



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

André Kusmitsch Silva

**TAYLOR EIGSTI: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DE SEU IMPROVISO NA
MÚSICA "HOW WE LOVE"**

São Paulo

2023

André Kusmitsch Silva

**TAYLOR EIGSTI: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DE SEU IMPROVISO NA
MÚSICA “HOW WE LOVE”**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Música com ênfase em performance no Piano da Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música com ênfase em performance no Piano.

Orientador(a): Prof. Me. Guilherme Ribeiro

São Paulo

2023

Kusmitsch, André.

Taylor Eigsti: uma abordagem analítica de seu improviso na música. / André Kusmitsch. - 2023.

40 f. ilustr. Color.

Anexos: Partituras

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)
apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Performance e Análise.

Orientador: Prof. Me. Guilherme Souza Ribeiro.

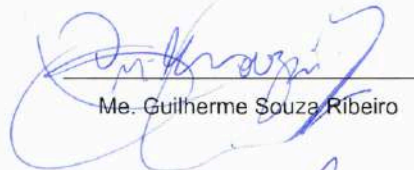
1. Eigsti, Taylor. 2. Improvisação. 3. Jazz Moderno.
4. Piano. 5. Parlato, Gretchen. I. Ribeiro, Guilherme
Souza (orientador). II. Título.

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

Às nove horas (09) do dia 11 do mês de dezembro de 2023, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Edson José Sant'anna e Prof. Esp. Daniel Salles D'Alcantara Pereira para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Taylor Eigsti - uma abordagem analítica de seu improviso na música How we love", do aluno André Kusmitsch Silva.

Após a exposição oral, o(a) candidato(a) foi arguido(a) pelos(as) componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Me. Guilherme Souza Ribeiro, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Me. Guilherme Souza Ribeiro



Prof. Me. Edson José Sant'anna



Esp. Daniel Salles D'Alcantara Pereira

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por sempre ter me ajudado até aqui, agradeço pois sem ele não haveria o que sou hoje.

Agradeço a minha mãe, Nadir, por sempre ter dado todo suporte nessa escolha que foi a música.

Agradeço minha irmã, Aline e minha vó, Claudia por também sempre estarem presentes e ajudando a trilhar meu caminho.

Agradeço aos meus amigos de faculdade, essa jornada sem eles, com certeza não seria tão leve e divertida quanto foi.

Agradeço aos meus professores, em particular Edson Santanna, pelas aulas e conselhos durante este tempo.

A todos os funcionários, que sem eles não há faculdade.

E por último, agradeço a meu primo Filipe, que foi o grande responsável por me manter na música e abrir os caminhos para mim.

RESUMO

Este trabalho investigou a linguagem improvisacional de Taylor Eigsti (1984). Para isso, foi feita uma análise a partir da seleção de sete elementos principais que são reiterados durante o solo, buscando entender a coesão presente no discurso musical do improvisador. O objeto de estudo foi transcrito e seus elementos estudados em uma análise funcional. Também foi realizada uma pesquisa biográfica, em que aspectos de sua linguagem musical foram abordados. A pesquisa encontrou uma coesão estrutural no solo que sugere uma abordagem composicional para a construção do improviso.

Palavras-chave: Taylor Eigsti; Improvisação; Piano; Gretchen Parlato.

ABSTRACT

This study investigated Taylor Eigsti's (1984) improvisational language. For this purpose, an analysis was conducted by selecting seven main elements that are reiterated during the solo, aiming to understand the cohesion present in the improviser's musical discourse. The subject of the study was transcribed, and its elements were examined through a functional analysis. Additionally, a biographical research was conducted, addressing aspects of his musical language. The research found a structural cohesion in the solo that suggests a compositional approach to improvisation construction.

Keywords: Taylor Eigsti; Improvisation; Piano; Gretchen Parlato.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 16 |
| 1 TAYLOR EIGSTI | 16 |
| 1.1 O ÁLBUM “THE LOST AND FOUND” | 18 |
| 2 ANÁLISE DO SOLO EM “HOW WE LOVE” | 20 |
| 2.1 MOTIVO 1 | 21 |
| 2.2 REPETIÇÃO DE NOTAS | 26 |
| 2.3 ARPEJOS | 28 |
| 2.4 ESTRUTURAS DE QUARTAS E QUINTAS | 31 |
| 2.5 PENTATÔNICAS | 33 |
| 2.6 NOTAS DE PASSAGEM | 35 |
| 3 ANÁLISE MACRO | 39 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 40 |

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo investigar e compreender as técnicas melódicas empregadas pelo pianista Taylor Eigsti (1984) no contexto da improvisação. A análise será focada no solo de piano elétrico da composição "How We Love", presente no álbum da cantora Gretchen Parlato intitulado "The Lost And Found", lançado em 2011 pela gravadora *ObliqSound*.

Esta pesquisa está dividida em três seções. O primeiro capítulo consiste em uma análise biográfica detalhada de Eigsti, juntamente com uma contextualização do álbum no qual os solos foram registrados. O segundo capítulo delinea a metodologia de análise adotada, destacando os elementos musicais que se manifestam com maior frequência nos solos. No terceiro capítulo, é realizada uma análise abrangente do solo, com o intuito de exemplificar as ocorrências dos elementos previamente identificados. Por fim, são apresentadas as considerações finais.

1 TAYLOR EIGSTI

O Eigsti nasceu em 24 de setembro de 1984 e cresceu em Menlo Park, Califórnia. Quando tinha três anos, sua irmã de 17 anos, Shannon, faleceu de câncer. A morte dela deixou uma impressão duradoura e continuou a influenciar o desenvolvimento musical de Eigsti. O estudo de piano de Eigsti começou aos quatro anos, inspirado por sua irmã mais velha, Shannon, Taylor abriu um show para David Benoit¹ aos oito, tocou com Dave Brubeck² aos 13 e gravou seu primeiro CD aos 14,

¹ David Benoit(1953) é um importante nome do jazz contemporâneo, conhecido por seu estilo medido e lírico ao piano. Ele emergiu na cena musical nos anos 70 e desde então lidera o movimento de fusão do jazz. Inspirado por grandes nomes como Dave Brubeck, Bill Evans e Vince Guaraldi, Benoit conquistou sucesso com álbuns como "Every Step of the Way" em 1987, indicado ao Grammy, e vários outros que entraram no Top Ten do jazz contemporâneo, como "Inner Motion" (1990), "Right Here, Right Now" (2003), "Earthglow" (2010) e "David Benoit and Friends" (2019). (allmusic.com)

² Dave Brubeck (1920-2012) foi declarado uma "Lenda Viva" pela Biblioteca do Congresso e foi um dos músicos de jazz mais ativos e populares do mundo. Suas experiências

com Dan Brubeck na bateria. Os pais musicais de Eigsti apoiavam sua carreira, mas também garantiam que ele tivesse uma infância normal, incluindo a busca por seu amor pelo basquete, apesar do risco para suas mãos. Atraído desde cedo pela espontaneidade do jazz, a primeira experiência de Eigsti com Art Tatum o inspirou a explorar os universos de Oscar Peterson³, Gene Harris, Monty Alexander, Phineas Newborn e Benny Green, entre outros, enquanto seus estudos clássicos em andamento ajudaram a moldar sua técnica formidável.

Eigsti foi rapidamente rotulado como um prodígio e desde então lançou 8 álbuns como líder de banda, além de ter participado de mais de 60 álbuns como músico acompanhante. Recentemente, Eigsti ganhou um Grammy em 2022 na categoria de Melhor Álbum Instrumental Contemporâneo por seu álbum mais recente, "Tree Falls", lançado em 2021 pela GSI Records. Além dessa recente honraria, Eigsti acumulou 3 indicações individuais ao Grammy ao longo dos anos por seu trabalho como artista e compositor, incluindo Melhor Composição Instrumental e Melhor Solo Instrumental de Jazz. Eigsti também foi destaque em vários outros álbuns indicados ao Grammy de Gretchen Parlato e Julian Lage, e coescreveu uma composição em destaque com Don Cheadle para a trilha sonora vencedora do Grammy do filme "Miles Ahead" (2017). (All About Jazz, 2022)

Além de fazer turnês com seu trio, quarteto e conjuntos maiores, Eigsti também foi membro de longa data das bandas de turnê regulares de Chris Botti, Eric Harland Voyager, Gretchen Parlato e Kendrick Scott Oracle, entre muitos outros ao longo dos anos. Mais recentemente, Eigsti tem sido um membro regular da banda E-Collective do compositor e trompetista indicado ao Oscar Terence Blanchard, que apresenta o Turtle Island Quartet, além de fazer turnês em um contexto de duo com a vocalista de longa data dos Rolling Stones, Lisa Fischer.

Em março de 2022, Eigsti estreou "Imagine Our Future" na "Bay Area" (São Francisco), uma obra para grande ensemble encomendada pela Hewlett Foundation, com Lisa Fischer nos vocais e uma banda de 12 pessoas, que composicionalmente

com músicas em tempo ímpares, contraponto improvisado e uma abordagem harmônica distinta foram marcas registradas de seu estilo musical único. (arts.gov)

³ Oscar Emmanuel Peterson (1925-2007) é um dos músicos mais honrados do Canadá. Ele é amplamente reconhecido como um dos maiores pianistas de jazz de todos os tempos. Era famoso por sua notável velocidade e destreza, técnica meticulosa e ornamentada, e um estilo deslumbrante e cheio de balanço. Ele ganhou os apelidos de "o bombardeiro marrom do boogie-woogie" e "mestre do swing". (thecanadianencyclopedia.ca)

"craqueia" mais de 100 ideias musicais e multimídia submetidas por jovens do norte da Califórnia. (EIGSTI, 2023)

1.1 O ÁLBUM "THE LOST AND FOUND"

Figura 1: Capa do Álbum - The Lost and Found



Fonte: gretchenparlato.com/the-lost-and-found

The Lost And Found foi o terceiro álbum de estúdio da cantora Gretchen Parlato lançado em 2011 pela gravadora *ObliqSound*, produzido pela Gretchen Parlato e Robert Glasper. *The Lost and Found* recebeu mais de 30 premiações nacionais e internacionais, incluindo o *DownBeat Jazz Critics Poll No.1 Vocal Album de 2011* e *iTunes Vocal Jazz Álbum do Ano*. (live.stanford.edu)

Gretchen Parlato é uma cantora de jazz "diferente" ou "nova"... Em *The Lost and Found*, seu terceiro e melhor álbum até agora, ela e sua banda conduzem esse som original em sambas, duetos de cantor-compositor, covers pop, músicas de colegas, um remix, clássicos do jazz reconfigurados, músicas envolventes, baladas e uma boa dose de material original. São composições cativantes e melódicas com vibrações contemporâneas — especialmente aquelas do R&B definido pelo soul do hip-hop. Felizmente, também mantém a interação em tempo real e a riqueza harmônica nativa de uma música popular negra mais antiga, que está no

amanhecer de seu segundo século. (JARENWATTANANON, 2011, NPR, tradução nossa).

É interessante ressaltar que este é o primeiro álbum em que Taylor Eigsti aparece gravando com a cantora Gretchen Parlato, fato esse que se estende também ao próximo álbum da cantora: *Live in NYC* (2013) lançado pela gravadora *ObliqSound*, o disco *The Lost and Found* contém 15 faixas, com a participação de Derrick Hodge no baixo elétrico e acústico, Kendrick Scott na bateria, Dayna Stephens no saxofone tenor, Alan Hampton nos vocais e violão, Gretchen Parlato na voz e Taylor Eigsti no piano acústico e elétrico.

2 ANÁLISE DO SOLO EM “HOW WE LOVE”

A música que foi selecionada para a análise neste trabalho é a terceira faixa do álbum *The Lost and Found*, intitulada *How We Love*, composição de Gretchen Parlato.

As ferramentas que serão usadas a seguir foram retiradas de alguns conceitos utilizados por Arnold Schoenberg (1874-1951) de seus livros: *Fundamentos da Composição Musical* (1996), *Style And Idea* (1950), *Harmonia* (2001) e *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation* (1995), além dos livros *Tratado Prático de Harmonia* (1976), de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

Além das referências citadas acima, fora também utilizada da literatura do jazz, como os livros *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (2005), de Hal Crook (1950), e *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation* (1976), de Ramon Ricker (1943).

De acordo com a definição de Schoenberg (1995, p. 169): “motivo é a qualquer momento, a menor parte de uma peça ou seção de uma peça que, apesar de mudança ou variação, é reconhecível como presente por toda a peça”. Para ele, os motivos são essenciais para a formação de uma coerência musical, que é fruto de sua repetição. “Um motivo aparece constantemente por toda a peça: ele é repetido. Repetição geralmente gera monotonia. E a monotonia só pode ser evitada pela variação”. (SCHOENBERG, 1996 p. 35)

Pela repetição e variação, o motivo é desenvolvido em “formas-motivo”, num processo denominado “variação progressiva da ideia básica”, gerando agrupamentos maiores, os chamados “temas”, tais como “frases”, “períodos”, “sentenças” ou híbridos. Estes, por sua vez, ganham coerência em estruturas maiores como “partes” ou “seções”. (SCHOENBERG, 1996 p. 37)

A recorrência de alguns elementos no decorrer da escuta musical produz uma sensação de reiteração de ideias, como num texto verbal escrito. O sentido musical, desse modo, não se apresenta imediatamente, mas é gradualmente construído pelo processo de memória. (SCHOENBERG, 1950 p. 147)

Diante disso, partindo da abordagem composicional de Schoenberg, foram identificados diversos motivos reiterados, porém foram eleitos os sete elementos mais frequentes no solo analisado, eventos musicais que garantem a coerência sonora no discurso musical de Taylor Eigsti. São eles: “motivo 1”, repetição de notas, arpejos, estruturas de quartas e quintas, pentatônica, e notas de passagem, sendo elas crômáticas ou diatônicas.

2.1 MOTIVO 1

Iremos chamar de motivo 1, a frase que se forma de modo escalar podendo ser ascendente ou descendente, diatônica⁴ ou cromática⁵, mas o enfoque principal é rítmico. Com a seguinte célula rítmica:

Figura 2: Célula Rítmica



Schoenberg (1996, p. 37) indica que os elementos de ritmo, intervalo, harmonia e perfil estão sujeitos a múltiplas variações. Frequentemente, diversos métodos de variação são aplicados simultaneamente a esses elementos; no entanto, essas mudanças não devem resultar em uma sonoridade muito distante do motivo inicial. Entre os recursos sujeitos a alterações estão o ritmo, intervalos, melodia e harmonia.

Consequentemente, o ritmo pode sofrer mudanças ao ajustar a duração das notas, repetir algumas delas, reiterar ritmos específicos, deslocar-se para diferentes pulsações, inserir contratempos ou modificar o compasso (SCHOENBERG, 1996, p. 37).

Os intervalos também podem ser modificados ao reordenar ou inverter a sequência original das notas, acrescentar ou omitir intervalos, preencher espaços com notas adicionais (ornamentais), encurtar o motivo pela eliminação ou

⁴ As notas definidas pela armadura de clave de uma determinada tonalidade são denominadas diatônicas (GUEST, 2009, p. 41).

⁵ Notas cromáticas são as notas não-diatônicas (GUEST, 2009, p. 41).

condensação de notas, repetir padrões específicos ou deslocar elementos para diferentes tempos (SCHOENBERG, 1996, p. 37).

A melodia, por sua vez, pode sofrer alterações ao transpô-la para diferentes graus, acrescentar notas de passagem ou manipular o acompanhamento de forma 'semicontrapontística'. Já a harmonia pode ser transformada através de inversões, adição de novos acordes no final, introdução de acordes intermediários ou substituição de acordes (SCHOENBERG, 1996, p. 38).

Além disso, é fundamental abordar o conceito de frase musical. Segundo Schoenberg (1996, p. 29), a frase representa a menor unidade estrutural, possuindo uma certa completude que permite ser cantada em um único fôlego. Seu desfecho assemelha-se à pontuação, como uma vírgula, sugerindo uma pausa musical.

A seguir, são analisadas as variações do motivo 1, tendo como base os diferentes tipos de alterações de ritmo, intervalos e melodia.

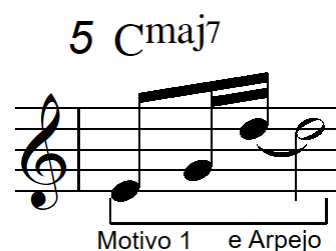
Figura 3: Excerto do solo (1:48)



Na primeira aparição do Motivo 1 (Figura 2), pode-se notar a repetição em um mesmo compasso sendo a segunda repetição com variação, de forma escalar, descendente.

Na figura 4, a mesma célula rítmica se repete, de forma ascendente onde também há a presença de um arpejo (será discorrido nos próximos capítulos) de Em7(omit 5).

Figura 4: Excerto do solo (1:54)



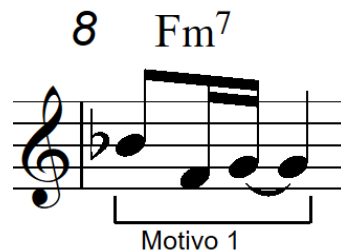
Na figura 5, há a variação do motivo com antecipação de nota, e também a repetição do mesmo motivo no segundo tempo do compasso⁶.

Figura 5: Excerto do solo (1:56)



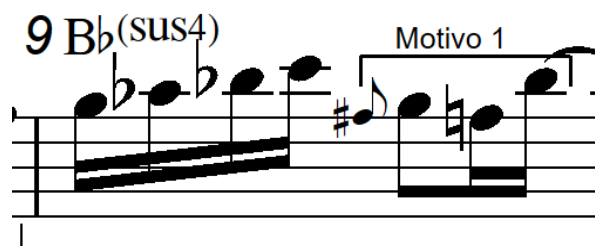
Na figura 6, a direção da frase é descendente, seguida de repouso na nota.

Figura 6: Excerto do solo (2:00)



Na figura 7, a frase está contida no segundo tempo do compasso, somada de uma aproximação cromática.

Figura 7: Excerto do solo (2:02)



⁶ Compasso é o agrupamento dos tempos de uma composição ou fragmento musical. (RAMIRES, Marisa; FIGUEIREDO, Sérgio, 2004, p.39)

Na figura 8, a frase está contida no primeiro tempo do compasso, com antecipação de nota.

Figura 8: Excerto do solo (2:04)

10 Am⁷

Motivo 1

Na figura 9, Eigsti utiliza do mesmo motivo com antecipação de nota.

Figura 9: Excerto do solo (2:05)

11 A^bmaj⁷

Motivo 1

Na figura 10, a frase aparece pela primeira vez localizada no terceiro tempo do compasso.

Figura 10: Excerto do solo (2:07)

12 Fm⁷ B^b(sus4)

Est. 4° Motivo 1

Na figura 11, o motivo se repete duas vezes, sendo a primeira vez antecipada.

Figura 11: Excerto do solo (2:30)

23 Am^7

Motivo 1

Na figura 12, temos um grande destaque no solo, sendo a utilização deste motivo porém de forma harmonizada, culminando talvez num ponto ápice do solo.

Figura 12: Excerto do solo (2:23)

20 $Cmaj^7$

Motivo 1 (harmonizado)

Na figura 13, temos a última utilização deste motivo, localizado no quarto tempo do compasso 28 do solo.

Figura 13: Excerto do solo (2:39)

28 $Cmaj^7$

Repetição de nota

Arpejo de C5 sobre Am^7

Am^7

Motivo 1

2.2 REPETIÇÃO DE NOTAS

A repetição de uma nota é o terceiro elemento frequente no solo. Essa repetição se manifesta de duas maneiras distintas: quando surge no meio de uma frase, de maneira condensada, ou seja, com uma duração menor; ou quando aparece no final das frases, de forma prolongada e completa.

A rítmica das notas não é estática, destacando-se o emprego de síncopas⁷ no motivo, além da repetição frequente de uma única nota.

O primeiro exemplo que temos dentro do solo é encontrado no terceiro compasso do solo, como vemos no exemplo abaixo (Figura 14).

Figura 14: Excerto do solo (1:50)



Na figura 15, temos a repetição da nota *mi*, com a adição de uma antecipação da primeira nota.

⁷ A síncopa é um importante elemento rítmico que é criado acentuando-se algumas subdivisões do compasso que geralmente não são acentuados. Dessa forma, há a sensação de que a pulsação foi deslocada. (Crook, 2005 p. 125)

Figura 15: Excerto do solo (2:09)

13 Cmaj7
Repetição de nota
N.P.

Na figura 16, apresenta-se novamente o motivo de forma incompleta no compasso 14, usando como repetição a nota *lá*, com a adição de uma appoggiatura precedente à primeira nota da frase.

Figura 16: Excerto do solo (2:11)

14 A⁷ A(sus4) A⁷(add13) 1
Repetição de nota Nota de Passagem

Logo após nos compassos 25 e 26, o fragmento é reiterado sendo a nota *ré*, usada para o motivo de repetição. Podemos ver abaixo (Figura 18).

Figura 18: Excerto do solo (2:34)

25 Fmaj7 Arpejo Am sobre Fmaj7 E⁷(b13) 26 A(sus4)
Repetição de nota Repetição de nota

Na Figura 19, vemos novamente o uso desta ferramenta, no compasso 28.

Figura 19: Excerto do solo (2:40)

Por último, no final do solo temos a utilização do motivo por um período maior, de 3 compassos, sendo eles os compassos 32, 33 e 34. Como veremos na figura a seguir (Figura 20).

Figura 20: Excerto do solo (2:47)

2.3 ARPEJOS

Arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Enquanto que num acorde as notas são tocadas todas de uma vez, no arpejo essas mesmas notas são tocadas uma a uma (FARIA, 2009).

Durante o solo analisado, Taylor Eigsti utiliza dessa ferramenta em alguns momentos, sendo o primeiro no compasso 5, onde ele utiliza das notas *Mi*, *Sol* e *Ré* (Ver Figura 23). De forma ascendente sobre o acorde de Cmaj7, podendo assim caracterizar um arpejo de Em7 (ommit5).

Figura 23: Excerto do solo (1:54)

5 Cmaj7

Motivo 1 e Arpejo

Seguindo a análise, temos a presença de um novo arpejo de Fmaj7 sobre o acorde de F no compasso 8, como veremos na figura abaixo:

Figura 24: Excerto do solo (2:01)

8 Fm7 F 9

Motivo 1 Arpejo Fmaj7

Na próxima figura (Figura 25), Eigsti utiliza do arpejo da tríade de Bb, sobre o acorde de Abmaj7.

Figura 25: Excerto do solo (2:06)

12

Arpejo Bb sobre Abmaj7

No compasso 15 é utilizada a tríade de Am, sobre o acorde de Dm7, como mostra a Figura 26

Figura 26: Excerto do solo (2:14)

E no compasso 16 do solo temos a maior incidência de arpejos de tríades.

Figura 27: Excerto do solo (2:16)

No compasso 24 temos 3 arpejos, o primeiro de Gm7, depois Dm7 e por fim Am11.

Figura 28: Excerto do solo (2:31)

No compasso 25 temos um arpejo de Am sobre o acorde de Fmaj7.

Figura 29: Excerto do solo (2:32)

25 Arpejo Am sobre Fmaj7

Nos compassos 29 e 30, temos 3 arpejos, Cm7 sobre Dbmaj7, Cmaj7 e C9 sobre Am7.

Figura 30: Excerto do solo (2:40)

29 30 8va

Arpejo de Cm7 sobre Dbmaj7 Arpejo de Cmaj7 sobre Cmaj7 Arpejo de C9 sobre Am7

A última incidência desta ferramenta é no compasso 31, um arpejo de Cm7 sobre Dbmaj7.

Figura 31: Excerto do solo (2:42)

Arpejo de Cm7 sobre Dbmaj7

2.4 ESTRUTURAS DE QUARTAS E QUINTAS

A utilização de estruturas quartais é um elemento fundamental no estilo composicional de diversos músicos, tanto em termos melódicos quanto harmônicos. Em um contexto improvisacional, muitos pianistas, como Herbie Hancock (1940) e McCoy Tyner (1938), começam a experimentar acordes baseados na harmonia quartal.

De acordo com Schoenberg, de maneira alguma o sistema quartal significou uma proposta de substituir o antigo sistema de construção de acordes por terças.

Nesse novo sistema por quartas, uma tríade maior é configurada como Ré-Sol-Dó (respectivamente Dó-Sol-Ré, pois a fundamental Dó tem Sol como primeiro harmônico e este, por sua vez, tem Ré como primeiro harmônico) e este complexo sonoro não soa tão natural como Dó-Mi-Sol. (SCHOENBERG, 2001 p. 549). Entretanto, a estrutura quartal rompe com uma tradição baseada majoritariamente em acordes por terças, apresentando uma sonoridade bem distinta e própria, enfraquecendo as relações harmônicas tonais.

Desse modo, Taylor Eigsti utiliza-se de saltos de quartas e quintas, considerado o quinto elemento do seu discurso improvisacional.

Vejamos alguns exemplos a seguir.

Figura 32: Excerto do solo (1:52)

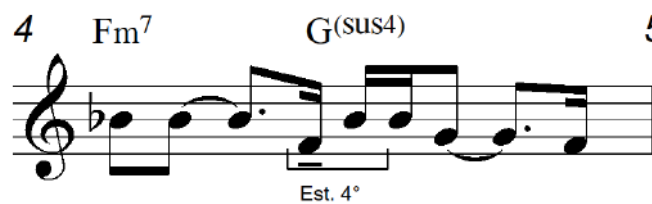


Figura 33: Excerto do solo (2:08)

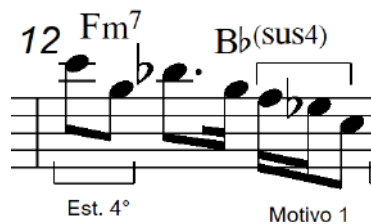
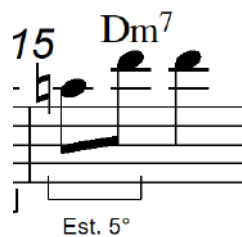


Figura 34: Excerto do solo (2:13)



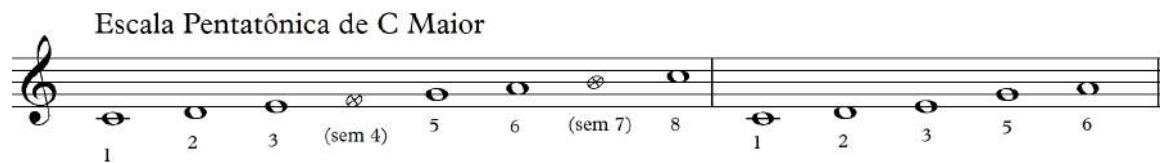
Nas figuras 32 e 34, temos a presença de quartas e quintas ascendentes, enquanto que na figura 33 a direção do fragmento melódico é de uma quarta descendente.

2.5 PENTATÔNICAS

“Qualquer escala com 5 notas que, de forma ascendente parte de uma nota fundamental constitui uma escala pentatônica”(TRADUÇÃO NOSSA, CROOK, 2005).

“A escala pentatônica mais comum, consiste no 1°, 2°, 3°, 5° e 6° grau da escala maior”(TRADUÇÃO NOSSA, CROOK, 2005).

Figura 35: Escala Pentatônica de C Maior



“Esta escala pentatônica maior, quando começada pelo 6° grau, forma a usual escala pentatônica menor cujos os graus partindo de uma fundamental são: 1°, b3°, 4°, 5° e b7°”(TRADUÇÃO NOSSA, CROOK, 2005).

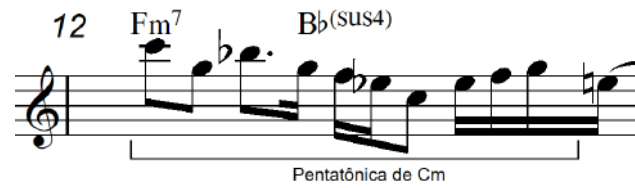
Figura 35: Escala Pentatônica de C Menor



Após trazermos essas definições, iremos agora ver alguns exemplos em que Eigsti utiliza desta ferramenta em seu solo.

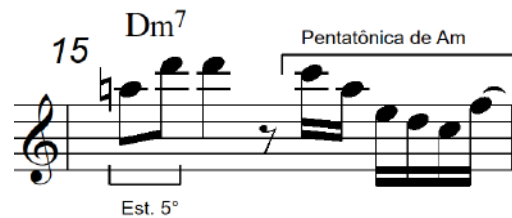
No primeiro excerto abaixo (Figura 36), podemos analisar como Eigsti usa a pentatônica de Cm sobre os acordes de Fm7 e Bsus4, e com uso desta pentatônica ele destaca as tensões de cada acorde que está sendo executado naquele momento.

Figura 36: Excerto do solo (2:08)



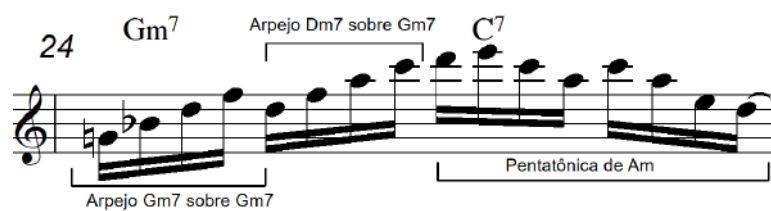
No próximo motivo, ele utiliza a pentatônica de Am sobre o acorde de Dm7, assim destacando as tensões: b7, 9 e 11 de Dm7.

Figura 37: Excerto do solo (2:13)



No final do compasso 24 (Figura 38), ele utiliza a pentatônica de Am sobre C7.

Figura 38: Excerto do solo (2:13)



Por último há a repetição desta ferramenta, no compasso 29 (Figura 39), com o uso da pentatônica de Cm sobre os acordes de Abmaj7 e Dbmaj7, assim evidenciando a 9ª maior, 7ª maior e 13ª maior de Abmaj7, enquanto que em Dbmaj7, a quantidade de tensões aumenta, salientando principalmente a 11ª aumentada de Dbmaj7 (Sol natural).

Figura 39: Excerto do solo (2:13)



2.6 NOTAS DE PASSAGEM

A última ferramenta a ser analisada é a “nota de passagem”, que dentro do solo de Taylor Eigsti, podemos inferir alguns apontamentos de quando se é usada a partir da transcrição que foi feita, porém, antes disso, iremos abordar brevemente este conceito a seguir.

Schoenberg define “nota de passagem” como uma conexão melódica, um processo escalar que preenche um intervalo melódico por meio de sons escalares intermediários. Estes sons intermediários podem ser tomados de empréstimo da escala cromática (SCHOENBERG, 2001 p. 470).

Iremos trazer alguns exemplos onde Taylor, utiliza-se desta ferramenta dentro do contexto do solo na música “How We Love”.

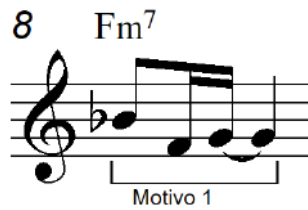
O primeiro, se encontra no começo do solo, onde é usado as notas Mi, e Fá, como notas de passagem, para chegar a nota alvo, Sol (Ver figura 37).

Figura 40: Excerto do solo (1:47)



No final do compasso 7, temos as notas Dó e Si, precedentes a nota Si bemol, sendo caracterizadas como notas de passagem de forma descendente e cromática.

Figura 41: Excerto do solo (1:58)



Na figura 39, temos 3 notas precedentes à nota de chegada, sendo a resolução feita de forma antecipada, sendo as notas: Mi bemol, Fá e Sol, de forma ascendente, usadas como notas de passagem, para chegar na nota Mi.

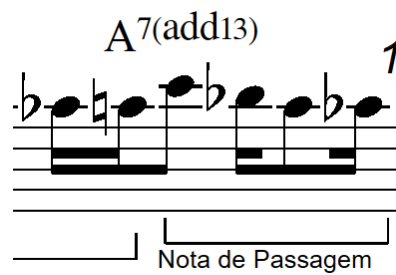
Figura 42: Excerto do solo (2:09)

Na figura 40, no compasso 13, é usado, uma nota de baixo e outra de cima para chegar na nota , alvo, Si e Ré, para chegar no Dó.

Figura 43: Excerto do solo (2:10)

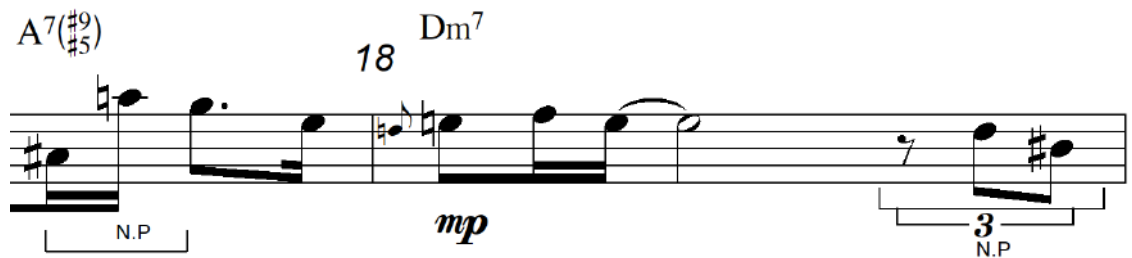
Na figura 41, temos 4 notas que antecedem a nota alvo, de forma descendente porém a última encontra-se meio tom abaixo da nota alvo.

Figura 44: Excerto do solo (2:11)



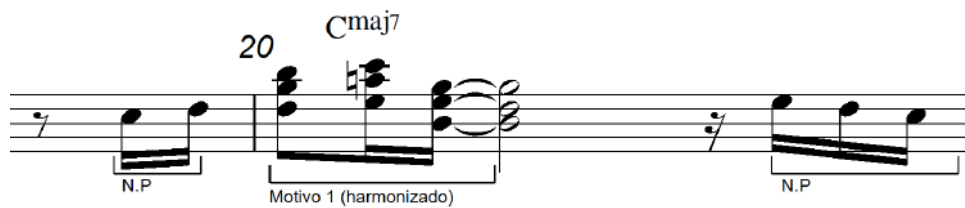
Nos compassos 17 e 18 temos novamente a incidência de notas de passagem, como vemos na figura 42.

Figura 45: Excerto do solo (2:18)



E nos compassos 19 e 20, esses fragmentos melódicos se repetem, e aparecem de forma diatônica.

Figura 46: Excerto do solo (2:21)



No final do compasso 23 temos as notas Si bemol, Sol bemol e Lá, que antecedem a nota Sol, que seria a nota de chegada.

Figura 47: Excerto do solo (2:31)

$A\flat m^7$ 24 Arpe

Nota de Passagem

Por último nos compassos 26 e 31 temos as últimas ocorrências de notas de passagem, como podemos notar nas figuras 45 e 46, logo abaixo.

Figura 48: Excerto do Solo (2:36)

26 $A^{(sus4)}$

Repetição de nota

3
N.P.

Figura 49: Excerto do Solo (2:45)

31 $A\flat maj^7$ $D\flat maj^7$ Arpejo de Cm^7 sobre $D\flat maj^7$

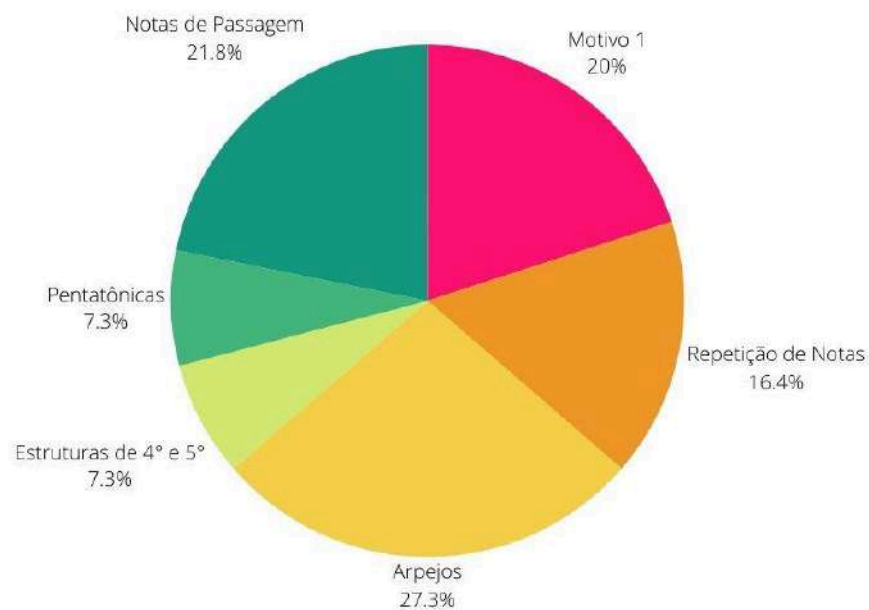
N.P.

Arpejo de Cm^7 sobre $D\flat maj^7$

3 ANÁLISE MACRO

Após este estudo minucioso de cada ferramenta usada, iremos trazer um gráfico que nos mostra de forma ampla, a incidência em forma de porcentagem de cada elemento que foi usado.

Figura 50: Gráfico sobre o uso das ferramentas utilizadas



Porcentagem do uso de cada ferramenta

A partir do gráfico obtido, podemos quantificar o uso de cada ferramenta, classificando do maior para o menor índice de porcentagem, da seguinte maneira:

1. Arpejos (27.3%)
2. Notas de Passagem (21.8%)
3. Motivo 1 (20%)
4. Repetição de Notas (16.4%)
5. Estruturas de 4° e 5° (7.3%) e Pentatônicas (7.3%)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise feita, podemos atestar a coesão, dentro do contexto do improviso, de Taylor Eigsti, utilizando de várias ferramentas melódicas dentro do seu solo, atestando sua grande habilidade improvisacional, e destacando seu vocabulário no solo estudado.

Com a análise feita obtivemos um total de 7 ferramentas, que foram reproduzidas durante o solo, sendo elas: *Motivo 1*, *Repetição de Notas*, *Arpejos*, *Estruturas de Quartas e Quintas*, *Sobreposição de Escalas* e por fim *Notas de Passagem*.

Eigsti tem o potencial de influenciar uma ampla gama de instrumentistas em diversas especialidades, gerando um impacto significativo e contribuindo para o surgimento de novas abordagens e estilos de improvisação. Além disso, devido à constante evolução no estilo e na linguagem de artistas ativos como Eigsti, as nuances inerentes à sua improvisação estão sujeitas a mudanças contínuas, buscando alcançar níveis cada vez mais inovadores.

A originalidade é um dos critérios mais fundamentais ao se avaliar a contribuição de um artista para a música improvisada. Imitação, assimilação e inovação são definidos por muitos especialistas como os principais estágios do desenvolvimento artístico do improvisador, porém, não é a totalidade dos músicos que os completam com sucesso (SILVA, 2009, UNICAMP).

Este estudo visa enriquecer a compreensão dos processos criativos subjacentes à improvisação de Eigsti. Ao destacar os parâmetros do jazz presentes em seus solos, almeja-se fornecer um material de estudo valioso dentro do contexto da improvisação no jazz contemporâneo.

Por fim, exploramos a linguagem do improviso de Taylor Eigsti, um músico complexo e prolificamente talentoso, inspirando, assim, estudos subsequentes sobre sua abordagem única na música.

REFERÊNCIAS

National Endowment for The Arts - [Dave Brubeck | National Endowment for the Arts](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

AllMusic - [David Benoit Songs, Albums, Reviews, Bio & More | AllMusic](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

The Canadian Encyclopedia - [Oscar Peterson | The Canadian Encyclopedia](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

Stanford Live - [Program Notes: Gretchen Parlato and Lionel Loueke | Stanford Live](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

Gretchen Parlato - [gretchen parlato - the lost and found](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

Rhodes Piano - [Rhodes piano](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

RAMIRES, Marisa; FIGUEIREDO, Sérgio. Exercícios de Teoria Musical - Uma Abordagem Prática. 6ª Edição.ed. São Paulo: Embraform, 2004

Portal da Língua Portuguesa (Appoggiatura) - [Dicionário de Estrangeirismos](#) [Online]. Acesso em: 22/11/2023.

RODRIGUES, Mariah. Análise do Solo de Ben Wendel na Música Frame [Periódico] São Paulo : Faculdade de Música Souza Lima, 2018.

SILVA, Raphael. A Construção do Estilo de Improvisação de Vinícius Dorin [Periódico] Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

CROOK, Hal. How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation [Livro]. - [s.l.] : Postiche & Patapon, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical [Book]. - São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia [Livro]. - São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. Style and Idea [Book]. - New York: Philosophical Library, 1950.

SCHOENBERG, Arnold. The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of Its Presentation [Book]. - New York : Columbia University Press, 1995.

GUEST, Ian. Harmonia Método Prático Vol 1 [Livro]. - São Paulo: Editora Lumiar, 2009.

FARIA, Nelson. Acordes, Arpejos e escalas: Para violão e Guitarra. In: Acordes, Arpejos e escalas : Para violão e Guitarra. Luminar Editora: Almir Chediak, 2009.

ALL ABOUT JAZZ. Taylor Eigsti. [2022] Disponível em:

<https://www.allaboutjazz.com/musicians/taylor-eigsti>. Acesso em 21 novembro, 2023

APÊNDICE A – Formatação do Word

How We Love

Retirado do álbum de Gretchen Parlato
The Lost and Found (2011)

Taylor Eigsti Solo
Transcrição: André Kusmitsch

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11

12 13 14

15 16 17 18

mp $\text{L} \text{3} \text{J}$

2

19 20 21 22

23 24 25

26 27 28

29 30 31

32 33

34 35 36

Chord symbols and musical notation are provided for measures 19 through 36.

Piano

How We Love

Retirado do álbum de Gretchen Parlato
The Lost and Found (2011)

Taylor Eigsti Solo
 Transcrição: André Kusmitsch

2 Cmaj7 Am7 Motivo 1 3 Dm7

N.P. Motivo 1 Repetição de nota Est. 5°

4 Fm7 G(sus4) 5 Cmaj7 Db7(#9) 6 Cmaj7 Am7

Est. 4° Motivo 1 e Arpejo Motivo 1

7 Bbmaj7 Am7 8 Fm7 F 9 Bb(sus4) Motivo 1

N.P. Motivo 1 Arpejo Fmaj7 L

10 Am7 11 Abmaj7

Motivo 1 Motivo 1 Arpejo Bb sobre Abmaj7

12 Fm7 Bb(sus4) 13 Cmaj7

Pentatônica de Cm Repetição de nota N.P.

14 A7 A(sus4) A7(add13) 15 Dm7 Pentatônica de Am

Repetição de nota Nota de Passagem Est. 5°

16 Ebmaj7 Arpejo Bb sobre Ebmaj7 Fm7 Arpejo Cm sobre Fm7

17 A7(#11) A7(#9) 18 Dm7

Arpejo Eb9 sobre A7#11 N.P. mp 3 N.P.

19 G(sus4b9) 20 Cmaj7

N.P. Motivo 1 (harmonizado) N.P.

21 C/E 22 Fmaj7

Sobreposição de C maior sobre Fmaj7

2

Piano

23 Am^7 Abm^7 24 Gm^7 C^7

Motivo 1 Nota de Passagem Arpejo Gm^7 sobre Gm^7 Arpejo Dm^7 sobre Gm^7 Pentatônica de Am

25 $F^{\#}maj^7$ $E^7(b13)$ 26 $A(sus4)$

Arpejo Am sobre $Fmaj^7$ Repetição de nota Repetição de nota 3 N.P.

27 Dm^7 $G^7alt.$ 28 $C^{\#}maj^7$ Am^7

Motivo 1 Repetição de nota Arpejo de $C5$ sobre Am^7 Motivo 1

29 Am^7 $D^{\#}maj^7$ 30 $C^{\#}maj^7$ Am^7

Pentatônica de Cm Arpejo de $C^{\#}m^7$ sobre $Cmaj^7$ Arpejo de $C9$ sobre Am^7

31 $A^{\flat}maj^7$ $D^{\flat}maj^7$

$D^{\flat}maj^7$ Arpejo de Cm^7 sobre $Dmaj^7$ N.P.

32 $C^{\#}maj^7$ Am^7 33 $A^{\flat}maj^7$ $D^{\flat}maj^7$ 34 $C^{\#}maj^7$ Am^7

Repetição de nota Repetição de nota Repetição de nota

35 $A^{\flat}maj^7$ $D^{\flat}maj^7$ 36