de Zoot Sims no tema Groovin' High e a música Lazy Bird de John Coltrane. Com esta formação foi possível trabalhar e analisar questões harmônicas e de entrosamento musical que não foram possíveis com o primeiro grupo pela ausência do piano. Tocar a música Lazy Bird foi muito difícil pela complexidade harmônica e pelo andamento rápido, o que me exigiu muito tempo de estudo técnico e interpretativo.

Através dos ensaios, estudos e apresentações realizadas com esses grupos, pude desenvolver diversos aspectos técnicos musicais importantes para um profissional que busca uma melhor desenvoltura tanto como líder de uma banda quanto como integrante de um grupo voltado à música popular instrumental. Como consequência me senti estimulado e mais bem preparado para realizar novos trabalhos voltados ao mercado profissional e com formações musicais diferenciadas.

Além dos grupos que utilizam um repertório jazzístico, tive também a oportunidade de participar da Orquestra Recôncavo, grupo formado para tocar um repertório voltado à música baiana, principalmente frevos com arranjos próprios. Este grupo foi primeiramente idealizado para uma formação de 9 integrantes, sendo 3 saxofones, 2 trompetes, trombone, contrabaixo, guitarra e bateria. Devido a demandas do mercado de trabalho, este grupo foi momentaneamente aumentado para uma formação com 20 integrantes de sopro. A direção musical e os arranjos ficam a cargo de Ricardo Sibalde (Cabo) e a parte administrativa a cargo de Cristiano Lira. Com a formação menor participamos do 3º Fórum para Bandas e Filarmônicas ministrado pelos professores Celso Benedito e Joel Barbosa, que aconteceu entre os dias 11 e 13 de dezembro de 2015. Já

com a formação maior, tivemos o convite para acompanhar o artista Carlinhos Brown durante o carnaval de 2016 no seu projeto intitulado “Descidão”.

Como o arranjador faz parte do grupo e conhece tecnicamente os integrantes, ele pode escrever os arranjos de acordo com nível técnico e as possibilidades de cada músico. Participar de um grupo musical que privilegia a criação de arranjos específicos fez com que o som produzido fosse diferenciado tanto na estrutura composicional quando no resultado sonoro, elevando o grau de performance da orquestra. O trabalho técnico desenvolvido com este grupo foi de nível alto pois os arranjos são bastante complexos, principalmente para o naipe de saxofone. Além disso, também tive espaço para praticar a improvisação musical em um repertório diferente do contexto jazzístico, já que alguns arranjos têm espaço para solos improvisados. Isto me possibilitou experienciar uma abordagem diferente, tanto em termos técnicos quanto no que se refere a interpretação de solos improvisados.

A possibilidade de participar dessas diferentes formações me proporcionou uma valorosa experiência musical. Acredito que isso tenha me tornado mais qualificado profissionalmente e musicalmente, podendo assim melhor atender aos futuros requisitos exigidos pelo mercado de trabalho.

1.3 DESNVOLVIMENTO DO PRODUTO: ÁLBUM DE TRANSCRIÇÕES DE ALGUNS SOLOS DO SAXOFONISTA ZOOT SIMS.

O foco primordial desta pesquisa é o meu desenvolvimento como músico improvisador e a minha familiarização com um estilo musical específico, o Jazz. Para tal, utilizei o saxofonista Zoot Sims, ícone do jazz estadunidense, como referência para um estudo técnico interpretativo, que consistiu em transcrever alguns de seus solos, a partir de áudios originais, para análises de seu estilo de improvisação e interpretação.

Quando comecei a transcrever os solos do Zoot Sims, percebi que o mesmo possuía uma forma característica de tocar, detentor de um fraseado rítmico e com ótimo domínio técnico do instrumento. Transcrever seus improvisos foi uma tarefa complexa, que exigiu diversas horas de audição e treino, tanto para conseguir chegar a uma escrita aproximada, visto que o mesmo não utiliza uma precisão rítmica, atrasando e adiantando as frases em relação ao andamento imposto pela banda, quanto para poder igualar minha forma de tocar à sua interpretação. Além disto, as partituras dos solos transcritos me forneceram uma gama de informações sobre aspectos melódicos e harmônicos referentes às escolhas de notas e frases utilizadas por este saxofonista.

Através da feitura das transcrições, foi ficando clara a possibilidade de organiza-las em um álbum de solos transcrições. Para fazê-lo, primeiramente tive que pesquisar sobre a confecção dos mesmos. Para isso analisei livros de transcrições de solos improvisados e sites, de músicos renomados, que tivessem esse tipo de material. Desta forma obtive embasamento teórico para a confecção das partituras, podendo perceber e me familiarizar melhor com as particularidades existentes na escrita popular voltada ao jazz e sobre a utilização de determinados caracteres gráficos para algumas questões interpretativas, chegando assim a um material funcional, acessível e útil a músicos, saxofonistas, com interesse sobre solos improvisados, de maneira geral, e os de Zoot Sims mais especificamente.

Para a edição e revisão do álbum, pude contar com a ajuda de profissionais muito competentes e que são grandes amigos. Para a revisão técnica dos solos pude contar com o auxílio de Ricardo Sibalde, músico profissional com mestrado pela UFBA, arranjador e multi-instrumentista. Ele analisou as transcrições e me auxiliou na correção e na escrita mais conveniente, e que pudesse ser melhor interpretada pelo músico. Para a edição das partituras precisei aprender a utilizar o programa de edição Finale, pois embora tivesse conhecimento do mesmo, a complexidade dos solos requereu alguém mais gabaritado para realizar o trabalho de editoração. Para tal, contei com a ajuda de Antônio Carlos Batista Neves Júnior (Tony Neves), mestre de banda e professor da filarmônica 25 de Março da cidade de Feira de Santana, que tem amplo domínio da utilização do programa e ofereceu-me suporte na escrita das partituras, além de ter sido o revisor das edições finais das mesmas.

Zoot Sims foi um saxofonista que tocou em grande parte *standards*[2], o que pode ser percebido nas gravações de seus diversos álbuns. Desta forma os solos que escolhi fazem parte do repertório jazzístico, comum em apresentações de diversos artistas. Para a seleção dos solos que iria transcrever, utilizei como parâmetro principal o meu gosto pessoal, pois assim poderia ter uma prática mais agradável e produtiva. A escolha de áudios que estivessem com boa qualidade sonora, para facilitar a de identificação de notas e frases, contribuiu na seleção dos solos a serem transcritos.

Durante a feitura das transcrições e ao passo que estudava e analisava questões harmônicas, melódicas e rítmicas, comecei a entender as informações teóricas contidas nas frases utilizadas pelo solista (notas e frases melódicas em relação à harmonia). Notei então que poderia utilizar algumas destas frases (*patterns*) como material técnico de estudo melódico-harmônico. Surgiu então ao final do processo de edição do álbum de transcrições, a elaboração de um anexo sobre *patterns* de Zoot Sims. Estes *patterns* servem como uma ferramenta de análise para as frases utilizadas pelo solista nas diversas progressões harmônicas contidas na música, podendo ser utilizados como base para um estudo mais detalhado sobre questões teóricas referentes a improvisação musical[3].

Acredito que este álbum pode se tornar uma ferramenta bastante útil, funcional para músicos interessados no estudo da improvisação, além de possibilitar um maior entendimento sobre os contextos acima citados. Este livro contém uma pequena parcela do que foi produzido pelo saxofonista Zoot Sims, mas espero, através dele, poder contribuir para memória deste músico que tanto admiro e que de forma tão significante vem contribuindo para o meu desenvolvimento musical, proporcionando-me momentos alegres e gratificantes com as audições de seus lindos solos.

1.4 CONCLUSÃO

A realização deste trabalho foi imensamente gratificante e posso afirmar que o mesmo me proporcionou uma enorme evolução artística profissional. Através das

[2] Na linguagem do jazz, a música consagrada, parte do repertório de qualquer banda. Ver em Henrique Autran Dourado *Dicionário de termos e expressões da música.*
[3] Ver em Jerry Coker *Patterns for jazz.*

experiências vividas durante o curso, sinto-me melhor preparado para as exigências e dificuldades que podem ser expostas tanto pelo mercado de trabalho como pela vida musical. Desta forma, os conceitos e ideias que pude obter me abriram novos caminhos a percorrer, o que é gratificante para o músico que almeja um melhor desenvolvimento de sua carreira como artista profissional.

Gostaria de agradecer aos professores do programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) pela elaboração e desenvolvimento deste curso, que vem atendendo a necessidade do músico mais ligada à performance de continuar a desenvolver-se tanto profissionalmente quanto academicamente. Sinto-me bastante honrado em poder ter realizado mais uma etapa de minha formação nesta conceituada instituição de ensino superior, com renomados educadores que não mediram esforços para me proporcionar acesso ao conhecimento e desenvolvimento musical de forma tão valorosa.

Muito obrigado!

Jezyel Levy Maia de Cerqueira.

2 ARTIGO - O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE SOLOS IMPROVISADOS A PARTIR DE ÁUDIOS.

RESUMO

Este artigo visa descrever e analisar as minhas práticas de transcrição de solos improvisados a partir de áudios de gravações originais. Para tanto, apresento o meu processo empírico de descoberta de metodologias de transcrição, desenvolvidas gradualmente durante o período de dois anos de práticas. Analiso também as suas características, utilizações e prováveis benefícios. Como suporte para um embasamento teórico, descrevo algumas metodologias e conceitos de transcrição encontrados em alguns poucos livros, métodos e artigos disponíveis para pesquisa.

Palavras-chave**:** Transcrição, Improvisação, Jazz.

ARTICLE - THE PROCESS OF TRANSCRIBING IMPROVISED SOLOS FROM AUDIOS.

ABSTRACT

This article aims to describe and analyze my practices of transcribing improvised solos from original audio recordings. To do so, I present my empirical process of discovering transcription methodologies, developed gradually during the two-year period of practice. I also analyze its characteristics, uses and probable benefits. In support of a theoretical background, I describe some of the methodologies and concepts of transcription found in a few books, methods and articles available for research.

Keywords: Transcription, Improvisation, Jazz.

INTRODUÇÃO

Em 2013 iniciei meus estudos de improvisação musical e aliado a isso comecei a fazer transcrições de solos improvisados a partir de áudio, como forma de entender o pensamento criativo do improvisador. O primeiro solo que transcrevi foi um improviso do saxofonista Scott Hamiltom sobre o tema "Foolin myself". A partir das dificuldades encontradas na transcrição deste solo, percebi que poderia aperfeiçoar vários aspectos da minha formação musical, dentre eles: percepção musical, entendimento de conceitos melódicos e rítmicos utilizados pelos improvisadores, conhecimento harmônico e desenvolvimento técnico como instrumentista improvisador.

Durante as aulas de improvisação, o professor abordava questões sobre escolhas melódicas, tipos de fraseado no contexto do jazz e domínio harmônico do tema. Ficou claro que não bastava apenas saber as notas certas para cada acorde ou progressão harmônica, mas também conseguir conectar todas essas informações de uma forma mais ‘musical’. A prática de transcrever solos improvisados se tornou uma rotina nos meus estudos, dedicando pelo menos uma hora por dia a fazê-lo. Tendo transcrito solos improvisados de uma variedade de saxofonistas, resolvi me dedicar a transcrever apenas de um, como forma de focar na absorção das ideias musicais e estilo do mesmo. Escolhi, então, o saxofonista Zoot Sims que me chamou atenção pelo seu fraseado rítmico e sonoridade peculiar. Mais adiante neste trabalho farei uma abordagem mais ampla sobre este saxofonista e sua importância na minha pesquisa.

2.1 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

A transcrição de solos improvisados é complexa e requer paciência e uma percepção musical apurada, muitas vezes desenvolvidas através da própria prática. Nesta prática, além da percepção auditiva, utilizei o saxofone tenor como instrumento de referência para identificar as frases musicais. Durante a maior parte deste processo a minha relação com o ato de transcrever se deu de maneira empírica. Nunca havia pesquisado ou tinha referencias metodológicas de como fazê-lo. Simplesmente fui fazendo. Dessa maneira estabeleci três caminhos básicos para desenvolver as transcrições:

- Ouvir as frases separadamente, entender quais as notas e os tempos tocados, e escrever em partitura.

- Ouvir e memorizar o solo completo, identificar, com o auxílio do saxofone, quais as notas em cada frase, e escrever em partitura.

- Ouvir e memorizar o solo completo, identificar, com o auxílio do saxofone, quais as notas utilizar em cada frase, conseguir tocar todo o solo junto com o áudio de referência e, por fim, escrever em partitura.

A funcionalidade de cada um destes métodos vai depender dos objetivos, necessidades e aptidões de quem os utiliza. Muitas vezes temos interesses diferentes de acordo com o nosso desenvolvimento técnico-musical, o que nos leva a fazer uso da transcrição para finalidades específicas. Comecei utilizando o primeiro método de transcrição ao qual me referi. Ele se mostrou uma forma rápida e eficiente de entender quais as notas e ritmos utilizados em cada frase e como funcionou o ‘pensamento melódico’ do improvisador. À medida que avancei na notação, fui tendo um panorama sobre as ideias melódicas em cada acorde ou progressão harmônica, o que possibilita a absorção de frases especificas para serem utilizadas como material melódico e de estudo em diferentes tonalidades.

A necessidade de avançar para um segundo modelo metodológico de transcrição veio a partir da percepção de que, no primeiro, pouco conseguia absorver em relação a nuances interpretativas e formas de fraseado do solista.

Nesta nova forma de transcrever, memorizando o solo primeiramente, a maneira de se relacionar com o solo a ser transcrito mudou significativamente. A prática auditiva se tornou maior e mais concentrada, fazendo com que eu assimilasse mais do tipo de fraseado do solista e exigindo mais tempo de audição do solo, antes de começar a

transcreve-lo. Em compensação, as frases eram decifradas com maior facilidade. Através deste modelo de transcrição, percebi que, além de desenvolver a percepção e notação musical e o entendimento das frases de acordo com a harmonia, também desenvolvia a memória musical e entendia com mais clareza as nuances interpretativas do solista.

Mesmo com a utilização deste segundo modelo de transcrição, no qual eu tinha um foco maior na absorção e entendimento do fraseado do solista, pude perceber que o meu estudo estava primeiramente voltado à escrita do solo para depois partir para a execução. Com o intuito de desenvolver ainda mais profundamente a minha capacidade de absorção e entendimento de um estilo específico de improvisação, decidi utilizar um outro modelo de transcrição onde primeiramente eu conseguisse tocar todo o solo antes de começar a escreve-lo. Comecei então a utilizar o terceiro modelo de transcrição que havia me referido anteriormente.

Neste novo modelo, assim como no segundo, eu precisava ouvir o solo mais vezes e de maneira mais concentrada com o intuito de memoriza-lo. Contudo, diferentemente da forma anterior, agora eu deveria tocar todo o solo, junto com o áudio original, antes de começar a escreve-lo. Isso acabou acarretando mais tempo de audição do solo e mais tempo para decorar as frases, já que não poderia escreve-las imediatamente. Em alguns momentos eu precisava decifrar a mesma frase diversas vezes, dia após dia, até conseguir decora-la. Só então eu iniciava o processo de notação musical, que agora se tornara mais rápido, fácil e sem o auxílio do instrumento.

2.2 MATERIAIS DE AUXILIO

Alguns dos solos que transcrevi foram em andamentos rápidos, de 200 a 240 bpm. Para esses, precisei utilizar um programa de computador que reduz o andamento do áudio original, sem, contudo, mudar a afinação ou tonalidade da música. Utilizei o Windows Media Player que é capaz de reduzir em até 50% o andamento. No meu caso, reduzi os andamentos em apenas 25% pois era o suficiente para poder entender as notas de maneira mais precisa. Mais lento do que isso poderia descaracterizar o contexto musical. A utilidade dessa ferramenta se mostrou mais eficaz principalmente em relação a determinados trechos que, ouvidos em andamentos rápidos, poderiam ser percebidos como efeitos ou técnicas estendidas, mas que na verdade não o eram. Esta diminuição do

andamento também se mostrou muito útil para um entendimento mais apurado da interpretação, demonstrando com mais clareza como o performer utilizou as articulações musicais.

Além da utilização para as transcrições, esse programa também me serviu como ferramenta de estudo de performance dos solos já transcritos. Pude exercita-los utilizando a gravação original, contudo começando em andamentos reduzidos e aumentando de forma gradativa, proporcionando um desenvolvimento técnico e interpretativo mais regular e eficaz.

Mesmo utilizando esse programa como ferramenta de trabalho que me possibilita fazer transcrições mais fidedignas aos áudios originais, tenho bastante cuidado para que o mesmo não se torne uma 'muleta' para a minha prática. Digo isto porque, para mim, a prática de transcrever solos improvisados tem como principal objetivo o entendimento das notas, frases, nuances interpretativas e contextos harmônicos e melódicos, e não apenas o desenvolvimento de materiais escritos, que vêm como produtos secundários deste trabalho. Não obstante, essas partituras têm me servido como importante fonte de pesquisa teórica nas análises melódicas e harmônicas e para o entendimento dos caminhos utilizados pelo improvisador.

2.3 PANORAMAS DE ESTUDOS PRÁTICOS

As metodologias utilizadas para estudar as transcrições estão diretamente relacionadas aos distintos modelos utilizados para transcrever os solos, como expliquei anteriormente. Após o término de uma transcrição, o próximo passo é o estudo prático com o instrumento, com exceção do terceiro modelo, quando pratico o solo já memorizado antes de escreve-lo em partitura. Nesses casos, a notação musical me serve basicamente para realizar análises harmônicas e melódicas e não para o estudo prático dos solos.

As primeiras transcrições que fiz foram utilizando o primeiro modelo, onde eu faço toda a transcrição do solo em partitura antes de toca-lo. Desta forma, após terminada a transcrição, preciso tocar o solo em andamentos reduzidos para que possa entender tecnicamente frase por frase. Os estudos destas transcrições são bem direcionados ao desenvolvimento técnico e de execução do solo. Paralelamente a isso, durante pelo menos

uma semana, eu faço audições regulares do solo por inteiro, como uma prática para poder memoriza-lo internamente, sem a utilização do instrumento. Desta forma posso entender como está sendo tocado pelo solista. Passada a parte de estudo técnico dos trechos que eu preciso dominar, começo então a praticar com o áudio em andamento real, ainda lendo a partitura, repetindo inúmeras vezes até conseguir conjugar a memória melódica interna à execução do solo no instrumento. Quando consigo memorizar o solo e tocar em andamento real, junto com o áudio e sem a necessidade de ler a partitura, tento então absorver o máximo possível das nuances interpretativas do solista, no caso Zoot Sims, suas características de som, timbre e até mesmo suas respirações. Como forma de averiguar quão fidedigna minha performance está, em relação ao solo original, faço gravações periódicas de minha execução do solo, enquanto, simultaneamente, ouço o áudio original, buscando sempre igualar a minha interpretação à do solista.

Durante o meu estudo técnico para domínio das frases, aproveito para fazer análises melódicas e harmônicas. Estas análises consistem em entender quais as notas da escala do acorde estão sendo utilizadas pelo solista, quais notas não pertencem ao acorde e qual a função que as mesmas exercem dentro do contexto musical. Este estudo também ajuda a absorver determinadas frases para poder aplica-las em diversas progressões harmônicas, dando origem a '*patterns'* para estudo. Mais adiante nesse texto, farei uma abordagem mais detalhada sobre a utilização de '*patterns'* ou padrões melódicos, como material para estudo melódico-harmônico.

Para o estudo técnico das partituras feitas com o segundo modelo de transcrição, eu empreguei basicamente a mesma metodologia de estudo utilizada no primeiro modelo. A prática para o domínio técnico das frases foi a mesma empregada anteriormente. A diferença neste segundo modelo é que a memorização prévia do solo, sem a utilização do instrumento, facilita tanto o entendimento do contexto melódico das frases quanto o desenvolvimento técnico. Além disso, as audições musicais que faço durante os estudos do solo, neste modelo, têm como foco as características interpretativas e de sonoridade.

Para o terceiro modelo de transcrição, a relação metodológica de estudo técnico é bem mais diferenciada, se comparada aos modelos anteriores. Como havia mencionado anteriormente, os estudos das frases no terceiro modelo de transcrição são feitos durante o próprio ato de transcrever, de forma gradativa e repetitiva, de acordo com as audições do solo. A insistente repetição das frases, utilizada nesse modelo, incita de maneira mais contundente a utilização da memória e percepção musical. Neste caso, preciso decorar a melodia e associa-la às notas a serem tocadas no instrumento, fazendo com que seja

necessário repetir as frases diversas vezes antes mesmo de escreve-las. Outro estudo técnico que faço com as transcrições, é praticar o solo já memorizado, sem o auxílio do áudio original, sem utilização da partitura e de forma lenta, para poder perceber o grau de domínio das frases.

Pela minha experiência nesse processo, percebo que a forma mais eficiente de se obter um bom domínio interpretativo (técnico e artístico) em relação à execução original do solista, acontece durante a utilização do terceiro processo de transcrição, contudo, não é a forma mais eficiente de se analisar questões harmônicas e melódicas, pois existe um grande espaçamento de tempo entre a audição do solo e sua escrita em partitura. Desta forma, o que fica evidente é que cada modelo de transcrição dos solos deve ser aplicado de acordo com estudo que se pretende dar prosseguimento. Todos os três modelos, aqui citados, podem chegar a um mesmo resultado em relação à análise de contextos harmônicos e melódicos, mas os mesmos são obtidos através de trajetos diferenciados, evidenciando e qualificando determinadas habilidades musicais.

2.4 GRAFIA MUSICAL

Um próximo passo no processo de estudos das transcrições é a necessidade de se abordar os conceitos sobre a escrita musical referente ao contexto específico, neste caso o Jazz e os solos improvisados. No meu trabalho, utilizo como referência e na prática, a grafia musical ocidental e suas especificidades no que tange sinais de expressão, muitos deles utilizados na música contemporânea, mas alguns utilizados especificamente na música popular, sobretudo nos solos improvisados.

Para poder efetuar a transcrição do solo em partitura, é necessário que se possua habilidade com a escrita musical ocidental, muitas vezes aprimorada através da pratica de transcrever. Desta forma tornasse possível associar as melodias ouvidas às representações gráficas de tempos e notas musicais e dar prosseguimento à escrita. Para que se possa interpretar uma partitura musical de determinado estilo com o caráter que a mesma requer, é preciso que se tenha um grau de conhecimento sobre o estilo proposto. Isto evidencia a necessidade de práticas auditivas relacionadas ao conhecimento de caráter e estilo musical, fazendo com que seja possível ter uma distinção entre diferentes interpretações para a mesma notação musical.

Para poder dar início à escrita musical, primeiramente foi preciso entender como funciona a interpretação jazzística. Não obstante, acredito que não seja necessário, para este trabalho, abordar conceitos mais aprofundados sobre este tipo de interpretação, e sim demonstrar o trajeto que percorri durante o processo de estudo sobre transcrição de solos improvisados. Comecei a estudar esta forma de interpretação com as audições do estilo e com os estudos sobre improvisação, muito antes de fazer a minha primeira transcrição. Os métodos de improvisação que utilizo muitas vezes também abordam conceitos de articulação e interpretação para a notação musical. Aliado a esses estudos, tive acesso a diversas transcrições de solos de saxofonistas de jazz feitas por outros músicos e pude fazer comparações em relação à notação musical e ao áudio original destas transcrições. A partir deste processo foi possível perceber o tipo de interpretação que pode ser aplicada ao contexto jazzístico, que como todo estilo musical têm seus padrões e relações em termos de escrita e interpretação. Desta forma, relacionando os áudios às partituras das transcrições e aplicando os estudos abordados nos métodos de improvisação, pude entender como funciona a interpretação e a notação musical aplicada ao jazz.

A grafia musical que é utilizada no jazz, ou mesmo na música popular ou contemporânea, dispõe de uma série de informações referentes a sinais de intensidade, expressão, efeitos e técnicas estendidas, com caráter expressivo. Estas informações podem ser indispensáveis para o entendimento musical, designando as diversas nuances interpretativas que podem surgir durante ato da improvisação. Nos diversos métodos sobre improvisação que tive acesso, e que também estavam se referindo a questões de linguagem jazzística, pude perceber a utilização de caracteres gráficos referentes a informações sobre questões interpretativas, sobretudo relacionadas a articulação e expressão.

Além dos métodos sobre improvisação, analisei diversas transcrições contidas em livros especializados em transcrições de solos improvisados. Nesses livros, percebi que nem todos utilizavam caracteres gráficos para indicar as possíveis nuances interpretativas feitas pelo solista. Em um dos livros mais conhecidos de transcrição, o Omnibook do Charlie Parker (1978), livro com diversos solos deste renomado saxofonista estadunidense, não existem sinais referentes a questões de articulação ou de efeitos utilizados pelo solista. Por outro lado, no livro “John Coltrane Solos” (1995) de transcrições de solos do legendário saxofonista John Coltrane, transcrito por Carl Coan, o autor sugere um glossário de dedilhados alternativos utilizados pelo solista, assim como, sinalizados na partitura, uma série de sinais gráficos de expressão, como “bends”, “ghost

notes" e glissandos, entre outros. Analisando também outros livros de transcrição, percebi que a prerrogativa de utilizar ou não estes sinais, fica a critério de quem transcreveu o solo. No álbum David Sanborn Collection (1989), são apresentados na partitura sinais de articulação e interpretação como tenutos, staccatos e trinados, além de acentos de intensidade para as notas e ligaduras de expressão. No livro Stan Getz Bb tenor saxofone (1993) transcrito por Greg Fishman, são utilizados, na partitura, "ghost notes", "bends", tenutos, staccatos e acentos de intensidade, além de sinais de dedilhados alterados que são apresentados no índice do mesmo. No álbum Miles Davis – kind of Blue (2000) transcrito por Rob DuBoff, Mark Vince, Mark Davis e Josh Davis, são utilizados, na partitura, sinais para glissandos, trinados e staccatos. No livro The jazz Style of John Coltrane (1980) David Baker, o autor apresenta variadas análises e especificações sobre o estilo de criação e improvisação do saxofonista John Coltrane. Nas transcrições, apresentadas neste livro, são utilizadas, na partitura, "ghost notes", staccatos, marcatos, glissandos, "bends", ligaduras de expressão e sinalizações escritas por extenso para a utilização de legatos. No livro The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998) transcrito por Trent Kynaston, o autor utiliza na partitura diversos símbolos e notações para articulações como ligaduras de expressão, tenutos, staccatos, "bends", "glissandos", "ghost notes" e ainda sinalizações de oitavas a serem tocadas. Além destes álbuns de transcrição, impressos, também tive acesso a diversas transcrições de solos encontrados na internet. Existe uma variedade de sites, informais ou especializados, onde músicos postam suas transcrições de solos improvisados como fonte livre para estudos e análises. Charles McNeal, saxofonista renomado no meio jazzístico, tem um site (charlesmcneal.com) onde o mesmo divulga materiais didáticos, áudios e partituras, além de transcrições de diversos saxofonistas de jazz. Nestas transcrições, o mesmo utiliza caracteres para designar questões interpretativas e de efeitos.

Nas minhas transcrições dos solos do Zoot Sims decidi por utilizar algumas destas sinalizações. Considero que elas podem ser importantes, principalmente para os músicos menos experientes e também como uma maneira de deixar evidente a expressão musical utilizada naquele momento. Em seu artigo 'The Complete Transcription process', o saxofonista e educador musical David Liebman aborda os conceitos sobre transcrição e as suas utilizações, além de proporcionar uma ficha sobre os diversos tipos de acentuações e símbolos que são funcionais à pratica de transcrever.

Abaixo relaciono as grafias encontradas nos métodos e livros pesquisados, as quais também utilizei nas transcrições dos solos do Zoot Sims (quadro em Apêndice).

As transcrições dos solos me proporcionaram realizar diversas análises musicais, harmônicas e melódicas. Através destas analises pude perceber as concepções de improvisação que Zoot Sims utilizou em diferentes contextos harmônicos e assim escolher frases as quais utilizei como material para estudo harmônico-melódico, '*patterns*'.

2.5 OUTRAS ANÁLISES

As análises harmônicas e melódicas são feitas através da partitura do solo, de forma a ser possível visualizar quais as notas que foram tocadas em determinado acorde ou progressão harmônica. Através destes estudos, fazendo uma analogia, é como se pudéssemos ter uma aula sobre improvisação com o próprio solista que estamos transcrevendo. A partitura do solo transcrito se torna uma enciclopédia de informações a serem trabalhadas e analisadas, podendo ser compreendidas de diferentes ângulos e situações, tanto harmônicas e melódicas como interpretativas. Tendo em mãos a partitura escrita do solo, começo a analisar compasso por compasso as notas tocadas em relação aos acordes, procurando entender qual a função destas notas em relação a harmonia vigente. É preciso saber a função de cada nota e se ela tem uma relação diatônica ou cromática com as outras. Assim, após verificar nota por nota analiso o caminho melódico que o solista seguiu, de que nota partiu, onde finalizou cada frase e como construiu o solo em relação à harmonia da composição. Tendo sido feita esta análise, o próximo passo seria isolar as frases que me agradam e aplica-las em outras tonalidades.

De forma gradativa estudo a frase escolhida em todas as tonalidades. Esta pratica proporciona um desenvolvimento técnico musical significativo. Com o auxílio do metrônomo e de uma outra partitura com os trechos harmônicos transpostos para as 12 tonalidades (ciclo das quartas, tons inteiros e cromatismo), pratico as frases escolhidas em diversos andamentos. Como consequência desta pratica, e com a familiaridade com a construção de pequenos trechos melódicos relacionados a harmonias especificas, surge ainda, de maneira natural, a possibilidade da criação de patterns originais criados pelo próprio instrumentista.

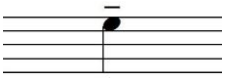
2.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos descrever e analisar no decorrer deste artigo, a pratica da transcrição de solos improvisados a partir de áudios pode ser de extrema utilidade no desenvolvimento e aprimoramento do musico improvisador, e não apenas dele. Ela não apenas ajuda no desenvolvimento da improvisação e criação musicais mas também na performance e entendimento de estilos musicais específicos. Ela serve como ferramenta de pesquisa, análise e desenvolvimento técnico e interpretativo, proporcionando ao instrumentista a abertura de caminhos na construção de uma linguagem própria como improvisador.

APÊNDICE DO ARTIGO

TABELA DE CARACTERIES GRÁFICOS

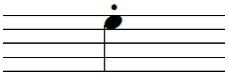
1. Tenuto.



Valor integral da nota.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998).

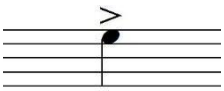
2. Staccato.



Valor diminuído da nota.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), Miles Davis – kind of Blue (2000), John Coltrane Solos (1995).

3. Acento.



Ataque forte da nota com diminuição da intensidade.

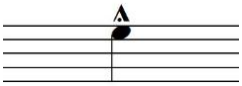
Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980).

4. Marcato.

Ataque forte da nota com diminuição do valor da nota.

Encontrado no livro: The jazz Style of John Coltrane (1980).

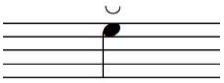
5. Marcato com staccato.



Ataque forte da nota com o menor valor possível. No caso do slap tongue utiliza-se uma técnica específica de ataque da língua.

Encontrado no livro: The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998). (obs:o autor designa o símbolo como slap tongue).

6. Bend.



Manipulação sonora de decréscimo ou acréscimo no tom da nota.
Em instrumentos de sopro (madeiras) utilizasse preferencialmente o lábio.

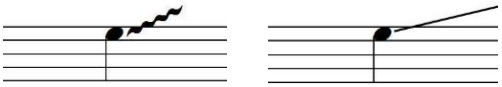
Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The Music of Joshua Redman solos transcriptions

7. Glissando.

Glissando para baixo. Passagem entre as notas através de um portamento.
Símbolos diferentes, mas que têm a mesma função.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995).

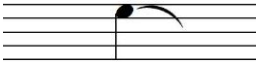
8. Glissando para cima.



Glissando para baixo. Passagem entre as notas através de um portameneto.
Símbolos diferentes, mas que têm a mesma função.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995).

9. Fall off.



Diminuição do tom no final da nota utilizando principalmente o lábio.

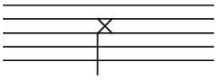
Encontrado nos livros: Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995). Miles Davis – kind of Blue (2000).

10. Scoop.

A nota é alcançada com a utilização do lábio (utiliza-se o dedilhado original, e alcança-se a nota através do relaxamento e pressão labial).

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), John Coltrane Solos (1995), Miles Davis – kind

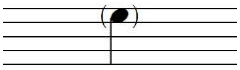
11. Ghost note.



Nota indefinida.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), John Coltrane Solos (1995).

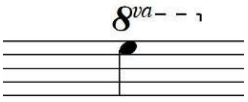
12. Ghost note.



Nota definida, mas com volume substancialmente mais baixo do que as outras.

Encontrado no livro: David Sanborn Collection (1989).

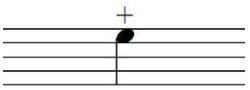
13. Indicação de oitava.



Indica que o trecho deve ser tocado uma oitava a cima.

Encontrado nos livros: The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995), The jazz Style of John Coltrane (1980).

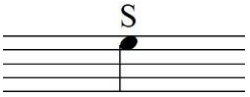
14. Dedilhado alternativo.



Utilizar uma posição alterada de dedilhado do instrumento para mudar o timbre da nota.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995).

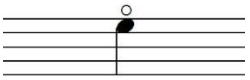
15. Dedilhado alternativo.



Produz-se a nota com um dedilhado alternativo (explicado no índice do método ao qual foi encontrado).

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The jazz Style of John Coltrane (1980), John Coltrane Solos (1995).

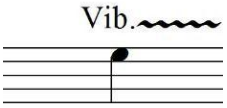
16. Harmônico natural.



Produz-se o harmônico natural da nota assinalada. Utiliza-se um dedilhado alternativo.

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989), Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998) John Coltrane Solos (1995).

17. Vibrato.



Ondulação provocada na nota com caráter expressivo

Encontrado nos livros: David Sanborn Collection (1989).

18. Behind (Delay)---------- As notas são tocadas atrás da marcação do tempo.	**Encontrado nos livros:** Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), John Coltrane Solos (1995).
19. Ahead (rush) --------- As notas são tocadas à frente da marcação do tempo.	**Encontrado no livro:** John Coltrane Solos (1995).
20. Growl---------- Efeito obtido com a utilização da garganta, simulando um rosnar.	**Encontrado no livro:** Stan Getz Bb tenor saxofone (1993).
21. Swing. Sinalização que indica a condução rítmica característica do estilo jazzístico.	**Encontrado nos livros:** Stan Getz Bb tenor saxofone (1993), The Music of Joshua Redman solos transcriptions (1998), John Coltrane Solos (1995).

REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. Gil Reyes. **Como improvisar jazz e tocar.** Estados Unidos: Jamey Aebersold, sexta edição revisada, 1992.

BAKER, David. **How to play Bebop, Vol.1.** Alfred Music, 1985.

BAKER, David. The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective. Alfred Music, 1980.

COKER, J. **Elements of the jazz language for the developing improvisor**. Van Nuys: Alfred Publishing, 1991.

COLTRANE, John. **Solos**, transcribed by Carl Coan. Music Editing by Ravi Coltrane, Editorials by Ronny Schiff, 1995.

DUBOFF, Rob; VINCE, Mark; DAVIS, Mark; DAVIS, Josh. **Miles Davis – kind of Blue.** Hal Leonard Corporation, 2001.

FISHMAN, Greg. **Stan Getz Bb tenor saxophone.** Hal Leonard Publishing Corporation, 1993.

FISHMAN, G. **Jazz saxophone etudes**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.1, 2005.

FISHMAN, G. **Jazz saxophone etudes**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.2, 2006.

KYNASTON, Trent. The Music of Joshua Redman solos transcriptions. Warner Bros. publication, 1998.

LIEBMAN, David. **The Complete Transcription Process**. Disponível em http://www.daveliebman.com/earticles2.php?DOC_INST=13. Acesso em 20 de setembro de 2015 às 19:30h.

MCNEAL, Charles. **Home of Jazz Saxophone Transcriptions**. Disponível em: http://www.charlesmcneal.com/. Acesso em 10 de Março de 2015 às 21:45hr.

PARKER, Charlie. **Omnibook, For E Flat *Instruments***, Atlantic Music Corpo, 1978.

SANBORN, David. **David Sanborn collection.** Hal Leonard Publishing Corporation, 1989.

BIBLIOGRAFIA

AEBERSOLD, Jamey. Gil Reyes. **Como improvisar jazz e tocar.** Estados Unidos: Jamey Aebersold, sexta edição revisada, 1992.

BAKER, David. **How to play Bebop, Vol.2.** Alfred Music, 1986.

BAKER, David. **How to play Bebop, Vol.3.** Alfred Music, 1986.

COKER, J. **How to practice Jazz**. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1990

COKER, J. et al. **Patterns for jazz**. 3rd. ed. Van Nuys: Alfred Publishing, 1970.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** Editora 34 Ltda. 2004.

FISHMAN, G. **Jazz phrasing for saxophone**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.1, 2009.

FISHMAN, G. **Jazz saxophone etudes**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.3, 2009.

FISHMAN, G. **Jazz phrasing for saxophone**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.3, 2010.

FISHMAN, G. **Jazz phrasing for saxophone**. Evanston: Greg Fishman Jazz Studios, v.2, 2010.

DISCOGRAFIA

COHN, Al; ZOOT, Sims. **Body and soul.** US: Muse Records, 1974 (LP).

COHN, Al; ZOOT, Sims. **You'n me.** US: Mercury, 1960 (LP).

VENUTI, Joe; SIMS, Zoot. **Joe e Zoot e more.** Nova York: Chiaroscuro Records, 1974 (LP).

SIMS, Zoot. **Zoot Sims in Copenhagen**. Dinamarca: Storyville, 1978 (LP).

SIMS, Zoot. **Choice.** US: Pacific Jazz Records, 1961 (LP).

SIMS, Zoot. **Hawthorne nights**. US: Pablo Records, 1977 (LP).

SIMS, Zoot. **In a sentimental mood.** US: Pablo Records, 1986 (LP).

SIMS, Zoot. **Zoot Sims and the Gershwin brothers**. US: Pablo Records, 1975 (LP).

SIMS, Zoot; BROOKMEYER, Bob. **Morning fun.** UK, Europe e Us: Black Lion, 1989 (CD).

SIMS, Zoot; DREW, Kenny**. Flower waltz.** Japão: Venus, 1998 (LP).

SIMS, Zoot; PIZZARELLI, Bucky. **Send in the clowns.** US: Pilz, 1993 (CD).

ANEXOS

ANEXO A – Formulário de Registro das Práticas Profissionais Orientadas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jezyel Levy Maia de Cerqueira Matrícula: 215115825
Área: Criação Musical-Interpretação Ingresso: 2015.

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Rowney Scott

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como saxofonista solista em banda de jazz. *Jam session*.

2) Carga Horária Total: 234 Hrs.

3) Locais de Realização: Estudos efetuados em casa e na EMUS, sala 304.
Jam Session, no Hotel do Carmo.

4) Período de Realização: 01.04 a 04.06.2015

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Estudos técnicos e melódicos para a improvisação, utilizando dois livros de improvisação. *Patterns for Jazz* e *How to Play Bebop* - 124 Hrs.
b) Estudo de repertorio jazzístico - 80 Hrs.
c) *Jam Session* no Hotel do Carmo: uma apresentação por semana, as quintas-feiras. 20 Hrs.
d) Não houveram ensaios com a banda.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de minha improvisação musical através de estudos preparatórios.
b) Aprimoramento de performance como solista frente à uma banda de jazz.
c) Expansão de repertório característico.
d) Desenvolvimento de linguagem musical específica através da prática da improvisação.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

Não houveram produtos resultantes desta prática.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10 Hrs.

8.2) Formato da Orientação: Encontro presencial para discutir questões referentes aos meus estudos sobre improvisação, montagem de repertório e apresentação de materiais estudados para as performances como solista.

9) Resultado:

a) Desenvolvimento de linguagem musical.
b) Considerável expansão de repertório.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA - PGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jezyel Levy Maia de Cerqueira Matrícula: 215115825
Área: Criação Musical-Interpretação Ingresso: 2015.

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Rowney Scott

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Grupos de jazz (Trio e quarteto).

2) Carga Horária Total: 208 Hrs e 40 min.

3) Locais de Realização: Ensaios realizados na sala 309 e 102.

4) Período de Realização: 15.02.2016 a 19.05.2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Estudos de métodos de improvisação jazzística: *Patterns for Jazz* (Jerry Coker) e *How to play Bebop* vol.1 (David Baker) - 100 Hrs.
b) Estudo do tema Lazy Bird de John coltrane - 30 Hrs. Obs: este tema foi escolhido por sua dificuldade técnica (Harmonia complexa e andamento rápido), além de fazer parte do repertório jazzístico.
c) Estudos e audições da transcrição que fiz do solo de Zoot Sims sob o tema de jazz Groovin' High para desenvolvimento de uma performance o mais parecido possível com o áudio original - 60 Hrs.
d) Ensaio com trio de jazz (saxofone, contrabaixo e bateria) para apresentação do dia 05.04. Ensaio da transcrição que fiz do solo de Zoot Sims no tema Groovin' High. 2 ensaios de 2 Hrs cada – 4hrs.
e) Ensaios com quarteto de jazz (saxofone, contrabaixo, piano e bateria). Ensaiamos a transcrição do solo de Zoot Sims em Groovin' High e o tema Lazy Bird. 2 ensaios de 2 Hrs - 4hrs.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento da improvisação musical através de estudos técnicos e melódicos existentes nos métodos citados.
b) Melhoramento de minha performance frente a um grupo de jazz.
c) Estudo de repertório específico de jazz de alto nível técnico.
d) Desenvolvimento de minha linguagem jazzística através da imitação do saxofonista Zoot Sims.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

Não houveram produtos nestas práticas

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 10 Hrs

8.2) Formato da Orientação:

a) 8 encontros presenciais de uma hora, onde foram realizadas as audições e comentários do orientador - 8 Hrs.

b) 2 visitas de 1 hora do orientador aos ensaios – 2 Hrs.

9) Resultado:

a) Apresentação para a turma de mestrado referente a matéria MUSD45 na data 05.04.2016 - Auditório da Emus – 20min

b) Apresentação ao vivo na audição da turma de graduação em saxofone na data 19.05.2016 - Auditório da Emus - 20 min.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jezyel Levy Maia de Cerqueira Matrícula: 215115825
Área: Criação Musical-Interpretação Ingresso: 2015.

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Rowney Scott

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como saxofonista na Orquestra Recôncavo.

2) Carga Horária Total: 124 Hrs e 30min.

3) Locais de Realização: Ensaios realizados na Emus, salas 304 e 302 e em estúdios.

4) Período de Realização: 07.04.2015 a 12.12.2015.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Ensaios para formação do repertório e melhoramento da performance musical do grupo - 80 Hrs.
b) Trabalhos técnicos em grupo para o melhoramento da performance do naipe de saxofone - 15 Hrs.
c) Estudos para improvisação no contexto da orquestra - 20 Hrs.
d) Apresentação no Fórum de filarmônica na UFBA - 30 min.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Formação de uma orquestra com caráter e repertório próprio, através de arranjos originais de musicais de frevo da Bahia.
b) Desenvolvimento de minha performance como membro de uma orquestra, e ou um naipe de saxofones.
c) Aprimoramento de minha técnica de improvisação voltada ao contexto do estilo.
d) Desenvolvimento de uma linguagem musical característica. O frevo da Bahia.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

a) Gravação da apresentação no Fórum para bandas e Filarmônicas, realizado na EMUS no dia 12/12 as 8:30 da manhã.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 9 Hrs.

8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais e visitas do orientador ao ensaio.

8.3) Cronograma das Orientações:

a) Um encontro mensal para discutir questões referentes à minha performance e a forma de interpretação utilizada pelo grupo.

9) Resultado:

a) Formação da Orquestra Recôncavo.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Jezyel Levy Maia de Cerqueira Matrícula: 215115825
Área: Criação Musical-Interpretação Ingresso: 2015.

Código	Nome da Prática
MUSD55	Práticas em Grupos Mus.Lig. à Manif.Trad.Com.e/ ou Populares.

Orientador da Prática: Rowney Scott

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Orquestra Recôncavo acompanha Carlinhos Brown no projeto “Descidão”.

2) Carga Horária Total: 56 Hrs.

3) Locais de Realização: Ensaios na Emus, no Estúdio Ilha dos Sapo e no espaço Candeal Guetho Square.

4) Período de Realização: De 13/01/2016 a 09/02/2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Ensaios da orquestra para desenvolvimento do repertório e entrosamento - 40 Hrs.
b) Estudos individuais do repertório para aperfeiçoamento - 6 Hrs.
c) Apresentações: Inauguração do novo Rio Vermelho - 02 de fevereiro de 2016.
d) Duas apresentações durante o carnaval. Abertura - 04 de fevereiro de 2016, final - dia 09 de fevereiro de 2016. 2 horas por apresentação contabilizando - 6 Hrs.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento da performance do grupo através de apresentações voltadas ao público em massa.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática:

a) Gravações ao vivo das apresentações.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 4 Hrs

8.2) Formato da Orientação: encontros com o Orientador para discutir assuntos voltados ao aprimoramento de frases do repertório. E sobre possível trabalhos técnicos voltados ao naipe de saxofone.

9) Resultado: Criação de oportunidades musicais voltadas ao mercado de trabalho.

ANEXO B – Álbum Transcrições de alguns solos do Saxofonista Zoot Sims

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL

JEZYEL LEVY MAIA DE CERQUEIRA

ZOOT SIMS
SOLOS TRANSCRITOS

Salvador
2017

Introdução

Este álbum de transcrições de solos improvisados é fruto de uma pesquisa de mestrado profissional em música que teve como foco principal o meu desenvolvimento como músico improvisador através do entendimento do estilo de interpretação e improvisação do saxofonista de Jazz Zoot Sims. Este, foi um saxofonista diferenciado em sua forma de tocar, com um fraseado bastante rítmico e maleável, detentor de um *swing* peculiar, com uma carreira de mais de quatro décadas e dezenas de álbuns lançados em diversos países.

Segundo David Liebman em seu artigo intitulado *The Complete Transcription Process,* "Na transcrição um músico é forçado a ouvir e duplicar tudo. Além disso, com as notas escritas torna-se possível analisar o processo de pensamento do improvisador. Isso pode ajudar o aluno a iniciar suas próprias ideias e inspirar a ir mais longe em sua própria pesquisa" (tradução nossa).[4] Utilizando esta frase como parâmetro, as transcrições contidas neste livro foram feitas para que eu pudesse analisar diversos contextos musicais presentes nos solos (harmônico, melódico e interpretativo) que serviram como base para o meu aperfeiçoamento como improvisador.

Para poder chegar a este resultado, primeiramente precisei me inteirar sobre como é produzido um álbum de transcrições de Jazz. Para tal, fiz uma pesquisa sobre como esses livros vêm sendo produzidos comercialmente, para que minha edição fosse acessível ao público-alvo: músicos com conhecimento sobre Jazz, tanto amadores como profissionais, interessados em conhecer um pouco mais sobre improvisação, através da obra deste saxofonista.

O álbum tem como objetivo principal fornecer informações básicas referentes a questões melódicas e harmônicas dos solos, para que se possa analisar os caminhos que o músico percorreu para criar os mesmos. Além disso, é uma ferramenta poderosa com a qual, através da prática de imitação junto com o áudio original, é possível entender e absorver diversas sutilezas do som, da interpretação e da articulação.

[4] In transcribing, a musician is forced to hear and duplicate everything. As well, with the notes written out it becomes possible to analyze the thought process of the improviser. This can help the student initiate his or her own ideas and inspire one to go further in their own research. Frase extraida do artigo The Complete Transcription Process do autor David Liebman. Site: http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/

No final deste álbum foram incluídos alguns *Patterns*, com suas respectivas análises, que foram retirados dos solos transcritos e que poderão servir como material para estudo sobre Improvisação Musical.

Agradeço a todos os envolvidos na edição desse livro, direta ou indiretamente.

Muito obrigado!

JEZYEL LEVY MAIA DE CERQUEIRA.

Salvador, 30 de Março de 2017.

ÍNDICE

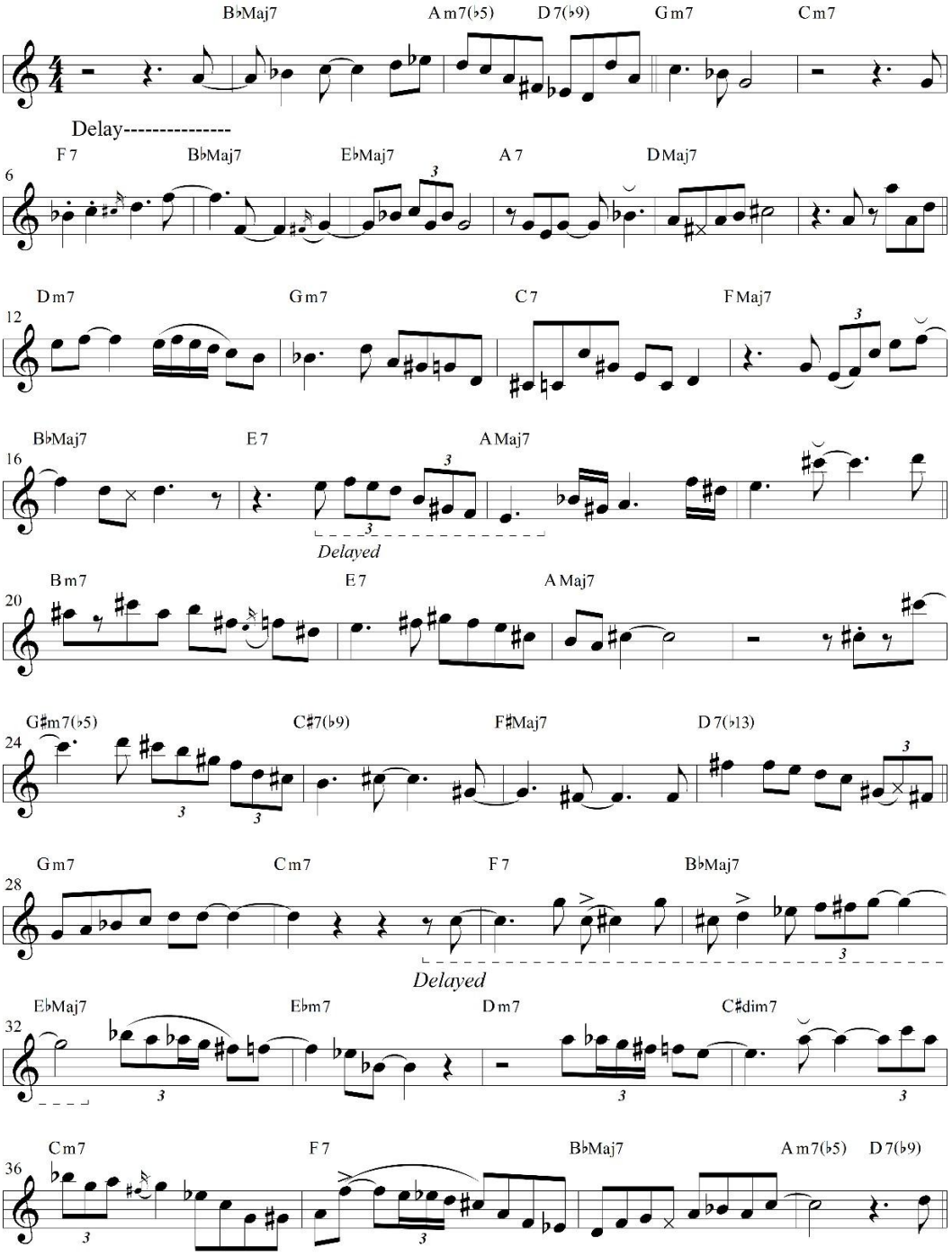
ALL THE THINGS YOU ARE.....
AUTUMN LEAVES.....
GROOVIN' HIGH……..
I GOT RHYTHM.....
LOVE FOR SALE.....
LULLABY OF THE LEAVES……
RECADO BOSSA NOVA…….
SOMEBODY LOVES ME…….
SUMMERTIME……..
THE GIRL FROM IPANEMA……
THERE WILL NEVER BE ANOTHER YOU……
SELEÇÃO E ANÁLISES DE PADRÕES MELÓDICOS - *PATTERNS*.....
TRANSPOSIÇÕES.....

Álbum: Zoot Sims
in Copenhagem.

All The Things You Are

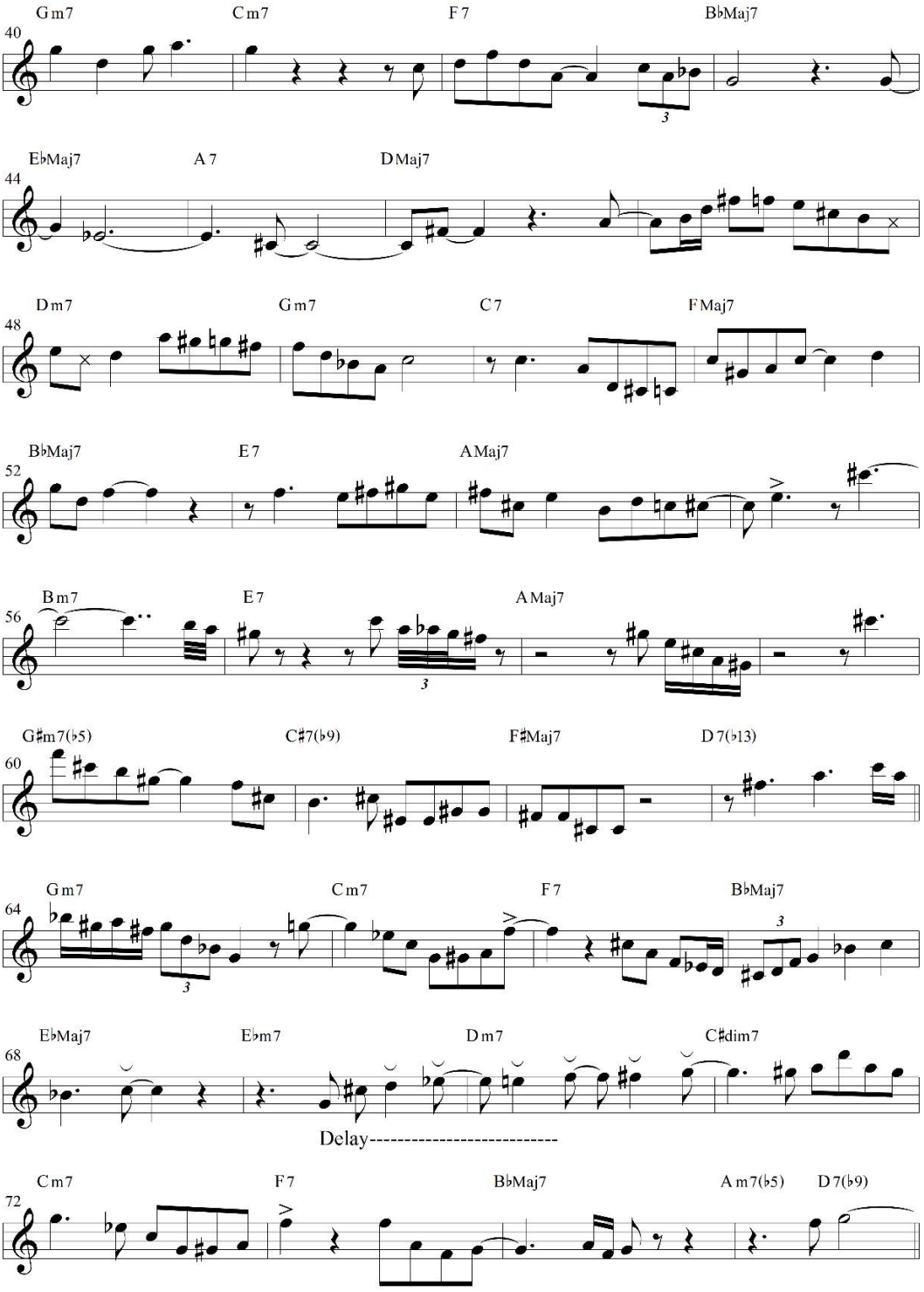
Solo: Zoot Sims

Jerome Kern



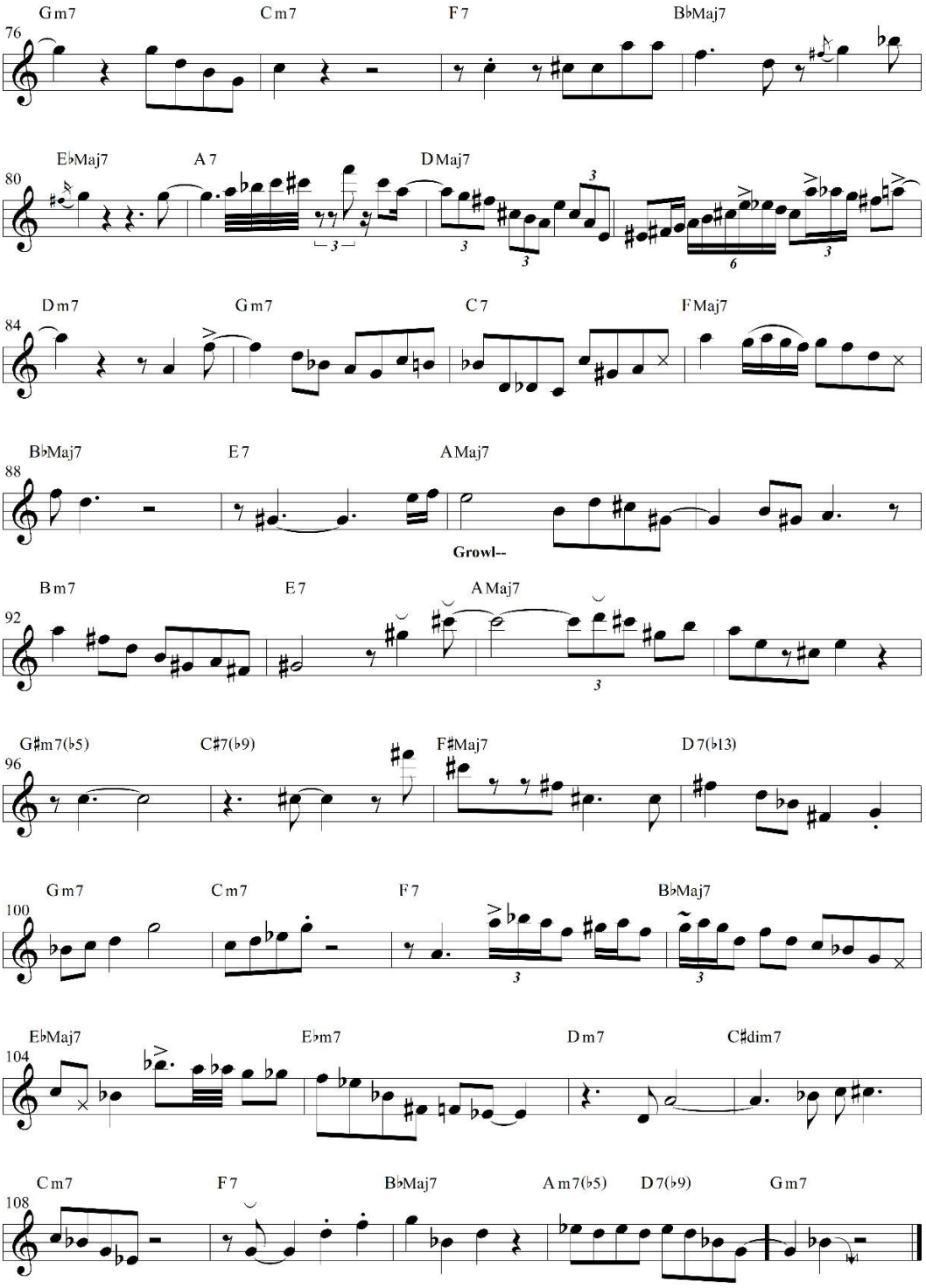
©2017PPGPROM/UFBA

All The Things You Are



©2017PPGPROM/UFBA

All The Things You Are



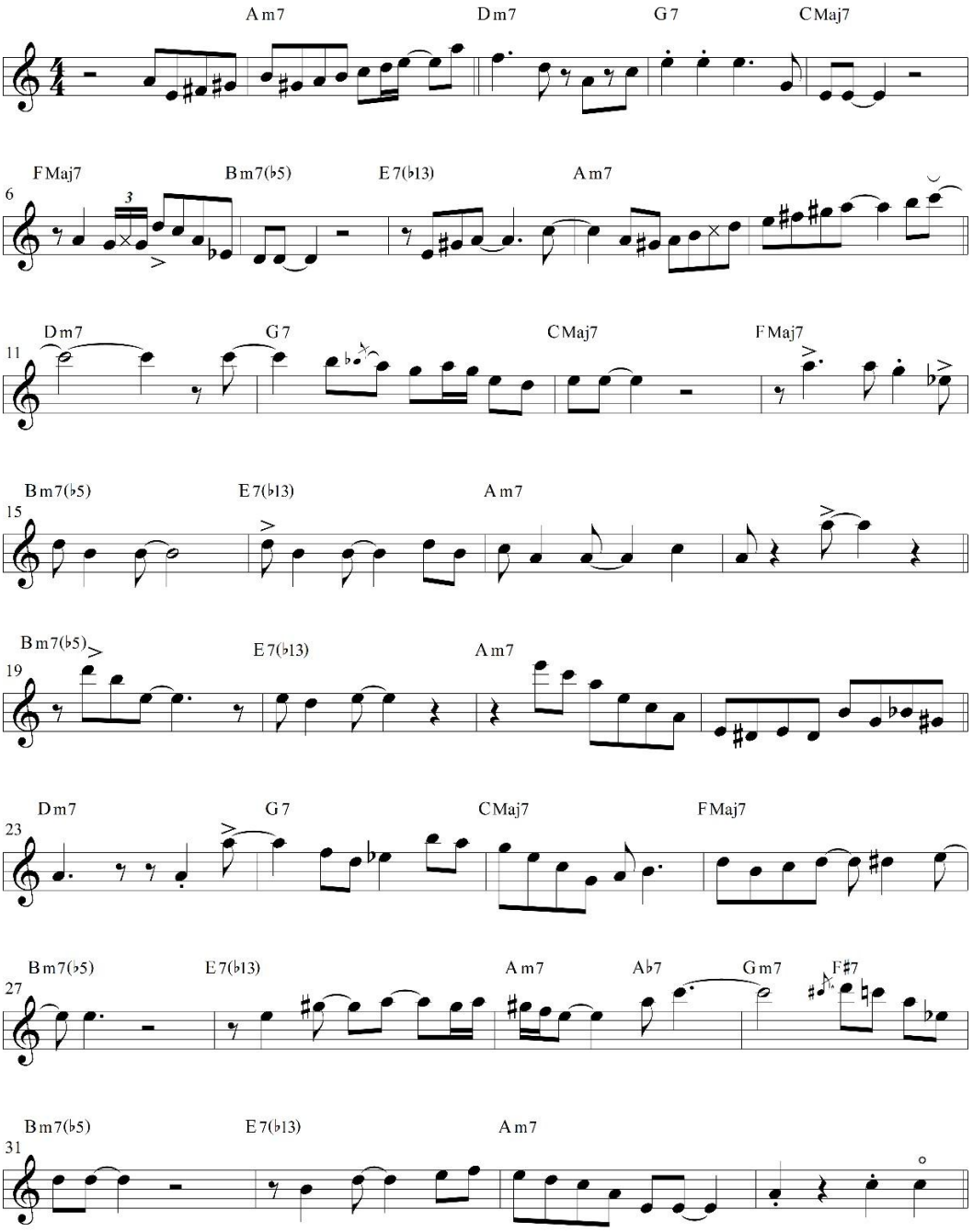
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum:
In a Sentimental Mood

Autumn Leaves

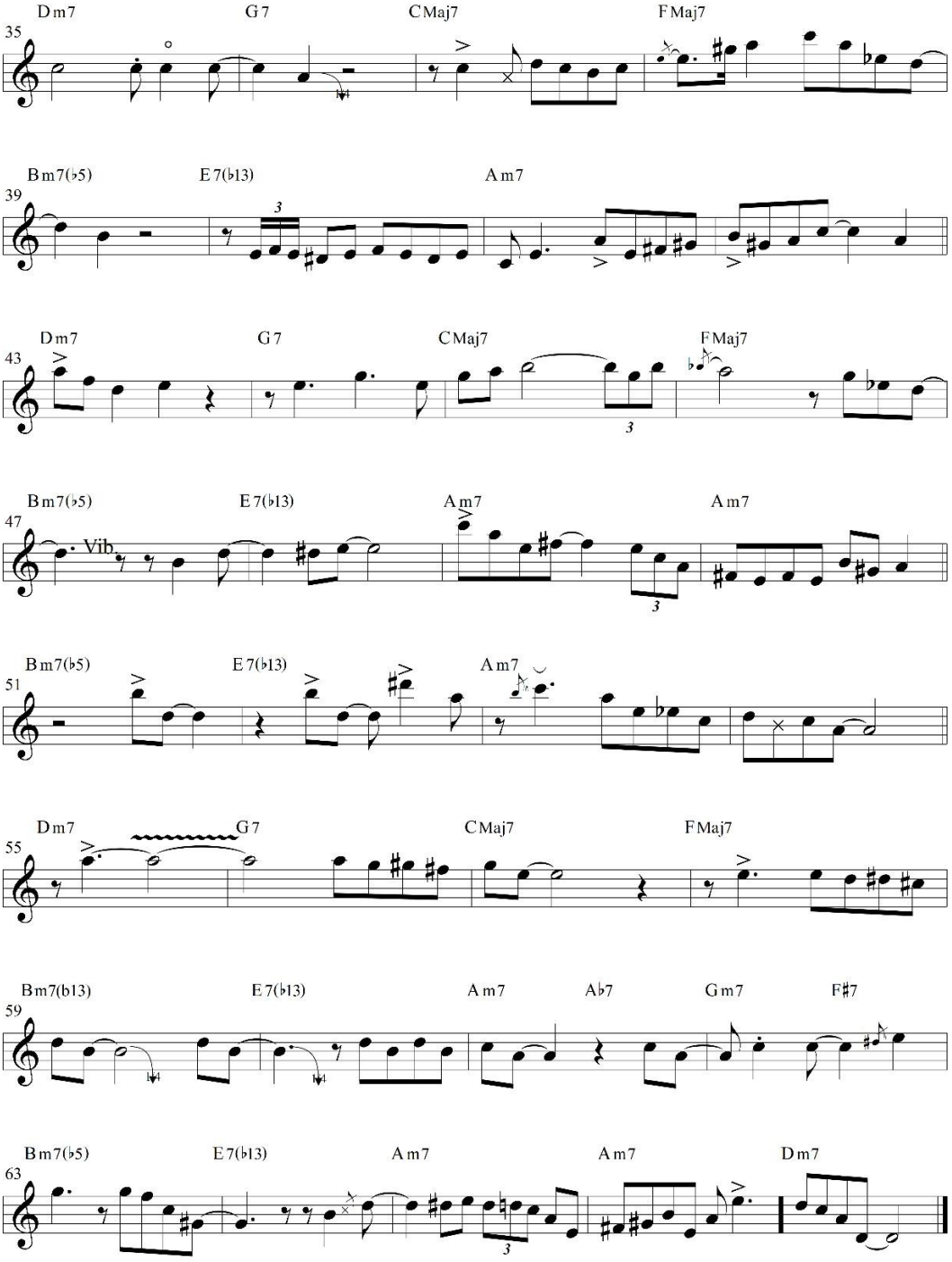
Solo: Zoot Sims

Joseph Kosma



©2017PPGPROM/UFBA

Autumn Leaves

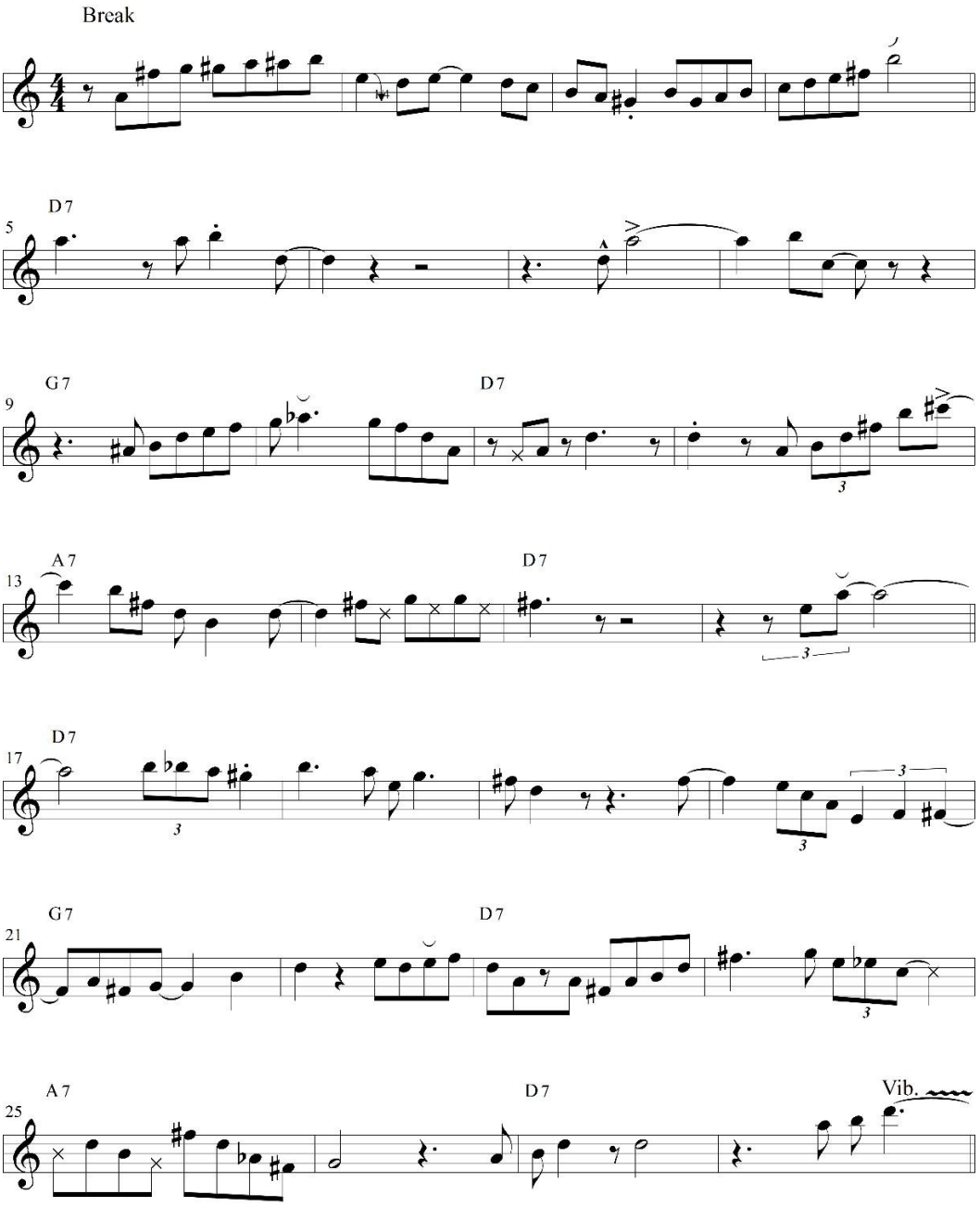


©2017PPGPROM/UFBA

Álbum: Joe e Zoot e More

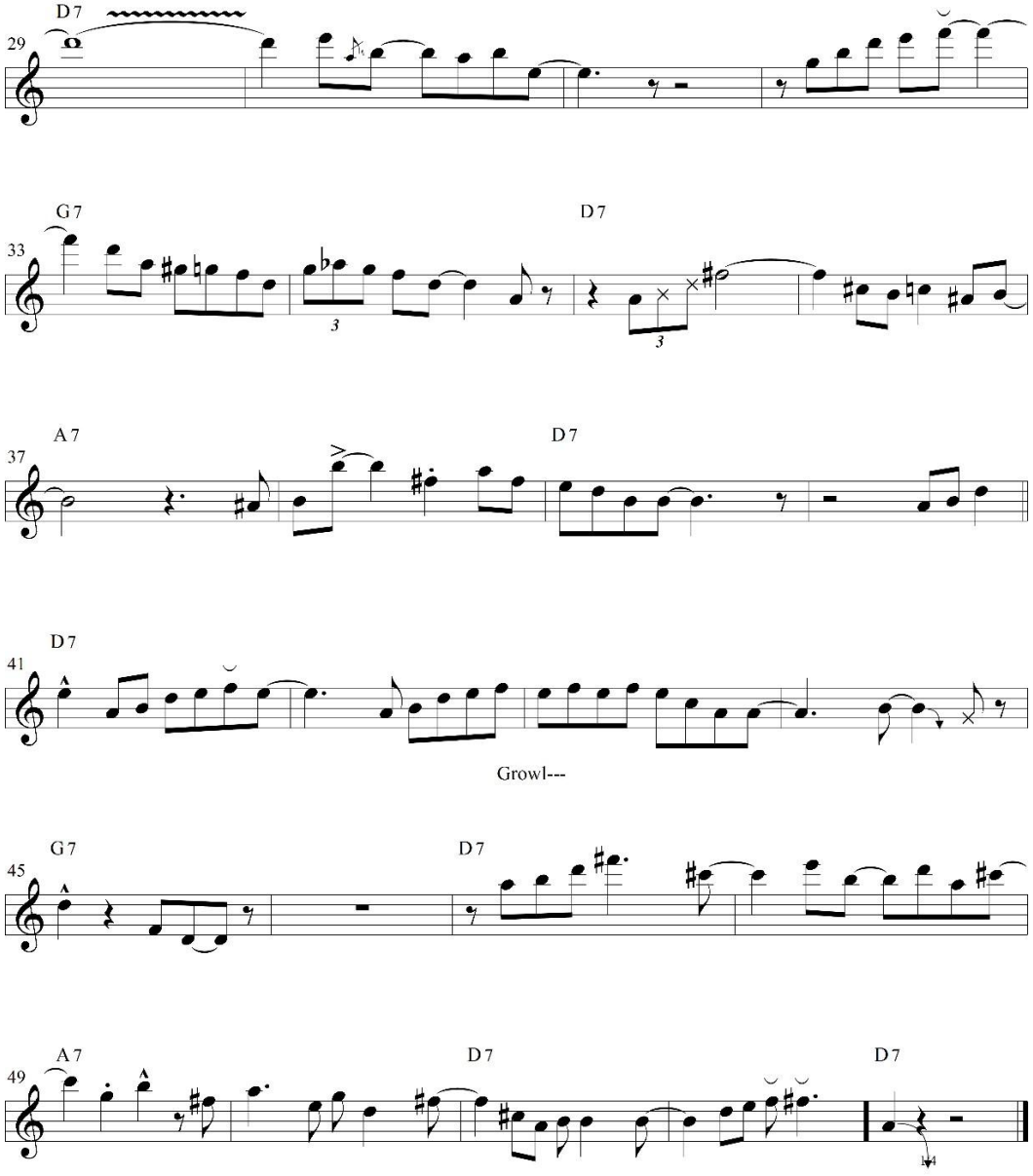
C - Jam Blues

Duke Ellington



©2017PPGPROM/UFBA

C - Jam Blues



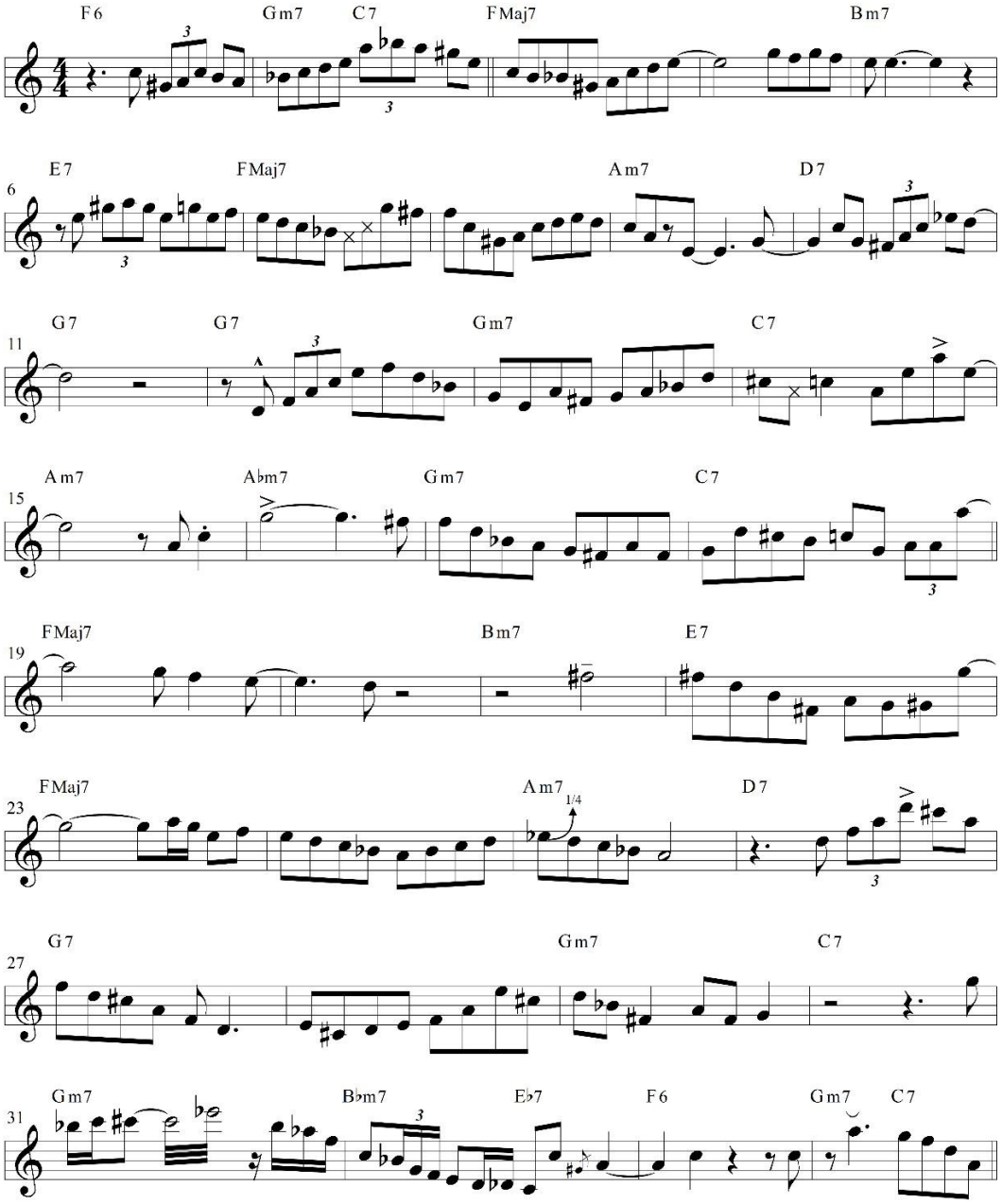
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum: Zoot Sims e Kenny Drew Trio
Flower Waltz

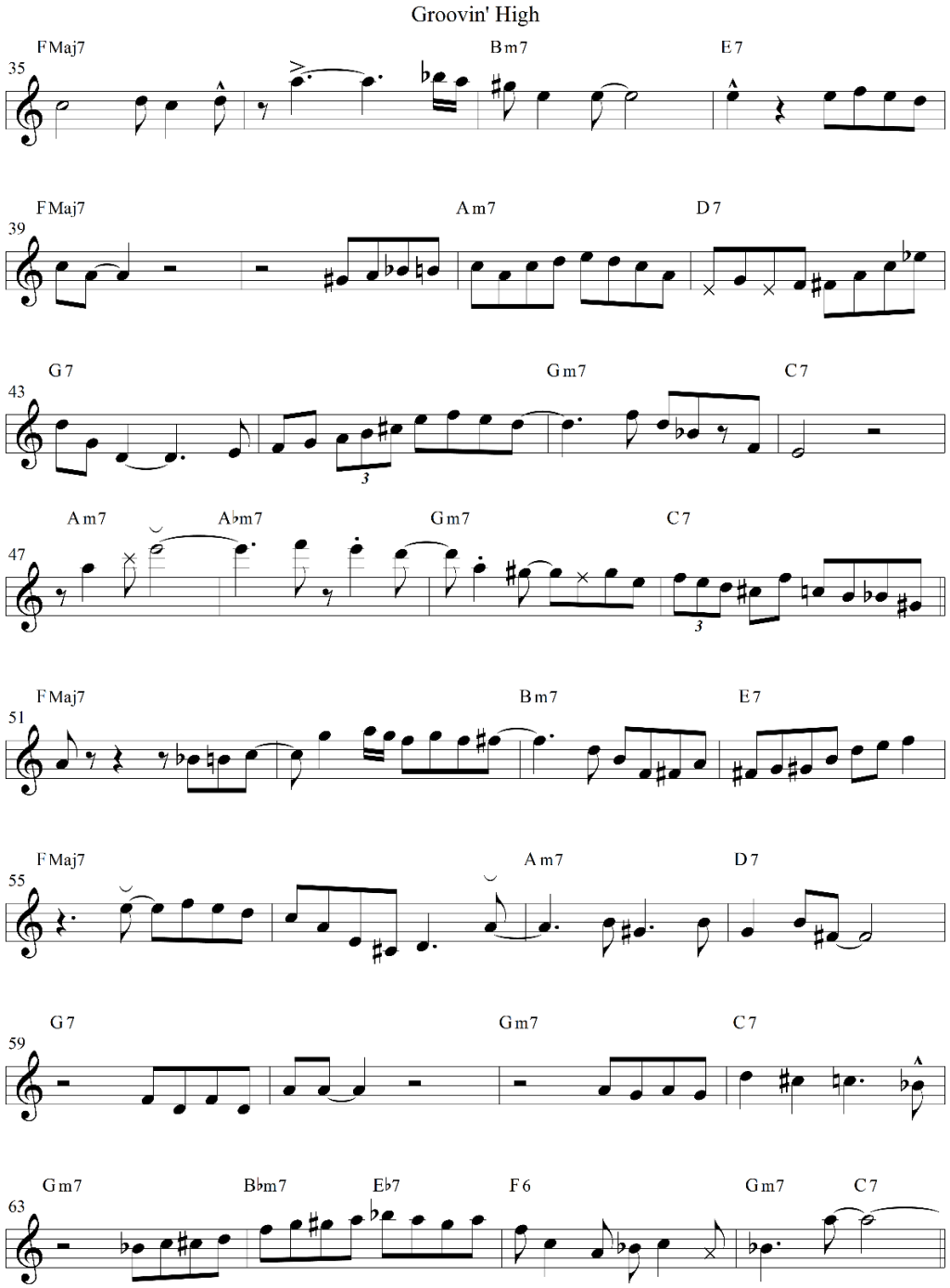
Groovin' High

Solo: Zoot Sims

Autor:
Dizzy Gillespie

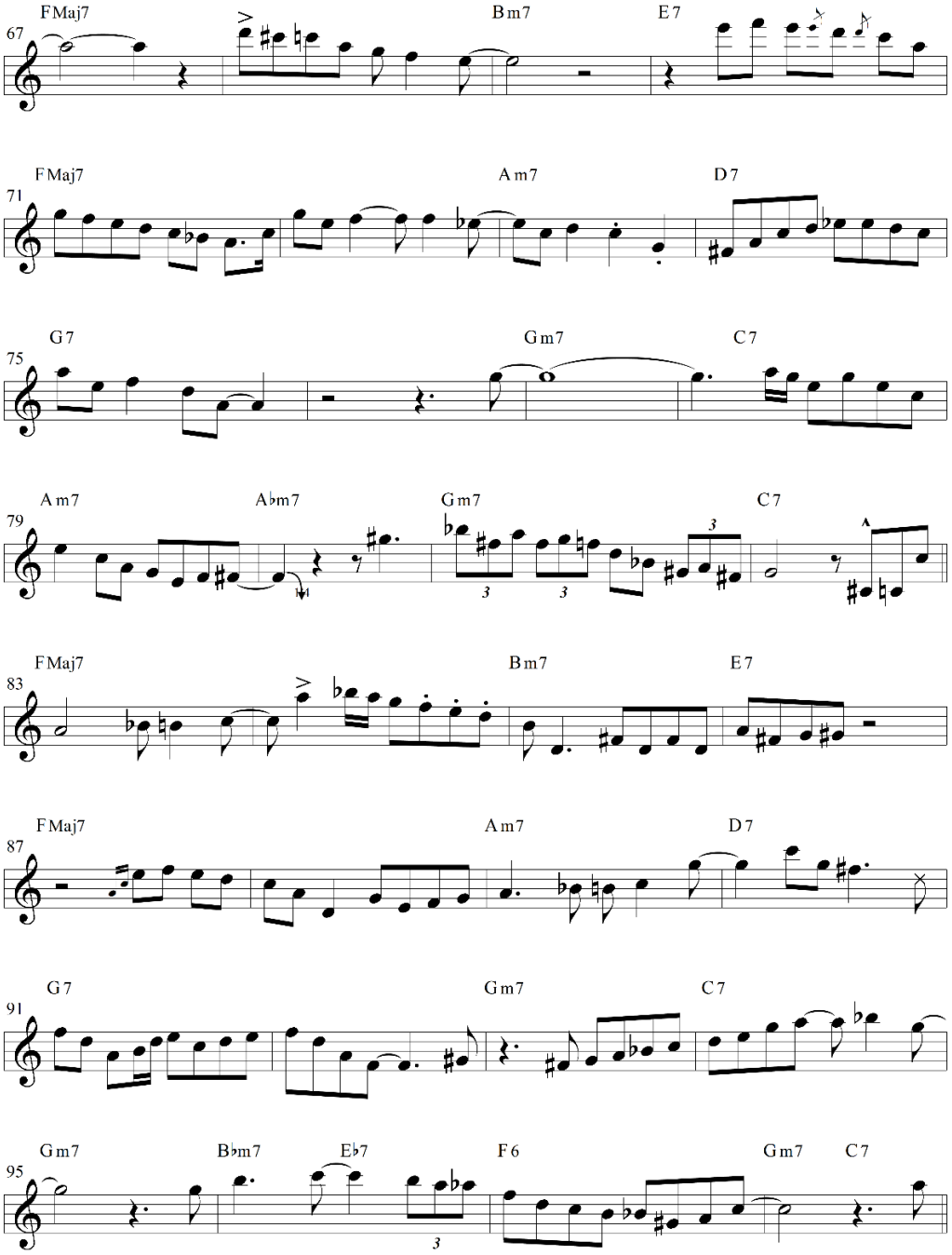


©2017PPGPROM/UFBA

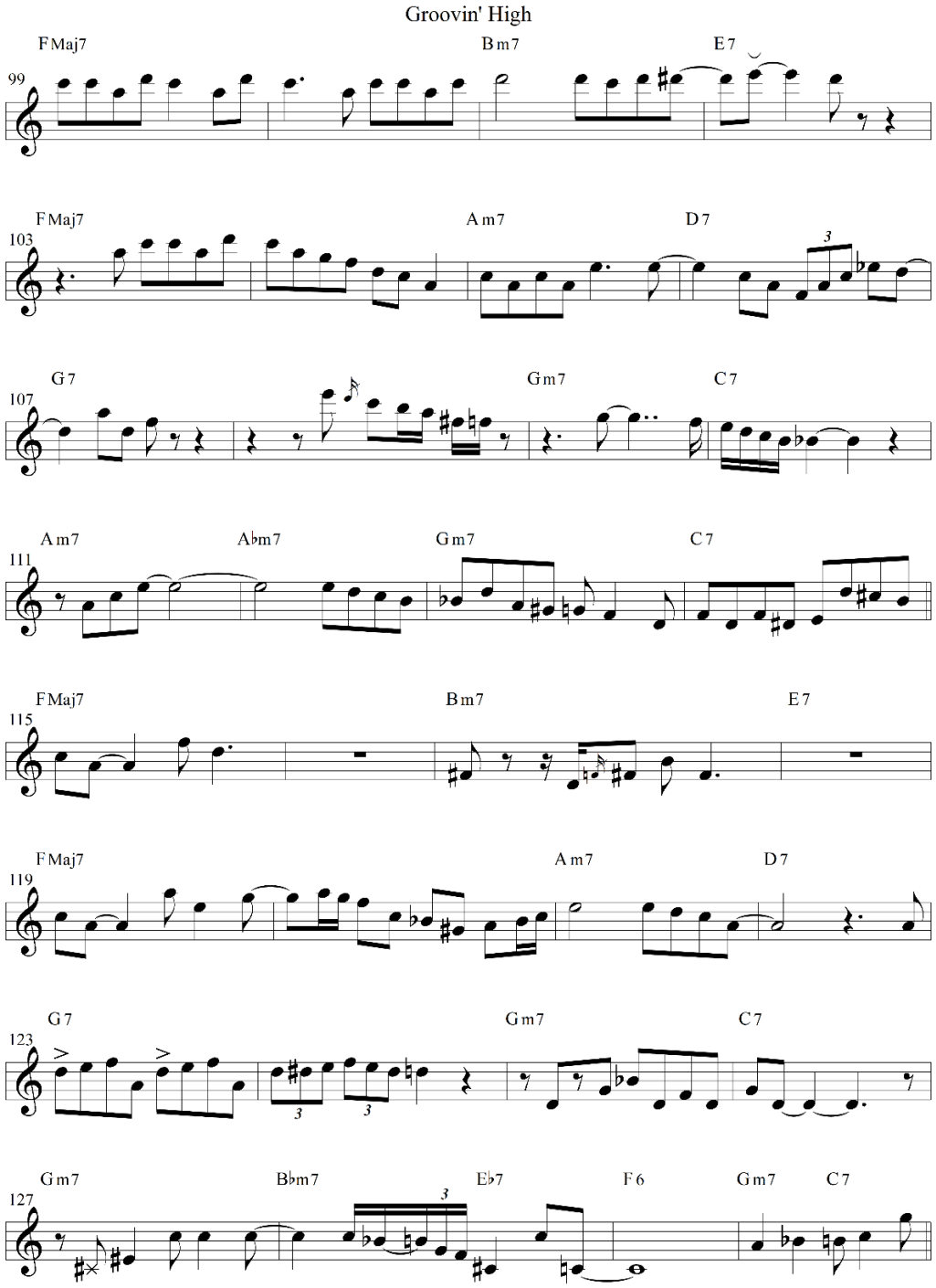


©2017PPGPROM/UFBA

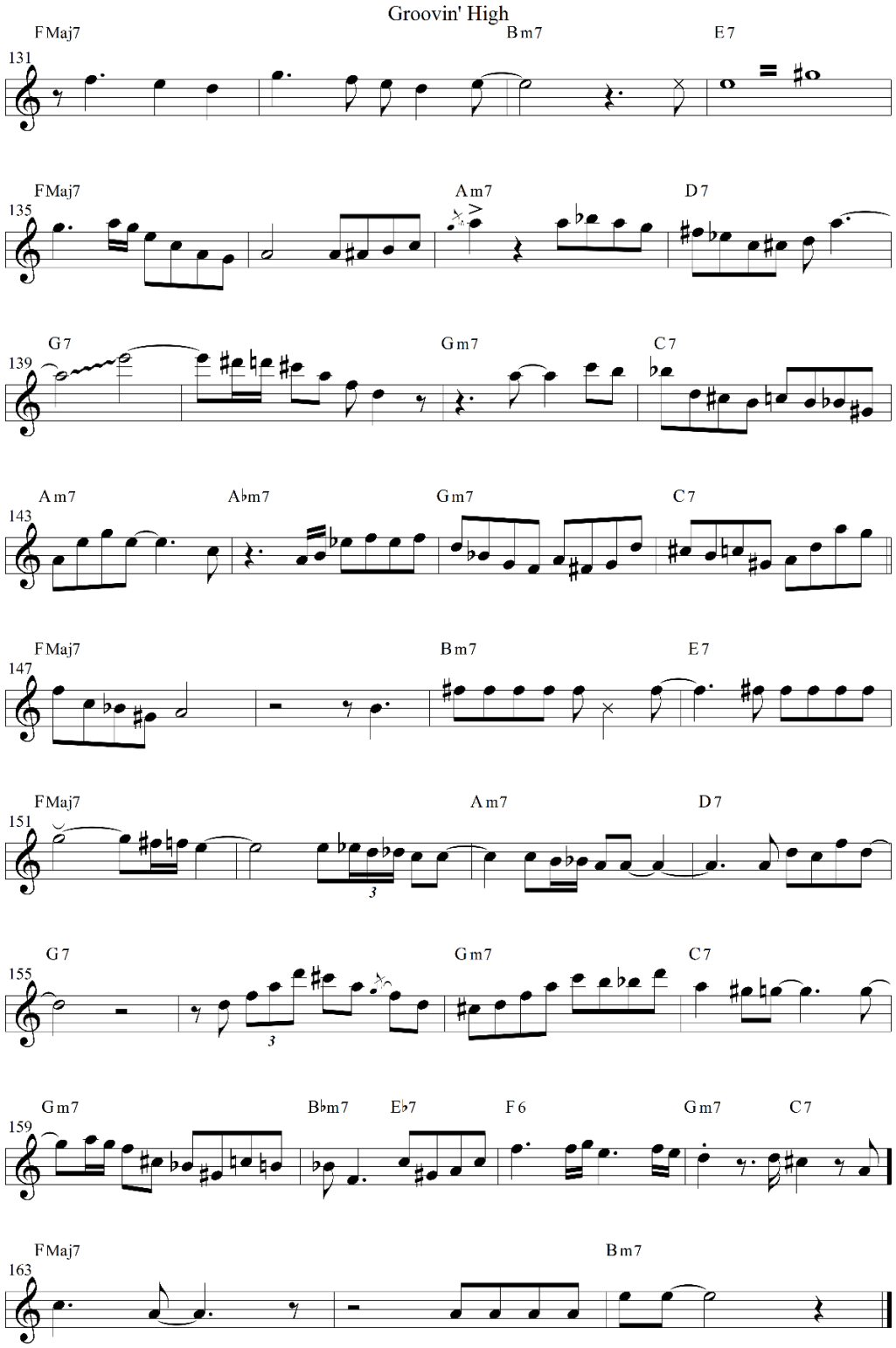
Groovin' High



©2017PPGPROM/UFBA



©2017PPGPROM/UFBA



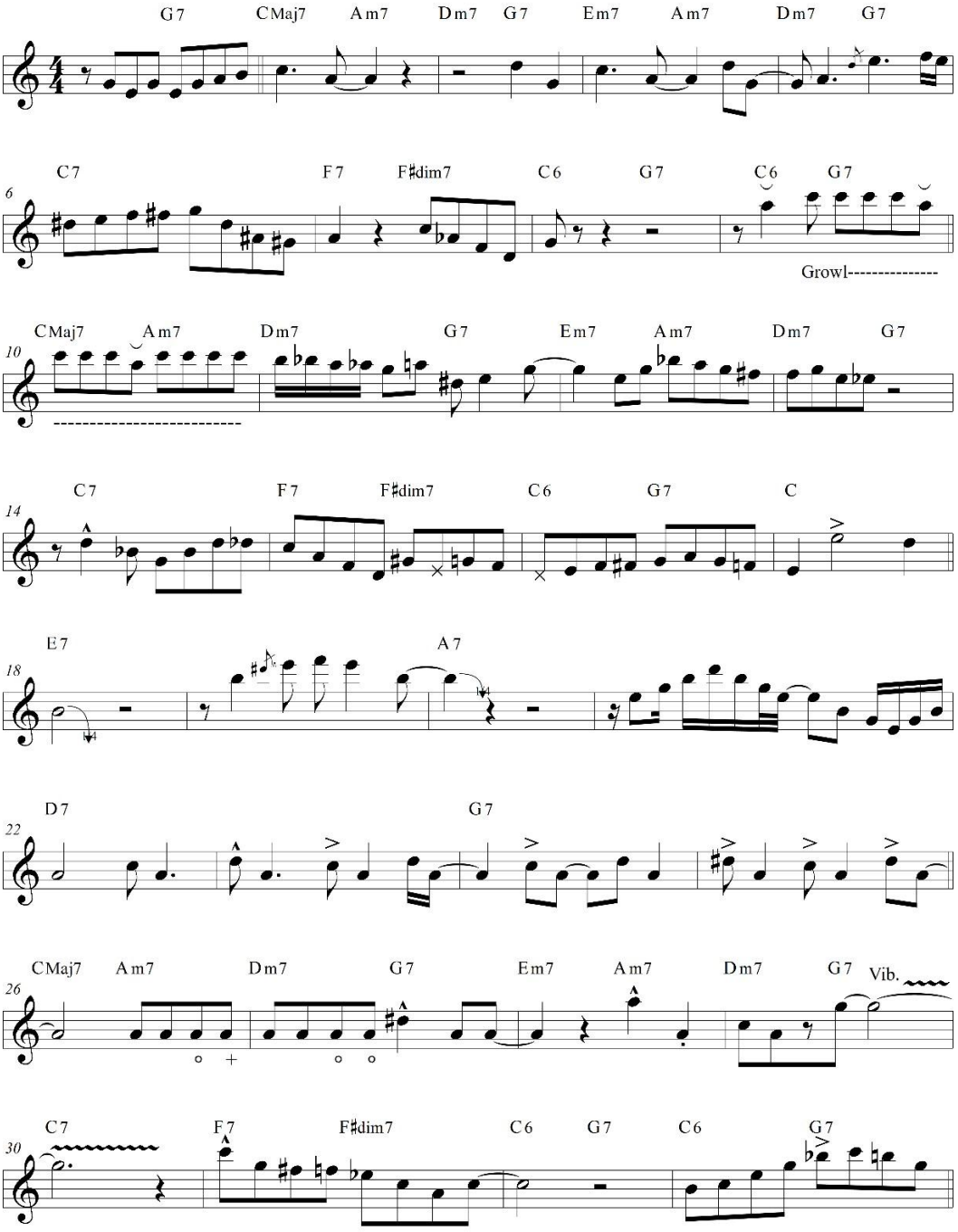
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum: Zoot Sims
in the Gershwin Brothers

I Got Rhythm

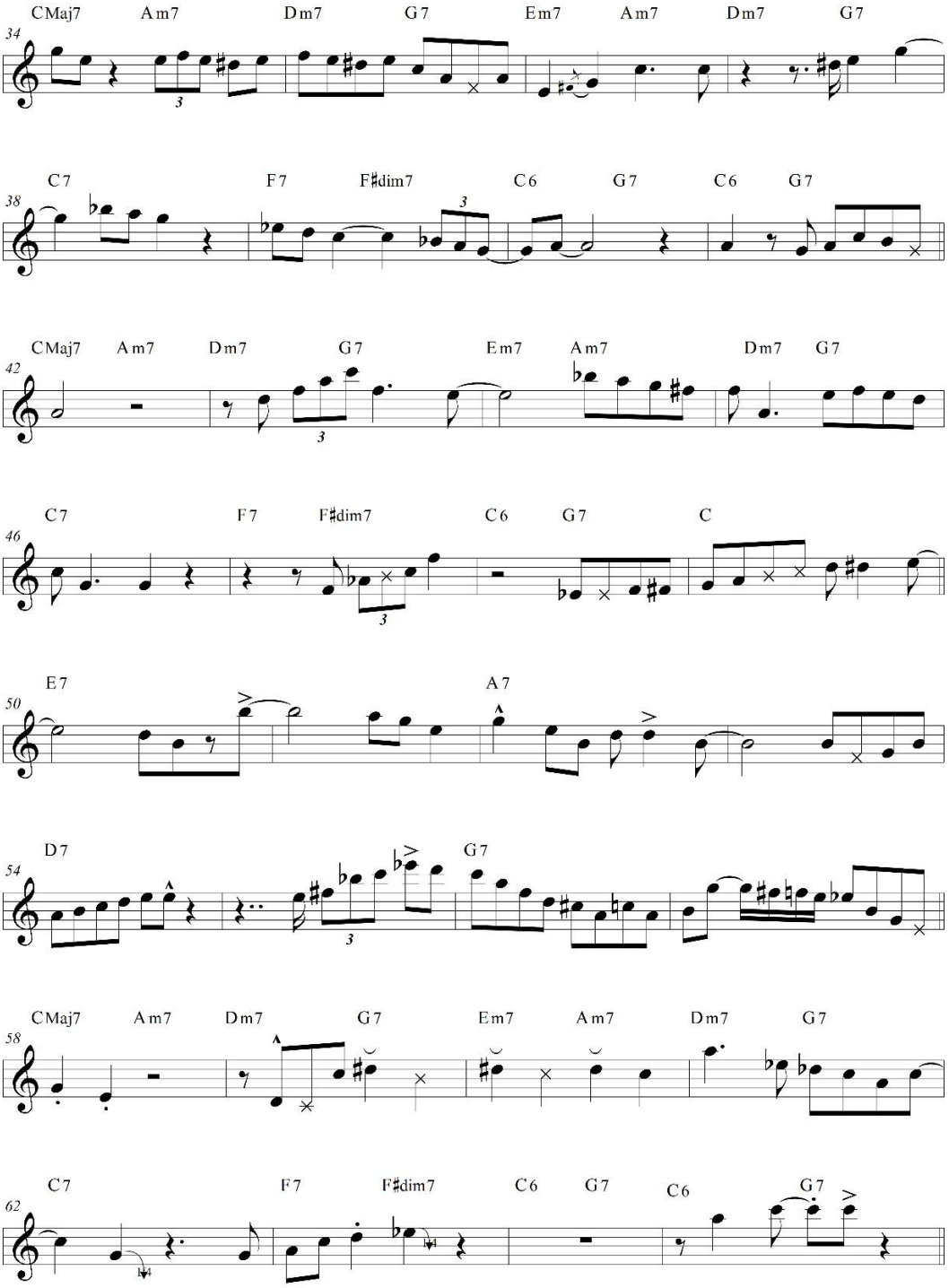
Solo: Zoot Sims

George Gershwin



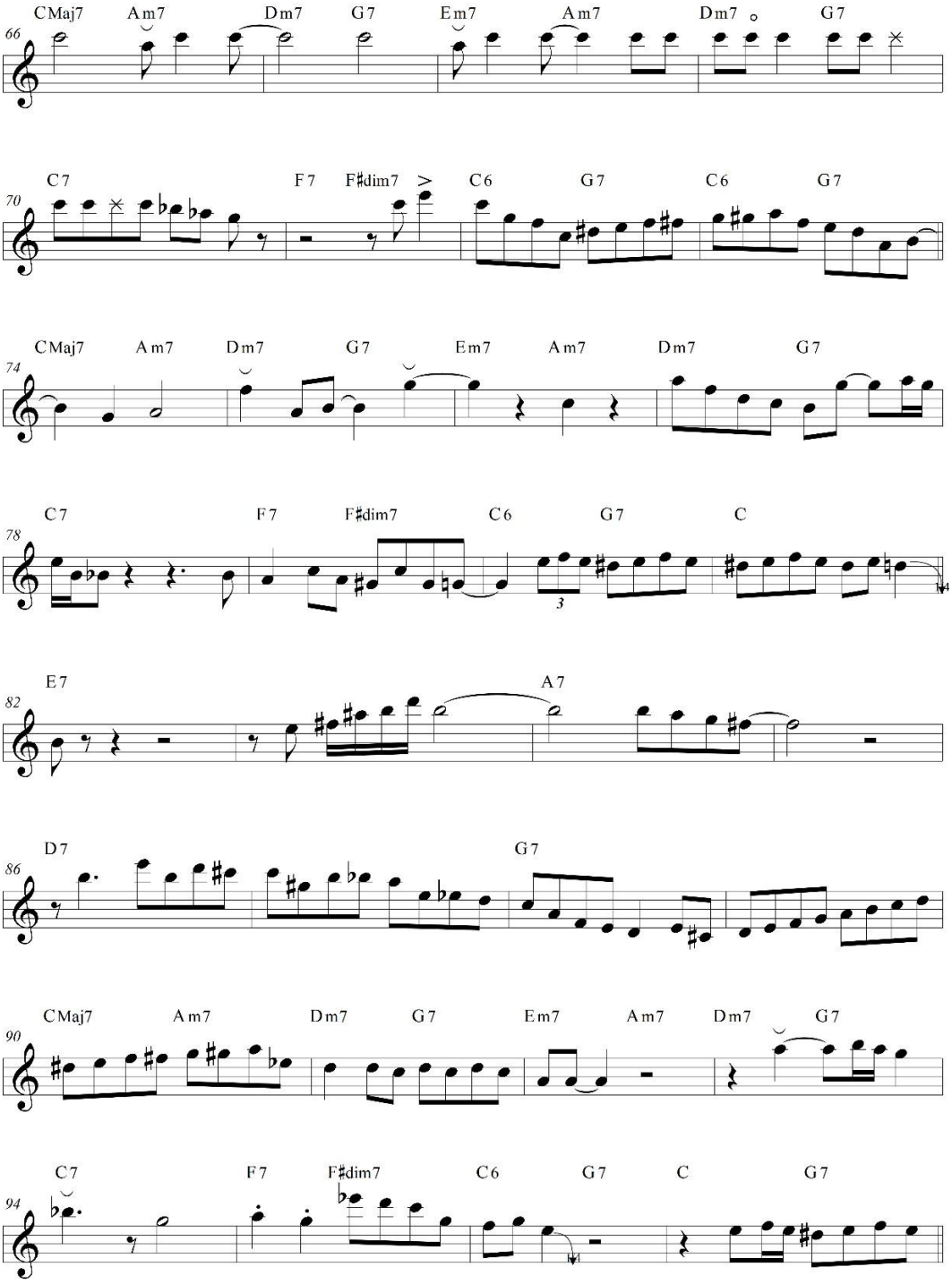
©2017PPGPROM/UFBA

I Got Rhythm



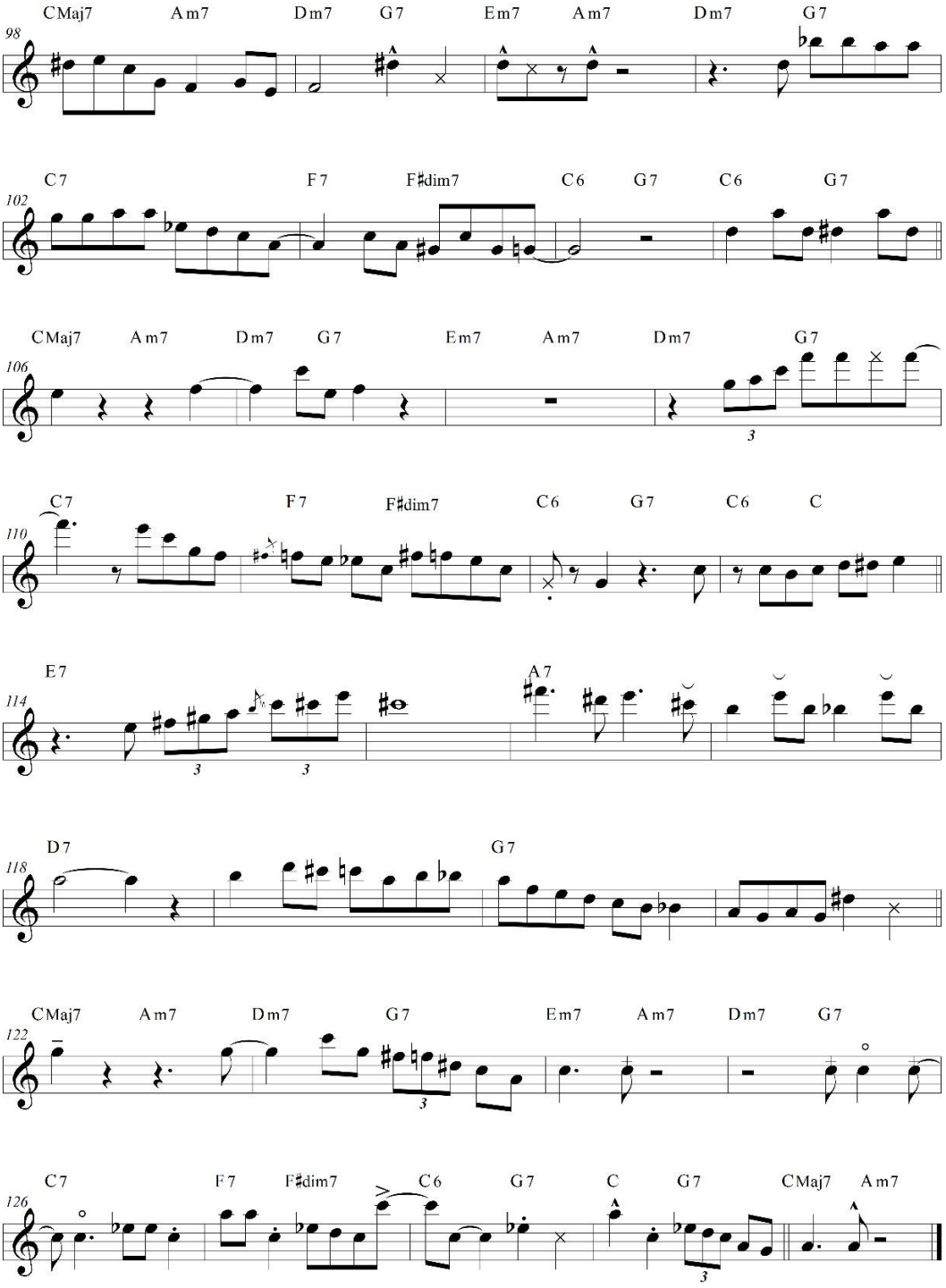
©2017PPGPROM/UFBA

I Got Rhythm



©2017PPGPROM/UFBA

I Got Rhythm



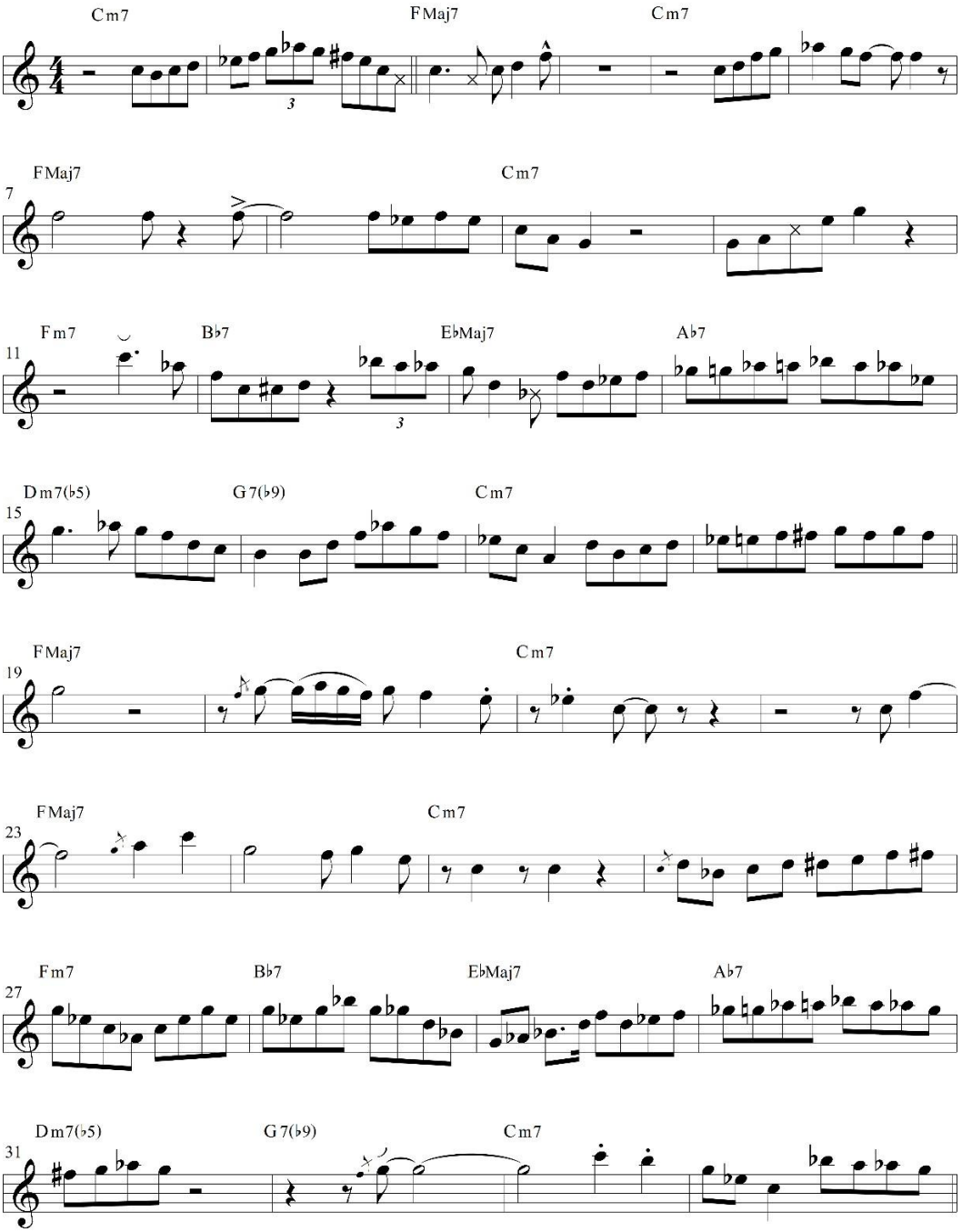
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum: You'n Me
The Al Cohn-Zoot Sims Quintet

Love for Sale

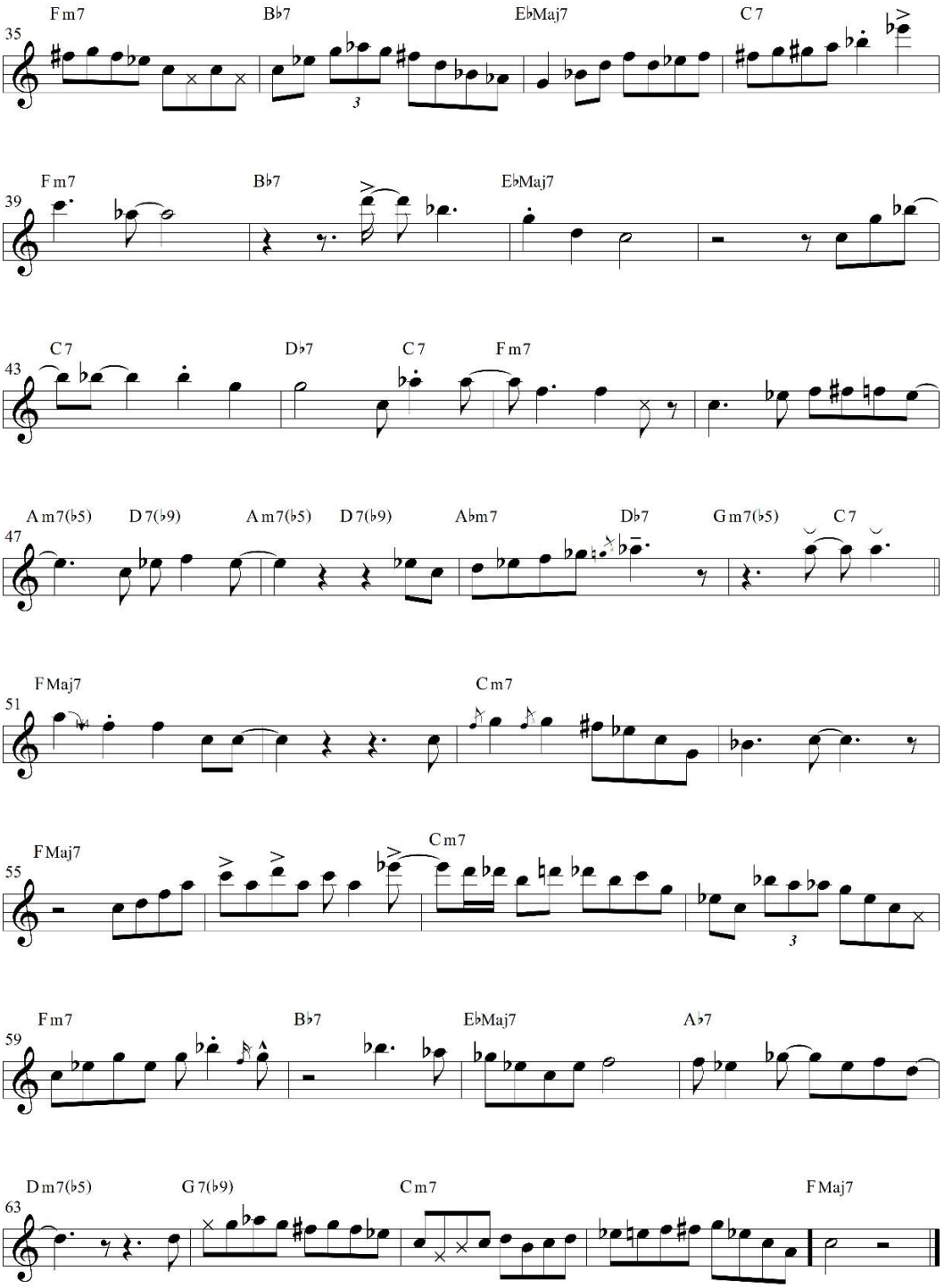
Solo: Zoot Sims

Autor:
Cole Poter



©2017PPGPROM/UFBA

Love for Sale



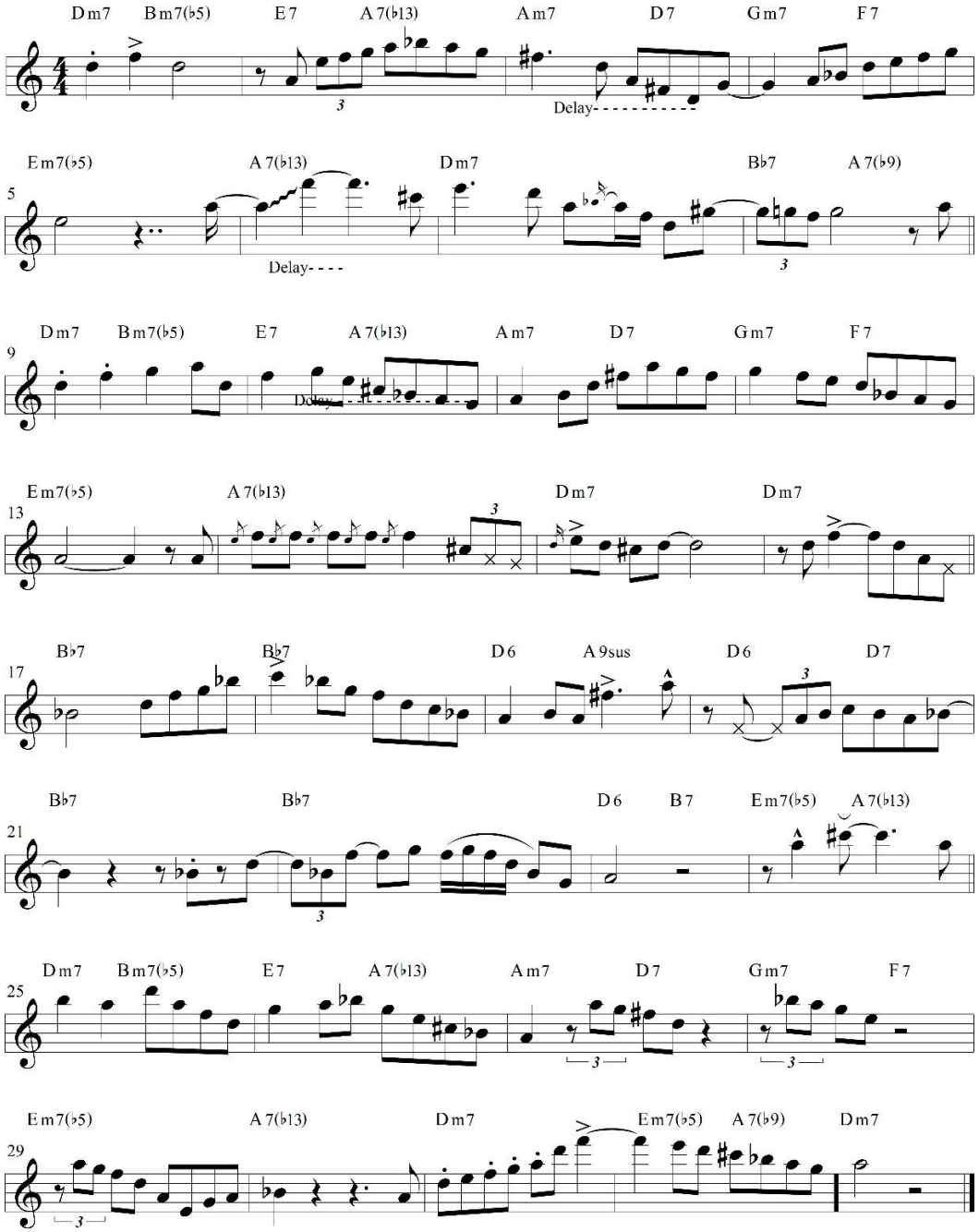
©2017PPGPROM/UFBA

Lullaby of the Leaves

Álbum: Zoot Sims - Bob Brookmeyer
Morning Fum

Solo: Zoot Sims

Bernice Petkere



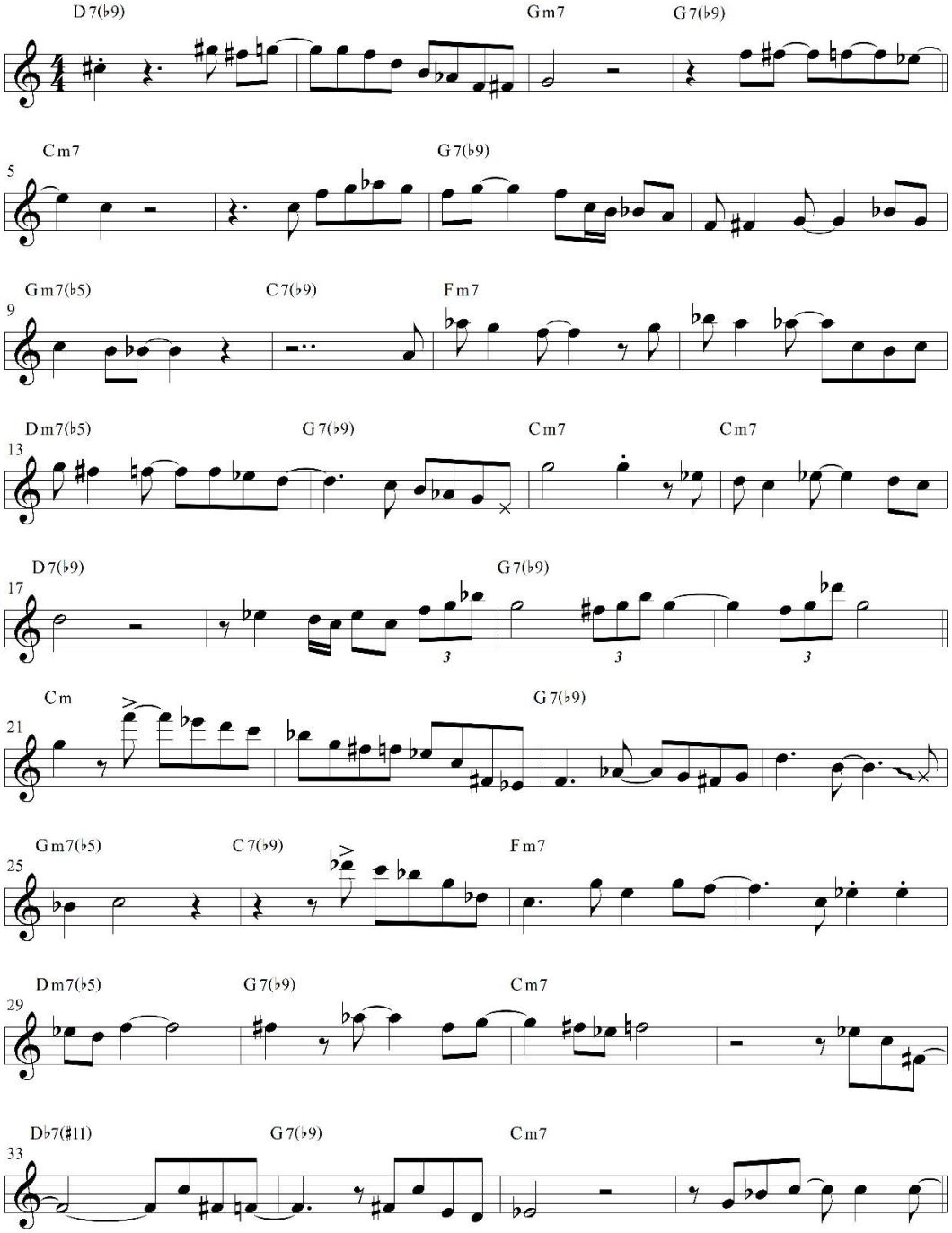
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum:Body and Soul
Al Cohn & Zoot Sims

Recado Bossa Nova

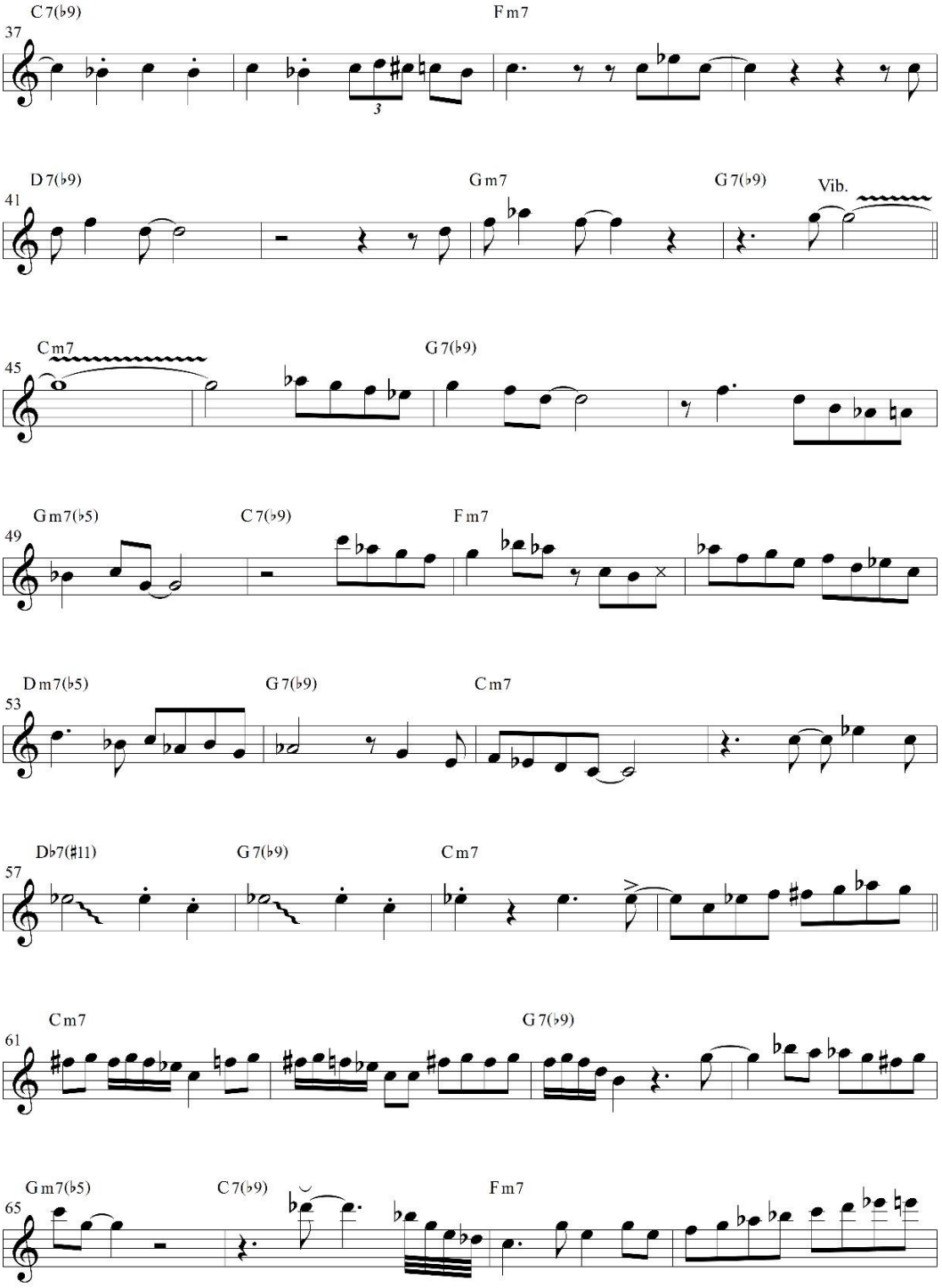
Solo: Zoot Sims

Djalma Ferreira



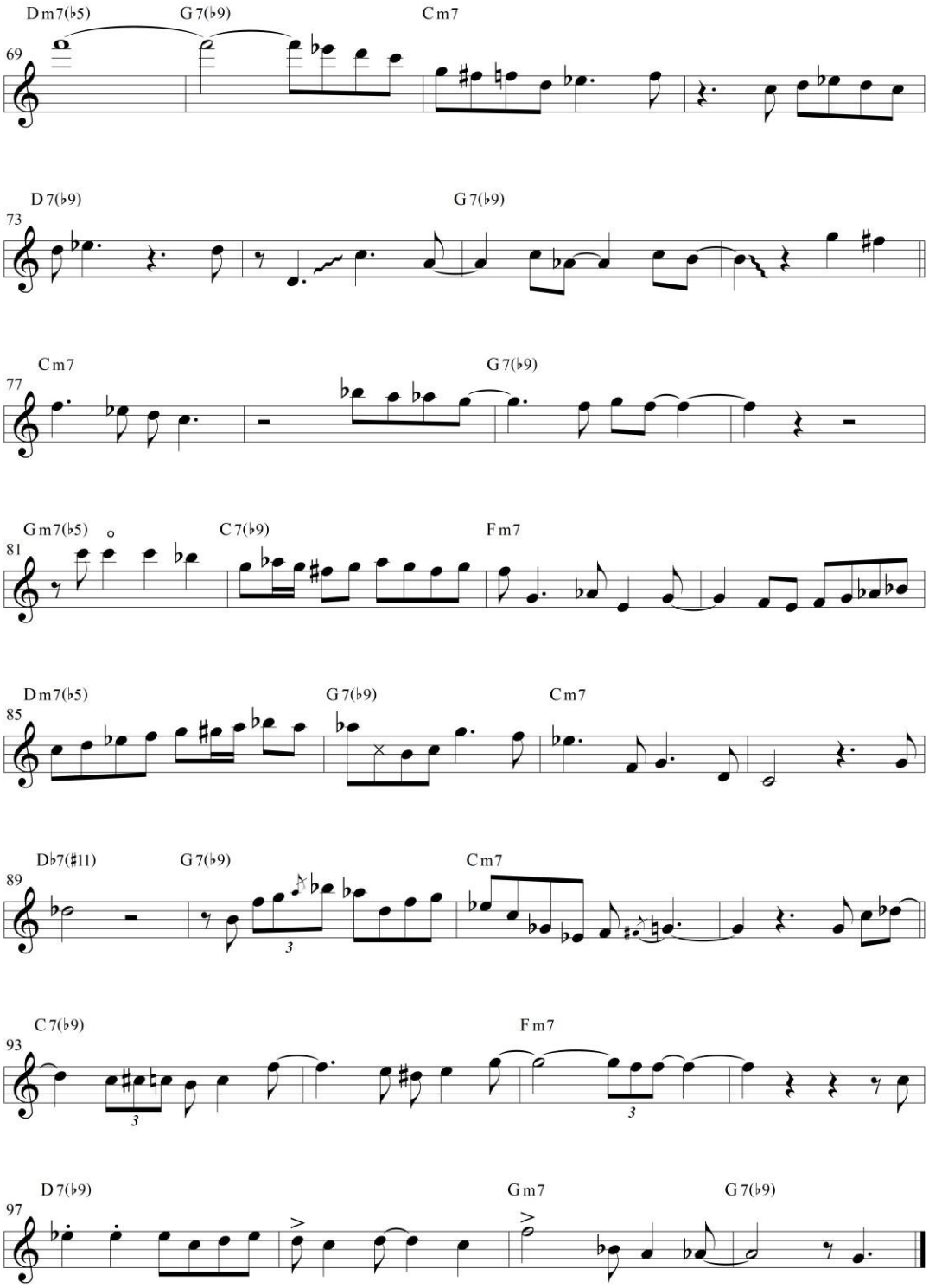
©2017PPGPROM/UFBA

Recado Bossa Nova



©2017PPGPROM/UFBA

Recado Bossa Nova

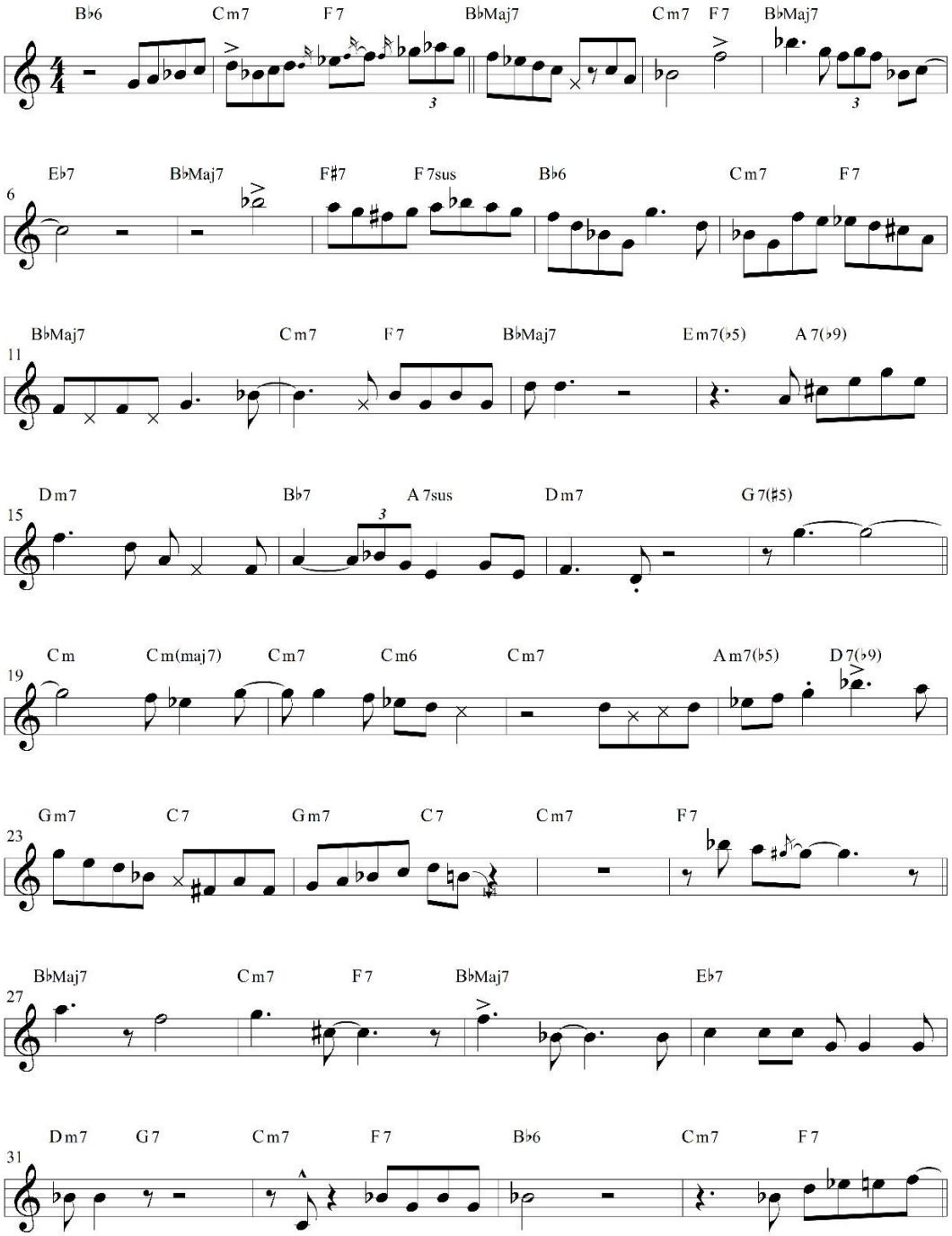


©2017PPGPROM/UFBA

Somebody Loves Me

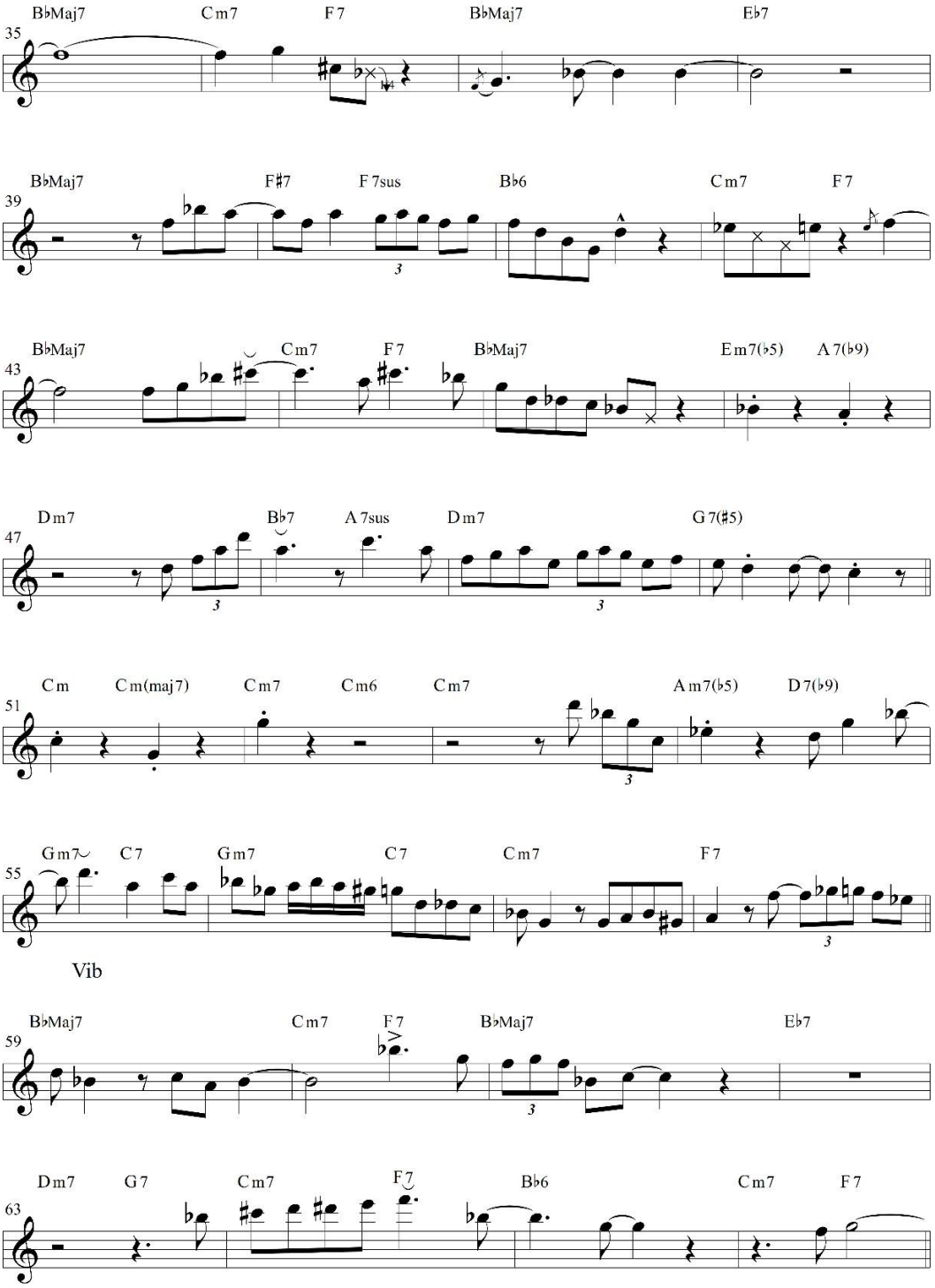
Álbum: Zoot Sims e Bucky Pizzarelli
Send in the Clowns

George Gershwin



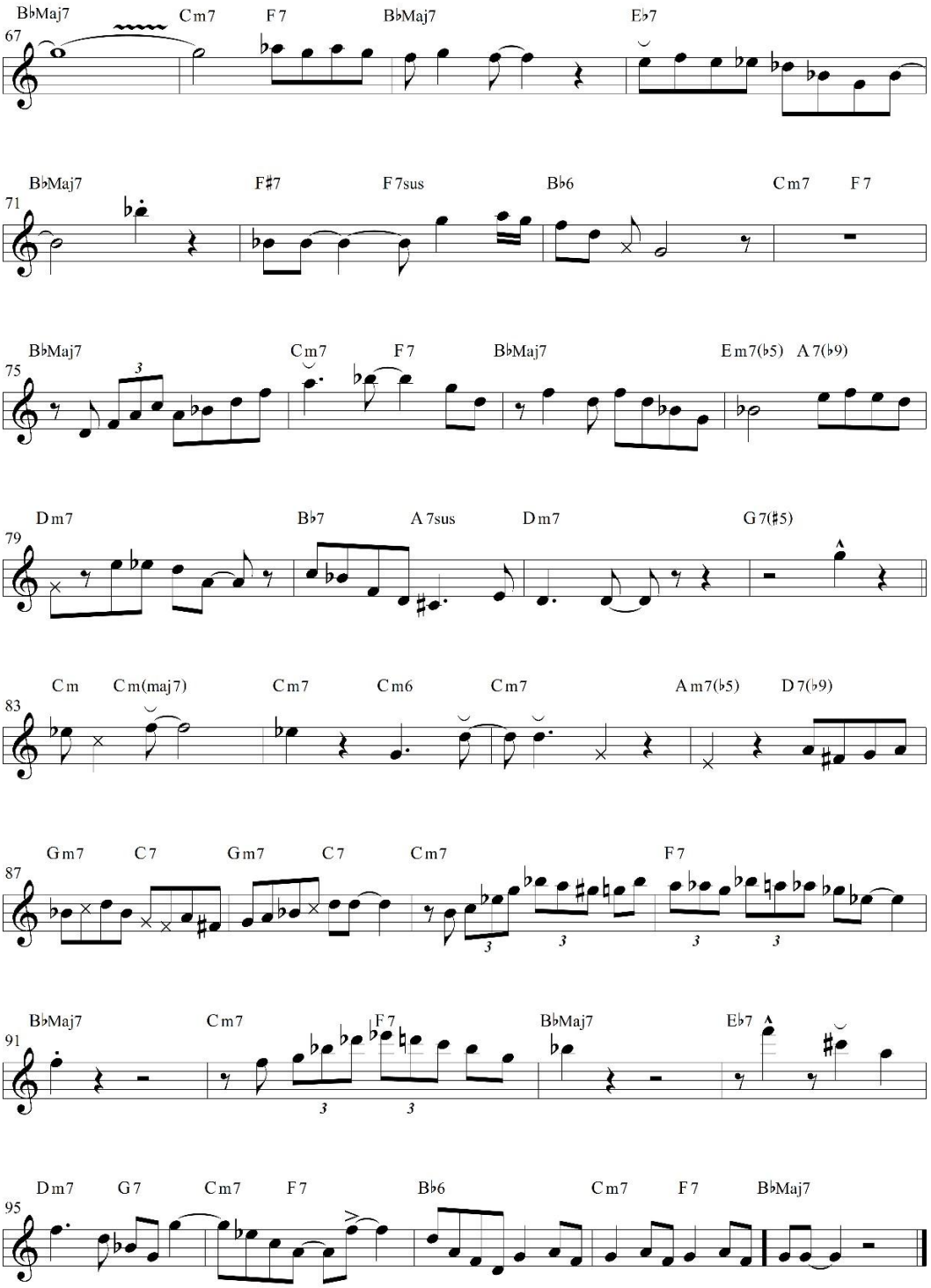
©2017PPGPROM/UFBA

Somebody Loves Me



©2017PPGPROM/UFBA

Somebody Loves Me



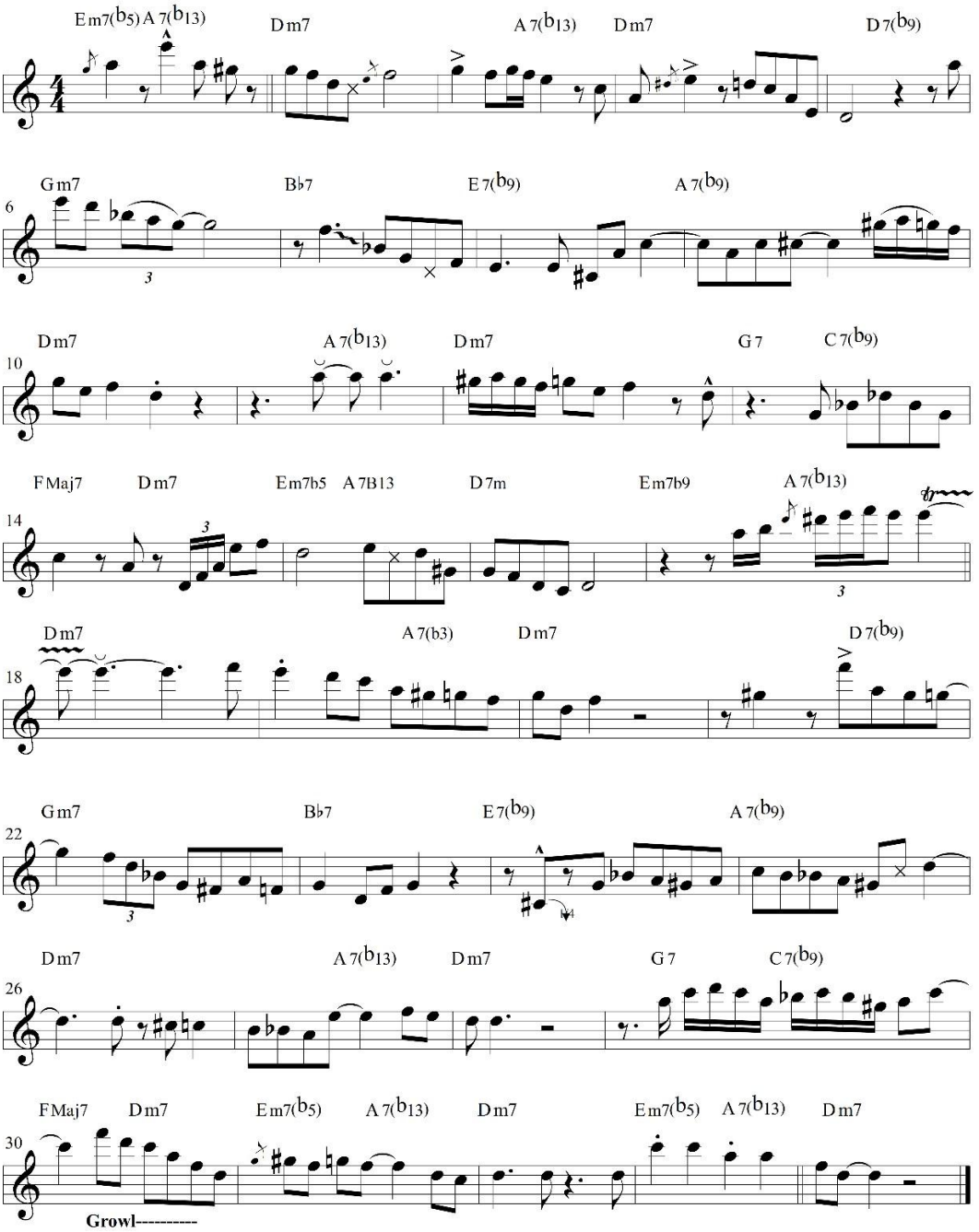
©2017PPGPROM/UFBA

Album: Zoot Sims and the Gershwin Brothers

Summertime

Solo: Zoot Sims

George Gershwin



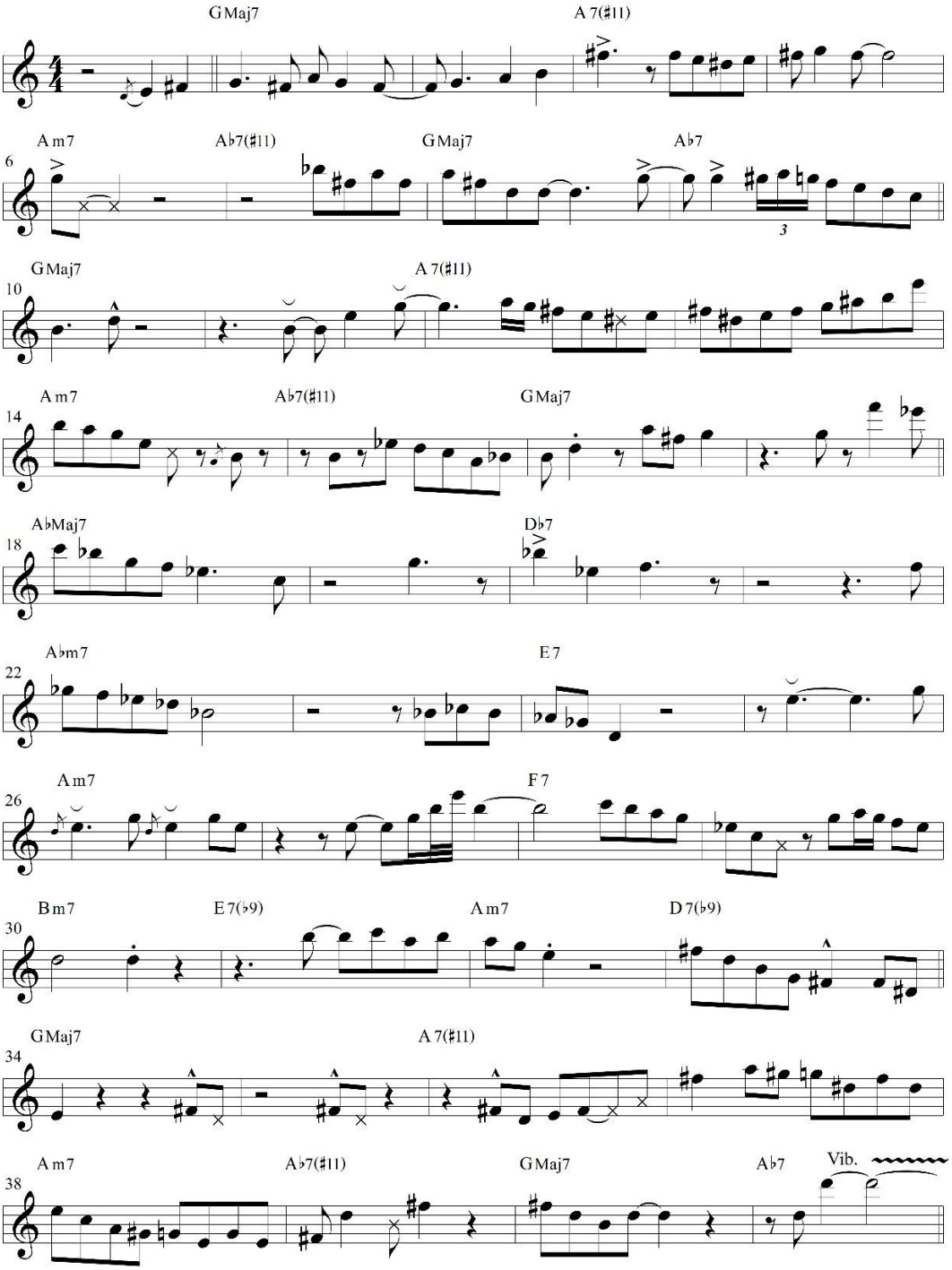
©2017PPGPROM/UFBA

The Girl from Ipanema

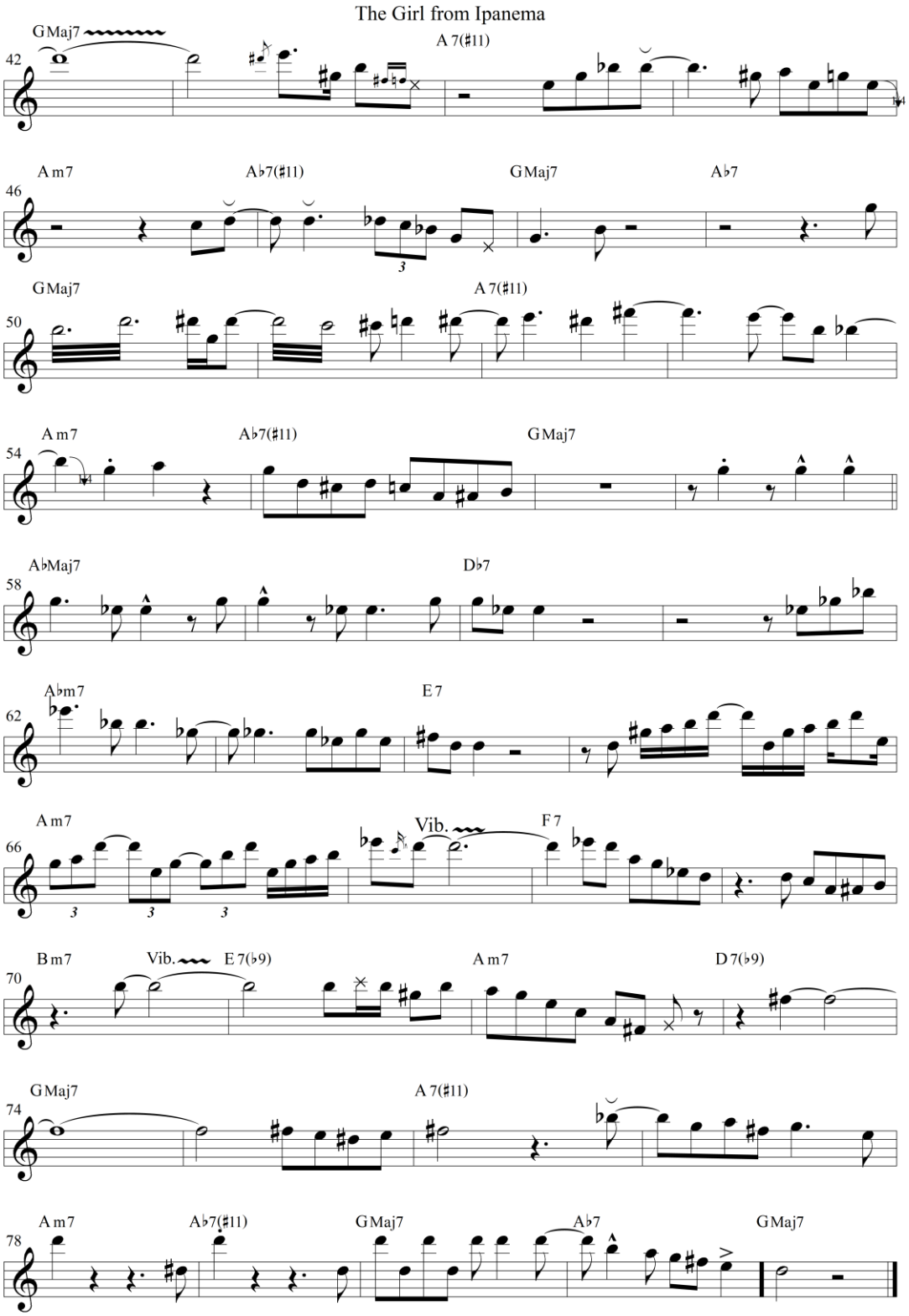
Álbum:Hawthorne Nights

Solo: Zoot Sims

Antônio Carlos Jobim



©2017PPGPROM/UFBA



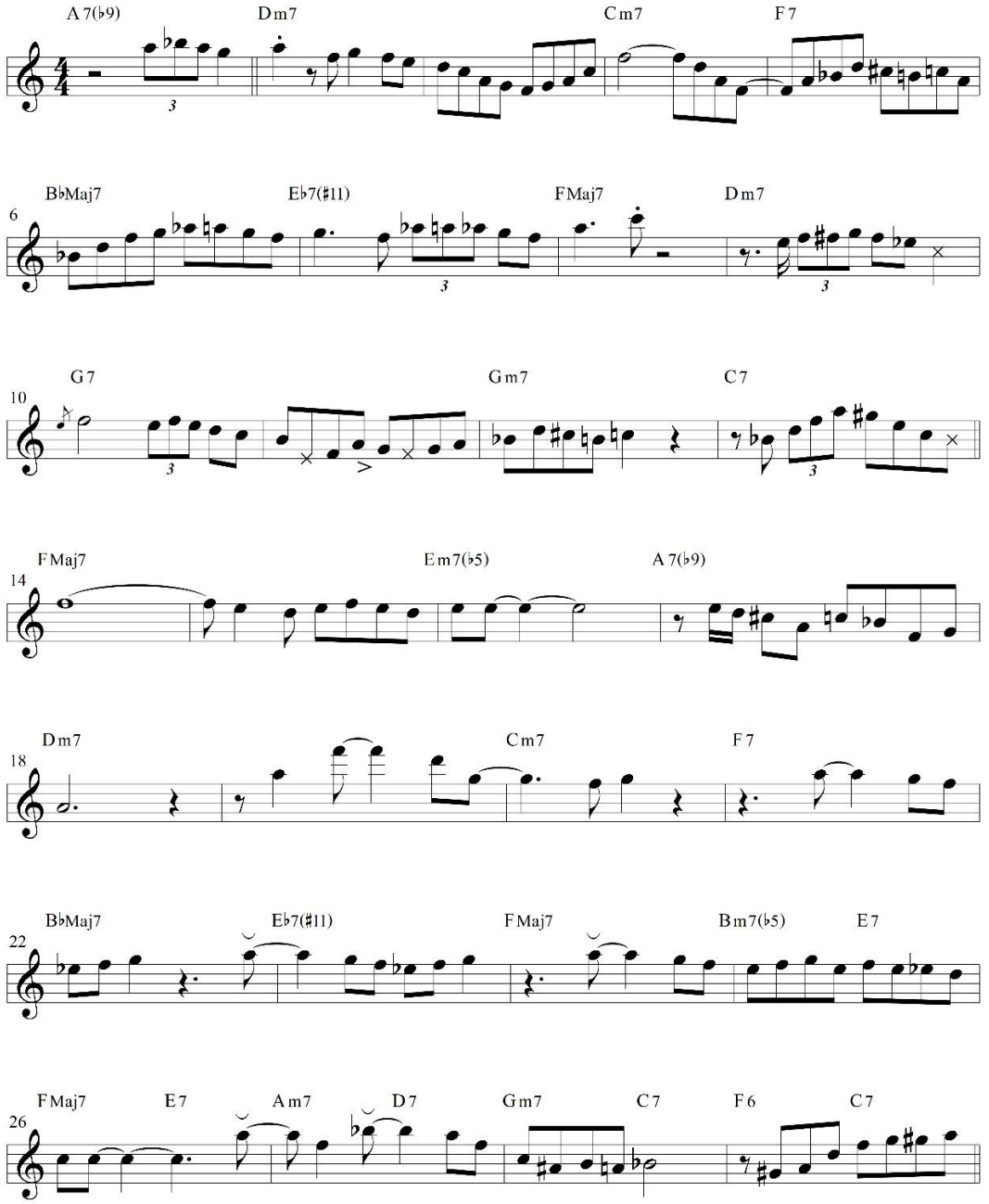
©2017PPGPROM/UFBA

Álbum: Choice

There Will Never Be Another You

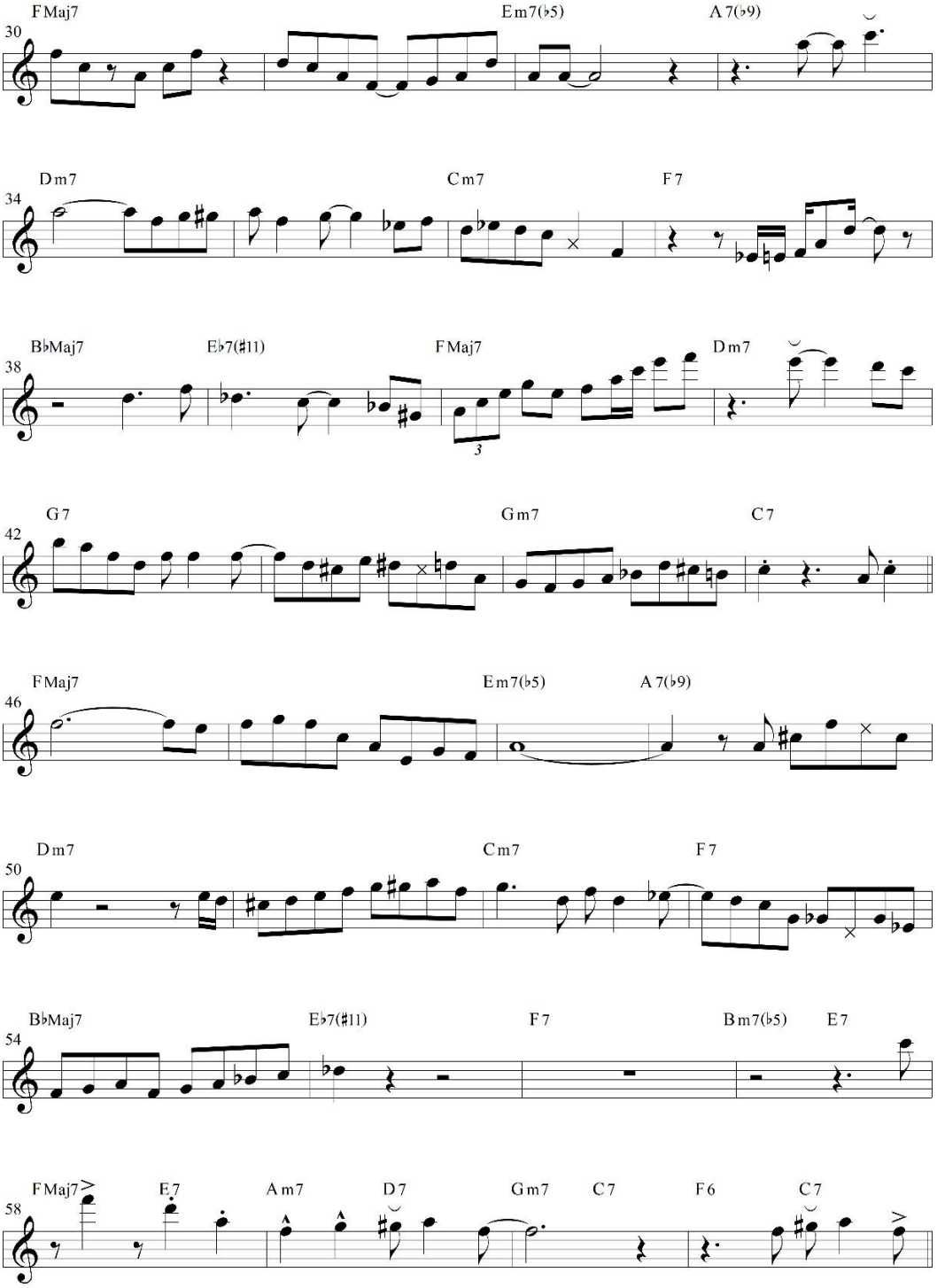
Solo: Zoot Sims

Harry Warren



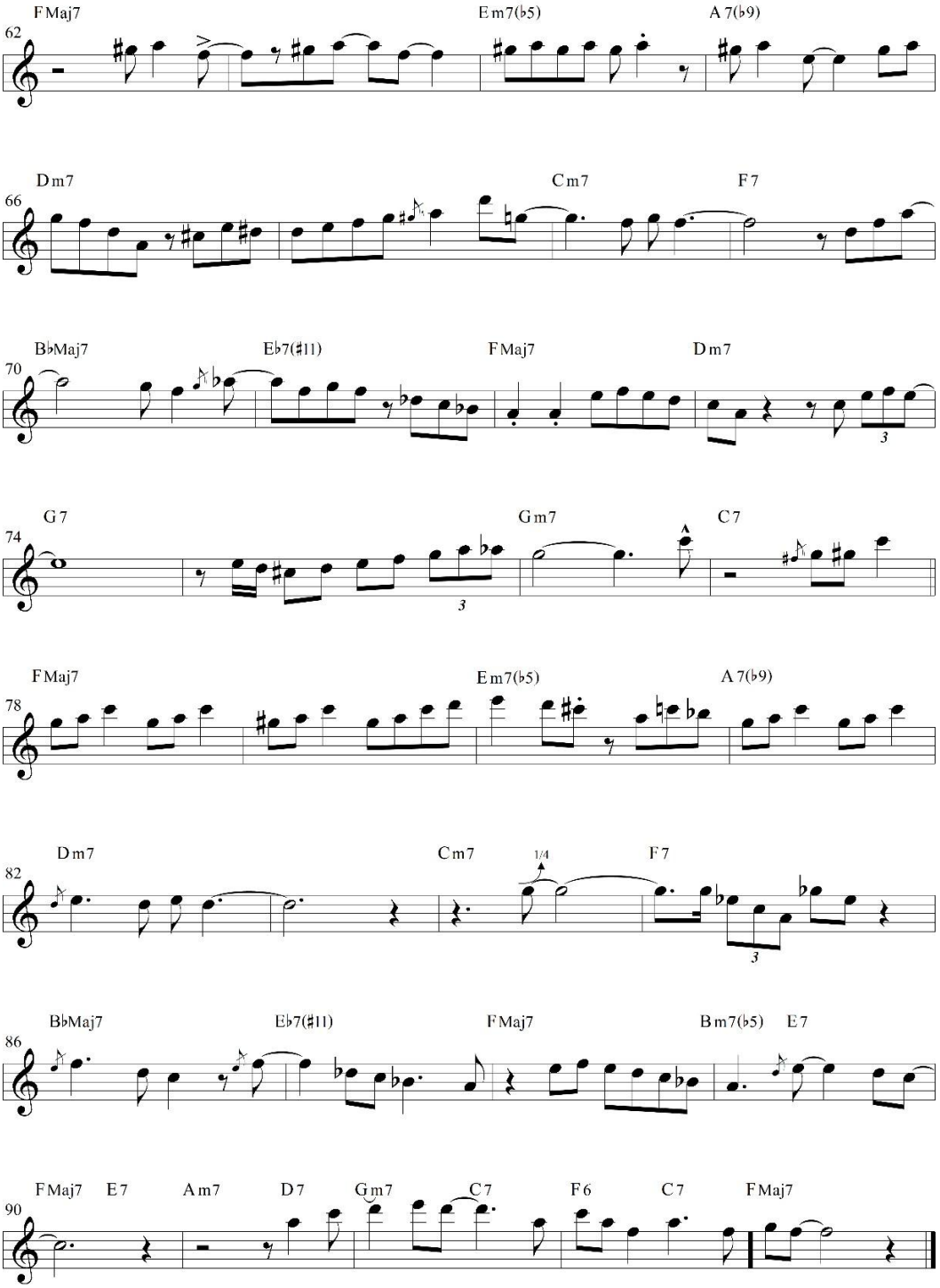
©2017PPGPROM/UFBA

There Will Never Be Another You



©2017PPGPROM/UFBA

There Will Never Be Another You



©2017PPGPROM/UFBA

Seleção e análise de padrões melódicos – *Patterns*

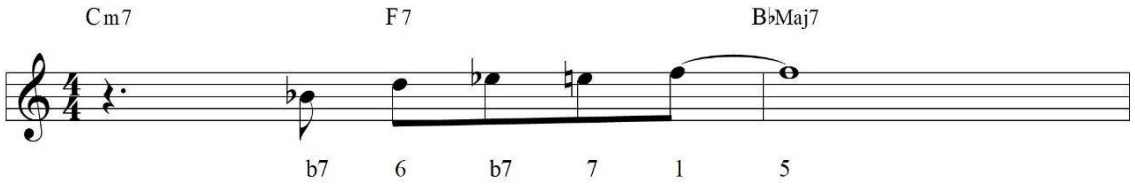
Um dos benefícios que podemos obter com as transcrições é a possibilidade de utilização de trechos de frases musicais (*patterns*) a serem analisadas e extraídas dos solos. Através desses *patterns* podemos entender os caminhos melódicos que o solista percorreu durante a improvisação. Além disso, a transposição desses patterns para todos os tons pode funcionar como um eficiente estudo técnico para o desenvolvimento do instrumentista.

Analisando os exemplos a seguir podemos perceber o domínio que Zoot Sims possuía da linguagem jazzística, principalmente da vertente conhecida como Bebop, empregando técnicas muito comuns do estilo, como aproximações cromáticas, enclosures[5], notas alteradas e atraso da resolução harmônica.

Os padrões aqui abordados foram extraídos de dois tipos de cadência: IIm7 - V7 - IMaj e IIm7b5 - V7 - Im7. Nos exemplos 1 a 4, os acordes estão dispostos em apenas dois compassos em um tempo harmônica curto. Nos exemplos 5 a 8, os acordes estão dispostos em três compassos em um tempo harmônica mais espaçado. Ao final, são apresentadas todas as frases transpostas para todas as 12 tonalidades.

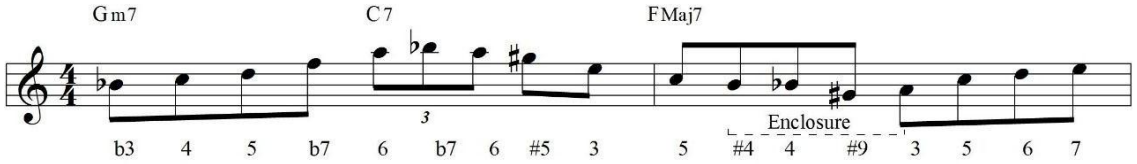
[5] Aproximação de uma nota alvo feita através de bordadura. Ver em Jerry Coker *Elements of the jazz languagefor the developing improviser*.

Exemplo: 1 (Extraído do solo em Somebody Loves Me – a partir do compasso 34).



O que caracteriza este padrão, é a resolução cromática feita entre o acorde de dominante e o quinto grau de BbMaj7 (Eb, E, F) que também é feito de forma antecipada harmonicamente, não tão perceptível por esta nota (F) fazer parte de ambos os acordes. Este cromatismo, na dominante, é muito comum e bastante evidenciada no estilo Bebop[6].

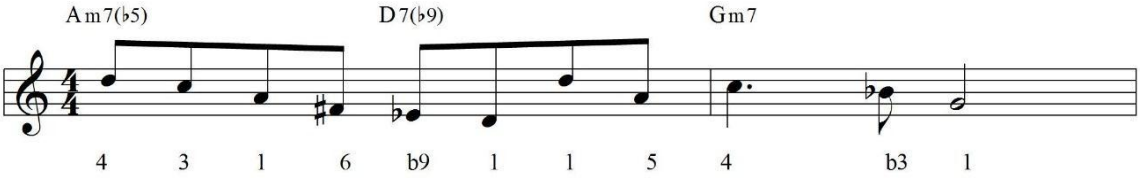
Exemplo: 2 (Extraído do solo em Groovin' High – a partir do compasso 2).



No exemplo 2 é utilizado uma extensão alterada sobre o acorde de dominante (G#, 5° aumentada). Também é usada uma bordadura (enclosure) entre o quinto e o terceiro grau do acorde de FMaj7(parte-se da 5° do acorde, desce cromaticamente até a 4° justa, salta descendentemente para a 9° aumentada e resolve-se cromaticamente na 3° do acorde).

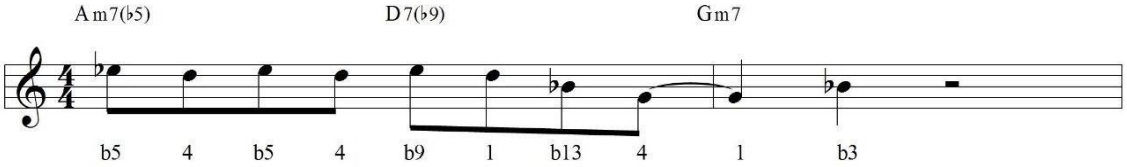
[6] Ver em David Baker *How to play Bebop.*

Exemplo: 3 (Extraído do solo em All The Things You Are – a partir do compasso 3).



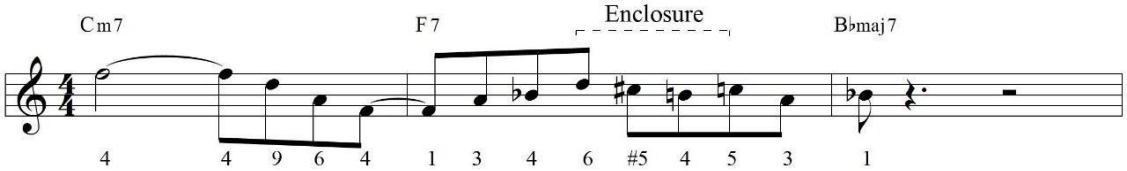
Neste padrão, Zoot Sims delineia claramente o acorde de Dominante com nona bemol arpejando-o de forma descendente, repousa no quarto grau do acorde de Gm7 de forma a atrasar a resolução harmônica da dominante e resolve a partir do final do segundo tempo do compasso.

Exemplo: 4 (Extraído do solo em All The Things You Are – a partir do compasso 111).



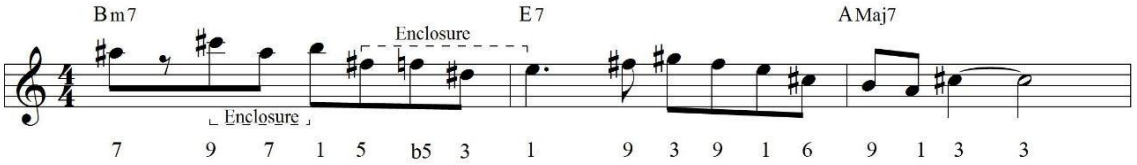
No exemplo 4, Zoot Sims utiliza-se das extensões do acorde de dominante (9°bemol e 13° bemol – Eb e Bb) criando mais tensão harmônica para o acorde. Por fim, ele faz antecipadamente a resolução harmônica para a tônica do acorde de Gm7.

Exemplo: 5 (Extraído do solo em There Will Never be Another you – a partir do compasso 4)



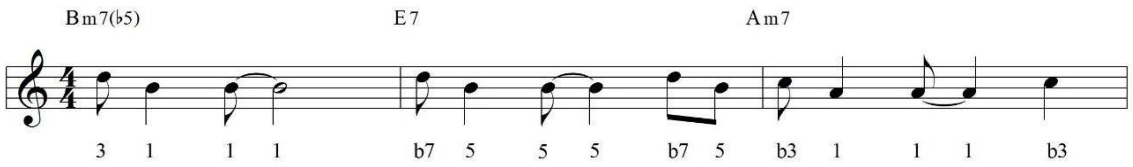
Neste padrão, Zoot Sims parte do 4° grau do acorde de Cm7 e segue com um arpejo formado pelas notas que não fazem parte da formação básica deste acorde (4° justa, 9° maior e 6° maior). No acorde de dominante, ele utiliza uma bordadura (Enclosure) entre a 6° maior e a 5° justa, para logo após resolver cromaticamente da 3° da dominante para a tônica do acorde de BbMaj7.

Exemplo: 6 (Extraído do solo em All The Things You Are – a partir do compasso 20).



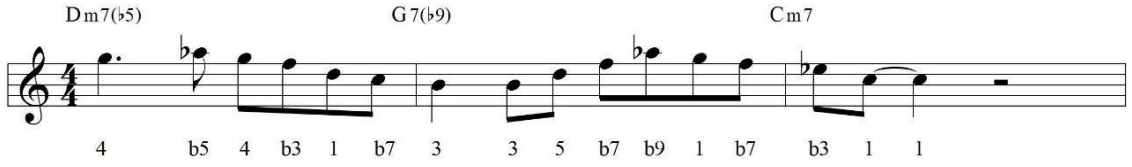
Logo no começo deste padrão, Zoot Sims utiliza uma extensão alterada no acorde de Bm7, uma 7°maior (A#) iniciando uma tensão harmônica dentro do acorde que é resolvida por uma bordadura (enclosure) entre a 9° maior deste acorde e a Tônica, seguida por outra bordadura entre a quinta (F#) e a Tônica da dominante (E). Ao final, a resolução no acorde de AMaj7 só é obtida no segundo tempo do compasso pelo repouso na 3° (C#).

Exemplo: 7 (Extraído do solo em Autumn Leaves – a partir do compasso 16)



A repetição rítmica das sincopas fica evidente neste padrão, ainda mais pela pouca variação de notas utilizadas por Zoot Sims. Nos dois primeiros compassos ele repete as mesmas notas enquanto existe uma mudança dos acodes, o que deixa mais caracterizado o padrão rítmico.

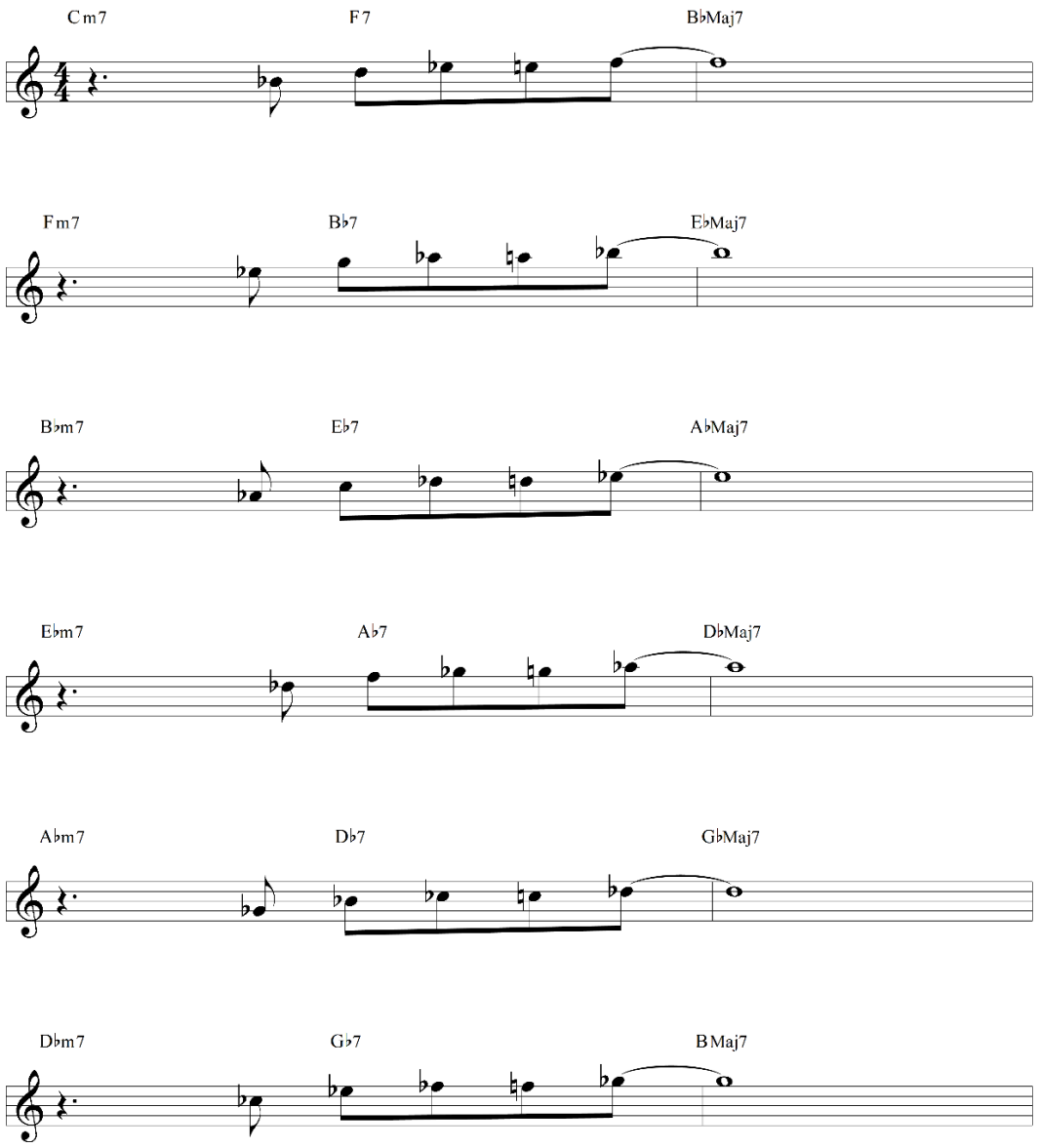
Exemplo: 8 (Extraído do solo em Love for Sale – a partir do compasso 15).

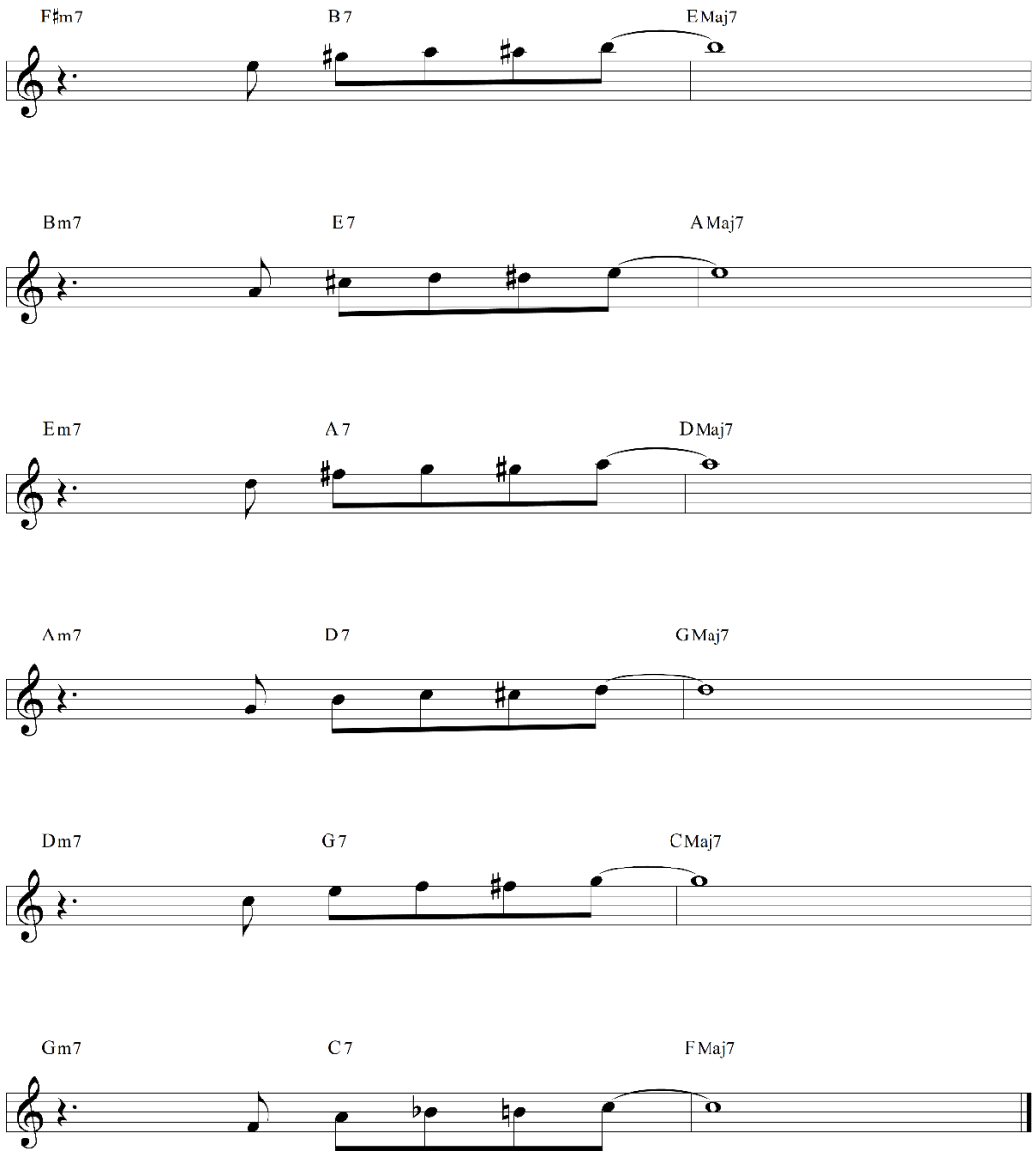


Zoot Sims começa este padrão com o quarto grau do acode Dm7(b5), aumentando a tenção do mesmo. Logo após, ele esboça claramente as notas deste acorde e da dominante G7(b9) até resolver na 3° menor de Cm7.

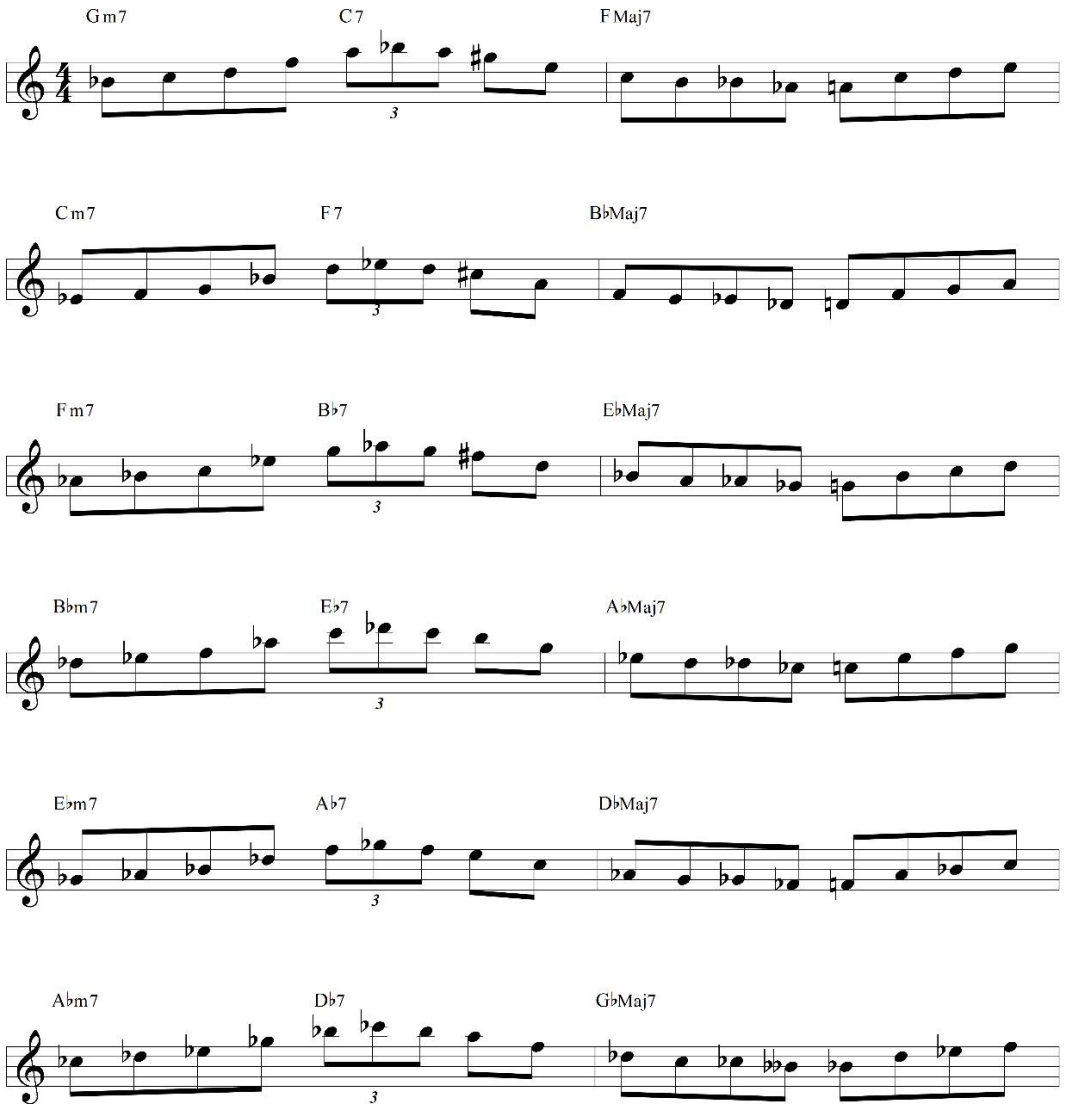
TRANSPOSIÇÕES

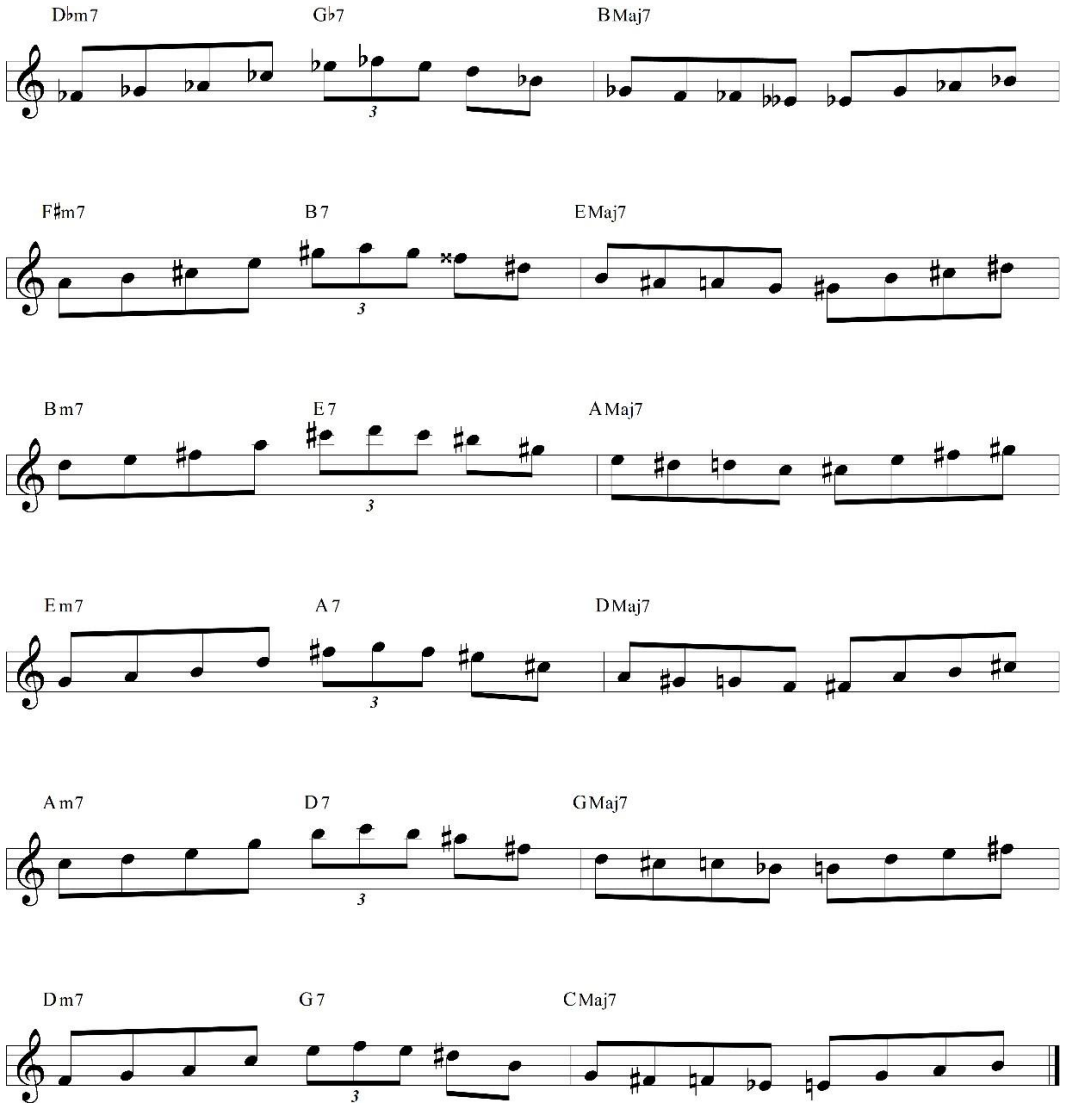
Ex. 1



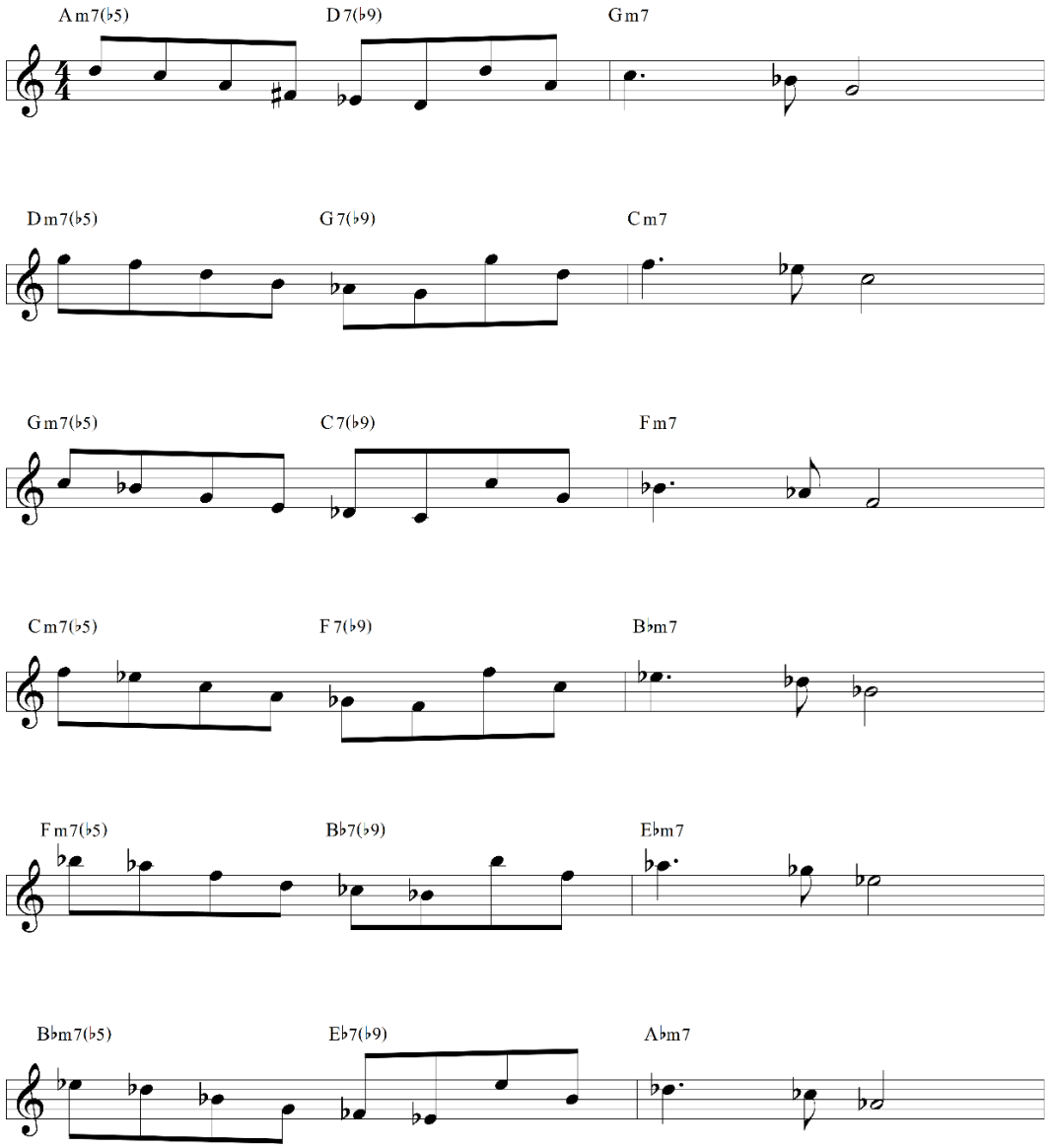

F♯m7
B7
EMaj7
Bm7
E7
AMaj7
Em7
A7
DMaj7
Am7
D7
GMaj7
Dm7
G7
CMaj7
Gm7
C7
FMaj7

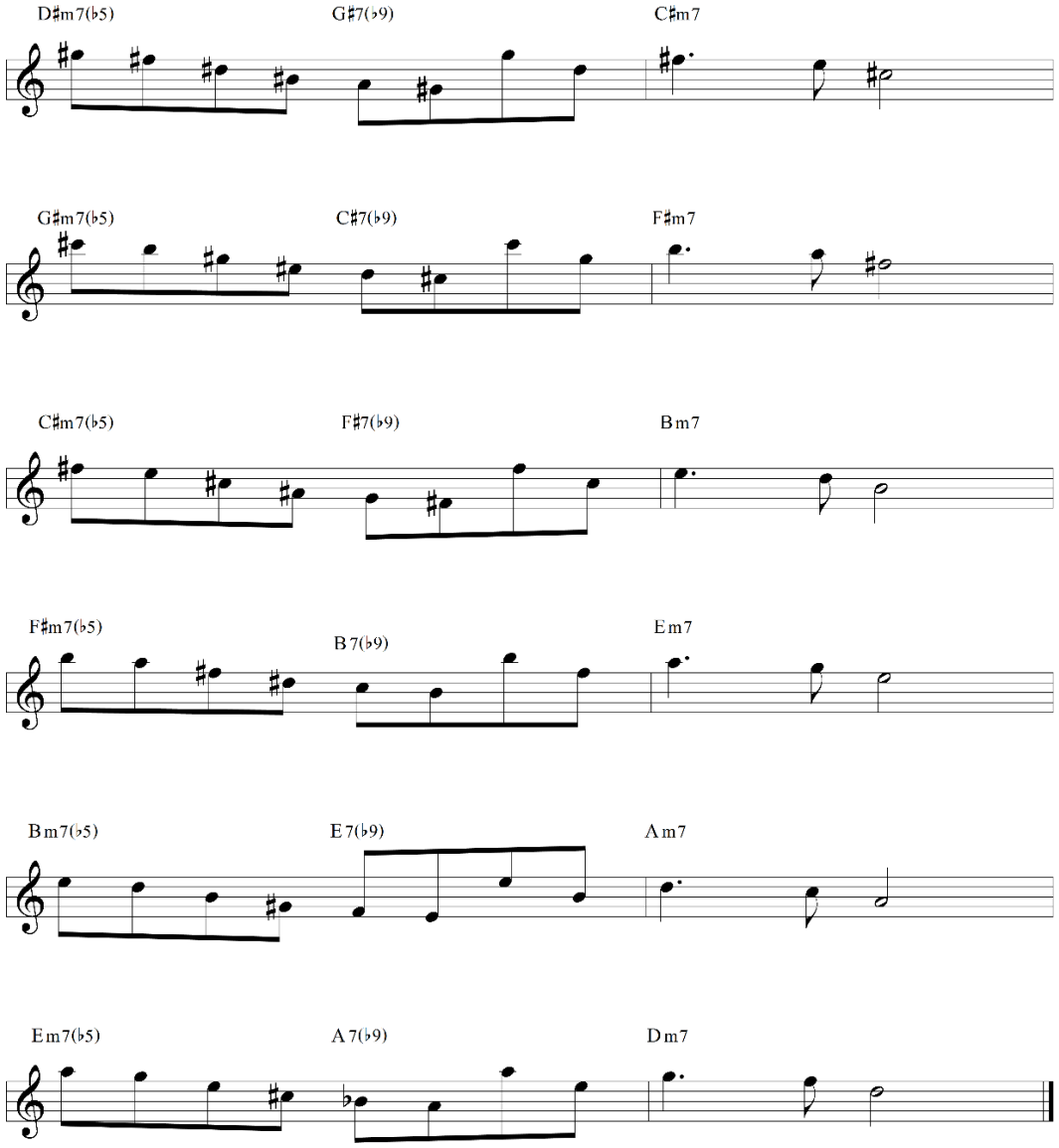
Ex. 2


Gm7
C7
FMaj7
Cm7
F7
BbMaj7
Fm7
Bb7
EbMaj7
Bbm7
Eb7
AbMaj7
Ebm7
Ab7
DbMaj7
Abm7
Db7
GbMaj7

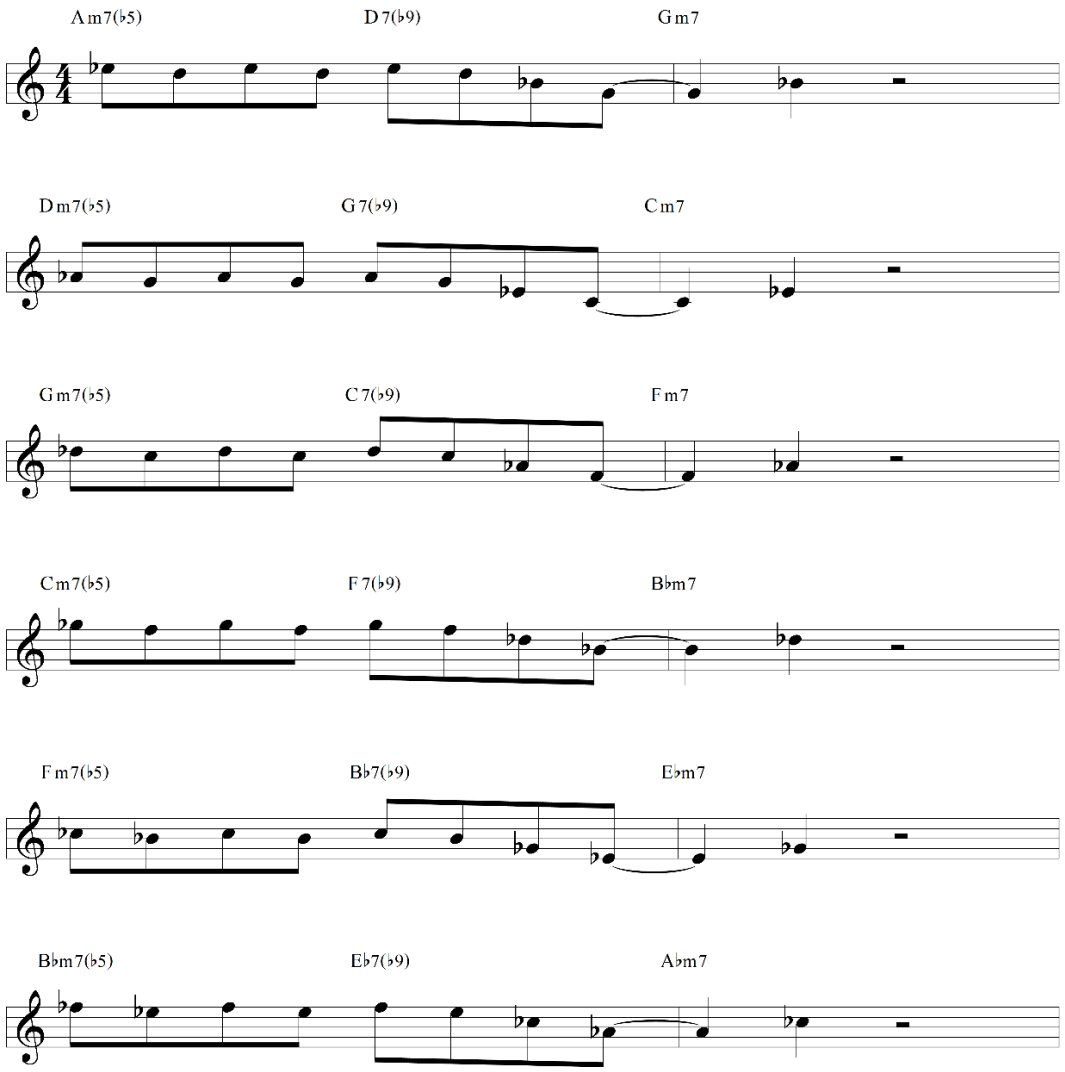

D♭m7
G♭7
BMaj7
F♯m7
B7
EMaj7
Bm7
E7
AMaj7
Em7
A7
DMaj7
Am7
D7
GMaj7
Dm7
G7
CMaj7

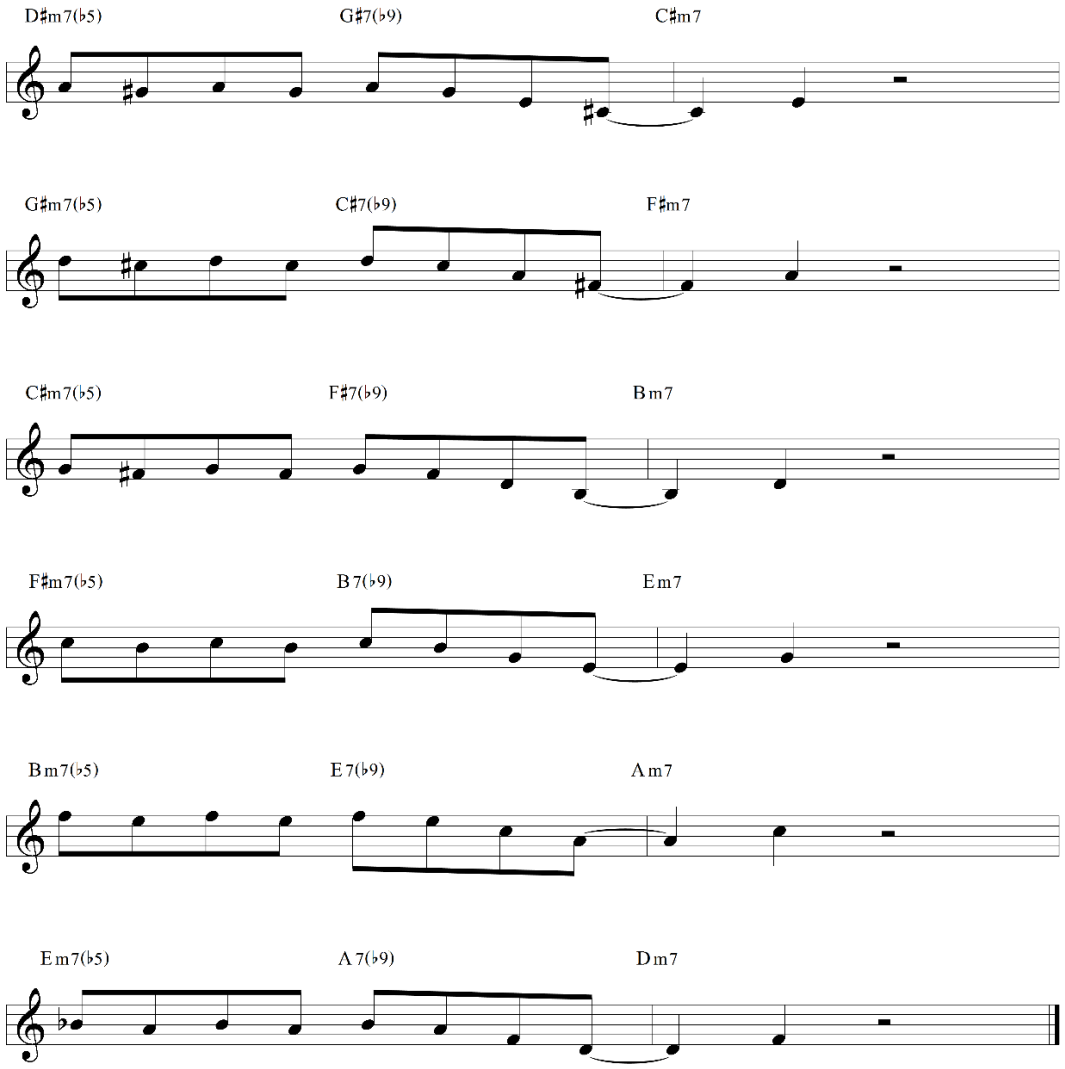
Ex. 3


Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m7
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m7
B♭m7(♭5)
E♭7(♭9)
A♭m7

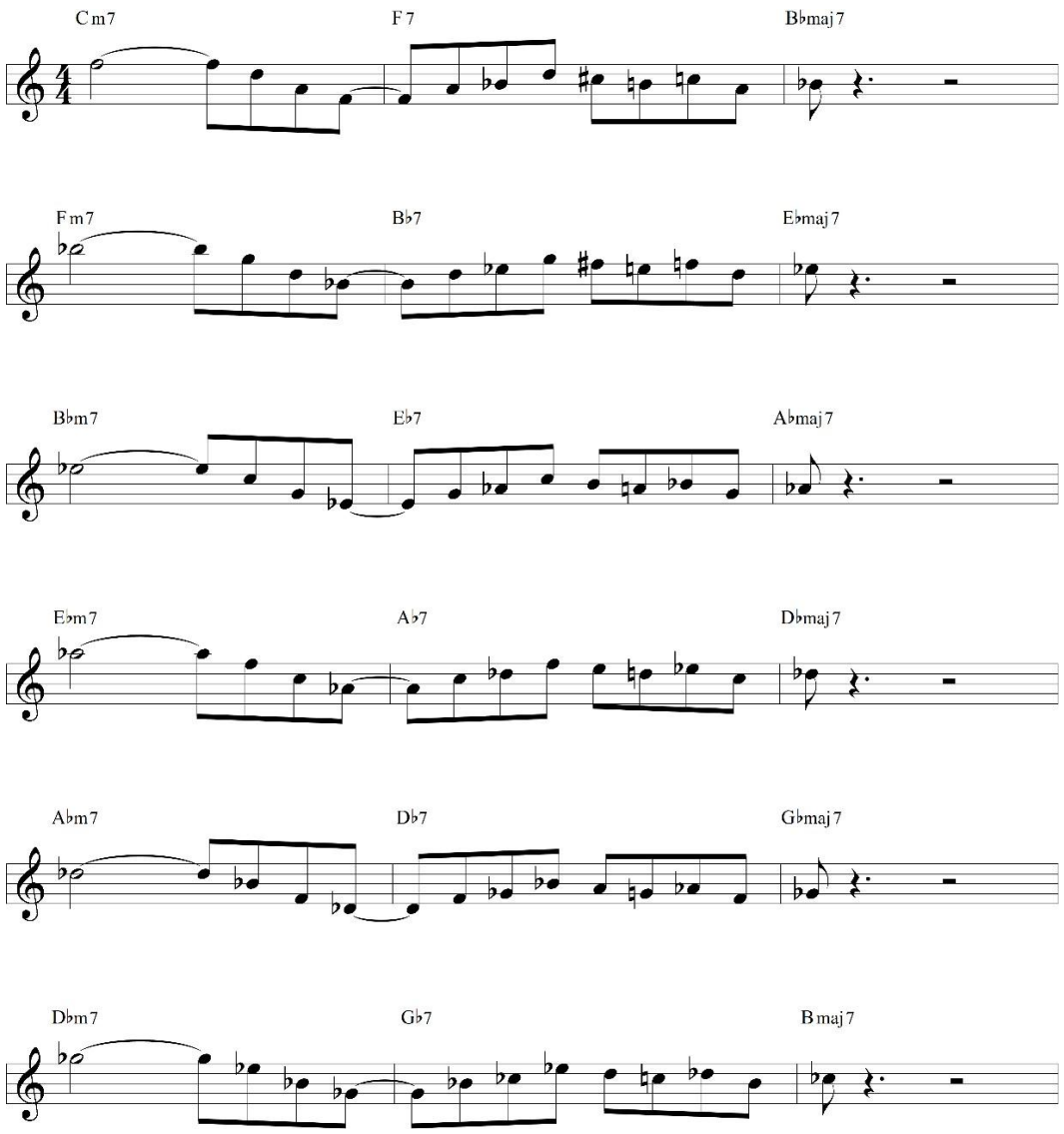

D♯m7(♭5)
G♯7(♭9)
C♯m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
C♯m7(♭5)
F♯7(♭9)
Bm7
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
Em7
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Am7
Em7(♭5)
A7(♭9)
Dm7

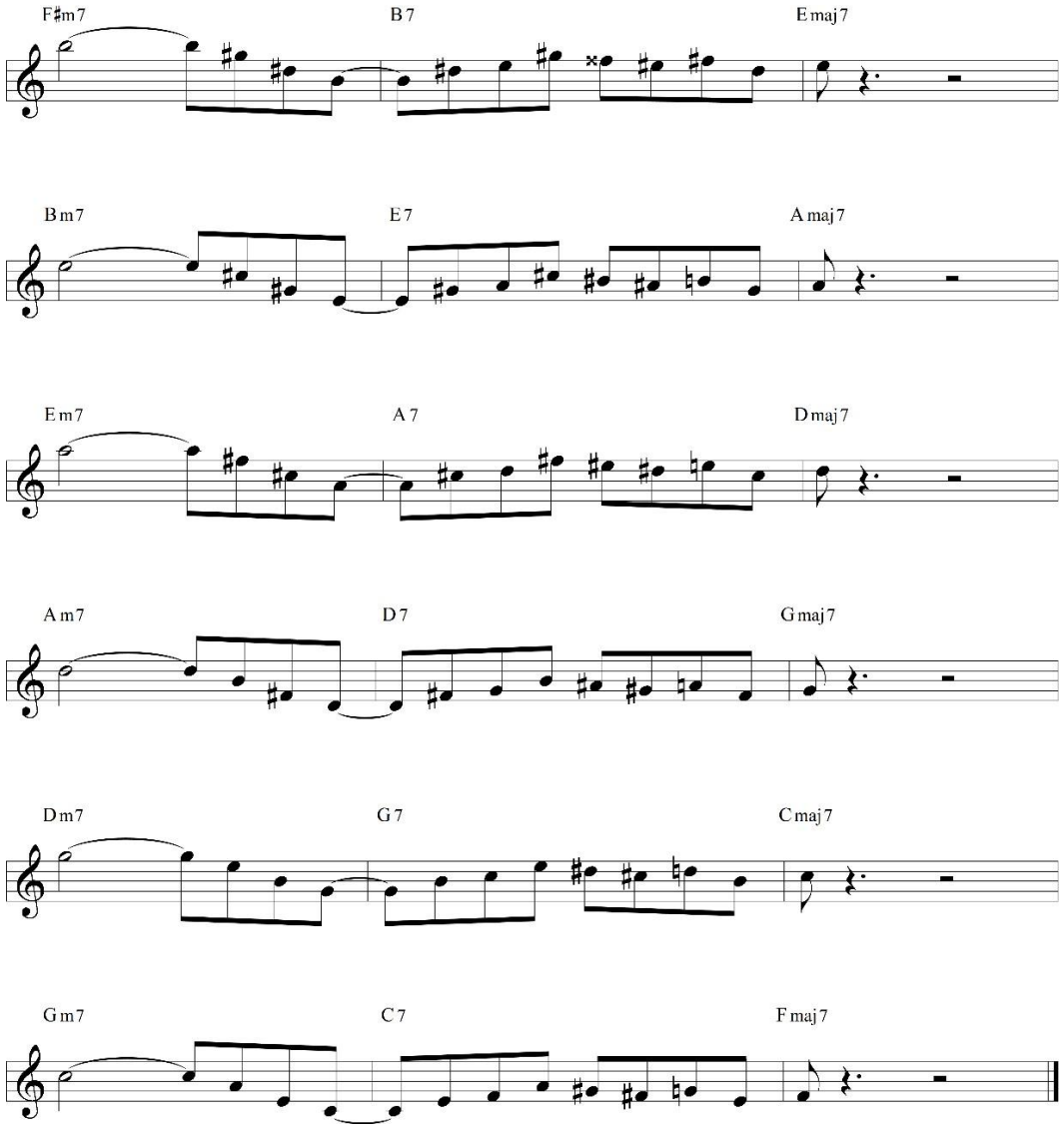
Ex. 4


Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m7
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m7
B♭m7(♭5)
E♭7(♭9)
A♭m7

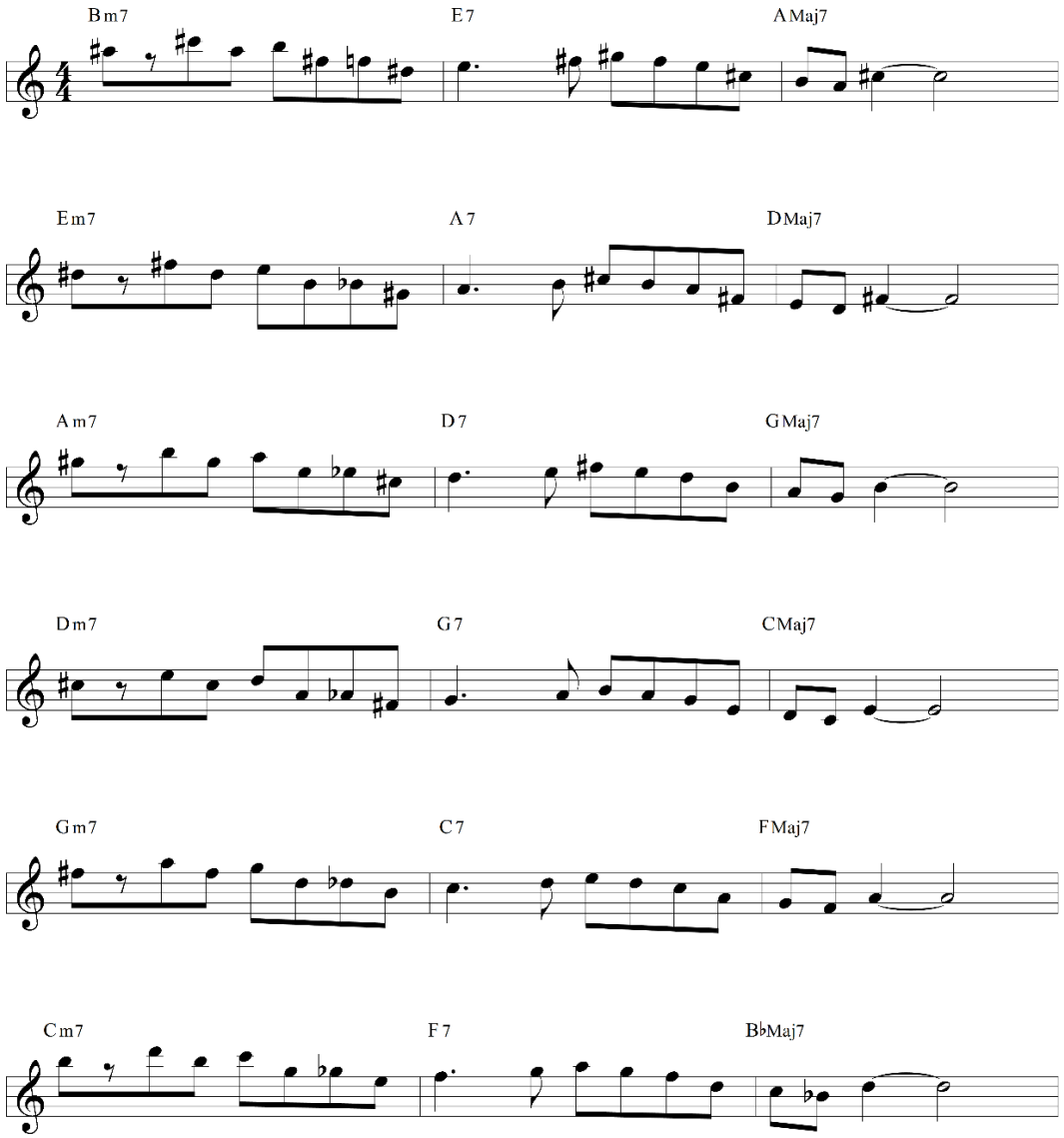

D♯m7(♭5)
G♯7(♭9)
C♯m7
G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
C♯m7(♭5)
F♯7(♭9)
B m7
F♯m7(♭5)
B 7(♭9)
E m7
B m7(♭5)
E 7(♭9)
A m7
E m7(♭5)
A 7(♭9)
D m7

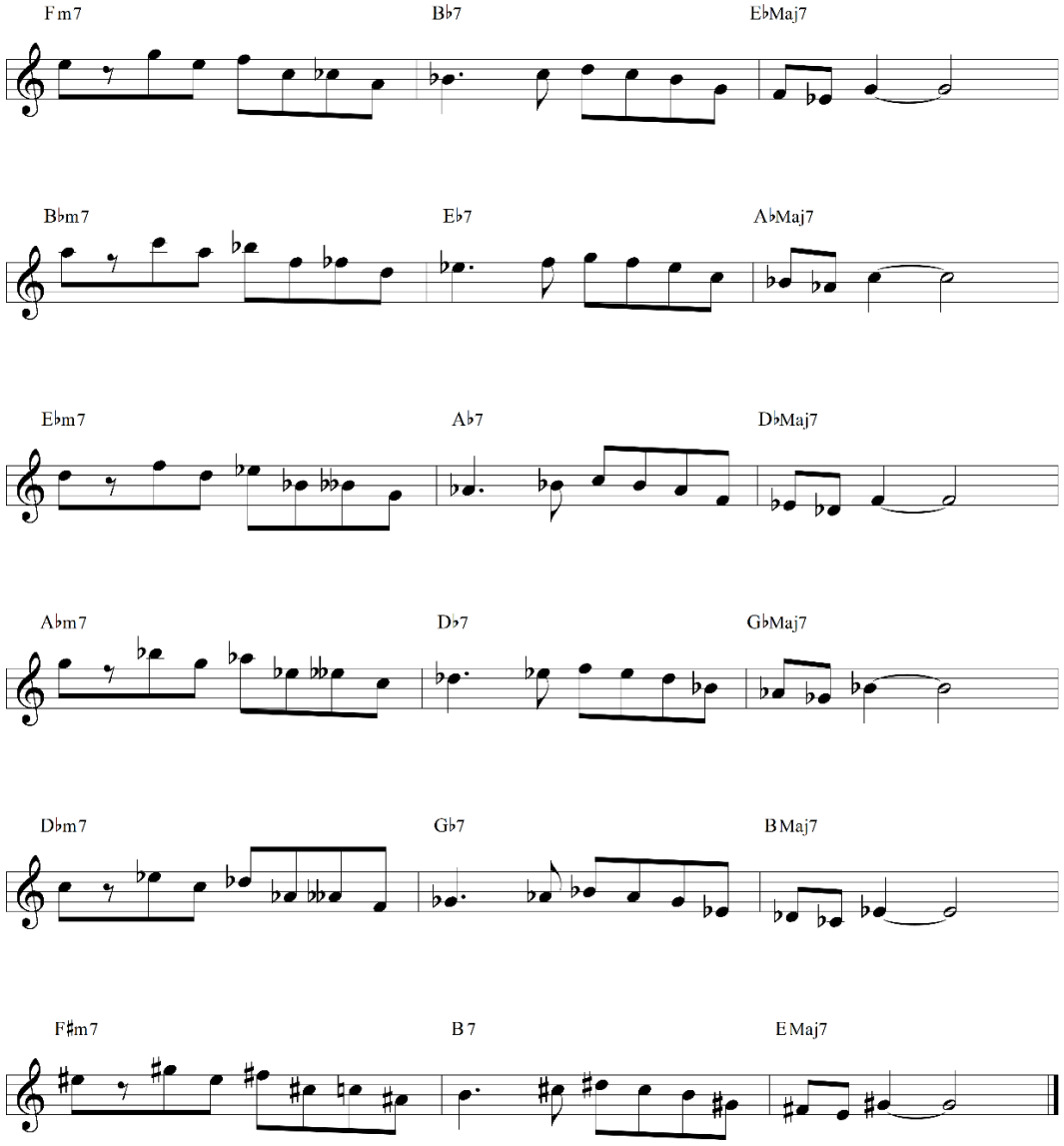
Ex. 5


Cm7
F7
B♭maj7
Fm7
B♭7
E♭maj7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
E♭m7
A♭7
D♭maj7
A♭m7
D♭7
G♭maj7
D♭m7
G♭7
Bmaj7

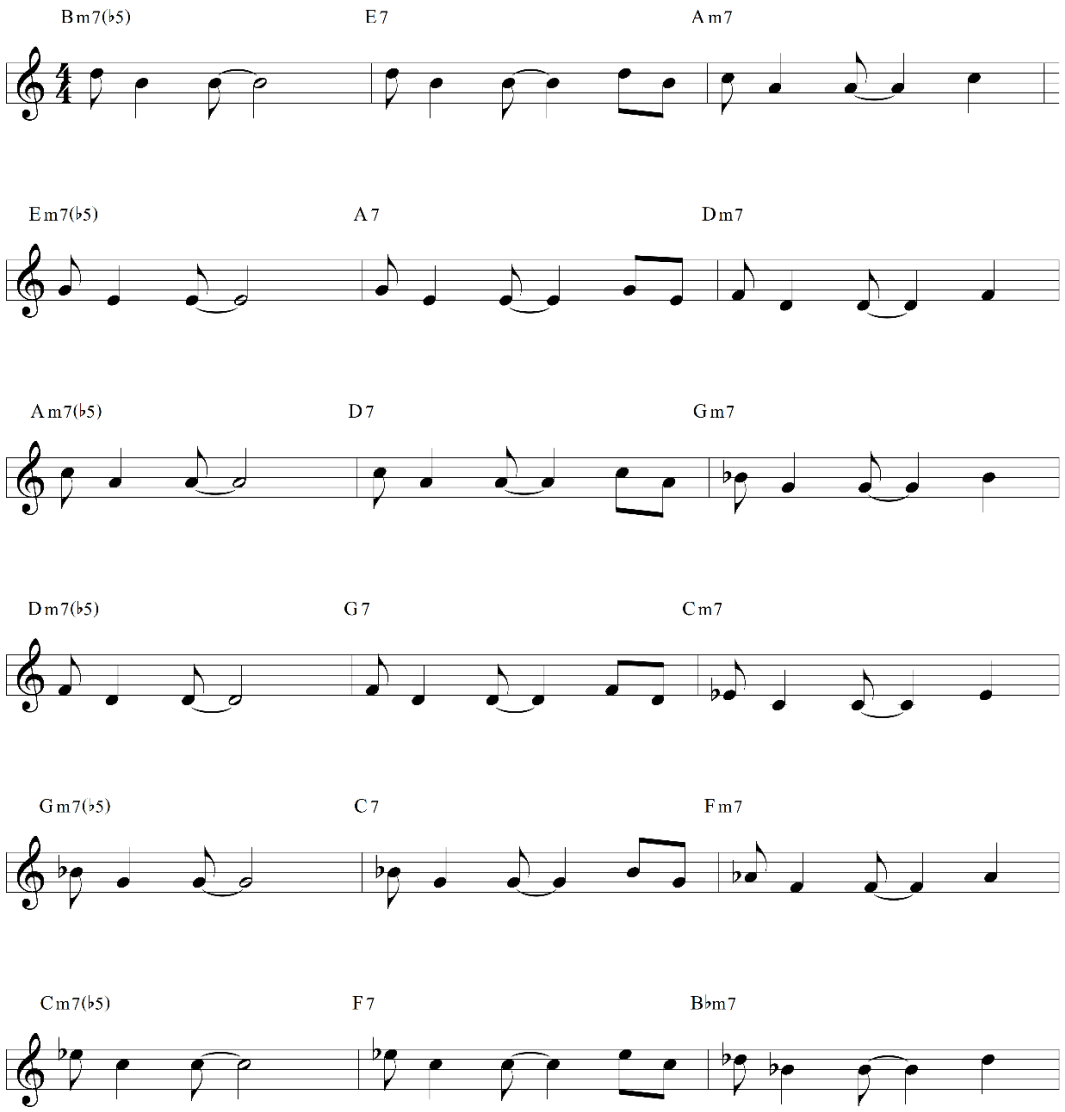

F♯m7
B7
Emaj7
Bm7
E7
Amaj7
Em7
A7
Dmaj7
Am7
D7
Gmaj7
Dm7
G7
Cmaj7
Gm7
C7
Fmaj7

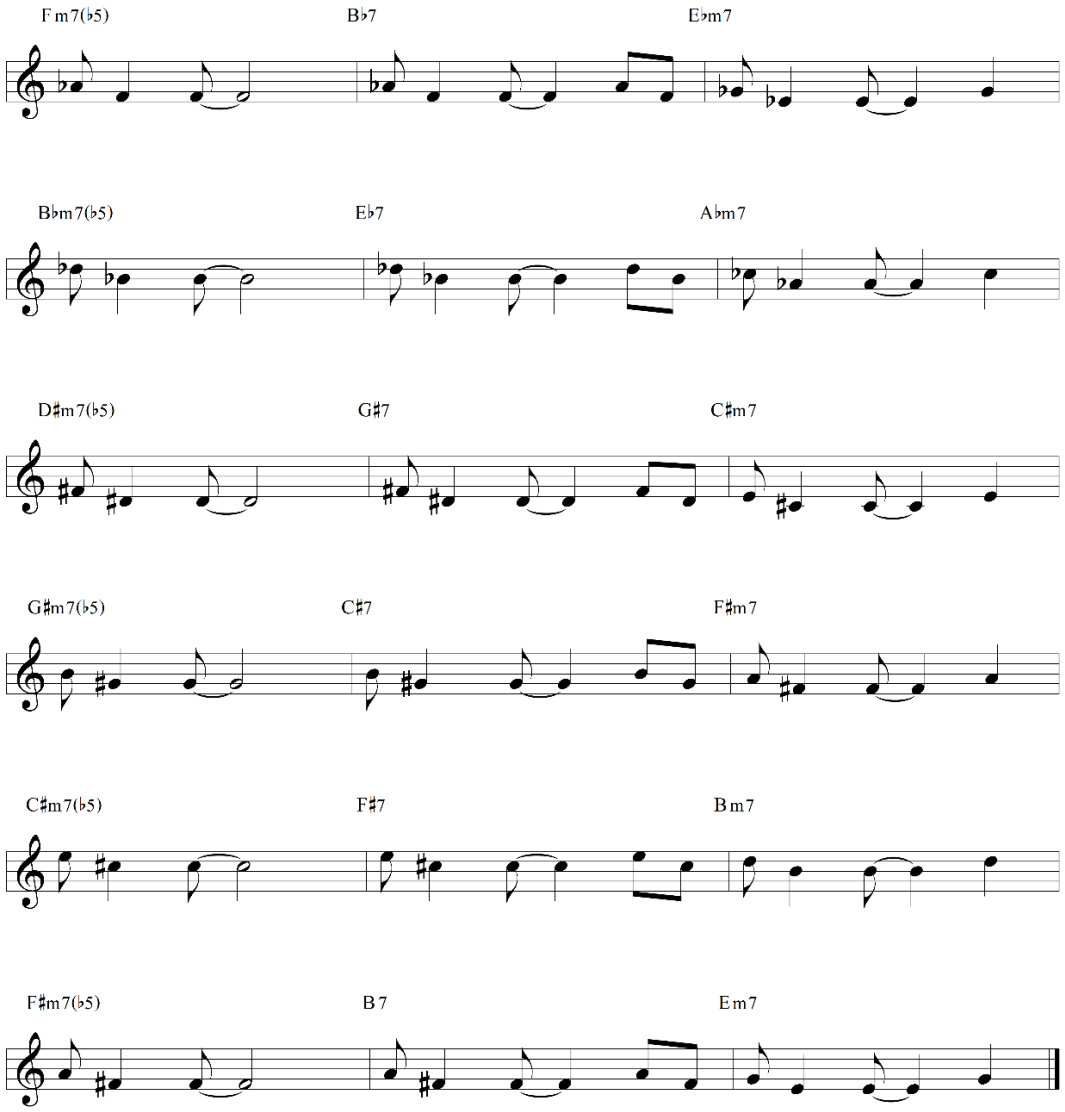
Ex. 6


Bm7
E7
AMaj7
Em7
A7
DMaj7
Am7
D7
GMaj7
Dm7
G7
CMaj7
Gm7
C7
FMaj7
Cm7
F7
B♭Maj7

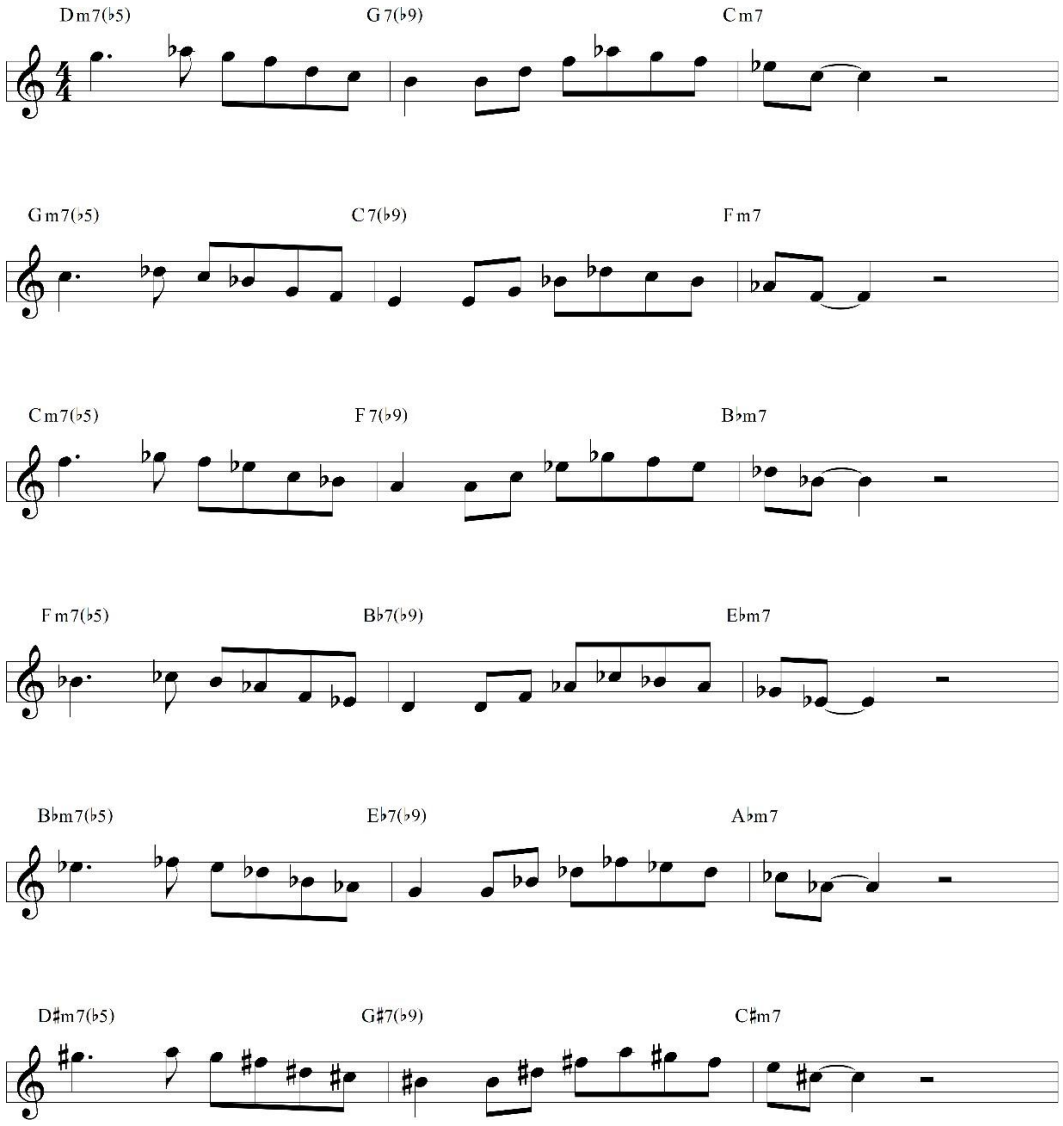

Fm7
B♭7
E♭Maj7
B♭m7
E♭7
A♭Maj7
E♭m7
A♭7
D♭Maj7
A♭m7
D♭7
G♭Maj7
D♭m7
G♭7
BMaj7
F♯m7
B7
EMaj7

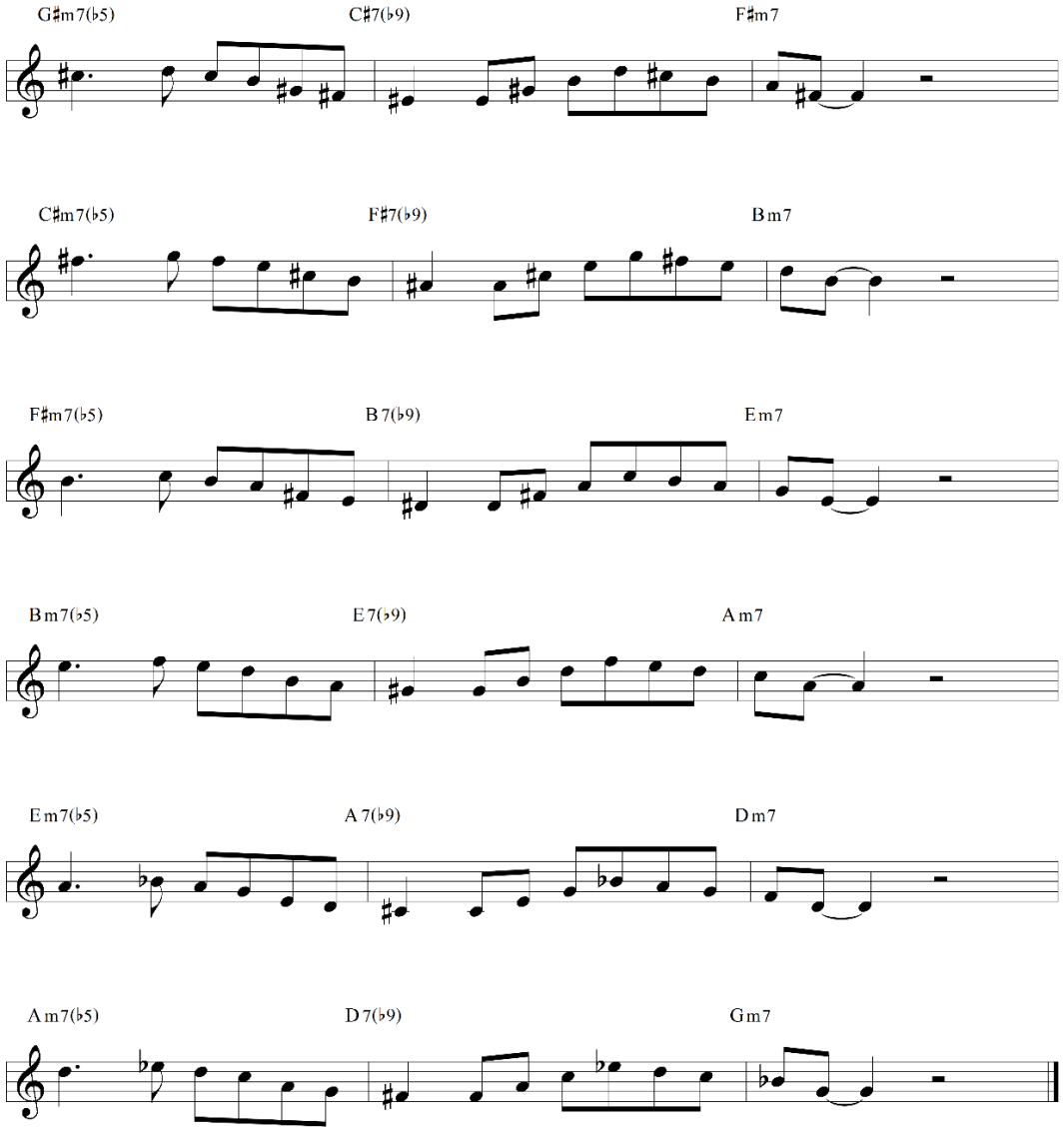
Ex. 7


Bm7(♭5)
E7
Am7
Em7(♭5)
A7
Dm7
Am7(♭5)
D7
Gm7
Dm7(♭5)
G7
Cm7
Gm7(♭5)
C7
Fm7
Cm7(♭5)
F7
B♭m7


F m7(♭5)
B♭7
E♭m7
B♭m7(♭5)
E♭7
A♭m7
D♯m7(♭5)
G♯7
C♯m7
G♯m7(♭5)
C♯7
F♯m7
C♯m7(♭5)
F♯7
B m7
F♯m7(♭5)
B 7
E m7

Ex. 8


Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Cm7(♭5)
F7(♭9)
B♭m7
Fm7(♭5)
B♭7(♭9)
E♭m7
B♭m7(♭5)
E♭7(♭9)
A♭m7
D♯m7(♭5)
G♯7(♭9)
C♯m7


G♯m7(♭5)
C♯7(♭9)
F♯m7
C♯m7(♭5)
F♯7(♭9)
Bm7
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
Em7
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Am7
Em7(♭5)
A7(♭9)
Dm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7