

Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

**Aspetos Rítmicos no Fraseado de Michael Brecker:**

*Transcrição e Análise de Três Improvisações*

**Manuel Alfredo Ceba Marques**

**PORTO - Setembro de 2013**

Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

**Aspetos Rítmicos no Fraseado de Michael Brecker:**

*Transcrição e Análise de Três Improvisações*

DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM INTERPRETAÇÃO  
ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM JAZZ

**Orientadora:**

Prof.<sup>a</sup> Doutora Daniela Coimbra

**Co-orientador:**

Mestre Telmo Marques

**Realizado por:**

Manuel Alfredo Cepa Marques

**PORTO - Setembro de 2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família principalmente aos meus pais por me terem proporcionado a oportunidade de estudar música e pelo constante incentivo aos meus projectos.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Daniela Coimbra pela sua orientação, interesse, pela sua paciência e dedicação. Agradeço ainda ao meu co-orientador Prof. Telmo Marques pela sua valiosa contribuição com os seus conselhos e comentários, ao Prof. Mário Santos pelo seu apoio e ao Prof. Nuno Ferreira pelas suas importantes informações sobre o ritmo.

Expresso aqui também um especial agradecimento aos músicos Antonio Torres, Sandro Norton, João Salcedo e Filipe Teixeira pelo profissionalismo, competência e pela disponibilidade para ensaiar e participar no meu recital final.

Agradeço ainda, à Marta pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Agradeço também aos músicos Fernando Rodrigues, Michel Marques, Fernando Meira, e a todos aqueles que directamente ou indirectamente contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Michael Brecker foi um dos saxofonistas tenor mais influentes após John Coltrane, sendo descrito como aquele que viria a abrir caminhos às novas gerações de saxofonistas. Os estudos acadêmicos realizados acerca do seu estilo de improvisação ao longo dos últimos vinte anos, contudo, abordaram essencialmente aspectos melódicos e harmônicos do seu fraseado. No entanto, atendendo que o ritmo é considerado um elemento de grande importância na improvisação jazzística, o presente trabalho visa aprofundar o conhecimento sobre a linguagem de Michael Brecker, centrando-se nos aspectos rítmicos do seu fraseado.

Para desenvolver este estudo, selecionaram-se e transcreveram-se três improvisações executadas nos temas: “Half Moon Lane”, “Anagram” e “When Can I Kiss You Again”, retiradas do seu último trabalho discográfico “Pilgrimage” (2007). O critério subjacente à seleção das improvisações incidiu sobre composições de compasso quaternário com andamentos e ambientes rítmicos diferentes (*Ballad, Medium even 8th's, Up Swing*). A análise das improvisações foi executada em três fases distintas: na primeira fase descreveram-se os aspectos gerais da composição, designadamente, estilo, métrica, andamento e estrutura formal da composição e do respectivo solo; na segunda fase efetuou-se a análise rítmica descrevendo de forma sequencial a estruturação, a construção e a subdivisão rítmicas das frases. Quanto aos aspectos rítmicos da improvisação, utilizou-se como referência as técnicas de construção melódico-rítmica expostas nos métodos de Crook, Bergonzi, Siron e Cugny, nomeadamente: *the play/rest approach*, variedade no tamanho, na forma como em cada compasso inicia e finaliza as frases, densidade/atividade rítmica, sincopação, variação motívica, aumento/diminuição rítmica, deslocação rítmica e polirritmia. Na terceira fase, analisaram-se os aspectos relacionados com o *time feel*, designadamente a acentuação, a colocação rítmica, o *swing time feel* e as inflexões.

Concluiu-se que apesar das três improvisações serem executadas em ambientes rítmicos muito distintos, Brecker utiliza em cada uma delas as técnicas de construção melódico-rítmicas anteriormente referidas e que os aspectos rítmicos encontrados na análise dos solos emergem como ferramentas essenciais para entender e executar melhor a música de Michael Brecker, confirmando a importância do pensamento rítmico na construção de uma improvisação coerente.

Palavras-chave: Michael Brecker, Improvisação, Análise rítmica, *Swing time feel*.

## ABSTRACT

Michael Brecker was one of the most influential tenor saxophonists after John Coltrane and one that would set the way for new generations of saxophonists. The literature on his improvisational style over the last twenty years, however, addressed essentially melodic and harmonic aspects of his phrasing. Therefore, and given the importance of rhythm in jazz improvisation, the aim of this work is to contribute to the knowledge on Michael Brecker's idiomatic language, more specifically by focusing on aspects of his rhythmic phrasing. We selected and transcribed improvisations performed on three themes: "Half Moon Lane", "Anagram" and "When Can I Kiss You Again", from Brecker's latest record work "Pilgrimage" (2007).

The criteria underlying the selection of improvisations focused on compositions with quadruple meter with different *tempi* and rhythmic atmospheres (*Ballad, Medium even 8th's, Up Swing*). The analysis of improvisations was carried out into three distinct phases: firstly the general aspects of the composition such as style, metrics, *tempo*, and formal structure of the composition and its respective solo were described; then, a rhythmic analysis was made, describing in a sequential way the structure and the rhythmic sub-section of the phrases. Melodic and rhythmic building techniques described by Crook, Bergonzi, Siron and Cugny were adopted, namely: the play/rest approach, variety in size and in form, the way each bar starts and ends the phrases, the rhythmic density/activity, syncopation, motivic variation, rhythmic augmentation/diminution, rhythmic displacement or polyrhythm. Finally, in phase three, the aspects related to time feel were analysed, such as accentuation, rhythmic placement, swing time feel and inflections.

It was concluded that although the three improvisations be performed in very distinct rhythmic atmospheres, Brecker uses in each one the aforementioned composition techniques of melodic-rhythmic building. In addition to this, the rhythmic aspects found in the analysis of the solos emerged as an essential tool to better understand and play Michael Brecker's music, thus confirming the importance of the rhythmic thought in the construction of a coherent improvisation.

Keywords: Michael Brecker, Improvisation, Rhythmic analysis, Swing time feel.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPITULO I - REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	6
<b>1.1 BIOGRAFIA E ESTUDOS SOBRE MICHAEL BRECKER</b> .....	6
1.1.1 Biografia .....	6
1.1.2 Principais Estudos Sobre a Linguagem Musical de Brecker .....	8
<b>1.2 O RITMO NO JAZZ</b> .....	19
1.2.1 Características Rítmicas do Fraseado Jazzístico .....	20
<b>CAPITULO II - METODOLOGIA</b> .....	41
<b>2.1 SOLOS ANALISADOS</b> .....	41
<b>2.2 AUDIÇÃO</b> .....	41
<b>2.3 TRANSCRIÇÃO</b> .....	41
<b>2.4 PROCEDIMENTOS E CRITÉRIOS DE ANÁLISE</b> .....	42
<b>CAPITULO III - ANÁLISE RÍTMICA DOS SOLOS DE MICHAEL BRECKER</b> .....	43
<b>3.1 ANÁLISE DO SOLO “HALF MOON LANE”</b> .....	43
3.1.1 Aspectos Gerais .....	43
3.1.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases .....	44
3.1.3 <i>Time Feel</i> - “Half Moon Lane” .....	51
<b>3.2 ANÁLISE DO SOLO “ANAGRAM”</b> .....	52
3.2.1 Aspectos Gerais .....	52
3.2.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases .....	53
3.2.3 <i>Time Feel</i> - “Anagram” .....	73
<b>3.4 ANÁLISE DO SOLO “WHEN CAN I KISS YOU AGAIN”</b> .....	74
3.4.1 Aspectos Gerais .....	74
3.4.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases .....	75

3.4.3 <i>Time Feel</i> - “When Can I Kiss You Again” .....	81
<b>CAPITULO IV - RESULTADOS</b> .....	82
4.1 “Half Moon Lane” .....	82
4.2 “Anagram” .....	84
4.3 “When Can I Kiss You Again” .....	88
<b>CAPITULO V - DISCUSSÃO</b> .....	90
<b>CONCLUSÃO</b> .....	94
LIMITAÇÕES DO PRESENTE TRABALHO E SUGESTÕES PARA FUTUROS ESTUDOS .....	94
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÓNICAS</b> .....	96
• <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	96
• <b>REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS</b> .....	98
<b>ANEXOS</b> .....	99
Anexo 1: Transcrição do solo em “Half Moon Lane” .....	100
Anexo 2: Transcrição do solo em “Anagram” .....	102
Anexo 3: Transcrição do solo em “When Can I Kiss You again” .....	109

## ÍNDICE DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Efeito rítmico “rodopio” - Tema “Skunk Funk” .....	12
Exemplo 2: Ilusão de 2 vozes - Tema “Skunk Funk” .....	12
Exemplo 3: Deslocação Rítmica - Tema “Skunk Funk” .....	13
Exemplo 4: Expansão motivica - Tema “Skunk Funk” .....	13
Exemplo 5: Técnica de <i>false fingering /mirroring</i> - Utilização da técnica 1, 3 e 6 .....	16
Exemplo 6: Densidade/intensidade rítmica ”Rocks” .....	17
Exemplo 7: Densidade/intensidade rítmica ”Chromazone” .....	17
Exemplo 8: Densidade/intensidade ”Chromazone” .....	17
Exemplo 9: Densidade/intensidade rítmica ”Not Ethiopia” .....	18
Exemplo 10: Densidade/intensidade rítmica ”Some Shunk Funk” .....	18
Exemplo 11: Densidade/intensidade rítmica ”Funky Sea, Funky Dew” .....	18
Exemplo 12: <i>Articulation</i> .....	23
Exemplo 13: <i>Dynamics</i> .....	23
Exemplo 14: <i>The Space Between</i> .....	24
Exemplo 15: <i>Nuance</i> .....	24
Exemplo 16: <i>Beat placement</i> .....	24
Exemplo 17: <i>Against the time</i> .....	25
Exemplo 18: <i>Over the Time</i> .....	25
Exemplo 19: Acentuação executada de forma aleatória no <i>downbeat</i> e <i>upbeat</i> em <i>swing</i> <i>8th notes</i> .....	26
Exemplo 20: Utilização de ritmos sincopado, acentuações e dinâmicas .....	26
Exemplo 21: Densidade rítmica superior .....	29
Exemplo 22: Densidade rítmica inferior .....	30
Exemplo 23: Sincopação .....	30
Exemplo 24: Sincopação no tempo e nas subdivisões do tempo .....	30

Exemplo 25: Variação motívica - Continuidade rítmica (repetição do mesmo ritmo) .....	31
Exemplo 26: Variação motívica - Sequências .....	31
Exemplo 27: Variação motívica - Ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes .....	31
Exemplo 28: Variação motívica - Transformação rítmica .....	32
Exemplo 29: Variação motívica - Transformação rítmica - sincopação .....	32
Exemplo 30: Variação motívica - Transformação melódica : “variação” .....	33
Exemplo 31: Variação motívica - Transformação melódica: “extensão” .....	33
Exemplo 32: Variação motívica - Transformação melódica: “fragmentação” .....	34
Exemplo 33: Variação motívica - Transformação melódica: “fragmentação/extensão” .....	34
Exemplo 34: Deslocação rítmica simétrica .....	35
Exemplo 35: Deslocação rítmica simétrica - Efeito polirrítmico .....	35
Exemplo 36: Deslocação rítmica assimétrica .....	36
Exemplo 37: Aumentação rítmica .....	36
Exemplo 38: Diminuição rítmica .....	37
Exemplo 39: Polirritmia - Sobreposição de um compasso 4/4 e 3/4 com o valor equivalente de semínima .....	37
Exemplo 40: Polirritmia - Ritmos e acentos deslocados .....	38
Exemplo 41: Polirritmia de contorno e de acentuação - Tema de Charlie Parker - “Billie’s Bounce” .....	38
Exemplo 42: Polirritmia de contorno e de acentuação - Solo de Charlie Parker em “Billie’s Bounce” .....	38
Exemplo 43: Polirritmia tipo A .....	39
Exemplo 44: Polirritmia tipo B .....	40
Exemplo 45: Polirritmia tipo C .....	40

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: “Half Moon Lane” - Secção F - c.1 a c.5 min 2’00 - Ambiguidade Rítmica - Passagem polirrítmica.....	44
Figura 2: “Half Moon Lane” - Secção F - c.4 a c.8 - Variação Motívica.....	45
Figura 3: “Half Moon Lane” - Secção A - c.9 a c.16 - Variação/Extensão e Deslocação Rítmica do Motivo.....	45
Figura 4: “Half Moon Lane” - Secção B - c.17 a c.21 - Variação/Extensão - Sequência rítmica do motivo.....	46
Figura 5: “Half Moon Lane” - Secção B - c.21 a c.23 - Densidade/Atividade Rítmica superior .....	46
Figura 6: “Half Moon Lane” - Secção B - c.26 a c.28 - Frase <i>bebop</i> .....	46
Figura 7: “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.29 a c.31 - Passagem Polirrítmica - Deslocação Rítmica.....	47
Figura 8: “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.31 a c.33 - Transformação rítmica.....	47
Figura 9: “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.34 a c.36 - Densidade Rítmica superior .....	47
Figura 10: “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.37 a c.38 - Repetição motívica.....	48
Figura 11: “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.39 a c.43 - Densidade rítmica superior - Contraste rítmico com acentuação sincopada.....	48
Figura 12: “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.44 - Densidade rítmica superior - Efeito de <i>portamento</i> .....	48
Figura 13: “Half Moon Lane” - Secção E - c.45 - Frase Sincopada.....	49
Figura 14: “Half Moon Lane” - Secção E - c.46 a c. 48 - Variação do motivo original executado na secção A c.9 com o agrupamento rítmico idêntico.....	49
Figura 15: “Half Moon Lane” - Secção E - c.49 a c.56 - densidade rítmica superior - Aceleração/Desaceleração rítmica.....	49
Figura 16: “Half Moon Lane” - Secção E - c.53 - Passagem Polirrítmica - Efeito <i>laid back</i> ..	50

Figura 17: “Half Moon Lane” - Secção E - c.56 a c.57 - Densidade rítmica superior - Efeito de <i>portamento</i> .....	50
Figura 18: “Half Moon Lane” - Secção F - c.58 a c.59 - Diminuição rítmica .....	50
Figura 19: “Half Moon Lane” - Secção F - c.61 a c.65 – Acentuação / Contraste rítmico .....	51
Figura 20: “Anagram” - 1.º chorus - Secção A1 - c.1 a c.3 - Aumentação rítmica .....	53
Figura 21: “Anagram” - 1.º chorus - Secção A1 - Variação motívica / Extensão / <i>Play/Rest approach</i> .....	54
Figura 22: “Anagram” - 1.º chorus - Secção A2 - frase 1 - Variação motívica / Fragmentação .....	54
Figura 23: “Anagram” - 1.º chorus - Secção A2 - frase 2 - Sincopação/Contraste rítmico .....	54
Figura 24: “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1 - c.17 - Deslocação rítmica - Passagem Polirrítmica .....	55
Figura 25: “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1 - c.19 - Sincopação - Técnica <i>vocalize</i> .....	55
Figura 26: “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1/B2 - c.22 a c.29 - Efeito de <i>glissando</i> .....	56
Figura 27: “Anagram” - 1.º chorus – Secção B2 - Frase 1, Fr. 2 - Densidade rítmica superior .....	56
Figura 28: “Anagram” - 1.º chorus - Secção C - Frase 1 - Variação motívica / Fragmentação do motivo .....	56
Figura 29: “Anagram” - 1.º chorus - Secção C - Frase 2 - Acentuação de contorno .....	57
Figura 30: “Anagram” - 1.º chorus - Secção D - Densidade rítmica inferior .....	57
Figura 31: “Anagram” - 1.º chorus - Secção D - Densidade rítmica superior .....	57
Figura 32: “Anagram” - 1.º chorus - Secção E - Acentuação no tempo forte ( <i>downbeat</i> ) .....	58
Figura 33: “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 1 - Variação motívica - Deslocação rítmica .....	58
Figura 34: “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 2 - Variação motívica .....	59
Figura 35: “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 3 - Variação motívica .....	59
Figura 36: “Anagram” - 1.º chorus - Secção G - Frase 3 da secção F - Variação motívica .....	59

Figura 37: “Anagram” - 1.º chorus - Secção G - Frase 1 - Fragmentação/Extensão do motivo - Densidade rítmica superior .....	60
Figura 38: “Anagram” - 1.º chorus - Secção G - Frase 2 - Motivo melódico rítmico do tema	60
Figura 39: “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 - Frase 1 - Instabilidade métrica - Polirritmia .....	61
Figura 40: “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 - frase 2 - Instabilidade métrica - Polirritmia .....	61
Figura 41: “Anagram” - 2.º chorus - Secção A2 - frase 1 - Instabilidade métrica - Polirritmia .....	61
Figura 42: “Anagram” - 2.º chorus - Secção A2 - frase 2 - Contraste rítmico - Acentuação sincopada .....	62
Figura 43: “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 1 - Acentuação - Variação motívica..	62
Figura 44: “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 e B1 - Repetição da ideia melódico rítmica do motivo exposto anteriormente .....	63
Figura 45: “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 2 - Polirritmia - Deslocação rítmica..	63
Figura 46: “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 3 - Fragmentação - Transformação rítmica.....	63
Figura 47: “Anagram” - 2.º chorus - Secção B2 - frase 1 - Contraste rítmico .....	64
Figura 48: “Anagram” - 2.º chorus - Secção C - frase 1 - Variação motívica / Fragmentação	64
Figura 49: “Anagram” - 2.º chorus - Secção C - frase 2 - Deslocação rítmica assimétrica - Sincopação.....	64
Figura 50: “Anagram” - 2.º chorus - Secção D - frase 1 - Densidade rítmica superior.....	65
Figura 51: “Anagram” - 2.º chorus - Secção E - frase 1 e 2 - Variação motívica .....	65
Figura 52: “Anagram” - 2.º chorus - Secção E - frase 3 - Subdivisão em colcheias - Contraste rítmico.....	66
Figura 53: “Anagram” - 2.º chorus - Secção F - frase 1 - Subdivisão rítmica de colcheias - Curva melódica em movimento contrário .....	66

Figura 54: “Anagram” - 2.º chorus - Secção G - frase 1 - Densidade rítmica superior.....	66
Figura 55: “Anagram” - 3.º chorus - Secção A1 - Expansão motívica.....	67
Figura 56: “Anagram” - 3.º chorus - Secção A1 - Variação motívica / Fragmentação.....	67
Figura 57: “Anagram” - 3º chorus - Secção A1 - frase 2 - Prolongação rítmica.....	67
Figura 58: “Anagram” - 3º chorus - Secção A2 - frase 1 - Sincopação.....	68
Figura 59: “Anagram” - 3º chorus - Secção A2 - frase 2 - Acentuação no tempo, técnica <i>mirroring e false fingering</i> .....	68
Figura 60: “Anagram” - 3º chorus - Secção B1 - frase 1 - Densidade rítmica superior - Efeito de <i>portamento</i> .....	68
Figura 61: “Anagram” - 3º chorus - Secção B1 - frase 2 - Densidade rítmica superior - Efeito de <i>portamento</i> .....	69
Figura 62: “Anagram” - 3º chorus - Secção B2 - frase 1 - Efeito de <i>portamento</i> - Variação motívica / Extensão .....	69
Figura 63: “Anagram” - 3º chorus - Secção B2 - frase 2 - Maior contraste - Densidade rítmica superior .....	69
Figura 64: “Anagram” - 3º chorus - secção C - frase 1 e 2 - Sincopação.....	70
Figura 65: “Anagram” - 3º chorus - secção C/D - frase 3 - Passagem polirrítmica .....	70
Figura 66: “Anagram” - 3.º chorus - secção D/E - frase 1 - Contraste rítmico / Sincopação...	70
Figura 67: “Anagram” - 3.º chorus - secção D/E - frase 1 - c.194 - Repetição do mesmo padrão rítmico sincopado - Sensação de aceleração.....	71
Figura 68: “Anagram” - 3.º chorus - secção E - c.196 - Subdivisão rítmica de colcheias .....	71
Figura 69: “Anagram” - 3.º chorus - secção F - frase 1 - Densidade rítmica superior - Efeito de <i>portamento</i> .....	71
Figura 70: “Anagram” - 3.º chorus - secção F - frase 2 - Densidade rítmica inferior - Efeito <i>laid back</i> .....	72
Figura 71: “Anagram” - 3.º chorus - secção G - Subdivisão rítmica da colcheia.....	72

Figura 72: “Anagram” - 3.º chorus - secção G - Densidade rítmica superior - Efeito <i>glissando</i> / <i>portamento</i> .....	72
Figura 73: “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 1 - Variação motívica - Extensão/Fragmentação.....	75
Figura 74: “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 3 e Frase 4 - Variação motívica - Fragmentação/ Extensão.....	75
Figura 75: “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 4 e Frase 5 - Variação motívica - Deslocação rítmica .....	75
Figura 76: “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 1 - frase 6 - acentuação sincopada - Contraste rítmico .....	76
Figura 77: “When Can I Kiss You again” - Secção A - frase 7 - Densidade rítmica superior.....	76
Figura 78: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 1 - Variação motívica.....	76
Figura 79: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 2 - Variação motívica - Extensão/Fragmentação.....	77
Figura 80: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 3,4 - Densidade rítmica superior .....	77
Figura 81: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 5 - Passagem polirrítmica - Acentuação de contorno .....	77
Figura 82: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 6 - Contraste de densidade rítmica da frase .....	78
Figura 83: “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 7 - Motivo expressivo - Ponto de clímax - Sincopação.....	78
Figura 84: “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 1 - Densidade rítmica superior.....	79
Figura 85: “When Can I Kiss You again” - Secção C, Frase 2 e 3 - Sincopação - Variação motívica - Fragmentação/ Extensão .....	79

Figura 86: “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 4 - Densidade rítmica superior - Gesto rítmico .....	79
Figura 87: “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 5 - Motivo melódico-rítmico em semicolcheias / notas repetidas.....	80
Figura 88: “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 6 - Subdivisão rítmica da semicolcheia / motivo “ <i>bluesy</i> ” .....	80
Figura 89: “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 7, 8, 9 - Densidade rítmica superior .....	80

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: “Half Moon Lane” - Tamanho das frases executadas durante o solo .....	82
Gráfico 2: “Half Moon Lane” - Densidade rítmica das frases executadas durante o solo .....	84
Gráfico 3: “Anagram” - Tamanho das frases executadas durante os três <i>chorus</i> .....	85
Gráfico 4: “Anagram” - Densidade rítmica das frases executadas durante os três <i>chorus</i> .....	87
Gráfico 5: “When Can I Kiss You Again” - Tamanho das frases executadas durante o solo .....	88
Gráfico 6: “When Can I Kiss You Again” - Densidade rítmica das frases executadas durante o solo.....	89

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Representação do tamanho das frases. ....	29
Quadro 2: “ Half Moon Lane” - Início e final das frases executadas durante o solo .....	83
Quadro 3: “Anagram” - Início e Final das frases executadas durante os três <i>chorus</i> .....	86
Quadro 4: “When Can I Kiss You Again” - Início e Final das frases executadas durante o solo .....	88
Quadro 5: Representação dos Aspectos Rítmicos mais relevantes .....	93
Quadro 6: Representação dos Aspectos fraseológicos mais relevantes (tamanho, início e final das frases executadas durante os três solos) .....	93

## INTRODUÇÃO

Michael Brecker foi um dos saxofonistas tenor mais influente após John Coltrane (Coan, 1995; Poutainien, 1999), sendo também um dos que gravou em mais áreas diferentes, desde pop, funk, rock e jazz. Segundo Potter (2007), Michael Brecker é descrito como aquele que viria a abrir caminhos às novas gerações de saxofonistas.

As improvisações de Brecker são reconhecidas como tendo uma verdadeira riqueza melódica, harmónica e rítmica, demonstrando um grande domínio do discurso musical (Chautemps, 2010). Tanto nas suas improvisações como nas suas composições Brecker utiliza subdivisões rítmicas menos vulgares como quáteras de cinco, sete e nove notas, explorando também passagens polirrítmicas e superimposições rítmicas. A sua admirável expressão rítmica (fraseado, sentido rítmico, colocação rítmica ou articulação) merece um estudo cuidadoso, especialmente no jazz, onde o ritmo é vital e tem um papel fundamental (Poutainien, 1999).

Como refere Poutainien, do ponto de vista prático, vários músicos estudaram a interpretação e os solos de Brecker de forma exaustiva, mas de uma perspetiva teórica, apenas alguns estudos foram levados a cabo. Acresce que dentro desta perspetiva teórica há uma clara escassez de fontes acerca da análise rítmica das suas improvisações.

No entanto, Sargeant (1938, citado por Jackson, 2002) apresenta a improvisação como dependente da prática rítmica e considera o ritmo antes de qualquer parâmetro musical. Também Schuller (1968) apresenta o ritmo e a inflexão como sendo os elementos que mais claramente distinguem o jazz da restante da música ocidental. Na mesma linha, Saindon (2007) e Liebman (2009) argumentam que a sonoridade e fraseado do músico são em grande parte determinados pelo seu ritmo. De facto, segundo os autores, o jazz é acima de tudo uma música ritmada devendo a análise e compreensão do ritmo ser um dos aspetos fundamentais para o artista.

Contudo, apesar do ritmo ser de grande importância na improvisação jazzística, este é frequentemente posto em segundo plano no seu ensino, o qual dá mais relevância aos aspetos melódicos e harmónicos (Bergonzi, 1998; Belfiglio, 2008) e desde 1960 que uma parte significativa da pedagogia da improvisação no jazz se baseia na análise melódica e harmónica de solos de grandes mestres do jazz (Monson, 2002).

De acordo com Ake (2002) o estudante aprende a associar as escalas a determinados tipos de acordes permitido assim escolher as notas durante a sua improvisação mas ignorando frequentemente aspetos importantes relativos ao timbre, ao ritmo ou à interação musical com os outros músicos. Também para Taylor (2000) a diversidade rítmica é pouco estudada, o que se torna num problema porque na realidade o ritmo é a essência da improvisação no jazz.

Nesse sentido, cada vez mais músicos de jazz e pedagogos reconhecem a necessidade de adquirir diversidade de vocabulário rítmico, centrando os estudos na construção de um repertório de padrões rítmicos, extraído dos motivos melódicos selecionados apenas a sua estrutura rítmica (Berliner,1994).

Por exemplo, no seu método sobre o fraseado Jazz, Galper (2005) propõe o exercício de cantar e memorizar apenas o ritmo sincopado de um standard de jazz dando o exemplo do tema “Confirmation” de Charlie Parker, para posteriormente utilizar esse modelo rítmico como base para improvisar noutra tema conhecido como por exemplo “Autumn leaves” ou “All the things you are”. Segundo este autor, a melhor forma para tocar frases sincopadas está primeiro no pensamento rítmico em vez de melódico, ideia também partilhada pelo trompetista Dizzy Gillespie que numa das suas entrevista a Galper *expõe*:

*“You construct from a point of the rhythm. Melody conforms with what you have in your mind. How you want the rhythm to go, then you put your notes to that. I think of rhythm first.”* (Dizzy Gillespie<sup>1</sup>, 2005).

Da mesma forma Bergonzi refere que existe uma grande diferença na forma como se constroem as frases se pensarmos primeiro num padrão rítmico para seguidamente lhe aplicar as notas.

*“Time and rhythm are King! Number One! We are constantly made aware of this fact when we are playing or listening to improvised music” All notes seem to sound good when they are played with “good time”. Even melodies that use “wrong” notes or notes that aren’t in the chord seem to sound good when played with good time”*(Bergonzi, 1998, p. 8).

---

<sup>1</sup>Entrevista a Dizzy Gillespie em “Forward Motion”, Garper, H. (2005, p.63)

Nos seus métodos sobre a improvisação jazz, os músicos e pedagogos Crook (1991) e Bergonzi (1998), abordam vários aspetos sobre a construção das frases no jazz referindo nomeadamente a importância dos aspetos rítmicos como o *swing*, síncope, polirritmia, deslocação rítmica, densidade rítmica, variedade no tamanho das frases ou *time feel*, entre outros.

Ao referir-se à construção rítmica da frase, Hodeir (1981) observa que a interpretação da quadratura e os contrastes rítmicos são elementos essenciais para um bom equilíbrio da frase afirmando que o mais melódico dos solos nunca é puramente melódico e que a articulação rítmica da frase é tão importante quanto a melodia definida pelas notas. Hodeir refere ainda que o pensamento musical no jazz tem um papel fundamental e que uma improvisação desenvolvida com coerência terá muito mais probabilidades de sucesso do que uma improvisação realizada com frases executadas sem a preocupação de continuidade.

De facto, também a improvisação é frequentemente vista como sendo um dos elementos principais do jazz, consistindo numa sucessão de escolhas executadas durante todos os momentos da performance influenciada pelas possibilidades de interação entre os músicos e o contexto em geral (Monson, 2002, p. 114; Cugny, 2009, p. 132).

Desta forma, o presente trabalho pretende aprofundar o conhecimento sobre a linguagem jazzística do saxofonista Michael Brecker, centrando-se mais particularmente no que diz respeito ao seu fraseado musical sob um ponto de vista rítmico, procurando encontrar padrões de continuidade rítmica e de coerência no seu discurso musical.

Numa primeira fase pretende-se fazer a transcrição e a análise das improvisações de Brecker em três composições apresentadas no seu último trabalho intitulado “Pilgrimage” (2007), premiado em 2008 como melhor álbum instrumental de jazz. Numa segunda fase pretende-se encontrar aspetos relativos ao ritmo utilizados no fraseado de Brecker, a fim de aferir a possibilidade de caracterizar idiomáticamente a sua linguagem rítmica.

Mais especificamente, pretende-se encontrar nas improvisações sujeitas a análise a forma como Brecker constrói ritmicamente e dá continuidade musical aos motivos melódicos-rítmicos das frases tendo como referência os aspetos rítmicos e técnicas de construção de frases mais características do jazz encontrados durante o enquadramento teórico.

Uma contribuição adicional do presente trabalho será a transcrição das três improvisações sujeitas a análise e a apresentação dos conceitos rítmicos mais relevantes encontrados nas mesmas.

Espera-se ainda que de um ponto de vista pedagógico, este trabalho possa contribuir para um melhor conhecimento da arte da improvisação jazzística.

A música de Michael Brecker e a sua forma de improvisar tanto no jazz, pop, funk ou mesmo rock, teve sempre uma grande influência durante a minha aprendizagem e evolução como músico de jazz. Para além da sua sonoridade única no saxofone tenor e a sua concepção melódica e harmónica foi sobretudo a sua energia e colocação rítmica que mais me cativaram.

A metodologia adotada para explorar os objetivos do presente trabalho está assente em três tópicos principais: i) o seu enquadramento teórico, ii) a audição, transcrição e análise rítmica do fraseado e iii) a aferição de características idiomáticas da linguagem rítmica de Brecker. Desta forma, a estrutura do presente trabalho é a seguinte:

No Capítulo I apresenta-se a revisão da Literatura, a qual incide numa primeira fase sobre o contexto cultural e musical de Brecker, incluindo o percurso biográfico do autor. Numa segunda fase, incide sobre aspetos relativos ao ritmo, à construção rítmica das frases no Jazz bem como aos métodos de análise em Jazz.

No capítulo II é apresentada a metodologia do trabalho empírico, o qual consistiu na audição, transcrição e análise rítmica do fraseado de Brecker. Selecionaram-se como referência três composições do último trabalho discográfico de Brecker, “Pilgrimage”, gravado em 2007 e premiado em 2008 como melhor álbum de jazz instrumental. Um dos solos sujeitos a análise “Anagram” foi também premiado como melhor solo instrumental. Como critério de seleção das improvisações, procuraram-se composições de compassos quaternário que tivessem andamentos e ambientes rítmicos diferentes de forma a permitir encontrar nas improvisações de Brecker a sua liberdade de execução e abordagem rítmica mediante o estilo e o andamento. Para a análise rítmica do fraseado, procedeu-se nesta fase ao estabelecimento de critérios de análise, os quais foram aferidos tendo em linha de conta as sugestões apresentadas e discutidas nos métodos de análise de jazz levado a cabo no enquadramento teórico.

No Capítulo III, estão descritos os resultados da análise dos solos que permitiram aferir características Idiomáticas da Linguagem Rítmica de Brecker.

No Capítulo IV procede-se à discussão dos resultados. Aqui espera-se encontrar alguns dos aspetos rítmicos mais relevantes no fraseado de Brecker, nomeadamente no que diz respeito à forma como constrói e desenvolve ritmicamente as suas improvisações.

Finalmente, são apresentadas as conclusões, as quais refletem as principais reflexões decorrentes dos resultados da análise dos solos, e integramos nesta secção uma reflexão acerca das principais dificuldades com que nos deparamos que permitem aferir as limitações do presente estudo, mas também a descrição dos caminhos futuros que a investigação sugere.

## CAPITULO I - REVISÃO DA LITERATURA

*“Rhythm is really the most important part of the music. And for me, you could almost say the notes are simply decoration”* (Michael Brecker<sup>2</sup>, 2004).

*“Jazz is in the final analysis rhythmic music and it is the responsibility of the serious artist to do this mysterious powerful universal force”* (Liebman, 2009, p. 6).

### 1.1 BIOGRAFIA E ESTUDOS SOBRE MICHAEL BRECKER

#### 1.1.1 Biografia

Michael Brecker (Filadélfia, 29 de Março de 1949 - 13 de Janeiro de 2007) foi um saxofonista de jazz da era pós-Coltrane. Ganhou onze Grammys como músico e compositor, e postumamente ainda recebeu o prémio mais quatro vezes, totalizando quinze Grammy Awards na sua carreira.

Exposto muito cedo ao jazz pelo seu pai que era pianista de jazz semiprofissional e influenciado pelo seu irmão Randy Brecker que estudava trompete, Michael Brecker ouvia discos de Dave Brubeck e Clifford Brown e muito cedo contactou com músicos como Miles Davis, Thelonious Monk ou Duke Ellington entre outros. Porém, foi depois de ouvir a música de John Coltrane que Brecker decidiu seguir uma carreira musical. Aos sete anos iniciou os seus estudos musicais com o clarinete e saxofone alto, escolhendo definitivamente o saxofone tenor como seu principal instrumento quando se iniciou no ensino secundário.

Após ter estudado como seu irmão Randy na universidade da Indiana em 1966, Michael Brecker mudou-se para Nova York em 1968 onde se desenvolveu na cena musical participando em diversos projetos musicais.

Em 1970, juntamente com o seu irmão mais velho Randy, no trompete, criou a banda de jazz/rock “Dreams”. Quanto aos restantes membros, a banda era composta pelo trombonista Barry Rogers, o baterista Billy Cobham, o teclista/guitarrista Jeff Kent e o baixista Doug Lubahn.

---

<sup>2</sup> <http://jazzinjapan.com/interviews/247-michael-brecker.html> (2004)

Posteriormente, trabalhou com Horace Silver e com Billy Cobham antes de se juntar novamente com seu irmão Randy para formar o grupo “Brecker Brothers”, tendo este permanecido junto de 1975 a 1982. Durante o início de 1980, Brecker foi também um membro da banda “NBC's Saturday Night Live”.

Paralelamente, trabalhou como músico de estúdio em numerosas gravações pop e rock, colaborando entre outros com James Taylor, Paul Simon, Steely Dan, Lou Reed, Donald Fagen, Dire Straits, Joni Mitchell, Eric Clapton, Aerosmith, Frank Sinatra, Frank Zappa, ou Bruce Springsteen.

Como *sideman*, Brecker também gravava ou tocava com as principais figuras jazzísticas da sua época, incluindo Herbie Hancock, Chick Corea, Chet Baker, George Benson, Quincy Jones, Charles Mingus, Jaco Pastorius, McCoy Tyner, Pat Metheny, Elvin Jones, ou Claus Ogerman entre outros.

Após a co-liderança do grupo “Steps Ahead” com Mike Mainieri, Brecker gravou finalmente o seu 1º álbum como líder em 1987. Este primeiro disco ficou marcado como um regresso para uma componente jazzística mais tradicional, destacando seu talento como compositor e apresentando o Instrumento Electrónico de Sopro - EWI<sup>3</sup>.

Brecker continuou a gravar álbuns em toda a década de 1990 e 2000, ganhando vários Grammy Awards. O seu último trabalho discográfico “Pilgrimage” foi gravado em Agosto de 2006, com Pat Metheny na guitarra, John Patitucci no baixo, Jack DeJohnette na bateria e os pianistas Herbie Hancock e Brad Mehldau.

Após ter falecido, em 11 de Fevereiro de 2007 Michael Brecker foi premiado com mais dois prémios Grammy pela sua participação no trabalho de seu irmão, no álbum “Some Skunk Funk”.

Em 22 de Maio de 2007, viria a ser distribuída a sua última gravação “Pilgrimage” a qual recebeu uma excelente resposta da crítica. Brecker foi nomeado postumamente e condecorado com mais dois Grammy Awards por este álbum nas categorias de Melhor Solista Instrumental e Melhor Álbum Instrumental de Jazz, Individuais ou de Grupo, elevando assim a quinze o total de prémios Grammy.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Electric wind Instrument

<sup>4</sup> Fontes biográficas: Coan, C. (1995). *Michael Brecker*. Hal Leonard: Milwaukee; Coan, C. (1999). *The Michael Brecker Collection*. Hal Leonard: Milwaukee. <http://www.michaelbrecker.com>; <http://www.michaelbreckerliver recordings.com>; Site Oficial de Michael Brecker, “Press Release.” <http://www.michaelbrecker.com>.

### 1.1.2 Principais Estudos Sobre a Linguagem Musical de Brecker

#### ➤ PADRÕES MELÓDICO-RÍTMICOS, TÉCNICAS DE IMPROVISAÇÃO

A maior parte da literatura sobre Michael Brecker está centrada nas transcrições e análises das suas improvisações. Uma das mais representativas obras sobre Brecker é uma coleção intitulada “Michael Brecker - Artist Transcriptions” de Carl Coan editada por Hal Leonard (1995). Esta coleção contém dezanove transcrições de solos efetuados desde 1976 a 1992, contempla improvisações onde Brecker participava em projetos musicais como “The Breckers Brothers” e “Steaps Ahead”, assim como em formações sob a sua liderança.

Mais recentemente (1999) foi editada uma outra coleção do mesmo autor intitulada “The Michael Brecker Collection” que contém catorze transcrições de solos efetuados entre 1994 e 1999.

Relativamente aos estudos académicos sobre a obra de Brecker, salientam-se essencialmente trabalhos relativos à análise melódica da sua linguagem tais como os de Poutainien (1999), Freedy (2003), Davis (2003), Kuebler (2005) ou Bowtell (2009).

Poutainien (1999) efetuou o primeiro trabalho académico sobre o estilo de improvisação de Michael Brecker através de uma análise aprofundada da sua linguagem musical. Neste estudo, o autor definiu e descreveu alguns dos motivos melódicos característicos da expressão musical de Brecker encontrados em improvisações efetuadas nos temas “Strafanging”, “Nothing Personal” e “Peep”. A técnica de análise utilizada seguiu o modelo dos métodos “Giants of Jazz” de David Baker (1980) e “A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody” de David Liebman (1991). A análise foi efectuada a partir de suportes áudios e das transcrições de solos de Brecker já editados. Foi dada especial atenção aos motivos melódicos derivados das escalas diminutas, alteradas, pentatónicas, aumentadas, cromáticas e das substituições harmónicas como as “Coltrane Changes”. Poutainien, concluiu que Brecker é amplamente identificado pela sua sonoridade e pela utilização de efeitos especiais como dedilhações alternativas (*alternate fingerings*) próprias do instrumento. Também salienta a ampla utilização de *patterns*<sup>5</sup> executadas especialmente de forma sequencial para servirem de ligação às ideias musicais de Brecker. Segundo o autor, o uso de *patterns* no discurso de Brecker tem funções mais rítmicas do que melódicas, relativamente a este aspeto expõe:

---

<sup>5</sup> O termo “patterns” diz respeito a motivos melódico-rítmicos próprios do improvisador, fazendo parte da sua linguagem musical.

“...*the use of patterns as rhythmic “fillers” is one of the most conspicuous characteristic of Brecker’s improvisation*” (Poutainien, 1999, p. 43).

Poutainien identifica ainda alguns motivos melódicos habituais de Brecker, como *fingering mannerism*<sup>6</sup> muitas vezes tocados de forma consciente ou inconsciente.

No entanto, este estudo aborda essencialmente aspetos melódicos e harmónicos sendo excluída a análise rítmica.

Poutainien apresenta sugestões para futuras investigações nomeadamente no que diz respeito a aspetos relacionados com a linguagem cromática e também o sentido rítmico de Brecker, referindo que a análise rítmica foi excluída do seu estudo, mas que seria útil realizá-la para aprofundar o conhecimento da obra.

Também no seu trabalho de doutoramento, Freedy (2003) analisou o fraseado de Brecker na estrutura formal do Blues. O objetivo deste trabalho consistiu na análise de seis solos de Michael Brecker executados entre 1987-1999, sendo todos eles construídos a partir de composições com a forma blues (sendo a estrutura composta por doze compassos).

Da análise destes seis solos resultou uma seleção de *breckerisms*, motivos melódicos próprios da linguagem de Brecker, à semelhança do trabalho de Poutainien.

Freedy descreveu nove componentes para definir a técnica de improvisação de Brecker:

- 1) *side-slipping*; 2) *sequencing*; 3) *utilization of non-standard modes and scales*; 4) *articulation of same quality triads in a planed manner*; 5) *use of implied chord progressions*; 6) *diatonics use of triads*; 7) *tertian harmonies*; 8) *diatonic scale usage* e 9) *triad pairing*.

O autor sugeriu uma lista de composições, nas quais foram executados improvisos de Brecker, tendo sido considerados pertinentes para o desenvolvimento de futuro estudos. Este trabalho tem um grande interesse para o presente estudo na medida em que todas as transcrições foram feitas pelo autor, selecionaram-se unicamente transcrições de solos baseados na forma blues, simplificando assim a análise harmónica e permitindo uma melhor atenção nas linhas melódicas.

---

<sup>6</sup> “*fingering mannerism*” consiste na execução de pequenos motivos habituais executados de forma automática, que caem de certa forma nos dedos.

No seu trabalho de doutoramento Kuebler<sup>7</sup> (2005) fez um estudo sobre oito improvisações, consistindo na transcrição e análise comparativa dos solos de Brecker efetuados em quatro composições sendo estas gravadas em duas épocas distintas (dois solos por cada composição).

Da análise emergiu a identificação de sete processos de construção melódica que caracterizam a técnica de improvisação de Brecker: 1) *digital patterns*; 2) *triads*; 3) *seventh chords*; 4) *chord/scale concept*; 5) *sequenced pattern*; 6) *chromaticism* e 7) *fully altered dominant harmony*.

De acordo com Kuebler (2005) estes processos fornecem uma ferramenta que pode ser utilizada para analisar as improvisações de Brecker em vários domínios tais como em diferentes andamentos, estilo musical ou tipo de instrumento utilizado. O autor concluiu que existe uma certa coerência e transversalidade na aplicação do material melódico utilizado por Brecker nas suas improvisações, apesar das diferentes variáveis que poderão condicionar a performance como o ambiente acústico onde decorre, os músicos envolvidos, o andamento, o local da gravação ou o estilo.

Na revista especializada em jazz “Les cahiers du Jazz”, Sauvanet (2008) descreve no seu artigo uma fascinação recorrente de Brecker por uma certa forma de ambiguidade rítmica e de polirritmia inteligente executadas nas suas composições, nomeadamente nos temas “Timbuktu”, “A tales of Two Rythms” ou “African Skies”. Sauvanet caracterizou a linguagem de improvisação de Brecker como sendo uma síntese de vários estilos: uma colocação rítmica herdada do rhythm’n’blues, princípios melódicos herdados do bebop, um trabalho técnico influenciado por John Coltrane e um jogo “tenso” afastando-se melodicamente da grelha harmónica.

Ainda em 2010, “Les cahiers du Jazz” no seu nº 7 apresenta um número especial dedicado a Michael Brecker no qual vários autores expõem artigos e análises sobre o seu fraseado (Genty, Lauer, Guerpín, Florin).

Genty (2010) introduz uma outra linha de estudo, uma reflexão sobre uma improvisação de Brecker no tema “*Hawkins*”, tema gravado em 1996 sobre a liderança do pianista Horace Silver, sendo possivelmente uma homenagem ao saxofonista Coleman Hawkins. Genty procura encontrar no fraseado de Brecker algumas referências a um dos primeiros grandes saxofonistas de jazz, na possibilidade de aferir influências de linguagens. Após ter feito uma

---

<sup>7</sup> Kuebler, T.K. (2005). *The Improvisatory Language of Michael Brecker as Seen Through an Analysis and Comparison of Eight Improvised Solos: a Doctoral Essay*. DMA essay, University of Miami, in Wesolowski, B. (2010). *An analysis of Michael Brecker's implementation of microtonal variation and mirroring within the melodic jazz line*. University of Miami.

análise à improvisação de Brecker, Genty concluiu que apesar da forma do tema (AABA) e a progressão harmónica ser bastante tradicional (*rhythm change*), Brecker não revela nenhuma influência de Hawkins no seu solo. Para Genty o fraseado de Brecker nesta improvisação tem mais semelhança com o do saxofonista Dexter Gordon. No entanto, o autor refere que, de uma forma geral, Brecker se mantém fiel à sua própria forma de improvisar.

Lauer (2010), descreve os mitos e estratégias de improvisação, relacionados com Michael Brecker e John Coltrane, procurando encontrar semelhanças na forma de improvisar destes dois músicos. De facto, Lauer encontrou vários pontos comuns, desde terem ambos uma discografia notável do ponto de vista qualitativo e quantitativo, uma obra muito significativa e respeitável no meio artístico, uma influência notória em várias gerações de músicos, apresentarem solos com grande carga emocional, utilizarem material musical muito similar e possuírem ambos uma técnica instrumental excepcional. Segundo o autor, Coltrane tinha um estatuto de ícone do saxofone proveniente em grande parte do seu trabalho musical persistente procurando sempre melhorá-lo e pondo em questão o seu conhecimento e estilo, mas também pelo facto de apresentar um lado mais espiritual e “encarnar uma imagem enigmática, mitológica, quase messiânica” (Lauer, 2010, p.38). No que diz respeito a Michael Brecker, Lauer descreve que o seu estatuto de ícone se deve sobretudo a razões musicais. Brecker demonstrou possuir grandes facilidades instrumentais, construindo o seu próprio estilo muito cedo na sua carreira, que lhe permitia trabalhar com vários artistas em áreas como Jazz, Pop, Rock e Rhythm & Blues .

Lauer apresenta ainda na evolução de Coltrane dois traços característicos: no primeiro uma constante procura de novas estratégias; no segundo, uma alternância entre a utilização de *patterns* ou *licks*<sup>8</sup> (justaposição de fragmentos melódico-rítmicos sem ligação entre eles) e a utilização de motivos (desenvolvimento melódico onde o encadeamento de fragmentos musicais seguem uma lógica) desde 1959 até ao fim da sua carreira.

Em relação a Michael Brecker, Lauer descreve a sua estratégia de improvisação centrada em *patterns* inspiradas por saxofonistas de gerações anteriores. Expõe alguns exemplos encontrados na análise do solo de Brecker no tema “Cabin Fever” gravado em 1996.

Através da apresentação de nove células melódicas de quatro notas cada, indicando os compassos onde estas foram tocadas, demonstra que Brecker faz várias combinações agrupando estas células entre elas para criar novas *patterns* melódicas. Segundo o autor, estas

---

<sup>8</sup> O termo *licks* representa pequenas frases ou passagens melódico-rítmicas comumente utilizadas na linguagem jazzística.

células melódicas encontram-se em grande parte da improvisação de Brecker, o que confirma o carácter baseado em *patterns* da sua linguagem.

Esta visão foi reforçada por uma comparação com o solo de Brecker no tema “invitation” gravado dezanove anos antes, na qual Lauer encontrou algumas células idênticas. Assim, com este estudo o autor concluiu que, ao contrário de John Coltrane, Michael Brecker demonstrou uma certa linearidade estratégica optando por um jogo essencialmente em *patterns*.

Também Guerpín (2010), apresenta o jogo de *patterns* ou *licks*, além da improvisação motívica, como características da linguagem de Brecker encontradas durante a análise da improvisação no tema “Skunk Funk” .

Em relação à utilização de *patterns*, Guerpín expõe no seu estudo alguns exemplos, nomeadamente do compasso trinta ao compasso trinta e oito da transcrição abaixo representado, no qual se ilustra uma frase de Brecker totalmente construída sobre um padrão rítmico-melódico. O autor refere que o carácter totalmente simétrico da frase e a sua rapidez de execução evoca um movimento de rodopio, uma técnica similar é utilizada pelos patinadores artísticos no final da sua passagem sobre o gelo (Exemplo 1).

**Exemplo 1:** Efeito rítmico “rodopio” - Tema “Skunk Funk”



Fonte: Guerpín (2010) - *Les cahiers du jazz* n° 7, p. 49

Em relação à improvisação motívica, o autor apresenta Brecker como sendo um mestre e descreve algumas das técnicas mais utilizadas, tais como:

❖ *Ilusão de 2 Vozes*

Consiste em intercalar entre duas ocorrências de um mesmo motivo uma outra frase musical nitidamente distinta (Exemplo 2).

**Exemplo 2:** Ilusão de 2 vozes - Tema “Skunk Funk”

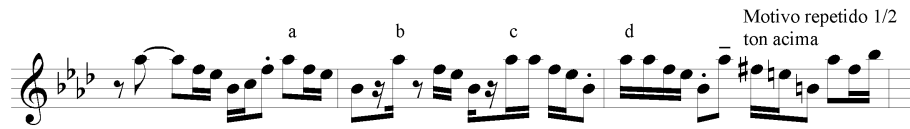


Fonte: Guerpín (2010) - *Les cahiers du jazz* n° 7, p. 51

### ❖ *Deslocação Rítmica*

Consiste na repetição de um motivo semelhante iniciado em diferentes partes do tempo do compasso (Exemplo 3).

#### Exemplo 3: Deslocação Rítmica - Tema “Skunk Funk”



Fonte: Guerpin (2010) - *Les cahiers du jazz* n° 7, p. 52

### ❖ *Expansão Motívica*

Consiste na utilização de uma ideia motívica executada não só no seio de uma única estrutura formal (chorus), mas de uma estrutura para outra podendo haver pequenas modificações.

Neste exemplo, o motivo tocado no 1.º chorus é modificado no chorus seguinte com uma extensão da primeira nota obtida por meio de um jogo timbrico (Exemplo 4).

#### Exemplo 4: Expansão motívica - Tema “Skunk Funk”



Fonte: Guerpin (2010) - *Les cahiers du jazz* n° 7, p. 53

Guerpin salienta o facto de Brecker se centrar de forma pouco significativa nos parâmetros harmónicos concentrando-se quase exclusivamente nos do ritmo, permitindo-lhe assim construir vários tipos de desenvolvimento motívico.

O autor encontra na improvisação de Brecker virtuosismo e ciência, e descreve-o como sendo um músico virtuoso, inteligente e trabalhador que passa horas a praticar em todos os tons padrões melódico-rítmicos transcritos por ele próprio.

Outro autor que também retrata o uso de *patterns* e expressividade na improvisação de Brecker é Florin (2010). Tendo o ano 1987 como ponto de referência cronológica (a data do primeiro trabalho discográfico de Brecker como leader), realizou um estudo no qual se centra na análise dos solos desse ano, e sugere que, de uma forma geral, na utilização de *patterns* os motivos melódicos utilizados por Brecker podem dividir-se em três categorias:

1. **Motivos expressivos:** em certos momentos importantes da sua improvisação Michael Brecker utiliza frequentemente, em intervalos regulares, algumas fórmulas melódicas cujo objectivo é o de intensificar a expressão musical.
2. **Motivos técnicos:** mantêm o discurso geral e são concebidos a partir de exercícios sistemáticos caindo de certa forma nos dedos (pequenos motivos melódico-rítmicos habituais de Brecker executados mecanicamente - *fingerings*).
3. **Motivos Sideslipping:** motivos melódicos próprios de Brecker utilizados cromaticamente *Sideslipping* para se afastar da tonalidade principal durante um ou dois compassos criando uma espécie de politonalidade momentânea.

Florin apresenta vários exemplos destes motivos encontrados nas transcrições dos solos de Brecker em temas tais como “Gossip” e “Chromazone” gravado em 1987 no disco do guitarrista Mike Stern, ou “Pools” (1989), na gravação ao vivo em Tokyo “The four Sleepers” (1989); “Original Rays” (1987) no disco “Michael Brecker”; “Minsk” (1990) no disco “Now You See It...Now You Don’t” e “Scylla” (2003), gravados nos discos “Wide Angle”. O autor refere a importância do estilo único de Brecker no jazz pós-moderno, enriquecendo o vocabulário melódico da improvisação em geral, nomeadamente pelo uso de *patterns* ou *licks*, mas sobretudo porque conseguiu exprimir o que ninguém soube dizer antes dele num contexto tonal e ritmado (Florin, 2007, P. 70).

#### ➤ FRASEADO, RECURSOS INSTRUMENTAIS, ASPETOS RÍTMICOS

Wesolowski (2010) apresenta um estudo sobre a utilização da técnica de *false fingering* e a de *mirroring* no fraseado de Michael Brecker, no qual descreve a técnica de *false fingering* (dedilhação alternativa) como consistindo na produção de uma variação microtonal (alteração do timbre do instrumento) do som principal recorrendo a dedilhações alternativas próprias do instrumento. Quanto à técnica de *mirroring*, o autor descreve-a como o acto de tocar uma nota com a dedilhação normal seguido de uma dedilhação em *false fingering*, criando assim um efeito de repetição ou espelho.

De acordo com o autor, quatro saxofonistas desempenharam um papel inovador no desenvolvimento desta técnica microtonal: Jimmy Dorsey, Lester Young, John Coltrane e Michael Brecker. Este último, influenciado em grande parte por John Coltrane, desenvolveu a utilização do registo agudo do instrumento combinado com *false fingering* frequentemente

para criar deslumbrantes texturas polirrítmicas. Posteriormente Wesolowski identifica nove técnicas principais utilizadas por Brecker.

**Técnica 1:** Utilização de notas *false Fingering* em escalas diatônicas ou cromáticas no modo ascendente ou descendente.

**Técnica 2:** Utilização de duas notas agudas idênticas tocadas em *mirroring* seguido de uma outra nota num intervalo inferior.

**Técnica 3:** Combinação com a dedilhação alternativa de Dó6 e Ré6. A utilização mais característica desta técnica é tocar de forma consecutiva e ininterrupta as notas Dó6 dedilhação normal seguida da sua dedilhação alternativa e Ré6 dedilhação alternativa seguida da dedilhação normal.

**Técnica 4:** Utilização das notas Lá5, Sib5 e Si5 agrupando-as e manipulando o som destas três notas com dedilhação alternativa. Criando assim um efeito sonoro à volta destes três sons. Esta técnica é essencialmente praticada em andamentos muito rápidos com colcheias ao semicolcheias .

**Técnica 5:** Utilização de *mirroring* seguido da mesma nota com dedilhação normal, obtendo desta forma um agrupamento de três notas de mesma altura.

**Técnica 6 e técnica 7:** Aplicação de *false fingering* nas notas Dó6 e Ré6. Com a utilização da nota Ré6 existem duas formas mais utilizadas por Brecker, designadamente:

- 1) Utilização da técnica *mirroring* em anacruse seguindo de uma frase em colcheias ou semicolcheias;
- 2) Utilização da nota Ré6 em *mirroring* como uma forma de *appoggiatura* ou aproximação a uma nota alvo.

Em relação à nota Dó6, Brecker utiliza-a como :

- a) Uma âncora para um desenvolvimento motivico;
- b) Nota central para servir como apoio para o desenvolvimento melódico com notas superiores e inferiores.

**Técnica 8:** Utilização da técnica *mirroring* no final de uma frase. Na maioria das vezes a notas em *mirroring* são sempre Ré6 ou Mib6 e são quase sempre abordados de forma progressiva.

**Técnica 9:** Consiste na aplicação de *false fingering* às notas Fá6 e Sol6. Esta técnica aparece sob três variantes:

- 1) Em forma de *mirroring*;
- 2) De forma isolada;
- 3) Como notas de apoio servindo para desenvolvimento melódico com outras notas superiores e inferiores (similar ao ponto 2) da técnica 6 e 7 com as notas Dó6).

De acordo com Wesolowski o domínio técnico de Brecker é demonstrado pela forma como ele combina estas nove técnicas, salientando a combinação de certas técnicas entre elas (técnica 1, 3 e 6) como sendo tendencialmente as mais utilizadas (Exemplo 5).

**Exemplo 5:** Técnica de *false fingering* /*mirroring* - Utilização da técnica 1, 3 e 6

CABIN FEVER (2:11) ♩ = 290

The image shows a musical score for 'Cabin Fever' by Michael Brecker. It consists of three staves of music. The first staff has a tempo marking of ♩ = 290. Above the notes, there are various fingering indications: '3', '3', '1', '3', '1'. The second staff has '3', '6', '3', '5'. The third staff has '2', '9', and '8VA'. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some beamed together. There are also some accidentals (sharps and flats) and a double bar line at the end of each staff.

Fonte: Wesolowski (2010, p. 32)

Por fim, o autor expõe alguns exemplos e exercícios pedagógicos para a utilização deste material, sendo estes de grande interesse para o desenvolvimento técnico e enriquecimento do fraseado jazzístico. Conclui ainda que ao utilizar a variação microtonal nas suas improvisações, Michael Brecker criou uma estética comum para os saxofonistas estabelecendo dessa forma um estilo de improvisação contemporânea idiossincrático.

Williams (2010), na sua dissertação de mestrado sobre métodos de análises em jazz, fez um levantamento de seis modelos de métodos de análise, nomeadamente formalístico, temático, sintático, taxinómico, redutivos e free Jazz. Os métodos resultam da pesquisa sobre o trabalho de autores como Hodeir<sup>9</sup> (1956), Shuller<sup>10</sup> (1958), Owens<sup>11</sup> (1996), Tirro<sup>12</sup> (1974), Larson<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Hodeir, A. (1956). "Study of Duke Ellington 's concerto for Cootie's".

<sup>10</sup> Shuller, G. (1958). "Study of Sonny Rollins Blue 7".

<sup>11</sup> Owens, T. (1996). "Bebop: the music and its players". New York : Oxford University Press.

<sup>12</sup> Tirro, F. (1974). "Constructive Elements in Jazz Improvisation", *Journal of the American Musicological Society*, 27(2), p. 285 - 305.

<sup>13</sup> Larson, S. (1998). "Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about Method, *Music Theory Spectrum*, 20(2), p. 209 - 241.

(1998) e Jost<sup>14</sup> (1974). O autor, apresenta no seu trabalho um estudo sobre o fraseado de Brecker, analisando a sua improvisação no tema “Rocks” da autoria da banda The Brecker Brothers (1975). A sua análise segue a ordem dos modelos dos métodos referidos. Sendo assim, na primeira fase da análise, William expõe um exame à estrutura formal do tema, sequência harmónica e estrutura melódica, utilizando o método formalístico de Andre Hodeir. A segunda fase do seu estudo centra-se na análise da improvisação de Brecker utilizando os métodos temático de Gunther Shuller, sintático de Thomas Owens, taxinómico de Frank Tirro e redutivo de Steve Larson e identifica três características idiossincráticas no estilo do fraseado de Brecker, nomeadamente: utilização de cromatismos; superimposição harmónica e densidade/ intensidade rítmica.

Em relação à densidade/intensidade rítmica, Williams apresenta seis exemplos encontrados em vários solos de Brecker e salienta que todos eles se centram na aplicação de uma sequência ou motivo melódico-rítmico próprio de Brecker para se afastar de uma nota ou ideia inicial antes de a repetir novamente (Exemplos 6, 7, 8, 9, 10 e 11).

**Exemplo 6:** Densidade/intensidade rítmica ”Rocks”



**Fonte:** Williams (2010, p. 73) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

**Exemplo 7:** Densidade/intensidade rítmica ”Chromazone”



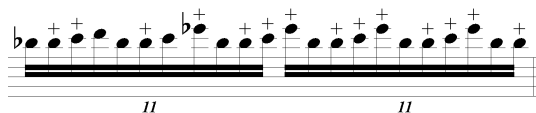
**Fonte:** Williams (2010, p. 73) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

**Exemplo 8:** Densidade/intensidade ”Chromazone”

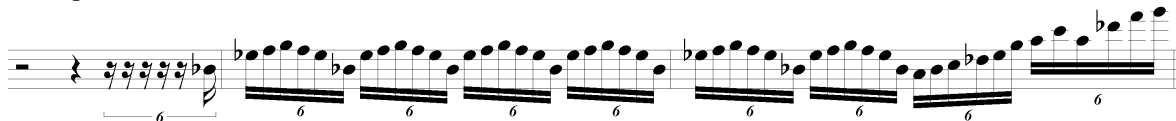


**Fonte:** Williams (2010, p. 73) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

<sup>14</sup> Jost, E. (1974). *Free Jazz*. New York: da Capo Press Inc.

**Exemplo 9:** Densidade/intensidade rítmica "Not Ethiopia"


Fonte: Williams (2010, p. 73) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

**Exemplo 10:** Densidade/intensidade rítmica "Some Shunk Funk"


Fonte: Williams (2010, p. 74) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

**Exemplo 11:** Densidade/intensidade rítmica "Funky Sea, Funky Dew"


Fonte: Williams (2010, p.74) - Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960's Jazz studies

Bowtell (2009) apresenta um estudo sobre o estilo de improvisação de Brecker. O autor aborda algumas das técnicas de improvisação utilizadas por Brecker, nomeadamente sobre aspectos melódico-harmónicos como o uso de substituições melódicas e harmónicas, de jogo modal, de utilização de *patterns* e de efeitos especiais (harmónicos e *subtones*). No entanto, no final do seu estudo Bowtell analisa algumas características da estrutura das frases e do ritmo de Brecker.

De acordo com o autor, na maior parte das vezes Brecker nunca inicia as suas frases no primeiro tempo do compasso, o que seria um resultado das suas influências bebop. Bowtell referiu também que possuindo um grande domínio rítmico, Brecker constrói frases muito sincopadas, frases com figuras rítmicas rápidas e variadas, na maioria das vezes com uma colocação rítmica rigorosa, mesmo quando toca trinta e duas fusas por compasso.

Porém, a abordagem rítmica é realizada de forma extremamente sucinta, uma vez que não era esse o objectivo principal do seu trabalho. Fica-se apenas com a noção de que este é um caminho a explorar.

No presente subcapítulo, apresentaram-se essencialmente estudos realizados sobre as características melódicas e harmónicas da linguagem jazzística de Brecker. Salientou-se a utilização da técnica de desenvolvimento motivico, das características expressivas, das escalas

mais usadas, dos motivos idiossincráticos (*patterns*), das técnicas de *false fingering* mais frequentes, das influências musicais e da técnica instrumental. Alguns autores abordaram ainda a importância do ritmo na improvisação de Brecker (como Pountainien, 1999; Sauvanet, 2008; Bowtell, 2009; Guerpin, 2010 ou Williams, 2010). Contudo, e apesar de alguns deles terem explorado aspectos relacionados com o fraseado rítmico de Brecker, a literatura nesta área é consideravelmente mais escassa, nomeadamente no que se refere aos aspectos estruturais, continuidade rítmica ou características do ritmo no jazz usados por Brecker. Este aspecto ganha uma relevância extra se considerarmos que, de acordo com o próprio Brecker<sup>15</sup>, o ritmo é a parte mais importante da música, considerando as notas musicais como sendo simplesmente decoração.

Assim, de acordo com o referido anteriormente, o ritmo é extremamente importante na improvisação jazzística. Atendendo que este não foi aprofundado nos estudos sobre a música de Brecker, o presente estudo visa contribuir para colmatar essa lacuna. Neste contexto, abordaremos no próximo subcapítulo as características mais relevantes do ritmo no jazz, a fim de posteriormente as poder identificar no fraseado de Brecker procurando encontrar uma coerência no seu discurso musical.

## 1.2 O RITMO NO JAZZ

De um ponto de vista técnico, em geral, o jazz utiliza os mesmos conceitos rítmicos do que qualquer outra música, apenas diferindo na forma como este é interpretado (Hodeir, 1981; Siron, 1994; Cugny, 2009; Ripa, 2010).

Siron (1994 p. 141) define o ritmo como sendo a organização do tempo musical. Sendo por um lado a duração dos eventos musicais e, por outro, uma organização coerente do tempo em unidades de tempos. Os valores rítmicos são as proporções e as relações que existem entre as durações, referindo-se tanto à duração das notas como à dos silêncios.

De acordo com Kennedy no dicionário Oxford de Música (1994, p. 599) o ritmo musical é definido da seguinte forma:

*“(...) No amplo sentido do termo, o ritmo musical abrange tudo quanto diga respeito ao aspecto temporal, incluindo os efeitos de pulsações, acentuações, compassos, e o agrupamento das notas em tempos, o agrupamento dos tempos*

---

<sup>15</sup> Entrevista do Michael Brecker no site *Jazz in Japan* (2004). <http://jazzinjapan.com/interviews/247-michael-brecker.html>.

*em compassos, o agrupamento de compassos em frases, etc.. Quando todos estes factores são criteriosamente tratados pelo executante (com a devida regularidade mas ainda assim com um propósito artístico e não com um mero rigor mecânico) sentimos e dizemos que o executante possui “um sentido de ritmo (...)”.*

Uma das características rítmicas que distingue o jazz dos outros tipos de música é a forma como os elementos melódico-rítmicos das frases são executados, ou seja a forma como os músicos incutem o “sentido de ritmo” durante a performance. Como refere Berliner (1994, p. 147) “(...) *Perhaps the most fundamental approach to improvisation emphasizes rhythm, commonly known in the jazz community as time or “time feel”(...)*”.

Segundo Crook (1991), Berliner (1994), Bergonzi (1998) e Liebman (2009) é o *swing time feel* que é característico do “sentido de ritmo” próprio da música jazzística.

### **1.2.1 Características Rítmicas do Fraseado Jazzístico**

Quando se discute o ritmo no jazz o termo *swing*<sup>16</sup> é apresentado como sendo um dos elementos centrais e fundamentais (Shuller, 1968; Hodeir, 1981; Crook, 1991; Berliner, 1994; Bergonzi, 1998; e Liebman, 2009).

Segundo Schuller<sup>17</sup> (1968) o *swing* e a “democratização” dos valores rítmicos são apresentados como sendo as particularidades da natureza do ritmo jazzístico. De acordo com o autor: Entende-se por *swing* todos os elementos rítmicos que caracterizam o idioma do Jazz, mais especificamente no que diz respeito ao tipo de acentuação específica, a inflexão com que são tocadas ou cantadas as notas e a continuidade e a direccionalidade horizontal com que elas se encadeiam<sup>18</sup>.

Por “democratização” dos valores rítmicos, Schuller refere que no jazz, os denominados tempos fracos<sup>19</sup> ou partes fracas das unidades rítmicas, não recebem menos ênfase como acontece por exemplo na música clássica. Antes pelo contrário, estes são considerados tão importantes como os compassos fortes, sendo frequentemente mais destacados do que estes. Assim, o músico de jazz constrói as suas frases mantendo a mesma igualdade da dinâmica

<sup>16</sup> Neste caso o termo *swing* aplica-se exclusivamente a um sentimento rítmico e não ao estilo de música *swing* característico das orquestras dos anos 30.

<sup>17</sup> Schuller, G. (1968, p. 20). *Early jazz: its roots and musical development*. Oxford University Press,

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 21

<sup>19</sup> Em regra geral, num compasso quaternário, são considerados tempos fracos o 2º e 4º e tempos fortes o 1º e 3º do compasso.

entre os elementos “fracos” e “fortes” preservando também o mesmo volume sonoro para cada nota.

Outro aspecto importante salientado por Shuller, é o denominado *drum backbeat*, o 2.º e 4.º tempo do compasso dado pela bateria do jazz moderno e na música de rock & roll. Da mesma forma o músico de jazz marca o tempo 1-2-3-4 estalando com os dedos o 2º e 4º tempo do compasso dando lhes mais ênfase do que o 1º e 3º ao contrário do 1-2-3-4, 1-2-3-4 da música clássica ou das marchas militares<sup>20</sup>.

Hodeir<sup>21</sup> (1981) define o *swing* como sendo uma forma de dar vida ao ritmo, apresentando-o como um fenómeno de essência rítmica. Hodeir expõe três condições técnicas que parecem ser favoráveis para a realização do *swing*.

### 1. *Qualidade da infraestrutura: andamento e acentuação*

A qualidade da infraestrutura refere-se à produção da métrica regular de dois ou quatro tempos (Compasso 2/2 ou 4/4) que caracterizam qualquer execução de jazz. Essa função é em grande parte executado pela secção rítmica. Segundo Hodeir a infraestrutura remete, no jazz, a um tempo cujo andamento é controlado, não devendo ser nem muito rápido nem muito lento. As condições em termos de andamento favoráveis ao *swing* vão de aproximadamente ♩ = 54 a ♩ = 360.

No entanto Hodeir considera que estes limites podem ser ultrapassados. O autor refere ainda que uma vez estabelecido o andamento, os músicos da secção rítmica devem preocupar-se em manter a sua qualidade com a máxima regularidade rítmica não deixando o tempo “caír”.

Em relação à noção de acentuação no jazz, Hodeir não apresenta condições e limites especiais, mas apresenta pelo menos quatro tipos de acentuações métricas utilizadas no jazz, as quais variam conforme as influências de linguagens jazzísticas e instrumentos utilizados.

A acentuação principal foca alternadamente o tempo fraco, o tempo forte, todos os tempos (os quatro tempos iguais) ou as partes fracas dos tempos. Cada tipo de acentuação resultará num tipo de *swing* diferente, sendo este plenamente válido se for conveniente para o solista que o utiliza.

<sup>20</sup> Schuller, G. (1968, p.24). *Early jazz: its roots and musical development*. Oxford: Oxford University Press.

<sup>21</sup> Hodeir, A. (1981, p.179). *Hommes et Problèmes du Jazz*.

## 2. *Qualidade da superestrutura: equilíbrio rítmico da frase*

Hodeir define a superestrutura como a construção rítmica da frase vista em função da infraestrutura. Salienta que o solo mais melódico nunca é puramente melódico, mencionando a importância da articulação rítmica da frase. Para o autor certas figuras rítmicas são mais favoráveis ao *swing* do que outras e destaca a síncopa como sendo a figura mais relevante. Segundo Hodeir, apesar da sincopação não ser exclusiva do Jazz, a divisão do tempo ternário utilizado neste estilo musical introduziu um tipo de síncopa irregular muito pouco encontrada na música europeia. Assim, a frase *swing* ideal apresentará pelo menos uma nota sincopada.

## 3. *Colocação dos valores rítmicos e acentuação*

Hodeir refere a importância da colocação dos valores rítmicos da frase durante a improvisação para imprimir um sentimento *swing*. Para o autor a frase arritmada é rara no Jazz, podendo aparecer em certos ambientes com andamentos extremamente lentos. Porém, admite a existência de fraseados rítmicos menos rigorosos em alguns solistas, constatando no entanto que estas frases arritmadas possuem sempre notas pilares colocadas em cima do tempo.

Liebman (2009) define dois aspetos importantes que determinam a personalidade musical do músico de jazz, a sua sonoridade e o seu *time feel* (sentido rítmico). Para Liebman, cada músico tem uma concepção rítmica única e a forma como o solista interpreta ritmicamente as suas ideias musicais tem uma grande influência na percepção auditiva do ouvinte. Uma vez que os aspectos emocionais da música são profundamente afectados pela forma como o ritmo é interpretado, considera essencial para o músico de jazz conseguir ligar as notas entre elas com um grande sentido rítmico durante a sua performance.

Liebman apresenta alguns termos para definir o que pode ser considerado o *time feel* próprio do jazz:

- 1) **Accurate:** Colocação rítmica, o mais rigorosamente possível, em cima da pulsação dada pelo tempo original.
- 2) **Even:** A forma como são interpretadas as colcheias. O agrupamento rítmico de duas colcheias executadas de forma binária (ratio 1:1).
- 3) **Variable:** Tornar a improvisação menos previsível utilizando variedade rítmica.
- 4) **Swinging:** Interpretação das colcheias em *swing* (ratio 2:1).

Liebman apresenta também cinco elementos característicos do fraseado rítmico do jazz:

i. **Articulation:** A forma como a nota é acentuada.

Liebman descreve o *Legato* e *Staccato* como sendo geralmente os termos mais utilizados para definir os dois extremos numa vasta paleta de articulações encontradas na linguagem jazzística (Exemplo 12).

Exemplo 12: *Articulation*



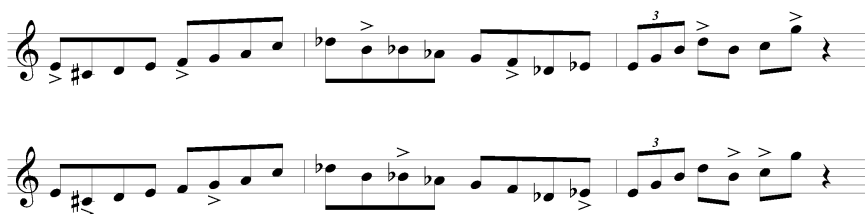
Fonte: Liebman (2009, p. 2) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

ii. **Dynamics:** A subdivisão da articulação.

A utilização de uma determinada acentuação numa nota permite que esta se destaque das outras fazendo com que o que veio antes e depois apareça mais suave. No jazz a articulação mais suave é denominada por *ghost*, *swallowed* ou *muffled tone*. A forma como o músico utiliza estas dinâmicas no seu fraseado é extremamente importante para a sentimento geral do ritmo e é uma área onde a individualidade pode ser claramente percebida.

No entanto, é importante referir que no jazz tanto as articulações como os acentos são espontâneos e, portanto, expostos a grandes variabilidades (Exemplo 13).

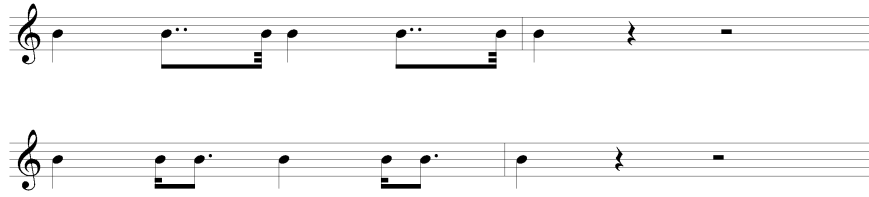
Exemplo 13: *Dynamics*



Fonte: Liebman (2009, p. 2) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

iii. **The Space Between (Swing ratio):** Mais especificamente a forma como o músico interpreta a subdivisão ternária do *swing time feel* (Exemplo 14).

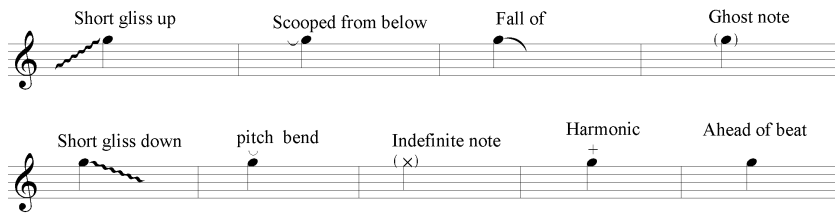
**Exemplo 14:** *The Space Between*



Fonte: Liebman (2009, p. 3) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

iv. **Nuance:** Refere-se aos aspetos mais individuais do músico relativos ao *time feel* como: a inflexão, o *portamento*, o *vibrato*, *smears*, *appoggiaturas*, *glissandos* ou *vocalizations*. (Exemplo 15).

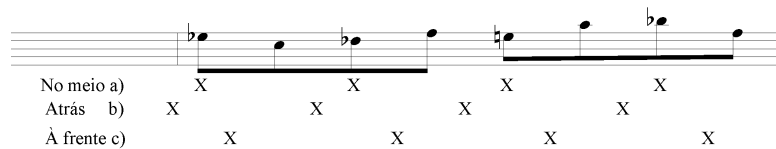
**Exemplo 15:** *Nuance*



Fonte: Liebman (2009, p. 3) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

v. **Beat Placement:** Colocação rítmica, ou a forma como o músico coloca a sua pulsação em relação à secção rítmica. O improvisador pode tocar no centro, atrás ou à frente do tempo (Exemplo 16).

**Exemplo 16:** *Beat placement*



Fonte: Liebman (2009, p. 4) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

Além dos conceitos referidos anteriormente, Liebman foca outros aspetos sobre o ritmo, nomeadamente *against the time* e *over the time*, que se apresentam de seguida:

- **Against the time:** utilização de subdivisões e modulações métricas para sugerir andamentos diferentes do tempo original, permitindo desta forma obter uma grande flexibilidade rítmica e polirrítmica. O processo *against the time* é o mais comum e consiste na utilização da tercina de semínimas para criar uma polirrítmia quatro sobre três (Exemplo 17).

**Exemplo 17: *Against the time***

Fonte: Liebman (2009, p. 4) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*


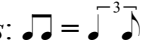

- ***Over the time***: consiste em criar momentos em que a frase musical é executada livremente “por cima” da pulsação rítmica ficando fora do tempo (Exemplo 18).

**Exemplo 18: *Over the Time***

Fonte: Liebman (2009, p. 4) - Educational Articles - *Jazz Rhythm*

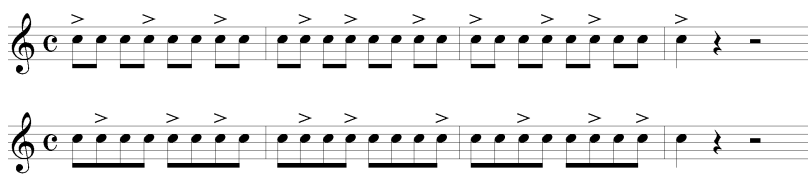
Para Crook (1991) o *time feel* é o elemento mais básico transmitido pelo solista e apreciado ou criticado pela audiência. Desta forma, expõe três características importantes do jazz ou do *swing time feel*:

- a) A colocação da acentuação do contratempo (2.<sup>a</sup> colcheia) que é ligeiramente atrasada (subdivisão ternária das colcheias) quando comparada com o *straight time feel* ou *even* (subdivisão binária das colcheias).

Esta característica é frequentemente representada com a utilização da notação da tercina: *even 8th notes*: ; *swing 8th notes*:  = 

- b) A utilização de acentos e dinâmicas (mudanças bruscas do nível de volume dentro de uma frase) que permitem incutir na música um determinado espírito ou caráter.
- c) Uma sensação de movimento para a frente (*forward motion*) resultante de antecipações rítmicas, síncopas, acentuações e dinâmicas (Exemplos 19 e 20).

**Exemplo 19:** Acentuação executada de forma aleatória no *downbeat* e *upbeat* em *swing 8th notes*



**Fonte:** Hal Crook (1991, p. 33) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**Exemplo 20:** Utilização de ritmos sincopado, acentuações e dinâmicas



**Fonte:** Crook (1991, p. 33) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Finalmente, Bergonzi (1998) define o *time feel* como sendo a forma como o músico exprime o tempo e apresenta os termos *laid back*, *on top*, *swinging*, *a good groove* para o representar. No entanto, salienta que não é fácil explicar ou descrever a razão de um determinado solista ter melhor *time feel* do que outro. Para Bergonzi o que aparenta muitas vezes ser representativo do *time feel* ideal são as figuras rítmicas utilizados pelo artista.

Como foi referido na introdução deste trabalho, grande parte dos estudos efetuados sobre as improvisações jazzísticas consistem essencialmente na análise dos aspetos mais relacionados com a melodia e a harmonia. Porém, alguns autores realizaram estudos e trabalhos académicos centrando-se nos aspetos rítmicos do jazz (Folio, 1995; Belfiglio, 2008; Cunhy, 2009). Destes aspetos, podemos destacar especialmente a construção rítmica das frases e o uso da polirritmia, que se encontram nas improvisações dos grandes mestres do jazz.

Na sua tese de doutoramento, Belfiglio (2008) apresenta um trabalho sobre as características da qualidade do ritmo jazz conhecidas por *swing* através de transcrições e análises das improvisações selecionadas. Após ter feito uma pesquisa sobre o ritmo jazzístico, o autor exhibe uma compilação das características mais relevantes próprias do *swing*. Este trabalho consiste em dois estudos onde se focam as técnicas rítmicas usadas em performances jazzísticas relacionando-as com as características do *swing*.

No primeiro estudo, são transcritas e analisadas cinco improvisações executadas pelos músicos de jazz Oscar Peterson, Wynton Kelly, Wynton Marsalis, e Marcus Roberts em gravações realizadas entre 1960 e 1980. Belfiglio faz uma análise aos solos realizados nas composições: “Autumn Leaves” (duas versões diferentes), “Days of Wine and Roses,” e “April in Paris” (duas versões diferentes). Todas estas composições têm uma estrutura formal de trinta e dois compassos e consistem num andamento médio. Cada improvisação foi analisada destacando seis aspetos rítmicos característicos do *swing*: *emphasis on off-beats*; *rhythmic variety*; *use of articulation devices*; *polyrhythmic effects*; *flexibility of phrasing* e *time feel*.

No decorrer de cada análise, estes seis aspetos rítmicos são encontrados nas improvisações de cada solista. O autor exhibe as semelhanças e diferenças na forma como os músicos executam estas características do *swing* salientando tendências comuns. De forma geral, os solistas enfatizam principalmente o contratempo usando a acentuação. A variedade rítmica é evidente durante todo o solo e no interior de cada frase. Também é referido a utilização da articulação idiomática de cada solista durante os seus improvisos. As passagens de polirritmia são criadas essencialmente com o uso das tercinas e agrupamentos irregulares de tercinas.

O autor refere ainda uma tendência da parte dos solistas para construir frases de tamanho variável deslocadas em relação à estrutura da composição. Finalmente Belfiglio expõe uma grande individualização na forma como cada artista imprime a sua colocação rítmica e a subdivisão *swing*. Observa-se a utilização de duas técnicas executadas em simultâneo: uma abordagem rítmica que consiste em tocar exatamente em cima do tempo *straighter subdivision* e outra atrás do tempo *behind-the-beat*.

No segundo estudo, o autor transcreveu e analisou algumas passagens de gravações de jazz contemporâneo realizadas na Faculdade de Jazz da Universidade do Texas durante o ano de 2007. Recorrendo a um software próprio, o autor fez medições no intuito de avaliar as características do tempo musical, da acuidade da colocação rítmica, da sincronização entre os instrumentos e o *swing ratio* e apresentou vários resultados nomeadamente sobre assincronias na interpretação do *time feel* executado pela secção rítmica (piano, contrabaixo e bateria).

Belfiglio (2008, p. 198 - 199) conclui que todos os exemplos musicais analisados em ambos os estudos demonstraram a qualidade do *swing* de forma muito eficiente. Todas as gravações exibiam ainda uma forte noção do tempo, permitindo o autor perceber a pulsação e tocar juntamente. Com este trabalho Belfiglio contribuiu para melhorar o conhecimento sobre o

ritmo do jazz. Todas as características sobre o *swing* expostas durante o primeiro estudo foram retiradas de exemplos praticados por grandes mestres do jazz. No final deste trabalho, o autor apresentou um método pedagógico, usando as várias ideias rítmicas encontradas.

Outros autores como Crook (1991); Siron (1992); Bergonzi (1998); Taylor (2000) apresentam métodos nos quais relatam conceitos e exercícios rítmicos utilizados para desenvolver a capacidade de improvisação no jazz. Descrevem técnicas e aspetos sobre o desenvolvimento melódico-rítmico, especialmente sobre a variação rítmica. Os conceitos rítmicos mais relevantes abordados por estes autores evidenciam-se seguidamente:

### ***1. The Play/Rest Approach***

Esta técnica diz respeito à utilização do silêncio durante a improvisação. O silêncio é apresentado como sendo uma característica importante na música. Crook menciona que ao longo de determinadas secções de um solo, o músico deveria controlar a utilização dos silêncios ou dos espaços para alcançar o equilíbrio desejado na sua improvisação. Esta abordagem permite assim dar tempo para que os efeitos das ideias tocadas sejam ouvidos, percebidos e apreciados por todos. É igualmente utilizada para dar contraste e equilíbrio, permitindo construir frases em direção a certos pontos de tensão (clímax) das secções do solo, podendo envolver mais continuidade e resultar num jogo mais intenso e energético (Crook, 1991, p. 17 - 22).

### ***2. Tamanho das Frases***

Crook define a frase como sendo um período contínuo de uma atividade melódico rítmica, não sendo necessariamente constante e que, dependendo do andamento pode variar de tamanho desde um tempo até vários compassos. O tamanho da frase deve diversificar-se durante a improvisação para criar interesse e evitar previsibilidade ou demasiada simetria. No entanto, Crook refere que por vezes ao tocar frases de igual tamanho também pode ter um efeito positivo, especialmente quando o conteúdo musical envolve um desenvolvimento ou uma sequência de uma ideia anterior (Crook, 1991, p. 26).

Crook divide o tamanho da frase em três categorias principais: curta, média e longa. Apresenta ainda um quadro para representar a duração aproximada de cada categoria mediante o andamento (Quadro 1).

**Quadro 1:** Representação do tamanho das frases.

<i>1. Tamanho da frase em andamentos lentos (♩ = 60→120) compasso 4/4</i>		
Curta	Média	Longa
1 a 4 tempos (dentro de 1 compasso)	5 a 12 tempos (entre 2 a 3 compassos)	Mais de 12 tempos (mais de 3 compassos)
<i>2. Tamanho da frase em andamentos lentos (♩ = 120→184) compasso 4/4</i>		
Curta	Média	Longa
1 a 4 tempos (dentro de 1 compasso)	5 a 16 tempos (entre 2 a 4 compassos)	Mais de 16 tempos (mais de 4 compassos)
<i>3. Tamanho da frase em andamentos rápidos (♩ = 184+) compasso 4/4</i>		
Curta	Média	Longa
1 a 8 tempos (dentro de 2 compassos)	5 a 16 tempos (entre 3 a 6 compassos)	Mais de 16 tempos (mais de 6 compassos)

Fonte: Crook (1991, p. 26) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

### 3. Densidade/Atividade Rítmica

A densidade rítmica refere-se ao grau de atividade (melódica e / ou rítmica) encontrado na música. Da mesma forma que o tamanho das frases, a densidade rítmica é um aspeto extremamente relevante na improvisação sendo importante para o equilíbrio e utilizada para criar variedade e interesse durante o solo (Crook, 1991, p. 29)

- ❖ Uma maior densidade rítmica da frase (densidade rítmica superior), significa uma atividade musical mais movimentada ou complexa. Este efeito é alcançado tocando-se muitas notas, geralmente de valor rítmico reduzido, tais como colcheias, tercinas, semicolcheias ou , fusas. Uma frase com uma maior densidade rítmica pode ser de qualquer tamanho, designadamente: curta, média ou longa (Exemplo 21).

**Exemplo 21:** Densidade rítmica superior

The musical notation consists of two staves in 4/4 time. The first staff starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The second staff continues with eighth notes, quarter notes, and another triplet of eighth notes, ending with a quarter rest.

Fonte: Crook (1991, p. 29) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

- ❖ Uma menor ou média densidade rítmica da frase (densidade rítmica inferior), significa uma atividade musical mais estática ou simples, ocorrendo quando se toca menos notas geralmente com maior valor rítmico como: semibreves, mínimas, semínimas ou semínimas pontadas. (Exemplo 22).

**Exemplo 22:** Densidade rítmica inferior

C<sup>Maj</sup>7      A<sup>7</sup>      D<sup>m</sup>7      G<sup>7</sup>      C<sup>Maj</sup>7      A<sup>7</sup>      D<sup>m</sup>7      G<sup>7</sup> C<sup>Maj</sup>7

Fonte: Crook (1991, p. 29) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**4. Sincopação**

A sincopação consiste na acentuação rítmica da música num ponto em que o ritmo principal não é acentuado. Uma síncopa pode ser criada acentuando certos tempos ou contratempos (*downbeat / upbeat*)<sup>22</sup> do compasso, sendo frequentemente utilizada como uma antecipação da acentuação natural do ritmo. Crook refere que este tipo de acentuação rítmica impulsiona o fluxo rítmico e aumenta a sensação da música, produzindo um sentimento movimento para a frente (*forward motion*) (Exemplo 23 e 24).

**Exemplo 23:** Sincopação

Fonte: Crook (1991, p. 126) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**Exemplo 24:** Sincopação no tempo e nas subdivisões do tempo

\* Sincopação no tempo

\* Sincopação nas subdivisões do tempo

Fonte: Siron (1992, p. 150) - *La patition interieur*

<sup>22</sup> Neste documento o termo *downbeat* corresponde a cada tempo do compasso (1º, 2º, 3º e 4º tempo num compasso 4/4). E o termo *upbeat* corresponde a todas as outras subdivisões.

## 5. Variação Motívica

A variação motívica ocorre quando pelo menos um elemento musical do motivo executado é igual ou parecido ao motivo tocado anteriormente (ritmo idêntico, ou mesmas notas melódicas, ou mesma curva melódica) estabelecendo dessa forma uma continuidade. Por exemplo se dois motivos tiverem o mesmo ritmo (ou muito semelhante), então a continuidade é criada pelo ritmo (Exemplo 25).

**Exemplo 25:** Variação motívica - Continuidade rítmica (repetição do mesmo ritmo)

**Fonte:** Crook (1991, p. 86) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Da mesma forma podemos construir uma sequência rítmica (repetição do mesmo ritmo), sequência melódica (repetição da melodia ou curva melódica), ou sequência rítmica/melódica (repetição do ritmo e curva melódica) (Exemplo 26).

**Exemplo 26:** Variação motívica - Sequências

**Fonte:** Crook (1991, p. 86) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Segundo Crook, para que uma variação do motivo seja bem sucedida e eficaz, os elementos idênticos e diferentes entre as duas ideias deverão ser óbvios para o ouvido (Exemplo 27).

**Exemplo 27:** Variação motívica - Ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

**Fonte:** Crook (1991, p. 86) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Em relação a esta técnica, Crook destaca três métodos mais usuais utilizados pelos solistas durante a improvisação:

- i. **Transformação rítmica:** Consiste na repetição das notas da melodia ou da curva melódica mudando o ritmo. A transformação rítmica pode fazer-se de várias formas, como por exemplo acrescentar síncopas ou fazer o processo inverso, consistindo na eliminação da mesma (Exemplo 28 e 29).

**Exemplo 28:** Variação motivica - Transformação rítmica

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). A small 'b' is above the staff. The staff contains four measures of music, each representing a variation of a motif. Dashed lines group the notes of each motif. Below the staff, the motifs are labeled: 'motivo 1', 'motivo 2 (melodia idêntica, ritmo diferente)', 'motivo 3 (melodia idêntica, ritmo diferente)', and 'motivo 4 (melodia idêntica, ritmo diferente)'.

Fonte: Crook (1991, p. 86) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**Exemplo 29:** Variação motivica - Transformação rítmica - sincopação

The image shows five lines of musical notation in treble clef, each illustrating a different rhythmic transformation of a motif. Dashed lines indicate the original motif and the transformed version. The transformations are labeled: 'motivo original' followed by 'transformação da duração', 'motivo original' followed by 'eliminação das síncopas', 'motivo original' followed by 'Introdução de novas síncopas', 'motivo original' followed by 'sincopação deslocada', and 'motivo original' followed by 'transformação da duração com ajuda de notas repetidas'.

Fonte: Siron (1992, p. 625) - *La patition interieur*

- ii. **Transposição:** Consiste em manter o mesmo ritmo e intervalo melódico mudando apenas a altura referencial.
- iii. **Transformação/Ornamentação Melódico-Rítmica (*Embellishment*):** baseia-se na criação de pequenas modificações à melodia ou ao ritmo de um motivo prévio, adicionando ou retirando elementos rítmicos ou melódicos.

Na transformação melódica (ritmo idêntico ou semelhante e notas diferentes), o desenvolvimento do motivo pode ser de:

- a) Tamanho idêntico ao motivo original (“variação”)**, o qual Crook define como sendo uma “variação”. Esta transformação ocorre quando o ritmo do motivo original é repetido (mais ou menos) na sua totalidade enquanto algumas ou todas as notas da melodia mudam (Exemplo 30).

**Exemplo 30:** Variação motivica - Transformação melódica : “variação”

The image shows two musical examples, (a) and (b), on a single staff. Example (a) consists of two measures: the first is labeled 'motivo original' and the second is labeled 'Variação (mesmo tamanho do motivo original, mesmo ritmo e curva melódica)'. Example (b) also consists of two measures: the first is labeled 'motivo original' and the second is labeled 'Variação (mesmo tamanho do motivo original, mesmo ritmo, curva melódica diferente)'. Dashed lines above the notes indicate the melodic curves.

Fonte: Crook (1991, p. 87) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

- b) Tamanho superior ao motivo original (“Extensão”)**, Neste caso o ritmo do motivo original é repetido (por vezes também a curva melódica e a melodia) exatamente ou mais ou menos na sua totalidade sendo imediatamente seguido por uma nova ideia melódico-rítmica durante um breve período de tempo. Esta nova ideia melódico-rítmica também pode preceder a variação do motivo original (Exemplo 31).

**Exemplo 31:** Variação motivica - Transformação melódica: “extensão”

The image shows two musical examples, (a) and (b), on a single staff. Example (a) shows the 'motivo original' followed by a bracketed section labeled 'extensão' at the end of the phrase. Below this is the text: 'variação motivica, "extensão" (novo material melódico rítmico adicionado no fim do motivo extensão)'. Example (b) shows the 'motivo original' followed by a bracketed section labeled 'extensão' at the beginning of the phrase. Below this is the text: 'variação motivica, "extensão" (novo material melódico rítmico adicionado no início do motivo original)'. Dashed lines indicate the original motif's boundaries.

Fonte: Crook (1991, p. 87) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

- c) Tamanho inferior ao motivo original (“fragmentação”)**, que consiste na repetição do ritmo e, por vezes, da melodia ou da curva melódica de apenas um fragmento ou de uma parte semelhante ao motivo anterior, sendo esta a única ideia melódico-rítmica utilizada no desenvolvimento do motivo seguinte. O fragmento pode ser reduzido desde o início, meio ou final do motivo original (Exemplo 32).

**Exemplo 32:** Variação motivica - Transformação melódica: “fragmentação”

The image shows three musical examples (a, b, and c) illustrating the concept of 'fragmentation' in melodic variation. Each example starts with a 'motivo original' (original motif) in a treble clef, 4/4 time signature, consisting of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Example (a) shows a variation where the original motif is fragmented into two parts: the first part is G4, A4, B4, C5, and the second part is B4, A4, G4. Example (b) shows a variation where the original motif is fragmented into two parts: the first part is G4, A4, B4, and the second part is C5, B4, A4, G4. Example (c) shows a variation where the original motif is fragmented into two parts: the first part is G4, A4, B4, and the second part is C5, B4, A4, G4, but with a different melodic curve and a different rhythm.

Fonte: Crook (1991, p. 87) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Crook expõe ainda a “fragmentação/extensão” como sendo uma quarta possibilidade de variação melódica atualmente aplicada. Este processo consiste na repetição do ritmo e, por vezes, da melodia ou da curva melódica de apenas um fragmento ou de uma parte semelhante ao motivo anterior, sendo imediatamente seguido por um novo material melódico-rítmico durante um breve período de tempo. Este novo material melódico-rítmico também pode preceder o fragmento do motivo original (Exemplo 33).

**Exemplo 33:** Variação motivica - Transformação melódica: “fragmentação/extensão”

The image shows two musical examples (a and b) illustrating the concept of 'fragmentation/extension' in melodic variation. Each example starts with a 'motivo original' (original motif) in a treble clef, 4/4 time signature, consisting of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Example (a) shows a variation where the original motif is fragmented into two parts: the first part is G4, A4, B4, C5, and the second part is B4, A4, G4. Example (b) shows a variation where the original motif is fragmented into two parts: the first part is G4, A4, B4, and the second part is C5, B4, A4, G4.

Fonte: Crook (1991, p. 88) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**6. Deslocação Rítmica**

Uma deslocação rítmica acontece quando o ritmo de um motivo prévio é repetido iniciando-se noutra parte do tempo do compasso. Por exemplo, se o motivo original começa no primeiro tempo do compasso, num compasso quaternário, a deslocação rítmica inicia-se no segundo, terceiro ou quarto tempo do compasso. Crook apresenta dois tipos de deslocações rítmicas:

- 1) **Deslocação simétrica:** Num compasso 4/4, esta deslocação consiste em repetir o ritmo do motivo original iniciando-o dois tempos à frente em relação ao seu ponto inicial. Este tipo de deslocação rítmica provoca o efeito ritmo equilibrado (Exemplo 34).

**Exemplo 34:** Deslocação rítmica simétrica

motivo original (início no 1º tempo do compasso)      deslocação rítmica (início no 3º tempo do compasso)

motivo original (início no contratempo do 2º tempo do compasso)      deslocação rítmica (início no contratempo do 4º tempo do compasso)

motivo original (início no contratempo do 4º tempo do compasso)      deslocação rítmica (início no contratempo do 2º tempo do compasso)

Fonte: Crook (1991, p. 96) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

Siron (1992) refere que quando as deslocações são simétricas, existe um efeito polirrítmico devido à repetição de cada motivo, dando uma sensação comparável à acentuação do primeiro tempo. Esta acentuação vai sobrepor-se ao 1º tempo do compasso criando desta forma uma sobreposição de compassos ou polirritmia (Exemplo 35).

**Exemplo 35:** Deslocação rítmica simétrica - Efeito polirrítmico

5 tempos sobre 4 tempos

motivo original

motivo de 3 tempos  $1/2 = 7/8$  sobre  $4/4$

Fonte: Siron (1992, p. 627) - *La patition interieur*

- 2) **Deslocação assimétrica:** Num compasso 4/4, esta deslocação significa repetir o ritmo do motivo original iniciando-o em um ou três tempos à frente em relação ao seu ponto inicial. Este tipo de deslocação rítmica provoca um efeito ritmo muito deslocado e desequilibrado sendo por vezes difícil de executar (Exemplo 36).

**Exemplo 36: Deslocação rítmica assimétrica**

**a**  
 motivo original (início no 1º tempo do compasso)      deslocação rítmica assimétrica (início no 2º tempo do compasso)

**b**  
 motivo original (início no 1º tempo do compasso)      deslocação rítmica assimétrica (início no 4º tempo do compasso)

**c**  
 motivo original (início no contratempo do 2º tempo do compasso)      deslocação rítmica assimétrica (início no contratempo do 3º tempo do compasso)

**d**  
 motivo original (início no contratempo do 2º tempo do compasso)      (Silêncio opcional)      deslocação rítmica assimétrica (início no contratempo do 1º tempo do compasso)

Fonte: Crook (1991, p. 96) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**7. Aumentação/Diminuição Rítmica**

A aumentação/diminuição rítmica é uma forma de variação do motivo original em que ocorre uma transformação na qual os valores rítmicos do motivo são expandidos ou contraídos. As notas e a curva melódica são geralmente idênticas mas podem ser modificadas (Crook, 1991, p. 101) (Exemplo 37, 38).

**Exemplo 37: Aumentação rítmica**

**a**  
 motivo original      variação motivica/aumentação (curva melódica idêntica, ritmo diferente)

**b**  
 motivo original      variação motivica/aumentação (curva melódica idêntica, todos os valores rítmicos aumentaram 2 vezes)

**c**  
 variação motivica/aumentação (curva melódica idêntica, notas e ritmo diferentes)

Fonte: Crook (1991, p. 101) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**Exemplo 38: Diminuição rítmica**

Three musical examples (a, b, c) illustrating rhythmic diminution. Each example shows an original motif (motivo original) and a variation/diminution (variação/diminuição).  
 a) variação/diminuição (curva melódica idêntica, ritmo diferente)  
 b) variação/diminuição (curva melódica idêntica, ritmo diferentes)  
 c) variação/diminuição (curva melódica invertida, notas e ritmo diferentes)

Fonte: Crook (1991, p. 103) - *How to improvise - An approach to practicing improvisation*

**8. Polirritmia**

Siron (1992) apresenta a polirritmia como uma forma de sobreposição rítmica construída adicionando compassos. Utiliza os tempos ou subdivisões dos tempos como valores equivalentes. Ao sobrepor dois compassos diferentes os primeiros tempos dos dois compassos acabam por coincidir passando um certo número de pulsações, sendo este o momento onde termina período da polirritmia (Exemplo 39).

**Exemplo 39:** Polirritmia - Sobreposição de um compasso 4/4 e 3/4 com o valor equivalente de semínima.

Peíodo = 12 semínimas

Fonte: Siron (1992, p. 182) - *La patition interieur*

Os ritmos e acentos deslocados também podem ser considerados como um tipo de polirritmia, processo idêntico ao *Play against the time* descrito por Dave Liebman. Os ritmos e acentos são construídos com uma repetição de uma figura rítmica cuja colocação rítmica é deslocada no compasso introduzindo conflitos rítmicos (Exemplo 40).

**Exemplo 40:** Polirritmia - Ritmos e acentos deslocados


Fonte: Siron (1992, p. 183) - *La patition interieur*

Ainda em relação à polirritmia, Laurent Cugny (2009) expôs no seu trabalho sobre a análise do jazz, várias passagens polirrítmicas encontradas em composições e solos de diversos músicos de jazz. Aqui, Cugny apresenta o tema de Charlie Parcker “Billie’s Bounce” como exemplo de polirritmia encontrada desde o segundo compasso. A passagem polirrítmica consiste numa figura de três tempos repetida três vezes (Exemplo 41).

**Exemplo 41:** Polirritmia de contorno e de acentuação - Tema de Charlie Parcker “Billie’s Bounce”


Fonte: Cugny (2009, p. 287) - *Analyser le jazz*

O autor apresenta também uma passagem polirrítmica de contorno e de acentuação encontrada no solo de Charlie Parcker (Exemplo 42).

**Exemplo 42:** Polirritmia de contorno e de acentuação - Solo de Charlie Parcker em “Billie’s Bounce”


Fonte: Cugny (2009, p. 287) - *Analyser le jazz*

Ainda relativamente a polirritmia, Folio (1995) apresenta um estudo sobre a análise da polirritmia encontrada nas improvisações de Thelonious Monk, Ornette Coleman e Eric Dolphy. Este estudo foca diversos princípios sobre a polirritmia e a sua percepção cognitiva e apresenta várias transcrições e a análise de passagens polirrítmicas.

Neste contexto, expõe três tipos distintos de polirritmias:

**Tipo A:** Interação de duas ou várias sucessões rítmicas nas quais o agrupamento de batidas regularmente recorrentes de cada sucessão esta numa relação não inteira (ou que não pode ser reduzido num inteiro).

**Tipo B:** Uma deslocação rítmica, na qual duas ou várias sucessões rítmicas exprimam as mesmas métricas ou andamentos, sendo deslocados por uma duração fixa; as várias séries são “desfasadas” umas das outras.

**Tipo C:** Flutuação de um tempo sobre um tempo fixo (ou flutuando de forma diferente); o que pode igualmente ser chamado de politempo, sendo um caso específico de polirritmia (Folio, 1995, p 106).

No decurso da sua análise Folio refere que as várias passagens polirrítmicas efetuadas pelos três artistas apresentam diferenças significativas. Concluiu que as passagens polirrítmicas encontradas nas improvisações de Monk sujeitas a análise são do tipo A ou B, sendo que grande parte das passagens polirrítmicas de tipo A consistem na utilização da figura de tercina de semínima e de tipo B na utilização de uma figura rítmica no valor de três semínimas para sugerir um 3/4 sobre 4/4.

Já o estilo das passagens polirrítmicas encontradas nos solos de Coleman é caracterizado pelo uso do rubato e de flutuação do tempo, consistindo numa polirritmia do tipo C. O efeito obtido é uma total liberdade por cima da barra de compasso.

Finalmente, relativamente às passagens polirrítmicas selecionadas nos solos de Eric Dolphy, estas são do tipo A e C, sendo mais complexas do que aquelas encontradas em Monk e Coleman. O efeito produzido pelas passagens polirrítmicas de Dolphy é descrito como um sentimento de tensão combinado com passagens humorísticas. Seguidamente apresentam-se alguns exemplos expostos por Folio relativamente aos vários tipos de polirritmias encontrados durante a sua pesquisa (Exemplo 43, 44 e 45).

**Exemplo 43:** Polirritmia tipo A

Fonte: Folio (1995, p. 112) - *An Analysis of Polyrythm in Selected Improvised Jazz Solos*

**Exemplo 44: Polirritmia tipo B**

Fonte: Cynthia Folio (1995, p.112) - *An Analysis of Polyrythm in Selected Improvised Jazz Solos*

**Exemplo 45: Polirritmia tipo C**

Fonte: Folio (1995, p. 124) - *An Analysis of Polyrythm in Selected Improvised Jazz Solos*

## CAPITULO II - METODOLOGIA

### 2.1 SOLOS ANALISADOS

Foram seleccionadas três composições do último trabalho discográfico de Michael Brecker, “Pilgrimage”, gravado em 2007 e premiado em 2008 como melhor álbum de jazz instrumental:

1. “Half Moon Lane” (2007) - *Medium, even 8th's* ( $\downarrow=120$ ).
2. “Anagram” (2007) - *Up Swing* ( $\downarrow=280$ ).
3. “When Can I kiss You again” (2007) - *Ballad* ( $\downarrow=60$ ).

### 2.2 AUDIÇÃO

Para efetuar este trabalho foi necessário ouvir várias vezes as composições sujeitas a análise dando especial atenção à parte da improvisação.

De forma a permitir apurar com mais rigor a colocação e construção rítmica das frases de Brecker, foi utilizado o programa informático *Transcribe* versão 7.50.0 para Macintosh da Seventh String. Este programa tem a particularidade de poder modificar o andamento de uma música sem alterar a sua tonalidade, permitindo também salientar as regiões de frequências relativas a instrumentos específicos.

### 2.3 TRANSCRIÇÃO

A transcrição é uma das principais ferramentas para analisar a obra de jazz sendo esta ao mesmo tempo crucial e problemática (Cugny, 2009). De facto, é importante realçar que nunca se consegue transcrever na partitura tudo o que foi executado durante uma performance, porque existem elementos no fraseado do solista que são impossíveis de transcrever. Como refere Cugny (idem, p. 352) “(...) a transcrição é antes de mais uma formalização. Ela não tem o intuito de traduzir mas sim de representar a realidade musical de forma esquemática, indispensável ao comentário, que vem a seguir (...)”.

Para realizar a edição das partituras destes três solos foi utilizado o software de escrita musical *Finale*, versão 2011-r2 para Macintosh, permitindo assim visualizar e identificar os elementos musicais relativos aos objetivos do presente trabalho.

Atendendo que as improvisações foram executadas com o saxofone tenor, por razões práticas de leitura da partitura, a transcrição encontra-se escrita em clave de sol uma 8.<sup>va</sup> acima do som real. Por fim, atendendo que este estudo se foca essencialmente nos aspetos rítmicos, optou-se por não apresentar a cifra harmónica na partitura, de forma a libertar espaço para efetuar as anotações inerentes à análise.

## **2.4 PROCEDIMENTOS E CRITÉRIOS DE ANÁLISE**

Para proceder à análise das improvisações, identificaram-se na partitura as frases e motivos tocados em cada secção da estrutura formal da improvisação por meio de chavetas, enumerando-as sequencialmente (e.g. frase 1, 2, 3, etc.) de forma a permitir analisar cada frase individualmente.

Apesar de este estudo focar essencialmente os aspetos sobre o ritmo jazzístico e a construção rítmica das frases, serão abordados também alguns aspetos relativos às notas tocadas, considerados relevantes para a análise.

Após ter-se feito a segmentação dos solos, a análise da transcrição de cada improvisação efetua-se em três fases distintas. Na primeira fase será apresentada uma descrição geral sobre o estilo, a métrica, o andamento, a construção formal de cada composição, assim como a estrutura formal onde tem lugar a improvisação frequentemente denominado *Chorus*. Na segunda fase efetua-se a análise rítmica descrevendo de forma sequencial a estruturação, a construção e subdivisão rítmicas das frases tendo como referência os conceitos e técnicas de construções melódico-rítmicas expostas no enquadramento teórico, nomeadamente as que foram expostas nos métodos de Hal Crook (1991), Jacques Siron (1992), Jerry Bergonzi (1998), Taylor (2000) e Laurent Cugny (2009). Na terceira fase apresentam-se alguns dos aspetos que emergiram na análise das improvisações de Brecker, nomeadamente aqueles relacionados com o *time feel*. Serão abordados ainda aspetos relativos à acentuação; colocação rítmica; *swing time feel* e as inflexões mais relevantes usadas por Brecker.

## CAPÍTULO III- ANÁLISE RÍTMICA DOS SOLOS DE MICHAEL BRECKER

No presente capítulo apresenta-se a análise rítmica de três solos de Brecker, executados nos temas: “Half Moon Lane”, “Anagram” e “When Can I Kiss you Again”.

Nestas três performances a secção rítmica é composta pelos seguintes músicos: Jack DeJohnette (bateria); Pat Metheny (guitarra); John Patitucci (contrabaixo); Brad Mehldau (piano) nos temas “Half moon lane” e “Anagram” e Herbie Hancock (piano) no tema “When can I see you again”. As transcrições completas das três improvisações podem ser consultadas nos anexos 1, 2 e 3.

### 3.1 ANÁLISE DO SOLO “HALF MOON LANE”

#### 3.1.1 Aspetos Gerais

Nesta composição, o andamento é *Medium* ( $\text{♩}=146$ ) e a sensação rítmica é *Even 8th's*.

O ritmo harmónico é, de uma maneira geral, de um acorde por compasso. A estrutura formal da composição está dividida em várias secções de oito e doze compassos cada, sendo estas organizadas da seguinte forma:

The diagram shows the structure of the piece in three systems of musical notation. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The first system starts with an 'Intro' section, followed by a 4-measure section, a repeat sign, another 4-measure section, and an 8-measure section labeled 'A'. The second system starts with an 8-measure section labeled 'B', followed by a 12-measure section labeled 'C1', an 8-measure section, and another 8-measure section labeled 'C2'. The third system starts with an 8-measure section labeled 'D', followed by a 12-measure section labeled 'E', and an 8-measure section labeled 'F'.

Nesta gravação, Brecker improvisa durante um *chorus* de solo constituído por 56 compassos. A secção D foi omitida durante a improvisação ficando definida a estrutura de solos da seguinte forma:

The diagram shows the structure of the solo in two systems of musical notation. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The first system starts with an 8-measure section labeled 'A', followed by a 12-measure section labeled 'B', and an 8-measure section labeled 'C1'. The second system starts with an 8-measure section labeled 'C2', followed by a 12-measure section labeled 'E', and an 8-measure section labeled 'F'.

### 3.1.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases

Após a exposição do tema, ao minuto 1'58, compasso 1 (c.1)<sup>23</sup>, Brecker inicia o improviso na secção F. Esta secção é idêntica à parte introdutiva do tema, consistindo numa estrutura de oito compassos. O início da primeira frase entra em anacruse no quarto tempo do último compasso do tema, com um pequeno motivo construído com a célula rítmica de quatro semicolcheias, terminando com uma mínima pontuada no 2.º tempo do c.1. No segundo tempo do c.2, Brecker contrapõe uma 2.ª frase construída em tercinas de colcheias até ao 3.º tempo do c.3 onde a subdivisão das colcheias é novamente restabelecida com o agrupamento rítmico (♩. ♩. ♩. ♩.).

Na audição desta última frase (min. 2'00), destaca-se o contraste rítmico produzido entre as tercinas tocadas por Brecker e a subdivisão à colcheia (*even 8th's*) executada nos pratos pelo baterista Jack DeJohnette durante o acompanhamento. Na execução das tercinas evidencia-se ainda a aplicação da técnica de *mirroring* da nota Réb5 em *false fingering* descrita por Wesolowski.<sup>24</sup>

Este contraste rítmico resulta numa breve **passagem polirrítmica** originando uma maior **densidade / atividade rítmica** e contrariando desta forma o ambiente rítmico (*even 8th's*) dado pela secção rítmica (Figura 1).

**Figura 1:** “Half Moon Lane” - Secção F - c.1 a c.5 min 2'00 - Ambiguidade Rítmica - Passagem polirrítmica

A 3.ª frase inicia-se novamente em anacruse com uma tercina de colcheias no 4.º tempo do c.4, seguindo com um motivo construído em colcheias num movimento melódico descendente e ascendente até ao 4.º tempo do c.6. No c.7 Brecker contrapõe de novo iniciando uma 4.ª frase com um agrupamento rítmico de tercinas de semínimas acentuando e repetindo três vezes a nota Lá5, contrastando dessa forma a curva melódica da frase anterior.

<sup>23</sup> c. - Abreviação de compasso.

<sup>24</sup> Wesolowski, B. (2010) - *An analysis of Michael Brecker's implementation of microtonal variation and mirroring within the melodic jazz line.*

Brecker termina esta 4.<sup>a</sup> frase com um motivo construído novamente com o padrão rítmico

(♩. ♩ ♩ ♩) apresentando uma **variação** do motivo executado no final da frase 2 no c.3 e c.4.

Brecker usa a mesma célula rítmica do motivo original alterando apenas algumas notas (Figura 2).

**Figura 2:** “Half Moon Lane” - Secção F - c.4 a c.8 - Variação Motívica

The figure shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three phrases labeled 'Frase 2', 'Frase 3', and 'Frase 4'.  
 - **Frase 2** (measures 3-4): Starts with a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) marked with 'x'. This is followed by another triplet (F#3, E3, D3). A bracket below the first two notes is labeled 'motivo original' and 'Frase 2- Secção F'.  
 - **Frase 3** (measures 5-6): Starts with a triplet of eighth notes (D3, C3, B2).  
 - **Frase 4** (measures 7-8): Starts with a triplet of eighth notes (G3, F#3, E3) marked with '>'. A bracket below the last two notes is labeled 'variação'.

Na secção A, Brecker constrói uma primeira frase que se inicia no 4.<sup>o</sup> tempo do c.9 e termina no c.12. O agrupamento rítmico (♩. ♩ ♩ ♩) do motivo original é usado para seguir com uma **variação motívica**, em que se mantêm o ritmo e a curva melódica original e se alteram as notas. Salienta-se novamente a direccionalidade da frase em movimento contrário durante a construção da frase (Figura 3).

No 2.<sup>o</sup> tempo do c.13, Brecker inicia uma 2.<sup>a</sup> frase usando novamente a mesma ideia rítmica do motivo da frase anterior sendo deslocada ritmicamente (**deslocação rítmica**). O motivo deslocado interrompe-se com uma **extensão melódico-rítmica** iniciada por um agrupamento de quatro colcheias num movimento descendente, concluindo desta forma a frase no 2.<sup>o</sup> tempo do c.15 com uma mínima (Figura 3).

**Figura 3:** “Half Moon Lane” - Secção A-c.9 a c.16 - Variação/Extensão e Deslocação Rítmica do Motivo

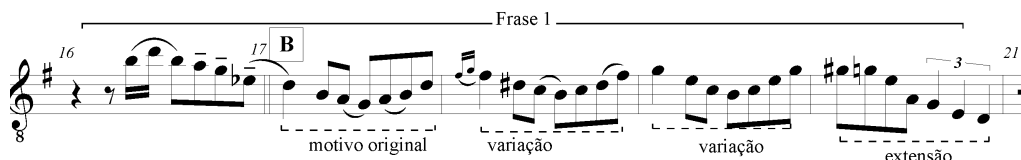
The figure shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two phrases labeled 'Frase 1' and 'Frase 2'.  
 - **Frase 1** (measures 9-12): Starts with a quarter rest, followed by a quarter note (B3) marked with '>'. A bracket below the first two notes is labeled 'motivo original'. A bracket below the last two notes is labeled 'variação'.  
 - **Frase 2** (measures 13-15): Starts with a quarter rest, followed by a quarter note (B3) marked with '>'. A bracket below the first two notes is labeled 'deslocação rítmica'. A bracket below the last two notes is labeled 'extensão'.

A frase seguinte inicia-se em anacruse no 3.<sup>o</sup> tempo do c.16, prologando-se na secção B até ao c.21, com um motivo construído com o agrupamento rítmico (♩. ♩ ♩ ♩).

Novamente, Brecker executa uma **variação** do motivo original (**sequência rítmica**) repetindo-a durante os dois compassos seguintes. Esta primeira frase da secção B termina no

c.20 com uma **extensão** da variação motívica, consistindo num agrupamento de tercinas de semínimas, contrastando desta forma com a subdivisão rítmica em colcheias dos motivos precedentes (Figura 4).

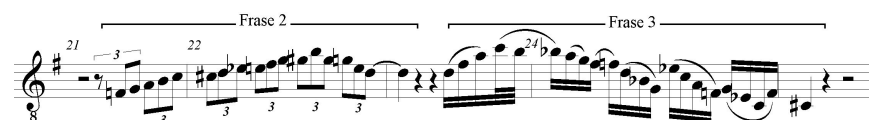
**Figura 4:** “Half Moon Lane” - Secção B - c.17 a c.21 - Variação/Extensão - Sequência rítmica do motivo



No 3.º tempo do c.21 até ao c.23, a ideia da subdivisão ternária executada no compasso anterior é evocada para construir uma 2.ª frase em tercinas de colcheias criando maior **densidade/atividade rítmica**.

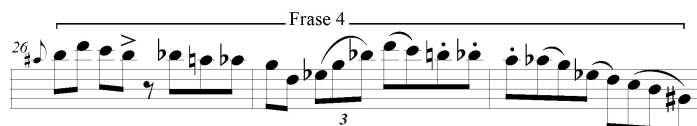
Esta densidade rítmica é acentuada na 3.ª frase a partir do 4.º tempo do c.23 com a subdivisão em semicolcheias criando maior tensão rítmica (Figura 5).

**Figura 5:** “Half Moon Lane” - Secção B - c.21 a c.23 - Densidade/Atividade Rítmica superior



No c.26 Brecker restabelece a subdivisão rítmica da colcheia iniciando a 4.ª frase desta vez no 1.º tempo do compasso<sup>25</sup>. Evidencia-se o carácter *bebop* da frase do c.27 ao c.28 terminando num movimento descendente em colcheias para culminar na secção C1 (Figura 6).

**Figura 6:** “Half Moon Lane” - Secção B - c.26 a c.28 - Frase *bebop*



Na secção C1, a primeira frase é construída utilizando uma **deslocação rítmica** da célula (♩♩♩), em movimento ascendente, repetida de três em três tempos, resultando numa **passagem polirrítmica** que contribui para estabelecer uma momentânea instabilidade métrica do c.29 ao c.31. Esta instabilidade origina uma ilusão métrica de dois compassos 3/4 mais um

<sup>25</sup> Até agora a única frase iniciada no tempo forte do compasso foi com uma sincopa no c.7.

compasso 2/4 (1, 2, 3 + 1, 2, 3 + 1, 2) sendo que devido à acentuação das colcheias de três em três podemos obter uma outra ilusão de quatro compassos 3/8 mais um compasso 4/8 (1, 2, 3 + 1, 2, 3 + 1, 2, 3 + 1, 2, 3 + 1, 2, 3, 4) (Figura 7).

**Figura 7:** “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.29 a c.31 - Passagem Polirrítmica - Deslocação Rítmica

A passagem polirrítmica é interrompida no c.31 onde se sucede novamente o agrupamento rítmico (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) apresentado na secção B. Na 2.<sup>a</sup> frase (c.32) Brecker utiliza a mesma ideia melódica do motivo realizado no compasso anterior, repetindo-a uma oitava abaixo e modificando-a com uma **transformação rítmica** de valores inferiores. É estabelecida uma maior densidade, a qual permite preparar a subdivisão rítmica das frases seguintes (Figura 8).

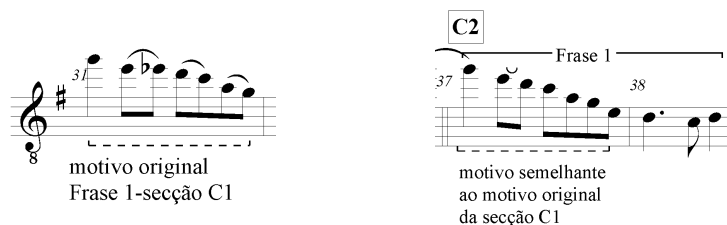
**Figura 8:** “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.31 a c.33 - Transformação rítmica

Do c.34 ao c.36 são construídas as frases 3 e 4 cuja **densidade rítmica** aumenta devido aos agrupamentos rítmicos de semicolcheias. Na execução destas duas frases é criado um efeito de tensão / repouso. Ambas se iniciam com uma densidade rítmica superior para terminarem com uma densidade rítmica inferior (Figura 9).

**Figura 9:** “Half Moon Lane” - Secção C1 - c.34 a c.36 - Densidade Rítmica superior

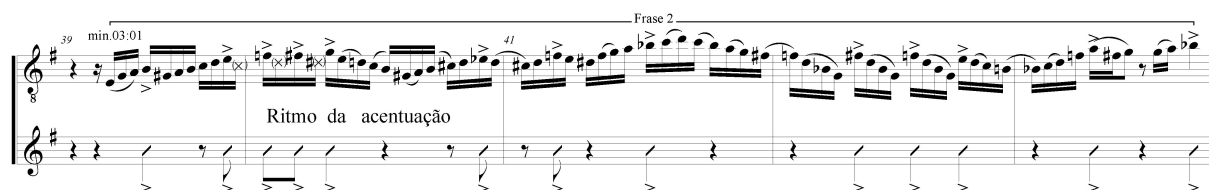
No c.37 Brecker ameniza a tensão provocada pela densidade rítmica anterior repetindo um motivo semelhante ao que foi apresentado na secção F do c.31 construído com o agrupamento rítmico (♩ ♪♪ ♪♪♪♪) (Figura 10).

**Figura 10:** “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.37 a c.38 - Repetição motivica



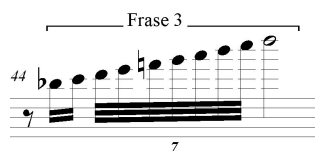
Uma maior **densidade rítmica** volta novamente no c.39 com uma 2.<sup>a</sup> frase construída com agrupamentos de semicolcheias durante cinco compassos. A acentuação de certas notas do agrupamento permite realçar em simultâneo ritmos sincopados criando desta forma um maior contraste rítmico (Figura 11).

**Figura 11:** “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.39 a c.43 - Densidade rítmica superior - Contraste rítmico com acentuação sincopada



Esta densidade rítmica culmina numa 3.<sup>a</sup> frase no c.44 com um agrupamento de sete fusas, num movimento diatónico ascendente suscitando um efeito de *portamento* até à nota super-aguda Ré<sup>6</sup><sup>26</sup>. A secção C2 é assim concluída atingindo um ponto de clímax de grande expressividade prolongando-se até à secção E c.45 (Figura 12).

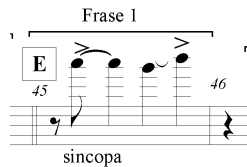
**Figura 12:** “Half Moon Lane” - Secção C2 - c.44 - Densidade rítmica superior - Efeito de *portamento*



<sup>26</sup> Nota fora do registo natural do saxofone tenor

No início da secção E, no contratempo do 1.º tempo do c.45, Brecker restaura de novo o equilíbrio rítmico voltando para uma subdivisão inferior. Uma curta frase sincopada é executada na qual a forma como é acentuada confere grande carácter rítmico (Figura 13).

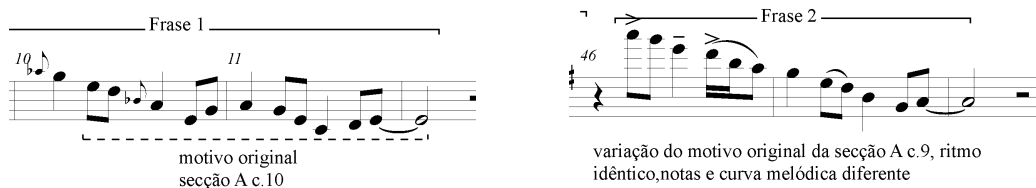
**Figura 13:** “Half Moon Lane” - Secção E - c.45 - Frase Sincopada



No compasso seguinte, Brecker utiliza de novo a ideia rítmica do motivo executado durante a secção A c.10, repetindo a célula rítmica (♩ ♩ ♩ ♩) na construção da frase seguinte.

Esta frase inicia-se no 2.º tempo do c.46 com um motivo ritmicamente semelhante ao executado no c.10 da secção A (ritmo semelhante; notas e curva melódica diferentes) (Figura 14).

**Figura 14:** “Half Moon Lane” - Secção E - c.46 a c. 48 - Variação do motivo original executado na secção A c.9 com o agrupamento rítmico idêntico



A partir do c.49 até ao 56, Brecker constrói várias frases alternando as suas subdivisões rítmicas entre as semicolcheias e as tercinas de colcheias criando maior densidade rítmica suscitando uma sensação de aceleração /desaceleração rítmica (Figura 15).

**Figura 15:** “Half Moon Lane” - Secção E - c.49 a c.56 - densidade rítmica superior - Aceleração/Desaceleração rítmica



No c.53, a ocorrência de uma passagem polirrítmica provocada pela acentuação das tercinas de duas em duas, origina um efeito de *laid back* realçando ainda mais o efeito de desaceleração rítmica anterior (Figura 16).

**Figura 16:** “Half Moon Lane” - Secção E - c.53 - Passagem Polirrítmica - Efeito *laid back*

De seguida, no 4.º tempo do c.55, Brecker executa uma 7.ª frase na qual a subdivisão da semicolcheia é retomada com a apresentação de uma variação motívica da frase 5 executada anteriormente, seguida de uma pequena extensão (ritmo semelhante, notas e curva melódica diferente). No 4.º tempo do c.55 a última frase da secção E é iniciada com agrupamentos de semicolcheias até ao 3.º tempo de c.56, seguindo-se de agrupamentos de fusas num movimento ascendente. É novamente produzida uma densidade rítmica superior reflectindo o efeito de *portamento* que culmina na secção F do c.57 com a nota aguda Re5 (Figura 17).

**Figura 17:** “Half Moon Lane” - Secção E - c.56 a c.57 - Densidade rítmica superior - Efeito de *portamento*

No 3.º tempo do c.58, Brecker referencia o motivo melódico-rítmico tocado no início da sua improvisação na secção F c.2, mas desta vez ao dobro do tempo, criando uma **diminuição rítmica do motivo** (Figura 18). No c.59, devido à mudança harmónica, Brecker executa o mesmo desenho melódico- rítmico transposto meio tom abaixo (Figura 18).

**Figura 18:** “Half Moon Lane” - Secção F - c.58 a c.59 - Diminuição rítmica

Brecker conclui o seu solo com uma densidade rítmica superior executando uma 3.<sup>a</sup> frase de três compassos em semicolcheias iniciada no 4.<sup>o</sup> tempo do c.61. A frase termina num movimento descendente até ao 1.<sup>o</sup> tempo de c.65.

A acentuação irregular dos agrupamentos de semicolcheias permite destacar novamente uma passagem de **contrastos rítmicos** (Figura19).

**Figura 19:** “Half Moon Lane” - Secção F - c.61 a c.65 – Acentuação / Contraste rítmico

### 3.1.3 Time Feel - “Half Moon Lane”

Devido ao carácter rítmico do acompanhamento estabelecido pela secção rítmica, Brecker, de uma forma geral interpreta a subdivisão das colcheias e das semicolcheias em *even 8th* ao invés de *swing*. Tanto nos agrupamentos de colcheias como de semicolcheias a acentuação mais usada consiste em dar mais ênfase ao contratempo (*upbeat*).

O 2.<sup>o</sup> e 4.<sup>o</sup> tempos dos compassos são frequentemente mais acentuados que os 1.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> tempos permitindo incutir nas suas frases grande vitalidade rítmica e *groove*.

Em relação à colocação rítmica, Brecker toca perfeitamente em cima do tempo, ficando sempre sincronizado com a secção rítmica .

Podemos encontrar na improvisação do tema “Half Moon Lane” a aplicação de inflexões como *ghost-notes* (c.9; c.39; c.40), *bending* (c.37; c.45) e *appoggiaturas* (c.10; c.26; c.30). Todos estes elementos contribuem para enriquecer o discurso musical de Brecker e imprimir um carácter *swing* à música.

## 3.2 ANÁLISE DO SOLO “ANAGRAM”

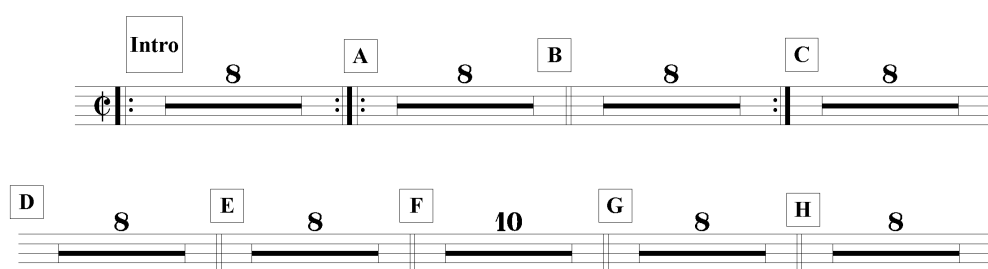
### 3.2.1 Aspectos Gerais

De uma forma geral a sensação rítmica desta composição é um *Up Swing*, e a sua métrica um compasso quaternário (4/4) com o andamento  $\text{♩} = 280$ .

Durante a exposição do tema o ritmo harmónico difere, havendo secções com uma harmonia mais estática (um acorde por secção) e outras com maior atividade harmónica.

A métrica alterna-se entre a pulsação a quatro tempos (semínima) nas secções Intro; A; B; G; H e a dois tempos (mínima) nas secções C; D; E; F.

A estrutura formal desta composição é bastante extensa, composta por 74 compassos divididos em nove secções de oito compassos e uma secção de dez compassos cada, sendo estas organizadas da seguinte forma:



A estrutura formal para os solos é diferente da estrutura da composição, totalizando 72 compassos divididos em nove secções de oito compassos. O ritmo harmónico é de um acorde por secção.

O acompanhamento rítmico das secções A, B e C consiste num ostinato melódico-rítmico executado pelo contrabaixo. Nas secções D e E a secção rítmica instaura um *swing* rápido em *walking bass*<sup>27</sup> que culmina nas secções F e G. Estas duas últimas secções apresentam um sentimento rítmico mais relaxado, no qual a secção rítmica passa a marcar a dois tempos. No final da secção G, a secção rítmica acentua o 3.º tempo do 5.º compasso e o contratempo do 4.º tempo do 6.º compasso.

Nesta gravação, Brecker constrói três *chorus* de improvisação. De seguida, apresenta-se a estrutura formal onde decorrem os solos:

<sup>27</sup> Expressão aplicada à linha de baixos dedilhada que se move num ritmo de semínimas e em figuras de escala ou intervalo não limitadas às notas dos acordes incluindo as *Passing tones* (Schuller 1968)

**Solos**

Ostinato contrabaixo

A1 F7alt 8      B1 D7alt 8      A2 F7alt 8      B2 D7alt 8

107C Db7#11 8      D 8 Abm7      E Abm7 8      F Eb7#5 8

139 G Eb7#5 4      F#11      D7#11

### 3.2.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases

#### 1º Chorus: (Vinte frases)

Na primeira secção A1 Brecker inicia o solo tocando uma primeira frase construída com um agrupamento rítmico de duas colcheias, recordando o motivo melódico-rítmico apresentado na secção B durante a exposição do tema. Para evitar repetir três vezes a célula rítmica (♩) do motivo, Brecker finaliza esta primeira frase no c.3 com uma **aumentação rítmica** do agrupamento (♩). A curva melódica é preservada mas o intervalo melódico do motivo é alterado para uma 5.<sup>a</sup> perfeita descendente evitando desta forma tocar a nota Lá4 sugerida pela simetria dos intervalos melódicos anteriores (Figura 20).

**Figura 20:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção A1 - c.1 a c.3 - Aumentação rítmica

**1º Chorus** Solo

A1 00:01:27 **Frase 1**

1 2 3 4

motivo 1      motivo 2      motivo 3:   
aumentação   
rítmica

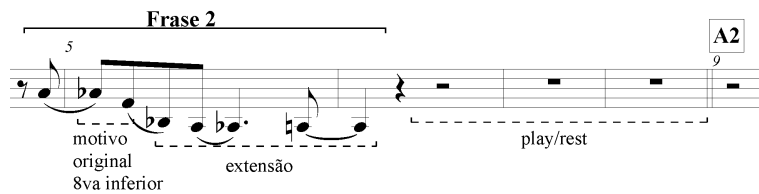
Fm7

motivo melódico do tema ( secção B)

A 2.<sup>a</sup> frase inicia-se em anacruse (upbeat4 do c.3) com a nota Lá4, precisamente aquela que tinha sido “omitida” anteriormente. Segue-se com uma **variação e extensão** do motivo

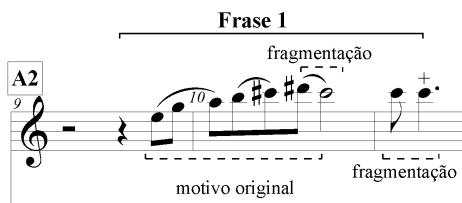
apresentado no início do solo, transposto uma 8.<sup>va</sup> abaixo. A extensão do motivo termina novamente na nota lá, desta vez uma 8.<sup>va</sup> abaixo (Lá3) executada no contratempo do 4.º tempo do c.5. Durante os c.6, c.7, c.8 e c.9. Brecker utiliza a técnica *play/rest approach*, deixando “respirar” esta última frase (Figura 21).

**Figura 21:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção A1 - Variação motívica / Extensão / *Play/Rest approach*



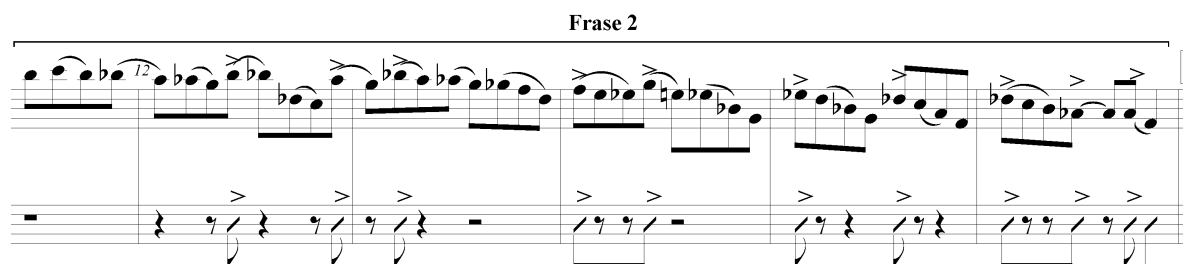
Nesta secção, A2, Brecker começa a primeira frase novamente em anacruse (upbeat4 c.9) com um motivo construído com o agrupamento rítmico (♩ | ♩ ♩ ♩) num movimento ascendente até à nota Dó5, a frase termina com uma sincopação utilizando uma **fragmentação rítmica** do motivo anterior (Figura 22).

**Figura 22:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção A2 - frase 1 - Variação motívica / Fragmentação



Seguidamente Brecker excuta uma 2.<sup>a</sup> frase de cinco compassos, iniciando em anacruse no 3.º tempo do c.11. A subdivisão em colcheias acentuadas quer nos contratempos quer nos tempos fortes confere carácter e sincopação à frase, incutindo assim um sentimento de movimento para a frente (*foward motion*) e um maior contraste rítmico (Figura 23).

**Figura 23:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção A2 - frase 2 - Sincopação/Contraste rítmico



A acentuação rítmica do motivo do final da frase 2 c.16 dá origem a uma **fragmentação motivica** construída com a célula rítmica sincopada ♪♪♪ que vai ser utilizada durante a frase 1 da secção B1. Nesta secção, o motivo fragmentado é deslocado ritmicamente devido à sua acentuação de três em três semínimas (3/4) e de três em três colcheias (3/8). Esta **deslocação rítmica** sugere uma **passagem polirrítmica** originando uma ligeira instabilidade métrica (Figura 24).

**Figura 24:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1 - c.17 - Deslocação rítmica - Passagem Polirrítmica

No contratempo do 3.º tempo do c.19 Brecker mantém a ideia rítmica da síncopa para executar uma 2.ª frase sincopada e acentuada num movimento melódico ascendente contrariando a curva melódica da frase anterior. Importa salientar a utilização da técnica de *vocalize* na execução deste último motivo melódico rítmico (Figura 25).

**Figura 25:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1 - c.19 - Síncopação - Técnica *vocalize*

A 3.ª frase desta secção inicia-se no 4.º tempo do c.22 novamente com o agrupamento rítmico (♪ | ♪♪ ♪). Continuando com a subdivisão da colcheia Brecker termina esta frase no 1.º compasso da secção B2 (c.25), com uma figura rítmica de maior duração na nota Si<sub>4</sub>, seguidamente é executado no 4.º tempo do compasso um agrupamento em tercinas inspirando um efeito de *glissando* (Figura 26).

**Figura 26:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção B1/B2 - c.22 a c.29 - Efeito de *glissando*

Nos compassos seguintes, Brecker repete ainda duas vezes o efeito de *glissando* deslocando ritmicamente o seu início até ao c.29. Com este efeito de *glissando* a **densidade rítmica** vai aumentando, preparando desta forma a subdivisão em semicolcheias apresentada na frase seguinte. Esta frase inicia-se novamente na parte fraca do compasso (4.º tempo do c.30) com maior **densidade rítmica** incutindo um gesto melódico rítmico ascendente para culminar na nota Mib5, da secção C, no c.33 (Figura 27).

**Figura 27:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção B2 – Frase 1, Fr. 2 - Densidade rítmica superior

A primeira frase da secção C inicia-se no 2.º tempo do c.34. Brecker utiliza novamente a subdivisão rítmica da colcheia executando dois motivos construídos com o agrupamento rítmico (♩ ♩♩ ♩). O 2.º motivo consiste numa variação do motivo 1 (ritmo semelhante, notas e curva melódica diferentes) deslocada em relação ao 1.º motivo, terminando assim a frase no 4.º tempo do compasso (Figura 28).

**Figura 28:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção C - Frase 1 - Variação motívica / Fragmentação do motivo

Após um compasso de espera (*play/rest approach*) a 2.ª frase inicia-se no 1.º tempo do c.38, mantendo o agrupamento rítmico de colcheias durante três compassos. A acentuação de contorno da frase permite salientar novamente um contraste rítmico (Figura 29).

**Figura 29:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção C - Frase 2 - Acentuação de contorno

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Frase 2' and contains a melodic line starting at measure 38. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The bottom staff shows a walking bass line with eighth notes and rests, starting at measure 38 and ending at measure 40. The notes are: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter).

Seguidamente na secção D, no c.41, é instaurada uma **densidade rítmica inferior** com a execução de um motivo melódico rítmico ascendente em subdivisão ternária. Este agrupamento de tercinas de semínimas permite incutir um sentimento de *ralentando* (*laid back*) à frase, sendo este ainda mais acentuado devendo-se ao facto da frase terminar no compasso seguinte com uma semibreve. Evidencia-se o contraste rítmico obtido entre a execução desta frase tercinada e o novo ambiente rítmico em *walking bass* estabelecido pela secção rítmica (Figura 30).

**Figura 30:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção D - Densidade rítmica inferior

The image shows a single staff of music labeled 'Frase 1' starting at measure 41. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The notes are grouped in threes with a '3' below them. The final note is a whole note.

No compasso seguinte Brecker prossegue com uma 2.ª frase aumentando gradualmente a sua **densidade rítmica** com a utilização da subdivisão rítmica de tercinas de colcheias e de semicolcheias. É de realçar o carácter simétrico do motivo durante os dois primeiros compassos da frase e a sua rapidez de execução, evocando o movimento de “rodopio” exposto por Guerpin (Figura 31).

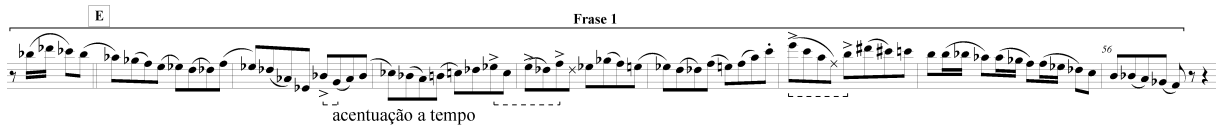
**Figura 31:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção D - Densidade rítmica superior

The image shows a single staff of music labeled 'Frase 2' starting at measure 43. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The notes are grouped in threes with a '3' below them. The phrase ends at measure 47 with a whole note.

Na secção E a subdivisão das colcheias é restabelecida e Brecker executa uma longa frase de cerca de oito compassos iniciada em anacruse no c.48 (*upbeat3*), a qual termina no 3.º tempo

do c.56. O contraste rítmico obtido devido à acentuação a tempo de determinadas colcheias contraria a acentuação base das colcheias em contratempo (*upbeat*) (Figura 32).

**Figura 32:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção E - Acentuação no tempo forte (*downbeat*)

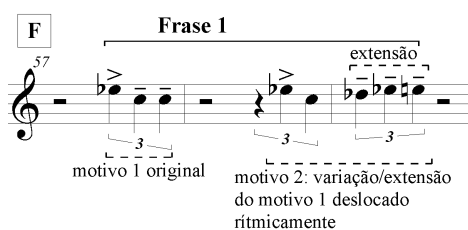


Esta última frase culmina na secção F onde o ambiente rítmico dado pela secção rítmica passa para uma subdivisão inferior (metade do tempo).

Nesta secção F, são executadas três frases construídas com pequenos motivos tercinados. O motivo original exposto na primeira frase desta secção serviu como base rítmica para a construção das duas frases seguintes. Verifica-se, novamente, a aplicação das técnicas de variação, extensão e fragmentação do motivo e deslocação rítmica.

A 1.º frase inicia no 3.º tempo do c.57 com um pequeno motivo melódico rítmico em tercinas de semínimas. No compasso seguinte Brecker executa um 2.º motivo que consiste numa variação do motivo anterior, ligeiramente deslocado, modificado e alongado (extensão). A mesma célula rítmica do motivo original é utilizada alterando as notas e curva a melódica (Figura 33).

**Figura 33:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 1 - Variação motívica - Deslocação rítmica



A frase seguinte iniciada no c.60 apresenta um 3.º motivo que consiste numa pequena variação do 2.º motivo da primeira frase, mantendo o mesmo ritmo, alterando as notas e a curva melódica. Seguidamente é executado o 4º motivo usando a mesma técnica anterior (Figura 34).

**Figura 34:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 2 - Variação motivica

The musical notation for Figure 34 shows a staff with a treble clef and a key signature of one flat. It covers measures 60 and 62. A bracket labeled 'Frase 2' spans from measure 60 to 62. A dashed line labeled 'fragmentação' is above the staff, indicating a break between measures 60 and 62. Motive 3 is shown as a triplet of eighth notes in measure 60, and Motive 4 is shown as a triplet of eighth notes in measure 62. Both motives are described as variations of previous motives with identical rhythms but different melodic curves.

motivo 3: variação do motivo 2 ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

motivo 4: variação do motivo 3 ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

A última frase desta secção (frase 3), inicia-se com um 5.º motivo usando uma fragmentação do motivo 3, sendo esta transposta uma 8.ª superior. No 3º tempo do compasso seguinte Brecker prossegue com a mesma ideia rítmica de tercinas de semínimas do motivo 5, executando um 6.º motivo num movimento melódico ascendente seguido com uma extensão até à nota super-aguda Lab6 (Figura 35).

**Figura 35:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção F - Frase 3 - Variação motivica

The musical notation for Figure 35 shows a staff with a treble clef and a key signature of one flat. It covers measures 60 and 62. A bracket labeled 'Frase 2' spans from measure 60 to 62. A dashed line labeled 'fragmentação' is above the staff, indicating a break between measures 60 and 62. Motive 3 is shown as a triplet of eighth notes in measure 60. Motive 5 is shown as a triplet of eighth notes in measure 62, transposed an octave higher. Motive 6 is shown as a triplet of eighth notes in measure 62, extending to a super-octave note. Motive 6 is described as a variation/extension of motive 5 with identical rhythm but different notes and melodic curve.

motivo 3

motivo 5: variação/fragmentação do motivo 3 uma 8.ª superior

motivo 6: variação/extensão do motivo 5, ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

Em seguida Brecker contraria a direção do motivo anterior apresentando a primeira frase da secção G num movimento melódico descendente, preservando a continuidade rítmica anterior. Esta frase é executada em anacruse no 4.º tempo do c.64 (*downbeat4*) com uma extensão melódico-rítmica de duas colcheias seguida de um 7.º motivo constando numa variação do motivo 6, com ritmo idêntico, mas notas e curva melódica diferentes (Figura 36).

**Figura 36:** “Anagram”- 1.º chorus - Secção G - Frase 3 da secção F - Variação motivica

The musical notation for Figure 36 shows a staff with a treble clef and a key signature of one flat. It covers measures 65 and 66. A box labeled 'G' is above the staff. A dashed line labeled 'fragmentação' is above the staff, indicating a break between measures 65 and 66. Motive 7 is shown as a triplet of eighth notes in measure 66, described as a variation of motive 6 with identical rhythm but different notes and melodic curve. An 'extensão' is indicated at the beginning of measure 65.

motivo 7: variação do motivo 6, ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

Depois, a frase 2 da secção G é iniciada novamente em anacruse (*downbeat4*) no 4.º tempo do c.66. Brecker utiliza um fragmento do motivo 7 transposto à 8.ª inferior modificando a sua construção e densidade rítmica para um nível superior (Figura 37).

**Figura 37:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção G - Frase 1 - Fragmentação/Extensão do motivo - Densidade rítmica superior

motivo 7: variação do motivo 6, ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

motivo 1: fragmentação/extensão do motivo 7, transformação rítmica, notas idênticas (8.ª inferior), mesma curva melódica

Este primeiro chorus conclui-se com a reprodução do motivo melódico rítmico pertencendo à frase que finaliza a secção G da composição, sendo este acentuado pela secção rítmica e por Brecker em cada final de chorus (Figura 38).

**Figura 38:** “Anagram” - 1.º chorus - Secção G - Frase 2 - Motivo melódico rítmico do tema

motivo 2: motivo melódico rítmico do tema

### 2º Chorus: (Dezassete frases)

Neste 2.º chorus, Brecker principia com duas frases consecutivas instaurando uma instabilidade métrica resultante de várias passagens polirrítmicas. A primeira frase da secção A entra em anacruse no 3.º tempo do c.72 (*downbeat3*) com um motivo ascendente construído com o agrupamento rítmico (♩♩♩). Posteriormente no c.73 Brecker inicia uma passagem polirrítmica deslocando e acentuando de três em três tempo cinco curtos motivos, três com o agrupamento rítmico (♩ ♩ ♩) e dois com o agrupamento rítmico de (♩ ♩ ♩) produzindo desta forma uma sobreposição de cinco compassos 3/4 sobre quatro compassos 4/4 (Figura 39).

**Figura 39:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 - Frase 1 - Instabilidade métrica - Polirritmia

2º chorus

Frase 1

A1

73 74 76

motivo 1 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

motivo 2 motivo 3 motivo 4 motivo 5 motivo 6

passagem polirrítmica - compasso 3/4 sobre 4/4

Na frase seguinte, c.77 Brecker inicia uma nova ideia acentuando de dois em dois tempos a célula rítmica (♩) exposta no motivo 5 da frase anterior, restabelecendo momentaneamente a métrica quaternária. Seguidamente Brecker apresenta de novo uma **passagem polirrítmica** semelhante à da primeira frase. Brecker incute uma métrica de dois compassos de 3/4 mais um compassos de 5/4 durante os três últimos compassos 4/4 desta 2.ª frase (figura 40). Salienta-se a curva melódica da presente frase em movimento contrário ao da frase anterior.

**Figura 40:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 - frase 2 - Instabilidade métrica - Polirritmia

Frase 2

77 80

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5

motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4

passagem polirrítmica - 2 compasso 3/4 +  
1 compasso 5/4 sobre 3 compassos 4/4

A secção A2 é iniciada com uma primeira frase utilizando novamente o compasso ternário para produzir uma **passagem polirrítmica** (Figura 41).

**Figura 41:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção A2 - frase 1 - Instabilidade métrica - Polirritmia

A2

Frase 1

81 83

1 2 3 1 2 3 1 2 3

passagem polirrítmica: 4 compassos de 3/4 sobre  
3 compassos 4/4

Na frase seguinte a métrica do compasso 4/4 é retomada com a execução de dois motivos com agrupamentos rítmicos em colcheias regulares. O início do 1.º motivo no c.84 e o final do 2.º

motivo c.87 são acentuados e sincopados da mesma forma, suscitando um maior contraste rítmico à frase (Figura 42).

**Figura 42:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção A2 - frase 2 - Contraste rítmico - Acentuação sincopada

The image shows a musical score for 'Frase 2' in two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the rhythm. The melody is divided into two parts: 'motivo 1' (measures 84-86) and 'motivo 2' (measures 87-89). Both motifs are marked with 'acentuação sincopada' (syncopated accentuation). The rhythm consists of eighth notes with accents, and some measures have rests. Measure numbers 84 and 87 are clearly marked.

Na secção B1, Brecker executa uma primeira frase em anacruse iniciada no contratempo do 2.º tempo do c.88 (*upbeat2*). A acentuação desta frase permitiu demarcar quatro curtos motivos, sendo a nota acentuada o início de cada. O 1.º e 2.º motivo iniciam-se em contratempo (*upbeat2* e *upbeat4*) enquanto que os motivo 3 e 4 têm início no tempo forte do compasso (*downbeat3* e *downbeat1*). O 2.º motivo consiste numa variação do 1.º, utilizando a mesma construção rítmica e modificando apenas as notas e curva melódica seguido de uma extensão. O motivo 3 utiliza uma fragmentação do motivo 2 mantendo o mesmo padrão rítmico (♩) iniciado no 1.º e repetido no 3.º tempo do compasso num movimento melódico ascendente cromático (Figura 43).

**Figura 43:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 1 - Acentuação - Variação motívica

The image shows a musical score for 'Frase 1' in a single staff. The score is divided into three parts: 'motivo 1' (measures 88-89), 'motivo 2' (measures 89-90), and 'motivo 3-fragmentação do motivo 2, ritmo idêntico, notas diferentes' (measures 90-91). The first two motifs are marked with 'acentuação' (accentuation). The third motif is marked with 'fragmentação' (fragmentation). Measure numbers 89, 90, and 91 are clearly marked.

Ainda se constata que este último motivo executado é a repetição da ideia melódico-rítmica do motivo exposto no início da 2.ª frase da secção A1 c.77 transposta uma 5.ª perfeita superior (Figura 44).

**Figura 44:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção A1 e B1 - Repetição da ideia melódico rítmica do motivo exposto anteriormente

A1 Frase 2  
77  
secção A1-frase 2-motivo 1

B1 Frase 1  
90  
motivo 4 secção B1-frase 1

Em seguida Brecker executa uma 2.<sup>a</sup> frase instaurando novamente uma pequena instabilidade métrica iniciada no 2.º tempo do c.91. Esta frase é composta por quatro motivos sendo os 2.º, 3.º e 4.º deslocados ritmicamente e acentuados de três em três tempos e sugerindo desta forma a sobreposição de quatro compassos 3/4 sobre três compassos 4/4 (Figura 45).

**Figura 45:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 2 - Polirritmia - Deslocação rítmica

Frase 2  
91  
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3  
motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4  
passagem polirrítmica: 4 compassos de 3/4 sobre  
3 compassos 4/4

A estabilidade rítmica é retomada no compasso seguinte com uma 3.<sup>a</sup> frase composta por um agrupamento regular de colcheias iniciado no 1.º tempo do c.94. Evidencia-se na execução desta ultima frase a utilização de fragmentos dos motivos das frases 1 e 2 desta secção tocados de forma retrógrado, sendo o início da simetria a nota Sib5 tocada no 2.º tempo do c.93 do 4.º motivo da 2.<sup>a</sup> frase.

Nesta 3.<sup>a</sup> frase, Brecker utiliza as mesmas notas dos motivos das frases 1 e 2 transformando o seu ritmo e a sua curva melódica seguido de uma extensão melódico-rítmica (Figura 46).

**Figura 46:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção B1 - frase 3 - Fragmentação - Transformação rítmica

Frase 1  
90  
motivo 3 motivo 4-fragmentação do motivo 3

fragmentação

Frase 2  
91  
motivo 1 motivo 2 motivo 3 motivo 4

simetria

Frase 3  
94  
fragmentação em retrograde extensão

transformação rítmica da fragmentação dos motivos das frases 1 e 2, mesmas notas em retrograde, curva melódica diferente

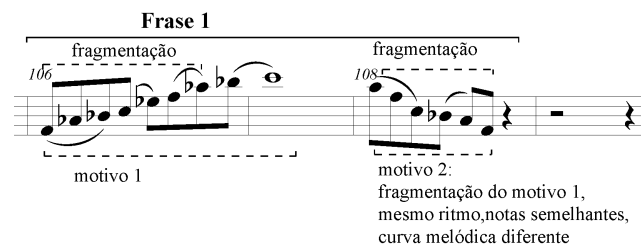
Na secção B2 Brecker executa uma longa frase de oito compassos com agrupamentos de colcheias iniciada no 2.º tempo do c.97 concluindo-se no 1.º tempo da secção C. Imprime-se de novo um contraste rítmico com a acentuação de certas notas tanto nos tempos fortes como nos contratempos (Figura 47).

**Figura 47:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção B2 - frase 1 - Contraste rítmico



A primeira frase da secção C inicia-se no 1.º tempo do c.106 com um 1.º motivo melódico-rítmico em colcheias construído com a escala de Fá menor pentatónica na forma ascendente até à nota Dó6 com a figura rítmica da semibreve. No compasso seguinte Brecker executa um 2.º motivo usando uma fragmentação do motivo executado anteriormente, omitindo a nota Mib4 e tocado em movimento contrário (Figura 48).

**Figura 48:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção C - frase 1 - Variação motívica / Fragmentação



Na frase posterior, Brecker referencia novamente o 1.º motivo da frase 1 sendo este deslocado ritmicamente. O facto deste ser iniciado no 4.º tempo do compasso sugere uma deslocação rítmica assimétrica do motivo. De seguida a frase conclui-se com uma extensão melódico-rítmica sincopada que culmina numa nota longa (Fá4) prolongando-se durante a secção D (Figura 49).

**Figura 49:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção C - frase 2 - Deslocação rítmica assimétrica - Sincopação



Com esta nota Fá4 prolongada durante cerca de três compassos Brecker instaura uma densidade rítmica inferior contrastando com o novo ambiente rítmico em *walking bass* estabelecido pela secção rítmica durante a secção D. Salienta-se que Brecker já tinha efectuado este processo na secção D do 1.º *chorus*. Contudo, logo no 3.º compasso desta secção a densidade rítmica passa a um nível superior devido ao agrupamento de tercinas de colcheias executado durante a frase 1 (Figura 50).

**Figura 50:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção D - frase 1 - Densidade rítmica superior

A densidade rítmica instaurada durante esta secção D atenua-se durante a secção E onde a subdivisão rítmica passa de novo para as colcheias. A primeira frase da secção E entra em anacruse no 4.º tempo do c.120 e é composta por um pequeno motivo cromático com o agrupamento rítmico (♩ ♩ ♩). Antes de prosseguir com a 2.ª frase, Brecker aguarda seis tempos de silêncio (*play/rest approach*) para executar no c.123 um 1.º motivo com o agrupamento rítmico (♩ ♩ ♩) iniciado no contratempo do 1.º tempo. Seguidamente, Brecker apresenta uma variação do motivo anterior usando a mesma construção rítmica mas mudando as notas e curva melódica (Figura 51).

**Figura 51:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção E - frase 1 e 2 - Variação motivica

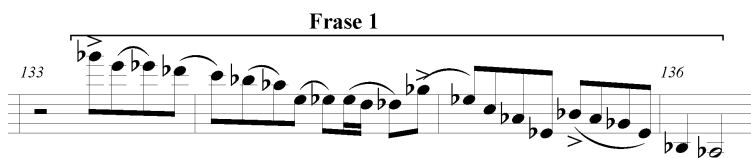
A 3.ª frase desta secção tem cerca de oito compassos. Inicia-se novamente em anacruse no 4.º tempo do c.125 com um agrupamento de colcheias que se prolonga até metade da secção F. A partir do c.130, esta frase executa-se num movimento melódico ascendente para culminar no ponto de clímax na nota super-aguda Sib6. Devido á forma como são acentuadas as colcheias, Brecker incute novamente um grande contraste rítmico (Figura 52).

**Figura 52:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção E - frase 3 - Subdivisão em colcheias - Contraste rítmico



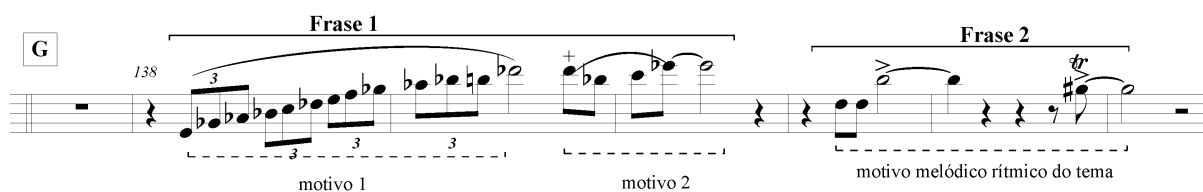
A frase seguinte é iniciada a secção F no 3.º tempo do c.133 utilizando o mesmo agrupamento rítmico de colcheias num movimento melódico descendente até à nota Lá<sup>b</sup>3, contrariando a curva melódica da frase anterior (Figura 53).

**Figura 53:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção F - frase 1 - Subdivisão rítmica de colcheias - Curva melódica em movimento contrário



Nesta ultima secção G, Brecker apresenta de novo uma densidade rítmica superior através da execução de uma primeira frase iniciada no 2.º tempo do c.138 com um 1.º motivo composto com agrupamentos de tercinas de colcheias. Seguidamente a densidade rítmica é restaurada para a subdivisão de colcheias com um 2.º motivo iniciado no 4.º tempo do c.139 com o agrupamento rítmico (♩ ♩ ♩). Este 2.º chorus conclui-se de novo com a reprodução do motivo melódico rítmico do tema (Figura 54).

**Figura 54:** “Anagram” - 2.º chorus - Secção G - frase 1 - Densidade rítmica superior



### **3º Chorus:** (Dezanove frases)

Brecker principia este 3.º chorus da mesma forma que o chorus anterior, executando na secção A1 uma primeira frase iniciada em anacruse no 3.º tempo do compasso anterior com a mesma ideia melódico rítmica consistindo numa **expansão motívica** do motivo apresentado no c.72 do 2.º chorus (Figura 55).

**Figura 55:** “Anagram” - 3.º chorus - Secção A1 - Expansão motívica

musical notation showing two instances of 'motivo 1' in the 2º chorus (measures 72-73) and 3º chorus (measures 144-147). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first instance is labeled 'motivo 1' and 'A1'. The second instance is also labeled 'motivo 1' and 'A1', with a note below it stating 'motivo 1: mesma ideia melódico/rítmica c.72'.

Nesta primeira frase, Brecker utiliza uma fragmentação do 1.º motivo para a construção melódico-rítmica dos dois motivos seguintes, preservando o mesmo agrupamento rítmico (♩♩♩♩) e curva melódica semelhante, mas modificando as notas (Figura 56).

**Figura 56:** “Anagram” - 3.º chorus - Secção A1 - Variação motívica / Fragmentação

musical notation for 'Frase 1' starting at measure 144. It shows three 'fragmentação' sections. The first is 'motivo 1' (measures 144-146). The second is 'motivo 2' (measures 147-148), described as 'fragmentação do motivo 1, ritmo idêntico, notas diferentes e curva melódica semelhante'. The third is 'motivo 3' (measures 147-148), described as 'variação do motivo 2, ritmo idêntico, curva melódica semelhante e notas diferentes'.

O 1.º motivo da 2.ª frase é iniciado no contratempo do 4.º tempo (*upbeat4*) da mesma forma que nos motivos anteriores. Sendo que desta vez, a fim de evitar repetir três vezes consecutivas a mesma ideia rítmica, Brecker executa uma **transformação rítmica** prolongando a primeira colcheia deste motivo com dois tempos e meio (♩♩) seguido com o agrupamento rítmico (♩♩) da fragmentação dos motivos anteriores (Figura 57).

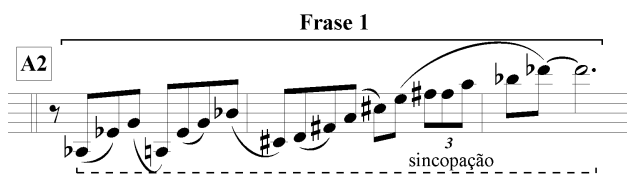
Depois Brecker executa um 2.º motivo construído com agrupamentos contínuos de colcheias num movimento melódico ascendente até à nota Sib<sub>6</sub>, contrastando desta forma com os motivos curtos executados na frase anterior (Figura 57).

**Figura 57:** “Anagram” - 3º chorus - Secção A1 - frase 2 - Prolongação rítmica

musical notation for 'Frase 2' starting at measure 148. It shows a 'prolongação' section (measures 148-149) and a 'fragmentação' section (measures 150-151). The first is 'motivo 1' (measures 148-149). The second is 'motivo 2' (measures 150-151), which includes a triplet of eighth notes.

Nesta secção A2 são executadas duas frases: a primeira inicia-se no contratempo do 1.º tempo do c.153 com um agrupamento rítmico de colcheias consecutivas em movimento melódico ascendente finalizando-se de forma sincopada no contratempo do 1.º tempo do c.155 com uma figura de maior duração na nota Ré5 (Figura 58).

**Figura 58:** “Anagram” - 3º chorus - Secção A2 - frase 1 - Sincopação



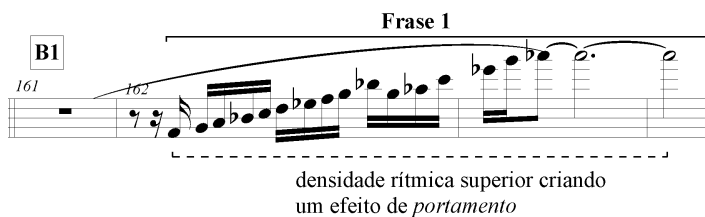
A segunda frase é composta por cinco compassos. Tem início no 4.º tempo deste último compasso com o agrupamento rítmico (♩♩). Durante os dois primeiros compassos Brecker acentua cada primeira colcheia a tempo repetindo a mesma nota na 2.ª colcheia, usando a técnica de *mirroring* e *false fingering* descrita anteriormente. No 3.º tempo do c.159 Brecker finaliza esta frase acentuando novamente a tempo cada agrupamento de duas colcheias (Figura 59).

**Figura 59:** “Anagram” - 3º chorus - Secção A2 - frase 2 - Acentuação no tempo, técnica *mirroring* e *false fingering*



No 2.º compasso da secção B1, Brecker sugere uma densidade rítmica superior com a execução de uma primeira frase construída com agrupamentos em semicolcheias num movimento melódico ascendente. A rapidez de execução desta frase proporciona ainda um efeito de *portamento* que culmina numa nota de maior duração (Láb6) (Figura 60).

**Figura 60:** “Anagram” - 3º chorus - Secção B1 - frase 1 - Densidade rítmica superior - Efeito de *portamento*



Nas frases seguintes, Brecker executa duas vezes o mesmo motivo melódico-rítmico da primeira frase ocasionando uma passagem de grande tensão reforçada pela interação do baterista Jack Dejohnette. Da mesma forma que a primeira, a segunda frase é organizada numa quadratura de quatro compassos iniciando-se no 2.º compasso, o que permite sugerir uma certa simetria na forma como estas duas frases são encadeadas (Figura 61).

**Figura 61:** “Anagram” - 3º chorus - Secção B1 - frase 2 - Densidade rítmica superior - Efeito de *portamento*

4 compassos  
Frase 1  
161 162  
densidade rítmica superior criando um efeito de *portamento*

4 compassos  
Frase 2  
165 166  
interação com o baterista Jack Dejohnette  
frase idêntica à frase 1- efeito de *portamento*

No c.168, Brecker executa a frase seguinte utilizando novamente o mesmo motivo melódico-rítmico da frase anterior (efeito de *portamento*). Esta frase é iniciada em anacruse e culmina na secção B2 c.169 num ponto de clímax, mantendo a nota Lá6 durante cerca de quatro tempos. Seguidamente Brecker alonga a frase com uma extensão executando um segundo motivo constituído com o agrupamento rítmico (♩ ♩) iniciado e acentuado no 2.º e 4.º tempo do c.170 bem como no 2º tempo do c.171(Figura 62).

**Figura 62:** “Anagram” - 3º chorus - Secção B2 - frase 1 - Efeito de *portamento* - Variação motívica / Extensão

Frase 1  
168 169 170 172  
motivo 1  
frase idêntica à frase 1 criando um efeito de *portamento*  
motivo 2: extensão

A segunda frase inicia-se no 3.º tempo do c.172, é constituída com agrupamentos rítmicos de colcheias e de tercinas de colcheias proporcionando durante cerca de quatro compassos um maior contraste e uma maior densidade rítmica (Figura 63).

**Figura 63:** “Anagram” - 3º chorus - Secção B2 - frase 2 - Maior contraste - Densidade rítmica superior

Frase 2  
172  
3 3 3 3

Posteriormente Brecker contrapõe, executando na secção C, duas frases com uma densidade rítmica inferior devido ao uso de figuras rítmicas de maior duração. Estas frases principiam novamente em anacruse, no 3.º tempo do compasso sendo igualmente constituídas por figuras rítmicas sincopadas (Figura 64).

**Figura 64:** “Anagram” - 3º chorus - secção C - frase 1 e 2 - Sincopação

The musical notation for Figure 64 shows two phrases, Frase 1 and Frase 2, in section C. Frase 1 starts at measure 177 and Frase 2 starts at measure 179. Both phrases are marked with 'sincopação' (syncopation) and feature anacrusis starting on the third beat of the measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

A terceira frase desta secção é iniciada no 4.º tempo do c.182 com agrupamentos de colcheias consecutivas prolongando-se durante a secção D. Nos dois últimos compassos da frase, Brecker incute uma nova **passagem polirrítmica** acentuando o agrupamento de colcheias de três em três (Figura 65).

**Figura 65:** “Anagram” - 3º chorus - secção C/D - frase 3 - Passagem polirrítmica

The musical notation for Figure 65 shows Frase 3 starting at measure 182. The passage is marked with 'passagem polirrítmica 3/8' and features a sequence of eighth notes grouped in threes. The notation includes various rhythmic values and rests, with a specific emphasis on the polyrhythmic pattern.

No 3.º tempo do compasso seguinte (c.189), Brecker inicia uma longa frase constituída por agrupamentos de colcheias que vão prolongar-se pela secção E. Ainda a acentuação das colcheias no tempo ou no contratempo proporciona sincopação e contraste rítmico à frase (Figura 66).

**Figura 66:** “Anagram” - 3.º chorus - secção D/E - frase 1 - Contraste rítmico / Sincopação

The musical notation for Figure 66 shows Frase 1 starting at measure 189. The phrase is marked with 'contraste rítmico/sincopação' and features a sequence of eighth notes with accents. The notation includes various rhythmic values and rests, with a specific emphasis on the rhythmic contrast and syncopation.

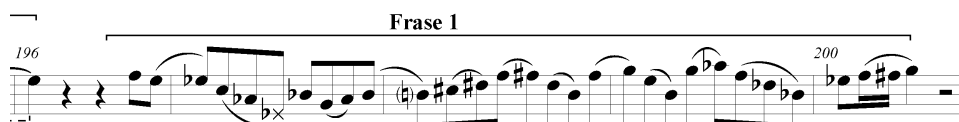
A partir do 3.º tempo do c.194, Brecker finaliza a frase apresentando um novo padrão rítmico (♩♩♩) repetido três vezes sucessivamente e acentuado de forma sincopada, permitindo assim sugerir uma sensação de aceleração (Figura 67).

**Figura 67:** “Anagram” - 3.º chorus - secção D/E - frase 1 - c.194 - Repetição do mesmo padrão rítmico sincopado - Sensação de aceleração



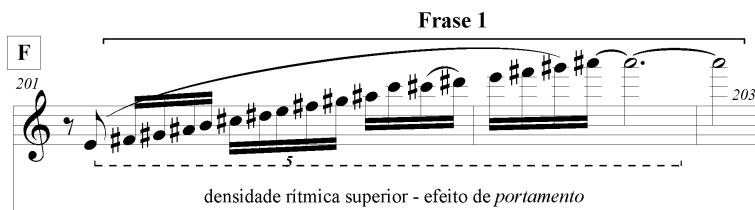
Seguidamente a subdivisão da colcheia é retomada com uma frase iniciada em anacruse no 4.º tempo do c.196 e concluída no 2.º tempo do c.200 (Figura 68).

**Figura 68:** “Anagram” - 3.º chorus - secção E - c.196 - Subdivisão rítmica de colcheias



Nesta secção F, Brecker realiza de novo uma frase de densidade rítmica superior usando agrupamentos em semicolcheias cujo movimento melódico ascendente até á nota Lá#6 de maior duração permite proporcionar novamente um efeito de *portamento* (Figura 69).

**Figura 69:** “Anagram” - 3.º chorus - secção F - frase 1 - Densidade rítmica superior - Efeito de *portamento*.



No c.203, a utilização da figura rítmica de tercinas de semínimas durante a frase 2 proporciona uma densidade rítmica inferior originando ainda um efeito de *laid back*. Esta frase é constituída por dois motivos ritmicamente muito semelhantes e executados da mesma forma reforçando o carácter ternário da frase com a acentuação das figuras tercinadas.

Salienta-se a transformação rítmica executada no final do 2.º motivo (c.207) permitindo incutir uma sensação de repouso à frase devido a aumentação dos valores rítmicos (Figura70).

**Figura 70:** “Anagram” - 3.º chorus - secção F - frase 2 - Densidade rítmica inferior - Efeito *laid back*

**Frase 2**

motivo 1:  
densidade rítmica inferior-efeito *laid back*

motivo 2: variação do motivo 1,  
ritmo e curva melódica semelhante,  
notas diferentes, transformação rítmica

Na secção G, Brecker restabelece novamente a subdivisão rítmica da colcheia executando uma primeira frase iniciada no 2.º tempo do c.209 (Figura 71).

**Figura 71:** “Anagram” - 3.º chorus - secção G - Subdivisão rítmica da colcheia

**Frase 1**

Brecker termina este ultimo *chorus* com uma densidade rítmica superior executando três curtas frases construídas principalmente com a subdivisão rítmica da semicolcheia. As frases 2 e 3 inspiram um efeito de *portamento* e a frase 4 um efeito de *glissando* (Figura 72).

**Figura 72:** “Anagram” - 3.º chorus - secção G - Densidade rítmica superior - Efeito *glissando* / *portamento*

Efeito de *portamento*

Efeito de *portamento*

Efeito de *glissando*

### 3.2.3 *Time Feel* - “Anagram”

Durante estes três chorus de improvisação, Brecker apresenta um fraseado “swingado” consistindo em geral na acentuação das colcheias na parte fraca do tempo (*upbeat*). Sendo o andamento desta performance muito rápido, a interpretação *swing* das colcheias é executada essencialmente de forma binária (*even 8th*).

Todavia em certas frases observa-se ainda que Brecker acentua as colcheias de três em três contrastando com a acentuação regular de dois em dois (c.38; c.106; c.108; c.135; c.162; c.166; c.182; c.185; c.186; c.187 ).

Ainda em frases com agrupamentos de valor rítmico superior como tercinas e semicolcheias, Brecker dá preferência à utilização do legato (c.31; c.43; c.138; c.162; c.166; c.168).

Em relação à colocação rítmica, Brecker toca novamente em cima do tempo, ficando sempre sincronizado ritmicamente com a secção rítmica. O efeito de ralentando (*laid back*) incutido em certas frases é geralmente executado com a utilização da figura rítmica de tercina de semínima. A utilização das inflexões características da expressão jazzística continuam muito presente na sua improvisação na qual podemos encontrar o uso de *ghost-notes* (c.34; c.38; c.39; c.40; c.85; c.86), *bending* (c.114), *appoggiaturas* (c.73; c.114; c.179), *glissandos* (c.25; c.27), *vocalize* ( c.19; c.20).

### 3.4 ANÁLISE DO SOLO “WHEN CAN I KISS YOU AGAIN”

#### 3.4.1 Aspectos Gerais

A sensação rítmica deste tema é uma *ballad* composta em compasso quaternário (12/8) com um andamento de: ♩. = 60.

De uma forma geral, o ritmo harmónico é de um acorde por compasso e a estrutura formal da composição está dividida em quatro secções organizadas da seguinte forma.

The image shows four staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. Each staff represents a section of the piece:

- Intro:** A single staff with a 4-measure rest.
- A:** A staff with a repeat sign, followed by a 5-measure rest, a 9-measure rest, and a 12-measure rest.
- B:** A staff with a 2-measure rest, a 6-measure rest, and a 2-measure rest.
- C:** A staff with a 6-measure rest.

Nesta gravação Brecker realiza um *chorus* de solo constituído por vinte e quatro compassos. A estrutura formal aplicada nos solos é composta por três secções de oito compassos cada, organizadas da seguinte maneira:

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. Each staff represents a section of the solo chorus:

- A:** A staff with a repeat sign, followed by an 8-measure rest.
- B:** A staff with an 8-measure rest.
- C:** A staff with an 8-measure rest.

### 3.4.2 Estruturação e Subdivisão Rítmica das Frases

Durante os oito compassos da secção A, Brecker apresenta sete curtas frases construídas em grande parte com a subdivisão rítmica da semicolcheia e da fusa. Nesta secção, a continuidade melódico-rítmica das frases é dada principalmente pelo uso da variação motívica consistindo na fragmentação melódico-rítmica de motivos anteriores seguidos ou precedidos por uma extensão (Figura 73, 74). Evidencia-se o início da 2.<sup>a</sup> frase construída com a mesma ideia melódico-rítmica (♩♩) da fragmentação do motivo 1 da primeira frase deslocada ritmicamente de duas colcheias.

**Figura 73:** “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 1 - Variação motívica - Extensão/Fragmentação

**Frase 1**

**Frase 2**

motivo 1

motivo 2: extensão/fragmentação do motivo 1, ritmo idêntico, notas e curva melódica diferentes

motivo 3: fragmentação do motivo 1 deslocada ritmicamente, ritmo, notas e curva melódica semelhantes

**Figura 74:** “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 3 e Frase 4 - Variação motívica - Fragmentação/Extensão

**Frase 3**

**Frase 4**

motivo 1

motivo 2: fragmentação/extensão do motivo 1, ritmo e curva melódica idêntico, notas diferentes

No c.5, Brecker inicia a 5.<sup>a</sup> frase usando novamente a célula rítmica (♩♩) apresentada na extensão do motivo anterior deslocada de duas colcheias (Figura 75).

**Figura 75:** “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 4 e Frase 5 - Variação motívica - Deslocação rítmica

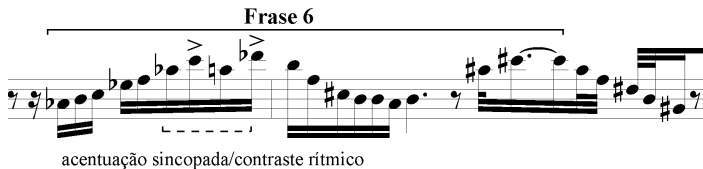
**Frase 4**

**Frase 5**

motivo 3: variação motívica, ritmo idêntico à extensão do motivo anterior deslocado ritmicamente

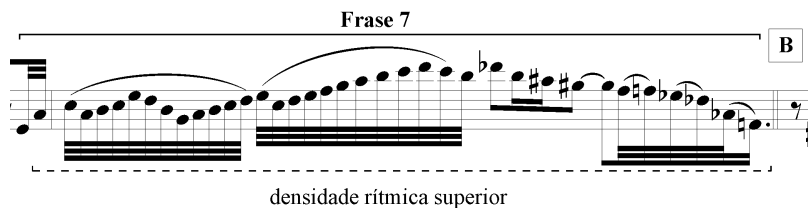
Ainda no 3.º tempo do c.6 inicia-se uma 6.ª frase construída em semicolcheias alternando a direção da curva melódica. A acentuação sincopada da célula melódico-rítmica executada no 4.º tempo do compasso, permite promover um maior contraste rítmico (Figura 76).

**Figura 76:** “When Can I Kiss You again” - Secção A - Frase 1 - frase 6 - acentuação sincopada - Contraste rítmico



Esta secção termina com uma 7.ª frase de densidade rítmica superior executada com agrupamentos rítmicos da fusa. Durante os dois primeiros tempos do compasso, Brecker toca duas células rítmicas de (♩♩♩♩♩♩♩♩) consistindo num gesto melódico-rítmico muito rápido que culmina na nota Réb5 no 3.º tempo do compasso (Figura 77).

**Figura 77:** “When Can I Kiss You again” - Secção A - frase 7 - Densidade rítmica superior



De igual forma à secção anterior, Brecker constrói nesta secção B sete frases usando essencialmente a subdivisão rítmica da semicolcheia e da fusa. A primeira frase apresenta uma variação motívica empregando o agrupamento rítmico (♩♩♩♩♩♩♩♩) na sua construção (Figura 78).

**Figura 78:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 1 - Variação motívica



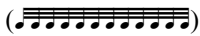
Na segunda frase Brecker utiliza novamente a técnica da **variação motívica extensão/fragmentação** para dar continuidade aos motivos melódico-rítmicos ( Figura 79).

**Figura 79:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 2 - Variação motívica - Extensão/Fragmentação

Musical score for Frase 2, starting at measure 10. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features three distinct motives:
 

- motivo 1:** A sequence of notes starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note.
- motivo 2:** An extension of Motivo 1, using the same rhythm but with different notes, including a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note.
- motivo 3:** A fragmentation of Motivo 1, maintaining the same rhythm and melodic contour but with different notes.

 Annotations include 'fragmentação' (fragmentation) above the notes and dashed boxes indicating the structure of each motive.

Seguidamente, é estabelecido uma densidade rítmica superior com a utilização da figura rítmica da fusa a partir do c.11, até ao c.13. Durante a realização das frases 3 e 4 o agrupamento rítmico () é executado várias vezes iniciando-se em partes diferentes dos compassos. Brecker imprime uma grande movimentação rítmica consistindo em gestos ascendentes e descendentes que culminam numa nota “alvo” característica da mudança harmónica (Figura 80).

**Figura 80:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 3,4 - Densidade rítmica superior

Musical score for Frase 3 and Frase 4, starting at measure 11. Frase 3 features a dense rhythmic pattern of triplets of eighth notes. Frase 4 continues this pattern. Key annotations include:
 

- nota alvo:** A specific note at the end of each phrase, marked with a downward arrow.
- gesto melódico-rítmico ascendente:** An ascending melodic-rhythmic gesture in Frase 3.
- gesto melódico-rítmico ascendente deslocado:** A displaced ascending melodic-rhythmic gesture in Frase 4.
- gesto melódico-rítmico descendente:** A descending melodic-rhythmic gesture in Frase 4.

No 2.º tempo do c.13, Brecker executa uma 5.ª frase mantendo o fluxo rítmico da frase anterior para concluir com uma **passagem polirrítmica de acentuação de contorno** (2 sobre 3) acentuando de dois em dois o agrupamento rítmico de três colcheias. A frase termina no contratempo do 2.º tempo de c.14 na nota F45 com uma figura rítmica de maior duração. Salienta-se uma ligeira tendência para tocar o agrupamento de fusas por cima do tempo *over the time* (Figura 81).

**Figura 81:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 5 - Passagem polirrítmica - Acentuação de contorno

Musical score for Frase 5, starting at measure 13. The score shows a complex polyrhythmic passage. Key annotations include:
 

- over the time:** A bracket indicating the polyrhythmic section where the music is played ahead of the beat.
- passagem polirrítmica, acentuação de contorno:** A description of the polyrhythmic passage and its contour accentuation.

Logo no 4.º tempo do mesmo compasso, Brecker contrasta novamente com uma densidade rítmica superior, iniciando em anacruse uma 6.ª frase com a figura da fusa. Destaca-se a utilização da nota anterior (Fá) duas 8.ªs abaixo para iniciar a frase. É inculido uma sensação de aceleração logo contrariado no compasso seguinte (c.15) com a execução de um novo agrupamento rítmico através do uso da subdivisão da semicolcheia e da colcheia.

Este contraste de densidade rítmica apresenta uma curva melódica da frase direcionada de forma ascendente até à nota aguda Sol#5 terminando de forma descendente na nota Si5 numa figura rítmica de maior duração (Figura 82).

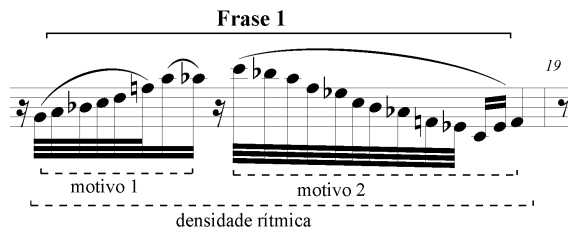
**Figura 82:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 6 - Contraste de densidade rítmica da frase

A frase seguinte é imediatamente iniciada no contratempo do 1.º tempo do c.16 com um motivo expressivo característico de Brecker finalizando-se de forma sincopado na nota super-aguda Lá6. Esta última nota é repetida três vezes no 2.º tempo do compasso, preparando a subdivisão rítmica de semicolcheia usada durante os motivos subsequentes que se prolongam durante o 1.º compassos da secção C. A sétima frase direciona-se de forma ascendente para o ponto de clímax que culmina na nota super-aguda Dó6. Salienta-se de novo a sincopação inculida no final da frase decorrente da acentuação dos contratempos (Figura 83).

**Figura 83:** “When Can I Kiss You again” - Secção B - Frase 7 - Motivo expressivo - Ponto de clímax - Sincopação

De seguida, Brecker contraria a ideia melódico-rítmica anterior iniciando a frase seguinte numa nota grave do instrumento (Sol3). A subdivisão rítmica da fusa é usada para criar **maior densidade rítmica**. São executados dois motivos com uma curva melódica em movimento contrário (Figura 84).

**Figura 84:** “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 1 - Densidade rítmica superior



Uma 2.<sup>a</sup> frase é iniciada em anacruse com um agrupamento de fusas terminando com a subdivisão rítmica da semicolcheia e colcheia de forma sincopada na região aguda do instrumento. Seguidamente, no c.20, Brecker utiliza de novo uma fragmentação rítmica do motivo anterior para construir a 3.<sup>a</sup> frase desta secção mantendo a subdivisão rítmica da semicolcheia e colcheia. A frase termina com uma nota super-aguda Lá5 no 3.º tempo do compasso com uma figura de maior duração estabelecendo um momento de grande expressividade e tensão (Figura 85).

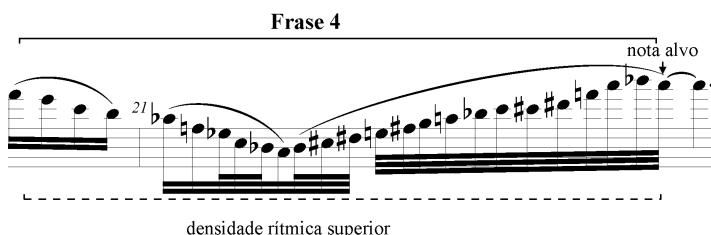
**Figura 85:** “When Can I Kiss You again” - Secção C, Frase 2 e 3 - Sincopação - Variação motívica - Fragmentação/ Extensão



Prossegue-se uma 4.<sup>a</sup> frase iniciada em anacruse no 4.º tempo do c.20 com a subdivisão rítmica da semicolcheia e da fusa. Brecker executa novamente uma subida extremamente virtuosa direcionada para o ponto de clímax na nota super-aguda Lá6.

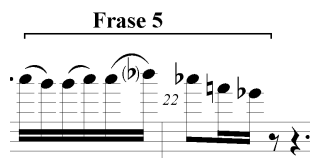
Evidencia-se ainda com esta passagem a repetição do mesmo processo efetuado em frases anteriores (c.11;c.12;c.19 e c.20) consistindo num gesto rítmico apressado que culmina numa nota alvo (Lá6) (Figura 86).

**Figura 86:** “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 4 - Densidade rítmica superior - Gesto rítmico



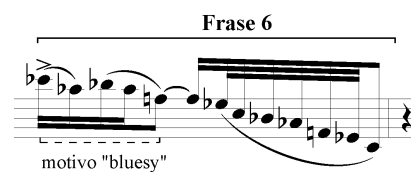
O ponto de tensão continua preservado durante a frase 5, sendo esta principiada com a nota alvo anterior (Lá6) no 4.º tempo do c.21 com um motivo melódico-rítmico formado por notas repetidas em semicolcheias (Figura 87).

**Figura 87:** “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 5 - Motivo melódico-rítmico em semicolcheias / notas repetidas



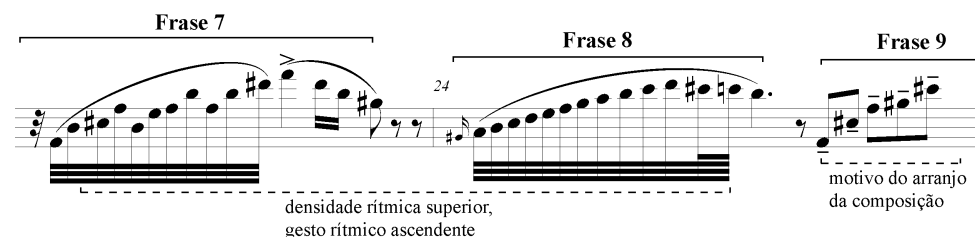
De seguida Brecker preserva a subdivisão rítmica da semicolcheia, iniciando no 3.º tempo do c.22 uma 6.ª frases de carácter “bluesy” num movimento descendente que termina na note Dó grave do instrumento, diminuindo desta forma a tensão estabelecida no compasso anterior (Figura 88).

**Figura 88:** “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 6 - Subdivisão rítmica da semicolcheia / motivo “bluesy”



Para finalizar a sua improvisação, Brecker executa duas curtas frases de densidade rítmica superior construídas com a subdivisão rítmica da fusa, ambas direcionadas para notas de maior duração. Estas duas frases constituem um gesto rítmico ascendente para a nota Fá5 no 3.º tempo do c.23 da frases 7 e Si5 no 2.º tempo do c.24 da frase 8, de seguida no contratempo do 3.º tempo do c.24, Brecker conclui a sua improvisação com um motivo melódico-rítmico fazendo parte do arranjo da composição (Figura 89).

**Figura 89:** “When Can I Kiss You again” - Secção C - Frase 7, 8, 9 - Densidade rítmica superior



### 3.4.3 *Time Feel* - “When Can I Kiss You Again”

Devido ao andamento lento da composição, nesta improvisação Brecker utiliza maioritariamente a subdivisão rítmica da semicolcheia como figura base do seu fraseado, sendo estas interpretadas no geral de forma *even 8th* em legato. Em relação à colocação rítmica das figuras, Brecker apresenta um sentido rítmico muito claro nomeadamente na subdivisão rítmica da colcheia e da semicolcheia. Porém em certas passagens rápidas executadas com fusas observa-se uma ligeira tendência para tocar por cima do tempo *over the time*. Ainda durante o solo várias ocorrências de inflexões são executadas especialmente a utilização de *bending* (c.1; c.10; c.15) e a *appoggiatura* (c.12; c.13; c.14; c.16).

## CAPITULO IV - RESULTADOS

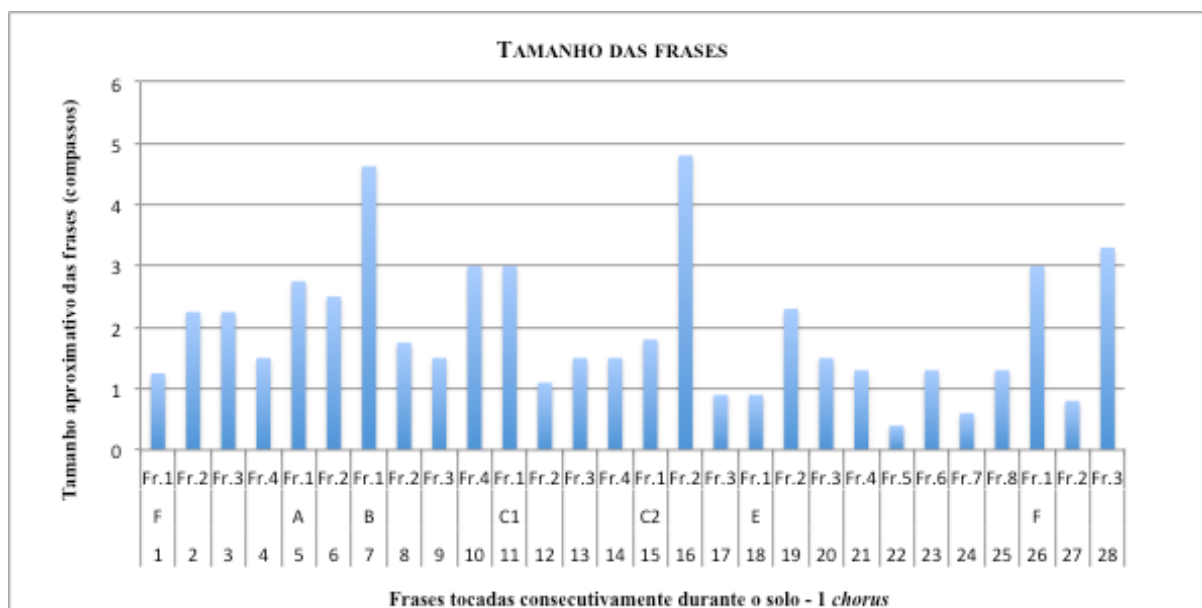
### 4.1 “Half Moon Lane”

Nesta improvisação apesar de ser apenas um chorus, Michael Brecker conseguiu estruturar o seu solo de forma equilibrada, imprimindo uma grande energia rítmica e coerência durante toda a sua performance.

Encontrou-se um cuidado especial no tamanho e diversidade rítmica das frases, sendo estas encadeadas de forma ligadas e reforçadas pela repetição de pequenos motivos melódicos rítmicos.

Brecker construiu vinte e oito frases de tamanho variáveis, sendo a mais curta de tamanho aproximativo de um compasso e a mais longa cerca de cinco compassos, como se verifica no Gráfico 1.

**Gráfico 1:** “Half Moon Lane” - Tamanho das frases executadas durante o solo



Brecker manteve um grande equilíbrio na forma como iniciou e terminou as frases no compasso, podemos observar uma tendência para iniciar as frases tanto nos tempos fortes do compasso (1.º e 3.º tempo) como nos tempos fracos (2.º e 4.º tempo) ou em contratempo.

Porém, as frases que se iniciaram no 4.º tempo (*downbeat4*) do compasso foram as mais frequentes, com uma representatividade de 21% (Quadro 2).

Em relação ao final das frases, constatou-se ainda uma tendência para terminar no 4.º tempo (18%), sendo o contratempo do 4.º tempo (*upbeat4*) mais frequente representando 32% como se pode verificar no Gráfico 2. Observa-se que Brecker nunca terminou as suas frases no contratempo do 1.º tempo (*upbeat1*).

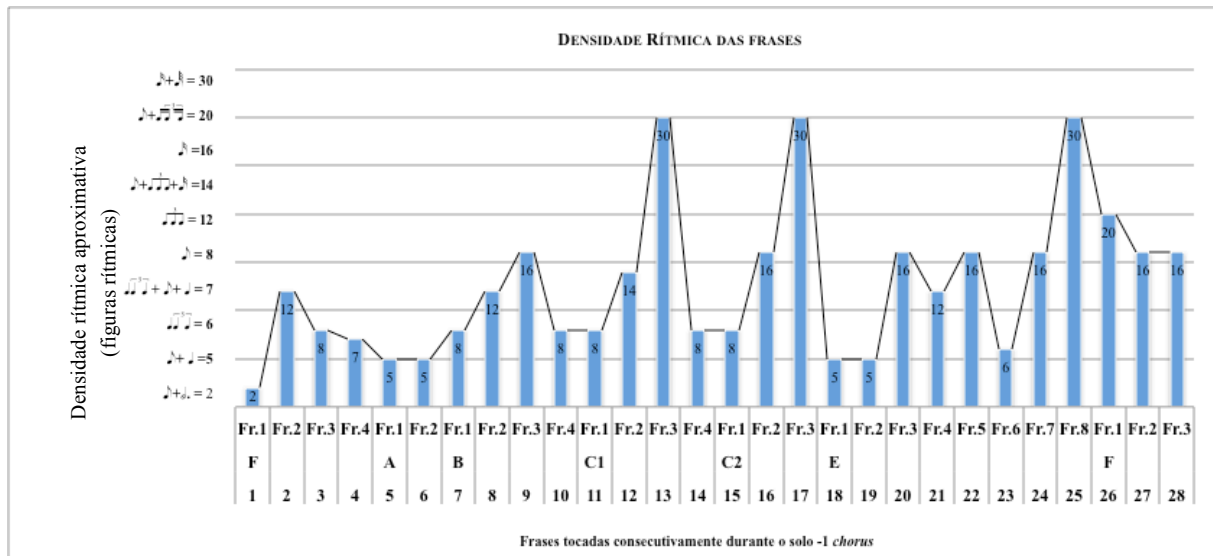
**Quadro 2: “ Half Moon Lane” - Início e final das frases executadas durante o solo**

	<i>Downbeat</i> 1	<i>Downbeat</i> 2	<i>Downbeat</i> 3	<i>Downbeat</i> 4	<i>Upbeat</i> 1	<i>Upbeat</i> 2	<i>Upbeat</i> 3	<i>Upbeat</i> 4
Início das frases	11%	14%	4%	21%	14%	18%	7%	11%
Final das frases	11%	11%	11%	18%	0%	14%	4%	32%

Nesta improvisação, observou-se a utilização da sincopação, da variação rítmica e da polirritmia como ferramentas essenciais na construção das ideias musicais. Relativamente à variação motívica, Brecker utilizou frequentemente a repetição dos padrões rítmicos dos motivos expostos anteriormente para dar coerência e continuidade às frases. Apresentou ainda um especial cuidado na construção de motivos melódico-rítmicos, que se evidenciam pela variedade das curvas melódicas, geralmente executadas em movimento contrário.

Na generalidade, as frases encontraram-se separadas por silêncios, na maioria das vezes, com dois ou três tempos entre cada (*play/rest*), o que permitiu incutir clareza e respiração no seu discurso.

Brecker executou principalmente cinco tipos de subdivisão rítmica durante a execução das frases: a subdivisão da colcheia, da tercina de semínimas, da tercina de colcheias, da semicolcheia e da fusa sendo a subdivisão rítmica da colcheia a mais utilizada, com uma representatividade de 29%. Também a intensidade do solo foi muito bem dirigida. Apresenta uma curva onde o ponto de clímax, que culminou na nota Ré6 na secção C2 c.44, foi preparado aos poucos com a variação da densidade rítmica das suas frases (Gráfico 2).

**Gráfico 2:** “Half Moon Lane” - Densidade rítmica das frases executadas durante o solo


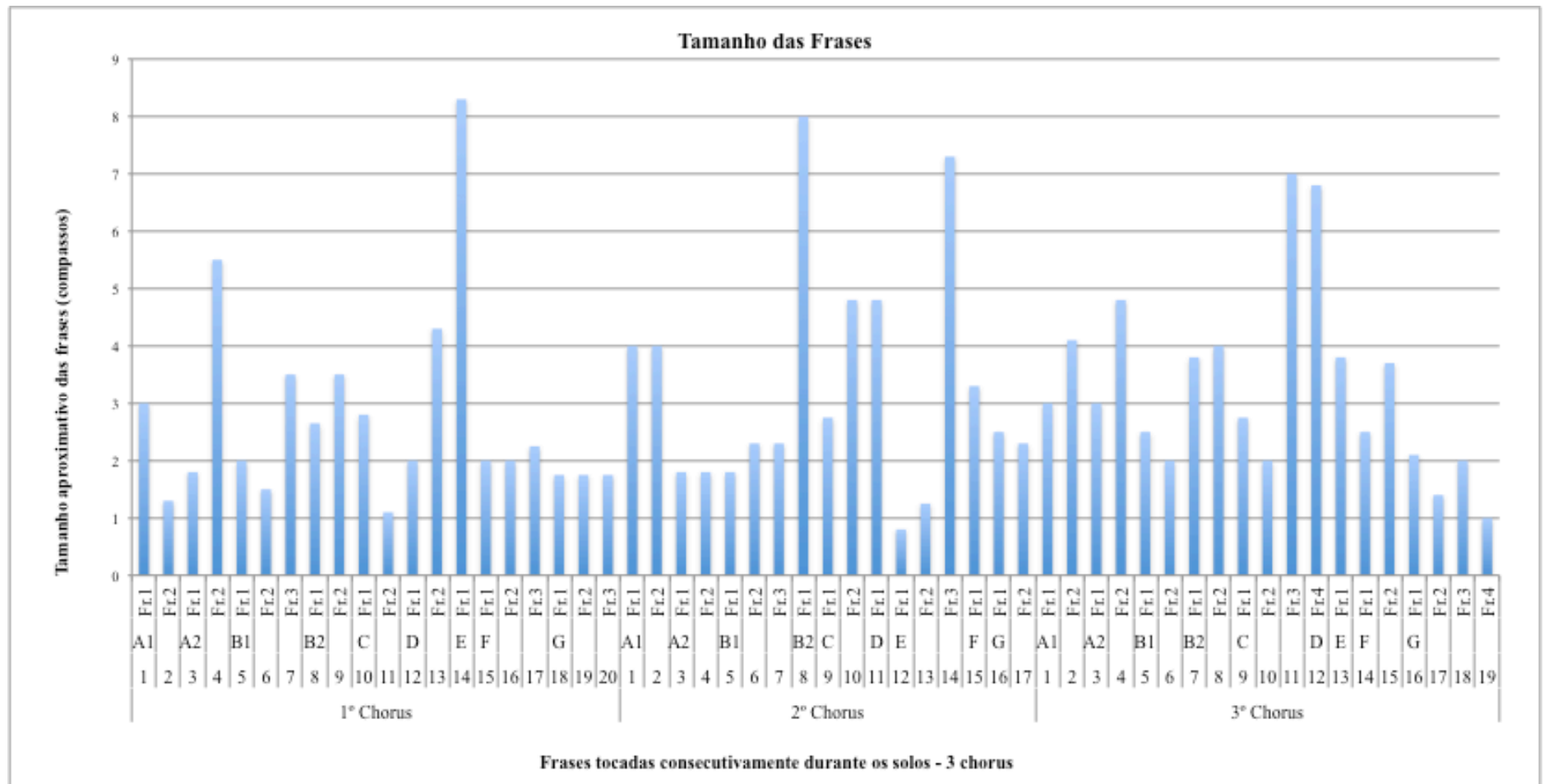
Em relação ao *time feel*, observou-se uma tendência para tocar perfeitamente em cima do tempo com a interpretação das colcheias e semicolcheias em *even 8th's*, dando mais ênfase as figuras em contratempo. Brecker apresentou ainda uma preferência para a acentuação do 2.º e 4.º tempo em relação ao 1.º e 3.º tempo e o uso de inflexões como *ghost notes*; *bending* e *appoggiaturas*.

#### 4.2 “Anagram”

Durante a sua improvisação no tema “Anagram”, Brecker incutiu uma grande vitalidade rítmica no seu fraseado apresentando também vários momentos de tensão rítmica originados por passagens polirrítmicas. Brecker continuou a apresentar um cuidado especial no que diz respeito ao tamanho das suas frases mantendo equilíbrio e coerência na forma como se encadearam. A sua colocação rítmica continuou a ser em cima do tempo e sincronizada com a pulsação dada pela secção rítmica. No geral Brecker apresentou um fraseado “swingado” executado em *even 8th's* no qual encontrou-se algumas inflexões como *ghost-notes*, *appoggiaturas*, *glissandos* e *vocalize*.

Brecker executou 56 frases de tamanho variáveis, sendo a mais curta de tamanho aproximativo de três tempos e a mais longa de oito compassos e meio (Gráfico 3).

Gráfico 3: “Anagram” - Tamanho das frases executadas durante os três *chorus*



Nesta improvisação, Brecker tocou várias frases que se expandiram de uma secção para outra (frase 2/C c.109; frase 3/C c.125; frase 1/E c.189).

A forma como Brecker iniciou as frases no compasso foi variável, executaram-se diversas frases que se iniciaram nos tempos fortes (*downbeat*) ou no contratempo (*upbeat*). Porém as frases que se iniciaram no 1.º, 3.º e 4.º tempo (*downbeat*) do compasso foram as mais frequentes com uma representatividade de 20% (1.º e 3.º tempo) e 21% (4.º tempo). As que principiam no contratempo do 2.º, 3.º e 4.º tempo (*upbeat*) foram as menos tocadas representando 4% (*upbeat2* e *upbeat4*) e 5% (*upbeat3*). Em relação à forma como Brecker terminou suas frases, verificou-se uma maior tendência de 14% para finalizar no *upbeat1*, *downbeat2*, *upbeat2* e no *downbeat4* (Quadro 3).

**Quadro 3:** “Anagram” - Início e Final das frases executadas durante os três chorus

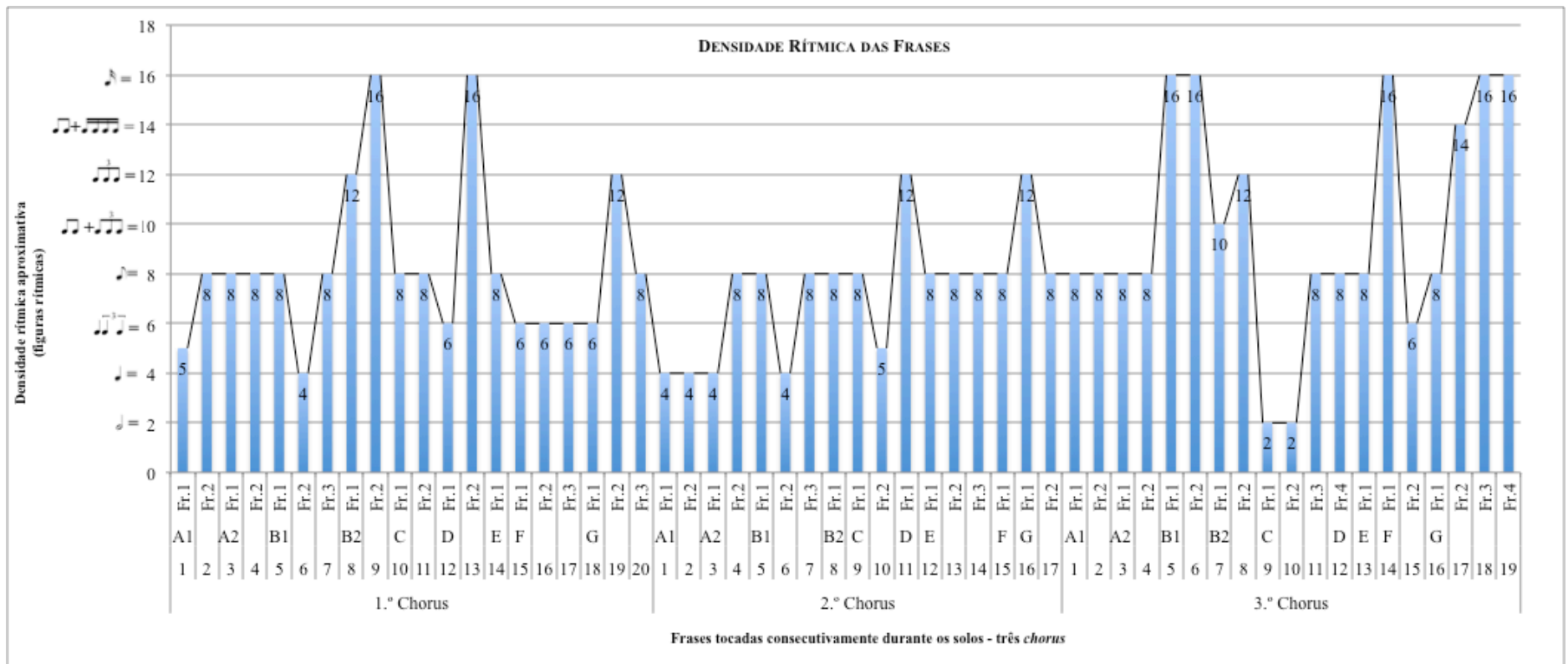
	<i>Downbeat</i> 1	<i>Downbeat</i> 2	<i>Downbeat</i> 3	<i>Downbeat</i> 4	<i>Upbeat</i> 1	<i>Upbeat</i> 2	<i>Upbeat</i> 3	<i>Upbeat</i> 4
Início das frases	20%	13%	20%	21%	14%	4%	5%	4%
Final das frases	11%	14%	7%	14%	14%	14%	13%	13%

A utilização da sincopação continuou muito presente na construção das suas frases evidenciando a utilização da acentuação para criar maior contraste rítmico. Salientou-se o uso do compasso ternário (3/4) na execução das passagens polirrítmicas (ex.c.81), a variação motívica consistindo na transformação ou repetição rítmica de um fragmento melódico-rítmico anterior, bem como o uso de frases ou motivos melódicos em movimento contrário.

Também a técnica de *play/rest* foi amplamente utilizada durante a execução das suas frases deixando por vezes desde dois tempos até três compassos de silêncios entre cada.

Durante a construção da sua improvisação Brecker apresentou quatro tipos de subdivisão rítmica principais: a subdivisão da colcheia, da tercina de semínimas, da tercina de colcheias e da semicolcheia, sendo a subdivisão rítmica da colcheia a mais utilizada (com uma representatividade de 60%). Brecker manteve um grande equilíbrio na forma como modificava a densidade rítmica das suas frases permitindo criar momentos de maior tensão ou repouso (Gráfico 4).

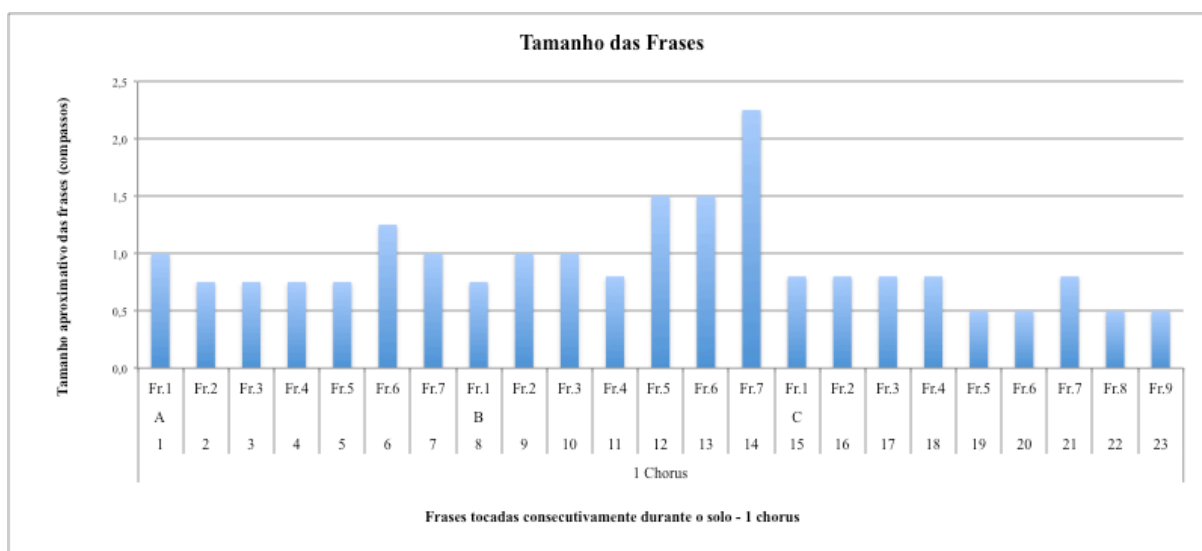
**Gráfico 4:** “Anagram” - Densidade rítmica das frases executadas durante os três *chorus*



### 4.3 “When Can I Kiss You Again”

Nesta improvisação, Brecker apresentou um discurso mais “respirado”, as frases foram mais curtas executadas e separadas por pausas de silêncios. Grande parte das frases tocadas foram de tamanho igual ou inferior a um compasso (80%). A frase de maior duração (média) teve cerca de dois tempos e meio, iniciou-se no c.16 da secção B (frase 7) prologando-se pela secção C para culminar num ponto de clímax (Gráfico 5).

**Gráfico 5:** “When Can I Kiss You Again” - Tamanho das frases executadas durante o solo



Brecker construiu 23 frases, iniciadas na sua generalidade no contratempo do 1.º ou do 2.º tempo (com uma representatividade de 26% cada). Quanto à forma como Brecker termina as frases, observou-se uma tendência para finalizar no contratempo do 4.º tempo com uma representatividade de 43% (Quadro 4).

**Quadro 4:** “When Can I Kiss You Again” - Início e Final das frases executadas durante o solo

	<i>Downbeat</i> 1	<i>Downbeat</i> 2	<i>Downbeat</i> 3	<i>Downbeat</i> 4	<i>Upbeat</i> 1	<i>Upbeat</i> 2	<i>Upbeat</i> 3	<i>Upbeat</i> 4
Início das frases	9%	4%	4%	9%	26%	26%	4%	17%
Final das frases	0%	4%	13%	4%	13%	4%	13%	43%

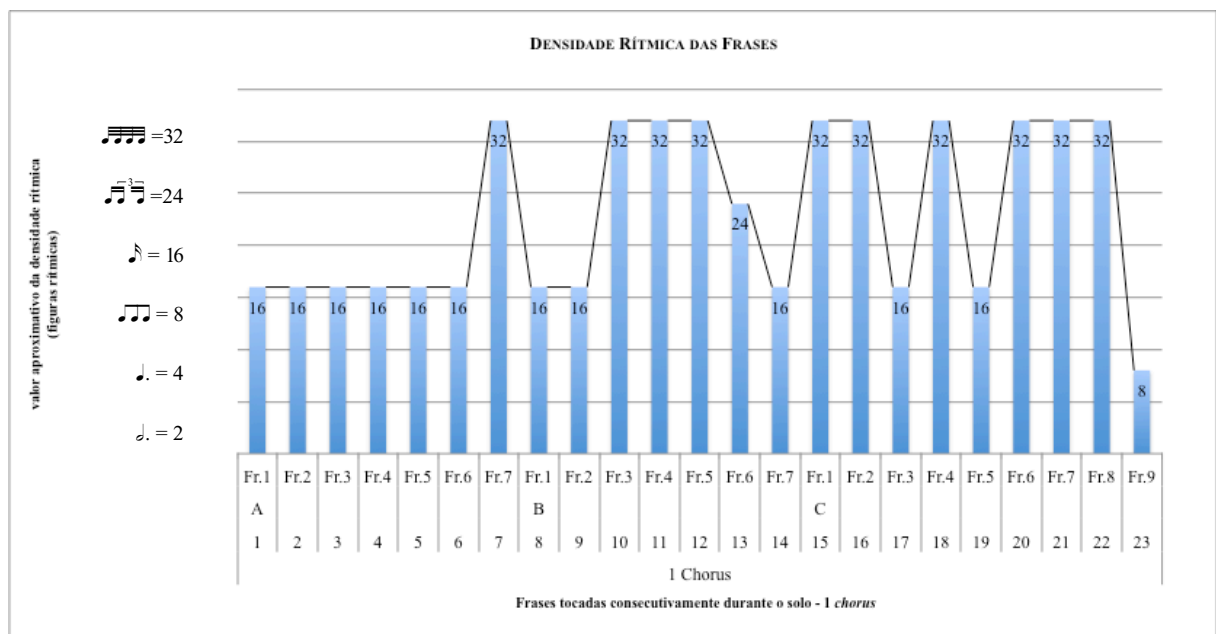
Observou-se ainda que cerca de 47 % das suas frases foram executadas com a subdivisão rítmica da semicolcheia e 43% com a subdivisão da fusa, na maioria interpretadas de forma *even 8th's* e em legato. Encontrou-se, em certas passagens rápidas executadas com fusas, uma ligeira tendência para tocar por cima do tempo (*over the time*).

Nesta improvisação Brecker raramente executou notas muito longas, a figura rítmica de maior duração teve o valor de quatro colcheias (♩) (3.º tempo do c.20).

Em relação à forma como foi realizada a continuidade melódico-rítmica das suas frases, salientou-se novamente o uso da variação motívica como ferramenta principal. Durante o solo foram executadas várias ocorrências de inflexões, tais como *bending* e *appoggiaturas*.

Também a variação rítmica das frases foi largamente aplicada durante a construção do solo no qual Brecker apresentou de forma equilibrada várias mudanças da densidade rítmica permitindo estabelecer diversos momentos de tensão e de repouso (Gráfico 6).

**Gráfico 6:** “When Can I Kiss You Again” - Densidade rítmica das frases executadas durante o solo



## CAPÍTULO V - DISCUSSÃO

Neste estudo foi apresentada a análise de três solos executados por Michael Brecker nas composições do seu último trabalho discográfico intitulado “Pilgrimage”. Os solos abordados foram executados nos temas “Half Moon Lane”; “Anagram” e “When Can I kiss You Again”.

Como foi referido na introdução, Brecker foi um dos saxofonistas mais influente do jazz contemporâneo, porém, os estudos académicos sobre a sua linguagem musical continuam escassos comparativamente com estudos efetuados sobre outros saxofonistas de referência como John Coltrane, Charlie Parker ou Lester Young. Adicionalmente, os trabalhos realizados sobre Brecker focam essencialmente os aspetos melódicos e harmónicos das suas improvisações. Assim, o presente estudo pretendeu complementar aquilo que foi feito sobre Brecker, salientando aspetos importantes da improvisação jazzística, nomeadamente no que diz respeito à construção e características rítmica das frases executadas durante os três solos.

Para realizar esta análise efetuou-se uma pesquisa sobre os aspetos rítmicos mais correntes na improvisação jazzística. No decurso do enquadramento teórico verificou-se que o *swing* e o *time feel* foram descritos como os factores principais que distinguem o jazz das outras músicas, e que consistem na forma como o ritmo é executado. Adicionalmente destacaram-se na literatura oito conceitos considerados importantes na construção e no desenvolvimento melódico-rítmico do fraseado jazzístico: ***the play/rest approach*; variedade no tamanho, início e final das frases; densidade/atividade rítmica; sincopação; variação motívica; aumento/diminuição rítmica; deslocação rítmica e polirritmia.**

Em relação à metodologia, o propósito inicial foi o de apresentar uma análise mais geral, procurando encontrar em cada solo de Brecker os elementos rítmicos característicos do jazz previamente selecionados, como por exemplo a polirritmia, a sincopação, a densidade rítmica ou o *swing time feel*, para seguidamente serem ilustrados com exemplos da partitura.

Contudo, conclui-se que este método não favorecia um dos objetivos mais importantes desta análise que era o de tentar encontrar coerência e continuidade rítmica nas frases executadas nas improvisações de Brecker. Consequentemente, optou-se por fazer uma análise onde se expôs de forma sequencial os aspetos rítmicos de cada frase procurando encontrar a sua continuidade melódico-rítmica, destacando as técnicas sobre a construção rítmica e a variação motívica expostas pelos autores Hal Crook (1991), Jacques Siron (1992), Jerry Bergonzi (1998), Taylor (2000) e Laurent Cugny (2009).

Em todos os solos analisados se observou a utilização das várias técnicas de desenvolvimento motivico para dar continuidade e coerência às ideias musicais de Brecker, confirmando o que foi exposto por Guerpin (2010) relativamente a mestria de Brecker na aplicação da variação motivica.

No que concerne ao *time feel* e à construção rítmica das frases, foi possível verificar que Brecker usa em grande parte a subdivisão da colcheia como base, nomeadamente no solo em “Half Moon Lane”(29%) e “Anagram”(60%), nos quais Brecker imprime uma colocação rítmica “em cima do tempo” e sincronizada com a secção rítmica. No tema com andamento lento “When Can I Kiss You Again”, Brecker dá preferência à subdivisão da semicolcheia (47%) e da fusa (43%) com uma colocação rítmica igualmente em cima do tempo. Porém, devido ao andamento, apresenta algumas passagens rítmicas menos claras, designadamente com a execução de agrupamentos rítmicos utilizando a fusa, sugerindo uma interpretação rítmica por cima do tempo *over the time*. Nestes três solos, o fraseado *swing* de Brecker é essencialmente executado de forma *even 8ths* consistindo na acentuação do contratempo. Contudo, em certas passagens as acentuações são variadas permitindo criar contrastes rítmicos. Constata-se ainda uma ampla utilização da sincopação durante as três improvisações, nomeadamente nos solos “When Can I Kiss You Again” e “Half Moon Lane” nos quais cerca de 50% das frases executadas contêm pelo menos uma sincopação, e no solo “Anagram” cerca de 45% (Quadro 5).

O fascínio de Brecker pela ambiguidade rítmica descrito por Pierre Sauvanet (2008) encontra-se ilustrado nestas três improvisações, especialmente no seu solo em “Anagram” onde se pode contabilizar sete passagens polirrítmicas. Nestas três improvisações, as execuções de polirritmias consistem essencialmente na polirritmia tipo A e B, designadamente com a utilização do compasso ternário (3 sobre 4) e da figura rítmica de tercina de colcheias e de tercina semínimas. Verifica-se ainda a larga utilização da deslocação rítmica referenciada por Guerpin (2010) principalmente nos temas “Half Moon Lane “ e “Anagram” (Quadro 5).

Como se pode verificar, o pensamento rítmico de Brecker é também demonstrado pela forma como são construídas as frases, modificando as suas densidades rítmicas e tamanhos. Relativamente ao tamanho das frases, constata-se no geral que a ocorrência de frases longas encontra-se nos solos efetuados em andamento médio “Half Moon Lane” e rápido “Anagram”. As frases de tamanho médio encontram-se mais frequentemente no solo executado no tema com andamento médio “Half moon lane”. Por outro lado, na maioria, a ocorrência de frases

curtas são executadas no tema com andamento lento “When Can I Kiss You Again” e com andamento rápido “Anagram”.

Durante a construção dos solos Brecker apresenta uma grande diversidade na forma como inicia e termina as frases no compasso. No entanto, constata-se uma tendência para iniciar as frases em anacruse, nomeadamente no 4.º tempo do compasso, especialmente nos solos com o andamento médio e rápido. No solo efetuado no andamento lento, Brecker tende a iniciar as frases no contratempo do 1.º e 2.º tempo do compasso, como se pode verificar pela consulta do Quadro 6.

Por fim, a técnica *the play/rest approach* é amplamente aplicada durante os três solos. No entanto, constata-se uma maior aplicação no tema “When Can I Kiss You Again” no qual 65% das frases executadas são separadas por pausas silêncios. Nos temas “Half Moon Lane” e “Anagram” observa-se uma representatividade de 49% e 57% respectivamente (Quadro 6).

**Quadro 5:** Representação dos Aspectos Rítmicos mais relevantes

Solos	<i>Swing time feel</i>	Subdivisão rítmica mais usada	Sincopação	Passagens polirrítmicas	Tipo de polirritmia mais usadas
“Wen Can I Kiss You Again”	Even 8th’s	Semicolcheias (47%) Fusas (43%)	50%	1 vez	Tipo B: Polirritmia de acentuação de contorno ( <b>1vez</b> )
“Half Moon Lane”	Even 8th’s	Colcheias (29%)	50%	3 vezes	Tipo A: Uso da tercina ( <b>1vez</b> ) Tipo B: Uso do compasso 3/4 ( <b>2 vezes</b> )
“Anagram”	Even 8th’s	Colcheias (60%)	45%	7 vezes	Tipo A: Uso da tercina ( <b>1vez</b> ) Tipo B: Uso do compasso 3/4 ( <b>6 vezes</b> )

**Quadro 6:** Representação dos Aspectos fraseológicos mais relevantes (tamanho, início e final das frases executadas durante os três solos)

Solos	Andamento/ Frases tocadas	Tamanho das frases (aprox.%)	Início das frases	Final das frases	The play/rest approach
“Wen Can I Kiss You Again”	Lento 23 Frases	Frases longas: 0% Frases médias: 17% Frases curtas: 83%	<i>Upbeat1</i> (26%) <i>Upbeat2</i> (26%)	<i>Upbeat4</i> (43%)	65%
“Half Moon Lane”	Médio 28 Frases	Frases longas :7% Frases médias: 71,5% Frases curtas: 21,5%	<i>Downbeat4</i> (21%)	<i>Upbeat4</i> (32%)	57%
“Anagram”	Rápido 56 Frases	Frases longas: 9% Frases médias: 31% Frases curtas: 60%	<i>Downbeat1</i> (20%) <i>Downbeat3</i> (20%) <i>Downbeat4</i> (21%)	<i>Downbeat2</i> (14%) <i>Downbeat4</i> (14%) <i>Upbeat1</i> (14%)	49%

## CONCLUSÃO

A análise destes três solos, revela uma certa coerência em relação à construção das improvisações. Apesar das composições apresentarem ambientes rítmicos muito distintos, Brecker exprime em cada improvisação um cuidado especial com o tamanho das frases e a forma como são iniciadas e terminadas no compasso. Brecker procura ainda imprimir o contraste através da acentuação, da inflexão, da densidade rítmica, da repetição e da utilização das técnicas de variação motívica a fim de dar continuidade as suas ideias melódico-rítmicas.

Em suma, Brecker apresenta três improvisações nas quais se aplicam de forma equilibrada e com grande sentido rítmico todos os recursos melódico-rítmicos que estavam ao seu alcance, demonstrando possuir um grande domínio do discurso musical. A construção melódico-rítmica das suas frases reflete uma forte influência do fraseado *bebop* de Charlie Parker, caracterizado pela sincopação e acentuação variada e do estilo de John Coltrane consistindo no uso de gestos rítmicos muito rápidos que culminam em notas agudas ou graves de maior duração.

Com estas três análises fica reforçada a ideia exposta por Jean Louis Chautemps sobre a forma como Brecker improvisa:

*“(...) Il y a chez lui un incontestable controle du discours.(...) Il improvise comme un compositeur.(...) Il y a des questions reponse.(...)”* (2007, p.79).

Em termos pedagógicos, este estudo confirma a importância do pensamento rítmico durante a construção do solo. Os aspetos rítmicos encontrados neste estudo são ferramentas essenciais para construir um solo coerente, bem como para entender e executar melhor a música de Michael Brecker, um dos mais relevantes saxofonista do jazz contemporâneo.

## LIMITAÇÕES DO PRESENTE TRABALHO E SUGESTÕES PARA FUTUROS ESTUDOS

Este estudo empírico foi desenvolvido através de três análises onde se pretendeu procurar a continuidade e aspetos rítmicos da construção do fraseado de Michael Brecker.

Contudo, e em linha com autores como Hodeir (1981), Berliner (1994), Folio (1995) ou Cughy (2009) no jazz, apesar da existência de um pensamento diretivo, consciente ou subconsciente, a partir do qual se organizam as ideias musicais, uma vez que é uma música essencialmente improvisada que vive do momento e da espontaneidade, a coerência da

continuidade das frases durante o solo poderá não ser tão perfeita como numa obra elaborada e pensada com tempo.

Neste contexto, este estudo não pretende resumir o fraseado rítmico de Brecker aos resultados apresentados. Espera-se apenas ter contribuído para um melhor conhecimento com a apresentação de alguns elementos e abordagens rítmicas mais empregados por Brecker de forma a justificar a coerência e a riqueza melódico-rítmica das suas frases. Os improvisos de Brecker realizados tanto em gravações como em performances ao vivo são inúmeros e nesse sentido será relevante efetuar futuros estudos comparando vários solos para desenvolver este trabalho.

Em futuros estudos poderão também ser realizadas pesquisas que comparem os resultados obtidos nestas três improvisações com solos realizados em datas anteriores, como por no seu primeiro trabalho discográfico como *leader*, permitindo assim aferir um possível padrão de pensamento musical relativamente à construção rítmica do fraseado de Brecker.

Uma vez que as interações com os outros músicos durante a performance podem suscitar novas ideias, interrompendo ou alterando um pensamento inicial (Berliner, 1994; Siron, 1992; Hodson, 2007 e Cughy, 2009) seria interessante realizar um estudo comparando várias improvisações executadas sobre uma mesma composição, ainda que acompanhadas por secções rítmicas diferentes, o que permitiria aferir de que forma o pensamento musical geral de Brecker é influenciado ritmicamente.

Por fim, sendo as análises destas três transcrições efetuadas em improvisações executadas numa estrutura métrica quaternária, seria pertinente completar o presente estudo pesquisando improvisações realizadas em compassos ternários ou mistos com por exemplo 3/4, 5/4, ou 7/4.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÓNICAS

### • REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ake, D. (2002). Teaching Jazz. In Mervin Cooke & David Horn (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz* (262-269). Cambridge University press: Cambridge.
- Belfiglio, A. (2008). *Fundamental Rhythmic Characteristics of Improvised Straight-Ahead Jazz*. DMA Thesis, University of Texas: Austin.
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz, the Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press: Chicago.
- Bergonzi, J. (1998). *Melodic rhythm*. Advance Music: Rottenburg.
- Bowtell, D. (2009). *The improvisation style of Michael Brecker*. Creative Commons Attribution, Jam 207. Vimeo
- Chautemps, J. (2010). Donc, voilà. *Les Cahiers du Jazz*, 7, 77-80.
- Coan, C. (1995). *Michael Brecker*. Hal Leonard: Milwaukee.
- Coan, C. (1999). *The Michael Brecker Collection*. Hal Leonard: Milwaukee.
- Crook, H. (1991). *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Advance Music: Rottenburg.
- Cugny, L. (2009). *Analyser le Jazz*. Outre Mesure: Paris.
- Florin, L. (2010). L’effrayant Michael Brecker. *Les Cahiers du Jazz*, 7, 59-70.
- Folio, C. (1995). An Analysis of Polyrhythm in Selected Improvised Jazz Solos. In Elizabeth West Marvin and Richard Hermann (Eds). *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. 103-134. University of Rochester Press: Rochester.
- Freedy, D. R. (2003). *Brecker's Blues Transcription and Theoretical Analysis of Six Selected Improvised Blues Solos by Jazz Saxophonist Michael Brecker*. PhD Dissertation, Ohio State University: Ohio
- Galper, H. (2005). *Forward Motion: from Bach to bebop*. Sher Music Co: Petaluma.
- Genty, P. (2010). Le solo de Michael Brecker sur Hawkin: Un exercice de style?. *Les Cahiers du Jazz*, 7, 29-35.
- Guerpin, M. (2010). Le sportif et le virtuose. Analyse de l’improvisation de Brecker dans Some Skunk Funk de “heavy Metal Be-bop”(1978). *Les Cahiers du Jazz*, 7, 47-58.
- Hodeir, A. (1981), *Hommes et problèmes du jazz*. Parenthèses: Marseille

- Hodson, R., (2007). *Interaction, Improvisation, and Interplay in jazz*. Routledge: New York.
- Jackson, T.A. (2002). Jazz a musical practice. In Mervin Cooke and David Horn (Eds.), *The Cambridge Companion to Jazz (83-95)*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Kennedy M. (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Dom Quixote: Lisboa.
- Kuebler, Tyler K. (2005). *The Improvisatory Language of Michael Brecker as Seen Through an Analysis and Comparison of Eight Improvised Solos*. Doctoral Essay DMA Essay, University of Miami: Miami.
- Lauer, B. (2010). Michael Brecker et John Coltrane: réflexion sur leurs mythes et strategies d' improvisation. *Les Cahiers du Jazz*, 7, 37- 45.
- Monson, I. (2002). Jazz Improvisation. In Mervin Cooke and David Horn (Eds.), *The Cambridge Companion to Jazz (114-132)*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Potter, C. (2007). A tribute to Michael Brecker. *Henri Selmer Paris Magazine Frequence*, 20, 4.
- Poutiainen, A. (1999). “Brecker and Patterns”: *An Analysis of Michael Brecker’s Melodic and Instrumental Devices*. MM Thesis, Sibelius Academy: Helsinki.
- Ripa, C. (2010). Tonal and Rhythmic Studies in The International Jazz Culture. *Journal of Science and Arts*, Supplement at No. 2 (13), 131-140.
- Saindon, E. (2007). Rhythmic Phrasing in Improvisation. *Percussive Notes*, 56-58.
- Sauvanet, P. (2008). Requiem pour Michael Brecker. *Les Cahiers du Jazz*, 5, 80-90.
- Siron, J. (1992). *La partition interieur: jazz, musiques improvises*. Outre Mesures: Paris.
- Schuller, G. (1968). *Early jazz: Its roots and musical development*. Oxford University Press: New York.
- Taylor, B. (2000). *The Art of Improvisation*. Taylor-James Publications: New York.
- Wesolowski, B. (2010). *An analysis of Michael Brecker’s implementation of microtonal variation and mirroring within the melodic jazz line*, Doctoral Dissertation. University of Miami: Miami.
- Williams, T. (2010). “*Varied Analysis Methodologies and Their Use in Post 1960’s Jazz studies*”. MM Thesis, University of Surrey.

• **REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS**

- Jazz Advice. *Hearing Time: Rhythmic Ear Training*. [www.jazzadvice.com](http://www.jazzadvice.com). Acedido em 11/05/23
- Liebman, D. (2010). Jazz Rhythm. *Educational Articles*. [www.daveliebman.com](http://www.daveliebman.com). Acedido em 10/10/22.
- <http://www.michaelbrecker.com>
- <http://www.ibrecker.com>
- <http://jazzinjapan.com/interviews/247-michael-brecker.html>.
- <http://pt.scribd.com/doc/72473892/Varied-Analysis-Methodologies-and-Their-Use-in-Post-1960's-Jazz-Studies>. Acedido em 12/10/22

# ANEXOS

Anexo 1: Transcrição do solo em "Half Moon Lane"

"Half Moon Lane"  
Michael Brecker Solo  
"Pilgrimage" (2007)

Transcrição: Manuel Marques

Medium, even 8th's (♩ = 146)

ManuelMarques©2012

2

Half Moon Lane  
Michael Brecker Solo

**C2**

Musical notation for the C2 section, measures 37-44. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features three phrases: Frase 1 (measures 37-38), Frase 2 (measures 39-43), and Frase 3 (measures 44-45). Measure numbers 37, 39, 41, and 44 are indicated. There are various rhythmic markings such as accents and slurs.

**E**

Musical notation for the E section, measures 45-57. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features eight phrases: Frase 1 (measures 45-46), Frase 2 (measures 47-48), Frase 3 (measures 49-51), Frase 4 (measures 52-53), Frase 5 (measures 54-55), Frase 6 (measures 56-57), Frase 7 (measures 58-59), and Frase 8 (measures 60-61). Measure numbers 45, 49, 53, and 56 are indicated. There are various rhythmic markings such as accents, slurs, and triplets.

**F**

Musical notation for the F section, measures 58-65. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features three phrases: Frase 1 (measures 58-61), Frase 2 (measures 62-64), and Frase 3 (measures 65-66). Measure numbers 58, 61, 62, and 65 are indicated. There are various rhythmic markings such as accents, slurs, and sextuplets. A time signature change to 6/8 is indicated at measure 61. A tempo marking "min. 03:36" is present at the start of the section.

Anexo 2: Transcrição do solo em "Anagram"

**"Anagram"**  
**Michael Brecker Solo**

Tenor Sax

**1° Chorus** Swing! ♩ = ♩<sup>3</sup> "Pilgrimage" (2007) Transcrição: Manuel Marques

**A1** Frase 1

**Frase 2**

**A2** Frase 1 Frase 2

**B1** Frase 1 Frase 2

**Frase 3**

**B2** Frase 1 Frase 2

14 13

ManuelMarques©2012

Anagram Brecker solo

**2C**

**Frase 1**

33 34 35 36

**Frase 2**

37 38

**D**

**Frase 1**

41 43

**Frase 2**

45 47

**E**

53 56

**F**

**Frase 1**

57 60

**Frase 2**

**Frase 3**

61 62

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems of improvisation, labeled C, D, and E. Each system contains two staves of music. System C (measures 33-36) features 'Frase 1' and 'Frase 2'. System D (measures 41-47) features 'Frase 1' and 'Frase 2', with triplets indicated by a '3' under the notes. System E (measures 53-56) features 'Frase 1' and 'Frase 2'. System F (measures 57-62) features 'Frase 1', 'Frase 2', and 'Frase 3', also including triplets. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like accents (>).

Anagram Brecker solo

**G** 3

**Frase 1** **Frase 2**

**A1** **2º chorus**

**Frase 2**

**A2**

**Frase 1** **Frase 2**

**Frase 1**

**B1**

**Frase 2**

**Frase 3**

Anagram Brecker solo

4

**B2** **Frase 1**

97 100

101 104

**C** **Frase 1**

105 106 108

**Frase 2**

109 110

**D** **Frase 1**

115

**Frase 1**

117 119 120

**E** **Frase 2**

123

**Frase 3**

125 126

Detailed description: This page contains a musical score for a solo by Michael Brecker. It is divided into five sections labeled B2, C, D, and E. Section B2 (measures 97-104) contains two phrases of music. Section C (measures 105-110) contains two phrases. Section D (measures 111-120) contains two phrases, with the second phrase featuring triplet rhythms. Section E (measures 121-126) contains three phrases. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

Anagram Brecker solo

5

**F** 129

**Frase 1**

133

**Frase 1**

136

**G** 138

**Frase 2**

141

**Frase 1**

144

**Frase 2**

**3º chorus**

**A1** 147

148

149

**Frase 1**

150

**Frase 2**

**A2** 153

155

156

157

159

Anagram Brecker solo

**6**  
**B1** **Frase 1**  
 161 162

**Frase 2** **Frase 1**  
 165 166 168

**B2** **Frase 2**  
 169 170 172

**Frase 1**  
 173 3 3 3 3

**C** **Frase 2**  
 177 179

**Frase 3**  
 181 182

**D** **Frase 1**  
 186

**Frase 1**  
 189

Anagram Brecker solo

7

**E**

194 195 196

**Frase 1**

197 200

**Frase 1** **Frase 2**

**F**

201 203 205 207

**Frase 1** **Frase 2**

**G**

209 212 213

**Frase 1** **Frase 2**

**Frase 3** **Frase 4**

00:04:35

Anexo 3: Transcrição do solo em "When Can I Kiss You again"

"When Can I Kiss You Again"

Michael Brecker Solo

"Pilgrimage" (2007)

Transcrição: Manuel Marques

Lento ♩ = 60

Section A (Measures 1-8):

- Measure 1: Rest, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 2: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 3: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 4: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 5: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 6: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 7: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 8: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Section B (Measures 9-14):

- Measure 9: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 10: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 11: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 12: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 13: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.
- Measure 14: Quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

ManuelMarques©2012

The musical score consists of ten staves, each containing a phrase of an improvisation. The phrases are labeled as follows:

- Staff 1:** Frase 5 (measures 15-16)
- Staff 2:** Frase 6 (measures 17-18)
- Staff 3:** A section marked with a 'C' in a box, containing a sequence of notes without a specific phrase label.
- Staff 4:** Frase 1 (measures 19-20)
- Staff 5:** Frase 2 (measures 20-21), Frase 3 (measures 21-22), and Frase 4 (measures 22-23)
- Staff 6:** Frase 5 (measures 23-24) and Frase 6 (measures 24-25)
- Staff 7:** Frase 7 (measures 25-26) and Frase 8 (measures 26-27)
- Staff 8:** Frase 9 (measures 27-28) and Frase 10 (measures 28-29)

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes slurs and dynamic markings such as accents and hairpins.