

FACULDADE E CONSERVATÓRIO SOUZA LIMA

PEDRO HENRIQUE DA SILVA LUCENA

**ANÁLISE DOS DESENVOLVIMENTOS MOTÍVICOS NO SOLO DE  
CANNONBALL ADDERLEY NA MÚSICA I REMEMBER YOU**

SÃO PAULO

2022

PEDRO HENRIQUE DA SILVA LUCENA

**ANÁLISE DOS DESENVOLVIMENTOS MOTÍVICOS NO SOLO DE  
CANNONBALL ADDERLEY NA MÚSICA I REMEMBER YOU**

Trabalho de Conclusão do curso apresentado ao  
Curso de Música Popular da Faculdade de Música  
Souza Lima, como requisito para a obtenção do  
Título de Bacharel

Orientador: Prof. Dr. Ciro Visconti

SÃO PAULO

2022

## **AGRADECIMENTOS**

Meu agradecimento maior é a Deus, por me dar o fôlego de vida e muita força para poder chegar à conclusão de mais uma etapa da minha vida. À minha mãe, Marizete da Silva Barbosa e ao meu pai, Pedro de Melo Lucena, por me ajudar e me apoiar a fazer o que mais amo. Aos meus amigos e professores pelo convívio e aprendizados diários.

Em especial, ao meu professor Samuel Pompeo, que tenho um carinho enorme e que considero o meu pai na música, por ter me orientado dès das minhas primeiras notas no saxofone à lições de vida, após nossas aulas e a. Se hoje estou formado, ele é um dos responsáveis pela conclusão dessa etapa.

Aos meus professores Vitor Alcantara e Rodrigo Ursaia. Ao meu orientador Ciro Visconti, que teve uma paciência imensa e sempre esteve me ajudando e dando suporte.

## **RESUMO**

SILVA, Pedro. *ANÁLISE DOS DESENVOLVIMENTOS MOTÍVICOS NO SOLO DE CANNONBALL ADDERLEY NA MÚSICA I REMEMBER YOU*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Música Popular) – Faculdade e Conservatório Souza Lima, São Paulo, 2022.

**Resumo:** Este trabalho teve por finalidade analisar o modo em que Cannonball Adderley aplicava os elementos motivicos em seu solo na música *I remember you*, buscando entender como ele explorava e trabalhava os elementos rítmicos e melódicos durante seu desenvolvimento motivico.

**Palavras Chave:** Cannonball Adderley. Desenvolvimento Motivico. Os Desenvolvidos do solo de Cannonball Adderley. Solo de Jazz. I Remember You.

**Abstract:** This work aims to investigate how much Cannonball Adderley used motivic elements to develop his improvised solo in the song *I remember you*. For this, analyzes were carried out seeking to understand how much and how Cannonball Adderley uses motivic elements during his solo, so that he could have coherence and context in his melodic and rhythmic phrasing.

**Keywords:** Cannonball Adderley. *I remember you*. Motivic development. Improvisation by Cannonball Addeley. improvisation on the saxophone.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>1. BIOGRAFIA</b> .....	7
<b>1.1. Setup</b> .....	9
<b>2. ANÁLISES</b> .....	9
<b>2.1. Ferramentas analíticas</b> .....	11
<b>2.2. Análise rítmica</b> .....	12
2.2.1. Quiáltera .....	12
2.2.2. Síncope .....	16
<b>2.3. Análise melódica</b> .....	21
2.3.1. Arpejos .....	21
<b>2.4. Análise motívica</b> .....	28
2.4.1. Motivo .....	28
<b>3. CONCLUSÃO</b> .....	40
<b>4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	41
<b>5. ANEXOS</b> .....	42

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo identificar e analisar os motivos rítmicos e melódicos do solo de Cannonball Adderley na música “*I Remember You*”, de “*Victor Schertzinger*”, buscando entender como ele explorava e trabalhava esses motivos para desenvolver o solo. Para sua finalidade, o solo foi transcrito e analisado. Esta pesquisa tem por objetivo identificar – através da análise do solo em “*I remember you*” – as principais características advindas da utilização do desenvolvimento motivico na improvisação de Cannonball Adderley. Este trabalho é dividido em três capítulos, o primeiro capítulo se trata de uma breve biografia de Cannonball Adderley, de modo, a permitir conhecer o início e o final de sua carreira. O segundo capítulo trata da parte analítica do solo, onde utilizei os conceitos de Schoenberg, *Fundamentos da composição musical* (2015, 3ª edição) para análise formal da música, os conceitos de Lacerda, *Teoria elementar da música* (1966, 14ª edição) para descrever os arpejos, síncopes e quiáteras da transcrição do solo, os conceitos de Olivier Lartillot, *Motivic Pattern Mining* (2009) para análise da transcrição e os conceitos de Straus, *Teoria Pós-Tonal* (2013) para análise entre alturas. O terceiro capítulo, conclusivo, traz as considerações finais da pesquisa.

## 1. BIOGRAFIA

Cannonball Adderley, um dos grandes nomes do cenário do jazz e uma figura de grande representação do saxofone, em específico ao saxofone alto, sendo referência para todos, por sua sonoridade, técnica e frases características, que o fizeram um dos mais populares *jazzman*.

**Fotografia 1 – Cannonball Adderley**



Photo: Lennart Steen/JP Jazz Archive/Getty Images

Julian Edwin Adderley, também conhecido como Cannonball Adderley, nasceu no dia 15 de setembro de 1928 em Tampa no estado da Flórida. Filho de educadores musicais, ele foi influenciado por seu pai, um trompetista. Aos 14 anos de idade já tocava em bandas locais da cidade. Após sua formação na Flórida A&M University em Tallahassee, Cannonball passou a liderar e seguir os passos do seu pai como educador, sendo assim, passou a ser diretor da banda de High School na Dillard High School onde nasceu, na Flórida.

“Eu ganhei uma reputação por comer bastante quando jovem, e quando eu estava indo para a escola em Tallahassee, um dos caras do nosso grupo queria me chamar de canibal; mas ele pronunciou errado como "can-i-bol". Então os outros caras da banda me chamavam de Canibol mais para provocá-lo do que para me provocar. Mas é claro que outras pessoas, não participando da piada, distorceram-na e ela se tornou "Cannonball". (Cannonball Adderley, 1975)

Durante sua visita a New York em 1955, tocou com o grupo de *Oscar Pettiford* no Café Bohemia, sua forma de tocar impressionou a todos que estavam assistindo ao show naquela noite. Cannonball causou um excelente impacto por onde passava, pois o mesmo demonstrava

muito virtuosismo em suas frases e uma criatividade que exuberava excelência, e em pouco tempo assinou contrato com a *Savoy Jazz Record*, assim passando a tocar no cenário de jazz de New York. Cannonball montou um quinteto com seu irmão trompetista, Nat Adderley, que infelizmente não durou mais que 2 anos, encerrando em 1957.

Após o findar do quinteto, Cannonball se junta ao grupo de Miles Davis, fazendo parte do super sexteto com John Coltrane e gravando dois grandes álbuns que até hoje é um grande marco para o cenário do jazz, “Milestones e Kind Of Blue”.

Em 1959, Cannonball deixa o grupo de Miles Davis e retorna a trabalhar com seu irmão Nat Adderley, formando outro quinteto, porém, desta vez foi mais bem sucedida. Agora com Bobby Timmons no piano, teve uma gravação de sucesso do tema “This Here”, que se tornou ponte para que alavancasse o grupo, assim, passando a trabalhar de forma constante.

Durantes os anos de 1959 a 1963, Cannonball tocou com seu quinteto uma linhagem mais Soul Hard Bop, ou seja, uma identidade que fazia a junção de melodias Soul com vertentes no do ritmo do Hard Bop que por sinal e teve uma aceitação muito grande para o público e um grande destaque para o grupo de Cannonball. Durante 1962 – 1963, o multi-instrumentista Yousef Lateef passou a fazer arte do grupo de Cannonball, indo de quinteto para sexteto. O pianista “Joe Zawinul” foi um membro muito importante, assim, trazendo uma nova cara ao grupo.

O colapso que ocorria com a *Riverside Records*, gravadora ao qual Cannonball estava coligado, fez com que o mesmo se desligasse dela e passe a ir para a “Capitol Records” onde suas gravações passaram a ser mais comerciais. O saxofonista Charles Lloyd ficou por um ano no lugar de Yousef Lateef onde o grupo não estava mais com tanto sucesso, logo em seguida saiu e o grupo retornou a ser um quinteto. Em 1966 o pianista Joe Zawinul escreveu “Mercy, Mercy, Mercy”, tema que se tornaria sucesso do grupo.

Durante seu último ano, Cannonball passou a revisitar seu passado assim em seu álbum *Phenix*, regravou diversos de seus sucessos anteriores. Mas mesmo antes de explorar ainda mais sua música, Cannonball Adderley falece repentinamente de um derrame aos 46 anos.



### 1.1. Setup

Ano	Boquilha	Palheta	Saxofone
1955 - 1957	Meyer Bros New York N°5	Rico 2# Chiron Vibrato	King Super 20
1957 - 1964	Meyer Bros New York N°5	Rico 2# Chiron Vibrato	King Super 20
1964 - 1966	Meyer Bros New York N°5	Rico 2# Wolfe Tayne	King Super 20
1966 - 1970	Meyer Bros New York N°5	La voz medium	King Super 20
1970 - 1975	Meyer Bros New York N°5	La voz medium	Selmer Mark Six

## 2. ANÁLISES

*I Remember You*, música escrita pelo produtor e compositor, Victor Schertzinger (1888 – 1941), foi uma das 7 faixas do disco *Take Charge* de Cannonball Adderley, lançado em 1959, pelo selo Riverside, contava com o acompanhamento de grandes músicos, como Wynton Kelly (piano), nas faixas 1, 3, 4 e 6 Paul Chambers (baixo), nas faixas 2, 6 e 7 Percy Heath (baixo), nas faixas 2, 5 e 7 Albert Heath (bateria) e nas faixas 1, 3, 4 e 6 Jimmy Cobb (bateria). Foi um dos discos emblemáticos de sua carreira, pois marcou a saída de Cannonball do sexteto de *Miles Davis*. Os destaques incluem *Serenata*, *Poor Butterfly* e dois takes, de *I remember you*.

A música “I remember you”, está na tonalidade de Fá Maior para instrumentos afinados em Dó, porém, a música e a transição está transposta para instrumentos afinados em Mi bemol, nesse caso, para o Saxofone Alto. A música está na tonalidade de Ré maior, uma terça menor abaixo ou uma sexta maior acima. Sua forma é AABA, sendo assim, formalmente denominada de “forma ternaria” (Schoenberg, 2015:p151), ou seja, sua estrutura é dividida em três partes. Segundo Schoenberg “essa forma pode ter derivada do antigo *rondeau*, em que interlúdios eram inseridos entre repetição e refrão” (2015:p151), assim, consideramos que o primeiro A ou o A1, é a primeira exposição da música, que repete logo em seguida, o B seria uma sessão contrastante de ponte e o A2 a recapitulação do A1, porém, com variações melódicas no final.

Figura 2 – Melodia da música

# I REMEMBER YOU

**A1** Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7

**B** Gmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7

Bm7 E7 Amaj7 Em7 A7 **A2** Dmaj7 G#m7 C#7

Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 C7

F#m7 B7 G#7 G7 F#m7 B7 Em7 A7 D6 Em7 A7

Fonte: Autor

## 2.1.Ferramentas analíticas

Para definições de conceitos e análises do solo, foram utilizados principalmente os livros *Fundamentos da Composição* (SCHOENBERG, 2016), *Teoria Elementar da Música* (LACERDA, 1966) e o artigo *Motivic Pattern Mining* (LARTILLOT 2009).

O livro *Fundamentos da composição* (SCHOENBERG, 2016), foi utilizado para descrever de forma breve os elementos como, motivo e forma da música. De acordo com Schoenberg, os motivos são os responsáveis pela contextualização e pelo estabelecimento de coerência às músicas, sejam canções, sonatas, sinfonias ou mesmo, à solos improvisados. Quando falamos da forma musical ou estrutura da música, esse livro também trata de forma clara e pontual, assim, classificando a música *I remember you* como forma ternaria, ou seja, ela é uma forma ABA, onde seu primeiro A1 é a primeira exposição da música, o B a sessão contrastante e o A2 a repetição do A1, com variações melódicas e rítmicas.

O livro *Teoria Elementar da Composição* (LACERDA, 1966), foi utilizado para descrever conceitos de arpejos, síncopes e quiálteras que são utilizados por Cannonball Adderley durante seu solo. Cannonball utiliza muitas ferramentas em seu solo, uma das mais presentes é o arpejo, e Lacerda deixa muito claro nesse livro o que são os arpejos, Lacerda afirma que “os arpejos é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde” (1966, p.117), ou seja, pelo fato de Cannonball tocar um instrumento melódico, o saxofone, ele pode tocar apenas uma nota por vez, assim, o único recurso a ser utilizado para tocar as notas do acorde, é arpejando. Síncopas e quiálteras são muito utilizadas por Cannonball, e Lacerda também trata desses dois elementos rítmicos, a síncopa sendo a responsável pelo deslocamento do tempo fraco para o tempo forte ou do tempo forte para o tempo fraco e a quiáltera sendo responsável pelo grupo de notas que não obedecem a divisão do compasso ou subdivisão normal de seus tempos.

A terminologia de minhas análises está baseada no artigo “*Motivic Pattern Mining*” (LARTILLOT, 2009), onde o autor, Olivier Lartillot, analisa a quinta sinfonia de Beethoven. Os motivos serão separados por letras e números, onde os motivos terão sua identificação por letras do alfabeto e por números, ou seja, **a1**, **a2** ou **a3**, quer dizer que o **a1** é o primeiro motivo, o **a2** é o desenvolvimento do **a1**, e isso irá variando de acordo com o motivo que está sendo analisado. Abaixo dos motivos terá sempre um gráfico mostrando as relações entre as notas, da qual serão analisados por intervalo entre altura, que segundo Straus “Um intervalo entre notas é simplesmente a distância entre duas notas, medida pelo número de semitons entre elas” (2013: 6), ou seja, as notas serão classificadas por semitons e a letra “i” representará a distância de uma nota a outra, assim, classificada pelo sinal de (+) quando o intervalo for ascendente e (-)

quando o intervalo for descendente. A letra “P” terá por função exemplificar os pulsos, representados assim, em todos os exemplos a figura de menor valor será a a unidade de pulsação nas minhas análises

## 2.2. Análise rítmica

### 2.2.1. Quiáltera

Lacerda define quiálteras como “grupo de notas que não obedecem à divisão normal do compasso ou à subdivisão normal de seus tempos” (1967:35), sendo assim, pode-se considerar que são alterações em relação a métrica do compasso, onde pode causar a sensação de subdivisão ou atraso do que está sendo tocando naquele momento. Abaixo segue-se exemplos de quiálteras utilizadas por Cannonball em seu solo, de *I remembre you*. Abaixo apresento quiálteras que Cannonball utiliza em seu solo.

Figura 3- Excerto do solo, compasso 8



Figura 4 - Excerto do solo, compasso 16



Figura 5 - Excerto do solo, compasso 19



Figura 6 - Excerto do solo, compasso 30

Figure 6 shows a musical excerpt for measure 30. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords G#m7, C#7, and Dmaj7 are indicated. A bracket labeled '3' and 'QUALTERA' spans the final three notes of the measure.

Figura 7 - Excerto do solo, compasso 31

Figure 7 shows a musical excerpt for measure 31. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords Am7, D7, and Gmaj7 are indicated. A bracket labeled '3' and 'QUALTERA' spans the first three notes of the measure.

Figura 8 - Excerto do solo, compasso 49:

Figure 8 shows a musical excerpt for measure 49. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords Dmaj7, G#m7, and C#7 are indicated. Brackets labeled '3' and 'QUALTERA' span the last six notes of the measure.

Figura 9 - Excerto do solo, compasso 55 e 56:

Figure 9 shows a musical excerpt for measures 55 and 56. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords Am7, D7, Gmaj7, and C#m7 are indicated. Brackets labeled '3' and 'QUALTERA' span the last six notes of measure 55.

Figura 10 - Excerto do solo, compasso 73 e 75

Figure 10 shows a musical excerpt for measures 73 and 75. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords Em7, A7, D6, Em7, and A7 are indicated. Brackets labeled '3' and 'QUALTERA' span the last three notes of measure 73 and the last three notes of measure 75.

Figura 11 - Excerto do solo, compasso 93:

Figure 11 shows a musical excerpt for measure 93. The staff contains a sequence of notes with various accidentals. Above the staff, the chords C#m7, F#7, and Bmaj7 are indicated. A bracket labeled '3' and 'QUALTERA' spans the last three notes of the measure.

Figura 12 - Excerto do solo, compasso 120 e 121

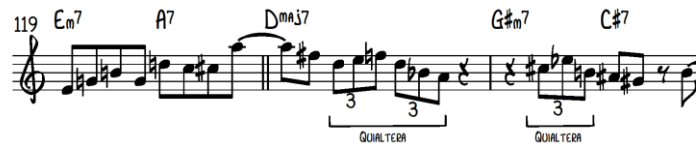


Figura 13 - Excerto do solo, compasso 127



Figura 14 - Excerto do solo, compasso 131

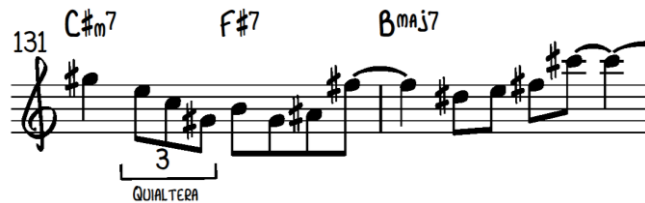


Figura 15 - Excerto do solo, compasso 137



Figura 16 - Excerto do solo, compasso 140

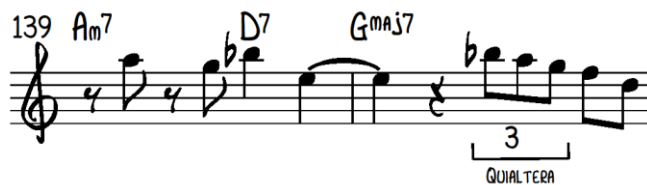


Figura 17 - Excerto do solo, compasso 145



Figura 18 - Excerto do solo, compasso 155:

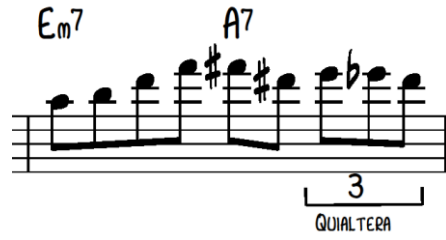


Figura 19 - Excerto do solo, compasso 157



Figura 20 - Excerto do solo, compasso 162:



Figura 21 - Excerto do solo, compasso 165

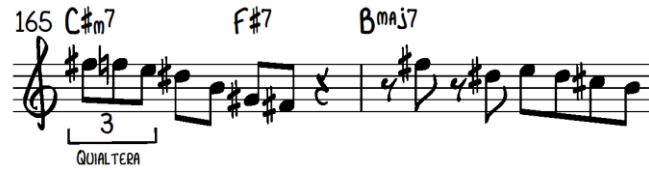


Figura 22 - Excerto do solo, compasso 175 e 177:



Figura 23 - Excerto do solo, compasso 182 e 183:



### 2.2.2. Síncopa

Segundo Lacerda a Síncopa ou Síncopa “é a supressão de um acento normal do compasso, pela prolongação de tempo fraco ou parte fraca de tempo, para tempo forte ou parte forte do tempo” (1967:38), sendo assim, concluímos que a síncopa ou síncopa se trata do deslocamento do tempo fraco para o tempo forte ou o acento de duas notas diferentes onde a segunda terá mais ênfase do que a primeira. Abaixo exemplos de síncopas utilizadas por Cannonball durante seu solo.

Figura 24 - Excerto do solo, compasso 4 e 6



Figura 25 - Excerto do solo, compasso 7 e 8

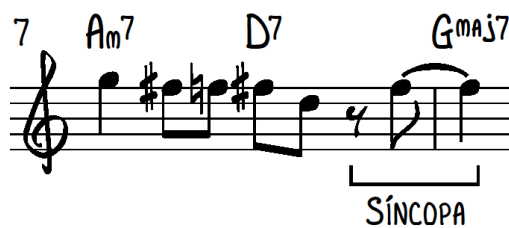


Figura 26 - Excerto do solo, compasso 11 ao 12 e 13

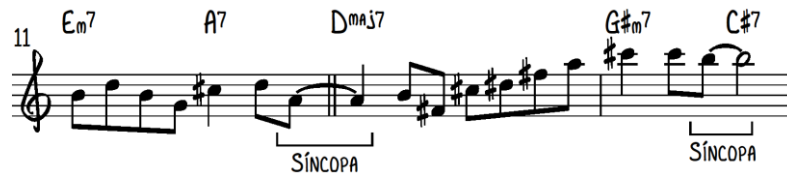


Figura 27 - Excerto do solo, compasso 24 e 25

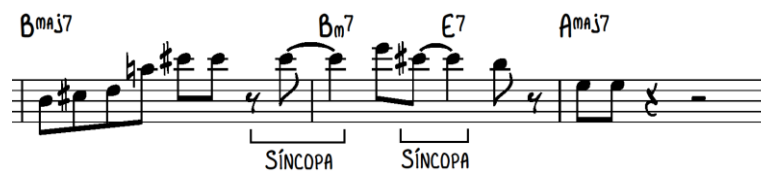




Figura 28 - Excerto do solo, compasso 27 e 28

27  $E_m7$   $A7$   $D^{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 29 - Excerto do solo, compasso 35

35  $G\#7$   $G7$   $F\#m7$   $B7$

SÍNCOPA

Figura 30 - Excerto do solo, compasso 39

39  $E_m7$   $A7$   $D^{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 31 - Excerto do solo, compasso 47 e 48

47  $E_m7$   $A7$   $D^{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 32 - Excerto do solo, compasso 55 a 56, 56 a 57 e 57 a 58

55  $A_m7$   $D7$   $G^{maj7}$   $C\#m7$   $F\#7$   $B^{maj7}$

SÍNCOPA SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 33 - Excerto do solo, compasso 59 e 60

59  $C\#m7$   $F\#7$   $B^{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 34 - Excerto do solo, compasso 61, 62 e 63

61  $Bm7$   $E7$   $A_{maj7}$   $E_{m7}$   $A7$   $D_{maj7}$

SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 35 - Excerto do solo, compasso 65 ao 66 e 68

65  $G\#m7$   $C\#7$   $D_{maj7}$   $A_{m7}$   $D7$   $G_{maj7}$

SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 36 - Excerto do solo, compasso 70

69  $G_{m7}$   $C7$   $F\#m7$   $B7$

SÍNCOPA

Figura 37 - Excerto do solo, compasso 70

77  $G\#m7$   $C\#7$   $D_{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 38 - Excerto do solo, compasso 91

89  $G_{m7}$   $C7$   $D_{maj7}$   $A_{m7}$   $D7$

SÍNCOPA

Figura 39 - Excerto do solo, compasso 97

97  $Bm7$   $E7$   $A_{maj7}$

SÍNCOPA

Figura 40 - Excerto do solo, compasso 105 e 107 ao 108

105 Gm7 C7 F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7

SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 41 - Excerto do solo, compasso 112 e 113

112 Dmaj7 G#m7 C#7

SÍNCOPA

Figura 42 - Excerto do solo, compasso 119 e 120, 121 e 122

119 Em7 A7 Dmaj7 G#m7 C7 Dmaj7

SÍNCOPA SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 43 - Excerto do solo, compasso 125 e 126 a 127

125 Gm7 C7 Dmaj7 Am7 D7

SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 44 - Excerto do solo, compasso 131 a 132, 132 a 133

131 C#m7 F#7 Bmaj7 Bm7 E7

SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 45 - Excerto do solo, compasso 137

136 Dmaj7 G#m7 C#7

SÍNCOPA

Figura 46 - Excerto do solo, compasso 139 e 140

139 Am7 D7 Gmaj7 3  
SÍNCOPA

Figura 47 - Excerto do solo, compasso 141 e 142

141 Gm7 C7 F#m7 B7  
SÍNCOPA

Figura 48 - Excerto do solo, compasso 147 e 149

147 Em7 A7 Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7  
SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 49 - Excerto do solo, compasso 153 e 154

152 Gmaj7 Gm7 C7 F#m7 B7  
SÍNCOPA

Figura 50 - Excerto do solo, compasso 172 e 173

172 Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7  
SÍNCOPA SÍNCOPA

Figura 51 - Excerto do solo, compasso 179 e 180

178 F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7  
SÍNCOPA

## 2.3. Análise melódica

### 2.3.1. Arpejos

Segundo Lacerda, Arpejo ou Harpejo “é a execução rápida e sucessiva de um acorde” (1966:117), ou seja, o arpejo pode ter início da nota mais grave para a aguda ou da nota mais aguda à nota mais grave (como em uma harpa) de forma que irá mostrar quais notas estão presentes dentro daquele determinado acorde. Em meio a improvisação jazzística, é muito comum vermos principalmente instrumentos melódicos, que não podem tocar mais de uma nota ao mesmo tempo, fazendo a utilização dos arpejos, para que assim possa descrever melhor a harmônia ou estrutura do acorde ao ouvinte. Abaixo exemplos de possibilidades de arpejos que Cannonball aplica durante seu desenvolvimento no solo.

Figura 52 - Excerto do solo, compasso 3

5 3 1 7      1 b3 b5 b7  
ARPEJO DE E<sup>m7</sup>      ARPEJO DE C<sup>#m7(b5)</sup>

Figura 53 - Excerto do solo, compasso 8

b3 1 5      1 3 5 3      7 5 3 1  
ARPEJO DE B<sub>m</sub>      ARPEJO DE B<sub>b</sub>      ARPEJO DE F<sup>#m7</sup>

Figura 54 - Excerto do solo, compasso 10 e 11

7 1 3 5      5 6 b3 1      3 5 3 1  
ARPEJO DE F<sup>#m7</sup>      ARPEJO DE A<sup>m6</sup>      ARPEJO DE G

Figura 55 - Excerto do solo, compasso 14

15 Am7 D7 Gmaj7

1 3 5 7  
ARPEJO DE Cmaj7

1 b3 b7 5 ARPEJO DE Bm7

1 b3 4 5 7 ARPEJO DE Gm7(ADD4)

Figura 56 - Excerto do solo, compasso 19 e 20

18 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7

1 3 5 7 ARPEJO DE Cmaj7

1 b7 5 b3 ARPEJO DE Bm7

1 9 3 5 ARPEJO DE G

Figura 57 - Excerto do solo, compasso 28 e 29

26 Amaj7 Em7 A7 Dmaj7 G#m7 C#7

5 3 1 ARPEJO DE D

b5 3 9 1 ARPEJO DE B(b5)

Figura 58 - Excerto do solo, compasso 32

30 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7

1 3 5 7 ARPEJO DE Bm7

Figura 59 - Excerto do solo, compasso 33, 34 e 36

33 Gm7 C7 F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7

5 b3 1 5 ARPEJO DE Gm

b3 5 9 1 ARPEJO DE Gm

1 5 3 3 ARPEJO DE A

Figura 60 - Excerto do solo, compasso 37

37  $E_m^7$   $A^7$   $D^6$

1  $b3$  5  $b3$

ARPEJO DE  $E_m$

Figura 61 - Excerto do solo, compasso 43

42  $D^{maj7}$   $A_m^7$   $D^7$

1 5 7 3

ARPEJO DE  $A_m^7$

1  $b3$   $b5$   $b7$

ARPEJO DE  $F\#_m^7(b5)$

Figura 62 - Excerto do solo, compasso 47

47  $E_m^7$   $A^7$   $D^{maj7}$   $G\#_m^7$   $C\#^7$

7 5 3 1

ARPEJO DE  $G^{maj7}$

3 3

Figura 63 - Excerto do solo, compasso 52 e 53

51  $A_m^7$   $D^7$   $G^{maj7}$   $G_m^7$   $C^7$   $D^{maj7}$

$b7$  5 3 1

ARPEJO DE  $D^7$

1 3 5 7

ARPEJO DE  $B_b^{maj7}$

Figura 64 - Excerto do solo, compasso 55

55  $A_m^7$   $D^7$   $G^{maj7}$

1 3 5 7

ARPEJO DE  $C^{maj7}$

3 3

Figura 65 - Excerto do solo, compasso 61

61 Bm7 E7 Amaj7 Em7 A7

1 b3 5 b7

ARPEJO DE F#m7

Figura 66 - Excerto do solo, compasso 67

65 G#m7 C#7 Dmaj7 Am7 D7

5 b3 1 5

ARPEJO DE Am

Figura 67 - Excerto do solo, compasso 72 e 73

71 G#m7 G7 F#m7 B7 Em7 A7 D6

3 5 1 3

ARPEJO DE D

1 b3 1 5

ARPEJO DE Gm

Figura 68 - Excerto do solo, compasso 82

82 F#m7 B7 Em7 A7

1 9 3 5

ARPEJO DE F(ADD9)

3 9 1 5

ARPEJO DE F(ADD9)

Figura 69 - Excerto do solo, compasso 85

84 Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7

5 b3 1

ARPEJO DE C#m



Figura 70 - Excerto do solo, compasso 87 e 89

87 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 C7

1 b3 b5 b7 ARPEJO DE F#m7(b5)

b3 5 1 b3 ARPEJO DE Gm

Figura 71 - Excerto do solo, compasso 91

90 Dmaj7 Am7 D7

1 3 5 7 ARPEJO DE Cmaj7

Figura 72 - Excerto do solo, compasso 96

94 Bmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7

7 1 b3 5 ARPEJO DE Bm(maj7)

Figura 73 - Excerto do solo, compasso 104

102 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7

1 5 3 1 ARPEJO DE G

7 5 3 1 ARPEJO DE Gmaj7

Figura 74 - Excerto do solo, compasso 106

105 Gm7 C7 F#m7 B7

1 b7 5 b3 ARPEJO DE F#m7

Figura 75 - Excerto do solo, compasso 112 e 114

112 Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7

3 1 5 1 3 ARPEJO DE D

5 3 1 ARPEJO DE A

Figura 76 - Excerto do solo, compasso 119:

6 119 Em7 A7 Dmaj7  
1 b3 5 b3 3 3  
ARPEJO DE Em

Figura 77 - Excerto do solo, compasso 123

122 Dmaj7 Am7 D7  
5 b3 1 5  
ARPEJO DE Am

Figura 78 - Excerto do solo, compasso 141, 143 e 144

141 Gm7 C7 F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7  
b3 1 7 5 3 5 3 1 b7 5 3 1 7 5 3 1  
ARPEJO DE Gm(maj7) ARPEJO DE G ARPEJO DE G7 ARPEJO DE Gmaj7

Figura 79 - Excerto do solo, compasso 145 e 146:

145 Em7 A7 D6 Gmaj7  
1 7 5 3 7 5 3 1  
ARPEJO DE Em7 ARPEJO DE Gmaj7

Figura 80 - Excerto do solo, compasso 148

147 Em7 A7 Dmaj7 G#m7 C#7  
1 7 5 3  
ARPEJO DE Gmaj7

Figura 81 - Excerto do solo, compasso 151

150 Dmaj7 Am7 D7  
1 3 5 7  
ARPEJO DE Cmaj7

Figura 82 - Excerto do solo, compasso 152

152

Gmaj7 Gm7 C7 F#m7 B7

1 b7 5 b3

ARPEJO DE Bm7

Figura 83 - Excerto do solo, compasso 152

156

Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7

5 4 b3 1, 7 5 3 1

ARPEJO DE Bbm(ADD4) ARPEJO DE Fmaj7

Figura 84 - Excerto do solo, compasso 164

163

Am7 D7 Gmaj7 C#m7 F#7

1 3 5 7

ARPEJO DE Am7

Figura 85 - Excerto do solo, compasso 176 e 177

176

Gmaj7 Gm7 C7

5 3 9 1 b7 5 b3 1

ARPEJO DE G(ADD9) ARPEJO DE Gm7

Figura 86 - Excerto do solo, compasso 178 e 180

178

F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7

5 3 1 1 9 3 5 5 4 3 1

ARPEJO DE A ARPEJO DE D(ADD9) ARPEJO DE B(ADD4)

Figura 87 - Excerto do solo, compasso 178 e 180

181

Em7 A7 D6 Em7 A7

3 1 #5 3

ARPEJO DE F(#5)

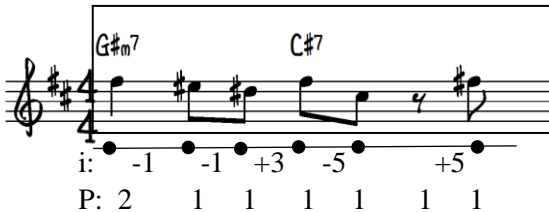
## 2.4. Análise motívica

### 2.4.1. Motivo

Segundo *Schoenberg*: “Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso”, ou seja, o “*motivo*” é um fragmento rítmico ou melódico que trás sentido para aquilo que está ocorrendo, seja uma sonata, sinfonia, canção ou mesmo um solo, por se tratar de uma ferramenta para desenvolvimento. Se tratando do solo improvisado, o motivo é um fator importante ao seu desenvolvimento, por imputar ao mesmo coerência fraseológica. Schoenberg afirma que “ a pura repetição, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação”, ou seja, o motivo repetido algumas vezes torna interessante. Porém, quando repetido diversas vezes pode tornar algo parado e menos interessante, sendo assim, somente as variações rítmicas ou melódicas farão com que venha soar mais coerente.


Figura 88 – Motivo a

Motivo a1



i: -1 -1 +3 -5 +5  
P: 2 1 1 1 1 1

Motivo a2



i: -1 -1 +1 -4 +4  
P: 2 1 1 1 1 1

Legenda 1. Os motivos acima correspondem aos compassos 5 (a1) e 7 (a2) da transcrição.

Figura 88. A nota FÁ suspenso, primeiro tempo do motivo **a1**, desce 1 semitom para a nota MI suspenso, a nota MI suspenso desce um semitom para a nota RÉ suspenso, a nota RÉ suspenso sobe 3 semitons para a nota FÁ suspenso, a nota FÁ suspenso desce 5 semitons para a nota DÓ suspenso e a nota DÓ suspenso sobe 5 semitons para a nota FÁ suspenso.

A nota sol natural, primeiro tempo do motivo **a2**, desce 1 semitom para a nota FÁ suspenso, a nota FÁ suspenso desce 1 semitom para a nota FÁ natural, a nota FÁ natural sobe 1 semitom para a nota FÁ suspenso, a nota FÁ suspenso desce 4 semitons para a nota RÉ, a nota RÉ sobe 4 semitons para a nota FÁ suspenso.

Concluimos que o motivo **a** é repetido apenas em sua rítmica, pois ao observarmos melódicamente entre alturas, o tempo um e dois do compasso não há variações intervalares, a partir da passagem do tempo dois para o tempo três começam as variações intervalares entre alturas, como no motivo **a1**, do tempo 2 para o tempo três, há um intervalo de 3 semitons ascendente, já no motivo **a2** há apenas a distância de 1 semitom, ou seja tem a diferença de 2 semitons. As colcheias do tempo 3 do motivo **a1** há um intervalo de 5 semitons descendentes e no **a2** 4 semitons descendentes, ou seja, 1 semitom de diferença. Na passagem do tempo três para o tempo quatro, no motivo **a1**, tem a distância de 5 semitons ascendentes, no **a2**, apenas 4 semitons ascendentes, ou seja, 1 semitom de diferença.

Figura 89 – Motivo **b**

The figure shows four measures of music in 4/4 time, labeled Motivo b1, b2, b3, and b4. Each measure is enclosed in a box with its respective chord symbols above it. Below the staff, intervallic patterns are provided for each measure.

Motivo b1	Motivo b2	Motivo b3	Motivo b4
Chords: G#m7, C#7	Chord: Dmaj7	Chord: Gmaj7	Chords: Gm7, C7
i: 0 -3	i: 0 -4	i: 0 +7	i: 0 +5
P: 11 2 2 1 1	P: 11 2 2 1 1	P: 11 2 2 11	P: 11 2 2 1

Legenda 2. Os motivos acima correspondem aos compassos 41 (**b1**), 42 (**b2**), 44 (**b3**) e 45 (**b4**).

Figura 89. O primeiro tempo do Motivo **b1** possui uma adaptação harmônica, ou seja, pela tonalidade de RÉ maior a nota FÁ é sustenido, porém, nessa situação ela foi adaptada para FÁ natural. Em seu primeiro tempo não possui variação de nota, repete a nota FÁ natural, porém, entre a nota FÁ natural e RÉ, primeiro e quarto tempo, possui o intervalo de 3 semitons descendentes.

O primeiro tempo do motivo **b2** repete a mesma nota, fica apenas na nota MI, porém, em seu quarto tempo temos DÓ natural, uma adaptação harmônica não pertencente a escala de RÉ maior. Da nota MI para a nota DÓ, temos o intervalo de 4 semitons descendentes.

O primeiro tempo do motivo **b3** repete a nota RÉ, porém, entre o primeiro e quarto tempo do compasso, ou seja, a nota RÉ e a nota LÁ, há um intervalo de 7 semitons ascendentes.

O primeiro tempo do motivo **b4** repete a nota RÉ, porém, entre o primeiro e quarto tempo do compasso, ou seja, a nota RÉ e a nota SOL, há um intervalo de 5 semitons ascendentes.

Ao observarmos os motivos **b1**, **b2**, **b3** e **b4**, entendemos que entre eles a rítmica permanece a mesma, porém, ao analisarmos por intervalos entre alturas, as duas colcheias no primeiro tempo de cada compasso, permanecem sem variações melódicas, mas entre a segunda colcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do quarto tempo de cada compasso, há diferença intervalar, ao relacionarmos os 4 motivos citados acima, no motivo **b1** temos 3 semitons descendentes, **b2** temos 4 semitons descendentes, **b3** temos 7 semitons ascendentes e **b4** temos 5 semitons ascendentes, assim, concluímos que não há alteração rítmica, apenas variações melódicas.

Figura 90 – Motivo **c**

Motivo **c1**      Motivo **c2**

*G#m7*      *C#7*      *Bm7*      *E7*

i: 0   -2   0      i: +4   -7   0

P: 2   1   1   2   2      P: 2   1   1   2   2

Legenda 3. Os motivos acima correspondem aos compassos 13 (**c1**) e 97 (**c2**).

Figura 90. O primeiro e segundo tempo do motivo **c1** repete a mesma nota, porém, da passagem do tempo 2 para o tempo 3, há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre a nota DÓ sustenido e SI natural.

Do primeiro tempo do motivo **c2** para o segundo tempo, há um intervalo de 4 semitons ascendentes, ou seja, entre a nota LÁ e a nota DÓ sustenido, da nota DÓ sustenido para o FÁ sustenido, há um intervalo de 7 semitons descendentes, do tempo 2 para o tempo 3 repete a mesma nota, continua no FÁ sustenido.

Concluímos que entre os motivos **c1** e **c2**, não há variações rítmicas ao analisarmos os pulsos (P), porém, ao observarmos os intervalos entre alturas, entendemos que há variações melódicas entre eles, assim, nos tempos um e dois de cada compasso, o motivo é adaptado na harmônia. Pela distância das citações, ou seja, o motivo **c1** citado no compasso 13 e o **c2** no compasso 97, entendemos também que o motivo **c** era utilizado para finalizações de frases durante o desenvolvimento do solo.

Figura 91 – Motivo **d**

The image shows four measures of music, each with a guitar chord and a fretting diagram. The chords are D<sup>maj</sup>7, B<sup>maj</sup>7, G<sup>maj</sup>7, and G<sup>maj</sup>7. The fretting diagrams are as follows:

Motivo d1	Motivo d2	Motivo d3	Motivo d4
i: -7 +5 +1	-8 +7 +1	-9 +7 +1	-3 -2 -2
P: 11 11 2 1 1	11 11 2 1 1	11 11 2 1 1	11 11 2 1 1

Legenda 4. Os motivos acima correspondem aos compassos 76 (**d1**), 94 (**d2**), 128 (**d3**) e 176 (**d4**).

Figura 91. A nota LÁ, primeiro tempo do motivo **d1** tem a distância intervalar de 7 semitons descendentes de RÉ, entre a nota RÉ e SOL sustenido há a distância intervalar de 5 semitons ascendentes, pela nota SOL ser alterada em relação a armadura de clave, entre a nota SOL sustenido e LÁ natural há um intervalo de 1 semitom ascendente.

A nota SI, primeira nota do motivo **d2** possui a distância intervalar de 8 semitons descendentes de RÉ sustenido, nota alterada em relação a armadura de clave de RÉ maior, a nota RÉ sustenido possui a distância de 7 semitons ascendentes da nota LÁ sustenido, nota também alterada em relação a armadura de clave de RÉ maior, LÁ sustenido possui a distância de 1 semitom ascendente de Si natural.

A nota SI é o primeiro tempo do motivo **d3**, da nota SI para a nota RÉ há um intervalo de 9 semitons descendentes, da nota RÉ para a nota LÁ sustenido há um intervalo de 7 semitons ascendentes, por LÁ ser uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, entre a nota LÁ sustenido e SI há um intervalo de 1 semitom ascendente.

A nota RÉ é o primeiro tempo do motivo **d4**, entre a nota RÉ e a nota SI há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre a nota SI e a nota LÁ há um intervalo de 2 semitons descendentes e entre a nota LÁ e a nota SOL há um intervalo de 2 semitons ascendentes.

Concluimos que os motivos **d** foram pensados como um padrão rítmico utilizado em inícios de frases, onde ele é apresentado nos compassos 76, 94, 128 e 176 com o intuito de desenvolvimento, assim, adaptando de acordo com a harmonia para que fizesse contexto para aqueles acordes.

Figura 92 – Motivo e

The image shows a musical staff with four measures of music, each labeled with a motive: Motivo e1, Motivo e2, Motivo e3, and Motivo e4. Below the staff is a series of dots representing pitch classes, with numerical intervals between them. The intervals are: -1, -3, +2, -7, -4, -5, +5, +4, +2, +1, +2, +2, +10, -1, -2, -2.

i: -1 -3 +2 -7 -4 -5 +5 +4 +2 +1 +2 +2 +10 -1 -2 -2  
P: 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11

Legenda 5. Os motivos acima correspondem aos compassos 59 (e1), 112 (e2), 126 (e3) e 129 (e4).

Figura 92. No motivo **e1**, entre as notas MI e RÉ sustenido há uma distância de 1 semitom descendente da nota RÉ sustenido, por RÉ sustenido ser uma nota alterada com relação a escala de RÉ maior, entre as notas RÉ sustenido e SI tem um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas SI e DÓ tem um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas DÓ e FÁ tem um intervalo de 7 semitons descendentes.

No motivo **e2**, entre as notas FÁ e RÉ há um intervalo de 5 semitons descendentes, entre as notas LÁ e RÉ há um intervalo de 5 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e FÁ há um intervalo de 4 semitons ascendentes.

No motivo **e3**, entre as notas LÁ e SI há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas SI e DÓ natural há um intervalo de 1 semitom ascendente por DÓ natural ser uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, entre as notas DÓ natural e RÉ há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e MI há um intervalo de 2 semitons ascendentes.

No motivo **e4**, entre as notas DÓ e SI há um intervalo de 10 semitons ascendentes, entre as notas SI e LÁ sustenido, nota alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendente, entre o LÁ sustenido e o SOL sustenido, nota também alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre a nota SOL sustenido e a nota FÁ sustenido há um intervalo de 2 semitons descendentes.

Ao analisarmos os pulsos e os intervalos melódicos do motivo **e** citado nos 4 compassos acima, podemos concluir que rítmicamente não há alterações, o motivo rítmico é o mesmo nos 4 compassos, porém, ao observarmos os intervalos entre as alturas, podemos considerar que entre os 4 compassos do motivo **e** há variações melódicas.



Figura 93 – Motivo f

Motivo f1                      Motivo f2                      Motivo f3

i: -4 -3 -6 +3 -3 +1 +2      -3 -3 -5 +3 -2 +1 +8      -4 -4 -4 +3 -3 +2 +8

P: 3 1 1 1 1,5 1,5 1,5 1,5      3 1 1 1 1,5 1,5 1,5 1,5      3 1 1 1 1,5 1,5 1,5 1,5

Legenda 6. Os motivos acima correspondem aos compassos 8 (**f1**), 127 (**f2**) e 132 (**f3**).

Figura 93. No motivo **f1**, entre as notas FÁ e RÉ há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas RÉ e SI há um intervalo de 3 semitons descendente, entre as notas SI e FÁ há um intervalo de 6 semitons descendentes, entre as notas FÁ e LÁ há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as no LÁ e FÁ há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas FÁ e SOL há um intervalo de 1 semitom e entre SOL e LÁ há um intervalo de 2 semitons ascendentes.

No motivo **f2**, entre as notas MI e DÓ natural, sendo o DÓ uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas DÓ natural e LÁ há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas LÁ e MI há um intervalo de 5 semitons descendentes, entre as notas MI e SOL há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas SOL e FÁ natural, sendo FÁ uma notal alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas FÁ natural e FÁ sustenido há um intervalo de 1 semitom ascendente e entre a nota FÁ sustenido e a nota RÉ há um intervalo de 8 semitons ascendentes.

No motivo **f3**, entre as notas SOL sustenido e MI, sendo SOL sustenido uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas MI e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas DÓ natural e SOL sustenido, há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas SOL sustenido e SI há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas SI e SOL sustenido há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas SOL sustenido e LÁ sustenido, sendo LÁ sustenido uma alteração em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons ascendentes e entre as notas LÁ sustenido e FÁ há um intrvalo de 8 semitons ascendentes.

Concluimos que o motivo **f**, onde um de seus elementos rítmicos é a qualtera, foi pensando como padrão rítmico, onde sua função é ser ponte para frases, apresentado no compasso 8 e nos

compasso 127 e 132 com o intuito de desenvolvimento, assim, Cannonball adapta o motivo **f** de acordo com a harmônia para que fizesse contexto para aqueles acordes em seu desenvolvimnto do solo.

Figura 94 – Motivo **g**

Motivo **g1** (D<sup>major</sup>7): i: 3 -3 0 4; P: 3 1 4

Motivo **g2** (G<sup>#</sup>m7 / C<sup>#</sup>7): i: 3 -2 0 4; P: 3 1 4

Legenda 7. Os motivos acima correspondem aos compassos 172 (**g1**) e 173 (**g2**).

Figura 94. A nota DÓ é o primeiro tempo do motivo **g1**, a nota LÁ é o segundo tempo, entre a nota DÓ e a nota LÁ há um intervalo de 3 semitons descendentes, do segundo tempo para o terceiro e quarto se mantém na nota LÁ, ou seja, não há variação entre elas.

A nota SI bemol é o primeiro tempo do motivo **g2**, a nota LÁ bemol é o segundo tempos, tanto quanto SI bemol e LÁ bemol são notas alteradas em relação a tonalidade de RÉ maior, entre elas há um intervalo de 2 semitons descendentes, do segundo para o terceiro e quarto tempo se repete a nota LÁ bemol.

Concluimos que o motivo **g** é composto por síncopes, onde entre elas não há variações rítmicas, ao observarmos os pulsos de ambos os compassos, porém, ao analisarmos entre altura, podemos considerar que há variações melódica entre elas, assim, entendemos que Cannonball mantém a mesma rítmica, mas adapta o motivo na harmônia.

Figura 95 – Motivo **h**

Motivo **h1** (G<sup>#</sup>m7): i: 0 -3 +3 +2 +3 +1; P: 3 1 1 1 1,5 1,5 1,5

Motivo **h2** (A<sup>minor</sup>7 / D7): i: -3 -2 -2 -1 -2 +5; P: 3 1 1 1 1,5 1,5 1,5

Motivo **h3** (G<sup>minor</sup>7 / C7): i: -3 -4 -3 +5 -1 -2; P: 3 1 1 1 1,5 1,5 1,5

Legenda 7. Os motivos acima correspondem aos compassos 56 (**h1**), 175 (**h1**) e 177 (**h2**).

Figura 95. No motivo **h1**, no primeiro e segundo tempo do compasso repete a nota SOL, ainda no segundo tempo, entre as notas SOL e MI há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas MI e SOL há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas SOL e LÁ há um

intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas LÁ e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons ascendentes e entre DÓ natural e DÓ sustenido há um intervalo de 1 semitom ascendente.

No motivo **h2**, entre as notas SOL e MI há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas MI e RÉ há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas RÉ e DÓ natural, sendo DÓ uma alteração em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas DÓ natural e SI há um intervalo de 1 semitom descendente, entre a nota SI e LÁ há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre As notas LÁ e RÉ há um intervalo de 5 semitons ascendentes.

No motivo **h3**, entre as notas FÁ natural e Ré há um intervalo de 3 semitons descendentes, sendo FÁ uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, entre as notas RÉ e SI bemol há um intervalo de 4 semitons descendentes, sendo SI bemol uma nota também alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, entre as notas SI bemol e Sol há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas SOL e DÓ natural há um intervalo de 5 semitons ascendentes, sendo DÓ uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, entre as notas DÓ natural e SI há um intervalo de 1 semitom descendente e entre as notas SI e LÁ há um intervalo de 2 semitons descendentes.

Concluimos que o motivo **h** tem como um de seus elementos rítmicos a quíaltera, sendo assim, ao analisarmos os pulsos do motivo **h**, entendemos que não há variações rítmicas, ou seja, a mesma rítmica é repetida nos 3 compassos acima. Ao observamos e analisarmos melódicamente entre altura, entendemos que as variações estão na melódia do motivo, assim, Cannonball mantia a mesma rítmica e adaptava o motivo na harmônia.

Figura 96 – Motivo i

Motivo i1:  $Bm_{\text{maj}}7$   
 Motivo i2:  $G\#m7$   $G7$   
 Motivo i3:  $Gm7$   $C7$

i: +2 +1 +6 +4 0 0      -1 -1 -8 +7 -2 +3      +3 -3 +1 +1 +10 -2  
 P: 1 1 1 1 1 1      1 1 1 1 1 1      1 1 1 1 1 1

Legenda 7. Os motivos acima correspondem aos compassos 24 (I1), 107 (I2) e 153 (I3)

Figura 96. No motivo **i1**, entre as notas SI e DÓ há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas DÓ e RÉ há um intervalo de 1 semiton ascendente, entre as notas RÉ e LÁ há um intervalo de 6 semitons ascendentes, entre as notas LÁ e DÓ há um intervalo de 4 semitons ascendentes, no terceiro e quarto tempo a nota DÓ se repete.

No motivo **i2**, entre as notas DÓ sustenido e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas DÓ natural e SI há um intervalo de 1 semitom, entre as notas SI e MI bemol, sendo MI bemol uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 8 semitons descendentes, entre as notas MI bemol e SI bemol, sendo SI bemol uma nota alterada também em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 7 semitons ascendentes, entre as notas SI bemol e LÁ bemol, sendo LÁ bemol uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas LÁ bemol e SI natural há um intervalo de 3 semitons ascendentes.

No motivo **i3**, entre as notas RÉ e FÁ natural, sendo FÁ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas FÁ natural e RÉ há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas RÉ e RÉ sustenido, sendo RÉ sustenido uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendentes, entre as notas RÉ sustenido e MI há um intervalo de 1 semitom ascendentes, entre as notas MI e RÉ há um intervalo de 10 semitons ascendente, entre as notas RÉ e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendentes.

Concluimos que o motivo **i** quando citado em seu solo, Cannonball mantém a mesma rítmica, ao analisarmos os pulsos, e melódicamente ele adapta o motivo na harmônia, ao analisarmos entre altura. Nos compassos 24, 107 e 153, o motivo **f** tem o intuito de finalização ou desenvolvimento.

Figura 97 – Motivo j

Motivo j1	Motivo j2	Motivo j3
Dmaj7	Am7    D7	F#m7    B7
i: -3 -2 +5 -2 +2 -2	+2 +3 +3 +1 +1 +1	-3 -4 +5 +2 +2 +3
P: 1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1

Legenda 7. Os motivos acima correspondem aos compassos 102 (j1), 115 (j2) e 178 (j3)

Figura 97. No motivo **j1**, entre as notas RÉ e SI há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas SI e LÁ há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas LÁ e RÉ há um intervalo de 5 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas DÓ e RÉ há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e DÓ natural há um intervalo de 2 semitons descendentes.

No motivo **j2**, entre as notas RÉ e MI há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas MI e SOL há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas SOL e LÁ sustenido, sendo LÁ uma nota alterada em relação a escala de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre LÁ sustenido e SI há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre SI e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre DÓ natural e DÓ sustenido há um intervalo de 1 semitom ascendente.

No motivo **j3**, entre as notas MI e DÓ há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas DÓ e LÁ há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas Lá e RÉ há um intervalo de 5 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e MI há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas MI e FÁ há um intervalo de 2 semitons ascendentes e entre as notas FÁ e LÁ há um intervalo de 3 semitons ascendentes.

Ao observarmos o motivo **j**, concluímos que a rítmica é repetida nos 3 compassos, ou seja, não há variações ao considerarmos os pulsos, melódicamente ele possui variações e adaptações de acordo com a harmônia, ao analisarmos entre altura.

Figura 98 – Motivo **k**

Motivo **k1** Motivo **k2** Motivo **k3**

$F\#m7$   $B7$   $G\#m7$   $G7$   $A_m7$   $D7$

i: +7 -3 0 +1 -1 -4 -1 -2    -1 +1 -1 -2 +2 -2 -3 +3    +2 +1 +2 +2 -1 -1 -1 -3

P: 2 2 2 2 2 1 1 2 2    2 2 2 2 2 1 1 2 2    2 2 2 2 2 1 1 2 2

Legenda 8. Os motivos acima correspondem aos compassos 36(**k1**), 71(**k2**) e 163(**k3**).

Figura 98. No motivo **k1**, entre as notas LÁ e MI há um intervalo de 7 semitons ascendente, entre as notas MI e Dó há um intervalo de 3 semitons descendente, a nota dó se repete no segundo tempo do compasso, entre as notas DÓ e RÉ há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas RÉ e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de

RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendente, entre a nota DÓ natural e LÁ bemol, sendo LÁ bemol uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 4 semitons descendentes, entre as notas LÁ bemol e SOL há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas SOL e FÁ natural, sendo FÁ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendente.

No motivo **k2**, entre as notas LÁ bemol e SOL, sendo LÁ bemol uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas SOL e LÁ bemol há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas LÁ bemol e SOL há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas SOL e FÁ natural, sendo FÁ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendente, entre as notas FÁ natural e SOL, há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre As notas SOL e FÁ natural há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas FÁ natural e RÉ há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas RÉ e FÁ natural há um intervalo de 3 semitons ascendentes.

No motivo **k3**, entre as notas DÓ natural e RÉ, sendo DÓ natural uma nota alterada com relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas RÉ e MI bemol, sendo MI bemol uma nota alterada em relação a notalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas Mi bemol e FÁ natural, sendo FÁ natural uma notal alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há o intervalo de 2 semitons ascendente, entre as notas FÁ natural e SOL há um intervalo de 2 semitons ascendente, entre as notas SOL e FÁ há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as nbotas FÁ susenido e FÁ natural há o intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas FÁ natural e MI há um intervalo de 1 semitom descendente e entre as notas MI e DÓ natural há um intervalo de 3 semitons descendentes.

Ao analisarmos o motivo **k**, concluímos que não há variações rítmicas, por analisarmos os pulsos do motivo, as variações estão apenas na harmônia, ao analisarmos o motivo **k** entre altura.

Figura 99 – Motivo I

Motivo I1 Motivo I2 Motivo I3

Motivo I4 Motivo I5

i: +2 -5 +6 +2 +3 +3 +3 -3 +1 +2 +1 +2 0 -3 +1 +2 +1 +2

P: 2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1

-3 -2 -2 +2 +2 +1 -2 -2 -1 -2 -1 -4

2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1

Legenda 8. Os motivos acima correspondem aos compassos 12(I1), 66(I2), 122(I3), 142(I4) e 180 (I5).

Figura 99. No motivo **I1**, entre as notas LÁ e SI há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas SI e FÁ há um intervalo de 5 semitons descendentes, entre as notas FÁ e DÓ há um intervalo de 6 semitons ascendentes, entre as notas DÓ e RÉ suspenso, sendo RÉ suspenso uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas RÉ suspenso e FÁ há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas FÁ e LÁ há um intervalo de 3 semitons ascendentes.

No motivo **I2**, entre as notas SOL suspenso e SI, sendo SOL suspenso uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons ascendentes, entre as notas SI e SOL suspenso há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas SOL suspenso e LÁ há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas LÁ e SI há um intervalo há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas SI e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente e entre DÓ natural e RÉ há um intervalo de 2 semitons ascendente.

No motivo **I3**, o primeiro e segundo tempo do compasso repete a nota SI, do segundo para o terceiro tempo, entre as notas SOL suspenso e LÁ, sendo SOL suspenso uma nota altera em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente, entre as notas LÁ e SÍ há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas SI e DÓ natural, sendo DÓ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente e entre as notas DÓ natural e RÉ há um intervalo de 2 semitons ascendentes.

No motivo **14**, entre as notas DÓ natural e LÁ, sendo DÓ natural uma nota altera em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 3 semitons descendentes, entre as notas LÁ e SOL há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas SOL e FÁ natural, sendo FÁ natural uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 2 semitons descendente, entre as notas FÁ natural e SOL há um intervalo de 2 semitons ascendentes, entre as notas SOL e LÁ há um intervalo de 2 semitons ascendentes e entre as notas LÁ e SI bemol, sendo SI bemol uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom ascendente.

No motivo **15**, entre as notas SI natural há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas LÁ e SOL há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas SOL e FÁ há um intervalo de 1 semitom descendente, entre as notas FÁ e MI há um intervalo de 2 semitons descendentes, entre as notas MI e RÉ suspenido, sendo RÉ suspenido uma nota alterada em relação a tonalidade de RÉ maior, há um intervalo de 1 semitom descendentes, e entre as notas RÉ suspenido e SI há um intervalo de 4 semitons descendentes.

Concluimos que o motivo **1** é citado no solo de Cannonball como um padrão rítmico, onde sua função é ser ponte para finais de frases, como apresentado nos compasso 12, 66, 122, 144 e 180. Ao analisarmos os pulsos do motivo **1**, entendemos que não há variações rítmica, o motivo continua o mesmo rítmicamente nos três compassos citados acima, assim, entendemos que as variações estão na melodia, ao analisarmos entre altura, assim, Cannonball adapta o motivo na harmônia para que venha ter contexto durante seu solo.

### 3. CONCLUSÃO

Ao analisarmos o solo de Cannonball Adderley sobre a música *I remember you*, entendemos que Cannonball utiliza os motivos como uma ferramenta de criatividade para trazer contexto e coerência durante o desenvolvimento de seu solo na música. Ao fazermos a análise entre altura, buscando entender os intervalos das notas por semitom, entendemos que os motivos apresentados por Cannonball na música *I remember you*, são utilizados ritmicamente e melódicamente. Assim, concluimos que o desenvolvimento motivico de Cannonball sobre a música *I rememeber you*, é baseada em motivos rítmicos, onde ele adapta esses motivos rítmicos na harmônia, de acorodo com o acorde.



#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALL MUSIC, **Artist Biography by Scott Yanow**. Disponível em:  
<https://www.allmusic.com/artist/cannonball-adderley-mn0000548338/biography>.

CANNONBALL ADDERLEY, **Artist Biography by Julian Adderley**. Disponível em:  
<https://cannonball-adderley.com/bio2.htm>.

FIND A GRAVE, **Artist Biography by Curtis Jackson**. Disponível em:  
<https://pt.findagrave.com/memorial/8400/julian-adderley>

SCHOENBERG, Arnold, **Fundamentos da Composição Musical**. 3. Edição, São Paulo, Edufba, 2013.

LACERDA, Osvaldo, **Compêndio da Teoria Elementar da Música**. 14. Edição, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1966.

LARTILLOT, Olivier. **MOTIVIC PATTERN MINING**. Finlândia, 2009.

## 5. ANEXOS

Figura 100 – Transcrição do solo

# I REMEMBER YOU

SOLO BY CANNONBALL ADDERLEY

TRANSCRIPTION: PEDRO LUCENA

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The key signature is G major. The score includes various chords and melodic lines with fingerings and articulations.

Staff 1: Measure 1. Chord:  $A1$   $D^{maj}7$ .

Staff 2: Measure 5. Chords:  $G\#m7$ ,  $C\#7$ ,  $D^{maj}7$ ,  $A^m7$ ,  $D7$ ,  $G^{maj}7$ ,  $G^m7$ ,  $C7$ .

Staff 3: Measure 10. Chords:  $F\#m7$ ,  $B7$ ,  $E^m7$ ,  $A7$ ,  $A1$   $D^{maj}7$ ,  $G\#m7$ ,  $C\#7$ ,  $D^{maj}7$ .

Staff 4: Measure 15. Chords:  $A^m7$ ,  $D7$ ,  $G^{maj}7$ ,  $G^m7$ ,  $C7$ ,  $D^{maj}7$ .

Staff 5: Measure 19. Chords:  $A^m7$ ,  $D7$ ,  $B$   $G^{maj}7$ ,  $C\#m7$ ,  $F\#7$ ,  $B^{maj}7$ .

Staff 6: Measure 23. Chords:  $C\#m7$ ,  $F\#7$ ,  $B^{maj}7$ ,  $B^m7$ ,  $E7$ ,  $A^{maj}7$ ,  $E^m7$ ,  $A7$ .

Staff 7: Measure 28. Chords:  $A2$   $D^{maj}7$ ,  $G\#m7$ ,  $C\#7$ ,  $D^{maj}7$ ,  $A^m7$ ,  $D7$ .

Staff 8: Measure 32. Chords:  $G^{maj}7$ ,  $G^m7$ ,  $C7$ ,  $F\#m7$ ,  $B7$ ,  $G\#m7$ ,  $G7$ .

Figura 101 – Transcrição do solo

36 F#m7 B7 Em7 A7 D6 Em7 A7

40 **A1** Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7 Am7 D7

44 Gmaj7 Gm7 C7 F#m7 B7

47 Em7 A7 **A1** Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7

51 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 C7 Dmaj7

55 Am7 D7 **B** Gmaj7 C#m7 F#7 Bmaj7

59 C#m7 F#7 Bmaj7 Bm7 E7 Amaj7 Em7 A7

64 **A2** Dmaj7 G#m7 C#7 Dmaj7 Am7 D7

68 Gmaj7 Gm7 C7 F#m7 B7 G#m7 G7 F#m7 B7

Figura 102 – Transcrição do solo

73  $E_m7$   $A7$   $D^6$   $E_m7$   $A7$  **A1**  $D^{maj7}$

77  $G\#m7$   $C\#7$   $D^{maj7}$   $A_m7$   $D7$   $G^{maj7}$   $G_m7$   $C7$

82  $F\#m7$   $B7$   $E_m7$   $A7$  **A1**  $D^{maj7}$   $G\#m7$   $C\#7$   $D^{maj7}$

87  $A_m7$   $D7$   $G^{maj7}$   $G_m7$   $C7$   $D^{maj7}$

91  $A_m7$   $D7$  **B**  $G^{maj7}$   $C\#m7$   $F\#7$   $B^{maj7}$   $C\#m7$   $F\#7$

96  $B^{maj7}$   $B_m7$   $E7$   $A^{maj7}$   $E_m7$   $A7$  **A2**  $D^{maj7}$

101  $G\#m7$   $C\#7$   $D^{maj7}$   $A_m7$   $D7$   $G^{maj7}$   $G_m7$   $C7$

106  $F\#m7$   $B7$   $G\#m7$   $G7$   $F\#m7$   $B7$   $E_m7$   $A7$

110  $D^6$   $E_m7$   $A7$  **A1**  $D^{maj7}$   $G\#m7$   $C\#7$   $D^{maj7}$

Figura 103 – Transcrição do solo

115 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup>

119 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A1 D<sup>MAJ7</sup> G<sup>#m7</sup> C<sup>#7</sup> D<sup>MAJ7</sup>

123 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>MAJ7</sup> Am<sup>7</sup> 3 D<sup>7</sup>

128 B G<sup>MAJ7</sup> C<sup>#m7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>MAJ7</sup> C<sup>#m7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>MAJ7</sup>

133 B<sup>m7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>MAJ7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A2 D<sup>MAJ7</sup> G<sup>#m7</sup> C<sup>7</sup>

138 D<sup>MAJ7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>MAJ7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup>

143 G<sup>#m7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 3 D<sup>6</sup>

147 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A1 D<sup>MAJ7</sup> G<sup>#m7</sup> C<sup>#7</sup> D<sup>MAJ7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

152 G<sup>MAJ7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Figura 104 – Transcrição do solo

156 **A1** D<sup>ma</sup>7 G<sup>#m</sup>7 C<sup>#7</sup> D<sup>ma</sup>7 A<sup>m</sup>7 D<sup>7</sup>

160 G<sup>ma</sup>7 G<sup>m</sup>7 C<sup>7</sup> D<sup>ma</sup>7 A<sup>m</sup>7 D<sup>7</sup>

164 **B** G<sup>ma</sup>7 C<sup>#m</sup>7 F<sup>#7</sup> B<sup>ma</sup>7 C<sup>#m</sup>7 F<sup>#7</sup>

168 B<sup>ma</sup>7 B<sup>m</sup>7 E<sup>7</sup> A<sup>ma</sup>7 E<sup>m</sup>7 A<sup>7</sup> **A2** D<sup>ma</sup>7

173 G<sup>#m</sup>7 C<sup>#7</sup> D<sup>ma</sup>7 A<sup>m</sup>7 D<sup>7</sup> G<sup>ma</sup>7 G<sup>m</sup>7 C<sup>7</sup>

178 F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup> G<sup>#m</sup>7 G<sup>7</sup> F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup>

181 E<sup>m</sup>7 A<sup>7</sup> D<sup>6</sup> E<sup>m</sup>7 A<sup>7</sup> **A1** D<sup>ma</sup>7