

FACULDADE E CONSERVATÓRIO SOUZA LIMA

PHELIPE LEWIS SILVA DE SOUSA

**ANÁLISE DO SOLO DE BLUE MITCHELL NA MÚSICA *STABLEMATES*, DE  
BENNY GOLSON**

São Paulo

2021

PHELIPE LEWIS SILVA DE SOUSA

**ANÁLISE DO SOLO DE BLUE MITCHELL NA MÚSICA *STABLEMATES*, DE  
BENNY GOLSON**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Faculdade de Música Souza Lima, como requisito para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Ms. Douglas Fonseca

São Paulo  
2021

Sousa, Phelipe Lewis Silva de.

Análise do solo de Blue Mitchell na música Stablemates, de Benny Golson. / Phelipe Lewis Silva de Sousa. - 2021.

37 f. ilust.

Inclui Anexo.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2021.

Área de Concentração: Composição.

Orientador: Prof. Me. Douglas Fonseca.

1. Mitchell, Blue. 2. Stablemates. 3. Improvisação. 4. Trompete. I. Fonseca, Douglas (orientador). II. Título.



Associação de Ensino Superior de Música  
Rua: Maria Figueiredo, 560  
Paraíso – São Paulo  
CEP: 04002-003  
CNPJ: 09.126.883/0001-55

## **ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às 13 horas do dia 17 do mês de dezembro de 2021, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. DANIEL D'ALCANTARA e Prof. JARBAS BARBOSA para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado ANÁLISE DO SOLO DE BLUE MICHELL NA MÚSICA STABLEMATES, DE BENNY GOLSON, do aluno PHELIPE LEWIS SILVA DE SOUZA.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Me. Douglas Martins Costa Fonseca, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

---

Orientador  
Prof. Me. Douglas Martins Costa Fonseca

---

Prof. JARBAS BARBOSA

---

Prof.. DANIEL D'ALCANTARA

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, a Deus por me conceder o direito à vida e a oportunidade de estudar o que mais amo. Aos meus pais, Levi e Neiza, que são a minha maior referência e sustentam os meus sonhos, por mais difíceis e improváveis que pareçam, ao meu irmão, Levi, e aos meus familiares, amigos e professores pelo convívio e aprendizado diário, e ao professor Mario Cunha, que me concedeu uma bolsa de estudo na faculdade Souza Lima, facilitando assim a realização deste sonho. Em especial, aos professores Daniel D'Alcântara e Douglas Fonseca que muito me ajudaram.

## RESUMO

Este trabalho teve por finalidade investigar a linguagem improvisacional do músico trompetista Blue Mitchell na música *Stablemates*, de Benny Golson. Para tal, foram eleitos quatro elementos principais, que são reiterados durante o solo, dos quais é feita uma análise buscando entender a coesão presente no discurso musical do improvisador.

**Palavras chave:** Blue Mitchell, *Stablemates*. Improvisação. Trompete.

## ABSTRACT

This work aimed at investigating the improvisational language of the trumpet player Blue Mitchell in the song *Stablemates*, by Benny Golson. To this end, four main elements were chosen, that are reiterated during the solo, from which an analysis is made, seeking to understand cohesion present in the improviser's musical discourse.

**Key words:** Blue Mitchell, *Stablemate*. Improvisation. Trumpet.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Blue Mitchell .....	9
Fotografia 2 - Original Dixieland Jazz Band.....	12

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho do solo Giant Steps .....	13
Figura 2 - Trecho do solo Mack The Knife .....	14
Figura 3 - Nota de Passagem .....	20
Figura 4 - Nota Auxiliar .....	20
Figura 5 - Nota sem preparação.....	20
Figura 6 - Aproximação cromática.....	20
Figura 7 - Aproximação cromática dupla .....	21
Figura 8 - Resolução indireta .....	21
Figura 9 - Motivos .....	26
Figura 10 - Combinação de variações motivicas.....	27

## LISTA DE EXCERTOS

Excerto do Solo 1 .....	16
Excerto do Solo 2 .....	16
Excerto do Solo 3 .....	17
Excerto do Solo 4 .....	17
Excerto do Solo 5 .....	17
Excerto do Solo 6 .....	18
Excerto do Solo 7 .....	18
Excerto do Solo 8 .....	19
Excerto do Solo 9 .....	19
Excerto do Solo 10 .....	22
Excerto do Solo 11 .....	22
Excerto do Solo 12 .....	23
Excerto do Solo 13 .....	23
Excerto do Solo 14 .....	23
Excerto do Solo 15 .....	24
Excerto do Solo 16 .....	24
Excerto do Solo 17 .....	25
Excerto do Solo 18 .....	25
Excerto do Solo 19 .....	25
Excerto do Solo 20 .....	27
Excerto do Solo 21 .....	28
Excerto do Solo 22 .....	28
Excerto do Solo 23 .....	28
Excerto do Solo 24 .....	29
Excerto do Solo 25 .....	30
Excerto do Solo 26 .....	31



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>BIOGRÁFIA</b> .....	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>CONCEITOS</b> .....	<b>11</b>
<b>3.1.</b>	<b>Improvisação – Definição e Surgimento</b> .....	<b>11</b>
<b>3.2.</b>	<b>Solo Vertical x Solo Horizontal</b> .....	<b>13</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE</b> .....	<b>15</b>
<b>4.1.</b>	<b>Metodologia</b> .....	<b>15</b>
<b>4.1.1.</b>	<b>Arpejos</b> .....	<b>15</b>
<b>4.1.2.</b>	<b>Aproximações e Ornamentos</b> .....	<b>19</b>
<b>4.1.3.</b>	<b>Transformações Motívicas</b> .....	<b>26</b>
<b>4.1.4.</b>	<b>Terminação de Frases</b> .....	<b>30</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>32</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>33</b>
<b>7</b>	<b>ANEXOS</b> .....	<b>34</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A improvisação é uma prática fundamental do músico popular, e muito além de inspiração ou exploração musical, improvisar requer algumas habilidades e conhecimentos teórico-práticos. Estas habilidades podem ser aprofundadas e se tornar uma característica ou marca registrada para cada improvisador, podendo se tornar uma ferramenta principal para diferenciar um improvisador de outro. Este trabalho tem por objetivo analisar os elementos do solo do trompetista, compositor e bandleader Blue Mitchell e identificar quais as ferramentas usadas no solo *Stablemates* de Benny Golson.

## 2 BIOGRÁFIA

Richard Allen “Blue” Mitchell foi um trompetista de *Jazz* norte-americano que nasceu em 13 de março de 1930 em Miami, Flórida, e morreu dia 21 de maio de 1979 em Los Angeles, Califórnia aos 49 anos.

Mitchell recebeu o apelido “Blue” no colegial. Sua mãe sempre sonhou em ter um músico na família, porém seu filho só iniciou no trompete quando entrou na banda de sua escola aos 17 anos.

Fotografia 1 - Blue Mitchell



Fonte: <http://bluemitchell.jazzgiants.net/biography>

Blue Mitchell inicia sua jornada musical no período do Bebop e cita Dizzy Gillespie na música *Shaw 'Nuff*, gravada em 1945, como uma das suas primeiras referências, porém ele atribui a sua forma de tocar ao trompetista e bandleader Dick Smothers, que foi a sua maior inspiração.

Assim como a maioria dos jovens músicos de *jazz* dos anos 40, Blue Mitchell idolatrava Charlie Parker e Dizzy Gillespie, e começou a tocar seus temas com o baixista Sam Jones em um Clube em Miami. Jones e Mitchell fizeram 6 gravações juntos, incluindo *Something in Common*, que foi lançada apenas dois anos após sua morte.

Depois do colegial, Mitchell fez um tour com bandas de R&B lideradas por Paul

Williams, Earl Bostic e Chuck Willis. Depois de retornar para Miami, ele conheceu o saxofonista Cannonball Adderly, que o levou para Nova York para fazer gravações para a gravadora Riverside em 1958. Ele gravou o álbum *Portrait of Cannonball*, e posteriormente começou a fazer gravações como bandleader. Mitchell ganhou reputação trabalhando no quinteto de Horace Silver de 1958 até março de 1964.

Quando a banda de Horace Silver encerrou as atividades em 1963, Mitchell formou seu próprio grupo recrutando a maioria dos seus amigos músicos, com Chick Corea como seu pianista desta vez. Mitchell teve bastante influência de Silver, principalmente pelas suas belas composições. Essa banda continuou até o final da década, e nesse tempo Blue Mitchell entrou para a banda de Ray Charles.

Durante os anos 70, Mitchell tocou com muitos artistas como John Mayall, Tony Bennett e Lena Horne. Residindo em Los Angeles, Mitchell tocou como *freelancer* em bandas pequenas e *Big Bands*, incluindo as bandas lideradas por Harold Land, Louie Bellson e Bill Berry.

Blue Mitchell foi forçado a parar de tocar em outubro de 1978 devido ao câncer e em 21 de maio de 1979 morreu em Los Angeles, Califórnia aos 49 anos.

### 3 CONCEITOS

#### 3.1. Improvisação – Definição e Surgimento

A improvisação musical no Dicionário Grove de Música foi definida como a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Esta criação ou interpretação pode ocorrer dentro de parâmetros harmônicos, melódicos e/ou rítmicos. Se a peça for uma canção, pode-se aplicar também a interpretação na letra da mesma. Neste contexto ornamentar uma peça instantaneamente também pode ser entendido como improvisação. Temos ainda a improvisação livre, que é aquela onde tudo é criado no ato, sem um parâmetro pré-estabelecido. Porém ao longo deste trabalho, não focaremos nestes tipos de improvisação, já que o foco será em uma música específica. Devido à natureza não documental dessa atividade, é importante ressaltar que existe uma dificuldade de se promover uma abordagem histórica da improvisação.

A improvisação musical está presente na história desde a época Barroca, seja por meio de variações na melodia feita na repetição ou através de *candências*, onde era esperado que o intérprete realizasse algo além do que estava escrito. A forma que conhecemos a improvisação tem bastante influência do Romantismo, isso porque além do intérprete ganhar mais atenção nesse período, o virtuosismo também fica muito mais evidente. É importante ressaltar também que no Romantismo ocorre um grande florescimento da canção, principalmente do *lied* (canção em alemão) para piano e canto, realçando ainda mais o intérprete e o virtuosismo. Ao longo dos anos o improvisado foi se tornando cada vez mais escasso na música clássica ocidental devido ao grande desenvolvimento da escrita musical, tornando assim cada vez mais difícil o espaço para interpretações dos músicos.

A improvisação volta à tona no séc. XX com o surgimento do *Jazz*, mais especificamente o *New Orleans Style*, onde era feita uma improvisação coletiva. Na maioria das vezes o trompete assumia o primeiro plano da melodia enquanto outros instrumentos como clarinete e/ou trombone faziam contrapontos ou acordes. É nessa época que o grande trompetista Louis Armstrong ganha evidência, isso porque sua forma de improvisar foi importante na transição de solos coletivos para os solos com foco em apenas um instrumento, o que mais tarde veio a se tornar o estilo *Dixieland*. De acordo com o livro 100 anos de música de Ana Flávia Machado, o estilo *Dixieland* é um subgênero do *Jazz* nascido em New Orleans e é também a forma mais antiga de música identificada como *Jazz*. As características

desse estilo mais antigo incluíam uma relativa e complexa interação de melodias entre o trompete, clarinete e trombone, juntamente com uma marcação fixa do piano, baixo ou tuba e bateria. A textura era predominantemente polifônica e muitas bandas não usavam nenhum tipo de partitura ou música escrita. Essa maneira de improvisar se mantém até os dias de hoje, onde primeiro é feita a exposição do tema e em seguida abre-se a sessão de improviso onde cada músico sola individualmente na forma da música.

Fotografia 2 - Original Dixieland Jazz Band



<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/03/03/100-anos-primeira-gravacao-jazz/>

Apesar dos solos serem delegados para apenas um músico de cada vez, ainda assim existe a interação do solista com a banda que está o acompanhando, podendo acontecer perguntas e respostas entre o solista e a sessão rítmica ou até mesmo a “compra de ideias” onde o solista sugere algum elemento e a sessão rítmica começa a fazer junto, ou vice-versa, ou até mesmo repetir a frase tocada anteriormente pelo improvisador. Existe também o *Trade*, onde os músicos se intercalam no improviso. Um exemplo disso é um músico sola na sessão A da música enquanto outra sola na sessão B, ou então a divisão do solo por números de compasso.

É importante ressaltar que apesar desse estilo ter se tornado o mais comum atualmente, ainda assim o improviso coletivo ainda é usado, principalmente nos finais das músicas, e o foco não necessariamente gira em torno de apenas um músico enquanto os outros têm a função de “segundo plano”.

### 3.2. Solo Vertical x Solo Horizontal

É comumente dito que solos improvisados podem ser categorizados como vertical ou horizontal. Estas designações procuram enfatizar mais as escolhas tomadas pelo improvisador durante o solo do que os elementos musicais em si, e é por isso que esses conceitos podem ser chamados também de “pensamento horizontal” ou “pensamento vertical”. Mas independentemente do termo escolhido, é fato que em ambas as maneiras, o improvisador está sempre pensando na escolha de cada nota.

A improvisação voltou a ser mais utilizada e popularizada com a música americana, mas especificamente o *Jazz* e desde então ela vem mudando e evoluindo, criando também formas diferentes de se improvisar. Ao longo deste trabalho falaremos sobre dois tipos de pensamentos no que se refere ao improviso, são eles improvisação vertical e improvisação horizontal.

Os solos verticais são aqueles com notas que enfatizam o acorde que está sendo tocado no momento. Como resultado disso, os improvisos verticais tendem a ter uma grande quantidade de arpejos e padrões melódicos para cada acorde conforme eles ocorrem. Para esse tipo de improviso foi criado o termo “escala acorde”. Além disso, é também uma característica desse tipo de improviso, a ocorrência de saltos e de intervalos mais espaçados.

Abaixo podemos ver um exemplo desse estilo de improviso no solo do saxofonista John Coltrane na música *Giant Steps*:

Figura 1 - Trecho do solo Giant Steps

Saxofone tenor Bb

Phelipe Lewis - 2021

Nesse solo é possível perceber o elevado uso de padrões e arpejos, buscando assim definir cada acorde.

Diferentemente dos solos verticais, os solos horizontais possuem melodias com base

em escalas que se relacionam com mais de um acorde, ou seja, se relacionam com o centro tonal de determinada progressão. Dessa forma o músico não necessariamente precisa definir acorde por acorde. Pode-se dizer que a improvisação horizontal tem como característica fraseados mais cantáveis, assemelhando-se a uma canção. É comum também o uso de recursos como frases antecedentes e consequentes (perguntas e respostas) e um maior espaçamento entre as frases, recursos estes que também são usados em canção. Os solos horizontais são mais comuns em músicas com pouca mudança de tonalidade ou mudanças de acordes, facilitando assim uma visão panorâmica do todo.

Abaixo podemos ver um exemplo desse estilo de improviso no solo do saxofonista Kenny Garret na música *Mack The Knife*:

Figura 2 - Trecho do solo Mack The Knife

Saxofone alto Eb

Phelipe Lewis - 2021

Nesse solo, é possível perceber o uso de notas que tem relação com mais de um acorde e o uso de antecedente e consequente, dando assim a sensação de uma melodia mais *cantabile*. (O termo *cantabile* vem do italiano, e de tradição operística e significa literalmente cantável. Esse termo é indicado na música para sugerir algo que seja possível de reproduzir através da voz humana).

Um terceiro pensamento pode ocorrer quando o improvisador começa a oscilar entre essas duas maneiras de improvisar; vertical e horizontal. Essa forma de improvisar pode ser chamada de improvisação diagonal, quando o improvisador não se restringe apenas ao vertical ou horizontal. Essa maneira de improvisar possibilita a utilização de elementos verticais e horizontais no mesmo solo, expandindo as possibilidades do improvisador.



## 4 ANÁLISE

A música *Stablemates* é um famoso *standard* de *jazz* americano que foi composto pelo saxofonista Benny Golson em 1955 e que teve sua primeira gravação realizada pelo trompetista Miles Davis no mesmo ano com seu quinteto no álbum *Miles Davis Quintet* e, mais à frente, foi gravada pelo próprio Benny Golson (sax tenor), Lee Morgan (trompete), Ray Bryant (piano), Percy Heath (baixo) e Philly Joe Jones (bateria).

A composição apresenta uma forma que foge da quadratura perfeita de 32 compassos, comum às composições de *jazz standard* e apresenta, portanto, uma quadratura imperfeita de 36 compassos com o formato ABA. A seção A tem 14 compassos cada, enquanto a seção B tem apenas 8 compassos.

O solo da análise do trompetista Blue Mitchell foi gravado em abril de 1977 no Sage & Sand Studios, nos Estados Unidos, pelos músicos John Heard (baixo), Dick Berk (bateria) Victor Feldman (piano), Dick Spencer (saxofone alto) e Blue Mitchell (trompete).

### 4.1. Metodologia

Para definição de conceitos e análise do solo foram usados principalmente os livros *Harmonia* (SCHOENBERG, 2001) e *How to improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (CROOK, 2005). Também foram utilizados trabalhos de pesquisa acadêmica como *O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel* (NERY, 2008).

#### 4.1.1. Arpejos

De acordo com Kennedy (2004:28), “arpejo é o acorde ‘estendido’, com as notas ouvidas uma após a outra das mais baixas às mais altas, ou então das mais altas às mais baixas”. Os arpejos têm uso bastante difundido no estudo da improvisação, por propiciar, principalmente aos instrumentistas de sopro, um contato mais próximo com a harmonia. Vale ressaltar também que para esses instrumentos essa é a única forma de se executar um acorde, já que não é possível fazer mais de uma nota ao mesmo tempo. Os arpejos são muito úteis para definir e qualificar, na maioria dos casos, o acorde em questão.

Os arpejos abaixo têm ligação direta ou indireta com os acordes executados em cada

compasso.

#### Excerto do Solo 1

Musical notation for Excerto do Solo 1, measures 10-11. Measure 10 starts with a C7(#9) chord. Measure 11 features an Fm7 chord and an arpeggio in thirds (Ab, Bb, C, D) marked 'Arpejo'.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 11, apresenta-se o primeiro arpejo em terças, sendo em forma ascendente, porém com uma quebra de oitava da primeira nota para a segunda. O arpejo em questão é um Abmaj7 que representam a 3ª menor, 5ª justa, 7ª menor e 9ª maior do acorde de Fm7

#### Excerto do Solo 2

Musical notation for Excerto do Solo 2, measures 14-17. Measure 14 starts with a Gm7 chord. Measure 15 features an Ab7 chord. Measure 16 features an A7(#5) chord. Measure 17 features a D7 chord and an arpeggio in thirds (A, B, C) marked 'Arpejo'.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 17, o arpejo em terças é apresentado de forma ascendente e com uma pequena alteração rítmica, já que na maioria dos arpejos tocados por Blue Mitchell em seu solo é usado apenas colcheias. Nesse trecho são tocadas apenas as notas que compõe a tríade de A aumentado.

## Excerto do Solo 3

Musical notation for Excerto do Solo 3, measures 23-26. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 23 starts with a whole rest. Measure 24 features an arpeggio of Fm7 (F, A-flat, C, E-flat) starting on the third degree (A-flat), marked 'Arpejo'. Measure 25 continues with Bb7 (B-flat, D, F, A-flat). Measure 26 features Eb6 (E-flat, G, B-flat, D) and D7(#5) (D, F, A, C, E-flat). A triplet of eighth notes is shown in measure 26.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 24, o arpejo em terças é apresentado com anacruse e de forma ascendente. É tocado o arpejo de Fm7 iniciando-se na terça do acorde (levando-se em consideração a enarmonia), e resolução na nota F, fundamental do acorde.

## Excerto do Solo 4

Musical notation for Excerto do Solo 4, measures 27-30. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 27 features Bbm7 (B-flat, D, F, A-flat). Measure 28 features Eb7 (E-flat, G, B-flat, D) with a triplet of eighth notes (G, B-flat, D) marked 'Arpejo'. Measure 29 features Ab6 (A-flat, C, E-flat, G). Measure 30 features Am7(b5) (A, C, E-flat, G).

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 28, o arpejo em terças é apresentado de forma ascendente e mais uma vez com alteração rítmica, dessa vez com o uso de tercinas. O acorde que está sendo tocado no momento é um Eb7, porém a tríade tocada por Blue Mitchell é um Dbmaj7 iniciado da sétima. As notas em questão representam a 6ª maior, 7ª menor, 9ª maior e 11ª maior do acorde de Eb7.

## Excerto do Solo 5

Musical notation for Excerto do Solo 5, measures 30-33. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 30 features D7(b9) (D, F, A, C, E-flat) with a triplet of eighth notes (F, A, C) marked 'Arpejo'. Measure 31 features Gm7 (G, B-flat, D, F). Measure 32 features C7(#9) (C, E-flat, G, B-flat, D). Measure 33 is a whole rest.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 31, o arpejo em terças ocorre de forma descendente e com uma quebra de oitava. Trate-se de um arpejo de D em cima de um acorde de Gm7. Neste caso em específico, existe uma nota que não faz parte do acorde Gm7, isto porque o solista usou uma sobreposição de tríades, tocando assim o acorde dominante (D7) de Gm7, e só então ele resolve na nota G no tempo 3 do compasso.

Excerto do Solo 6

Musical notation for Excerto do Solo 6, measures 49-52. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Measure 49 is marked with Ebmaj7 and contains a descending arpeggio of Ebmaj7 (Eb, Gb, Bb, D) with a bracket labeled 'Arpejo'. Measure 50 is marked with Gm7 and contains a descending arpeggio of Gm7 (G, Bb, D, F). Measure 51 is marked with Ab7 and contains a descending arpeggio of Ab7 (Ab, C, Eb, G). Measure 52 is marked with A7(#5) and contains a descending arpeggio of A7(#5) (A, C#, E, G#).

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 49, o arpejo em terças é apresentado de forma descendente no terceiro e quarto tempo do compasso com notas fundamentais e diatônicas do acorde de Ebmaj7, sendo: 5ª, 3ª maior, 7ª maior e 5ª novamente.

Excerto do Solo 7

Musical notation for Excerto do Solo 7, measures 59-62. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). Measure 59 is marked with F#m7 and contains a whole note F#. Measure 60 is marked with B7 and contains a whole note B. Measure 61 is marked with Fm7 and contains a descending arpeggio of Fm7 (F, Ab, Cb, Eb) with a bracket labeled 'Arpejo'. Measure 62 is marked with Bb7 and contains a descending arpeggio of Bb7 (Bb, D, F, Ab). Measure 63 is marked with Eb6 and contains a descending arpeggio of Eb6 (Eb, Gb, Ab, Cb) with a bracket labeled 'Arpejo' and a '3' below it. Measure 64 is marked with D7(#5) and contains a descending arpeggio of D7(#5) (D, F#, G#, B).

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 60, o arpejo em terças é apresentado de forma ascendente e é tocado novamente o arpejo de Abmaj7 em cima do compasso de Fm7, sendo: 9ª maior, 3ª menor, 5ª justa, 7ª menor e 9ª maior novamente.

## Excerto do Solo 8

63 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9)

Arpejo

Phelipe Lewis - 20211

No compasso 66, o arpejo em terças é apresentado de forma não sequencial e são apenas tocadas as notas do próprio acorde de D7.

## Excerto do Solo 9

73

Arpejo

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 73, Blue Mitchell encerra a sua sessão de improviso com um arpejo de F#m7, e mais uma vez ele usa a variação rítmica, usando dessa vez uma semínima pontuada.

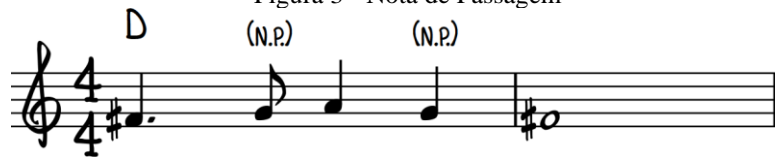
#### 4.1.2. Aproximações e Ornamentos

Segundo Cocker (1991:50) “aproximação é um fragmento melódico onde uma nota almejada pelo improvisador é alcançada através das notas meio tom acima e meio tom abaixo desta.”. Uma aproximação pode ainda ser precedida por um fragmento melódico, que tem função de ornamentar ainda mais o elemento e assim estender a aproximação.

De acordo com Ted Pease e Ken Pullig, no livro “*Chords Scale Voicings for Arranging*”, as aproximações podem ter alguns tipos, que são eles: nota de passagem, nota auxiliar (também chamado de nota vizinha), nota sem preparação, aproximação cromática, aproximação cromática dupla e resolução indireta.

- **Nota de passagem:** É uma nota de aproximação que conectam duas notas por movimento de grau conjunto.

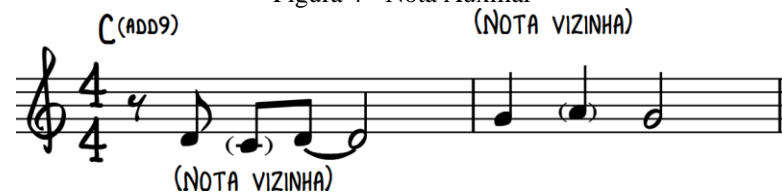
Figura 3 - Nota de Passagem



Phelipe Lewis - 2021

- **Nota auxiliar (nota vizinha):** É uma nota de aproximação que se movem e voltam para a mesma nota por grau conjunto.

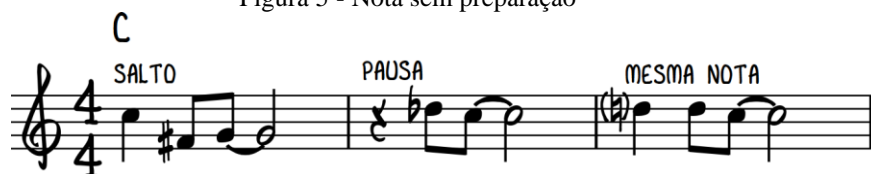
Figura 4 - Nota Auxiliar



Phelipe Lewis - 2021

- **Nota sem preparação:** É uma nota de aproximação que são precedidas de um salto, uma pausa ou da mesma nota.

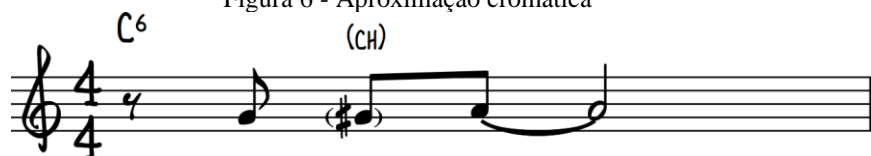
Figura 5 - Nota sem preparação



Phelipe Lewis - 2021

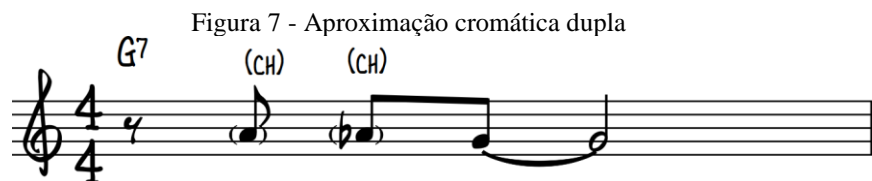
- **Aproximação cromática (ch):** É uma nota de aproximação que chegam na nota alvo por um intervalo de meio tom.

Figura 6 - Aproximação cromática



Phelipe Lewis - 2021

- **Aproximação cromática dupla:** Quando duas notas de igual duração chegam na nota alvo por notas consecutivas de meio tom e na mesma direção, elas formam uma aproximação cromática dupla.



Phelipe Lewis - 2021

- **Resolução indireta:** Quando duas notas de mesma duração chegam na nota alvo por grau conjunto e diferentes direções, elas formam uma resolução indireta.



Phelipe Lewis - 2021

De acordo com Enelruy Freitas Lira em sua Apostila de Teoria Musical, ornamentos são notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia com finalidade de adornar as notas reais da melodia. (**Notas reais** são todas aquelas que fazem parte integrante da melodia).

Até o século XVII os ornamentos não eram, em geral, grafados na partitura, sendo assim é muito difícil ter uma definição precisa e absoluta de como se executar os mesmos.

Em nossas análises unimos o fragmento de ornamentação à aproximação, e consideramos notas de aproximação, aquelas que resolvem por grau conjunto em uma nota alvo, não restringindo apenas a meio tom acima e meio tom abaixo da nota alvo. (De acordo com Ted Pease e Ken Pullig, no livro “*Chords Scale Voicings for Arranging*”, nota alvo pode ser uma nota do acorde ou uma tensão disponível).

## Excerto do Solo 10

Phelipe Lewis - 2021

Nos compassos 7 e 8 temos as primeiras aproximações tocadas por Blue Mitchell. No compasso 7 a sua nota alvo é o A (fundamental do acorde), e são usadas como aproximação as notas B (um tom acima) e depois G# (meio tom abaixo), caracterizando assim uma aproximação indireta. Mitchell ainda usa uma ornamentação na nota B para estender ainda mais a aproximação. A mesma coisa acontece no compasso seguinte. Agora a sua nota alvo é um D (3ª maior do acorde) e é usado como aproximação as notas E (um tom acima) e C# (meio tom abaixo). E assim como na primeira vez, Mitchell também faz uso da ornamentação na primeira nota da aproximação.

## Excerto do Solo 11

Phelipe Lewis - 2021

Nos compassos 11 e 12, as aproximações acontecem apenas de forma descendente. No compasso 11 a nota alvo é um Ab (3ª menor do acorde), e são usadas como aproximação as notas Bb e A formando uma aproximação cromática dupla. Blue Mitchell usa uma ornamentação na primeira nota da aproximação para estender a mesma. Já no compasso 12, a nota alvo é um D (3ª maior do acorde), e são usadas como aproximação as notas F e Eb criando um movimento descendente e diatônico. Blue Mitchell usa um ornamento na nota F, toca o Eb como nota de passagem e chega na nota alvo D.



## Excerto do Solo 12

23 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

No compasso 26, a aproximação acontece de forma descendente. A nota é um Bb (5ª aumentada do acorde), e é usada como aproximação a notas B formando uma aproximação cromática. Neste trecho, Mitchell usa uma ornamentação na nota alvo.

## Excerto do Solo 13

30 D7(b9) Gm7 C7(#9)

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 30, a aproximação usada acontece de forma descendente, porém dessa vez Mitchell utiliza notas do acorde que está sendo tocado como aproximação. A nota alvo é um D, e são usadas como aproximação as notas F# (3ª maior do acorde de D) e Eb (9ª bemol do acorde de D), e assim como nas outras vezes é usado uma ornamentação na primeira nota da aproximação.

## Excerto do Solo 14

37 2 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 38, as notas usadas como aproximação estão meio tom abaixo 1 tom acima da nota alvo. Blue Mitchell toca as notas E G para chegar na nota F (5ª do acorde), formando assim uma resolução indireta. No compasso 39, Blue Mitchell toca uma

ornamentação em cima da nota Bb (Quinta do acorde) e em seguida ele usa duas notas cromáticas para chegar na sua nota alvo. Mitchell usa como aproximação as notas A e Ab para chegar no G (3ª do acorde) fazendo assim uma aproximação cromática dupla.

Excerto do Solo 15

41 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9)

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 42, as notas usadas como aproximação estão meio tom abaixo e 1 tom acima da nota alvo. Blue Mitchell toca as notas A e C para chegar na nota alvo que é o Bb (5ª do acorde), formando assim uma resolução indireta.

Excerto do Solo 16

47 Fm7 Lay back ----- Bb Ebmaj7

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 48, a aproximação ocorre de forma descendente. Neste trecho, a nota alvo é o G e são usadas como aproximação as notas B e A, formando mais uma vez um movimento cromático. Este padrão é bastante usado por Mitchell durante o seu solo, porém, ao executa-lo desta vez, o trompetista estende ainda mais a aproximação tocando o Ab e o C antes de seguir para sua nota alvo G. Blue Mitchell usa uma ornamentação na primeira nota da aproximação. Neste trecho podemos perceber o controle melódico de Blue Mitchell, pois depois de tocar as notas B e A, o mais usual seria resolver na nota Bb (5ª do acorde), criando assim uma resolução indireta, porém ele não o faz, estendendo assim a aproximação para chegar no G (3ª do acorde)

## Excerto do Solo 17

59 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 61, as notas usadas como aproximação estão 1 tom acima e 1 tom abaixo da nota alvo. É usado uma ornamentação da primeira nota da aproximação, no caso o D, em seguida e tocada a nota Bb e por fim chegamos na nota C (6ª maior do acorde).

## Excerto do Solo 18

63 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9)

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 66, a aproximação ocorre de forma descendente. A nota alvo é um F# e são usadas mais uma vez notas do acorde que está sendo tocado no momento para fazer a aproximação. Mitchell usa uma ornamentação na nota A (nota fundamental do acorde de Am7(b5)) e depois a nota G como nota de passagem para chegar no F# (3ª maior do acorde de D).

## Excerto do Solo 19

71 Ebmaj7

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 72, temos a última aproximação tocada por Mitchell em seu solo. As notas da aproximação estão meio tom acima e meio tom abaixo da nota alvo. É usado uma

ornamentação na nota B, depois é tocada a nota A e por fim chegamos na nota alvo que é o Bb, formando assim uma resolução indireta.

#### 4.1.3. Transformações Motívicadas

De acordo com Douglas Green no livro *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* “o motivo é um pequeno fragmento melódico, com suas implicações harmônicas e rítmicas, usado como elemento construtivo de uma frase musical. Para que tenha função constitutiva é necessário que o motivo apareça ao menos duas vezes, sendo que suas reiterações não se manifestem na forma original”. Portanto, nem todo fragmento melódico é caracterizado como motivo. “sequência ocorre quando um motivo é imediatamente seguido por uma ou mais variações no mesmo fragmento”.

Os motivos podem ser caracterizados como repetição (quando ocorre a exata repetição das notas e figuras rítmicas), sequência (quando ocorre a repetição, porém em outra tonalidade ou com poucas alterações), retrogradação (quando as notas da melodia aparecem em ordem reversa), aumento (quando são tocadas exatamente as mesmas notas, porém com o seu valor rítmico multiplicado ou aumentado), diminuição (quando são tocadas exatamente as mesmas notas, porém com o seu valor dividido ou diminuído) e inversão (quando são tocadas notas com intervalos invertidos).

Figura 9 - Motivos

The figure illustrates seven transformations of a musical motif on a single staff. The original motif (MOTIVO ORIG.) is a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter rest. The transformations are: REPETIÇÃO (exact repetition), SEQUÊNCIA (repetition in a different key), RETROGRADAÇÃO (reverse order of notes), AUMENTAÇÃO (notes with double the rhythmic value), DIMINUIÇÃO (notes with half the rhythmic value), and INVERSÃO (intervallic inversion).

Phelipe Lewis - 2021

Os tipos de motivos podem ainda ser combinados, gerando assim mais possibilidades de transformações motívicadas:

Figura 10 - Combinação de variações motivicas

INVERSÃO DA RETROGRADAÇÃO      AUMENTAÇÃO E RETROGRADAÇÃO      DIMINUIÇÃO E INVERSÃO

Phelipe Lewis - 2021

A razão pela qual as variações motivicas soam tão naturais é o fato de que, uma vez que é apresentado um motivo, o ouvinte tende a esperar sua repetição exata ou um fragmento do mesmo. Esse tipo de recurso enriquece o solo e dá ao ouvinte a sensação de coerência improvisacional. É muito comum para o solista dar uma pequena pausa após a execução da primeira exposição do motivo para só então executar a repetição do mesmo, gerando assim, um efeito de resposta às suas próprias notas. Ao fragmentar a repetição pode-se usar tanto os elementos rítmicos quanto os melódicos.

Por se tratar de um solo improvisado, e não uma composição em si, abordaremos esses aspectos no solo de Blue Mitchell de uma maneira menos rígida, buscando encontrar semelhanças com as ferramentas composicionais.

#### Excerto do Solo 20

Swing ♩=180 1 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5) Bbm7

Sequência

Phelipe Lewis - 2021

Neste trecho Blue Mitchell inicia seu solo improvisado com uma abordagem mais horizontal, o que é algo muito comum aos grandes improvisadores. Iniciando o solo desta forma, o improvisador tem mais possibilidades de desenvolver o seu “discurso”. Mitchell inicia seu solo com menos notas e com o uso de elementos que muito se parecem com técnicas de composição, criando assim a sensação de um solo mais *cantabile*. Apesar de não usar as mesmas notas e nem o mesmo ritmo, o trompetista usou o movimento melódico como recurso para variar o seu motivo inicial. Ele expõe o primeiro motivo fazendo um salto de terça, na segunda vez ele repete esse desenho meio tom abaixo e com uma pequena variação rítmica, e na terceira vez ele inverte a direção do salto, porém com uma rítmica semelhante,

algo que se assemelha bastante a uma inversão motivica.

Excerto do Solo 21

Musical notation for Excerto do Solo 21, measures 10-13. The notation is in G minor (two flats). Measure 10 starts with a C7(#9) chord. Measure 11 has an Fm7 chord. Measure 12 has a Bb chord. Measure 13 has an Ebmaj7 chord. There are triplets in measures 11 and 12. A bracket labeled 'Sequência' spans measures 11 and 12.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 12, a transformação motivica acontece mais uma vez por meio de uma sequência. Apesar de não tocar exatamente os mesmos intervallos Blue Mitchell respeita o desenho melódico do primeiro motivo e usa exatamente o mesmo ritmo.

Excerto do Solo 22

Musical notation for Excerto do Solo 22, measures 14-18. The notation is in G minor. Measure 14 has a Gm7 chord. Measure 15 has an Ab7 chord. Measure 16 has an A7(#5) chord. Measure 17 has a D7 chord. There are two brackets labeled 'Repetição' under measures 15-16 and 17-18.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 15, a terceira transformação rítmica ocorre como uma frase de pergunta e resposta. Nos compassos 15 e 16 Blue Mitchell faz uma frase e nos compassos 17 e 18 ele responde essa frase. Nesse trecho o trompetista usa como recurso de repetição apenas o final de cada frase. Ambas terminam com as mesmas notas e com os mesmos ritmos.

Excerto do Solo 23

Musical notation for Excerto do Solo 23, measures 33-36. The notation is in G minor. Measure 33 has an Fm7 chord. Measure 34 has a Bb chord. Measure 35 has an Ebmaj7 chord. There are triplets in measures 33, 34, 35, and 36. A bracket labeled 'Repetição' spans measures 33-34, and another bracket labeled 'Sequência' spans measures 35-36.

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 33, Blue Mitchell usa duas sequencias consecutivas. O trompetista, mais uma vez, utiliza uma abordagem mais horizontal no seu solo. Nesse trecho ele usa um motivo que se repete três vezes com exatamente as mesmas notas e o mesmo ritmo. Em seguida ele executa outra frase composta de dois motivos que possuem exatamente a mesma rítmica. Apesar das notas não serem as mesmas, elas respeitam o movimento melódico, criando assim, a sensação de pergunta e resposta.

Assim como no trecho anterior, Mitchell também usa uma abordagem mais horizontal. Isto é percebido devido ao fato dele estar mais preocupado em desenhar uma frase que possua uma sequência do que definir o acorde em questão. Sendo assim, o trompetista usa apenas notas diatônicas, em grau conjunto na sua maioria e com saltos mínimos, criando mais uma vez a sensação de uma frase mais *cantábile*.

Excerto do Solo 24

Sequência

Phelipe Lewis - 2021

No compasso 68, já chegando ao fim de seu solo, Blue Mitchell usa mais uma sequência. Neste trecho o trompetista mantém uma nota agudo no Eb enquanto alterna com notas graves que vão subindo cromaticamente, iniciando no F e terminando no Ab.

Mais uma vez Mitchell, usa uma abordagem mais horizontal. O trompetista usa uma linha que tem um caminho melódico extremamente forte, o que justifica até a nota F# que é tocada no compasso 70. Esta nota não tem nenhuma relação com os acordes que estão sendo tocados na progressão harmônica, porém devido ao fato de se tratar de uma frase que está subindo cromaticamente e com o uso de motivos, esta nota se torna tão comum aos ouvidos quanto as demais.

#### 4.1.4. Terminação de Frases

Excerto do Solo 25

Swing ♩=180 **1** F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5) Bbm7

6 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9) Gm7

10 C7(#9) Fm7 Bb Ebmaj7

14 Gm7 Ab7 A7(#5) D7

Phelipe Lewis - 2021

No começo do solo de Blue Mitchell, se olharmos de um ponto de vista mais panorâmico, podemos perceber que mais uma vez o trompetista usa bastante artifícios de improvisação horizontal. Isto é justificado pelo fato de todas as suas frases, desde o começo do seu solo até o compasso 14 terminarem exatamente com a mesma rítmica: uma nota longa na última colcheia do compasso que atravessa para o próximo compasso.



## Excerto do Solo 26

14 Gm7 Ab7 A7(#5) D7

19 C#7 C7 B7 Bb7

23 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

27 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5)

Phelipe Lewis - 2021

Ainda nessa primeira parte do seu solo, Blue Mitchell utiliza outro tipo de terminação de frase. Mitchell finaliza as frases no compasso 16, 18 e 27 com exatamente a mesma rítmica.

Todo esse trecho pode ser quantificado como aproximadamente um quarto do seu solo. Ou seja, aqui além de se preocupar com as notas, acordes, aproximações, sequências e tantos outros aspectos usados para executar um solo improvisado, Blue Mitchell consegue enfatizar a estética do solo quanto as terminações de frases, mostrando assim um alto nível de domínio tanto do instrumento quanto da improvisação em si, mesmo em uma harmonia que possui uma mudança de acordes um pouco mais elevada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do solo deixa claro as principais ferramentas utilizadas pelo trompetista Blue Mitchell na música *Stablemates*, de Benny Golson, identificando as principais características deste músico e indicando os recursos usados por ele no desenvolvimento do seu improviso.

Foi observado que Blue Mitchell, assim como os grandes improvisadores não se limita a apenas um tipo de improvisação. Ele usa recursos comuns de improvisação vertical como arpejos, cromatismos e padrões como também utiliza recursos de improvisação horizontal e técnicas de composições como, antecedente e consequente, variações melódicas e finalizações de frase semelhantes.

Foram encontradas algumas dificuldades durante a elaboração deste trabalho como por exemplo, escassez de alguns recursos, principalmente informações voltadas para a biografia de Blue Mitchell. Porém esses pontos fracos podem ser usados futuramente como uma evolução da pesquisa em uma futura pós-graduação.

Sendo assim, este trabalho teve grande importância para esclarecimento das ferramentas usadas por Blue Mitchell, e como ele as usou para criar um solo improvisado *cantabile* e com um bom desenvolvimento de seu discurso improvisacional.

## 6 REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. *The II – V7 – I Progression*, Vol 3. Alfred Music, 2015

Biography. <http://bluemitchell.jazzgiants.net/biography>. Acesso em: 22 de novembro 2021.

Camden Hughes. Stablemates. 12 de março de 2012.

<https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/stablemates/>. Acesso em: 22 de novembro de 2021

Cantabile. 30 de nov. de 2020. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cantabile>. Acesso em: 29 de novembro 2021.

COCKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the developing improviser*. Miami: Waner Bros. Publications, 1991.

CROOK, Hal. *How to improvise: an Approach to Practicing Improvisation*.

GREEN, Douglas, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, Editora: Cengage Learning, 1979, 4ª edição.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

KENNEDY Michael. *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford 2004, 4ª edição

LIRA, Enelruy Freitas. *Apostila de teoria Musical: Ornamentos, Dinâmica, Expressão e Respiração*. 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/95449065/10-Apostila-Teoria-Musical-Enelruy-Lira>

MIZIARA, Ana Clara. *100 anos de Música*. Editora BMGV. 2018. Disponível em: <https://pt.scribd.com/book/405786342/100-anos-de-musica>

PEASE, Ted; PULLIG, Ken. *Chords Scale Voicings for Arranging*. Boston, Massachusetts: Berklee College of Music, 1977

RUSSEL, George, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Editora: Concept Pub. Co. 2001, 4ª edição

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001

## 7 ANEXOS

## ANEXO A

## Stablemates - Benny Golson

Trompete em Bb

TRANSCRIÇÃO SOLO BLUE MITCHELL

Transc. Phelipe Lewis

Swing  $\text{♩} = 180$  1

1 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5) Bbm7

6 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9) Gm7

10 C7(#9) Fm7 Bb Ebmaj7

14 Gm7 Ab7 A7(#5) D7

19 C#7 C7 B7 Bb7

23 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

27 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5)

30 D7(b9) Gm7 C7(#9)

ANEXO B

2

Trompete em B $\flat$   
E $\flat$ maj7

33 Fm7 B $\flat$  E $\flat$ maj7

37 2 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

41 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5) D7(b9)

45 Gm7 C7(#9) Fm7 Bb Lay back -----

49 Ebmaj7 Gm7 Ab7 A7(#5)

54 D7 C#7 C7 B7 Bb7

59 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Eb6 D7(#5)

63 Bbm7 Eb7 Ab6 Am7(b5) 3 D7(b9)

67 Gm7 C7(#9) Fm7 Bb

71 Ebmaj7

73

## ANEXO C

Trompete em B $\flat$  **Stablemates - Benny Golson**  
TRANSCRIÇÃO SOLO BLUE MITCHELL

Transc. Felipe Lewis

Swing  $\text{♩} = 180$  1 F $\sharp$ m7 B7 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 D7( $\sharp$ 5) B $\flat$ m7

Sequência

6 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 Am7( $\flat$ 5) D7( $\flat$ 9) Gm7

10 C7( $\sharp$ 9) Fm7 B $\flat$  E $\flat$ maj7

Arpejo

Sequência

14 Gm7 A $\flat$ 7 A7( $\sharp$ 5) D7

Repetição Arpejo Repetição

19 C $\sharp$ 7 C7 B7 B $\flat$ 7

23 F $\sharp$ m7 B7 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 D7( $\sharp$ 5)

Arpejo

27 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 Am7( $\flat$ 5)

Arpejo

30 D7( $\flat$ 9) Gm7 C7( $\sharp$ 9)

Arpejo

## ANEXO C

2

33  $Fm^7$   $Bb$  Trompete em  $Bb$   $Ebmaj^7$

37  $F\#m^7$   $B^7$   $Fm^7$  Repetição  $Bb^7$   $Eb^6$  Sequência  $D^7(\#5)$

41  $Bbm^7$   $Eb^7$   $Ab^6$   $Am^7(b5)$   $D^7(b9)$

45  $Gm^7$   $C^7(\#9)$   $Fm^7$  Lay back -----  $Bb$

49  $Ebmaj^7$   $Gm^7$   $Ab^7$   $A^7(\#5)$

54  $D^7$  Arpejo  $C\#^7$   $C^7$   $B^7$   $Bb^7$

59  $F\#m^7$   $B^7$   $Fm^7$   $Bb^7$   $Eb^6$   $D^7(\#5)$

63  $Bbm^7$  Arpejo  $Eb^7$   $Ab^6$   $Am^7(b5)$   $D^7(b9)$

67  $Gm^7$   $C^7(\#9)$   $Fm^7$   $Bb$  Arpejo

71  $Ebmaj^7$  Sequência

73 Sequência

Arpejo