

Dissonâncias estruturais na música afro-americana

Rafael Palmeira da Silva
Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR
palmeira.rafael@hotmail.com

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento pelo PPGMUS-UFPR. Seu objeto de estudo é a adaptação da análise schenkeriana como ferramenta analítica aplicada ao jazz, tendo em vista a possibilidade de encontrar estruturas fundamentais distintas na música popular. Este artigo aborda o tratamento da dissonância na música afro-americana através da ótica etno-schenkeriana proposta por Stock (1993). Para a abordagem analítica foram considerados os componentes estruturais da música folclórica afro-americana como a construção melódica do blues e seu desenvolvimento no jazz.

Palavras-chave: Jazz; Análise Schenkeriana; Dissonâncias estruturais.

Structural dissonances in African American music

Abstract: This article is part of an ongoing master research by PPGMUS-UFPR. Its object of study is the adaptation of Schenkerian analysis as analytical tool applied to jazz, focusing on the possibility of finding distinct fundamental structures in popular music. This article approaches the dissonance treatment in African American music through the ethno-Schenkerian perspective proposed by Stock (1993). For the analytical approach were considered the structural components of African American folk music as the blues melodic construction and its development in jazz.

Keywords: Jazz; Schenkerian analysis; Structural dissonances.

Introdução

Esse artigo trabalha com a possibilidade da aplicação da análise schenkeriana fora do contexto da música tonal tradicional. Para tanto foi escolhido o jazz como objeto de estudo e devido aos seus componentes estruturais serem oriundos de uma miscigenação cultural e musical¹ foi necessário uma adaptação do

¹ Giddins (2009, p.43) afirma que “o jazz se desenvolveu como uma convergência de múltiplas culturas” sendo que “o fator primário foi a importação de escravos africanos para o mundo dominado por colonizadores europeus”. [...] “Na luta para manter viva as tradições musicais, os escravos eventualmente encontraram formas de misturá-las com as tradições permanentes da Europa, produzindo estilos híbridos no norte e sul da América, diferente de tudo no velho mundo. Milagrosamente, o jazz e outras formas de música afro-americana (incluindo spirituals, blues, e

método analítico schenkeriano, a fim de que a abordagem analítica considere seus princípios construtivos e contemple suas particularidades.

Existem várias pesquisas com propostas semelhantes e algumas delas serviram de base para o desenvolvimento desta pesquisa. Larson (1998; 2009) trabalha com a aplicação da análise schenkeriana no jazz moderno². O autor traz alguns questionamentos sobre: o conteúdo e a origem da teoria schenkeriana; o papel da análise; a função da dissonância na prática harmônica comum e no jazz; a natureza da improvisação e da composição, entre outras. O autor então apresenta algumas soluções para a abordagem analítica aplicada ao jazz e, assim, indica alguns caminhos para a análise. Em relação às características harmônicas do jazz que não aparecem na música analisada por Schenker (acordes com dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a), o autor aponta que “esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz” (LARSON 1998, p.212). As dissonâncias de “9^a, 11^a e 13^a ocorrem em ambos os repertórios³” (Ibid.). Porém Larson adota a perspectiva de Strunk (1985) em que esse autor considera as dissonâncias do jazz como oriundas de notas ornamentais ou embelezamentos.



Figura 1 – Dissonância de 9^a oriunda de um retardo. (LARSON 2009, p.7)

O exemplo da Figura 1 mostra a dissonância de 9^a como sendo oriunda de uma nota ornamental, na mesma perspectiva adotada na análise schenkeriana tradicional. Porém, no jazz essas dissonâncias devem ser consideradas estruturais pois estão presentes desde a sua origem na música folclórica afro-americana: “ainda em um nível básico, as qualidades que marcam o jazz [...] decorrem diretamente de suas origens folclóricas” (GIDDINS 2009, p.44).

ragtime) não apenas superaram subjugação, mas assumiram funções dominantes na música Americana”.

² Hobsbawn (1986, p.102) aponta para várias fases do jazz como: pré-história, antiga, período médio e moderno.

³ Salzer (1952, p.154) expande a análise schenkeriana para peças tonais que possuem acordes com as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a e considera esses acordes como estruturais.

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

Stock (1993) adota o termo etno-schenkeriano para os trabalhos feitos por etnomusicólogos empregando princípios schenkerianos para o estudo de músicas feitas fora do âmbito da música europeia tradicional. O autor primeiramente trabalha com definições do objeto de estudo da etnomusicologia⁴ e enfatiza a importância do etnomusicólogo “perceber a análise como uma eclética atividade” sendo que “quanto mais fatores comportamentais e contextuais podendo ser integrados dentro da análise musical, melhor” (STOCK 1993, p.217). Em seguida o autor cita estudos com um caráter etno-schenkeriano como os trabalhos de John Blacking, Laz Ekwueme e Kofi Agawu (STOCK 1993, p.219). Finalmente Stock faz sua aplicação analítica em duas óperas chinesas e em uma canção africana. Nessas análises o autor adapta princípios schenkerianos para a abordagem melódica dessas peças que são construídas com princípios não-tonais. Possuindo princípios de ornamentação melódica distintos da tradição tonal ocidental, Stock consegue indicar elementos estruturais e elementos de prolongação dentro dessas peças. Através de vários princípios comuns encontrados em peças folclóricas que possuem formas de variação ou reiteração é possível, segundo Stock (1993, p.221), apontar para elementos estruturais “schenkerianos ou quase-schenkerianos”. Essas estruturas “surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas inter-relacionadas” (Ibid.).

Baseando-se nesses princípios, torna-se possível uma abordagem etno-schenkeriana aplicada inicialmente ao blues, levando em consideração que o blues é um gênero folclórico americano e ele possui várias dessas características melódicas propostas por Stock. Essas características melódicas também podem ser encontradas em vários gêneros musicais afro-americanos, como o gospel, ragtime,

⁴ Stock (1993, p.216) trabalha com teóricos do campo etnomusicológico como: Mantle Hood que sugere que a etnomusicologia é um estudo da música "não apenas em termos de si mesma, mas também em relação ao seu contexto cultural" John Blacking chamou a atenção para o reconhecimento de música como "som humanamente organizado"; enquanto a influência antropológica de Alan Merriam descreveu seu campo como o estudo de "música como cultura". Steven Feld também articulou seu interesse com a relação de som musical às práticas humanas mais amplas, convidando a teoria etnomusicológica "para explicar formalmente a interação de estrutura sonora com o contexto e pretensões culturais de seus criadores/ouvintes".

jazz, entre outros. Para Hobsbawm (1986, p.151) o blues é “a estrutura fundamental do jazz”⁵, sendo que “o blues está no coração do jazz moderno como no de todo jazz” (Ibid.).

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

1. Componentes estruturais do blues

As características mais marcantes da música africana que conseguiram ser preservadas no contexto americano são a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (SCHULLER 1968, p.31), escalas pentatônicas⁶ com melodias sobrepostas (SCHULLER 1968, p.65) criadas sem a necessidade de um acompanhamento harmônico⁷, e padrões musicais característicos de pergunta e resposta⁸ predominante no blues, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana.

O blues inicialmente era um gênero poético declamado ou cantado sem acompanhamento harmônico pelos escravos (GIDDINS 2009, p.49). A estrutura mais padronizada do blues está baseada em uma estrofe de três versos, sendo que

⁵ Essa afirmação de Hobsbawm possivelmente não está baseada na teoria schenkeriana, porém ela possui uma essência profundamente schenkeriana. O blues é um gênero folclórico afro-americano antecessor do jazz (GIDDINS 2009, p.44) e sua essência é absorvida pelos músicos de jazz em vários subgêneros, assim como a sua estrutura formal é utilizada como uma forma padrão para a construção temática e para a improvisação.

⁶ As escalas pentatônicas também podem ser encontradas na música folclórica europeia.

⁷ Schuller (1968, p.57) afirma que “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”.

⁸ Giddins (2009, p.12) afirma que “dentro do ciclo repetitivo de estruturas do jazz, a música é organizada por camadas rítmicas: partes altamente individualizadas que contrastam com alguma outra, assim como elas servem para criar um todo unificado”. No mínimo duas camadas rítmicas diferentes estão acontecendo simultaneamente: uma base rítmica padrão e contínua e outra sendo executada através de variações muitas vezes no padrão de pergunta e resposta.

o primeiro verso (A) é repetido duas vezes, seguido de um terceiro verso (B) contrastante, tendo assim uma estrutura formal de AAB. Com o passar dos anos, sob a influência da cultura musical europeia e pelo acesso aos instrumentos musicais ocidentais o negro passa a introduzir progressões harmônicas apoiando as melodias dos blues. Porém, a essência da construção melódica é preservada, mantendo assim a inflexão melódica do negro dentro de progressões harmônicas europeias de I-IV-V-I.

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

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7

Tabela 1: Forma do blues de doze compassos.

As progressões harmônicas do blues são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, assim por diante. Porém não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do blues. Primeiro por que não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, segundo por que os acordes quando harmonizados em tétrades utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da progressão do blues. Sendo assim, o blues possui um forte caráter modal em suas progressões harmônicas. Todos os acordes são maiores com sétimas menores, caracterizando acordes baseados no modo mixolídio (LEVINE 1995, p.220).

Levine (1995, p.215) afirma que a melodia do blues está baseada na escala pentatônica menor, Figura 2. O autor demonstra vários exemplos da utilização dessa escala dentro das progressões harmônicas do blues. Também é possível ocorrer a

escala pentatônica com *blue notes*, (Figura 3), onde ocorrem o acréscimo do quarto grau aumentado, ou do quinto grau diminuto na estrutura da escala pentatônica.



Figura 2 - Escala pentatônica de Lá menor.

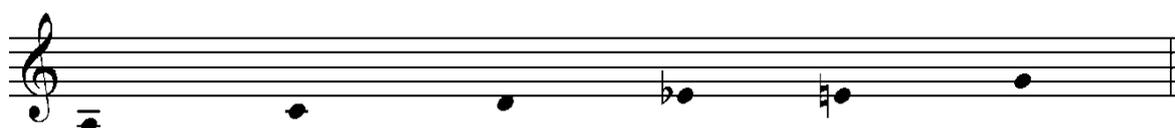


Figura 3 - Escala pentatônica de Lá menor com blue note acrescentada

Por fim, a Figura 4 demonstra o uso da escala pentatônica menor com a progressão harmônica do blues baseada no modo mixolídio.

I7m (Acorde de tônica maior com sétima menor - baseado no modo mixolídio)

Figura 4 – Escala pentatônica menor harmonizada com o acorde de tônica com sétima menor em um blues em Lá maior.

2. Ênfase melódica inicial

Conforme abordado até aqui, foi possível observar a importância do blues como uma estrutura essencial para o jazz e que ele reflete nas suas origens grande parte da tradição folclórica afro-americana. Partindo do pressuposto de que originalmente sua essência é uma música vocal (SCHULLER 1968, p.65) e que mesmo em suas formas instrumentais, inclusive dentro do jazz, a execução instrumental tenta quase sempre imitar a voz humana⁹, o foco aqui será abordar a questão melódica do blues na adaptação da análise schenkeriana, baseando-se em seus componentes estruturais.

⁹ O blues inicialmente era um gênero poético, posteriormente ele passa a ser acompanhado por instrumentos harmônicos, mantendo os aspectos principais da inflexão melódica africana. “Os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz desde então”. (HOBBSAWM 1986, p.60)

Levando em consideração os componentes estruturais do blues é possível realizar a abordagem analítica proposta por Stock, adaptando a análise schenkeriana no blues. Para esta pesquisa foram analisadas trinta peças dentro do blues tradicional de doze compassos. A partir de uma primeira leitura dessas peças observou-se quatro tipos de ênfase melódica inicial, sendo elas: 1) na tônica da escala pentatônica; 2) na terça menor da escala pentatônica; 3) na quinta justa da escala pentatônica; e 4) na sétima menor da escala pentatônica. A Figura 5 ilustra esses quatro tipos de ênfase melódica inicial.

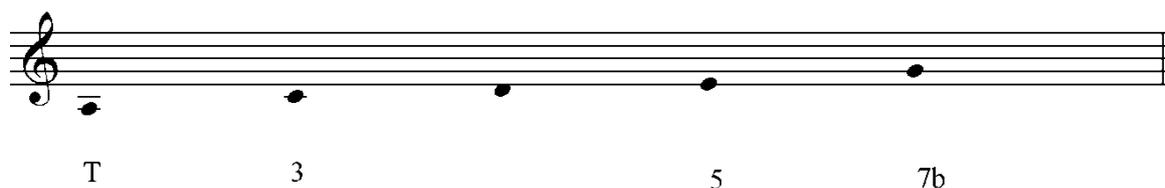


Figura 5 – Graus da escala pentatônica menor em que ocorrem os quatro tipos de ênfase melódica inicial

2.1 Ênfase melódica na tônica

A ênfase melódica na tônica foi o tipo mais encontrado durante a pesquisa. Essa ênfase melódica consiste na utilização da tônica da escala pentatônica como uma primeira nota melódica estrutural dentro de uma perspectiva schenkeriana. O exemplo da Figura 6 é retirado da peça “*She ain’t nothing but trouble*” de Arthur Crudup.

Figura 6: Primeira frase da peça “She ain’t nothing but trouble” de Arthur Crudup

Nessa frase a nota *Sol*, tônica, é prolongada por uma bordadura inferior e seguida de salto consonante para a nota *Ré*, quinto grau escalar. Em seguida ocorre um movimento descendente através da escalar pentatônica de *Sol* menor, até o alcance da tônica oitava abaixo. A frase continua com troca de oitava e novo movimento descendente até a tônica oitava abaixo, conforme mostra o gráfico A da Figura 6. No gráfico B, há uma redução analítica mostrando a primeira nota estrutural e seu direcionamento melódico, sempre oitava abaixo através de um movimento descendente.

2.2 Ênfase melódica na terça

Outro tipo de ênfase melódica inicial é quando a terça menor da escala pentatônica é usada na construção melódica do blues tradicional. Quando ocorre tal ênfase dois pontos importantes merecem destaque: O primeiro é a tendência da terça menor se inclinar para a tônica em todas as melodias do blues tradicional; O segundo é o choque causado pela terça menor da melodia com a terça maior da harmonia. O primeiro exemplo é mostrado na Figura 7 e aponta esses dois pontos importantes.

The musical score is in A7 (three sharps) and 4/4 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first system shows the melody starting with a triplet of eighth notes. The second system, labeled 'A', shows the melody in the treble clef with a dashed line indicating a descending movement from the first note to the tonic. The third system, labeled 'B', shows the melody in the treble clef with a dashed line indicating a descending movement from the first note to the tonic, and a final note marked with a '1'.

Figura 7: Primeira frase da peça “You’ll like my loving”

A terça menor, *Dó natural*, é prolongada no início da melodia e logo no início tem sua tendência de salto descendente para a tônica, nota *Lá*, como mostra o gráfico A da Figura 7. Também é possível observar o choque da terça menor, *Dó natural* da melodia, com a terça maior *Dó#* na harmonia. A melodia segue prolongando a terça menor estrutural e preserva a tendência de se inclinar para a tônica *Lá*, conforme mostra o gráfico B da Figura 7.

2.3 Ênfase melódica na quinta

No exemplo da Figura 8 a quinta da escala pentatônica, nota *Mi natural*, é enfatizada, seguida por movimento descendente para a nota *Lá*. A frase retorna para a nota *Mi* por salto consonante e segue com um novo movimento descendente pela escala pentatônica menor.

Figura 8: Primeira frase da peça “Matchbox blues” de Blind Lemon Jefferson

2.4 Ênfase melódica na sétima

A ênfase melódica sobre o sétimo grau menor da escala pentatônica também pode ocorrer nas melodias do blues tradicional. O exemplo da Figura 9 mostra essa possibilidade.

A primeira frase tem início com o sétimo grau estrutural que segue a tendência descendente das melodias do blues percorrendo a escala pentatônica menor, até o alcance da tônica. Esse movimento descendente é repetido duas vezes na estrutura da primeira frase. Na segunda frase o sétimo grau estrutural é enfatizado novamente, porém a mudança harmônica para a subdominante, acorde de *Dó* maior, gera uma dissonância de 11^a. Novamente a melodia segue sua tendência melódica descendente até a tônica *Sol*.

Figura 9: Duas primeiras frases da peça “Crossroads blues” de Robert Johnson

3. Ambiguidade melódica, prolongação e dissonâncias estruturais no blues.

Como visto até aqui, o processo de construção melódica do blues não depende exclusivamente de sua progressão harmônica uma vez que, inicialmente, o blues era construído sem um acompanhamento harmônico. A essência de sua melodia está baseada na escala pentatônica menor com uma inflexão melódica descendente, preservando a inflexão melódica do negro dentro do contexto americano. Com o desenvolvimento do blues, com o acréscimo de instrumentos harmônicos como forma de acompanhamento para a melodia e com a padronização da forma em doze compassos a estrutura melódica básica começa a se desenvolver. O uso da progressão harmônica característica do blues, baseada no modo mixolídio, como acompanhamento para a melodia baseada na escala pentatônica menor geram os componentes estruturais característicos do estilo. Entre esses componentes estruturais estão as dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a assim como o choque de terça menor da melodia com a terça maior da harmonia e o uso das *blue notes*, conforme demonstrado na Figura 4.

Conforme demonstrado anteriormente nos exemplos sobre a ênfase melódica inicial, existem casos em que essas dissonâncias características fazem parte da estrutura melódica principal, quando ocorrem em determinados acordes. A primeira dissonância estrutural foi demonstrada na Figura 7 onde através da ênfase melódica inicial na terça menor da escala pentatônica, nota *Dó natural*, ocorre um choque com a terça maior da harmonia, nota *Dó#*. Outro exemplo, demonstrado na Figura 9, foi através da ênfase melódica inicial na sétima menor da escala pentatônica menor. Quando a melodia é harmonizada com o acorde de tônica temos uma dissonância estrutural com a sétima menor na melodia, nota *Fá natural*. Quando a progressão harmônica muda para a subdominante, acorde de *C7*, a nota estrutura *Fá natural* gera uma dissonância estrutural de 11^a. Portanto, há a possibilidade de ocorrerem dissonâncias estruturais na forma básica do blues, através do uso da escala pentatônica menor na melodia simultaneamente com as progressões harmônicas características do estilo.

É possível apontar para uma ambiguidade melódica no blues, pois, conforme demonstrado até aqui, existem estruturas distintas que estão sobrepostas: a inflexão melódica com um caráter menor, baseada escala pentatônica menor, e a progressão harmônica com um caráter maior, baseado no modo mixolídio que possui uma terça

maior na sua estrutura. Como consequência do uso dessas progressões é possível apontar para a influência do modo mixolídio na construção melódica do blues.

A Figura 10 demonstra o uso da nota do modo mixolídio usada na construção melódica do blues. A nota *Si natural*, é indicada no gráfico analítico com haste de colcheia para baixo e com a sigla *mix*. Essa nota é oriunda do modo mixolídio pois ela não pertence à escala pentatônica de *Sol* menor. Como demonstra o gráfico analítico, quando ocorre esse uso da terça maior do modo mixolídio há uma tendência dessa nota se direcionar para a terça menor, na mesma altura, no decorrer da frase.

Figura 10 - Primeira frase da peça “Someday” de Arthur Crudup

Assim, essa tendência é indicada pela ligadura pontilhada, conforme demonstra o gráfico analítico da Figura 10. Essa tendência também gera a ambiguidade melódica característica do blues e deve ser levada em consideração na sua abordagem analítica.

Outra tendência melódica muito forte é realizada pelo salto da terça menor para a tônica nas finalizações das frases, assim tornando mais evidente a importância de considerar a terça menor da escala pentatônica como estrutural. Quando ocorre a terça maior oriunda no modo mixolídio ela possui um caráter secundário para a abordagem analítica.

Também é possível indicar formas de prolongação dentro da estrutura do blues. Essas formas de prolongação também geram dissonâncias estruturais em muitos casos. A primeira forma de prolongação pode ocorrer através do uso prolongado da primeira nota estrutural. O gráfico da Figura 11 aponta o uso prolongado da tônica estrutural, nota *Lá*, até o *turnaround* da peça, terceira frase. O uso prolongado dessa nota gera uma dissonância de 11^a quando a progressão harmônica alcança o acorde de dominante, *E7*. Outra dissonância que ocorre é o

uso do sétimo grau da escala pentatônica de *Lá menor*, nota *Sol natural*, no mesmo acorde, gerando o choque de terça maior com terça menor. A nota *Mi natural*, quinto grau escalar, harmonizada com o acorde de D7 gera uma dissonância de 9ª.

Figura 11 – Turnaround da peça “Mean old bed bug blues” de Jack Wood.

Assim, o exemplo da Figura 11 demonstra a prolongação de uma nota estrutural que gera uma dissonância estrutural dentro da progressão harmônica característica do blues. As notas da melodia que seguem o movimento descendente da escala pentatônica menor também geram outras dissonâncias estruturais, como consequência.

Outra forma de prolongação que ocorre no blues é através do uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo. Essa escala sobre o sexto grau relativo tem seu uso mesclado com a escala pentatônica menor sobre a tônica e ocorre como forma de prolongação da estrutura melódica principal do blues. A Figura 12 demonstra o uso dessas escalas pentatônicas.

Figura 12 – Escala pentatônica menor sobre a tônica e escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo

Quando ocorre esse uso mesclado, o sexto grau relativo terá sempre uma tendência em inclinar-se para a tônica estrutural. O exemplo da Figura 13 demonstra essa tendência da inflexão melódica saltando uma terça menor ascendente.

The musical score shows a 12/8 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The chord A7 is indicated above the first staff. The melody in the treble clef starts on A4, moves to C#5, and then descends through F#4. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. A bracket labeled 'A' encompasses the first two staves, highlighting the melodic movement from the tonic to the mediant and then to the sixth degree.

Figura 13: Primeira frase da peça “*Bright Lights, big city*” de Jimmy Reed

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

Uma forma de atrasar a primeira nota estrutural pode ocorrer quando é enfatizada a terça maior na melodia. Porém, como visto anteriormente, a terça maior não está relacionada com a escala pentatônica menor e assim, sua função será de prolongação. O exemplo da Figura 14 ilustra esse caso.

The image displays a musical score for the first two phrases of the piece "Can't stop lovin'" by Elmore James. The score is written in 4/4 time and the key of D major. It consists of two systems, A and B. System A shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a "mix" label and fingerings such as "3b" and "5". System B shows an alternative piano accompaniment with a "mix" label and a "3b" fingering. Chords D7, G7, and D7 are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 14: Duas primeiras frases da peça "Can't stop lovin'" de Elmore James

A frase apresentada no gráfico da Figura 14 se inicia com a nota *Si natural*, sexto grau relativo, indicando o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau. A nota *Fá#* que aparece enfatizada no primeiro compasso não pode ser considerada estrutural pois não pertence à escala pentatônica de *Ré* menor. Conforme indica o gráfico A da Figura 14, a nota *Fá#* faz parte do modo mixolídio e também da escala pentatônica de *Si* menor, sexto grau relativo, seguindo sua tendência descendente em direção à nota *Si natural* no primeiro compasso. Por sua vez, o sexto grau, indicado com hastes para baixo e para cima, se inclina para a tônica, conforme é possível observar no gráfico B da Figura 14. Na segunda frase a melodia alcança a nota *Fá natural*, terça menor estrutural. Conforme aponta o gráfico B, ocorre a prolongação da nota *Si natural* e, juntamente com a terça menor estrutural, levam à tônica *Ré* no final da frase. Também é possível observar no gráfico B a inclinação da terça maior *Fá#* para a terça menor estrutural, *Fá natural*, através da redução analítica. Novamente, a nota *Si natural*, sexto grau relativo, gera uma dissonância de 13^a.

O exemplo da Figura 15 mostra outra possibilidade de prolongação melódica utilizando o quinto grau.

Figura 15: Frase do *turnaround* da peça “Blues ain’t nothing” de Georgia White.

No final da segunda frase a melodia alcança a nota *Lá*, compasso 7. O início da terceira frase se dá pela troca de oitava do quinto grau estrutural, compasso 8. No compasso 9 a nota *Lá* é prolongada pelo uso da escala pentatônica maior sobre o quinto grau escalar, conforme mostra o gráfico A da Figura 15. A nota *Mi*, quinto grau escalar da escala pentatônica de *Lá* maior é enfatizada e seguida de movimento escalar descendente até alcançar a nota *Lá* estrutural novamente. Em seguida a melodia segue sua tendência descendente passando pelas notas estruturais da escala pentatônica de *Ré* menor. Assim temos a dissonância de 9ª ocorrendo com a nota *Si natural* harmonizada com a dominante, *A7*. No compasso 10 ocorre outra dissonância de 9ª com a prolongação do quinto grau estrutural, nota *Lá natural*, harmonizada com o acorde de subdominante, *G7*.

“*Going down slow*”, Figura 16, mostra outro uso mesclado da escala pentatônica menor com o uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau. A primeira frase se inicia com a nota *Sol*, seguida de salto consonante para a nota *Ré* que desce por grau conjunto até a nota *Dó*, primeira nota da estrutura fundamental e que recebe a ênfase melódica inicial. A nota *Dó* realiza então um salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Lá*, sexto grau da tonalidade. Aqui podemos então apontar que o uso da nota *Ré* provém da escala pentatônica de *Lá* menor, uma vez que ela não pertence à escala pentatônica de *Dó* menor. Também podemos indicar a nota *Ré* (9ª de *C7*) como uma dissonância oriunda desse uso mesclado entre as escalas pentatônicas.

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures with the following chords: C7, F7, C, and F7. The second system contains six measures with the following chords: C7, G7, F7, C7, F7, and C7. The score includes a vocal line and two piano accompaniment parts, A and B. Part A features a melodic line with a triplet of notes (3b, 4, 5b) and a 'mik' marking. Part B features a melodic line with a triplet of notes (3b, 1) and a 'P' marking. The score is annotated with various musical notations including accidentals, slurs, and dynamic markings.

Figura 16: "Going down slow" de James B. Oden

A frase segue com seu movimento ascendente, conforme mostra o gráfico A da Figura 16, tendo como base a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso de sua *blue note*, nota *Mi bemol*, que tem a tendência de resolver na nota *Ré*, como aponta o gráfico analítico. Após isso a melodia retoma a nota *Mi bemol*, agora seguida de salto de terça menor descendente, alcançando a nota *Dó* estrutural. O gráfico B da Figura 16 mostra uma redução da estrutura melódica da primeira frase apontando para a tendência de resolução da nota *Lá* em sua terça menor ascendente, e da nota *Mi bemol* em sua terça menor descendente, prolongando e enfatizando a

primeira nota estrutural da peça. A segunda frase tem uma estrutura semelhante com a primeira, ocorrendo pequena variação melódica ao se iniciar com a nota *Mi bemol* saltando para a nota *Dó* estrutural. A terceira frase se inicia com a nota *Sol* seguida de movimento por grau conjunto ascendente para a nota *Lá*, sexto grau relativo. Ocorre o retorno à nota *Sol* seguido de salto consonante para a nota *Mi* natural. Estas notas, somadas a nota *Ré* do compasso 9, indicam o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau, tendo, assim, maior importância entre elas a nota *Lá*, indicada com hastes para baixo e para cima, no gráfico A da Figura 16.

A melodia segue com as notas *Si* natural e *Fá*, indicadas com a figura de colcheia com haste para baixo, indicando uma tendência do modo mixolídio, até a retomada da nota *Sol*, que por sua vez alcança novamente a nota *Lá* no compasso 10. A nota *Lá* retoma com seu movimento pentatônico ascendente, até alcançar a nota *Mi bemol* estrutural, que por sua vez tende a resolver na tônica estrutural, porém passando pela nota de passagem *Ré*, no movimento final da melodia. Por fim, o gráfico B da Figura 16 mostra a redução analítica e aponta para a prolongação da nota *Lá* que tem a tendência em resolver por salto de terça menor na nota *Dó* estrutural. Também é possível observar a nota *Mi* natural, oriunda da escala pentatônica sobre o sexto grau resolver na nota *Mi bemol*, na mesma altura, na estrutura fundamental da peça, que por sua vez salta terça menor descendente, enfatizando a nota estrutural *Dó*.

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

Com base nas análises demonstradas até aqui é possível apontar para duas formas de estrutura fundamental no blues. A Figura 17 aponta para o primeiro tipo de estrutura baseado na escala pentatônica menor e na progressão harmônica do blues. A Figura 18 aponta para o segundo tipo, quando ocorre o uso mesclado da

escala pentatônica sobre o sexto grau relativo, com a possibilidade de também ocorrer a terça maior decorrente desse uso mesclado entre as escalas. A estrutura também aponta para a inclinação melódica dessas notas dentro da estrutura fundamental do primeiro tipo.

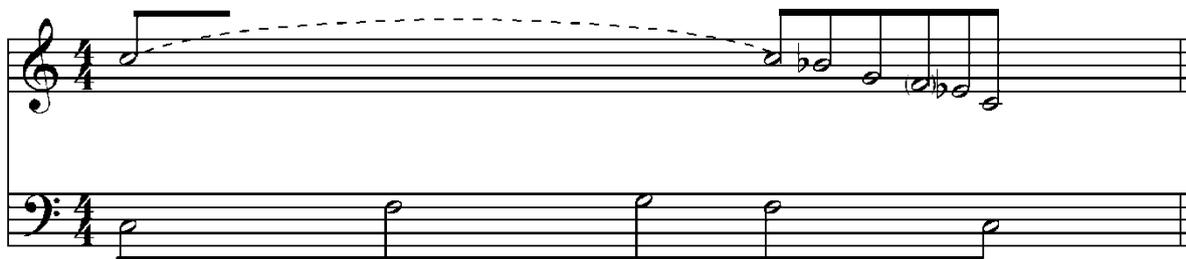


Figura 17

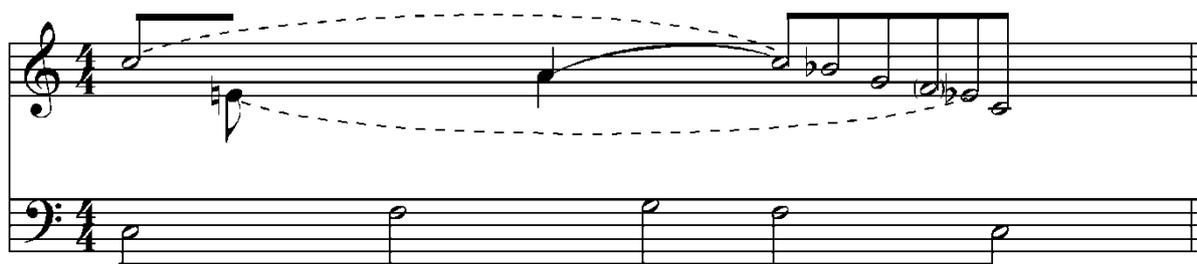


Figura 18

Por fim, vale lembrar que dentro dessas estruturas fundamentais podem ocorrer os quatro tipos de ênfase melódica inicial demonstrados anteriormente.

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

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

4. O ragtime como embrião do jazz

Um dos gêneros musicais da pré-história do jazz é o ragtime, considerado por alguns historiadores já como um embrião do jazz. O ragtime possui forte influência da música erudita europeia, sendo um estilo pianístico e de música composta. É, portanto, uma outra forma de colisão da cultura africana com a cultura europeia, “absorvendo e combinando os aspectos diferentes da música *folk*, música popular e música artística”. (GIDDINS 2009, p.67). Teve seu nome vindo da expressão “*ragged time*”, sendo utilizada para designar a polirritmia afro-americana. Esse tempo irregular podia ser ouvido no banjo, instrumento negro na época da Guerra Civil, e após meio século os negros foram capazes de assumir o piano, instrumento da classe média, e perceberam que seu ritmo sincopado poderia adaptar-se facilmente dentro da execução do novo instrumento. “A mão esquerda mantinha uma base rítmica estável de dois tempos: as notas graves alternavam com as notas agudas em acordes. Contra este plano de fundo, a mão direita estava livre para acrescentar ritmos contrastantes que contradiziam a métrica binária” (GIDDINS 2009, p.67). O ragtime também foi um ritmo adaptado à dança, através de seu ancestral o *cakewalk* um tipo de dança negra que era uma “paródia cômica nos anos da escravidão” (Ibid. p.68), e divertia tanto os negros quanto os brancos. Este estilo de dança com o passar do tempo passou a ser utilizado nos shows de menestréis, e “através do *cakewalk*, as pessoas brancas ficaram confortáveis com as sincopações do ragtime e iniciaram o processo de adaptação da dança negra como sua

propriamente” (Ibid.). Através dessa adaptação ao som sincopado, o ragtime ganhou seu espaço depois de um esquecimento do *cakewalk*.

Os primeiros *ragtimes* eram uma forma de traduzir as técnicas de improvisação pianística em música escrita e apareceram por volta de 1897, adaptando também a “forma da marcha empregando contrastes rítmicos em uma sucessão de seções melódicas” (Ibid. p.69). Teve seu maior expoente no pianista Scott Joplin que em 1899 compôs a peça “*Maple Leaf Rag*” “que casou uma irresistível melodia à polirritmia e com harmonias e estruturas da marcha” (Ibid.). Com o passar do tempo o ragtime foi sendo substituído pelo jazz por uma nova geração de músicos que preferiam gravar suas execuções a registrar suas ideias no papel.

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

Hobsbawm (1986, p.68) afirma que por volta da década de 1890 surgiu “o primeiro estilo identificável de jazz: o ragtime”, sendo esse estilo resultante de uma “fusão” entre a cultura europeia com a africana. Com maiores possibilidades de ascensão social através da música, os negros também tiveram acesso ao piano e ao estudo através da música europeia:

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

Entre os pianistas de ragtime mais importantes, Scott Joplin é o que mais tem suas obras preservadas atualmente. Giddins (2009, p.70) afirma que centenas de outros pianistas chegaram até nós “somente pela história oral”, e que “os melhores deles podiam improvisar confiantemente dentro das fronteiras da harmonia do ragtime, e competiam uns contra os outros em lendárias disputas de habilidades nos

teclados”. Nesse sentido podemos observar a ponte entre o ragtime e o jazz, onde a improvisação começa a se fazer presente no contexto musical afro-americano com influência da música europeia.

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

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

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

4.1 Aplicação analítica

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

O primeiro sistema da Figura 19 possui a transcrição da peça com uma análise harmônica tradicional. Nos quatro primeiros compassos podemos indicar uma estrutura de *antecedente* com um direcionamento que se inicia na tônica para a dominante. O *consequente* da primeira frase possui acordes derivados de empréstimo modal, partindo do *bVI* para a tônica menor (*i*). O gráfico A da Figura 19 aponta para o prolongamento da nota *Mi bemol* na voz mais aguda da melodia sendo que essa prolongação também é dobrada oitava abaixo, realizando também a prolongação da nota *Mi bemol* na região mais grave da mão direita do piano. As vozes internas na mão direita do piano realizam arpejos dos acordes mostrados na análise harmônica do primeiro sistema. O gráfico A também aponta para a repetição motívica dos dois primeiros compassos nos compassos 3 e 4. Na região da mão

esquerda do piano o gráfico A aponta para as notas estruturais do baixo com as notas pretas e hastes para baixo.

Maple leaf rag Scott Joplin

The image displays a musical score for "Maple leaf rag" by Scott Joplin. It features three systems of music. The first system, labeled 'A', shows the original notation with an analytical graphic overlaid. This graphic uses black notes and downward-pointing stems in the bass line to indicate structural notes. Above the first system, a chord progression is listed: Lab Maior, I6, V6, V7, I6, V6, V7, bVI, V, bVI, V. The second system, labeled 'A', shows the original notation with a reduction graphic overlaid, using dashed lines to indicate phrasing and structural notes. The third system, labeled 'B', shows a further reduction of the music, with dashed lines indicating phrasing and structural notes. Below the third system, a chord progression is listed: V7, bVI, V, i.

Figura 19 - Gráfico analítico de “Maple leaf rag”, seção A, compassos 1 a 8.

O gráfico B aponta para uma redução analítica com a finalidade de esclarecer a estrutura das frases. O baixo estrutural apresenta a tônica *Lá bemol* e seu direcionamento para a dominante *Mi bemol*. A melodia apresenta no gráfico B a prolongação da nota *Mi bemol* do compasso 1 ao compasso 6. A nota *Lá bemol* presente na voz interna é prolongada através das notas dos arpejos também até o compasso 6. É possível indicar também, através da redução a terça maior *Dó natural* inclinando-se para a terça menor *Dó bemol*, como ocorre nas estruturas do blues. O compasso 7 apresenta um contraste motivico maior com o arpejo do acorde de *Lá bemol* menor e um deslocamento da nota *Lá bemol* da voz interna para a voz superior, caracterizando um *atraso* da primeira nota estrutural *Lá bemol*.

A segunda frase tem um caráter conclusivo para a primeira seção e a estrutura analítica apresentada demonstra tal característica. Com o alcance da nota *Lá bemol* estrutural ocorre um movimento descendente característico da música

tonal e também do blues como demonstrado nas análises anteriores. Assim como no blues, o movimento descendente é feito através do uso da escala pentatônica menor. Aqui é usada a escala sobre a pentatônica relativa, *Fá menor*. O gráfico B da Figura 20 aponta para a nota *Lá bemol* saltando uma terça menor, em direção à nota relativa *Fá*, nos compassos 9 e 10. A nota *Fá* realiza um movimento para voz interna em direção à nota *Fá bemol*, enquanto que a voz interna *Lá bemol* é prolongada até o compasso 11. Ocorre aqui uma *superposição de voz interna* (SALZER 1958, p.125) caracterizando uma *prolongação melódica*.

The image displays a musical score for the piece "Maple leaf rag". It consists of four staves. The top two staves represent the piano accompaniment, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom two staves represent melodic lines, labeled 'A' and 'B'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf), articulation (accents), and phrasing slurs. Below the piano accompaniment, there is a series of chord symbols: $vii^{\circ}6/iii$, $I6_4$, bVI , $I6_4$, $I6_4$, $V7 I$, $vii^{\circ}6/iii$, $I6_4$, bVI , $I6_4$, $V7 I$, $I6_4$, $V7 I$. Below the melodic lines, there are additional chord symbols: $I6_4$, bVI , $I6_4$, $V7 I$, $I6_4$, bVI , $I6_4$, $V7 I$, $V7 I$. The melodic line 'B' features a 'blue' note and is marked with 'blue' above it. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 9-11 and the second system covering measures 12-17.

Figura 20 - Gráfico analítico de "Maple leaf rag", seção A, compassos 9 a 17.

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

menor descendente enfatizando a nota *Fá*, grau relativo, no compasso 14, indicada com hastes para cima e para baixo.

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

Figura 21 - Gráfico analítico de “Maple leaf rag”, seção B, compassos 18 a 25.

Na Figura 21, início da seção B da peça, é possível observar novamente a ênfase do sexto grau relativo (*Fá*) sobre a tônica *Lá bemol*. O antecedente da primeira frase, compassos 18 e 19, é construído sobre o acorde de dominante. A melodia é responsável pela prolongação da nota estrutural *Lá bemol*, trocando de oitava em relação ao final da seção A, compasso 17, Figura 20. A nota *Mi bemol*,

fundamental do acorde de dominante, executa um movimento descendente, passando pela *blue note* sobre o sétimo grau de *Mi bemol*, *Dó natural*, alcançando o sétimo grau menor, *Dó bemol*, no início do compasso 19. O direcionamento segue em direção à nota *Lá bemol*, como mostra o gráfico A da Figura 21. Em seguida a nota *Lá bemol* salta uma terça menor descendente para a nota *Fá*, mantendo a ênfase do sexto grau relativo, conforme mostra o gráfico A, compassos 20 e 21. Nos compassos 22 e 23, ocorre uma nota vizinha, *Sol natural*, também prolongando a nota *Fá*, como mostra o gráfico B da Figura 21.

Figura 22 - Gráfico analítico de “Maple leaf rag”, seção C ou trio, compassos 51 a 58.

O início da seção C, ou trio, é mostrada na Figura 22, onde ocorre uma modulação para o tom da subdominante, *Dó bemol maior*. No entanto apesar da modulação na progressão harmônica é possível observar a permanência na ênfase melódica ocorrendo entre as notas *Fá* e *Lá bemol*, sexto grau relativo e tônica, respectivamente. Essa permanência da melodia e a troca da progressão harmônica são possíveis de serem encontradas também no blues em menor escala, quando a

primeira frase da estrutura é repetida com a troca da harmonia para a subdominante na segunda frase da estrutura do blues de 12 compassos, conforme visto anteriormente. Nos compassos 51 e 52 ocorre a harmonia de V9. Na redução analítica do gráfico B da Figura 22, podemos observar que a 9ª da dominante, nota *Si bemol*, tem uma função de prolongação da nota *Lá bemol* através de uma bordadura superior em maior escala, dentro de uma voz interna.

The figure displays an analytical score for the piece "Maple leaf rag", section D, measures 76 to 84. It is organized into three systems. The top system shows the piano accompaniment with chords and figured bass. The middle system (A) shows the first voice with melodic lines and slurs. The bottom system (B) shows the second voice with melodic lines and slurs. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

Chord progressions in the piano part (top system) include: IV, IV6/4, IV, IV6/4, I6, I, I6/4, IV, FR6+, I6/4, vii°6/IV, V6/5, I6/4, I, V7, I.

Chord progressions in the second voice part (bottom system) include: IV, I, IV, I6/4, I, I, V7, I.

Figura 23 - Gráfico analítico de "Maple leaf rag", seção D, compassos 76 a 84.

A última frase da peça, da seção D, Figura 23, ainda aponta para a ênfase do sexto grau relativo na tônica, porém na seção D a peça retorna ao tom inicial. Nos compassos 76 e 77 a nota *Lá bemol* enfatiza a nota *Fá* pelo salto de terça menor descendente, conforme mostra o gráfico B. Nos compassos 78 e 79 a nota *Lá bemol* troca de oitava realizando um movimento para voz interna, com a ênfase do salto de sexta descendente da nota *Fá* no compasso 79. A partir disso a nota *Lá bemol* tem sua prolongação até o final da peça.

5. O desenvolvimento da técnica de redução no jazz tendo o blues como estrutura fundamental

Assim como o ragtime, os estilos de jazz preservam as características que marcam a inflexão melódica afro-americana e elevam o nível de complexidade apresentado até aqui. Os primeiros estilos de jazz sofreram grande influência do ragtime, absorvendo as síncopes e adaptando o estilo às bandas de metais. Assim os instrumentos de sopro ganharam grande importância para o jazz. Como visto também no ragtime, a construção melódica não dependia mais da capacidade vocal, como ocorria com os cantores de blues. Assim o uso de instrumentos no jazz para a execução melódica também elevou o nível de complexidade tanto para os arranjos quanto para a improvisação. Porém, grande parte da inflexão melódica apresentada no blues e no ragtime também continuou presente em vários estilos de jazz. Em alguns estilos há uma maior influência do ragtime, como os primeiros estilos de jazz, em outros o blues está presente com um desenvolvimento de sua estrutura básica e maior complexidade melódica.

A peça escolhida para este capítulo é “*West end blues*” do trompetista Louis Armstrong. O trecho analisado está localizado no início da peça após a introdução, e apresenta o solo de Louis Armstrong no trompete. O trecho está estruturado na forma do blues de doze compassos e apresenta uma maior complexidade melódica do que os blues tradicionais, porém é possível apontar para várias características do blues na redução em várias camadas estruturais. A Figura 24 apresenta a análise dos primeiros compassos e a Figura 25 as frases finais do trecho.

O trecho se encontra na tonalidade de *Fá* maior, como mostra a Figura 24, e a melodia possui a ênfase inicial no quinto grau escalar, nota *Dó*. A prolongação dessa nota estrutural é realizada com o uso simultâneo da escala pentatônica menor relativa, *Ré* menor. A presença da nota *Sol#* inclinando para a nota *Lá* indica a *blue note* de *Ré* menor conforme demonstra o gráfico A, da Figura 24. A nota *Lá*, por sua vez, tem sua tendência em resolver na nota *Dó* estrutural por salto de terça menor, gerando o prolongamento melódico. A primeira frase termina com a troca de oitava da nota estrutural através do salto de sexta descendente da nota *Lá*. A redução analítica do gráfico B aponta para a tendência da nota *Lá* de prolongar o quinto grau pela sua distância de terça menor em relação a ele.

West end blues

Louis Armstrong

The image displays a musical score for the piece "West end blues" by Louis Armstrong. The score is written in 4/4 time and features three systems of piano accompaniment, labeled A, B, and C. The key signature is one flat (B-flat major/F minor). The first system (A) includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, there are annotations for "blue" and "mix" notes, and a "5" above the first measure. The second system (B) also has a treble and bass clef staff, with similar annotations. The third system (C) continues the accompaniment. Above the first system, the chords F, F7, Bb9, Bb7, and F are indicated. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "p".

Figura 24

A continuação da frase, compasso 3 da Figura 24, mostra o uso da *blue note* de Ré menor, nota Sol# prolongando a nota Lá novamente. Porém sua inclinação é em direção à nota Fá, tônica, que se direciona ao sétimo grau menor da escala pentatônica de Fá menor, nota Mi bemol, no início do quarto compasso. O uso da *blue note* sobre o sétimo grau maior, nota Mi natural, também tem um caráter de prolongação. A redução do gráfico B mostra o direcionamento para a ênfase na nota Mi bemol. Por fim, o gráfico C aponta a nota Mi bemol como o início da prolongação da nota estrutural Dó, pela relação intervalar de terça menor. Após isso ocorre a troca de oitava até a ênfase na nota Ré, sexto grau relativo, justificando o uso da

escala pentatônica de *Ré* menor. Essa nota, juntamente com a nota *Lá*, prolonga a nota *Dó* estrutural que é alcançada no quinto compasso, seguida do movimento estrutural passando pela nota *Lá bemol*, alcançando a nota *Fá*, tônica, através do salto de terça menor característico do blues. É possível observar também a tendência da nota *Lá natural*, indicada com haste de colcheia pra baixo e o símbolo *mix*, ter sua inclinação para a nota *Lá bemol* no compasso 5, Figura 24.

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

Nos compassos 6 e 7, Figura 24, ocorre novamente um prolongamento melódico através da escala pentatônica menor sobre o sexto grau. A nota *Ré* é prolongada no compasso 6 seguida de uma melodia composta no compasso 7. A melodia composta é construída pela progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor, com o acréscimo do sexto grau, nota *Si bemol*, e com um arpejo de *Fá* maior nas notas graves da melodia, conforme demonstra o gráfico A da Figura 24. O gráfico C mostra a redução melódica, a troca de oitava da nota *Ré*, o prolongamento da nota *Fá* do compasso 5 em um contexto amplo e seu direcionamento para a nota *Dó* estrutural do compasso 8, Figura 25, passando pela nota *Lá*. O uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau novamente prolonga uma nota estrutural e gera a dissonância estrutural de 13ª quando a nota *Dó* é harmonizada com o acorde de *Fá* maior, compasso 7, Figura 24.

A Figura 25, mostra o trecho final da estrutura do blues de doze compassos e o prolongamento da nota estrutural *Dó* é realizado novamente. Para o entendimento da adaptação da técnica de redução aplicada a esta peça, uma leitura da análise começando pelo gráfico C, Figura 25, se torna mais interessante.

The image displays a musical score for Figure 25, consisting of three systems (A, B, and C) of piano accompaniment. System A features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The melody in system A includes triplets and is annotated with 'penta de lá menor', 'blue', and 'mix'. System B and C show similar parts with melodic lines and chords, also including 'mix' markings. Chord symbols C7, F, F7, Ddim, Bb7, and C7 are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and performance markings like 'penta de lá menor', 'blue', and 'mix'.

Figura 25

No compasso 8, Figura 25 a nota *Dó* estrutural é alcançada. O gráfico C mostra as notas de apoio ou de ênfase melódica. Do compasso 8 ao compasso 12 temos uma troca de oitava, em um desenho melódico ascendente, da nota *Dó* estrutural, quinto grau escalar. Para troca de oitava é possível observar a passagem pelo quarto grau escalar, nota *Si bemol*, indicada com nota branca. A prolongação dessas notas é feita através da escala pentatônica sobre o grau relativo, nota *Ré*. No compasso 8 a nota *Dó* estrutural faz um movimento para a nota *Lá* e possui a relação intervalar de terça menor novamente. A nota *Ré*, sexto grau relativo, salta no final do compasso 8 para a nota estrutural *Si bemol*. Este movimento tem relação intervalar de sexta menor (ou terça maior invertida) e possui uma tendência similar ao salto que a nota *Dó* realiza para a nota *Lá* no compasso 8. No compasso 9 temos a prolongação da nota *Si bemol* estrutural através do uso da escala pentatônica

relativa. A nota *Ré* tem seu direcionamento descendente para a nota *Lá* no compasso 10 e segue para a nota *Fá*, compasso 11, apontando para a tendência de o sexto grau inclinar para a tônica, em uma escala mais ampla através da redução analítica. Em seguida a nota *Fá* alcança a nota estrutural *Si bemol*, completando a sua prolongação. Ainda é possível indicar a nota pedal sobre o sexto grau ao compasso 11, também em uma estrutura mais ampla, formando uma melodia composta. Por fim, a nota *Si bemol* realiza salto consonante de quinta para a nota *Fá* que por sua vez realiza outro salto de quinta para a nota *Dó* estrutural, completando a estrutura do blues, enfatizando sempre o quinto grau estrutural.

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

Essas dissonâncias estruturais, assim como as consonâncias, são prolongadas conforme demonstra o gráfico B da Figura 25. A nota *Lá* do compasso 8 tem sua prolongação através do salto ascendente da nota *Dó* estrutural para a nota *Mi*. Essas duas notas tem uma relação característica do blues com a nota *Lá*. A nota *Mi* possui relação de quinta justa e a nota *Dó* possui relação de terça menor. Essa mesma relação é preservada no compasso 10, gráfico B, quando a nota *Dó* realiza um salto de terça menor enfatizando a nota *Lá*. O gráfico A da Figura 25 mostra a forma como a nota *Lá* é ornamentada, nos compassos 8 e 10. No compasso 8 a nota *Mi* realiza uma progressão linear através da escala pentatônica de *Lá* menor até o alcance da nota *Ré* no ultimo tempo do compasso. No compasso 10 também é utilizado a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso da *blue note Ré#* para o alcance da nota *Mi* seguida de salto consonante para a nota *Dó* que gera a inclinação característica para a nota *Lá*, finalizando a frase do compasso 10. Porém essa frase tem início no compasso 9, e tem a função de prolongar a nota *Si bemol* estrutural. O prolongamento dá também pelo uso da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo. O gráfico B da Figura 25 aponta para o movimento linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor, com o acréscimo de sexto grau, nota *Si bemol*, do compasso 9 ao compasso 11, quando a linha descendente alcança a nota *Fá*.

O gráfico A do compasso 9 mostra ainda como é feita a ornamentação das notas do gráfico B. A *blue note* sobre o sétimo grau, *Dó#*, prolonga a nota *Ré* estrutural na troca de oitava. A nota *Ré*, por sua vez, realiza o salto de terça menor característico para a nota *Fá*. O movimento ascendente continua com a nota *Lá* saltando terça menor ascendente para nota *Dó* que faz parte da progressão linear descendente mostrada no gráfico B, Figura 25. O gráfico A ainda mostra como é realizada a ornamentação das notas estruturais mostradas nos gráficos B e C dos compassos 11 e 12.

Conclusão

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

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

A estrutura melódica afro-americana apresenta certa ambiguidade característica, em que o uso de no mínimo duas escalas pentatônicas simultâneas, somadas à inflexão melódica por saltos de terças menores, produzem o “colorido” melódico afro-americano distinto da tradição europeia. Através destes fatores apresentados é possível observar o uso das dissonâncias de 9^a, 11^a e 13^a, bem

como o choque de terça maior e terça menor, quando a melodia afro-americana é realizada com as progressões harmônicas tradicionais. Este fator importante é apontado por Larson (1998, p.212) quando o autor discorre sobre o entendimento das dissonâncias harmônicas do jazz: “esta questão implica em equívocos sobre a função da dissonância tanto na música clássica quanto no jazz”. Como podemos observar através da prática melódica com suas dissonâncias, a prática harmônica do jazz foi possivelmente influenciada por tal sonoridade, justificando a abordagem feita ao considerar as notas dissonantes como parte da estrutura fundamental schenkeriana, adaptada ao contexto afro-americano.

Por fim notou-se também, através das análises, a influência de aspectos tonais tendo um papel secundário na questão da elaboração e direcionamento melódicos no blues e no ragtime. Como demonstrado nos gráficos analíticos, quando ocorria a presença de inflexões tonais nas melodias elas estavam sujeitas a prolongar ou elaborar as notas da estrutura fundamental encontradas nas figuras 17 e 18. Este fato se confirma também no ragtime, conforme demonstrado nesse capítulo, na aplicação analítica discutida com a peça “*Maple leaf rag*”, mesmo com uma maior influência da música tonal presente neste gênero, preservando assim como no blues as características melódicas afro-americanas.

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

Referências bibliográficas

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

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

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

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

LARSON, Steve. Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about method. *Music theory spectrum*, vol.20, Nº2, University of California Press, p.209-241, 1998.

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

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

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

STOCK, Jonathan. The application of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities. *Music analysis*, vol.12, Nº2. Blackwell Publishing. pp.215-240, 1993.

Rafael Palmeira da Silva é licenciado em Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná e atualmente mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná na linha de pesquisa de Teoria e Criação Musical, sob a orientação do professor Dr. Norton Dudeque. Possui formação em guitarra elétrica e leciona aulas de instrumento, harmonia e improvisação com direcionamento voltado à música popular, rock, blues e jazz, composição e arranjo. Sua pesquisa atual é voltada à aplicação e adaptação da análise schenkeriana no jazz.