



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Thomas Kenji Ishida

A improvisação de Lage Lund: uma análise de seu solo sobre All the things you
are

São Paulo
2023

Thomas Kenji Ishida

A improvisação de Lage Lund: uma análise de seu solo sobre All the things you
are

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Bacharelado em Música - Performance da Faculdade de Música Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador(a): Prof. Dr. Walter Nery Filho

São Paulo
2023

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me possibilitaram cursar a faculdade, à Juliana Oliveira, que me acompanhou e apoiou por toda essa trajetória, aos amigos, aos professores e ao meu professor e orientador Walter Nery Filho.

RESUMO

Dentre os guitarristas de jazz atuantes no cenário do gênero, destaca-se o norueguês Lage Lund, radicado em Nova Iorque. Seu estilo próprio de construir seu vocabulário musical se mostra em suas composições, suas interpretações melódicas, seu acompanhamento com acordes e principalmente na improvisação, um dos pilares fundamentais do jazz. Esse trabalho busca investigar aspectos dessa última forma de construção, na tentativa de elucidar os motivos que tornam a voz do guitarrista tão única. Para tal, analisaremos seu improviso sobre o standard *All the Things You Are*, gravado em seu disco *Small Club, Big City* em 2011, utilizando-nos do reconhecimento de estruturas musicais, classificadas em contorno, respiração e nuance. Dessa maneira, esperamos descrever as técnicas utilizadas pelo norueguês em sua improvisação, a fim de reconhecer e trazer aplicabilidade dessas técnicas para outros instrumentistas.

Palavras-chave: Improvisação. Jazz. Lage Lund.

ABSTRACT

Among the jazz guitarists active in the genre, Lage Lund, a Norwegian based in New York, stands out. His own style of building his musical vocabulary is shown in his compositions, his melodic interpretations, his accompaniment with chords and especially in improvisation, one of the foundations of jazz. This work seeks to investigate aspects of this last form of construction, in an attempt to elucidate the reasons that make the guitarist's voice so unique. To do so, we will analyze his improvisation on the standard *All the things you are*, recorded on his album *Small Club, Big City* in 2011, using the recognition of musical structures, such as contour, pacing and nuance. In this way, we hope to describe the techniques used by the Norwegian in his improvisation, in order to recognize and bring the applicability of these techniques to other instrumentalists.

Keywords: Improvisation. Jazz. Lage Lund

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 BIOGRAFIA DE LAGE LUND	10
3 IMPROVISACÃO NO CONTEXTO DO JAZZ	11
4 ALL THE THINGS YOU ARE	12
5 METODOLOGIA DE ANÁLISE	13
5.1 CONTORNO	14
5.1.1 Direção da frase	15
5.1.2 Âmbito melódico	15
5.1.3 Conexões melódicas entre acordes	16
5.1.3.1 Conexão diatônica	16
5.1.3.2 Conexão cromática	16
5.1.3.3 Conexão por salto	17
5.1.3.4 Conexão por enclausuramento	17
5.2 RESPIRAÇÃO	17
5.2.1 Início e fim de frase	18
5.2.2 Duração das frases	18
5.2.3 Densidade rítmica	19
5.3 NUANCE	19
5.3.1 Dinâmica	20
5.3.2 Articulação	20
5.3.3 Timbre	21
6 ANÁLISE	22
6.1 Âmbito melódico	22
6.2 Começos e finais de frases	31
6.3 Encadeamento de frases	32
6.4 Direção de frases	36
6.5 Tríades, tétrades e arpejos com notas adicionadas	41
6.6 Improvisação escalar	52
6.7 Conexões melódicas entre acordes por salto	59
6.8 Improvisação por seções	64
6.9 Sequências, repetições e desenvolvimento motivico	72
6.10 Improvisação temática	78
6.11 Improvisação com mais de uma voz	79
6.12 Recursos de clímax	82
6.13 Nuance	83
7 CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DO SOLO DE LAGE LUND	89
APÊNDICE B – PARTITURA DE ALL THE THINGS YOU ARE	94

1 INTRODUÇÃO

Analisar um solo improvisado traz diversos questionamentos. Primeiro, a escolha do solo deve ser interessante o suficiente para identificarmos características que descrevam satisfatoriamente o estilo do improvisador. Depois, o período da carreira musical em que o artista se encontrava no momento da performance analisada pode não mais condizer com o período atual de sua carreira, como é o caso de Lage Lund, cuja sonoridade tem se transformado nos últimos anos. Também é importante considerar o contexto da gravação, se trata-se de um disco gravado em estúdio ou ao vivo, como é o caso desta análise, a formação da banda, que pode afetar a maneira de tocar do artista, principalmente se tratando de um guitarrista e também sobre qual tema se está improvisando. Além de tudo isso, há o problema da própria análise: o que devemos investigar em um solo a fim de abstrair dele características relevantes para contribuir com a construção do conhecimento musical?

Para responder a essa questão, foi feita a análise voltada a aspectos de superfície do solo, como por exemplo o âmbito melódico, a direção e a duração das frases, os encadeamentos de frases, as sequências, repetições e motivos, os clímax e a improvisação por seções do tema. Mas também foram considerados aspectos mais aprofundados, como os tipos de conexões melódicas entre acordes, os tipos de arpejos e escalas utilizados pelo guitarrista, as tríades, tétrades e essas mesmas estruturas com notas adicionadas. Esses recursos serão reunidos em três dimensões: o contorno, a respiração e a nuance.

Com inspiração no trabalho *O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica* do orientador Walter Nery Filho, há a tentativa de se mesclar essas abordagens de superfície e de profundidade, em busca de revelar características que contemplem as mais recentes inovações trazidas pelos artistas improvisadores contemporâneos. A análise será feita a partir da transcrição do improviso, feita pelo autor.

Sobre a escolha do solo, é notável que o tema se trata de um *standard*, ou seja, uma música muito conhecida do repertório estadunidense e também muito tocada pela comunidade do jazz. Além disso, trata-se de um tema que apresenta harmonia com bastante variação, trazendo interesse à análise. Outro aspecto

importante é o andamento que o trio executa o tema, um andamento rápido, que demonstra o primor técnico dos músicos.

2 BIOGRAFIA DE LAGE LUND

Lage Fosheim Lund é um guitarrista de jazz norueguês, nascido na cidade de Skien em 12 de dezembro de 1977. Começou a tocar guitarra com treze anos de idade, e conta que quando criança gostava muito de andar de skate, porém o inverno da Noruega não o permitia se divertir com essa atividade, e então nesse período ele praticava o instrumento. Iniciou-se tocando rock e punk, inspirado pelos clipes em que apareciam skatistas, e foi gradualmente se atraindo pelo jazz, e aos dezesseis anos já estava tocando em clubes de sua cidade natal.

Mudou-se para Boston após ganhar uma bolsa para estudar na *Berklee College of Music*, se formando no final de 2000. Em 2002, recebeu uma bolsa da *Fulbright Foundation*, que promove o intercâmbio cultural com os Estados Unidos, e assim teve a oportunidade de se mudar para Nova Iorque. Neste ano, Lage Lund iniciou um mestrado na *Queens College*, se formando no ano seguinte. Em 2003, recebeu uma bolsa para o programa de jazz da *The Juilliard School*, onde se formou em 2005. Foi também em 2005 que o guitarrista participou do concurso *Thelonious Monk Institute of Jazz International Guitar Competition*, ganhando em primeiro lugar, com uma banca que contava com Bill Frisell, Stanley Jordan, Earl Klugh, Russell Malone, Pat Martino e John Pizzarelli.

Lage Lund cita vários artistas como inspiração, como Bud Powell, Django Reinhardt, Jim Hall, Paul Desmond, Keith Jarrett, Thelonious Monk, John Coltrane, Miles Davis, Louis Armstrong, entre outros.

Lage Lund começou a se destacar no cenário de jazz em meados dos anos 2000, sendo reconhecido por Russell Malone, que o considerou “inteiramente música e alma” e Pat Metheny, que afirmou ser um de seus guitarristas favoritos da nova geração. Fez suas primeiras gravações com artistas como Seamus Blake, Orlando Le Fleming, Bill Stewart, Marcus Strickland, Danny Grissett, entre outros. Seu primeiro trabalho como líder foi o disco *Romantic Latino for Ladies* (2006), pela gravadora Leafage, e assim se sucederam seus outros discos: *Early Songs* (2008), *Unlikely Stories* (2010), *Small Club Big City* (2011), *Four* (2012), *Foolhardy* (2013), *Idlewild* (2015) e *Terrible Animals* (2019).

3 IMPROVISACÃO NO CONTEXTO DO JAZZ

A improvisação é um dos aspectos mais importantes do *jazz*, e trata-se da execução espontânea de melodias pelos improvisadores. Segundo Paul F. Berliner:

O que é a improvisação no jazz? Um popular dicionário geral mantém que “improvisar é compor, ou simultaneamente compor e performar, no calor do momento e sem nenhuma preparação”. Similarmente, um prestigioso dicionário de música tem, até recentemente, afirmado que a improvisação é a “arte de performar música espontaneamente, sem a ajuda de um manuscrito, esboços ou memória”. Tais definições refletem a visão comum de que a atividade da improvisação compreende nem a recriação fiel de uma composição, nem a elaboração de ideias musicais pré-estabelecidas. Na ausência de tais modelos ou objetivos, segue-se que não há música para os improvisadores prepararem para a performance. De fato, eles necessitam performar espontaneamente e intuitivamente. (BERLINER, 1994, p. 1, tradução própria)

Por ser um ato espontâneo, intuitivo, e que envolve estímulos imediatos, do “calor do momento”, e também a interação com outros músicos que estão ali performando, a improvisação apresenta um nível de complexidade elevado, tanto em relação à execução musical, quanto à sua análise. Como afirma Hal Crook no prefácio de seu livro *How to improvise*:

Todo músico que tentou improvisar seriamente sabe que (para um instrumentista) a arte da improvisação não é nada menos que o maior desafio musical, demandando total musicalidade a todo momento. (CROOK, 1993, p.10, tradução própria)

4 ALL THE THINGS YOU ARE

Small Club, Big City é o álbum em que se encontra a gravação que iremos analisar de *All the Things You Are*. Gravado de forma independente em 2011 e produzido por Jimmy Katz, o disco conta com o registro de diversas noites no *Bar Next Door*, um bar localizado em Nova Iorque, na região de Manhattan, das quais foram selecionadas sete faixas. Segundo o site *The Owl Trio*, a gravação “captura o som cativante e a intensa interação do trio de Lund, com o baixista Orlando Le Fleming e o baterista Marcus Gilmore (Jamire Williams em duas faixas)”.

A faixa “*All the Things You Are*” é a terceira do disco, e é a interpretação do trio do *standard* de jazz composto por Jerome Kern e Oscar Hammerstein II em 1939. O tema se tornou um dos mais regravados do repertório jazzístico, sendo interpretado de diversas maneiras diferentes, sem haver necessariamente uma versão definitiva. Para esta análise, iremos considerar a forma ABCD para as seções da música.

Na versão a ser analisada, Lage Lund inicia a música com uma introdução solo, e depois o trio se une na seção A para começar a música. Há a execução do tema, e então o guitarrista improvisa um total de seis *chorus* (repetições do tema). É importante notar que a performance conta com um andamento muito rápido, de duzentos e noventa batidas por minuto, o que traz um nível de dificuldade técnica alta para os músicos, evidenciando a grande proficiência destes em seus instrumentos.

5 METODOLOGIA DE ANÁLISE

A análise da transcrição do improviso de Lage Lund sobre o *standard All the Things You Are* será feita através do reconhecimento de estruturas musicais apontadas na dissertação *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica* de Walter Nery Filho, e outras estruturas que serão mencionadas adiante. Essas estruturas serão categorizadas em três dimensões, que são o contorno, a respiração e a nuance. Desta maneira, serão identificados aspectos que caracterizam a improvisação do guitarrista, os quais serão apontados e exemplificados no capítulo seguinte.

A segmentação de uma melodia em frases também é uma questão importante para identificar características da improvisação do guitarrista norueguês. Sobre a definição de frase:

O fraseado em música denota a divisão da linha melódica em subunidades estruturais, isto é, trata-se da segmentação de um pensamento musical para propósitos de sentido musical. De acordo com o teórico e musicólogo Riemann (1900), um dos principais representantes da teoria do fraseado no fim do século XIX, uma frase deve ser considerada como uma entidade musical separada dentro de uma linha melódica. Uma frase musical tem uma duração maior que um motivo melódico, mas menor do que um, por assim dizer, “período musical”. (KNÖSCHE et al, 2005, p.259, tradução própria)

Essa divisão em sub unidades estruturais não é intuitiva. Sobre o reconhecimento dos limites das frases, temos:

Para o correto processamento do fraseado, o reconhecimento dos limites das frases é necessário. Esses limites são indicados por certos marcadores estruturais, que foram listados por Riemann e outros teóricos do século XVIII até o XX (Keller, 1955; Mattheson, 1737). Para detectar os limites das frases, Riemann (1900) considerou duas deixas como as mais relevantes: pequenos breques imediatamente após um tempo forte e o prolongamento das notas, que coincide com um tempo forte. Além disso, Riemann mencionou várias outras deixas de estabelecimento de frases, incluindo a descida e subida de altura das notas em passagens vocais e a reversão

completa de um movimento melódico. (KNÖSCHE et al, 2005, p.259, tradução própria)

Portanto, observa-se que o problema de segmentação é ainda debatido, e envolve a percepção do ouvinte, o que o torna uma questão complexa e subjetiva.

É importante destacar também que a análise adota a *American Standard Pitch Notation* para a definição das alturas das notas, e que a guitarra, como instrumento transpositor, soa uma oitava abaixo da nota escrita na partitura.

5.1 CONTORNO

O contorno de uma melodia refere-se às variações de altura das notas que compõem essa melodia, definindo uma curva com essas diferentes alturas. Segundo Sampaio (2012):

Contorno é o perfil, desenho ou formato de um objeto. Contornos podem ter duas ou mais dimensões, e podem relacionar altura a comprimento, largura ou tempo. Em Música, contornos podem ser abstraídos de um parâmetro em relação a outro. Contornos melódicos, por exemplo, são abstrações do movimento de altura de notas em relação ao tempo. É possível abstrair contornos de qualquer parâmetro musical como altura, densidade, ritmo, timbre, e intensidade. (SAMPAIO, 2012, p. 1)

Ainda segundo o autor, a história da Teoria dos Contornos se inicia com o artigo sobre metodologia para discussão sobre contornos, de Michael Friedmann (1985) (SAMPAIO, 2012). O autor ainda contextualiza adiante:

No entanto, o discurso sobre contornos musicais é muito anterior, associado à análise de melodias. Densmore (1918) e Herzog (1928), por exemplo, analisaram contornos em melodias no início do século XX, embora de forma inconsistente (Adams 1976). Ernst Toch (1948), Walter Piston (1959) e Arnold Schoenberg (1967) também abordaram o contorno melódico, mas ainda de modo impreciso.

Charles Adams (1976) organizou a bibliografia existente sobre contornos e propôs uma tipologia de contornos a partir da redução de melodias a quatro notas - a primeira, última, mais aguda e mais grave da melodia. (SAMPAIO, 2012, p. 10)

Sobre a importância do estudo de relações de contornos musicais, “[...] O estudo de relações de contornos musicais é importante porque, assim como conjuntos de notas e motivos, contornos podem ajudar a dar coerência a uma obra musical” (CLIFFORD, 1995 apud SAMPAIO, 2012). Além disso, “[...] e porque contornos têm um papel tão importante na retenção e reconhecimento de melodias conhecidas quanto classes de notas” (MARVIN, 1988 apud SAMPAIO, 2012).

As classificações que estão dentro da característica de contorno são as que descrevem aspectos relacionados a essa abstração das alturas das notas que compõem as frases do solo de Lage Lund a ser analisado. Dentre elas estão as categorias incluídas na dissertação *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica* de Walter Nery Filho, como arpejos, escalas, sequências, improvisação temática, antecipação, resolução retardada, reharmonização e improvisação motívica, e também as categorias de direção da frase, âmbito melódico e conexões melódicas entre acordes.

5.1.1 Direção da frase

A direção da frase diz respeito ao sentido que as notas que compõem a frase estão seguindo, em relação às suas alturas. Podemos ter o sentido ascendente, que apresenta o aumento das alturas das notas durante a frase, e o descendente, que apresenta a diminuição das mesmas.

Figura 1 - Exemplo de frases ascendentes



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 2 - Exemplo de frase com trecho descendente



Fonte: elaborado pelo autor

5.1.2 Âmbito melódico

O âmbito melódico de uma frase é a extensão vertical, relativa às alturas das notas, que uma frase ocupa, medida desde a sua nota mais grave até a sua nota mais aguda.

Figura 3 - Exemplo de frase com âmbito melódico de uma oitava e uma segunda maior



Fonte: elaborado pelo autor

Consideramos um âmbito melódico pequeno, se está dentro ou igual a uma oitava, médio se é maior que uma oitava e menor ou igual a duas oitavas, e grande se for maior que duas oitavas.

5.1.3 Conexões melódicas entre acordes

As conexões melódicas entre acordes são as formas com as quais o improvisador conecta as notas da melodia que se encontram nas mudanças de acorde da harmonia. Essas conexões podem ser feitas das seguintes formas:

5.1.3.1 Conexão diatônica

A conexão diatônica acontece quando as notas que conectam os acordes estão nas escalas diatônicas desses acordes e ocorrem por graus conjuntos.

Figura 4 - Exemplo de conexão diatônica entre os acordes A $\flat$ maj7 e D $\flat$ maj7



Fonte: elaborado pelo autor

5.1.3.2 Conexão cromática

A conexão cromática ocorre quando há a aproximação cromática para alguma nota do acorde ou tensão do próximo acorde.

Figura 5 - Exemplo de conexão cromática entre os acordes A $\flat$ maj7 e Gm7 $\flat$ 5



Fonte: elaborado pelo autor

5.1.3.3 Conexão por salto

A conexão por salto ocorre quando há um salto entre duas notas que ocorrem em dois acordes diferentes, com um intervalo maior ou igual a uma terça menor.

Figura 6 - Exemplo de conexão por salto entre os acordes de Fm7 e B $\flat$ m7



Fonte: elaborado pelo autor

5.1.3.4 Conexão por enclausuramento

A conexão por enclausuramento acontece quando uma nota do próximo acorde é atingida após ser cercada por outras duas notas.

Figura 7 - Exemplo de conexão por enclausuramento entre os acordes de A $\flat$ maj7 e D7



Fonte: elaborado pelo autor

5.2 RESPIRAÇÃO

A respiração, ou *pacing*, é o primeiro conceito apresentado na primeira seção do livro *How to Improvise*, de Hal Crook, um método composto de variadas sugestões de exercícios voltados para desenvolver a capacidade de improvisação musical. O conceito está relacionado com a quantidade de notas tocadas e pausas em um solo. Segundo o autor, “[...] A música pode ser pensada como uma relação de som/silêncio, e portanto o espaço, ou pausa, deveria ser considerado um recurso importante” (CROOK, 1993, tradução própria). Neste capítulo, o autor apresenta exercícios que envolvem tocar em determinados compassos e não tocar em outros, exercitando a utilização do recurso do silêncio durante a improvisação.

5.2.1 Início e fim de frase

O início e fim das frases serão marcados pelo tempo do compasso em que tal evento se dá, e no caso dessa análise, iremos considerar a subdivisão de colcheias, o que resulta num total de oito possibilidades: o tempo um, dois, três, quatro, e seus respectivos contratempos.

Figura 8 - Exemplo de frase iniciando e finalizando no contratempo do tempo um



Fonte: elaborado pelo autor

5.2.2 Duração das frases

A duração das frases será mensurado adotando-se a unidade de uma semínima, e categorizadas em frases curtas, com duração menor ou igual a oito tempos (dois compassos), médias, com duração de mais de oito tempos e menor ou igual a dezesseis tempos (quatro compassos), e longas, com duração maior que dezesseis tempos. É importante lembrar que esses parâmetros dependem do andamento da música, e nessa análise consideramos o andamento de 290 *bpm* (batidas por minuto, sendo uma batida equivalente à duração de uma semínima).

Figura 9 - Exemplo de frase com seis tempos de duração



Fonte: elaborado pelo autor

5.2.3 Densidade rítmica

A densidade rítmica é o índice que mede a quantidade de eventos sonoros dentro de espaços de tempo (FIGUEIRÓ, 2012). Uma frase que contém maior densidade é a que utiliza figuras rítmicas de menor duração e em maior quantidade, e uma que contém menor densidade, pelo contrário, utiliza figuras de maior duração e em menor quantidade.

Figura 10 - Exemplo de frase com maior densidade rítmica



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 11 - Exemplo de frase com menor densidade rítmica



Fonte: elaborado pelo autor

5.3 NUANCE

O termo nuance é utilizado por David Liebman para se referir a aspectos da expressão musical que não fazem parte da notação. Segundo o saxofonista, sobre o processo de transcrição de solos:

Como alguém aprende timbre, nuance e desenvolve um real e crível senso de ritmo no jazz? Certamente existem exercícios e métodos em livro que ajudam um aluno a atingir esses objetivos, mas há uma indefinição inerente

a estes conceitos, uma vez que são virtualmente impossíveis de se notar de qualquer forma convincente. (LIEBMAN, tradução própria)

Liebman reforça ainda a importância da nuance como parte da análise dos processos de pensamento de um improvisador:

Os chamados intangíveis no jazz, fora as notas e ritmos específicos, não podem ser notados com exatidão. Isto inclui, mas não está limitado às sutilezas da sensação rítmica e como o artista interpreta o tempo, bem como o uso de nuances expressivas no som de alguém, aspectos que são geralmente agrupados sob a palavra “fraseado”. Ao transcrever, o músico é obrigado a ouvir e duplicar tudo. Além disso, com as notas escritas torna-se possível analisar o processo de pensamento do improvisador. Isso pode ajudar o aluno a iniciar suas próprias ideias e inspirá-lo a ir mais longe em sua própria pesquisa. (LIEBMAN, tradução própria)

Essas sutilezas a que Liebman se refere são de suma importância para o estabelecimento da sonoridade do gênero do jazz e também para a identidade do improvisador. Vamos abordar as categorias de dinâmica, articulação e timbre.

5.3.1 Dinâmica

Segundo Bohumil Med (1996), dinâmica é a graduação da intensidade do som, é o grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado. As graduações são indicadas por termos italianos, sendo eles *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte* e *forte*, colocados em ordem crescente de intensidade.

5.3.2 Articulação

Para a análise de articulação, iremos utilizar a definição de Hal Crook contida no livro *How to Improvise* (1993). Segundo o autor, “articulação se refere [aqui] ao tipo de ataque dado à nota (por exemplo, *staccato* ou *legato*), que por sua vez determina sua duração ou valor” (CROOK, 1993).

5.3.3 Timbre

O timbre é o que nos permite distinguir dois sons de mesma frequência. Consideramos os equipamentos utilizados por Lage Lund para adquirir o timbre de sua guitarra gravado no solo a ser analisado.

6 ANÁLISE

6.1 Âmbito melódico

Uma característica imediatamente observável na partitura da transcrição é a presença de frases com grande âmbito melódico. Há uma quantidade semelhante de frases contidas em um intervalo menor ou igual a uma oitava (27) e frases contidas em um intervalo maior que uma oitava e menor ou igual a duas oitavas (26). Há também uma quantidade significativa de frases que ultrapassam o âmbito de duas oitavas (10). Segundo Hal Crook, “Tocar frases com diferentes alcances melódicos irá ajudar a criar variedade e interesse em um solo improvisado, e portanto é algo importante a se praticar” (CROOK, 1993).

As frases que apresentam o maior âmbito melódico são recorrentemente as frases de média e longa duração, que não contém desenvolvimento motivico por repetição.

A seguir estão alguns exemplos que são encontrados no solo de Lage Lund que demonstram essas características. Do compasso 1:

Figura 12 - Frase com âmbito melódico de uma oitava e uma sétima menor



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 7:

Figura 13 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas¹



Fonte: elaborado pelo autor

¹ Todas as figuras deste trabalho foram retiradas da partitura da transcrição do solo, com clave de sol e armadura de clave de A ♭ maior.

Do compasso 15:

Figura 14 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma terça maior

15 $A\flat maj7$ $D7$ $Gmaj7$

19 $A m7$

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 27:

Figura 15 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma quarta justa

27 $F m7$ $B\flat m7$ $E\flat 7$ $A\flat maj7$

31 $D\flat maj7$

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 37:

Figura 16 - Frase com âmbito melódico de uma oitava e uma quinta justa

37 $A\flat maj7$ $G m7\flat 5$ $C7$ $F m7$ $B\flat m7$

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 91:

Figura 21 - Frase com âmbito melódico de uma oitava e uma sétima maior



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 95:

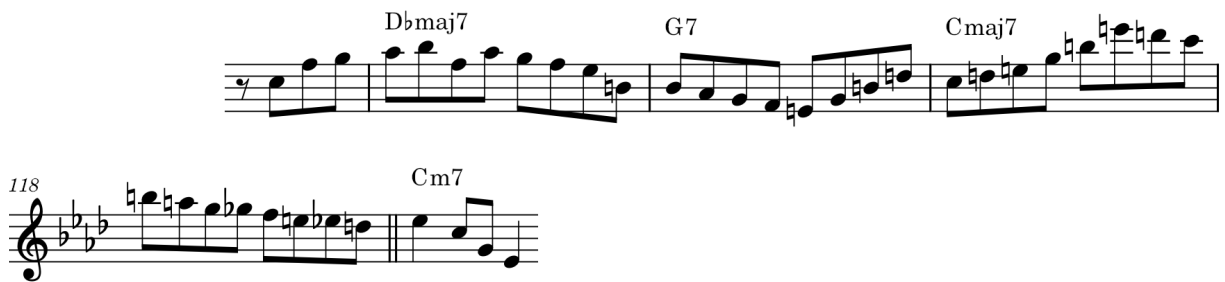
Figura 22 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma segunda maior



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 114:

Figura 23 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma segunda menor



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 126:

Figura 24 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas

Figure 24 shows a melodic phrase spanning two octaves, measures 126 to 130. The notation is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody starts at measure 126 and ends at measure 130. The chords indicated are Am7, D7, Gmaj7, F#m7, B7, and Emaj7.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 162:

Figura 25 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas

Figure 25 shows a melodic phrase spanning two octaves, measures 162 to 166. The notation is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody starts at measure 162 and ends at measure 166. The chords indicated are Am7, D7, and Gmaj7.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 203:

Figura 26 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma segunda menor

Figure 26 shows a melodic phrase spanning two octaves and including a minor second interval, measures 203 to 207. The notation is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody starts at measure 203 and ends at measure 207. The chords indicated are F#m7, B7, Emaj7, C7, Fm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, and Dbm7.

Fonte: elaborado pelo autor

Existem algumas ocorrências em que frases de curta duração também apresentam maior âmbito melódico.

Do compasso 5:

Figura 27 - Frase curta com âmbito melódico de uma oitava e uma segunda maior



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 49:

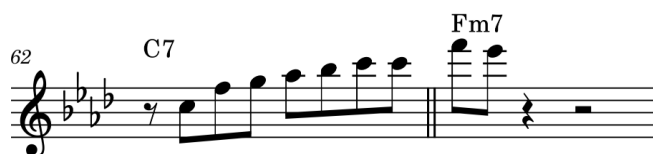
Figura 28 - Frase curta com âmbito melódico de uma oitava e uma segunda maior



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 62:

Figura 29 - Frase curta com âmbito melódico de uma oitava e uma quarta justa



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 182:

Figura 30 - Frase curta com âmbito melódico de uma oitava e uma sexta menor



Fonte: elaborado pelo autor

As frases com maior alcance se encontram no final do quarto *chorus* (duas oitavas e uma sétima maior), e no final do solo (duas oitavas e uma sexta menor). Isso revela a utilização desse recurso pelo guitarrista para se estabelecer clímax.

Do compasso 141:

Figura 31 - Frase com âmbito melódico de duas oitavas e uma sétima maior

141 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7

145 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 213:

Figura 32 - Frase final do improviso, com âmbito melódico de duas oitavas e uma sexta menor

213 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

218 Gm7b5 C7 Fm7

Fonte: elaborado pelo autor

As frases com menor alcance melódico tendem a ser as frases de menor duração e as que fazem parte de uma repetição como desenvolvimento motivico.

Do compasso 22:

Figura 33 - Exemplo de repetições, com âmbito melódico de sétima menor



Do compasso 135:

Figura 36 - Repetição com âmbito melódico de uma sexta maior

135 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

139 Dbmaj7 Dbm7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 150:

Figura 37 - Repetição com âmbito melódico de uma quarta justa

150 Abmaj7 Dbmaj7 G7 Cmaj7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 191:

Figura 38 - Repetição, com âmbito melódico de uma nona maior

191 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

195 Abmaj7 D7 Gmaj7

199 Am7 D7 Gmaj7

Fonte: elaborado pelo autor

Como Lage Lund constrói um padrão de variação na duração das frases, por consequência também se observa esse padrão no âmbito melódico, já que esses

dois aspectos estão diretamente correlacionados. Isso resulta em maior interesse em sua improvisação, pelo critério citado por Hal Crook.

6.2 Começos e finais de frases

A partir da análise da partitura, podemos notar que o guitarrista inicia a maior parte das frases no contratempo do tempo um, seguido pelo tempo dois e depois o contratempo do tempo quatro. Portanto, há uma preferência por se iniciar as frases ao redor do tempo um, evitando um pouco o próprio primeiro tempo do compasso. Os tempos menos utilizados para se iniciar as frases são o contratempo do tempo três, o tempo três e o quatro.

Em relação aos finais de frase, temos a maior incidência no tempo três, seguido por tempo quatro, tempo um e o contratempo do tempo quatro. Isso nos mostra uma preferência por finalizar a frase no meio do compasso, no final do compasso ou no tempo um. Os tempos menos utilizados para as finalizações são o contratempo do primeiro tempo, o contratempo do terceiro e o tempo dois.

Quadro 1 - Tabela de início e fim de frase e em qual tempo ocorrem

	Início da frase	Fim da frase
Tempo 1	8	11
Contratempo 1	15	3
Tempo 2	11	6
Contratempo 2	8	7
Tempo 3	6	13
Contratempo 3	4	4
Tempo 4	7	11
Contratempo 4	9	10

Fonte: elaborado pelo autor

6.3 Encadeamento de frases

No início do solo, podemos observar um padrão que ocorre em relação às durações das frases, em que o guitarrista faz o encadeamento de frases curtas, com desenvolvimento motivico, com uma frase longa, com alta densidade rítmica. Isso acontece no primeiro e início do segundo *chorus*. Depois disso, as frases curtas são substituídas por padrões de repetição. Assim, começam a ocorrer padrões de repetições, seguidos por uma frase longa e com alta densidade rítmica. Do início do solo:

Figura 39 - Frases curtas seguidas por frase longa

Figura 39 displays musical notation for guitar phrases in E-flat major (three flats). The notation is organized into three staves. The first staff (measures 1-5) shows a sequence of chords: A♭maj7, Gm7b5, C7, Fm7, B♭m7, and E♭7. The second staff (measures 6-10) continues with A♭maj7, D♭maj7, G7, and Cmaj7. The third staff (measure 10) shows a single phrase. Red brackets are used to group measures, indicating phrase boundaries. The key signature is E-flat major (three flats).

Fonte: elaborado pelo autor

Continuando, do compasso 11:

Figura 40 - Frases curtas seguidas por frase longa

Figura 40 displays musical notation for guitar phrases in E-flat major, continuing from measure 11. The notation is organized into three staves. The first staff (measures 11-14) shows a sequence of chords: Cm7, Fm7, B♭7, and E♭maj7. The second staff (measures 15-18) continues with A♭maj7, D7, Gmaj7, and E♭maj7. The third staff (measure 19) shows a phrase starting with a boxed 'C1' above the staff, followed by A♭maj7. Red brackets are used to group measures, indicating phrase boundaries. The key signature is E-flat major (three flats).

Fonte: elaborado pelo autor

Ainda, do compasso 20:

Figura 41 - Frases curtas seguidas por frase longa

24

29

D7 Gmaj7 F#m7b5

B7 Emaj7 C7 D1 Fm7 Bbm7

Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 37:

Figura 42 - Frases com densidade rítmica menor, seguidas por frase com maior densidade rítmica

37

43

Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Dbmaj7 G7 Cmaj7 Cm7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 75:

Figura 43 - Padrão de repetição, seguido por frases longas e de alta densidade rítmica

75 C/Bb Ab/Bb C/Bb Ab/Bb C/Bb Ab/Bb

81 Cmaj7/Bb **B3** Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

87 Abmaj7 D7 Gmaj7

91 Am7 D7 Gmaj7

95 F#m7 B7 Emaj7 C7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 99:

Figura 44 - Exemplo de repetições seguidas por frase longa

99 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

104 Dbm7 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7

109 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 110:

Figura 45 - Repetição seguida por frase longa e ritmicamente densa

Figure 45 shows musical notation for measures 110 through 118. The notation is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the staff: Gm7b5, C7, Fm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, G7, and Cmaj7. Red brackets are placed under the staff to group measures: one bracket under measures 110-111, another under measures 112-113, and a third under measures 114-115. Measure 118 is a short phrase of four eighth notes.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 119:

Figura 46 - Repetições seguidas por frase longa

Figure 46 shows musical notation for measures 119 through 123. The notation is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the staff: Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, D7, and Gmaj7. Red brackets are placed under the staff to group measures: one bracket under measures 119-120, another under measures 121-122, and a third under measures 123-124.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 135:

Figura 47 - Repetições, seguidas por frase longa

Fonte: elaborado pelo autor

Assim como no caso do âmbito melódico, Hal Crook afirma que “a duração das frases deve variar em um solo, de forma a criar interesse e evitar previsibilidade ou simetria em excesso” (CROOK, 1993).

6.4 Direção de frases

Outra característica que podemos observar é a predominância de frases que se iniciam com direção ascendente. Além disso, ocorre com frequência a mudança de direção das frases. Essa mudança acontece acompanhada de saltos melódicos (intervalos maiores que uma segunda) e/ou enclausuramentos. Do início do solo:

Figura 48 - Mudança de direção de frase com salto

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 5:

Figura 49 - Mudanças de direção de frase com salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 7:

Figura 50 - Mudança de direção de frase com salto e enclausuramento



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 13:

Figura 51 - Mudança de direção de frase com salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 15:

Figura 52 - Mudanças de direção por enclausuramento e saltos, respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 27:

Figura 53 - Mudança de direção com salto seguido por enclausuramento



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 39:

Figura 54 - Mudança de direção de frase com salto seguido por enclausuramento



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 52:

Figura 55 - Mudança de direção de frase com salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 57:

Figura 56 - Mudanças de direção de frase com salto e enclausuramento, respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 64:

Figura 57 - Mudanças de direção de frase com saltos



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 91:

Figura 58 - Mudanças de direção de frase por enclausuramento, salto, salto com enclausuramento e salto respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 95:

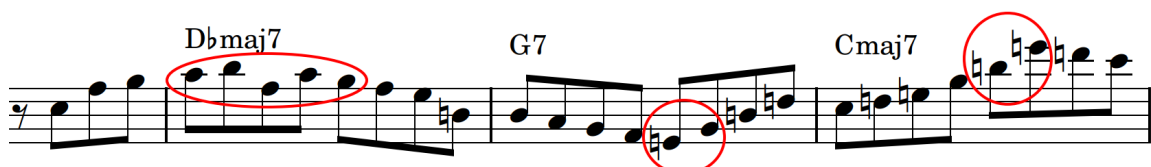
Figura 59 - Mudanças de direção de frase com salto, enclausuramento, salto e enclausuramento respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 114:

Figura 60 - Mudanças de direção de frase com enclausuramento e saltos, respectivamente



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 122:

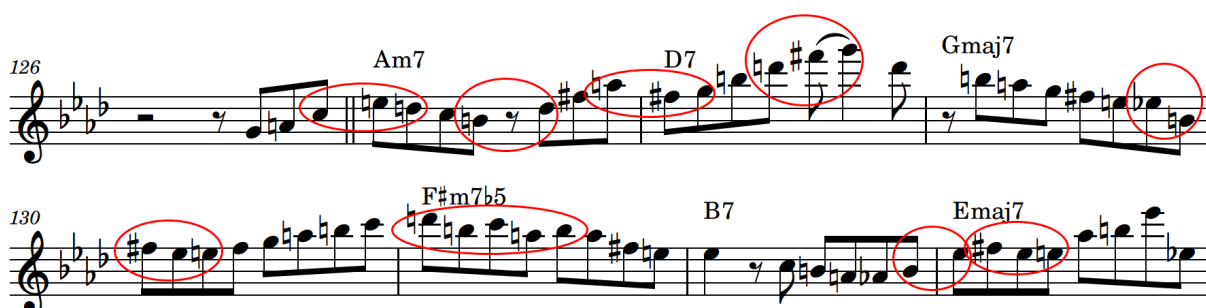
Figura 61 - Mudanças de direção de frase com enclausuramento



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 126:

Figura 62 - Mudanças de direção de frase com enclausuramento e/ou salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 141:

Figura 63 - Mudanças de direção com enclausuramentos e salto



Fonte: elaborado pelo autor

As mudanças de direção de frase também ocorrem de outras formas, como por exemplo o uso de repetição e de escala cromática. Do compasso 99:

Figura 64 - Exemplo de mudança de direção de frase com repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 150:

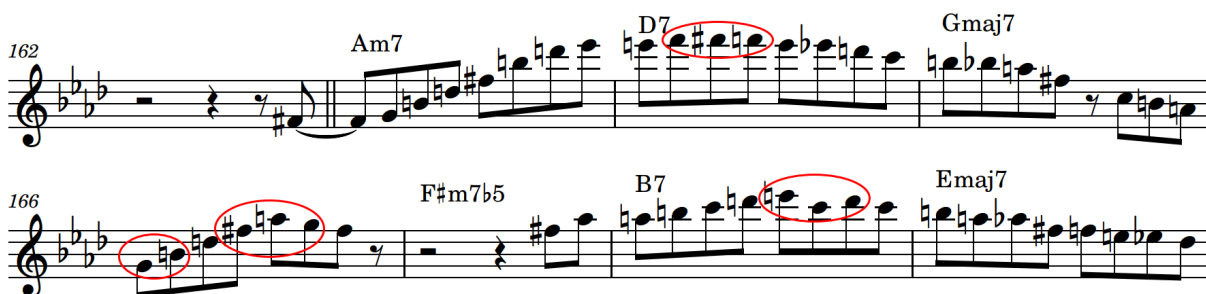
Figura 65 - Mudança de direção de frase com repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 162:

Figura 66 - Mudança de direção de frase por cromatismo no compasso 164, seguida por mudanças de direção por salto e enclausuramento



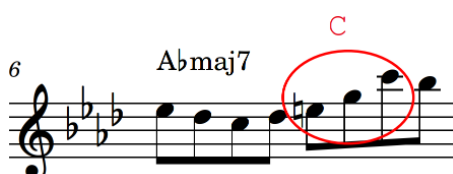
Fonte: elaborado pelo autor

6.5 Tríades, tétrades e arpejos com notas adicionadas

Um recurso bastante utilizado por Lage Lund são as estruturas triádicas e tetrádicas em suas frases. Além disso, há a utilização de arpejos de tríades e tétrades com notas adicionadas. Isso implica em angulações maiores de frase, gerando âmbitos melódicos maiores. As estruturas às vezes são sobrepostas em outro acorde com outra nota fundamental, ocorrendo tensões.

Do compasso 6:

Figura 67 - Arpejo da tríade de C sobre o acorde A $\flat$ maj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 8:

Figura 68 - Arpejo da téttrade de Am7 sobre o acorde G7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 9:

Figura 69 - Arpejo de Cmaj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 17:

Figura 70 - Arpejo de Em7 sobre o acorde Gmaj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 19:

Figura 71 - Tríade de C sobre o acorde Am7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 22:

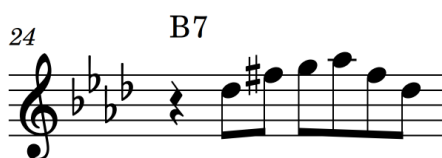
Figura 72 - Arpejo da tríade de F#m com 9ª adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 24:

Figura 73 - Arpejo de D b sus4 sobre o acorde de B7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 26:

Figura 74 - Arpejo da tríade de B b m com 11ª adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 27:

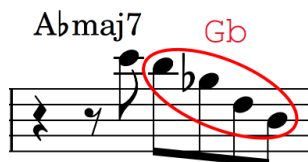
Figura 75 - Arpejos de A b maj7 sobre os acordes de Fm7 e B b m7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 37:

Figura 76 - Arpejo da tríade de G $\flat$ sobre o acorde A $\flat$ maj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 40:

Figura 77 - Arpejo da tríade de D $\flat$ sobre o acorde B $\flat$ m7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 44:

Figura 78 - Arpejos de C com ambas as terças e sétimas, antecipando o próximo acorde



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 48:

Figura 79 - Arpejos de tríades e tétrades utilizadas como motivo



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 52:

Figura 80 - Arpejo da tríade de D



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 55:

Figura 81 - Arpejo da tríade de G maior sobre o acorde Am7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 57:

Figura 82 - Arpejo de F#m7 antecipando o acorde seguinte



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 64:

Figura 83 - Arpejos de tétrades sobrepostas



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 75:

Figura 84 - Repetição com tríades de C e A $\flat$ lídio



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 92:

Figura 85 - Arpejos da tríade de D e da téttrade Gmaj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 95:

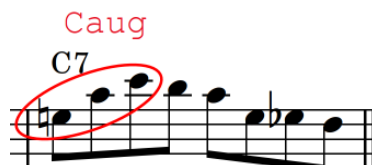
Figura 86 - Arpejo da tríade de F $\sharp$ m com 11^a adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 98:

Figura 87 - Arpejo da tríade aumentada de C sobre o acorde C7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 99:

Figura 88 - Trecho que utiliza apenas o arpejo da tríade de Fm com a 11ª adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 108:

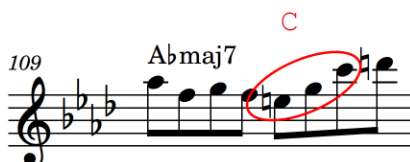
Figura 89 - Arpejo de Fm7 sobre o acorde E b 7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 109:

Figura 90 - Exemplo de tríade de C maior sobre o acorde A b maj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 116:

Figura 91 - Arpejo de Em7 sobre o acorde G7 e arpejo de Cmaj7 com 9ª adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 119:

Figura 92 - Arpejos utilizados em repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 124:

Figura 93 - Arpejo de B $\flat$ dim7 sobre o acorde D7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 126:

Figura 94 - Arpejos antecipando a harmonia



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 139:

Figura 95 - Arpejo de A $\flat$ m7 sobre o acorde D $\flat$ m7 seguido do arpejo de D $\flat$ m7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 141:

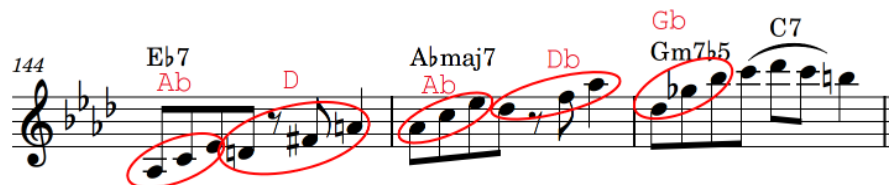
Figura 96 - Arpejo de Adim7 antecipado sobre o acorde Bdim7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 144:

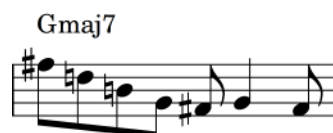
Figura 97 - Sequência de tríades maiores



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 161:

Figura 98 - Arpejo de Gmaj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 163:

Figura 99 - Arpejo de Gmaj7 sobre o acorde Am7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 166:

Figura 100 - Arpejo de Gmaj7 com 9ª adicionada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 170:

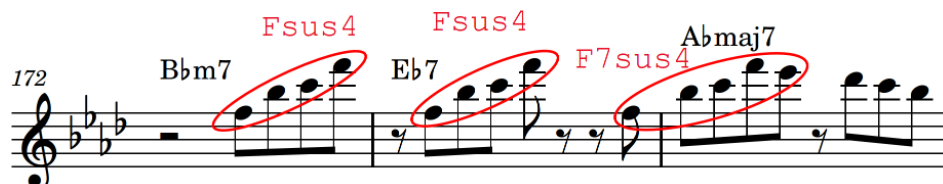
Figura 101 - Arpejos utilizados em uma repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 172:

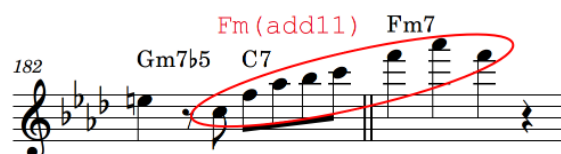
Figura 102 - Arpejos utilizados como repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 182:

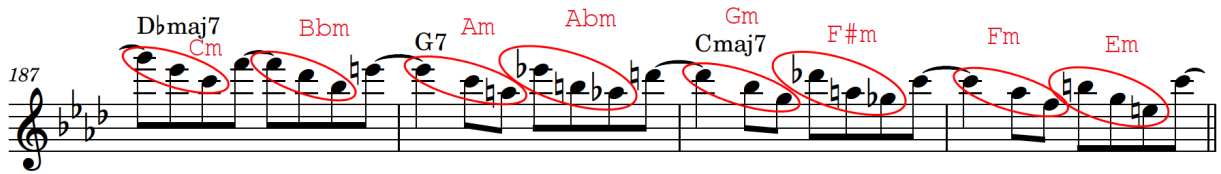
Figura 103 - Arpejo da tríade de Fm com 11ª adicionada antecipando o acorde Fm7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 187:

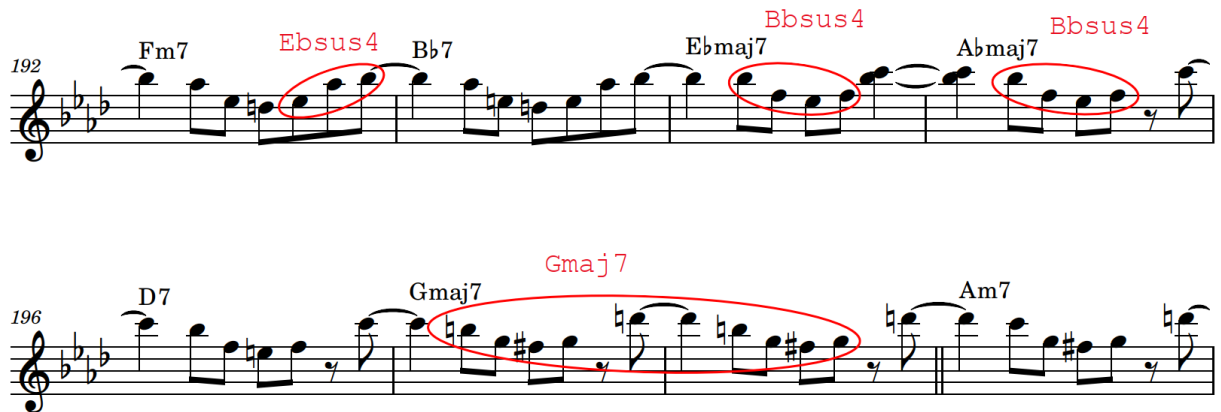
Figura 104 - Tríades menores utilizadas cromaticamente como sequências



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 192:

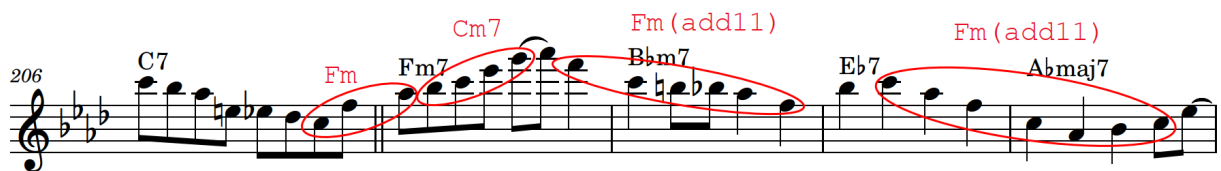
Figura 105 - Tríades suspensas utilizadas em repetição e arpejo de Gmaj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 206:

Figura 106 - Arpejos de tríade, téttrade e tríades com notas adicionadas



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 213:

Figura 107 - Arpejos com notas adicionadas



Fonte: elaborado pelo autor

6.6 Improvisação escalar

Apesar de existirem muitos trechos em que a melodia apresenta grande angulação, resultante da utilização de estruturas triádicas e tetrádicas, há também várias passagens em que o guitarrista norueguês utiliza angulações menores, provindas de improvisação escalar, utilizando mais notas e revelando opções de escala.

Observando-se essas passagens de menor angulação, podemos notar o frequente uso de escalas diatônicas à harmonia, assim como generalizações harmônicas, que “ocorrem quando um improvisador escolhe uma escala para acomodar dois ou mais acordes de uma progressão” (COKER, 1991).

Do compasso 4:

Figura 108 - Escala de A $\flat$ maior utilizada no acorde B $\flat$ m7 (B $\flat$ dórico)

B $\flat$ m7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 7:

Figura 109 - Escala de A $\flat$ maior utilizada nos acordes D $\flat$ maj7 e G7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 11:

Figura 110 - Escala de E $\flat$ maior utilizada sobre o trecho



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 42:

Figura 111 - Escala de A $\flat$ maior utilizada sobre o trecho



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 114:

Figura 112 - Exemplo de escala de A $\flat$ maior utilizada sobre D $\flat$ maj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 116:

Figura 113 - Exemplo de escala de C maior com aproximações cromáticas



Fonte: elaborado pelo autor

Também pode-se observar que o guitarrista frequentemente emprega a quinta aumentada (#5) nos acordes maiores, e algumas vezes a quarta aumentada (#4), ou ambas simultaneamente, conferindo uma sonoridade de acorde aumentado e lídio respectivamente.

Do início do solo:

Figura 114 - Escala de A $\flat$ maior com uso da quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 5:

Figura 115 - Escala de A $\flat$ maior com uso da quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 17:

Figura 116 - Escala de G maior com uso da quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 57:

Figura 117 - Escala de G lídio com aproximação cromática entre a sexta e a sétima



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 107:

Figura 118 - Escala de A $\flat$ maior lídio e com quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 129:

Figura 119 - Escala de G maior com uso da quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 215:

Figura 120 - Escala de A $\flat$ maior com o uso de quinta aumentada



Fonte: elaborado pelo autor

Sobre acordes dominantes, ocorre a utilização de escala alterada, mixolídio com alterações e lídio dominante. Ocorre também a utilização da escala diminuta e da dominante diminuta.

Do compasso 16:

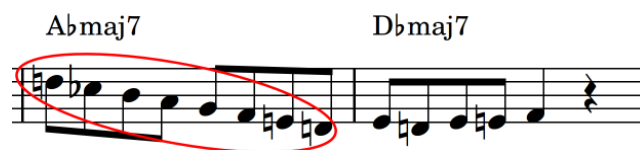
Figura 121 - Escala D mixolídio (b9,b13)



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 30:

Figura 122 - Escala de D diminuto sobre o acorde de A b maj7



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 52:

Figura 123 - Escala de D dominante diminuta



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 98:

Figura 124 - Escala C mixolídio (#9, b 13)



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 115:

Figura 125 - Escala G mixolídio (♭ 9, #9)



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 146:

Figura 126 - Escala C mixolídio (♭ 9, #11)



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 193:

Figura 127 - Escala B ♭ lídio dominante



Fonte: elaborado pelo autor

O guitarrista utiliza também a escala cromática em seu improviso.

Do compasso 31:

Figura 128 - Utilização de escala cromática como sequência



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 118:

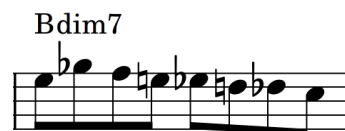
Figura 129 - Utilização da escala cromática



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 142:

Figura 130 - Utilização da escala cromática



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 163:

Figura 131 - Utilização de escala cromática



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 169:

Figura 132 - Utilização de escala cromática



Fonte: elaborado pelo autor

6.7 Conexões melódicas entre acordes por salto

As conexões melódicas feitas por Lage Lund são predominantemente as conexões diatônicas, que são as mais comumente praticadas nos solos em geral. Porém, é notável que o tipo de conexão melódica por salto é também muito frequente, sendo o segundo tipo mais utilizado. Temos um total de sessenta e três conexões diatônicas, dezoito conexões cromáticas, quarenta e sete conexões por salto e quinze conexões por enclausuramento. Isso evidencia que o guitarrista tem o hábito de conectar melodicamente os acordes com essa estratégia do salto frequentemente. Esses saltos acabam ocorrendo por consequência da utilização de arpejos de tríades e tétrades e também de desenvolvimento de motivos, sequências e repetições que contêm saltos.

Quadro 2 - Tabela de tipos de conexão melódica e suas frequências

Tipos de conexão melódica	Frequência
Diatônica	63
Cromática	18
Por salto	47
Por enclausuramento	15

A seguir estão exemplos destas ocorrências.

Do compasso 11:



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 15:

Figura 134 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 22:

Figura 135 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 27:

Figura 136 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 39:

Figura 137 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 43:

Figura 138 - Conexão por salto

D $\flat$ maj7 G7



The image shows a musical staff with two chords. The first chord is D $\flat$ maj7, consisting of a half note D $\flat$, a half note F, and a half note A $\flat$. The second chord is G7, consisting of a half note G, a half note B $\flat$, and a half note D. A red circle highlights the A $\flat$ note, which is the 9th of the G7 chord.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 50:

Figura 139 - Conexão por salto

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 55:

Figura 140 - Exemplo de conexão por salto antecipando a harmonia

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 58:

Figura 141 - Conexão por salto



A musical staff showing the notes of an F#m7 chord: F#, G, A, B, C, D, E, F#. The notes are arranged in a descending scale. A red circle highlights the F# and G notes, which are the root and second of the chord.

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 62:

Figura 142 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 101:

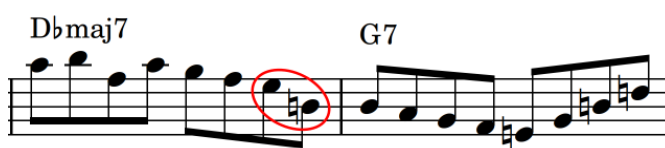
Figura 143 - Conexões por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 115:

Figura 144 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 126:

Figura 145 - Conexões por salto antecipadas



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 139:

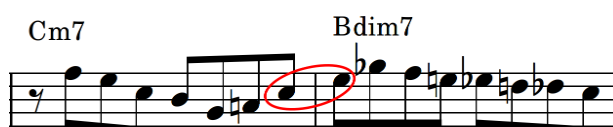
Figura 146 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 141:

Figura 147 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 145:

Figura 148 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 157:

Figura 149 - Conexão por salto com deslocamento de oitava



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 170:

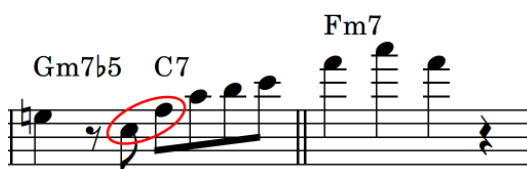
Figura 150 - Conexão por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 182:

Figura 151 - Conexão por salto e antecipação



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 184:

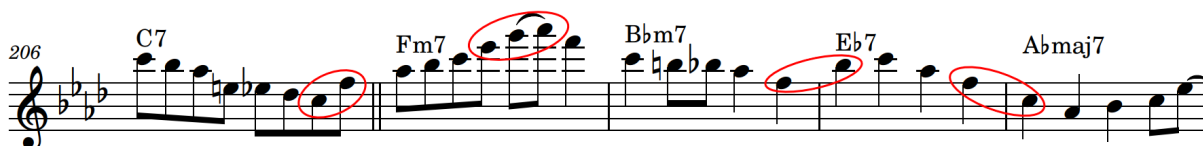
Figura 152 - Conexão por salto com resolução retardada



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 206:

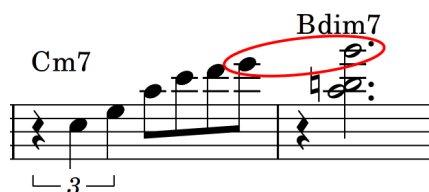
Figura 153 - Conexões por salto



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 213:

Figura 154 - Conexão por salto



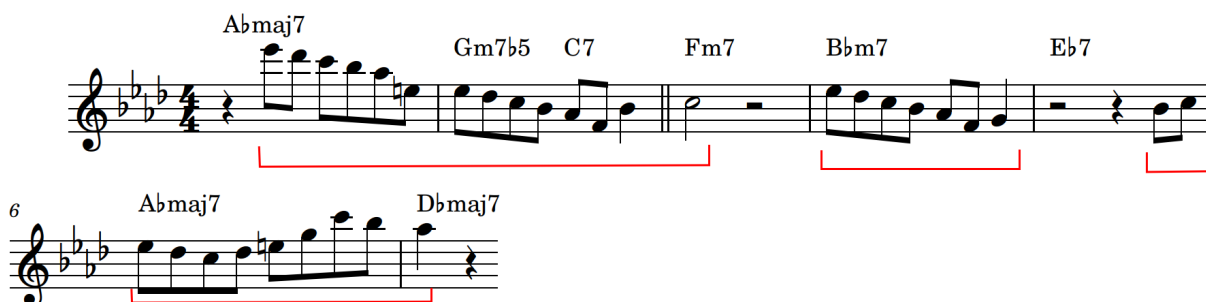
Fonte: elaborado pelo autor

6.8 Improvisação por seções

Um outro aspecto que podemos observar no solo do guitarrista é a improvisação por seções do tema. Nas seções A, B e D, que são harmonicamente similares, o guitarrista emprega o recurso de desenvolvimento motivico, repetições e sequências. Isso contrasta com as seções C, em que Lund optou por tocar frases longas e ritmicamente densas, com exceção do primeiro *chorus*, e demonstra que o improvisador se utiliza do contraste dado pela forma do tema para construir seu solo.

Da parte A do primeiro *chorus*:

Figura 155 - Trecho do primeiro *chorus* com desenvolvimento motivico destacado



Fonte: elaborado pelo autor

Da parte A do segundo *chorus*:

Figura 156 - Trecho do segundo *chorus* com repetição destacada



Fonte: elaborado pelo autor

Da parte A do terceiro *chorus*:

Figura 157 - Trecho do terceiro *chorus* com repetição destacada

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte A do quarto *chorus*:

Figura 158 - Trecho do quarto *chorus* com repetição destacada

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte A do quinto *chorus*:

Figura 159 - Trecho do quinto *chorus* com repetição destacada

Fonte: elaborado pelo autor

Do início da parte A do sexto *chorus*:

Figura 160 - Trecho do sexto *chorus* com repetição destacada



Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do primeiro *chorus*:

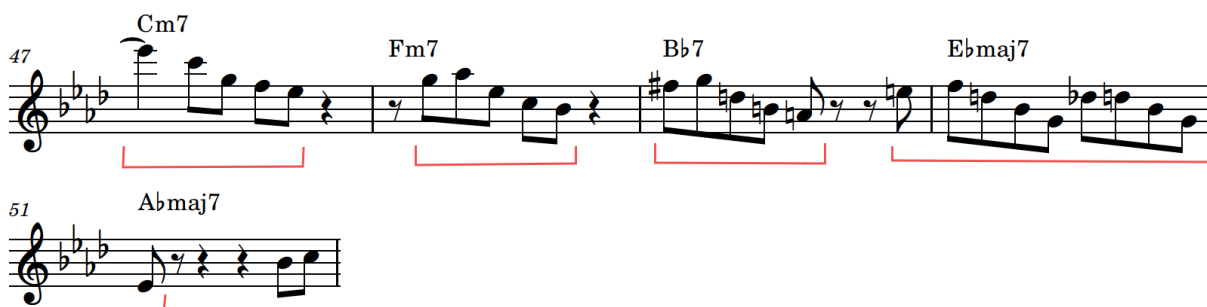
Figura 161 - Trecho do primeiro *chorus* com repetição destacada



Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do segundo *chorus*:

Figura 162 - Trecho do segundo *chorus* com repetição destacada



Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do terceiro *chorus*:

Figura 163 - Trecho do terceiro *chorus* com repetição destacada

83 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

88 D7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do quarto *chorus*:

Figura 164 - Trecho do quarto *chorus* com repetição destacada

119 Cm7 Fm7 Bb7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do quinto *chorus*:

Figura 165 - Trecho do quinto *chorus* com repetição destacada

155 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

160 D7 Gmaj7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte B do sexto *chorus*:

Figura 166 - Trecho do sexto *chorus* com repetição destacada

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte C do segundo *chorus*:

Figura 167 - Frase longa ritmicamente densa na parte C do segundo *chorus*

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte C do terceiro *chorus*:

Figura 168 - Exemplo de frase longa ritmicamente densa na parte C do terceiro *chorus*

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte C do quarto *chorus*:

Figura 169 - Exemplo de frase longa ritmicamente densa na parte C do quarto *chorus*

126 Am7 D7 Gmaj7

130 F#m7 B7 Emaj7

134 C7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte C do quinto *chorus*:

Figura 170 - Exemplo de frase longa ritmicamente densa na parte C do quinto *chorus*

162 Am7 D7 Gmaj7

166 F#m7 B7 Emaj7

170 C7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte C do sexto *chorus*:

Figura 171 - Exemplo de frase longa ritmicamente densa na parte C do sexto *chorus*

199 Am7 D7 Gmaj7

203 F#m7 B7 Emaj7 C7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte D do terceiro *chorus*:

Figura 172 - Trecho do terceiro *chorus* com repetição destacada

99 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

Fonte: elaborado pelo autor

Da parte D do quarto *chorus*:

Figura 173 - Trecho do quarto *chorus* com repetição destacada

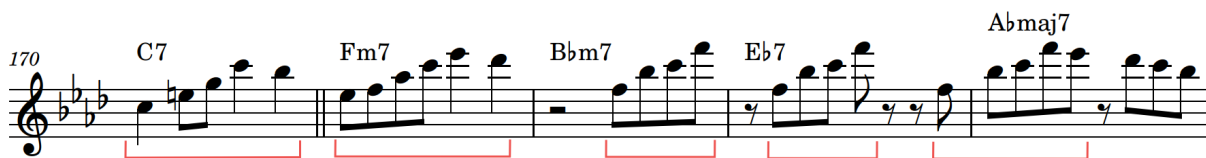
135 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

139 Dbmaj7 Dbm7 Cm7 Bdim7

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 174:

Figura 174 - Trecho do quinto *chorus* com repetição destacada



Fonte: elaborado pelo autor

Além disso, temos a passagem entre os *chorus* sempre com notas agudas, a partir do segundo *chorus*. Do segundo para o terceiro *chorus*:

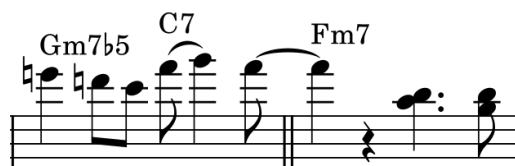
Figura 175 - Notas agudas do segundo para o terceiro *chorus*



Fonte: elaborado pelo autor

Do terceiro para o quarto *chorus*:

Figura 176 - Notas agudas do terceiro para o quarto *chorus*



Fonte: elaborado pelo autor

Do quarto para o quinto *chorus*:

Figura 177 - Notas agudas do quarto para o quinto *chorus*



Fonte: elaborado pelo autor

Do quinto para o sexto *chorus*:

Figura 178 - Notas agudas do quinto para o sexto *chorus*



Fonte: elaborado pelo autor

6.9 Sequências, repetições e desenvolvimento motivico

Os recursos de sequências e repetições são muito utilizados no solo de Lage Lund. O guitarrista também emprega o desenvolvimento motivico, sempre conectando uma ideia à outra, mantendo o fluxo de sua improvisação. Esses desenvolvimentos estão frequentemente ligados às seções do tema, como explicado no tópico 6.8, e são intercalados com frases longas, de alta densidade rítmica, como explicado no tópico 6.3. Além disso, a duração desses motivos varia bastante, podendo ter apenas dois a três compassos, assim como perdurar por duas seções inteiras. Outra característica é o deslocamento rítmico que Lund executa com esses desenvolvimentos, trazendo interesse para seu solo.

Do primeiro compasso:

Figura 179 - Desenvolvimento motivico com deslocamento rítmico



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 11:

Figura 180 - Desenvolvimento motivico com deslocamento rítmico



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 22:

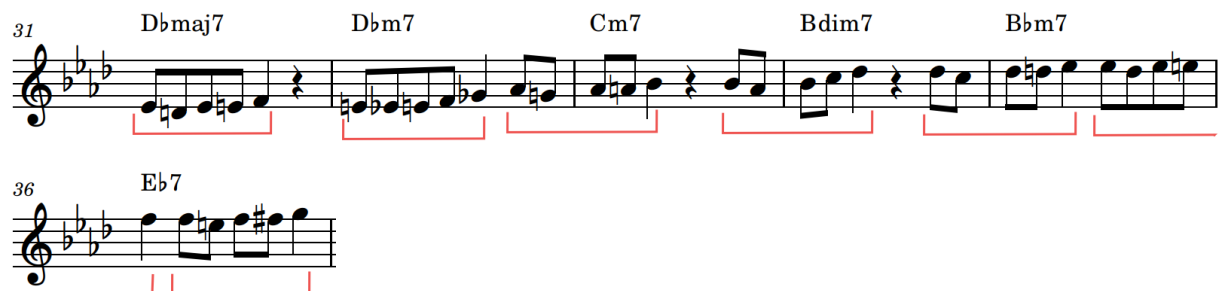
Figura 181 - Repetição com deslocamento rítmico



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 31:

Figura 182 - Sequência com deslocamento rítmico



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 39:

Figura 183 - Exemplo de repetição rítmica



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 48:

Figura 184 - Repetição com deslocamento rítmico

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 67:

Figura 185 - Exemplo de repetição rítmica

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 75:

Figura 186 - Exemplo de repetição rítmica

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 99:

Figura 187 - Desenvolvimento de motivo com deslocamento rítmico

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 110:

Figura 188 - Exemplo de repetição

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 119:

Figura 189 - Desenvolvimento motivico com deslocamento rítmico

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 135:

Figura 190 - Repetição com deslocamento rítmico

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 150:

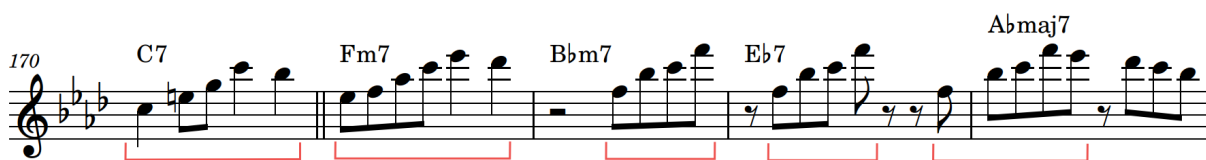
Figura 191 - Exemplo de repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 170:

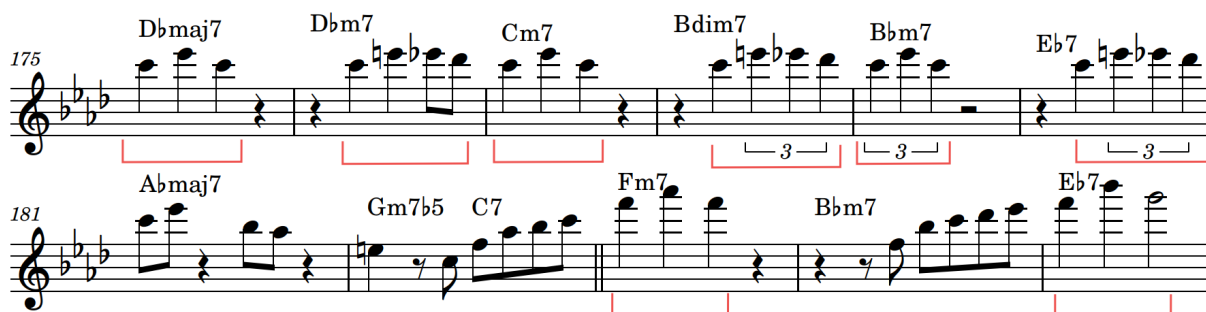
Figura 192 - Exemplo de desenvolvimento motivico



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 175:

Figura 193 - Exemplo de repetição



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 186:

Figura 194 - Exemplo de sequência e repetição

186 $A\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{maj}7$ $G7$ $C\text{maj}7$

190 $C\text{m}7$ $F\text{m}7$ $B\flat7$

194 $E\flat\text{maj}7$ $A\flat\text{maj}7$ $D7$ $G\text{maj}7$

198 $A\text{m}7$ $D7$ $G\text{maj}7$

Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 211:

Figura 195 - Exemplo de repetição rítmica

211 $D\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{m}7$ $C\text{m}7$ $B\text{dim}7$ $B\flat\text{m}7$ $E\flat7$

Fonte: elaborado pelo autor

6.10 Improvisação temática

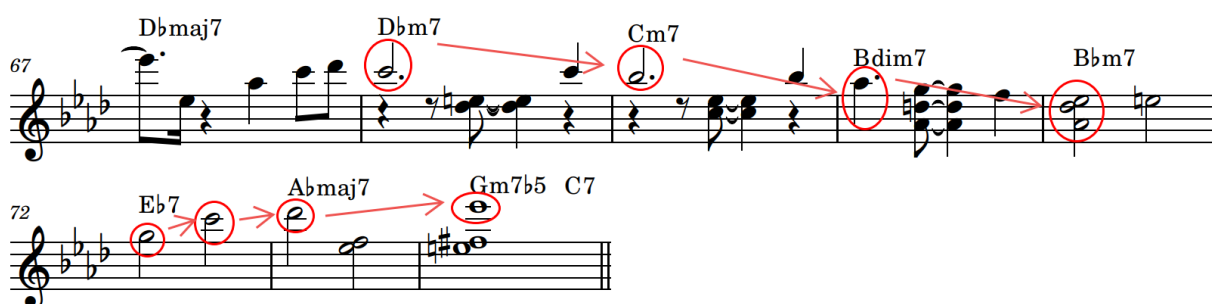
É importante notar que, por vezes, Lage Lund improvisa sobre o tema com a melodia desta guiando a sua improvisação, mantendo uma conexão com o *standard*, improvisando dentro do contexto que o tema sugere. Segundo Hal Crook, essa técnica ajuda a criar uma continuidade no solo (CROOK, 1993).

Como observado no tópico 6.8, o guitarrista utiliza frases de maior duração, com alta densidade rítmica na seção C. Isso pode ser relacionado com o fato de que a melodia original é mais ativa nessa seção, com menos notas repetidas, maior âmbito melódico de frases e maior quantidade de saltos. Por outro lado, nas seções

A, B e D, em que a melodia não possui a mesma atividade, o guitarrista também opta por improvisar com recursos de desenvolvimento motivico, repetições e sequências, que resultam em frases de menor âmbito melódico, com mais pausas, e menos densas ritmicamente.

Também podemos observar no compasso 68 que o contorno melódico é semelhante à melodia original, descendente e depois muda a sua direção. Do compasso 67:

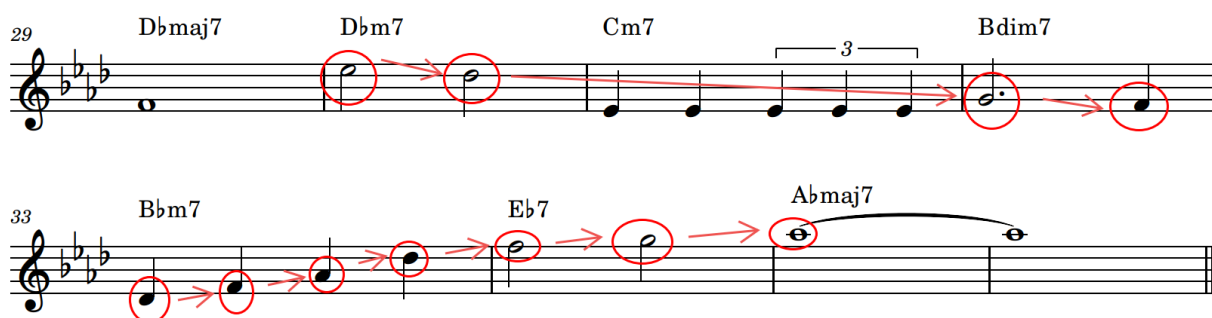
Figura 196 - Trecho com o contorno melódico igual ao final da melodia original



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 29 da partitura encontrada no *Real Book Vol. 1* do tema:

Figura 197 - Trecho com o final da melodia do tema



Fonte: elaborado pelo autor

Esse mesmo comportamento pode ser observado no final do solo, em que o guitarrista repete três vezes o contorno ascendente de frase. Do compasso 211:

Figura 198 - Trecho que mostra a repetição de frases ascendentes no final do solo



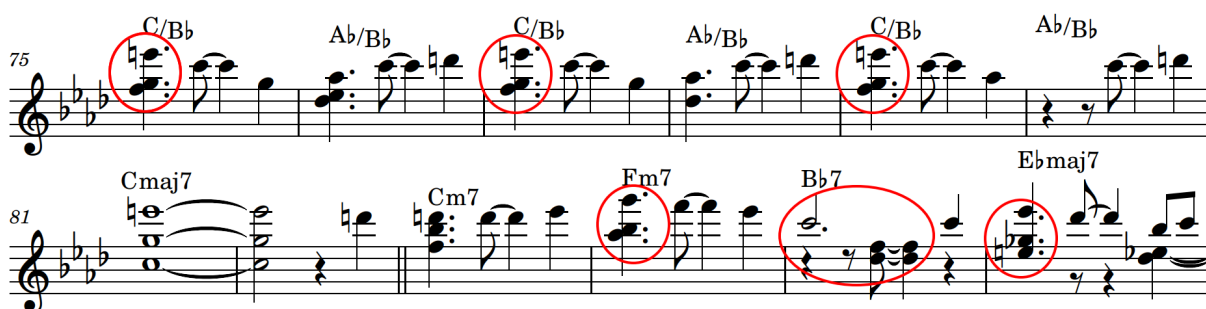
Fonte: elaborado pelo autor

6.11 Improvisação com mais de uma voz

Quando questionado pelo músico Leo Sidran em seu *podcast The Third Story* sobre uma possível abordagem “pianística”, Lage Lund afirma que não tenta soar como um piano, mas sim como dois ou talvez três sopros, e que não consegue controlar mais que três vozes independentemente, sem parecer que está tentando imitar um pianista (PODCAST THE THIRD STORY, 2018).

De fato, vemos que neste solo o guitarrista utiliza no máximo três notas simultaneamente. Essa técnica é utilizada moderadamente durante o solo, aparecendo muitas vezes como motivo ou recurso de expressão. Seu uso mais notável é o *cluster* na forma C-D $\flat$ -E $\flat$ em sua primeira inversão (D $\flat$ -E $\flat$ -C), com variações. Essa forma é tocada nas três cordas mais agudas da guitarra. Do compasso 75:

Figura 199 - Trecho com o *cluster* na forma D $\flat$ -E $\flat$ -C



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 147:

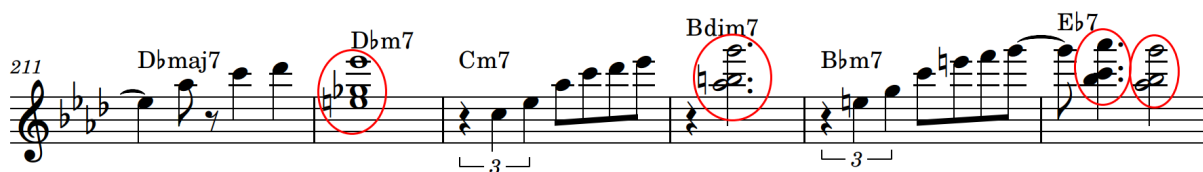
Figura 200 - Trecho com o *cluster* na forma D $\flat$ -E $\flat$ -C



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 211:

Figura 201 - Trecho com o *cluster* na forma D $\flat$ -E $\flat$ -C



Fonte: elaborado pelo autor

Outras formas encontradas são terças, sextas e segundas, maiores e menores, tríades quartais e tríades maiores. Do compasso 53:

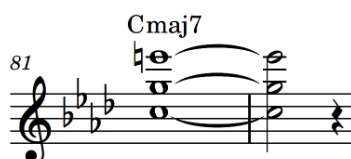
Figura 202 - Trecho com duas notas em intervalo de sexta menor



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 81:

Figura 203 - Trecho com três notas formando a tríade de C



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 83:

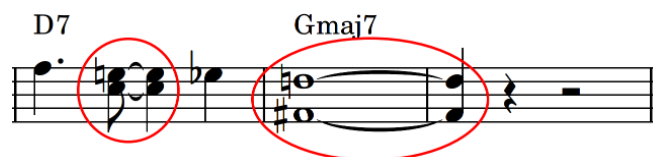
Figura 204 - Trecho com três notas formando a tríade de B $\flat$



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 88:

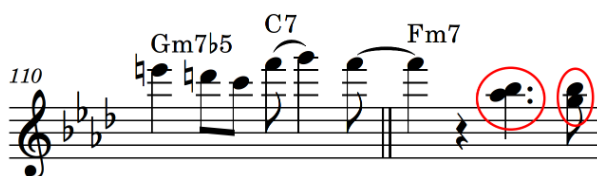
Figura 205 - Trecho com terça menor seguido de sexta menor



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 110:

Figura 206 - Trecho com segunda maior seguido de terça menor



Fonte: elaborado pelo autor

Do compasso 194:

Figura 207 - Trecho com segunda maior



Fonte: elaborado pelo autor

6.12 Recursos de clímax

É possível separar os seis *chorus* de improviso em duas partes, a primeira em que o trio toca em *half time*, “um efeito especial que ocorre quando um ou mais músicos fazem o tempo soar a metade do andamento original, [...] enquanto os acordes continuam passando no andamento original” (CROOK, 1993), e a segunda, em que LeFleming e Gilmore passam a conduzir a música sem *half time*.

Os dois primeiros *chorus* pertencem à primeira parte, que conduz ao primeiro clímax do solo, que é a mudança da primeira para a segunda parte. Lage Lund utiliza a improvisação com clusters, menor densidade rítmica, repetição e reharmonização da seção A inteira para atingir esse ponto.

O segundo clímax pode ser observado no início do último *chorus* de improviso, em que o solo atinge sua nota mais aguda, B $\flat$ 5, considerando a transposição da guitarra, atingida com uma repetição, e com figura rítmica de menor densidade.

Do compasso 183:

Figura 208 - Trecho em que ocorre a nota mais aguda



Fonte: elaborado pelo autor

O terceiro e último clímax acontece no final do improviso, em que Lage Lund reúne as técnicas de repetição, improvisação com clusters e menor densidade rítmica com notas bem agudas, com as frases de maior âmbito melódico encontradas no solo. Dessa maneira, o guitarrista constrói o maior clímax dos três. Do compasso 207:

Figura 209 - Trecho final do solo com as repetições e clusters destacados

207 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

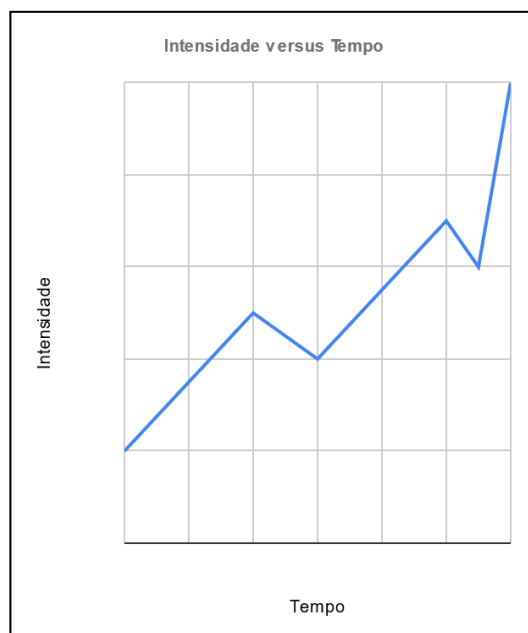
211 Dbmaj7 Dbm7 Cm7 Bdim7 Bbm7

216 Eb7 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7

Fonte: elaborado pelo autor

É possível construir um gráfico “Intensidade versus Tempo”, que demonstra os pontos altos do solo em função do tempo, considerando a intensidade do solo como medida para o clímax.

Gráfico 1 - Intensidade do solo versus tempo



Fonte: elaborado pelo autor

6.13 Nuance

Sobre os aspectos de nuance a serem analisados, não há muita variação durante o solo do guitarrista. A dinâmica varia em relação aos clímax, como por exemplo na mudança do *half time* para o andamento original no início do terceiro *chorus*. A articulação utilizada pelo guitarrista consiste de notas tocadas com a palheta e notas atingidas por *legato*, com as técnicas de *slide* e *hammer-on*.

Lage Lund aparece na capa do disco com sua guitarra Sadowsky Jim Hall, uma guitarra acústica, o que confere um timbre mais escuro. Além disso, segundo o usuário David B no fórum *Jazz Guitar Online*, que assistiu a um show do norueguês em janeiro de 2011, dois meses antes da gravação do disco, afirma que Lund utilizava um pedal de volume da Roland, um equalizador MXR com um pequeno aumento nas frequências médias, um pedal *Boss DD5* e um *Holy Grail Plus* da Electro-Harmonix. O usuário também afirma que o guitarrista utilizava um amplificador Polytone.

Esses pedais de efeitos são deixados ligados o tempo todo. É possível medir o tempo de *delay* configurado por Lage Lund no pedal *Boss DD5*, que foi de um segundo.

7 CONCLUSÃO

A partir das análises feitas no capítulo anterior, é possível depreender algumas características da improvisação de Lage Lund. Nas características de contorno, podemos observar que o guitarrista utiliza frases com grande âmbito melódico e grande angulação, mostrando que essa variação de âmbito ocorre em curtos espaços de tempo. Isso está diretamente associado à utilização extensiva de estruturas de arpejo de tríades e tétrades, também com notas adicionadas, muitas vezes sobrepostas à outra tônica, gerando tensões. É importante verificar que Lund frequentemente se limita a uma nota adicionada nas tríades ou nas tétrades, sendo mais comum as tensões de nona e décima primeira.

Ainda sobre o contorno, fica claro o hábito do guitarrista de iniciar as frases em direção ascendente. Apesar de começar o solo com frases descendentes, a partir do segundo *chorus* a maioria das frases se iniciam ascendendo. Além disso, há bastante mudança na direção das frases, através de saltos e enclausuramentos, evidenciando outro hábito. Essa característica também pode ser advinda do amplo âmbito melódico das frases, já que uma altura extrema obriga o guitarrista a mudar o direcionamento melódico.

As conexões melódicas entre os acordes também corroboram com a característica dos frequentes saltos em seu solo, e é outra característica marcante na improvisação do guitarrista. Essas conexões são mais comumente feitas através de notas vizinhas, e não por salto.

A organização de frases que o norueguês promove em seu improviso também é um aspecto que pôde ser exposto pela análise. A estruturação de frases por duração é uma estratégia que traz variabilidade e interesse ao solo, e trata-se de uma organização simples e facilmente intercambiável, trazendo mais variabilidade, quebra de expectativas e mais interesse à improvisação, além de conseguir estruturas que transcendem as seções do tema. Lage Lund parece encadear um pequeno número de frases curtas (duas ou três) com uma frase longa, e depois troca as frases curtas por sequências e principalmente repetições. Outro aspecto de organização reconhecível pela análise é a improvisação por seção do tema. Essas observações acabam pronunciando um balanço entre a previsibilidade em relação ao espaço (quando será tocado) e a imprevisibilidade do conteúdo melódico (o que será tocado), o que pode ser um recurso também utilizado pelo guitarrista.

Outro ponto que deve ser destacado é a habilidade de Lage Lund em elencar motivos rítmicos e melódicos, apresentando até quatro ideias motivicas por *chorus*, em um andamento muito rápido, e conectando-as com uma frase de maior duração que já enuncia o próximo motivo a ser desenvolvido. Além disso, a conexão que mantém com o tema original também é importante de se notar, sendo um assunto importante no ensino da improvisação. O guitarrista claramente faz referências à melodia do *standard*, além de ter total controle sobre a sua forma, demonstrando isso na improvisação por seções.

Por fim, os recursos de clímax também puderam ser revelados, e mostram a capacidade do norueguês de construir novos clímax durante o improviso, utilizando recursos de dinâmica, altura das notas, sequências e repetições, improvisação com acordes, interação com a banda e reharmonização de seções inteiras.

Com essa abordagem foi possível ter uma visão mais abrangente sobre alguns possíveis hábitos que definem a sonoridade do guitarrista, porém não foi feita uma análise mais aprofundada sobre o conteúdo melódico, nota por nota, que abordasse melhor a utilização de escalas, sobreposição de tríades e tétrades, notas alvo, resoluções retardadas e antecipações. É possível que esse tipo de análise também encontre hábitos que não foram evidenciados neste trabalho

REFERÊNCIAS

CROOKE, Hal. How to improvise. Nova Iorque: Postiche & Patapon, 2005.

FIGUEIRÓ, C. S. Análise sub-simbólica em SInCoPA Discussão e implementações. In: Seminário Música Ciência e Tecnologia, v. 4, p. 185-194, 2012.

KNÖSCHE, T.R. et al. Perception of phrase structure in music. Human Brain Mapping, v. 24, p. 259-273, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/hbm.20088>. Acesso em: 22 de nov. de 2023.

David B. Lage Lund Gear. Fórum de Jazz Guitar Online. Disponível em: <https://www.jazzguitar.be/forum/guitar-amps-gizmos/14061-lage-lund-gear.html>. Acesso em: 25 de novembro de 2023.

LUND, Lage. About. Disponível em: <https://www.lagelund.com/about>. Acesso em: 26 de nov. de 2023.

LIEBMAN, David. The complete transcription process. Disponível em: http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/. Acesso em: 23 de nov. de 2023.

MED, Bohumil. Teoria da música. 4ª Edição. Brasília: MusiMed, 1996.

NERY FILHO, Walter. O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: uma investigação analítica. 2008. Monografia (Especialização em Linguagem e Estruturação Musical) - Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo-SP

OWL TRIO. Lage Lund. Disponível em: <https://www.owltrio.com/lage-lund>. Acesso em: 24 de nov. de 2023.

SAMPAIO, Marcos da Silva. A teoria de relações de contornos musicais: inconsistências, soluções e ferramentas. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SHER, Chuck. *The Real Book Volume 1*. 5ª Edição. Hal Leonard, 1975.

THE THIRD STORY. 108: Lage Lund. Leo Sidran. Podcast. 24 de jul. de 2018.
Disponível em: <http://www.third-story.com/listen/lagelund>. Acesso em: 26 de nov. de 2023.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DO SOLO DE LAGE LUND

All the things you are

Lage Lund - Small Club, Big City (2011)

Transcrição por Thomas Ishida

$\text{♩} = 290$

A1

Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

6 Abmaj7 Dbmaj7 G7 Cmaj7

B1

10 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

15 Abmaj7 D7 Gmaj7

C1 Am7 D7 Gmaj7 F#m7

D1

24 B7 Emaj7 C7 Fm7 Bbm7

29 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm7

33 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

A2

38 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

B2

44 G7 Cmaj7 Cm7

2

48 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

52 D7 Gmaj7 Am7 D7

57 Gmaj7 F#m7 B7 Emaj7

62 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

66 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm7 Cm7

70 Bdim7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7

76 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 G7 Cmaj7

82 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

87 Abmaj7 D7 Gmaj7 Am7

92 D7 Gmaj7 F#m7

96 B7 Emaj7 C7 Fm7

C2

D2

A3

B3

C3

D3

3

100 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm7

105 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7

109 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

114 Abmaj7 Dbmaj7 G7 Cm7

118 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

123 Abmaj7 D7 Gmaj7 Am7

128 D7 Gmaj7 F#m7

132 B7 Emaj7 C7 Fm7 Bbm7

137 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm7

141 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7

145 Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

A4

B4

C4

D4

A5

4

150 $A\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{maj}7$ $G7$ $C\text{maj}7$

B5

155 $C\text{m}7$ $F\text{m}7$ $B\flat7$ $E\flat\text{maj}7$ $A\flat\text{maj}7$

C5

160 $D7$ $G\text{maj}7$ $A\text{m}7$

164 $D7$ $G\text{maj}7$ $F\sharp\text{m}7$

168 $B7$ $E\text{maj}7$ $C7$ $F\text{m}7$

D5

172 $B\flat\text{m}7$ $E\flat7$ $A\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{maj}7$ $D\flat\text{m}7$

177 $C\text{m}7$ $B\text{dim}7$ $B\flat\text{m}7$ $E\flat7$ $A\flat\text{maj}7$

A6 3 3 3

182 $G\text{m}7\flat5$ $C7$ $F\text{m}7$ $B\flat\text{m}7$ $E\flat7$ $A\flat\text{maj}7$

187 $D\flat\text{maj}7$ $G7$ $C\text{maj}7$

B6

191 $C\text{m}7$ $F\text{m}7$ $B\flat7$ $E\flat\text{maj}7$

195 $A\flat\text{maj}7$ $D7$ $G\text{maj}7$

5

C6

199 Am7 D7 Gmaj7

203 F#m7 B7 Emaj7 C7

D6

207 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 Dbm7

213 Cm7 Bdim7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

218 Gm7b5 C7 Fm7

APÊNDICE B – PARTITURA DE ALL THE THINGS YOU ARE

All the things you are

Real Book Vol. 1

Jerome Kern/Oscar Hammerstein II

A Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

5 Dbmaj7 G7 Cmaj7

B Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

13 Abmaj7 D7 3 Gmaj7

C Am7 D7 Gmaj7

21 F#m7 B7 Emaj7 C7

D Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

29 Dbmaj7 Dbm7 Cm7 3 Bdim7

33 Bbm7 Eb7 Abmaj7