

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

RAFAEL DA SILVA OLIVEIRA

**O ESTILO DE IMPROVISÇÃO DO TROMBONISTA BILL REICHENBACH
NA MÚSICA BUTTER BALL**

São Paulo

2021

RAFAEL DA SILVA OLIVEIRA

**O ESTILO DE IMPROVISACÃO DO TROMBONISTA BILL REICHENBACH
NA MÚSICA BUTTER BALL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial
para obtenção do título de Bacharel
em Composição e Arranjo pela
faculdade de música Souza Lima.

Orientador: Prof. Douglas Fonseca

São Paulo

2021

RAFAEL DA SILVA OLIVEIRA

**O ESTILO DE IMPROVISACÃO DO TROMBONISTA BILL REICHENBACH
NA MÚSICA BUTTER BALL**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção de título de Bacharel em Composição e Arranjo e aprovado pela Faculdade Souza Lima.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Douglas Fonseca – Faculdade Souza Lima

Prof. Sidnei Borgani - Faculdade Souza Lima

Prof. Daniel D'Alcantara – Faculdade Souza Lima

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por me acompanhar em todos os momentos e ter me capacitado para realização deste trabalho.

Agradeço a minha família por todo apoio em cada etapa da minha graduação, tanto nos momentos bons como nos momentos ruins nunca me deixaram desistir.

Agradeço ao meu orientador Prof^o Douglas Fonseca por toda paciência, ajuda e dedicação na concretização deste trabalho.

Agradeço todos familiares e amigos que direta ou indiretamente me ajudaram na realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho teve como principal objetivo esmiuçar as ferramentas de improvisação que colaboram na construção do discurso musical do trombonista Bill Reichenbach. Foi realizada uma transcrição do solo e da harmonia da música “Butter Ball” no Disco “New Brass” (do trombonista Michael Davis). Após a transcrição foi realizada uma análise por meio da investigação da construção do seu estilo de improvisação, considerando o desenvolvimento dos elementos rítmicos e melódicos. A principal ferramenta de improvisação utilizada foram os motivos (48%), onde percebe-se que ele desenvolve esse fragmento musical ao longo do solo de forma variada, conforme os parâmetros encontrados no solo: repetição, fragmentação, adição (prefixo e sufixo), retrógrado e deslocamento. Além disso, ele também fez uso de arpejos (20%), escalas (14%), sequências (12%) e cromatismo (6%).

Palavras-chave: Trombone baixo; Bill Reichenbach; Butter Ball; improvisação; elementos rítmicos; elementos melódicos; arpejos; escala; sequência; cromatismo; improvisação motivíca.

ABSTRACT

This present work had as main objective to analyze the improvisation tools that collaborate into the construction of the trombonist Bill Reichenbach musical discourse. A solo transcription was made of the song "Butter Ball" from the album "New Brass" (by the trombonist Michael Davis). After the transcription, an analysis was made through the investigation of construction of this style of improvisation considering the development of rhythmic and melodic elements. The main improvisation tool used was motifs (48%), where it is clear that he develops this musical fragment along the solo in a variety of ways, according to the parameters found in the solo: presentation, fragmentation, addition (prefix and suffix), retrograde and displacement. In addition, he also made use of arpeggios (20%), scales (14%), sequences (12%) and chromatism (6%).

Key words: Bass bone; Bill Reichenbach; Butter Ball; improvisation; rhythmic elements; melodic elements; arpeggios; scales; sequences; chromatics; motivic improvisation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Articulação - Sforzando	17
Figura 2: Articulação - Staccato	17
Figura 3: Articulação - Tenuto	17
Figura 4: Articulação – Ligadura de Frase	18
Figura 5: Inflexão - Bend	18
Figura 6: Inflexão - Glissando.....	18
Figura 7: Arpejo no compasso 22.....	19
Figura 8: Arpejo no compasso 23.....	19
Figura 9: Arpejo no compasso 35.....	20
Figura 10: Segundo arpejo do compasso do 35.....	20
Figura 11: Arpejo no compasso 36.....	20
Figura 12: Arpejo no compasso 38.....	21
Figura 13: Arpejo no compasso 42.....	21
Figura 14: Arpejo no compasso 43.....	21
Figura 15: Segundo arpejo no compasso 43.....	22
Figura 16: Arpejo no compasso 44.....	22
Figura 17: Primeira aparição de escala pentatônica no solo	23
Figura 18: Segunda aparição de escala pentatônica no solo	23
Figura 19: Terceira aparição de escala pentatônica do solo	24
Figura 20: Primeira aparição de escala diatônica no solo	24
Figura 21: Segunda aparição de escala diatônica no solo	24
Figura 22: Terceira aparição de escala diatônica no solo	25
Figura 23: Exemplo de escala diatônica.....	25
Figura 24: Exemplo de escala bebop maior	26
Figura 25: Exemplo de escala bebop dórica	26
Figura 26: Escala bebop mixolídia	26
Figura 27: Aplicação da escala bebop dórica no solo	27
Figura 28: Sequência de colcheias descendentes	27
Figura 29: Sequência de 2 notas com deslocamento rítmico e transposição melódica.....	28
Figura 30: Sequência de três notas com frase de extensão.....	28
Figura 31: Sequência grupos de 4 colcheias ascendentes	28
Figura 32: Sequência com grupo de 4 colcheias com deslocamento de tempo.....	28
Figura 33: Sequência de 2 notas com deslocamento de tempo e transposição intervalar.....	29
Figura 34: Cromatismo no compasso 13 com resolução no compasso 14	29
Figura 35: Cromatismo no compasso 14.....	29
Figura 36: Cromatismo no compasso 41	30
Figura 37: Motivo original	30
Figura 38: Exemplo de repetição literal sem deslocamento de tempo	31
Figura 39: Exemplo de redução na quantidade dos elementos formadores do motivo.....	31
Figura 40: Exemplo de expansão rítmica	31
Figura 41: Exemplo de redução rítmica.....	31
Figura 42: Prefixo – Acréscimo de nota antes do motivo	31
Figura 43: Sufixo - Acréscimo de nota posterior ao motivo	31

Figura 44: Interna - Acréscimo de nota dentro do motivo.....	31
Figura 45: Motivo executado de trás para frente	31
Figura 46: Motivo sofre mudança de posição no tempo.....	32
Figura 47: Motivo recorrente no solo.....	32
Figura 48: Retrógrado do motivo recorrente no solo	32
Figura 49: Primeira aparição do motivo.....	32
Figura 50: Motivo na sua forma original apresentado pela primeira vez.	32
Figura 51: Motivo apresentado com prefixo.	32
Figura 52: Motivo apresentado de forma fragmentada.....	33
Figura 53: Motivo apresentado na sua forma original.	33
Figura 54: Motivo apresentado de forma retrógrada com adição de sufixo.....	33
Figura 55: Motivo original com prefixo.....	33
Figura 56: Motivo original com sufixo.	33
Figura 57: Motivo apresentado de forma fragmentada.....	33
Figura 58: Motivo apresentado com prefixo na sua forma retrógrada.	34
Figura 59: Motivo apresentado de forma fragmentada e com deslocamento.	34
Figura 60: Motivo apresentado de forma original com prefixo.....	34
Figura 61: Motivo apresentado de forma fragmentada.....	34
Figura 62: Motivo apresentado de forma fragmentada duas vezes, com alternância de frases no meio.	34
Figura 63: Motivo apresentado de forma original com sufixo.	34
Figura 64: Motivo apresentado de forma original com prefixo.....	35
Figura 65: Motivo apresentado de forma retrógrada.	35
Figura 66: Motivo apresentado de forma retrógrada com pequena fragmentação.	35
Figura 67: Motivo apresentado de forma original.	35
Figura 68: Motivo apresentado com repetição e um pequeno prefixo.....	35
Figura 69: Motivo apresentado de forma original.	35
Figura 70: Motivo apresentado de forma fragmentada.....	35
Figura 71: Motivo apresentado com repetição.	36
Figura 72: Motivo apresentado de forma fragmentada.....	36
Figura 73: Percentual de ferramentas para improvisação	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OBJETIVO	12
3	TROMBONE BAIXO	13
4	BIOGRAFIA	15
5	METODOLOGIA	16
6	ANÁLISE	16
6.1.	Articulações e Inflexões.....	17
6.2.	Análise dos aspectos melódicos	18
6.2.1.	Arpejos	18
6.2.2.	Escalas	22
6.2.2.1.	Escalas pentatônicas	23
6.2.2.2.	Escalas diatônicas	24
6.2.2.3.1.	Escala bebop dórica parcial.....	26
6.2.3.	Sequência.....	27
6.2.4.	Cromatismo.....	29
6.2.5.	Análise Motívica.....	30
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
8	REFERÊNCIAS.....	38
9	ANEXOS	39

1 INTRODUÇÃO

O trombone baixo é um instrumento da família dos metais graves (*Low Brass*) que tem suas primeiras aparições no século XVI. Sua aparição já ocorre em um contexto de naipe com toda sua família: trombone alto, tenor, baixo e contrabaixo, em um formato bem mais rudimentar do que o conhecido hoje. Na época chamava-se sacabuxa. Inicialmente era utilizado em músicas litúrgicas religiosas e posteriormente começou ser utilizado na orquestra através dos compositores Haydn e Mozart (MOJOLA; PORTO, 2010).

Durante toda a história o instrumento vem intercambiando com o universo da música clássica e da música popular. Já integrava os grupos de *Dixieland* em *New Orleans*, em 1910 aproximadamente. Posteriormente, quando as primeiras *big bands* foram aparecendo na década de 20, o trombone foi um dos instrumentos escolhidos para formar a sessão de sopros dessa formação, juntamente com um naipe de saxofones, um naipe de trompetes e uma seção rítmica. O naipe de trombones era composto por três trombones tenores e um trombone baixo.

Ao contrário dos trombones tenores que sempre possuíram destaque com emblemáticos solos escritos ou improvisados, o trombone baixo assumiu um papel de reforço dos graves no ensemble, ora dobrando linhas com o sax barítono e o baixo acústico, tocando a voz mais grave do naipe de trombones ou até mesmo tocando as notas mais graves nos *voices* de tutti da *big band*, por ser o instrumento dos sopros com maior range para os graves.

Por muito tempo era raro encontrar um disco de *jazz* em que houvesse um trombonista baixo como solista a frente de um grupo, como *band leader*. Neste cenário, temos como principal referência o *bass trombone* George Roberts, que apesar de ser o solista em sua própria banda não improvisava em suas composições.

Já improvisando em suas composições, temos o trombonista Bill Reichenbach que é natural de Maryland, Takomo Park (nascido em 30 de novembro de 1949). Mudou-se para Los Angeles em 1975, onde tocou e gravou vários discos de música pop e jazz, filmes, programas de televisão e jingles. Tem seu próprio quarteto e na década de 90 já gravava alguns álbuns onde tocava

suas próprias composições, com seus próprios arranjos e solos improvisados. Ele é um trombonista baixo que toca também tuba e trompete baixo e vem dando ênfase nos seus discos no trombone baixo, não somente improvisando, mas executando de uma forma moderna.

Diante deste cenário, este trabalho visa analisar o estilo de improvisação do trombonista Bill Reichenbach na música "*Butter Ball*" do Disco "*New Brass*" (do trombonista Michael Davis). Neste estudo ainda foi abordado sobre dados históricos do trombone baixo e seu funcionamento, acontecimentos relevantes da biografia de Bill Reichenbach e as ferramentas de improvisação que compõem o seu discurso melódico e rítmico.

2 OBJETIVO

O objetivo principal deste trabalho é analisar o estilo de improvisação do trombonista Bill Reichenbach e compreender os recursos utilizados pelo mesmo. Para isso foi escolhido seu solo improvisado na música "*Butter Ball*", do disco "*New Brass*" do trombonista Michael Davis, no qual ele participa como convidado. O trabalho ainda aborda dados históricos do trombone baixo e seu funcionamento, acontecimentos relevantes da biografia de Bill Reichenbach e as ferramentas de improvisação que compõe o seu discurso melódico e rítmico.

3 TROMBONE BAIXO

3.1. Definição

O trombone baixo é um trombone de vara com dois rotores que são operados pelo polegar esquerdo e dedo médio da mão esquerda. A vara do instrumento é distribuída em sete posições e em cada uma delas temos uma série harmônica, sendo que, na segunda posição temos uma série harmônica meio tom abaixo da primeira posição, na terceira uma série harmônica meio tom abaixo da segunda e assim sucessivamente. A configuração de afinação mais comum dos rotores do trombone baixo são F, Gb e D para os trombones com sistema independente (sistema que possibilita o uso dos rotores separadamente). Também há um sistema dependente, onde o segundo rotor (Gb) não pode ser acionado separadamente permitindo apenas duas afinações (F com o primeiro rotor e D com os dois rotores acionados). Também existe alguns trombones baixo com os rotores em outras afinações, que possibilitam uma digitação diferente no registro grave, mas essa escolha pela afinação dos rotores é muito particular de cada instrumentista.

Os rotores têm a função de trazer para as primeiras posições as notas mais graves, tornando assim sua execução mais ágil e seu som mais equilibrado em todo o registro, principalmente nas notas pedais (VIENNA SYMPHONIC LIBRARY, 2021).

3.2. Origens

O trombone baixo é um instrumento da família dos metais graves (*Low Brass*) que tem suas primeiras aparições no século XVI. Sua aparição já ocorre em um contexto de naipe com toda sua família: trombone alto, tenor, baixo e contrabaixo, em um formato bem mais rudimentar do que o conhecido hoje. Na época chamava-se sacabuxa. Inicialmente era utilizado em músicas litúrgicas religiosas e posteriormente começou ser utilizado na orquestra através dos compositores Haydn e Mozart (MOJOLA; PORTO, 2010).

Desde o século XVI, o trombone baixo já desempenhava um papel importante na sua família (soprano, alto, tenor e trombone baixo). Inicialmente,

ele era afinado em F e tinha uma vara bem maior do que a do instrumento de hoje em dia, além de necessitar do auxílio de um pegador na vara que funcionava com um extensor, possibilitando o atingimento das posições mais baixas.

Em meados de 1800, com a criação dos rotores/válvulas, foi possível integrar a peça adicional ao trombone tenor. A adição deste pedaço de tubo significava que as partes do baixo agora podiam ser tocadas no trombone tenor por conta do rotor que mudava a afinação do instrumento pra F (uma quarta abaixo). Em outras palavras, uma maior agilidade no registro grave foi alcançada devido a essa mudança de afinação que trouxe as notas mais graves para as primeiras posições do trombone tenor, criando agora o trombone tenor/baixo.

O rotor que foi introduzido possibilitou ao trombone tenor/baixo a execução das notas Mi bemol 2, Ré 2, Ré bemol 2, Dó 1 e Si 1. Porém, apenas com um rotor não era possível executar a nota Si 1 de forma natural, pois era necessário um comprimento maior da tubagem para atingir a mesma visto que as posições com o rotor em F acionado tinham uma pequena correção para baixo, devido a afinação um pouco alta. Com o rotor acionado, cada posição acaba ficando um pouco mais pra baixo, e ao invés do trombone ter sete posições ficava apenas com seis, o que impossibilitava que fosse tocado o Si de forma natural (nota que faria parte da série harmônica da sétima posição).

Esse problema da execução da nota Si 1 só foi resolvido em 1938, quando a fábrica *Olds* desenvolveu um trombone baixo com dois rotores dependentes que geravam três afinações: Si bemol/Fa/Mi. Porém, a busca por um mecanismo de rotores mais eficiente ainda perdurou, não apenas pela questão de tocar a nota Si de forma natural, mas também por encontrar uma combinação de rotores que trouxesse uma sonoridade mais homogênea em todo o registro.

Hoje em dia, a maioria dos trombones baixo tem um sistema independente, possibilitando que o segundo rotor seja acionado separadamente do primeiro. Isso aumenta as possibilidades de afinação do instrumento de três afinações para quatro. Além disso, também possuem um calibre de tubulação bem maior que os primeiros instrumentos da *Olds* com rotores dependentes, e sua configuração de afinação mais comum é Si bemol/Fa/Sol bemol/Ré, mas é possível encontrar trombones baixo com rotores em outras afinações (VIENNA SYMPHONIC LIBRARY, 2021).

4 BIOGRAFIA

William Frank Reichenbach Jr., conhecido como Bill Reichenbach, nasceu em 30 de novembro de 1949, em Maryland, Takomo Park. Filho de William Frank Reichenbach, famoso baterista, Bill Reichenbach sempre acompanhava seu pai nos ensaios e começou a tocar bateria quando tinha apenas quatro anos de idade. Aos dez anos de idade, ganhou seu primeiro trombone de presente de aniversário. No início de sua carreira chegou a tocar com o grupo de seu pai, onde pode conhecer vários artistas como Zoot Simms, Al Cohn, Clark Terry, Urbie Green e Milt Jackson.

Durante o ensino médio tocou com várias bandas em Washington DC. Entrou na faculdade Eastman School of Music em Nova York e estudou com Emory Remington, tocando com vários artistas como trombonista de jazz. Durante a graduação, Bill tocou em vários álbuns de Chuck Mangione, alguns álbuns com o Eastman Wind Ensemble e realizou a primeira gravação de “Mass” de Leonard Bernstein, composta para a inauguração do Kennedy Center em Washington DC.

Depois da graduação, em 1972, ingressou na banda Buddy Rich como trombonista baixo. Durante esse tempo, a banda gravou um álbum chamado “Stick It”, onde Bill sola a melodia em um arranjo da música “Wave” de Tom Jobim.

Em 1975, se mudou para a cidade de Los Angeles. Inicialmente foi morar com seu amigo Maya Tiana, onde começou a tocar em sua banda e conhecer várias pessoas. Depois de um tempo, Bill assumiu o lugar de segundo trombone na big band Toshiko Akiyoshi’s devido a saída de Bruce Paulson. Ao mesmo tempo, também era o trombonista solista na big band Don Menza’s.

Durante sua trajetória, formou um quarteto de jazz com Peter Erskine na bateria, Jimmy Johnson no baixo e Biff Hannon no piano e alcançou a décima posição nas listas de reprodução das rádios nacionais de jazz.

Como escritor e arranjador, Bill trabalhou em discos para Michael Jackson, Quincy Jones, Aretha Franklin, Elton John, Frank Sinatra, Ray Charles e Earth Wind & Fire. Ele organizou muitos temas especiais da HBO e compôs o tema para o programa de comédia One Night Stand da HBO. Bill também

compôs o tema da série animada da Fox, *Peter Pan & the Pirates*. Bill compôs o título principal de uma série de histórias de Kurt Vonnegut chamada *Welcome to the Monkey House for Showtime*. Um músico de estúdio de primeira linha, Bill Reichenbach ocasionalmente emerge do mundo da música comercial para tocar *jazz*.

Em 2003, criou uma fundação sem fins lucrativos chamada *Hearts of Music* que através de concertos realizados toda época de natal agaria fundos para ajudar músicos que não tem ou não são elegíveis ao seguro médico. Bill é membro do conselho de diretores da *American Federation of Musicians*, bem como membro do conselho da *Recording Musicians Associations* de Los Angeles (RMALA).

Principalmente um trombone baixo, Bill também toca trombone tenor, trombone contrabaixo, eufônio, trompa tenor e tuba.

5 METODOLOGIA

Foi realizada uma transcrição do solo do trombonista Bill Reichenbach e da harmonia da música "*Butter Ball*" no Disco "*New Brass*" (do trombonista Michael Davis). Após a transcrição foi realizada uma análise por meio da investigação da construção do seu estilo de improvisação, considerando o desenvolvimento dos elementos rítmicos e melódicos. Para entender o processo de improvisação foi realizada uma transcrição do solo e da harmonia tocada pela sessão rítmica e uma análise a partir dos parâmetros de improvisação (arpejos, escala, sequência, cromatismo e improvisação motívica).

6 ANÁLISE

A análise foi realizada baseada nos seguintes aspectos:

- Aspectos melódicos: Arpejos, escala, sequência e cromatismo;
- Aspectos rítmicos: Improvisação motívica.

A análise deste trabalho foi restrita aos elementos rítmicos e melódicos

ligados à improvisação de Bill Reichenbach. Foi observado durante o processo de transcrição e análise do solo o uso de alguns elementos de articulação além de inflexões que são idiomáticos pelos trombonistas de jazz. Desta forma, foi listado de forma geral algumas articulações e inflexões presentes no solo, além de suas definições práticas.

O material bibliográfico utilizado para análise foi baseado em métodos de jazz e, em alguns casos, foi baseado também em métodos de música erudita. Alguns dos autores utilizados como referência são: Cocker (1991), Berliner (2009) e Priore (2013).

6.1. Articulações e Inflexões

De acordo com o dicionário Houaiss, articular é separar (grupos rítmicos ou melódicos) para tornar o discurso musical inteligível (HOUAISS, 2001). Quanto as inflexões, pode-se definir como um desvio de altura que é utilizado com fins expressivos e ornamentação melódica (BERLINER, 2009).

a) Articulações:

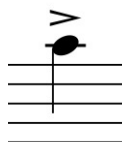


Figura 1: Articulação - Sforzando



Figura 2: Articulação - Staccato

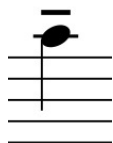


Figura 3: Articulação - Tenuto



Figura 4: Articulação – Ligadura de Frase

b) Inflexões



Figura 5: Inflexão - Bend

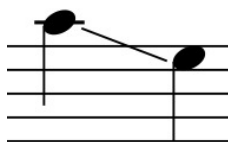


Figura 6: Inflexão - Glissando

6.2. Análise dos aspectos melódicos

Os elementos melódicos analisados foram: Arpejos, escala, sequência e cromatismo.

6.2.1. Arpejos

A palavra arpejo descende da palavra “*arpeggio*” do italiano e se referia a maneira da harpa tocar. De acordo com a definição de Michael Kennedy, arpejo é o acorde ‘estendido’, com as notas ouvidas umas após a outra, das mais baixas as mais altas ou então das mais altas as mais baixas (KENNEDY, 2004). A prática de ‘arpejar’ os acordes é bem comum no processo de estudo da improvisação, principalmente pelos instrumentistas de sopro (que não conseguem executar mais de uma nota por vez de forma natural), pois possibilita um contato mais íntimo com a harmonia.

Quando se trata do uso musical dessa ferramenta, há controvérsias quanto a sua funcionalidade artística. Segundo a autor Cocker, em termos de

expressão musical criativa, o arpejo é um tanto supérfluo quando ocorre em um solo improvisado, já que o acorde já está sendo tocado, mesmo insinuado pelo músicos da seção rítmica. Entretanto, esse recurso pode ser muito útil se utilizado em improvisos que não tem o acompanhamento da seção rítmica por definirem bem a harmonia. Contudo esse recurso musical é frequentemente usado em solos improvisados, ora arpejando as notas do acorde ou sobrepondo o acorde da base com o arpejo de um outro acorde (COCKER, 1991).

Conforme exemplificado abaixo, Bill Reichenbach fez uso dessa ferramenta durante o solo. Foi utilizado a notação analítica com numerais arábicos para a identificação dos graus do acordes que foram arpejados.

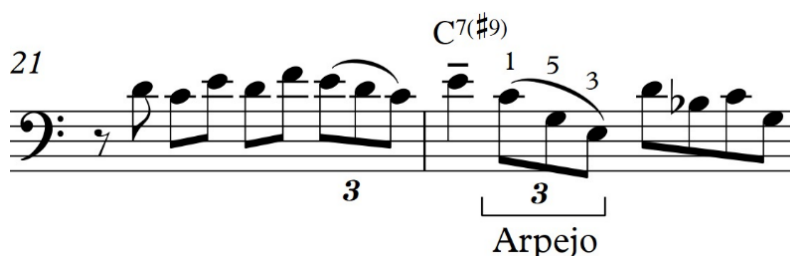


Figura 7: Arpejo no compasso 22

No compasso 22 é apresentado um arpejo de C, correspondentes as notas do acorde de C7(#9) que está sendo executado pela seção rítmica, de forma descendente.



Figura 8: Arpejo no compasso 23

No compasso 23 é apresentado um arpejo de Dm descendente que possui notas de tensão em relação ao acorde tocado pela seção rítmica.



Figura 9: Arpejo no compasso 35

No compasso 35 é apresentado um arpejo de Bb descendente que contém notas do acorde tocado pela seção rítmica e tensões em relação ao mesmo.

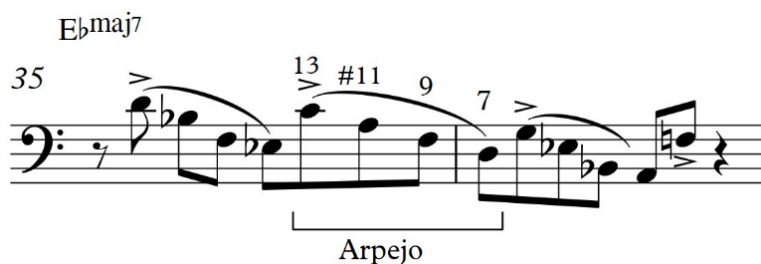


Figura 10: Segundo arpejo do compasso do 35

No compasso 35 é apresentado um segundo arpejo de Dm7 que compõe notas de tensão em relação ao acorde tocado pela sessão rítmica.



Figura 11: Arpejo no compasso 36

No compasso 36 tem-se um arpejo de Eb que é a tríade do próprio acorde tocado pela sessão rítmica.



Figura 12: Arpejo no compasso 38

No compasso 38 é apresentado um arpejo de F que contém notas da téttrade de Dm que está sendo executada pela sessão rítmica, com ausência da sua tônica.



Figura 13: Arpejo no compasso 42

No compasso 42 temos um arpejo de C em cima de um acorde (sus4), que tem a terça da escala, nota que gera instabilidade ao acorde sus4, que apesar de estar num tempo forte se encontra entre duas notas do acorde e tem curta duração de tempo, trazendo assim a sensação de ornamentação da frase.



Figura 14: Arpejo no compasso 43

No compasso 43 temos uma arpejo de Bb que contém notas de tensão e notas do acorde em relação ao mesmo tocado pela sessão rítmica.



Figura 15: Segundo arpejo no compasso 43

No compasso 43 temos um segundo arpejo de F que contém notas de tensão em relação ao acorde tocado pela sessão rítmica.



Figura 16: Arpejo no compasso 44

No compasso 44 temos um arpejo de F com contém notas de tensão em relação ao acorde tocado pela sessão rítmica.

6.2.2. Escalas

Desde a década de 50 muitos músicos de *jazz* tem se concentrado no uso das escalas como ferramenta de improvisação, tanto utilizando uma escala para cada acorde quanto utilizando uma escala sobre vários acordes em uma progressão harmônica. As notas da escala escolhida pelo improvisador poderão soar consonante sobre o acorde tocado pela sessão rítmica ou não (essa é uma escolha que cabe ao improvisador). Segundo Bohumil Med, escala é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas, um conjunto de notas disponíveis num determinado sistema musical ou até mesmo uma sucessão ordenada de sons, compreendidos no limite de uma oitava (MED, 1996).

Existem vários tipos de escalas, porém para esta análise foram utilizadas as escalas diatônicas (maiores, menores e modos), pentatônicas e escala *bebop*.

6.2.2.1. Escalas pentatônicas

Escalas pentatônicas são escalas de cinco notas muito utilizadas em melodias de música POP e tem grande efeito sonoro, sendo aplicadas em improvisos. As escalas pentatônicas mais comuns são as maiores e menores, sendo que as maiores tem estrutura de graus I, II, III, V, VI e as menores, I, bIII, IV, V, bVII. Porém, a partir de uma escala diatônica, pode-se construir ainda outras escalas pentatônicas com estruturas variadas (ALVES, 1997).

Neste solo, Bill utilizou a pentatônica menor de C sobre o acorde de C7^(#9) que apesar de conter o F, uma *avoid note* do modo mixolídio, essa pentatônica tem a sétima menor e o sustenido nove, além da mesma tônica que define bem o acorde. Ele aplica essa pentatônica menor diversas vezes no solo, ora ela inteira ou fragmentada, trazendo uma coerência ao improviso.

Abaixo seguem alguns exemplos de aplicação do uso dessas pentatônicas.

28

Pentatônica de Dó menor

Figura 17: Primeira aparição de escala pentatônica no solo

No anacruse para o compasso 29 encontramos uma sequência de notas só com a pentatônica de Dó menor sobre C7^(#9).

40

Pentatônica de Dó menor

Figura 18: Segunda aparição de escala pentatônica no solo

No compasso 40 temos uma pentatônica de Dó menor em cima de um G7^(#9), que apesar de conter o C - um *avoid note* (nota evitada) do modo mixolídio - soa bem, pois o C se encontra em um tempo fraco e ainda faz menção a penta

que é bastante utilizada no começo do solo sobre o C7(#9).

27 C7(#9)

1 b7 5 4 b3 1 b3

Pentatônica de Dó menor

Figura 19: Terceira aparição de escala pentatônica do solo

Uso da escala pentatônica de Dó menor, entre o compasso 27 e 28 sobre o acorde de C7(#9).

6.2.2.2. Escalas diatônicas

Escala diatônica é uma escala formada por sete notas em intervalos de semitom e tom, que abrangem maiores, menores e modos. No sentido literal, pode ser definida como uma “nota que se move por meio da tônica”, o que significa que todas as outras notas que compõe a escala irão girar em torno da primeira nota, chamada de tônica (PRIORE, 2013).

18 C7(#9)

2 1 3 2 4 3 5 4 b7 b13 1 b7

Escala de Dó Mixolídio b13

Figura 20: Primeira aparição de escala diatônica no solo

Frase a partir do compasso 18 usando a escala de Dó Mixolídio b13.

34 Ebmaj7

7 5 9 1 13 #11 9 7 3 1 5 #11 9

Escala de Mi bemol Lídio

Figura 21: Segunda aparição de escala diatônica no solo

Frase que começa no compasso 35 até o 36 utilizando a escala de Mi

bemol Lídio.

21 C7(#9)

Escala de Dó Mixolídio

Figura 22: Terceira aparição de escala diatônica no solo

Escala de Dó Mixolídio que se inicia no compasso 21.

6.2.2.3. Escala *bebop*

Os modos mais usuais da escala *bebop* são maior, dórico e mixolídio. Essa escala possui um semitom a mais que a escala diatônica e isso resulta em uma nota a mais na escala, ou seja, ao invés de sete são oito notas distintas. Essa escala foi criada pelos músicos de jazz para resolver uma questão de tempo, pois no compasso quartenário (fórmula de compasso mais comum no *jazz*) caso execute uma escala diatônica em colcheias terá a repetição da tônica na oitava colcheia do mesmo compasso. Com a inclusão deste semitom a mais na escala foi possível realocar a repetição da tônica no primeiro tempo do próximo compasso, trazendo assim uma sensação de resolução melhor tendo a nota alvo (tônica da escala) no tempo forte do próximo compasso.

Segue abaixo uma ilustração dessa mudança.

reptição da tônica
na 8^o colcheia do compasso

Escala de Dó maior ditônica

Figura 23: Exemplo de escala diatônica

Repetição da tônica
no primeiro tempo do
próximo compasso

Escala de Dó maior bebop

Figura 24: Exemplo de escala bebop maior

Escala de Dó maior *bebop* que tem um semitom a mais da quinta justa pra sexta maior da escala, acrescentando uma quinta aumentada a escala. E em relação a escala maior diatônica, tem sua resolução na tônica da escala no compasso seguinte e não mais na oitava colcheia do mesmo compasso.

Escala de Dó bebop Dórica

Figura 25: Exemplo de escala bebop dórica

Escala bebop dórica, que tem seu semitom a mais da terça menor da escala para a quarta justa, acréscimo em relação a escala do modo dórico fazendo com que a escala tenha duas terças, maior e menor.

Escala de Dó bebop Mixolídia

Figura 26: Escala bebop mixolídia

Escala *bebop* mixolídia, que tem seu semitom a mais em relação ao modo mixolídio da sétima menor para tônica fazendo com que a escala tenha duas sétimas, maior e menor.

6.2.2.3.1. Escala bebop dórica parcial

A escala bebop dórica foi encontrada de forma parcial no solo. Bill faz uso dessa escala sem tocar os graus dois e seis da mesma, porém mesmo sem

18 C7(#9)

Sequência

Figura 29: Sequência de 2 notas com deslocamento rítmico e transposição melódica

Sequência de duas notas com deslocamento rítmico e mudança intervalar.

25 C7(#9)

Sequência

Figura 30: Sequência de três notas com frase de extensão

Sequência de três colcheias com resoluções das frases com variações.

28 C7(#9)

Sequência

Figura 31: Sequência grupos de 4 colcheias ascendentes

Sequência de colcheias ascendentes com variação intervalar.

35 Ebmaj7

Sequência

Figura 32: Sequência com grupo de 4 colcheias com deslocamento de tempo

Sequência de colcheias com variação intervalar e deslocamento rítmico.

Sequência

Figura 33: Sequência de 2 notas com deslocamento de tempo e transposição intervalar

Sequência de duas notas com deslocamento rítmico e variação intervalar.

6.2.4. Cromatismo

Cromatismo é uma sequência de notas com distância intervalar de um semitom. Jerry Cocker afirma que todo fragmento melódico inclui notas de passagem, que podem ser notas derivadas de um cromatismo (COCKER, 1991). O improvisador pode aplicar o cromatismo como uma ornamentação (buscando a resolução numa nota alvo, na maioria das vezes uma nota do acorde ou tensão disponível) ou como uma escala cromática ou parte dela como um efeito no seu solo.

Podemos encontrar no solo de Bill vários tipos de cromatismo, sendo que o mais comum é o chamado por Cocker de cromatismo linear. Listaremos a seguir alguns exemplos desse elemento musical:

Crom. Linear

Figura 34: Cromatismo no compasso 13 com resolução no compasso 14

Crom. Linear

Figura 35: Cromatismo no compasso 14



Figura 36: Cromatismo no compasso 41

6.2.5. Análise Motívica

A análise motívica é um método que considera a estrutura temática como o elemento mais importante do processo de composição musical. O atual processo criativo na composição musical é centrado em conceitos temáticos, em sua formação e construção. Desta forma, desde que se tenha êxito em compreender música no seu mecanismo temático mais intrínseco, seu conteúdo estrutural e estético-dramático torna-se incomparavelmente mais transparente (RETI, 1978).

A partir deste ponto de vista, podemos afirmar que uma composição é iniciada sempre com a apresentação de um tema (uma frase ou período que podem ser extraídos pequenas células, os chamados motivos). O desenvolvimento dessa célula ao decorrer da composição ou improvisado traz unidade e coerência.

A análise motívica foi limitada apenas as variações rítmicas dos motivos.

Para efeito de comparação, foi utilizado o motivo básico abaixo:



Figura 37: Motivo original

Este motivo foi desenvolvido segundo os seguintes critérios:

a) Repetição



Figura 38: Exemplo de repetição literal sem deslocamento de tempo

b) Fragmentação



Figura 39: Exemplo de redução na quantidade dos elementos formadores do motivo

c) Expansão



Figura 40: Exemplo de expansão rítmica

d) Redução



Figura 41: Exemplo de redução rítmica

e) Adição



Figura 42: Prefixo -
Acréscimo de nota antes do
motivo



Figura 43: Sufixo -
Acréscimo de nota posterior
ao motivo



Figura 44: Interna -
Acréscimo de nota dentro do
motivo

f) Retrógrado



Figura 45: Motivo executado de trás para frente

g) Deslocamento



Figura 46: Motivo sofre mudança de posição no tempo

O uso de motivos e seu possível desenvolvimento de acordo com os critérios listados acima é uma das principais formas de estabelecer uma unidade na composição ou improviso.

No improviso analisado neste trabalho foi percebida a recorrência dos seguintes motivos:



Figura 47: Motivo recorrente no solo



Figura 48: Retrógrado do motivo recorrente no solo



Figura 49: Primeira aparição do motivo

Entende-se que a primeira aparição desse motivo encontrasse na forma retrógrada, por aparecer muito mais vezes na sua forma original.



Figura 50: Motivo na sua forma original apresentado pela primeira vez.



Figura 51: Motivo apresentado com prefixo.



Figura 52: Motivo apresentado de forma fragmentada.



Figura 53: Motivo apresentado na sua forma original.



Figura 54: Motivo apresentado de forma retrógrada com adição de sufixo.



Figura 55: Motivo original com prefixo.



Figura 56: Motivo original com sufixo.



Figura 57: Motivo apresentado de forma fragmentada

Motivo apresentado de forma fragmentada, com uma pequena redução no valor das notas que o compõem.



Figura 58: Motivo apresentado com prefixo na sua forma retrógrada.



Figura 59: Motivo apresentando de forma fragmentada e com deslocamento.



Figura 60: Motivo apresentado de forma original com prefixo.



Figura 61: Motivo apresentado de forma fragmentada.



Figura 62: Motivo apresentado de forma fragmentada duas vezes, com alternância de frases no meio.



Figura 63: Motivo apresentado de forma original com sufixo.



Figura 71: Motivo apresentado com repetição.



Figura 72: Motivo apresentado de forma fragmentada.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise do solo, foi possível identificar quais foram as principais ferramentas e recursos de improvisação utilizados por Bill Reichenbach na música *Butter Ball*.

Conforme demonstrado na figura abaixo, a principal ferramenta de improvisação utilizada foram os motivos (48%), onde percebe-se que ele desenvolve esse fragmento musical ao longo do solo de forma variada, conforme os parâmetros encontrados no solo: repetição, fragmentação, adição (prefixo e sufixo), retrógrado e deslocamento. Além disso, ele também fez uso de arpejos (20%), escalas (14%), seqüências (12%) e cromatismo (6%).

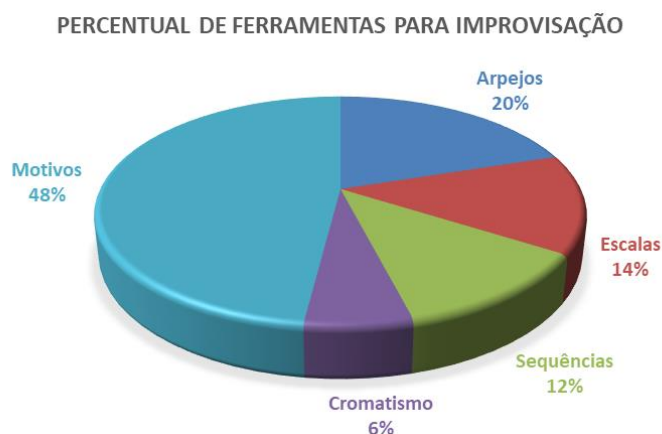


Figura 73: Percentual de ferramentas para improvisação

Observou-se o uso da pentatônica menor de C sobre o acorde $C7^{\#9}$ no período que temos um *vamp* sobre esse acorde. Bill faz uso dessa pentatônica

que define bem o acorde atrelando-a ao uso de frases motílicas, o que proporciona ao seu solo uma coerência estrutural e um dinamismo.

Por fim, conclui-se que um diferencial de Bill Reichenbach é o uso de poucas ferramentas de improvisação, porém sem permitir que o solo se torne repetitivo. Essa característica não permite que seus solos fiquem monótonos, muito pelo contrário, ele instiga o ouvinte a perceber que aquele fragmento melódico já lhe foi apresentado, porém de uma maneira distinta.

8 REFERÊNCIAS

ALVES, Luciano. Escalas para improvisação. Irmão Vitale, Editora Brasil, 2ª edição, p. 61, 1997.

BERLINER, Paul Franklin Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation (Chicago Studies in Ethnomusicology) Edição do Kindle. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

BILL REICHENBACH. Bill Reichenbach, 2021. Disponível em: <<https://www.billreichenbach.com/>>. Acesso em 05 de junho de 2021.

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

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

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

MED, Bohumil. Teoria da Música – Brasília, DF: Musimed, 1996, página 86, 4ª edição.

MOJOLA, Celso; PORTO, Denis Eduardo Ferreira. A Evolução do Trombone. In: REVISTA ELETRÔNICA THESIS, São Paulo, ano VI, n. 13, p. 1-14, 1º semestre, 2010.

PRIORE, Irna. O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflitos e novos caminhos. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9-26, jun. 2013.

RETI, Rudolf. The thematic process in music. Londres: Faber, 1978.

TROMBONE PAGE OF THE WORLD. Bill Reichenbach, 2021. Disponível em: <http://www.trombone-usa.com/reichenbach_bill.htm>. Acesso em 05 de junho de 2021.

Vienna Symphonic Library GmbH. VIENNA SYMPHONIC LIBRARY, 2021. Bass trombone – History. Disponível em: <https://www.vsl.co.at/en/Bass_trombone/History>. Acesso em: 11 de dezembro de 2021.

ANEXO B
BUTTER BALL

Solo Bill Reichenbach
 Disco "New Brass"

2

33 $C^{(sus2)}$ $E\flat^{maj7}$

Trne. b.

37 Dm^7 G^7 $G^7(\sharp 9)$

Trne. b.

41 $C^{(sus4)}$ $E\flat^{maj7}$

Trne. b.

45 $F^{(sus4)}$ $G^7(sus4)$ G^7 $G^7(\sharp 9)$

Trne. b.