



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

MARCELO LUIZ CARVALHO GONÇALVES

**Identificação de elementos musicais no solo improvisado do guitarrista Pat
Metheny na música *James***

SÃO PAULO

2024

MARCELO LUIZ CARVALHO GONÇALVES

**Identificação de elementos musicais no solo improvisado do guitarrista Pat
Metheny na música *James***

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música Popular com especialização em performance.

Orientador: Dr. Marcello Stasi

SÃO PAULO

2024

Gonçalves, Marcelo Luiz Carvalho.
Identificação de elementos musicais no solo improvisado
do guitarrista Pat Metheny na música James. / Marcelo Luiz
Carvalho Gonçalves. – 2024.
82 f. ilustr. Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado
à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2024.

Área de Concentração: Performance.
Orientador: Prof. Dr. Marcello Stasi.

1. Metheny, Pat. 2. Improvisação. 3. Guitarra. 4.
Jazz. I. Stasi, Marcello (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

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

Às dezesseis horas do dia 28 do mês de novembro de 2024, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Doutor Marcello Stasi, Prof. Doutor Walter Nery e Prof. Mestre Fabio Sabbeta Morales para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Identificação de elementos musicais no solo improvisado do guitarrista Pat Metheny na música James", do aluno MARCELO LUIZ CARVALHO GONÇALVES.

Após a exposição oral, o candidato foi arguido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia. A banca apresentou ao aluno suas indicações para melhoria e correção que deverão ser incorporadas ao texto final a ser enviado ao orientador antes da sua publicação.

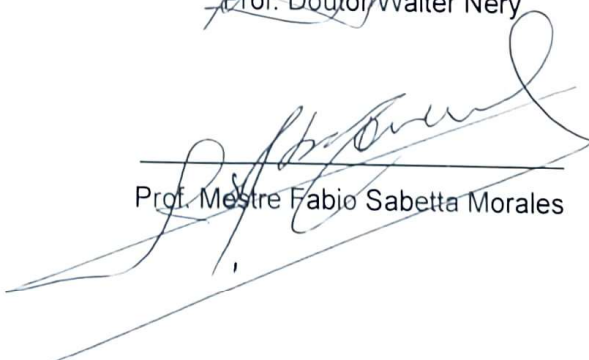
Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Doutor Marcello Stasi, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Prof. Doutor Marcello Stasi



Prof. Doutor Walter Nery



Prof. Mestre Fabio Sabbeta Morales

Dedico este trabalho a Pat Metheny, por sua inestimável contribuição ao Jazz como guitarrista durante toda sua carreira.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que apoiaram minha decisão de dedicar minha vida a música, especialmente minha família, que me possibilitou seguir este sonho. Agradeço ao meu primeiro professor de guitarra, Eduardo Moita, por sempre estar presente em todos os momentos da minha trajetória na música. Agradeço também aos professores da Faculdade Souza Lima por todos os ensinamentos, em especial ao professor Jarbas Barbosa com quem tive o privilégio de estudar por todos os 4 anos do curso. Por fim gostaria de agradecer meu orientador Doutor Marcello Stasi por sua dedicação e paciência para que este trabalho fosse completo.

“I always encourage musicians who are of course citizens of the world first, and jazz musicians second, to address all of the music that they love and that they are attracted to as people, regardless of its style, regardless of its content, as a unified set of materials when they consider their full options and potentials as modern-day jazz musicians” (METHENY; PETERSON, 2006)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o estilo de improvisação do guitarrista norte americano Pat Metheny na música *James*, lançada em 1982 no álbum *Offramp* do Pat Metheny Group, por meio de transcrição e análise de elementos presentes em seu solo. A pesquisa apresenta uma breve biografia do guitarrista até o momento da gravação da música, seguida de uma análise da composição e de seu solo, destacando as ferramentas utilizadas por este.

Palavras-chave: Pat Metheny; Improvisação; Guitarra; Jazz.

ABSTRACT

This body of work concerns itself with analyzing the improvisational style of North American guitarist Pat Metheny on the song *James*, released in 1982 on Pat Metheny Group's album *Offramp*, by way of musical transcription and analysis of elements present in his solo. The research goes through a brief biography of the guitarist up to when the song was recorded, followed by an analysis of the composition and his solo, highlighting the tools utilized by himself.

Keywords: Pat Metheny; Improvisation; Guitar; Jazz

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Guitarra Gibson 3/4	2
Figura 2 - Capa do álbum Offramp do Pat Metheny Group	6
Figura 3 - Percussão de Naná Vasconcelos sobre o "A" de <i>James</i>	8
Figura 4 - Melodia e percussão de <i>James</i> com a síncope destacada	8
Figura 5 - Pat Metheny com sua guitarra Gibson ES-175	10
Figura 6 - Delay Lexicon Primetime M93	11
Figura 7 - Arpejo que contém somente notas do acorde	12
Figura 8 - Arpejo que contém notas de tensão do acorde	13
Figura 9 - Arpejo que contém notas que chocam com as do acorde	13
Figura 10 - Compasso 1, Arpejo de Bm	14
Figura 11 - Compasso 13, arpejo de F#m	14
Figura 12 - Compasso 15, arpejo de D	14
Figura 13 - Compasso 17, arpejo de Dmaj7	15
Figura 14 - Compassos 17 e 18, arpejo de Dmaj7	15
Figura 15 - Compassos 18 e 19, arpejo de D6	16
Figura 16 - Compassos 22 e 23, arpejo de F#m7	16
Figura 17 - Compasso 24, arpejo de E	16
Figura 18 - Compasso 25, arpejo de A	17
Figura 19 - Compasso 26, arpejo de D	17
Figura 20 - Compasso 40, arpejo de D	17
Figura 21 - Compasso 59, arpejo de A6	18
Figura 22 - Compasso 60, arpejo de Bm7	18
Figura 23 - Compasso 60, Arpejo de D6	18
Figura 24 - Compasso 62, Arpejo de E	19
Figura 25 - Compassos 73 e 74, arpejo de Bm	19
Figura 26 - Compasso 75, arpejo de Gmaj7	20
Figura 27 - Escala de C maior aplicada sobre Cmaj7	21
Figura 28 - Escala de G tons inteiros aplicada sobre G7	21
Figura 29 - C pentatônica maior aplicada sobre Cmaj7	22
Figura 30 - Compasso 5, escala Ré blues menor	22
Figura 31 - Compassos 10, 11 e 12, escala Ré maior	22

Figura 32 - Compassos 20 e 21, Escala de Lá maior	23
Figura 33 - Compassos 29, 30 e 31, Escala Ré maior	23
Figura 34 - Compassos 32 e 33, Escala Fá# frígio.....	23
Figura 35 - Compasso 36, escala Si eólio	24
Figura 36 - Compasso 38, 39 e 40, escala D pentatônica maior	24
Figura 37 - Compasso 44, escala Fá# pentatônica menor	24
Figura 38 - Compassos 45, 46 e 47, escala D maior.....	25
Figura 39 – Exemplo de Sequência transposta com os mesmos ritmos	25
Figura 40 - Exemplo de Sequência real.....	26
Figura 41 - Exemplo de Sequência tonal.....	26
Figura 42 - Exemplo de Sequência real ou tonal com variação rítmica	26
Figura 43 - Exemplo de Sequência com certa semelhança com a original ..	27
Figura 44 - Compassos 10, 11 e 12, sequência tipo "e"	27
Figura 45 - Compassos 13 e 14, sequência tipo "e"	27
Figura 46 - Compassos 25, 26 e 27, sequência tipo "e"	28
Figura 47 - Compassos 45 e 46, sequência tipo "e"	28
Figura 48 - Compassos 46 e 47, sequência tipo "a"	28
Figura 49 - Compassos 58, 59, 60, e 61, Sequência tipo "a"	29
Figura 50 - Compassos 58, 59, 60, 61 e 62, Sequência tipo "e".....	29
Figura 51 - Compassos 63, 64, 65, 66, Sequência tipo "e".....	29
Figura 52 - Compassos 71 e 72, sequência tipo "e"	30
Figura 53 - Trecho da melodia de Alfie's Theme de Sonny Rollins	31
Figura 54 - Improvisação temática com adição de notas a melodia	31
Figura 55 - Improvisação temática com modificação do conteúdo rítmico ...	32
Figura 56 - Improvisação temática com ornamentação	32
Figura 57 - Compassos 72, 73 e 74, trecho de Improvisação temática	32
Figura 58 - Trecho da melodia original de James citado no solo.....	33
Figura 59 - Compasso 73, deslocamento rítmico	33
Figura 60 - Compasso 74, Adição	33
Figura 61 - Compasso 74, modificação	34
Figura 62 - Exemplo de repetição literal	34
Figura 63 - Exemplo de repetição com deslocamento	35
Figura 64 - Exemplo de repetição de uma nota	35
Figura 65 - Exemplo de repetição alternando entre duas notas	35

Figura 66 - Exemplo de repetição com reagrupamento rítmico	36
Figura 67 - Compassos 7 e 8, repetição com deslocamento	36
Figura 68 - Compassos 17 e 18, Repetição com deslocamento	37
Figura 69 - Compasso 38, Repetição de uma mesma nota.....	37
Figura 70 - Compassos 49 e 50, Repetição com deslocamento	38
Figura 71 - Compasso 65, Repetição de uma mesma nota.....	38
Figura 72 - Compassos 66 e 67, Repetição de uma mesma nota	39
Figura 73 - Compasso 69, Repetição com deslocamento	39
Figura 74 - Escala Cromática	40
Figura 75 - Compasso 37, Escala Cromática	40
Figura 76 - Compassos 41 e 42, Escala Cromática.....	41
Figura 77 - Exemplo de aproximação cromática	41
Figura 78 - Exemplo de aproximação or graus de escala.....	42
Figura 79 - Exemplo de aproximação por graus de escala e cromático	42
Figura 80 - Compassos 10 e 11, aproximação	42
Figura 81 - Compasso 23, aproximação.....	43
Figura 82 - Compassos 23 e 24, aproximação	43
Figura 83 - Compasso 34, aproximação.....	43
Figura 84 - Compasso 72, aproximação.....	44
Figura 85 - Compasso 21, Notas em comum	45
Figura 86 - Compassos 22 e 23, mudança de acorde	46
Figura 87 - Compasso 24, mudança de acorde.....	46
Figura 88 - Compassos 25 e 26.....	46
Figura 89 - Compassos 59, 60 e 61, mudanças de acorde	47
Figura 90 - Compasso 62, mudança de acorde.....	47
Figura 91 - Compassos 63 e 64, notas em comum	48
Figura 92 - Compasso 66, notas em comum.....	48

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	1
2	BIOGRAFIA.....	2
3	JAMES.....	6
3.1	JAZZ	6
3.2	SAMBA	7
3.3	FOLK AMERICANO	9
4	TIMBRE	10
5	METODOLOGIA E ANÁLISE DO SOLO	12
5.1	ARPEJOS	12
5.2	IMPROVISACÃO ESCALAR.....	20
5.3	SEQUÊNCIAS.....	25
5.4	IMPROVISACÃO TEMÁTICA (PARÁFRASE)	30
5.5	REPETIÇÃO DE FRASE	34
5.6	CROMATISMOS	40
5.7	NOTAS DE APROXIMAÇÃO E NOTAS ALVO	41
5.8	ABORDAGEM DE METHENY NA PARTE B	44
5.9	RESULTADOS OBTIDOS NA ANÁLISE.....	48
6	CONCLUSÃO	52
	REFERÊNCIAS	54
	APÊNDICE	56
	ANEXO	58

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho buscou pesquisar e analisar a linguagem improvisacional do guitarrista Pat Metheny por meio da transcrição e análise de seu solo na música *James*, lançada em 1982 no álbum *Offramp* do Pat Metheny Group, destacando como as particularidades de seu vasto vocabulário que abrange diversos gêneros musicais são utilizadas em seu improviso.

Metheny é um dos principais músicos do gênero musical *Jazz Fusion*, tendo destaque não só como instrumentista mas também como compositor, lançando mais de 70 álbuns sob seu nome e como líder do Pat Metheny Group, acumulando 20 prêmios Grammy no processo. Teve seu período de maior sucesso nas décadas de 1980 e 1990, mas continua sendo relevante no cenário do Jazz até hoje, ainda embarcando em diversas turnês internacionais e atraindo públicos enormes em seus *shows*.

A pesquisa feita se divide em 5 capítulos. No primeiro, uma breve biografia de Metheny até o momento de lançamento do álbum é apresentada, contextualizando sua jornada musical até então. No segundo capítulo é feita uma análise da música *James*, destacando os diversos elementos presentes na composição que são provenientes de outros gêneros musicais e como foram apropriados num contexto de Jazz. O terceiro capítulo mostra o equipamento utilizado pelo guitarrista para alcançar seu timbre característico. O quarto capítulo analisa o solo tocado por Metheny e as ferramentas que caracterizam sua linguagem como improvisador. O quinto e último capítulo reúne as conclusões resultantes da pesquisa.

Parte do material referenciado no trabalho como alguns livros, artigos e entrevistas com Metheny estão em inglês. Quando estes forem citados diretamente estarão em português, traduzidos e interpretados pelo autor e com o texto em sua linguagem original em nota de rodapé.

2 BIOGRAFIA

Patrick Bruce Metheny nasceu no dia 12 de agosto de 1954 na pequena cidade de Lee's Summit, no estado do Missouri. Sua família era repleta de músicos, com sua mãe sendo cantora, e seu irmão mais velho, pai e avô trompetistas, que o influenciaram a iniciar seus estudos musicais no trompete aos 9 anos de idade. No entanto, para o desprazer de sua família, Pat se sentia mais atraído por outro instrumento (COOKE, 2017).

Após assistir a famosa performance dos Beatles no programa de televisão de Ed Sullivan, Pat decidiu que queria se tornar guitarrista. A princípio sofreu resistência de seus familiares, que por serem músicos tradicionais de Jazz não apreciavam o que a guitarra elétrica representava na época: A ascensão do gênero do Rock, que passou a dominar as rádios tirando o protagonismo que o Jazz tinha até então. Metheny conta: “Eu venho do meio de uma geração que via a guitarra quase como se fosse o ícone de uma revolução jovem... os Beatles trouxeram a mim uma conscientização sobre a guitarra que não estava lá antes”¹ (COOKE, 2017, apud BARTH, 2007).

Eventualmente sua família foi convencida por uma promessa de que além de se dedicar a guitarra Pat também tocaria trompa na banda de sua escola, e em seu aniversário de 13 anos de idade ganhou sua primeira guitarra de presente, uma Gibson ES-140, um modelo projetado para jovens que tinha 3 quartos do tamanho de uma guitarra normal (BREWER, 2021; COOKE, 2017).

Figura 1 - Guitarra Gibson 3/4



Fonte: Wikimedia Commons

¹ “I come from the middle of the generation that viewed the guitar almost as an icon of some sort of youthful revolution... The Beatles brought to my mind a consciousness concerning the guitar that wasn't there before” (COOKE, 2017, p. 23).

Durante sua adolescência Metheny foi exposto a diversos estilos musicais e influenciado fortemente por suas raízes do meio-oeste estadunidense, onde há uma forte presença da música Country, Folk, e Jazz. Aos 15 anos de idade Pat passou a fazer parte da cena do Jazz em Kansas City (Missouri) interagindo com vários músicos mais experientes que o ensinaram a tocar no estilo Bebop do saxofonista Charlie Parker, que por grande parte de sua vida morou em Kansas City e tocou em grupos com estes. Pat também foi introduzido à música do trompetista Miles Davis quando seu irmão lhe emprestou sua cópia do disco “Four & More”, que o influenciou de maneira tão profunda a ponto de decidir de vez que queria seguir sua carreira como músico e passou a dedicar todo seu tempo disponível ao estudo da guitarra (COOKE, 2017; LARKIN, 2017).

Após se graduar no ensino médio, Metheny continuou atuando como músico profissionalmente na área de Kansas City e em um de seus compromissos em um bar se encontrou com Bill Lee, decano do departamento de música da Universidade de Miami, que o ofereceu uma bolsa de estudos. Pat aceitou a proposta, no entanto, pouco tempo depois de ingressar no curso reconheceu que não era academicamente apto o bastante para frequentar as aulas e informou a Lee que queria abandonar seus estudos na universidade. Lee aceitou seu pedido, e imediatamente contratou Metheny para ser professor do departamento de guitarra elétrica do curso. Enquanto trabalhava lá, Pat se tornou amigo próximo de outro membro do corpo docente, o baixista Jaco Pastorius, que no futuro viria a integrar seu primeiro grupo e gravar seu primeiro disco, *Bright Size Life* (1976) (SMALL, 2004).

Depois de aproximadamente um ano trabalhando na Universidade de Miami, Pat conheceu o vibrafonista Gary Burton, que o convidou a se mudar para Boston para ser professor de guitarra na Berklee College of Music e também a integrar sua banda. Metheny diz que o período que passou sendo parte do quinteto de Burton foi um enorme processo de aprendizado e um sonho realizado:

“Aquela banda era como os Beatles para mim, eu tinha todos os discos deles, os seguia bem de perto. Então, a oportunidade dos sonhos para mim seria estar no quinteto de Gary Burton. [...] Ele era um líder muito duro de uma forma boa. Conversávamos por horas após quase todas as noites. ‘Você está fazendo isso, não está fazendo aquilo.’ Mas aí ele, Swallow, e Moses basicamente demonstravam tudo que ele havia me dito para fazer, e

é claro que estavam certos. Então aquele ano eu me desenvolvi muito convivendo com eles” (BEATO, 2021).²

Durante este período, Pat ansiava pelo momento de gravar seu primeiro álbum. Burton no entanto achava que Metheny ainda podia evoluir mais como compositor, refinando seu material e criando um repertório original que demonstrasse mais sua particularidade como artista: “Gary sentia que ele talvez foi forçado a gravar seus discos autorais cedo demais, e ele me sugeriu aguardar até que eu conseguisse fazer um disco único, porque talvez seja o único que eu tenha a oportunidade de gravar.”³ Pat então seguiu compondo sob a tutela de Burton, gravando demos juntos em seu porão (BEATO, 2021).

Metheny conta que a primeira música que atendeu os requisitos de Gary foi *Bright Size Life*, que posteriormente também daria o nome a seu primeiro álbum:

“Eu me lembro quando escrevi a música *Bright Size Life*, e levei para Burton. Ele disse ‘Okay, agora você tem a primeira música de seu disco. É isso que você deveria estar fazendo. Siga este fio, porque eu não sei o que é isso. Todo material que você me trouxe eu já sabia o que era. Essa música, ela é algo diferente’⁴ (BEATO, 2021).

Eventualmente as composições novas de Metheny foram se acumulando, até que ele, Jaco Pastorius e o baterista Bob Moses se uniram para integrar seu primeiro grupo. Após um ano tocando o repertório de Pat viajando por diversos lugares dos Estados Unidos, a banda desenvolveu um entrosamento forte e decidiu que o momento de gravar seu primeiro trabalho autoral havia chegado (BEATO, 2021).

Bright Size Life foi gravado na Alemanha em 1975 pela gravadora ECM, a mesma responsável pelos discos de Gary Burton, que fez questão de acompanhar a

² “That band was like the Beatles for me, and I had all their records, followed it really closely. So, the dream gig for me would have been to be in the Gary Burton Quartet.” [...] “He was a very tough leader in a good way. There would be several hours of conversation after almost every night. You’re doing this, you’re not doing that. But then he would go out and, not just him, Swallow, too, and Moses, would basically do everything he just said that I should do. And of course, they were right. So in that year, I really developed by being around them” (BEATO, 2021).

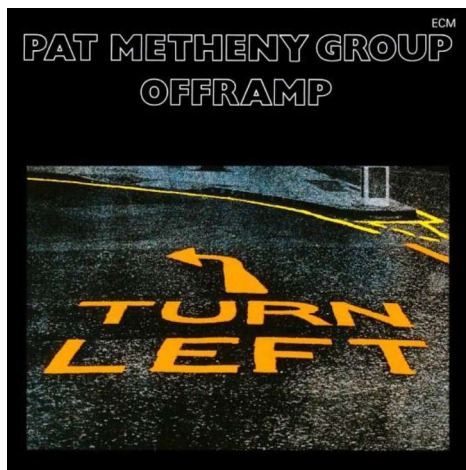
³ “Gary felt like maybe he got pushed into making his own records a little too soon, and he, to me, was like, you know, you should wait until you can make the record that may be the only record you ever make, because it might be” (BEATO, 2021).

⁴ “I remember when I wrote the tune *Bright Size Life*, I took it over there. He said, ‘Okay, now you’ve got the first tune on the record. That’s what you should be doing. Follow that thread, because that, I don’t know what that is. Everything else you brought in, I know what that is. That one, that’s something else’.” (BEATO, 2021)

banda durante todo o processo de gravação do álbum. Em março de 1976 o disco foi lançado mas inicialmente não teve muito sucesso, vendendo apenas 900 cópias. Atualmente com a consolidação da carreira de Metheny o álbum passou a ser considerado um clássico do Jazz Fusion, sendo selecionado pela livraria do congresso americano como uma obra culturalmente significativa o bastante para ser conservada no Registro Nacional de Gravações dos Estados Unidos (COOKE, 2017).

3 JAMES

Figura 2 - Capa do álbum *Offramp* do Pat Metheny Group



Fonte: Apple Music

A música *James* foi composta e gravada por Metheny em 1980, sendo lançada dois anos depois como a sexta faixa do álbum *Offramp* pelo Pat Metheny Group, que na época era composto por Pat Metheny na guitarra, Lyle Mays no Piano, Steve Rodby no contrabaixo, Dan Gottlieb na bateria, e Naná Vasconcelos na percussão. Mays também é creditado como compositor da música, sendo responsável pela breve introdução de 8 compassos em seu início. Assim como a maioria do catálogo de Metheny, *James* é classificada como uma música do gênero Jazz Fusion, que é caracterizado pela fusão do Jazz com elementos de outros gêneros musicais. Na composição em questão, podemos identificar características advindas do Samba e da música Folk estado-unidense (GIOIA, 2021).

3.1 JAZZ

De suas raízes no Jazz, *James* apresenta uma forma musical “AABA”, onde os músicos primeiramente apresentam o tema principal, em seguida improvisam sobre a harmonia por um determinado número de *choruses*, e então finalizam a música reapresentando o tema novamente. Em seu livro *The Jazz Theory Book*, o autor Mark Levine disserta sobre as formas: “Com exceção do blues, que normalmente possui 12 compassos, músicas de jazz são compostos em maioria por frases de 8 compassos,

e a cada uma dessas frases pode se designar uma letra, como ‘A’, ‘B’, ‘C’ ou ‘D’”⁵ (LEVINE, 1995, p. 336).

A forma “AABA” se caracteriza então por ter uma primeira estrutura melódica de um determinado número de compassos, o primeiro “A”, seguida da repetição desta mesma estrutura podendo conter uma pequena variação, o segundo “A”. A terceira seção, o “B”, deve ter uma diferença melódica e harmônica significativa para justificar sua nomenclatura. A quarta e última seção, o terceiro “A”, retoma a estrutura previamente apresentada para finalizar a forma (LEVINE, 1995 p. 337).

A parte “A” de *James* se desvia do comprimento padrão de 8 compassos por frase, possuindo 10 compassos, o que gera um contraste maior com sua parte “B”, que segue o comprimento padrão de 8. Sem considerar a introdução, que é executada apenas no início da música e não é repetida, a forma de *James* tem 38 compassos. Ambos os solos de Metheny e Mays tem 2 *chorus* de duração, isto é, eles improvisam sobre a forma completa da música duas vezes antes da reapresentação final do tema.

3.2 SAMBA

Do Samba, *James* traz sua melodia e acompanhamento sincopados. A síncope é um dos elementos mais marcantes do Samba, como define Nelson Faria no Livro do Violão Brasileiro (2012):

“As melodias do Samba e seu acompanhamento são extremamente sincopados. O contraste existente entre o pulso e as muitas figuras sincopadas da melodia e dos instrumentos da percussão fazem a polirritmia que caracteriza o balanço do Samba” (FARIA, 2012, p. 22).

Em *James*, podemos observar a síncope sendo enfatizada no acompanhamento rítmico de Naná Vasconcelos durante toda sua duração, o que confere à música uma sonoridade que remete ao Samba. Na figura abaixo temos uma transcrição da percussão na seção “A” da música com as síncope destacadas com acentos:

⁵ “With the exception of the blues, which is usually 12 bars long, jazz tunes and standards are mostly made up of eight-bar phrases, and each of these phrases can be assigned a letter, such as ‘A,’ ‘B,’ ‘C,’ or ‘D’” (LEVINE, 1995, p. 336).

Figura 3 - Percussão de Naná Vasconcelos sobre o "A" de *James*



Fonte: Elaborado pelo autor

A melodia e o ritmo harmônico da música também destacam a síncope. Na figura abaixo podemos observar como estes dois elementos interagem junto da percussão:

Figura 4 - Melodia e percussão de *James* com a síncope destacada

Fonte: Elaborado pelo autor

Vale destacar também que a presença de um percussionista já é um elemento estilístico que remete ao samba.

3.3 FOLK AMERICANO

Da música Folk americana, *James* traz sua harmonia que mistura as tétrades do Jazz com os acordes abertos e tríades com inversões, muito característica do violão popular americano. Em sua entrevista com Rick Beato que teve uma breve seção completamente dedicada a James, Metheny comenta:

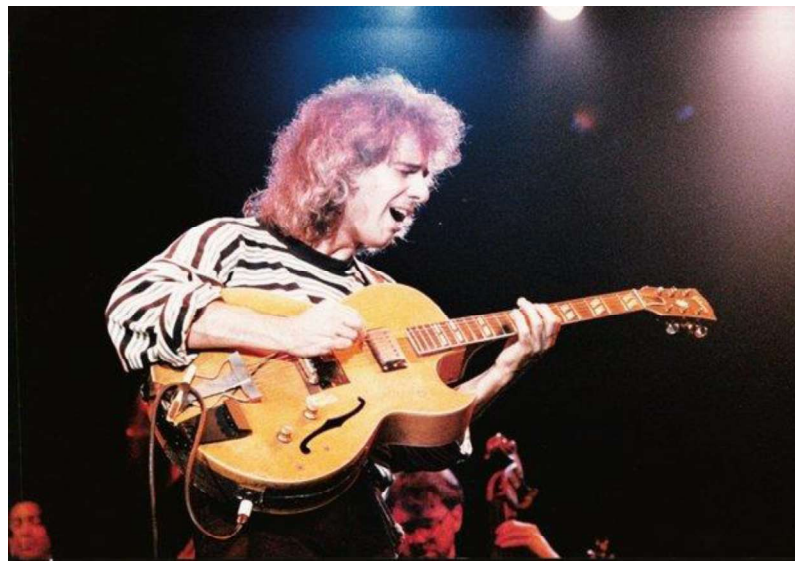
“Bom, a maior parte de James é diatônica a sua tonalidade. Mesmo a ponte, se você a tocasse na tonalidade de Dó maior, você ainda estaria nas notas brancas do piano. [...] Sabe, é uma coisa meio diatônica, que significa que vai se manter nos acordes básicos que as pessoas conhecem” (BEATO, 2021).

Um dos aspectos que também evidencia a influência do Folk é o fato de que a música foi nomeada em homenagem a James Taylor, famoso cantor, violonista e compositor do gênero musical que teve seu ápice de popularidade no início da década de 1970, quando Metheny era adolescente. Na seção de apêndice de seu songbook, Pat revela que James Taylor é um de seus guitarristas preferidos (METHENY, 2000).

4TIMBRE

Um dos elementos sobre Metheny que merece ser destacado é seu timbre característico. Nas décadas de 70 e 80 quando houve muitos avanços tecnológicos na área da música com diversos novos instrumentos eletrônicos sendo desenvolvidos, Pat sempre se destacou como um pioneiro, aproveitando-se da novidade destas sonoridades para produzir um som original e novo que chamava a atenção do público.

Figura 5 - Pat Metheny com sua guitarra Gibson ES-175



Fonte: Equipboard

O instrumento principal utilizado por Pat nos primeiros 20 anos de sua carreira foi sua Gibson ES-175. A guitarra é acústica e tem um timbre aveludado característico de Jazz, que é justamente a sonoridade que Metheny buscava emular. Com exceção dos instrumentos eletrônicos Pat fez uso exclusivo desta guitarra por um grande período de sua carreira, o que o levou a fazer algumas modificações no instrumento, como remover o captador da ponte e adicionar uma escova de dentes ao seu arremate, usada para segurar o cabo. Devido ao desgaste sofrido pela guitarra após décadas de uso extensivo, Pat foi obrigado a aposentar o instrumento dos palcos.

Figura 6 - Delay Lexicon Primetime M93



Fonte: OoraMusic

A primeira novidade timbrística introduzida ao mundo da guitarra por Pat foi o uso dos efeitos de *delay* Lexicon Primetime. Diferentemente dos guitarristas de Rock da década de 1970 que utilizavam Overdrives, Distorções e outros diversos tipos de efeitos, os guitarristas de Jazz eram notórios por evitar seu uso, tendo sua sonoridade definida exclusivamente pelo tipo de instrumento e de amplificador utilizado. Pat no entanto, após cruzar caminhos com um funcionário da empresa Lexicon em 1976, se interessou por seus modelos de Delay Digital Primetime M93 (BEATO, 2021).

O efeito havia sido produzido na intenção de ser utilizado por cantores, mas Metheny se ofereceu para testar seu uso em uma guitarra. Após um bom primeiro resultado, Pat teve a ideia de utilizar dois dos aparelhos de Delay com leves diferenças em suas configurações em dois amplificadores diferentes, um a sua direita e outro a sua esquerda, simultaneamente conectados a sua guitarra. O timbre resultante deste experimento foi imediatamente incorporado em seu próximo álbum, *Watercolors*, e passou a ser adotado por Metheny pelo resto de sua carreira (BEATO, 2021).

5 METODOLOGIA E ANÁLISE DO SOLO

O solo de guitarra da gravação original de James será analisado por meio de transcrição, identificando os elementos musicais utilizados por Metheny com base nas definições dos livros *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation* (2005) de Hal Crook, *Teoria da Música* (2015) de Paul Schmeling, *Acordes, Arpejos e Escalas* (2009) de Nelson Faria, *Developing a Jazz Language* de Jerry Bergonzi, e a dissertação *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica* (2008) de Walter Nery Filho. Também será feita uma análise sobre um trecho da entrevista de Metheny concedida a Beato onde ele descreve seu método para improvisar sobre a parte B do *chorus*.

5.1 ARPEJOS

Faria define um arpejo como “a execução melódica das notas de um acorde” (FARIA, 2009, p. 35). Nery separa os arpejos em três tipos:

- a) arpejos que contém somente notas do acorde em questão;

Figura 7 - Arpejo que contém somente notas do acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo o arpejo contém as notas Dó, Mi, Sol e Si, que compõem o acorde de Cmaj7.

- b) arpejos que contém notas de tensão do acorde em questão;

Figura 8 - Arpejo que contém notas de tensão do acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo vemos um arpejo de G7, composto pelas notas Sol, Si, Ré e Fá, tocado por cima de um acorde de Dm7. As notas Sol e Si impõem a sonoridade de tensões do acorde Dm7, sendo estas a décima primeira justa e décima terceira maior.

- c) arpejos que contém notas que chocam com as do acorde.

Figura 9 - Arpejo que contém notas que chocam com as do acorde

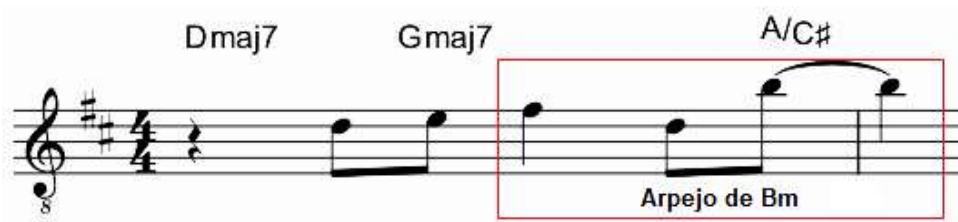


Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo vemos um arpejo de D7, composto pelas notas Ré, Fá#, Lá, e Dó, tocado por cima de um acorde de G7. As notas Fá# (sétima maior de Sol) e Dó (décima primeira justa de Sol) formam um intervalo de semitom com as notas Sol e Si respectivamente, o que implica numa sonoridade de choque entre o arpejo e o acorde.

No solo de Metheny em *James* podemos observar o uso dos arpejos nos seguintes trechos:

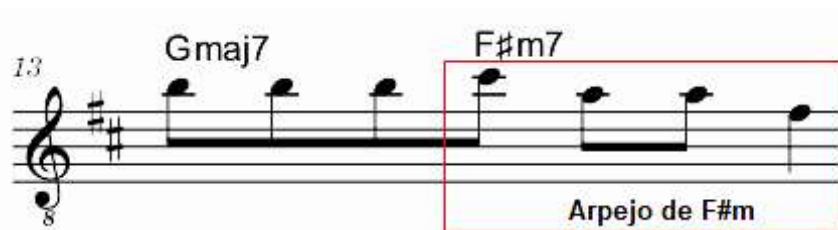
Figura 10 - Compasso 1, Arpejo de Bm



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 1 temos um arpejo de Bm sobre os acordes Gmaj7 e A/C#. Todas as notas do arpejo estão presentes no acorde de Gmaj7, porém a nota Si que é tocada sobre o acorde A/C# gera uma tensão de nona maior, configurando então este arpejo como tipo “b”.

Figura 11 - Compasso 13, arpejo de F#m



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 13 temos um arpejo de F#m sobre o acorde F#m7. Todas as notas do arpejo estão presentes no acorde, configurando-o então como um arpejo tipo “a”.

Figura 12 - Compasso 15, arpejo de D



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 15 temos um arpejo de D sobre os acordes Dmaj7 e Gmaj7. Todas as notas do arpejo estão presentes no acorde de Dmaj7, porém a nota Lá que

é tocada sobre o acorde Gmaj7 gera uma tensão de nona maior, configurando então este arpejo como tipo “b”.

Figura 13 - Compasso 17, arpejo de Dmaj7



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 17 temos um arpejo de Dmaj7 sobre os acordes Gmaj7 e F#m7. A nota Ré tocada sobre o acorde F#m7 forma um intervalo de nona menor com a quinta do acorde (C#), configurando então este arpejo como tipo “c”.

Figura 14 - Compassos 17 e 18, arpejo de Dmaj7



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 17 e 18 temos um arpejo de Dmaj7 sobre os acordes Gmaj7 e F#m7. A nota Lá tocada sobre o acorde Gmaj7 gera uma tensão de nona maior, configurando então este arpejo como tipo “b”.

Figura 15 - Compassos 18 e 19, arpejo de D6



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 18 e 19 temos um arpejo de D6 sobre os acordes F#m7 e Gmaj7. A nota Lá tocada sobre o acorde Gmaj7 gera uma tensão de nona maior, configurando então este arpejo como tipo “b”.

Figura 16 - Compassos 22 e 23, arpejo de F#m7



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 22 e 23 temos um arpejo de F#m7 tocado sobre os acordes A/C# e D. A nota Fá# tocada sobre o acorde A/C# gera uma tensão de décima terceira, configurando então este arpejo como tipo “b”.

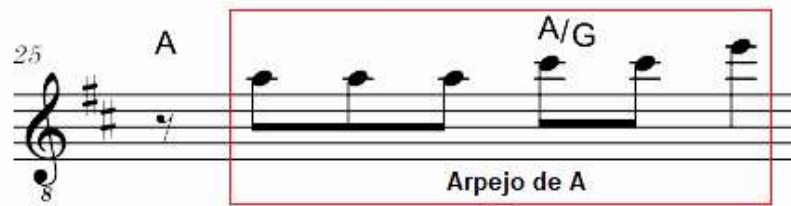
Figura 17 - Compasso 24, arpejo de E



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 24 temos um arpejo de E tocado sobre o acorde E/G#. Todas as notas do arpejo estão contidas no acorde, configurando então este arpejo como tipo “a”.

Figura 18 - Compasso 25, arpejo de A



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 25 temos um arpejo de A tocado sobre os acordes A e A/G. Todas as notas do arpejo estão contidas nos acordes, configurando então este arpejo como tipo “a”.

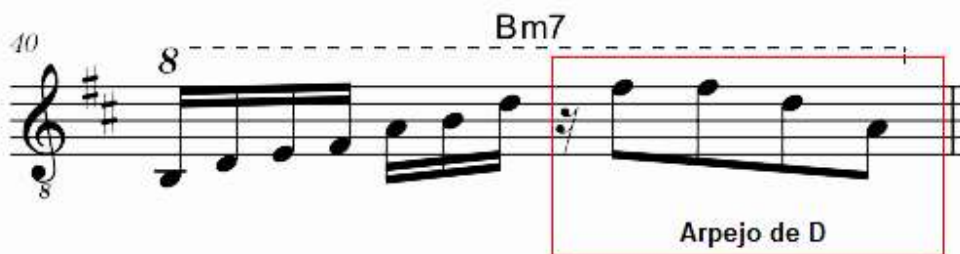
Figura 19 - Compasso 26, arpejo de D



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 26 temos um arpejo de D tocado sobre os acordes D/F# e Bm7. Todas as notas do arpejo estão contidas no acorde, configurando então este arpejo como tipo “a”.

Figura 20 - Compasso 40, arpejo de D



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 40, temos um arpejo de D tocado sobre o acorde Bm7. Todas as notas do arpejo estão contidas no acorde, configurando então este arpejo como tipo “a”.

Figura 21 - Compasso 59, arpejo de A6



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 59, temos um arpejo de A6 tocado sobre os acordes A e F#7/A. Todas as notas do arpejo estão contidas no acorde, configurando então este arpejo como tipo “a”.

Figura 22 - Compasso 60, arpejo de Bm7



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 60, temos um arpejo de Bm7 tocado sobre os acordes Bm e A/C#. A nota F# tocada sobre o acorde A/C# gera uma tensão de décima terceira, configurando então este arpejo como tipo “b”.

Figura 23 - Compasso 60, Arpejo de D6



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 60 temos um arpejo de D6 tocado sobre os acordes D e C#/F. A nota Lá tocada sobre o acorde C#/F forma um intervalo de nona menor com a quinta do acorde (G#), configurando então este arpejo como tipo “c”.

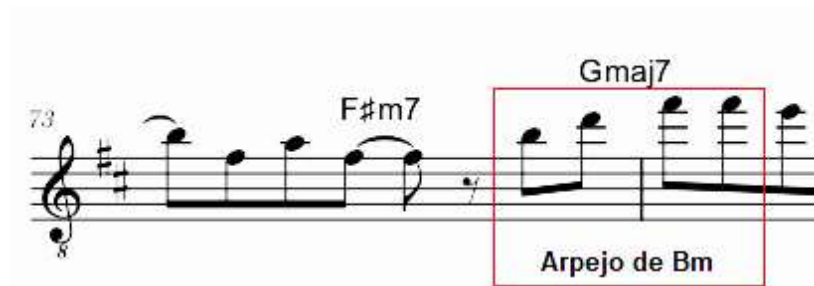
Figura 24 - Compasso 62, Arpejo de E



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 62, temos um arpejo de E tocado sobre o acorde E/G#. Todas as notas do arpejo estão contidas no acorde, configurando então este arpejo como tipo “a”.

Figura 25 - Compassos 73 e 74, arpejo de Bm



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 73 e 74, temos um arpejo de Bm tocado sobre os acordes F#m7 e Gmaj7. A nota Si tocada sobre o acorde de F#m7 gera uma tensão de décima primeira justa, configurando este arpejo como tipo “b”.

Figura 26 - Compasso 75, arpejo de Gmaj7



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 75 temos um arpejo de Gmaj7 tocado sobre os acordes G/A e D. A nota F# tocada sobre o acorde G/A forma um intervalo de nona menor com a fundamental do acorde (G), configurando então este arpejo como tipo “c”.

No total, Metheny utilizou arpejos 17 vezes, sendo 7 do tipo “a”, 7 do tipo “b” e 3 do tipo “c”.

5.2 IMPROVISACÃO ESCALAR

Schmeling define escala como “Uma série de notas que se movimenta em uma única direção, e que começa e termina mesma nota” (SCHMELING, 2015, p. 41). Sobre o uso de escalas por músicos de jazz em improvisação, Nery disserta:

Desde a década de 50 muitos músicos de jazz tem se concentrado no uso da improvisação escalar, tanto sobre um determinado acorde quanto sobre vários acordes em uma progressão. As notas de uma escala poderão soar consonantemente sobre os acordes ou não. Esta é uma questão que depende do improvisador (NERY FILHO, 2008, p. 8).

Nery divide as escalas em três grupos e as exemplifica:

a) escalas diatônicas;

Figura 27 - Escala de C maior aplicada sobre Cmaj7



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo vemos uma escala diatônica, a de C maior, sendo aplicada sobre o acorde Cmaj7.

b) escalas simétricas⁶;

Figura 28 - Escala de G tons inteiros aplicada sobre G7



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo vemos uma escala simétrica, a de G tons inteiros, sendo aplicada sobre o acorde G7.

⁶ Em sua dissertação Nery as nomeia como “Escalas artificiais”, porém em uma de suas aulas de Monografia II ministradas na Faculdade de Música Souza Lima revelou que este é um termo equivocado e a nomenclatura de “Escalas simétricas” seria mais adequada (informação verbal).

c) escalas não diatônicas.

Figura 29 - C pentatônica maior aplicada sobre Cmaj7



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste exemplo vemos uma escala não diatônica, a de C pentatônica maior, sendo aplicada sobre o acorde Cmaj7.

Podemos observar o uso de escalas nos seguintes trechos no solo de Metheny:

Figura 30 - Compasso 5, escala Ré blues menor



Fonte: Elaborado pelo autor

No compassos 5 e 6 Metheny utiliza a escala Ré blues menor, uma escala não diatônica.

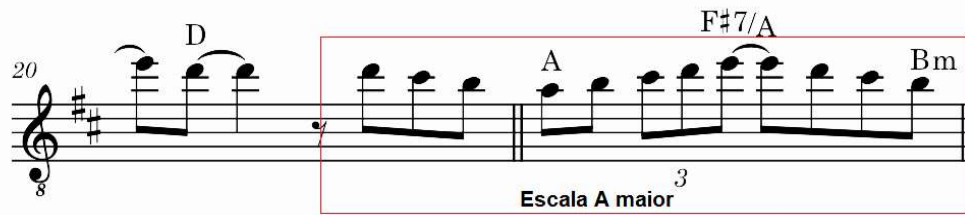
Figura 31 - Compassos 10, 11 e 12, escala Ré maior



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 10, 11 e 12 Metheny utiliza a escala de Ré maior, uma escala diatônica.

Figura 32 - Compassos 20 e 21, Escala de Lá maior



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 20 e 21, Metheny utiliza a escala de Lá maior, uma escala diatônica.

Figura 33 - Compassos 29, 30 e 31, Escala Ré maior



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 29, 30, e 31 Metheny utiliza a escala de Ré maior, uma escala diatônica.

Figura 34 - Compassos 32 e 33, Escala Fá# frígio



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 32 e 33, Metheny utiliza a escala de Fá# frígio, uma escala diatônica.

Figura 35 - Compasso 36, escala Si eólio

Escala B eólio

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 36, Metheny utiliza a escala de Si eólio, uma escala diatônica.

Figura 36 - Compasso 38, 39 e 40, escala D pentatônica maior

Escala D pentatônica maior

Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 38, 39 e 40 Metheny utiliza a escala de Ré pentatônica maior, uma escala não diatônica.

Figura 37 - Compasso 44, escala Fá# pentatônica menor

Escala F# pentatônica menor

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 44 Metheny utiliza a escala de Fá# pentatônica menor, uma escala não diatônica.

Figura 38 - Compassos 45, 46 e 47, escala D maior



Fonte: Elaborado pelo autor

k

Nos compassos 45, 46 e 47 Metheny utiliza a escala de Ré maior, uma escala diatônica.

No total, Metheny utiliza a improvisação escalar 9 vezes, sendo 6 destas de escalas diatônicas e 3 de escalas não diatônicas.

5.3 SEQUÊNCIAS

Nery define sequências como “nada mais que a transposição de um determinado motivo musical” (NERY FILHO, 2008, p. 9), as divide em 5 tipos distintos e as exemplifica com excertos⁷:

a) sequência onde a frase é transposta com os mesmos ritmos⁸;

Figura 39 – Exemplo de Sequência transposta com os mesmos ritmos



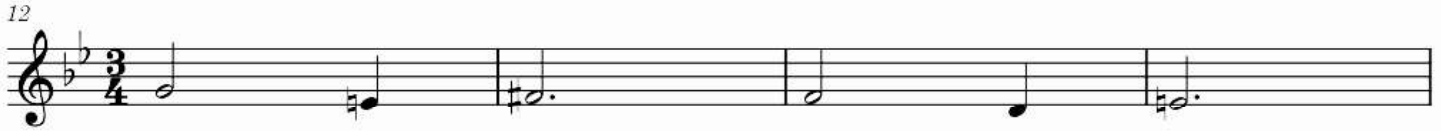
Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 10)

⁷ Os excertos a seguir foram escritos ou transcritos por Nery e retirados diretamente de sua dissertação.

⁸ Exemplo tocado por Herbie Hancock na música Dolphin Dance do álbum *Maiden Voyage*.

- b) sequência onde os intervalos não são alterados (sequência real)⁹;

Figura 40 - Exemplo de Sequência real



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 10)

- c) sequência onde os intervalos são alterados para permanecerem dentro da tonalidade (sequência tonal)¹⁰;

Figura 41 - Exemplo de Sequência tonal



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 10)

- d) sequência onde a frase é transposta como uma sequência real ou tonal, porém com variação rítmica;

Figura 42 - Exemplo de Sequência real ou tonal com variação rítmica



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 11)

⁹ Exemplo tocado por Sonny Rollins no solo da música *On Impulse* do álbum *Reevaluation: The Impulse Years*.

¹⁰ Exemplo tocado por Freddie Hubbard na música *You're My Everything* do álbum *Hub Tones*.

- e) sequência onde a frase não é transposta nota por nota, mas mantém uma certa semelhança com a original.

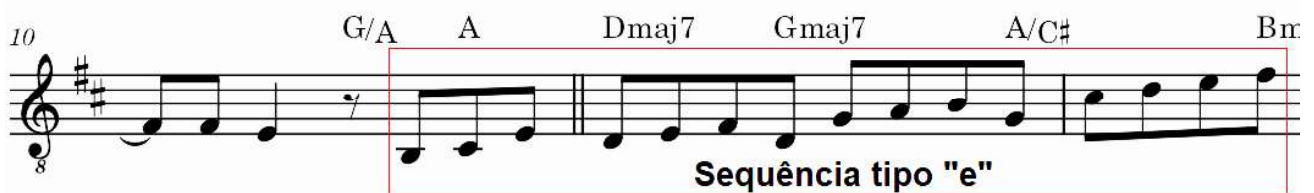
Figura 43 - Exemplo de Sequência com certa semelhança com a original



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 11)

No solo de Metheny em *James*, podemos observar o uso das sequências nos seguintes trechos:

Figura 44 - Compassos 10, 11 e 12, sequência tipo “e”



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 10, 11 e 12 Metheny utiliza a sequência tipo “e”, onde a frase não é transposta nota por nota mas mantém semelhança com a original.

Figura 45 - Compassos 13 e 14, sequência tipo “e”



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 13 e 14 Metheny utiliza a sequência tipo “e”.

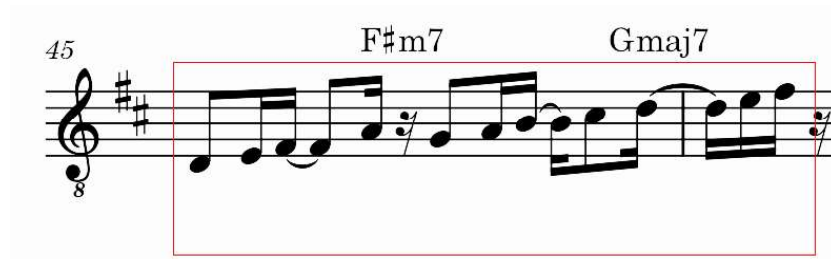
Figura 46 - Compassos 25, 26 e 27, sequência tipo "e"



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 25, 26, e 27, Metheny utiliza a sequência tipo "e".

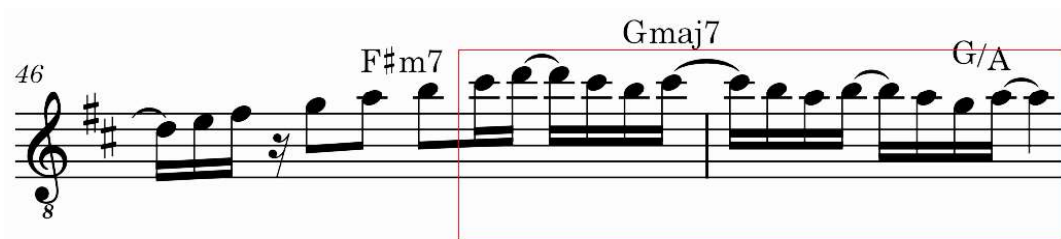
Figura 47 - Compassos 45 e 46, sequência tipo "e"



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 45 e 46, Metheny utiliza a sequência tipo "e".

Figura 48 - Compassos 46 e 47, sequência tipo "a"



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 46 e 47, Metheny utiliza a sequência tipo “a”, onde a frase é transposta com os mesmos ritmos.

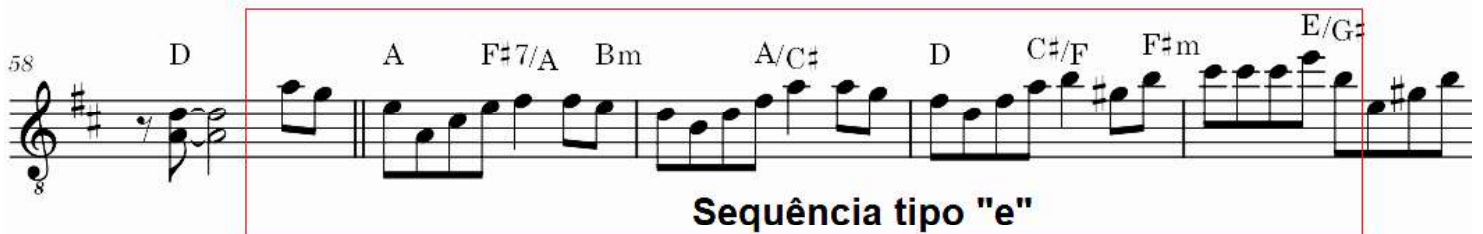
Figura 49 - Compassos 58, 59, 60, e 61, Sequência tipo “a”



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 58, 59, 60, e 61, Metheny utiliza a sequência tipo “a”. É possível observar também que a frase tocada logo em seguida também é similar a esta sequência, apesar de não ser transposta nota por nota para se encaixar na definição de tipo “a”. Podemos considerar então uma outra sequência tipo “e” que engloba todas as frases, ilustrada na figura abaixo:

Figura 50 - Compassos 58, 59, 60, 61 e 62, Sequência tipo “e”



Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 51 - Compassos 63, 64, 65, 66, Sequência tipo “e”



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 63, 64, 65 e 66, Metheny utilizou uma sequência tipo “e”.

Figura 52 - Compassos 71 e 72, sequência tipo "e"

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 71 contains a whole note chord D7. Measure 72 contains a whole note chord G7. A red box highlights the sequence of chords starting from the second half of measure 71: C#m7b5, F#7, and Bm7. Below the box, the text 'Sequência tipo "e"' is written. The number '71' is written above the first measure, and the number '8' is written below the first measure.

Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 71 e 72, Metheny utilizou uma sequência tipo “e”

No total, Metheny utilizou sequências 9 vezes, sendo 2 de tipo “a” e 7 de tipo “e”.

5.4 IMPROVISACÃO TEMÁTICA (PARÁFRASE)

Nery define improvisação temática como o “tipo de improvisação onde o tema ou partes isoladas dele são usados como base para improvisação” (NERY FILHO, 2008, p 12). Para demonstrar esta técnica e suas possíveis variações Nery utiliza como exemplo alguns excertos do saxofonista Sonny Rollins improvisando sobre a melodia de *Alfie's Theme*, retiradas do álbum *Reevaluation: The Impulse Years*.¹¹

A figura a seguir mostra os primeiros 8 compassos da melodia original sem alterações:

¹¹ Os excertos a seguir foram transcritos por Nery e retirados diretamente de sua dissertação.

b) modificação;

Figura 55 - Improvisação temática com modificação do conteúdo rítmico



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 13)

Neste trecho Rollins modifica o conteúdo rítmico dos dois primeiros compassos da melodia original.

c) ornamentação.

Figura 56 - Improvisação temática com ornamentação



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 13)

Neste trecho Rollins ornamenta os dois primeiros compassos da melodia original, mas sem adicionar ou modificar seu conteúdo.

Em seu solo em *James*, Metheny utiliza a Improvisação Temática apenas no seguinte trecho:

Figura 57 - Compassos 72, 73 e 74, trecho de Improvisação temática



Fonte: Elaborado pelo autor

Metheny primeiro cita exatamente o trecho da melodia que seria tocado neste ponto do chorus, no caso o do 34° e 35° compasso:

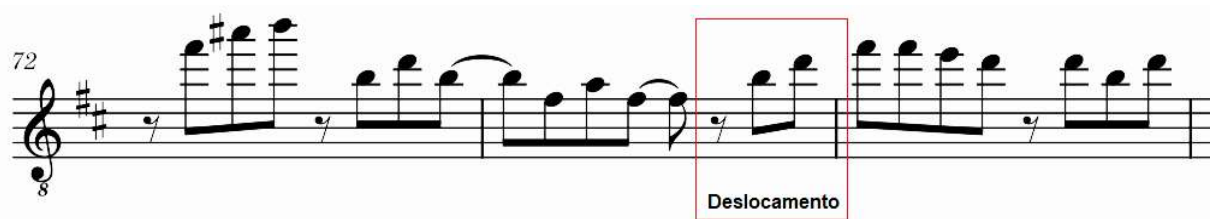
Figura 58 - Trecho da melodia original de James citado no solo



Fonte: Elaborado pelo autor

Ele então faz uma modificação do conteúdo rítmico e melódico, deslocando a melodia em uma colcheia e a tocando uma oitava acima.

Figura 59 - Compasso 73, deslocamento rítmico



Fonte: Elaborado pelo autor

Que é seguida por uma adição de notas:

Figura 60 - Compasso 74, Adição



Fonte: Elaborado pelo autor

E então Metheny finaliza sua Improvisação temática com uma modificação do conteúdo melódico enquanto mantém o mesmo conteúdo rítmico:

Figura 61 - Compasso 74, modificação



Fonte: Elaborado pelo autor

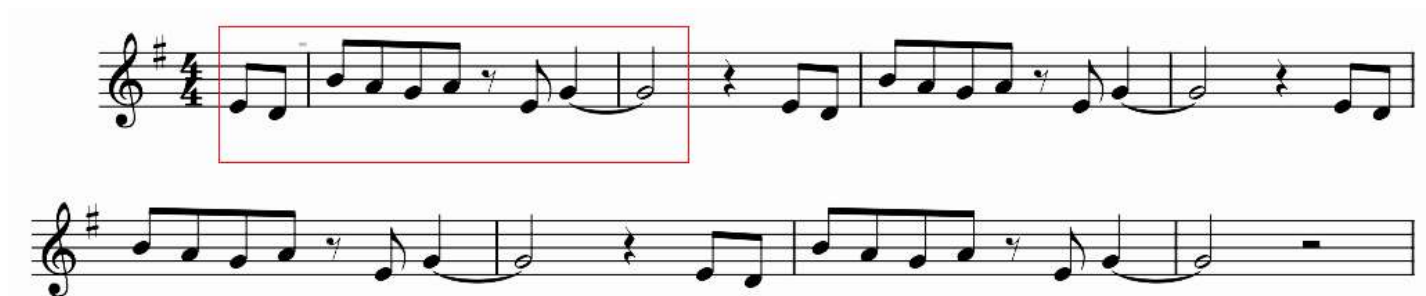
5.5 REPETIÇÃO DE FRASE

Sobre a repetição de frases Nery comenta: “A repetição prende a atenção do ouvinte em uma determinada melodia e a fixa no interior de sua mente. Este sempre foi um importante aspecto da música popular e do Jazz” (NERY FILHO, 2008, p. 14).

Nery categoriza as repetições em 5 tipos distintos e as exemplifica com trechos de solos¹²:

- a) repetição literal do trecho, onde a frase não sofre alterações melódicas ou rítmicas e é executada nos mesmos tempos¹³;

Figura 62 - Exemplo de repetição literal



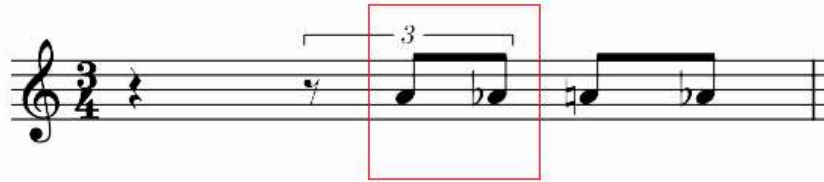
Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 15)

¹² Os excertos a seguir foram transcritos por Nery e retirados diretamente de sua dissertação.

¹³ Exemplo extraído do solo de Sonny Rollins na música *Playin' in the Yard* do álbum *Next*

- e) repetição com reagrupamento rítmico, onde as mesmas notas são mantidas mas seus ritmos são alterados.¹⁷

Figura 66 - Exemplo de repetição com reagrupamento rítmico



Fonte: (NERY FILHO, 2008, p. 16)

No solo de Metheny podemos observar o uso de repetições nos seguintes trechos:

Figura 67 - Compassos 7 e 8, repetição com deslocamento



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 7 e 8 Metheny executa uma repetição de frase com deslocamento, tipo “b”. Na segunda execução ele também adiciona uma nota que é tocada simultaneamente com a primeira, mas sem alterar a ideia geral da frase.

¹⁷ Exemplo extraído do solo de Sonny Rollins na música *On Impulse* do álbum *Reevaluation: The Impulse Years*.

Figura 68 - Compassos 17 e 18, Repetição com deslocamento



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 17 e 18, Metheny executa uma repetição de frase com deslocamento, tipo “b”. Ele chega a repetir o início da estrutura da frase uma terceira vez, mas após a terceira nota parte para outra ideia.

Figura 69 - Compasso 38, Repetição de uma mesma nota



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 38, Metheny executa uma repetição de uma mesma nota, tipo “c”.

Figura 70 - Compassos 49 e 50, Repetição com deslocamento

49 8 Dmaj7 Gmaj7 A/C# Bm7

Repetição com deslocamento

Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 49 e 50, Metheny executa uma repetição com deslocamento, tipo “b”. Ele também estende a duração da última nota da frase, tocando uma semínima ao invés de uma colcheia.

Figura 71 - Compasso 65, Repetição de uma mesma nota

65 8 Em7 A G#

Repetição de uma mesma nota

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 65, Metheny executa uma repetição de uma mesma nota, tipo “c”.

Figura 72 - Compassos 66 e 67, Repetição de uma mesma nota

66 8

Gmaj7 A

Dmaj7 Gmaj7 A/C#

3

Repetição de uma mesma nota

Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 66 e 67, Metheny executa uma repetição de uma mesma nota, tipo “c”.

Figura 73 - Compasso 69, Repetição com deslocamento

69

Gmaj7 F#m7 Gmaj7

Repetição com deslocamento

Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 69, Metheny executa uma repetição com deslocamento, tipo “b”.

No total, Metheny utiliza repetições 7 vezes, sendo 4 de tipo “b” e 3 de tipo “c”.

5.6 CROMATISMOS

Sobre a escala cromática, Hal Crook disserta:

“A Escala Cromática é construída utilizando intervallos consecutivos de meio tom (ou segunda menor) da tônica até a oitava. Como ela contém todos os 12 tons que podem ser encontrados em uma oitava, pode ser utilizada como fonte de derivação de melodias em qualquer acorde. Algumas notas da escala serão harmônicas e outras não harmônicas dependendo do acorde em que ela é aplicada” (CROOK, 2005, p. 163).

Na figura a seguir temos um exemplo da Escala Cromática sendo construída a partir da nota Dó:

Figura 74 - Escala Cromática



Fonte: Elaborado pelo autor

No solo de Metheny em *James* podemos observar o uso da escala cromática nos seguintes trechos:

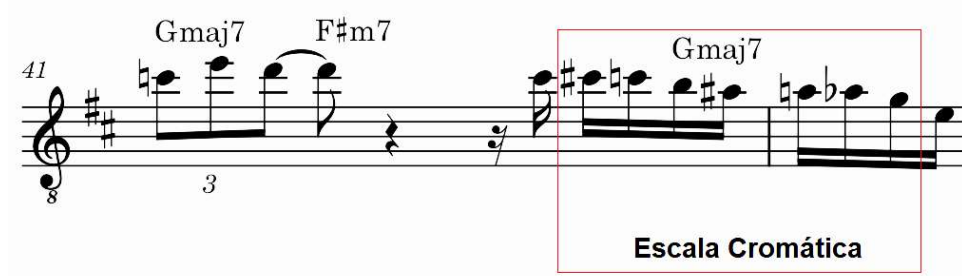
Figura 75 - Compasso 37, Escala Cromática



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 37, Metheny utiliza a Escala Cromática sobre o acorde G/A, iniciando o trecho na nota Fá# e terminando na nota Dó.

Figura 76 - Compassos 41 e 42, Escala Cromática



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 41 e 42, Metheny utiliza a Escala Cromática sobre os acorde F#m7 e Gmaj7, iniciando na nota Dó# e terminando na nota Sol.

No total, Metheny utiliza cromatismos 2 vezes.

5.7 NOTAS DE APROXIMAÇÃO E NOTAS ALVO

Bergonzi define o conceito de aproximações e nota alvo da seguinte forma:

“Notas de aproximação são notas que almejam uma nota alvo. A nota alvo pode ser qualquer uma que pertença ao acorde e normalmente é tocada no tempo forte, mas também pode soar efetiva sendo tocada em um tempo fraco. [...] A aproximação à uma nota alvo pode ser feita por uma única nota que ascende ou descende ao alvo, ou por um agrupamento de notas que se aproximam da nota alvo” (BERGONZI, 2015, p. 49).

As aproximações podem ser cromáticas:

Figura 77 - Exemplo de aproximação cromática



Fonte: Elaborado pelo autor

Por graus da escala do acorde:

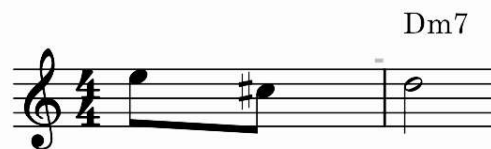
Figura 78 - Exemplo de aproximação or graus de escala



Fonte: Elaborado pelo autor

Ou uma mistura dos dois:

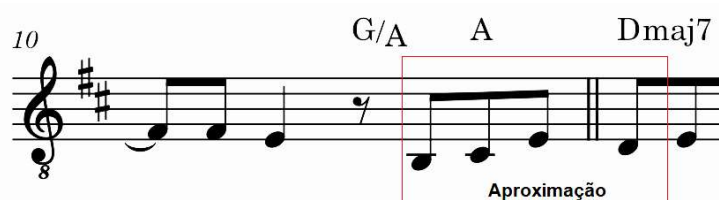
Figura 79 - Exemplo de aproximação por graus de escala e cromático



Fonte: Elaborado pelo autor

No solo de Metheny em *James*, podemos observar o uso das aproximações nos seguintes trechos:

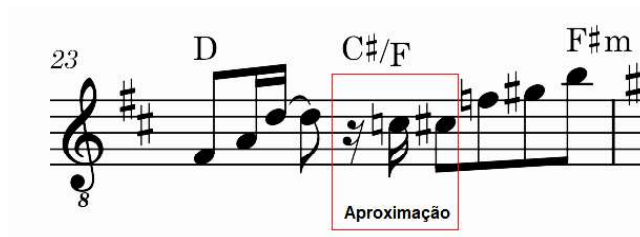
Figura 80 - Compassos 10 e 11, aproximação



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 10 e 11, Metheny utilizou uma aproximação por grau de escala do acorde com um agrupamento de três notas (Si, Dó#, e Mi), almejando a nota Ré, fundamental do acorde de Dmaj7.

Figura 81 - Compasso 23, aproximação



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 23, Metheny utiliza uma aproximação cromática de uma nota (Dó), almejando a nota Dó#, fundamental do acorde de C#/F.

Figura 82 - Compassos 23 e 24, aproximação



Fonte: Elaborado pelo autor

Nos compassos 23 e 24, Metheny utiliza uma aproximação cromática com um agrupamento de duas notas (Si e Lá#), almejando a nota Lá, terça menor do acorde de F#m.

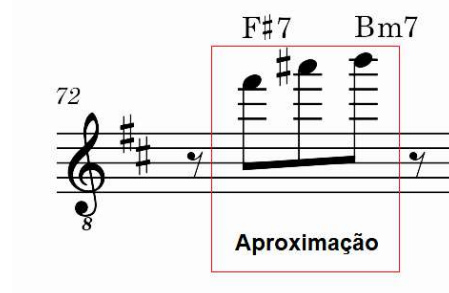
Figura 83 - Compasso 34, aproximação



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 34, Metheny utiliza uma aproximação cromática com uma nota (Lá#), almejando a nota Si, fundamental do acorde de Bm7.

Figura 84 - Compasso 72, aproximação



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 72, Metheny utiliza uma aproximação por grau de escala e cromática com um agrupamento de duas notas (Fá# e Lá# respectivamente), almejando a nota Si, fundamental do acorde de Bm7.

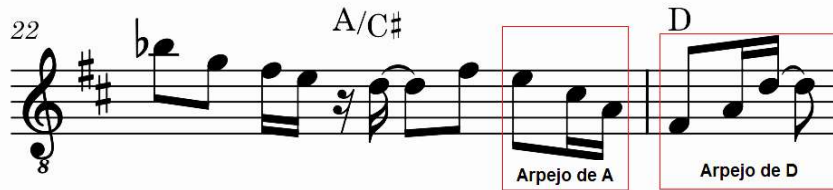
No total, Metheny utiliza aproximações 5 vezes.

5.8 ABORDAGEM DE METHENY NA PARTE B

Durante a entrevista concedida a Beato, Metheny foi questionado sobre sua metodologia de improviso na parte B de *James*. Devido a presença de tríades maiores e suas inversões, que não são muito usuais no repertório do jazz, improvisadores ligados ao estilo tem dificuldade em desenvolver seus solos ao se deparar com esta seção da música. (BEATO, 2021). Metheny então explica sua abordagem de improvisação:

“O importante para mim sobre tocar músicas de uma forma geral, sejam elas coisas diatônicas simples ou então um grupo de mudanças de acordes complicados, é a ideia de demonstrar estas mudanças para o público. Tipo, ‘olha isso. Veja como é legal quando esta nota muda para aquela.’ Então eu estou sempre procurando os lugares nos acordes onde a atividade que está os movimentando está acontecendo. E ao mesmo tempo, acho que você (Beato) também já falou sobre notas em comum entre os

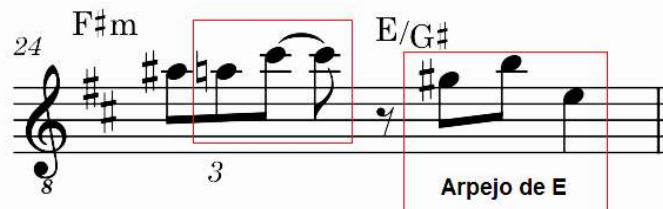
Figura 86 - Compassos 22 e 23, mudança de acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 22, Metheny executa um arpejo de Lá maior sobre o acorde A/C# e logo em seguida um arpejo de Ré maior sobre o acorde de D, deixando explícita a mudança dos acordes.

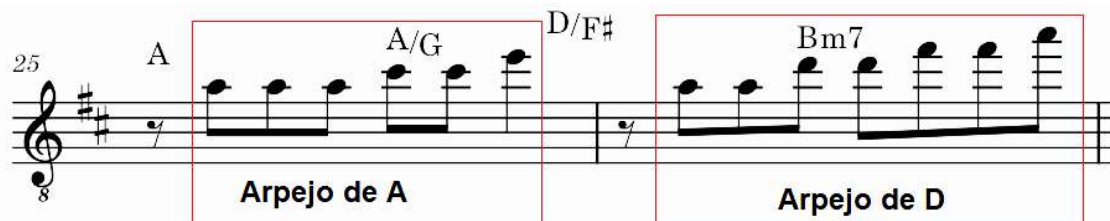
Figura 87 - Compasso 24, mudança de acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 24, Metheny toca as notas Lá e Dó# sobre o acorde F#m, respectivamente sua terça e quinta, e então logo após a mudança para o acorde de E/G# executa um arpejo de E, deixando explícita mudança dos acordes.

Figura 88 - Compassos 25 e 26

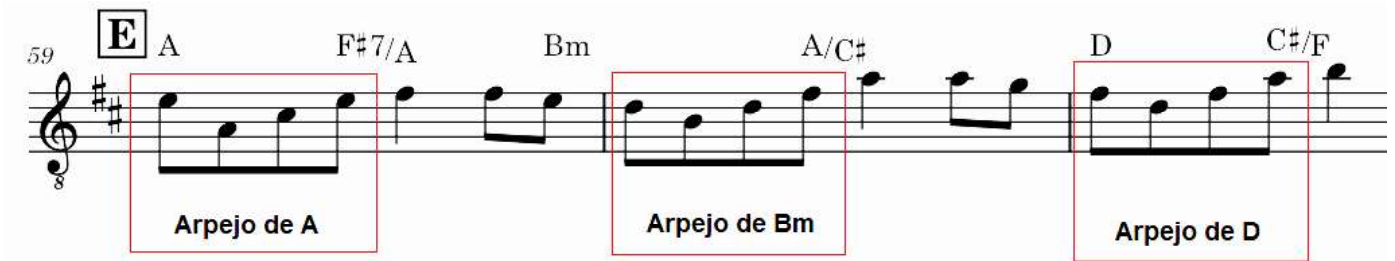


Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 25, Metheny executa um arpejo de Lá maior sobre os acordes de A e A/G. Logo em seguida no compasso 26 ele executa um arpejo de Ré maior iniciando pela nota Lá, que faz as funções de terça no acorde de D/F# e sétima no

acorde de Bm7. As notas Ré e Fá# incluídas no arpejo também evocam a sonoridade de Bm7, visto que fazem a função de terça e quinta do acorde.

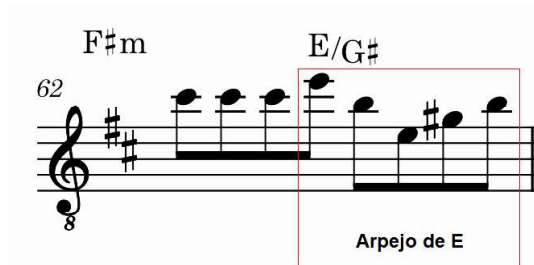
Figura 89 - Compassos 59, 60 e 61, mudanças de acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

Esta sequência sintetiza bem a abordagem de Metheny de demonstrar as mudanças de acorde dentro do improviso. Primeiro o guitarrista executa um arpejo de Lá maior sobre o acorde de A, terminando sua frase na nota Fá#, fundamental do acorde F#7/A. Em seguida, um arpejo de Si menor sobre o acorde de Bm, novamente se direcionando a fundamental do acorde seguinte. A sequência se finaliza com um arpejo de Ré maior sobre o acorde de D.

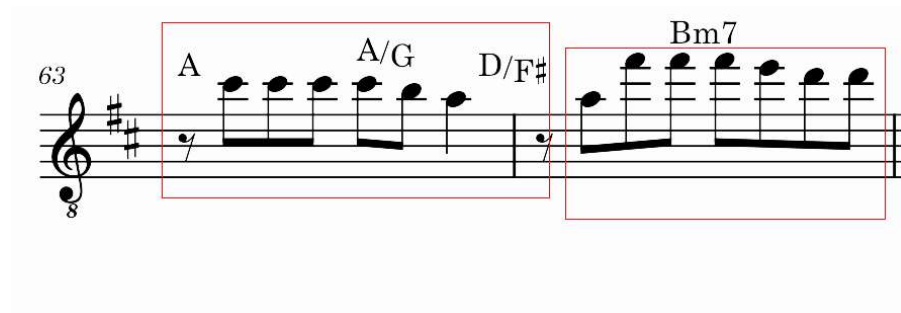
Figura 90 - Compasso 62, mudança de acorde



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 62, Metheny parte da nota Dó#, quinta do acorde de F#m, para um arpejo de Mi maior no momento que a troca para E/G# acontece, deixando explícita a mudança de acorde.

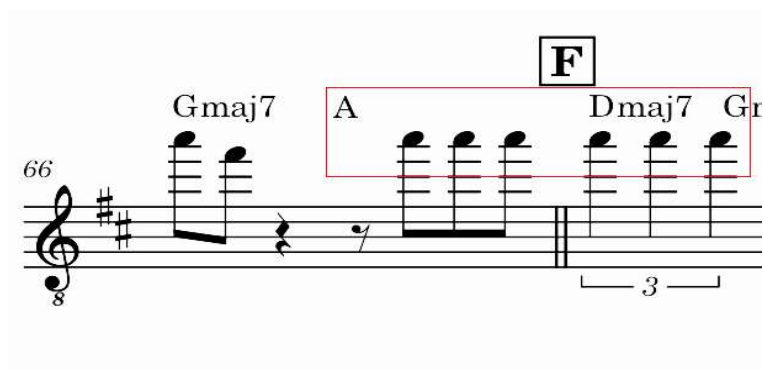
Figura 91 - Compassos 63 e 64, notas em comum



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 63, Metheny utiliza a nota Lá como ponto de conexão entre os acordes A/G, D/F# e Bm7, visto que ela é uma nota que todos estes acordes tem em comum.

Figura 92 - Compasso 66, notas em comum



Fonte: Elaborado pelo autor

No compasso 66, Metheny utiliza a nota Lá, fundamental do acorde de A, como ponto de conexão com o acorde Dmaj7, onde desempenha a função de quinta.

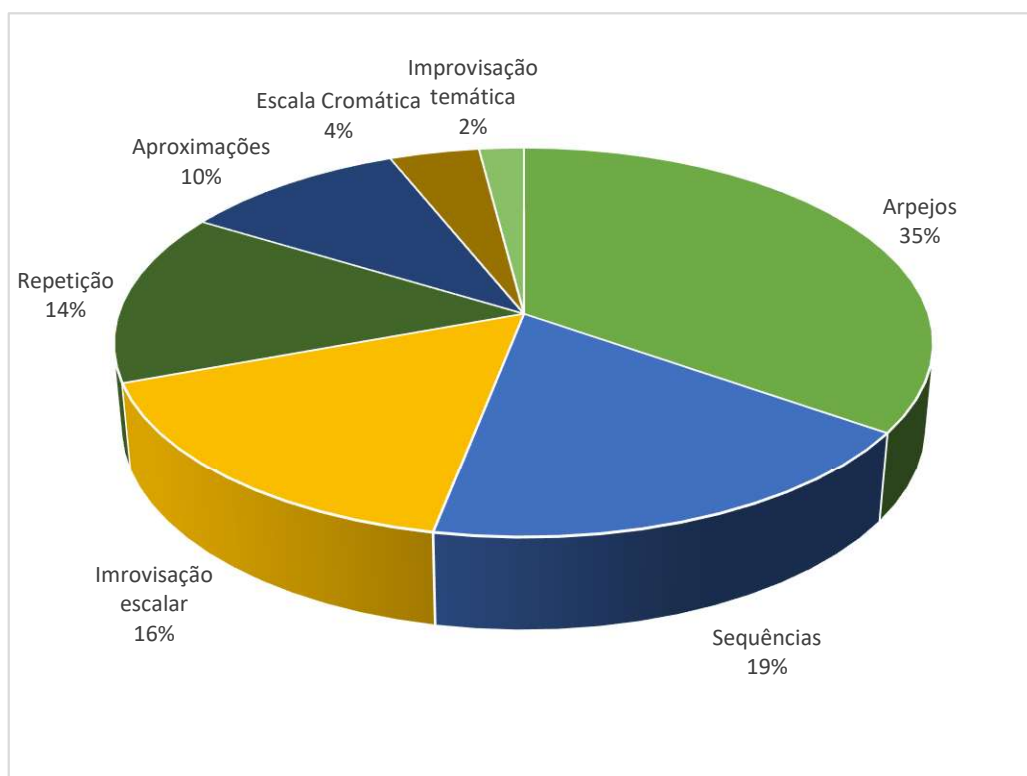
No total, Metheny utilizou notas comuns entre acordes 4 vezes e demonstrou as mudanças de acorde em seu improviso 8 vezes.

5.9 RESULTADOS OBTIDOS NA ANÁLISE

Após analisarmos o solo e identificarmos os elementos musicais presentes nele, podemos contabilizar a quantidade de vezes que cada um destes elementos

aparece para determinar sua prevalência durante o improviso. Os resultados foram compilados no gráfico a seguir:

Gráfico 1 – Sumarização das técnicas utilizadas por Pat Metheny em seu solo na música *James*

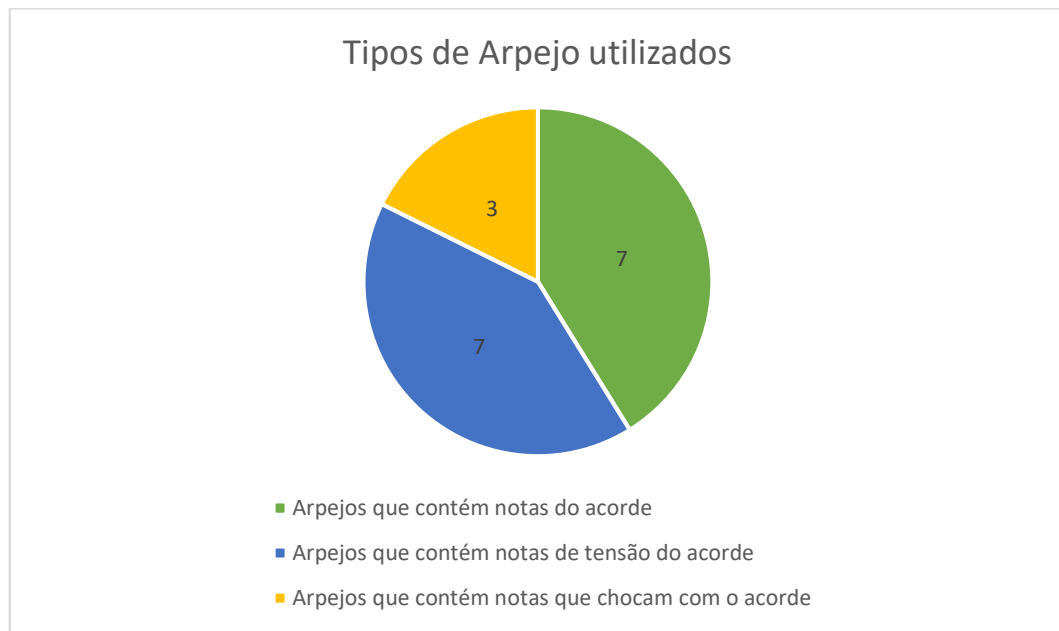


Fonte: Elaborado pelo autor

No gráfico é possível observar a diversidade de técnicas utilizadas pelo guitarrista, que demonstrou claramente a preferência por arpejos, sequências, e improvisação escalar. No entanto, também pudemos determinar que as técnicas pouco utilizadas apareceram em momentos pontuais do solo. A escala cromática, utilizada apenas duas vezes, está presente em frases com alta densidade rítmica e melódica, e a improvisação temática, que foi aplicada apenas uma vez, aparece justamente no clímax final do solo, parafraseando a melodia principal da música logo antes de Metheny entregar o solo a Mays.

Em relação aos arpejos, elemento mais utilizado por Metheny em seu solo, três tipos foram identificados. O uso de cada tipo arpejo aparece quantificado no gráfico a seguir:

Gráfico 2 – Tipos de arpejo utilizados por Pat Metheny em seu solo da música *James*



Fonte: Elaborado pelo autor

Dos tipos de arpejo, Metheny optou por utilizar mais os que contém notas do acorde e os que contém notas de tensão do acorde, e nas poucas vezes que aplicou os arpejos que contém notas que chocam com o acorde permaneceu por pouquíssimo tempo nas notas que caracterizavam sua sonoridade de conflito com a harmonia. Como a maior parte da harmonia de *James* é diatônica, podemos determinar que Metheny fez uma escolha compreensível ao permanecer nas notas pertencentes aos acordes e suas tensões disponíveis.

Durante a análise da improvisação escalar, também pudemos observar que o guitarrista teve uma preferência muito maior por escalas diatônicas, empregando seu uso seis vezes. As escalas não diatônicas que foram utilizadas por Metheny também tem como característica inerente serem compostas por notas que

serão consoantes com sua tonalidade, com exceção da escala blues, que foi utilizada apenas uma vez.

Outros dois elementos que foram utilizados diversas vezes durante o solo foram as sequências e repetições. Metheny optou por usar a sequência “e”, onde a frase não é transposta nota por nota mas mantém semelhança com a original 7 vezes. Durante toda construção do solo pudemos observar este processo onde o guitarrista apresenta ideias melódicas e as desenvolve rapidamente com algumas variações até que elas o levem a próxima frase. Alguns exemplos dessas variações são as repetições tipo “b”, onde a frase é repetida com deslocamento rítmico.

Durante a análise da parte “B” de *James*, também pudemos notar a utilização do método desenvolvido por Metheny para improvisar sobre os acordes, se aproveitando de notas em comum como pontos de conexão e utilizando as notas características de suas estruturas para demonstrar as mudanças harmônicas ocorridas.

6 CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como propósito identificar os elementos musicais utilizados por Pat Metheny em seu solo improvisado na música *James*, primeiramente identificando sua trajetória musical até o momento de sua gravação estabelecendo também quais foram suas influências como músico, partindo então para uma análise da composição em si, abordando seus elementos diversificados que mostram todas as diferentes facetas de Metheny como compositor. Após determinar todos estes fundamentos, pudemos então adentrar na análise do solo, observando as técnicas utilizadas pelo guitarrista e as comparando.

No processo de estudo da sua biografia, pudemos compreender vários aspectos da formação musical de Pat, como por exemplo a forma que suas origens no meio-oeste estadunidense o conectaram com os estilos Folk e Country, sua conexão com os Beatles e o Rock na infância e sua eventual descoberta do Jazz, o convívio inicial com a cena dos músicos de Kansas City que o levou para Miami e eventualmente para Boston, onde pode conhecer inúmeros grandes músicos que o influenciaram profundamente e lhe deram a oportunidade de se tornar um artista com uma voz única que foi se desenvolvendo até o ponto de compor *James*.

Na análise da composição, vimos cada uma das variadas influências que são mescladas e formam o pacote completo da música, o que nos possibilita traçar o raciocínio de Metheny como compositor e consequentemente também como improvisador.

Por fim, pudemos então analisar o solo e identificar os elementos musicais utilizados pelo guitarrista durante seu improviso, que sempre foi o propósito inicial do autor quando este iniciou sua pesquisa.

No estudo apresentado tivemos uma visão abrangente sobre os elementos musicais utilizados por Metheny em seu processo de improvisação. Nosso objetivo foi se aprofundar no estilo particular de Pat, um músico que teve influência enorme sobre todos os guitarristas de sua época e os que o sucederam. Nem todos os aspectos do solo de *James* foram abordados em nossa metodologia. Alguns dos elementos do estilo de Metheny que não foram analisados como sua articulação, *time feel*, contorno melódico de frases, respiração, e dinâmica por exemplo também são relevantes num contexto de improvisação e podem ser incorporados em futuros trabalhos sobre Pat

ou outro improvisador. Esperamos que os dados aqui apresentados possam servir de subsídio para outras pesquisas..

Durante o processo de elaboração deste trabalho sinto que pude me aproximar mais de *James*, ouvindo e apreciando a música de uma maneira mais profunda que antes e também absorvendo mais do conteúdo do solo de Metheny, podendo assim aplicar o conhecimento que foi adquirido em minhas próprias improvisações musicais.

REFERÊNCIAS

BEATO, R. **The Pat Metheny Interview**.

BERGONZI, J. **Inside Improvisation Vol. 6 Developing a Jazz Language**. Van Nuys, CA: Alfred Music, 2015.

BREWER, C. G. **Beneath Missouri Skies: Pat Metheny in Kansas City, 1964-1972**. Denton, TX: University of North Texas Press, 2021.

COOKE, M. **Pat Metheny The ECM Years, 1975-1984**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

CROOK, H. **How to Improvise**. NY: [s.n.].

FARIA, N. **Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

FARIA, N. **O Livro do Violão Brasileiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012.

GIOIA, T. **The History of Jazz**. Third ed. New York, NY: Oxford University Press, 2021.

LARKIN, C. 'In five seconds my life changed. I was worse than the worst jazz snob'. **The Irish Times**, 9 nov. 2017.

LEVINE, M. **The Jazz Theory Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

METHENY, P. **Pat Metheny Songbook**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2000.

METHENY, P.; PETERSON, L. **Music and the Creative Spirit: Innovators in Jazz, Improvisation, and the Avant Garde**. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2006.

NERY FILHO, W. **O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma investigação analítica**. São Paulo-SP: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

SCHMELING, P. **Teoria da Música**. 1. ed. São Paulo: Passarim, 2015.

SMALL, M. Pat Metheny: No Boundaries. **Berklee Today**, 1 jun. 2004.

APÊNDICE

Transcrição do solo (Elaborado pelo autor)

Solo James

Pat Metheny

Transcrição Marcelo Gonçalves

$\text{♩} = 140$ **A**

Chords and notation for Section A (Measures 1-16):

- Measure 1: Dmaj7 Gmaj7
- Measure 2: A/C# Bm7
- Measure 3: Gmaj7 F#m7
- Measure 4: Gmaj7 F#m7
- Measure 5: Dmaj7 Gmaj7
- Measure 6: C#m7b5 F#7
- Measure 7: Bm7 Gmaj7
- Measure 8: F#m7 Gmaj7
- Measure 9: F#m7 Gmaj7
- Measure 10: F#m7 Gmaj7
- Measure 11: G/A D
- Measure 12: G/A A
- Measure 13: Dmaj7 Gmaj7
- Measure 14: A/C# Bm7
- Measure 15: Gmaj7 F#m7
- Measure 16: Gmaj7 F#m7

Chords and notation for Section B (Measures 17-24):

- Measure 17: F#m7 Gmaj7
- Measure 18: F#m7 Gmaj7
- Measure 19: G/A D
- Measure 20: F#7/A Bm
- Measure 21: A/C# D
- Measure 22: C#/F F#m
- Measure 23: E/G# A
- Measure 24: A/G D/F#

Chords and notation for Section C (Measures 25-36):

- Measure 25: Gmaj7 A
- Measure 26: Dmaj7 Gmaj7
- Measure 27: A/C# Bm7
- Measure 28: Gmaj7 F#m7
- Measure 29: Gmaj7 F#m7
- Measure 30: Gmaj7 F#m7
- Measure 31: F#m7 3
- Measure 32: D7 G7
- Measure 33: C#m7b5 Bm7
- Measure 34: Gmaj7 F#m7
- Measure 35: Gmaj7 F#m7
- Measure 36: Gmaj7 F#m7

B

C

2

38 D G A Dmaj7 Gmaj7 A/C# Bm7

41 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7

43 Dmaj7 Gmaj7 C#m7b5 F#7 Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7

46 F#m7 Gmaj7 G/A D G/A A

49 Dmaj7 Gmaj7 A/C# Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7

53 Dmaj7 Gmaj7 C#m7b5 F#7 Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 G/A

58 E D A F#7/A Bm A/C# D C#/F F#m E/G#

63 A A/G D/F# Bm7 Em7 A Gmaj7

67 F Dmaj7 Gmaj7 A/C# Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7

71 D7 G7 C#m7b5 F#7 Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7

75 G/A D G A

ANEXO

Lead Sheet de *James* (METHENY, 2000)

JAMES

By Pat Metheny
and Lyle Mays

INTRO

♩ = 152 (EVEN EIGHTHS)

D[♯]6 B/D[♯] G/D A/C[♯] Cmaj6C[°]7 G/B Gm/B[♭]
 D/A Fmaj7/A D/A Gadd2 G A
[A] MELODY
 Dmaj7 Gmaj7 A/C[♯] Bm7 Gmaj7 F[♯]m7 Gmaj7 F[♯]m7
 Dmaj7 Gmaj7 C[♯]m7[♭]5 F[♯]7Bm7 Gmaj7 F[♯]m7 Gmaj7 F[♯]m7 Gmaj7
 1. G/A D G/A A 2. G/A D
[B]
 A F[♯]7/A[♯] Bm A/C[♯] D C[♯]/F F[♯]m E/G[♯]
 A A/G D/F[♯] Bm7 Em7 A Gmaj7 A

Musical score for guitar, featuring a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a C-clef and a common time signature, followed by a key signature change to two sharps. The second staff continues the melody. The third staff includes a 'To Coda' instruction with a C-clef and a common time signature. The fourth staff begins with a C-clef and a common time signature, followed by a key signature change to two sharps. The fifth staff continues the melody. Chords are indicated above the notes. The score concludes with a double bar line.

Dmaj7 Gmaj7 A/C# Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7 F#m7
 D7 G7 C#m7b5 F#7 Bm7 Gmaj7 F#m7 Gmaj7
 To Coda F#m7 Gmaj7 G/A D
 AFTER SOLOS:
 O.S. AL CODA
 G A
 CODA G/A Bm7 D7/A Gmaj7 F#m7 Gmaj7
 F#m7 Gmaj7 G/A D