



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ANÁLISE DA IMPROVISAÇÃO DE STÉPHANE GRAPPELLI NO  
CONTEXTO DO *GYPSY JAZZ***

Uberlândia, 2025

Everton Gustavo Dias

**ANÁLISE DA IMPROVISAÇÃO DE STÉPHANE GRAPPELLI NO  
CONTEXTO DO *GYPSY JAZZ***

Monografia apresentada em cumprimento parcial de avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do Prof. Daniel Menezes Lovisi

Uberlândia, 2025

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Edimonica Dias, pelo incentivo inicial ao estudo do violino e pelo presente do meu primeiro instrumento, cuja lembrança permanece significativa na minha trajetória musical.

À minha irmã, Liliane Dias, registro especial agradecimento pelo apoio constante desde a educação básica até o ensino superior, contribuindo de forma decisiva para minha formação.

Ao professor Daniel Lovisi, agradeço pela orientação dedicada neste trabalho e ao longo da graduação. Estendo o agradecimento ao professor Mábio Duarte pelo incentivo e contribuição ao meu desenvolvimento artístico.

Agradeço aos docentes da Universidade Federal de Uberlândia pela excelência no ensino e à minha companheira, Carolina Ribeiro, pelo apoio essencial nos momentos finais desta jornada.

Por fim, reconheço a importância da vivência universitária como elemento fundamental na consolidação da minha formação profissional.

## RESUMO

A presente monografia tem como objetivo realizar uma análise da improvisação do violinista Stéphane Grappelli no contexto do *gypsy jazz*, buscando compreender os elementos que caracterizam sua linguagem musical. Para isso, foram transcritos e analisados dois solos presentes em gravações de estúdio das músicas “Appel Indirect” e “Black and White”. A pesquisa concentra-se na identificação de padrões estruturais, recorrências melódicas e estratégias de desenvolvimento temático empregados por Grappelli em sua abordagem improvisativa. Os resultados evidenciam uma estética marcada pela coesão motívica, fluidez melódica e expressividade rítmica, contribuindo para a compreensão do estilo do músico e oferecendo subsídios a instrumentistas e pesquisadores interessados na improvisação aplicada ao *jazz manouche*.

**Palavras chave:** Grappelli, Stéphane; *gypsy jazz*; improvisação; violino.

## ABSTRACT

This monograph aims to analyze the improvisation of violinist Stéphane Grappelli in the context of *gypsy jazz*, seeking to understand the elements that characterize his musical language. For this purpose, two solos from studio recordings of the pieces “Appel Indirect” and “Black and White” were transcribed and analyzed. The research focuses on identifying structural patterns, melodic recurrences, and thematic development strategies employed by Grappelli in his improvisational approach. The results reveal an aesthetic marked by motivic cohesion, melodic fluency, and rhythmic expressiveness, contributing to the understanding of the musician’s style and offering insights for instrumentalists and researchers interested in jazz improvisation.

**Keywords:** Grappelli; Stéphane; *gypsy jazz*; improvisation; violin.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> — Transcrição da estrutura formal da introdução musical de Apple Indirect.....	28
<b>Figura 2</b> — Partitura da introdução de Appel Indirect transcrita por Ben Givan.....	29
<b>Figura 3</b> — Estrutura harmônica do tema Apple Indirect .....	30
<b>Figura 4</b> — Célula melódica principal com uso de aproximações cromáticas .....	31
<b>Figura 5</b> — Variação melódica no final da primeira seção A .....	32
<b>Figura 6</b> — Encerramento da segunda seção A com resolução na fundamental do acorde (C) no tema de Appel Indirect .....	32
<b>Figura 7</b> — Desenvolvimento temático na seção B com base em Db7.....	33
<b>Figura 8</b> — Antecipação melódica na conclusão da seção B.....	33
<b>Figura 9</b> — Retomada da célula melódica e conclusão do tema principal.....	34
<b>Figura 10</b> — Início da improvisação de Grappelli com antecipação sobre o acorde G7. ....	35
<b>Figura 11</b> — Exemplo de antecipação no início do improviso de Grappelli em Minor Swing	35
<b>Figura 12</b> — Três ocorrências sequenciais de uma mesma célula melódica em Appel Indirect	37
<b>Figura 13</b> — Sequência em quiáteras na improvisação de Django Reinhardt em Appell Indirect .....	39
<b>Figura 14</b> — Sequência em quiáteras de Sthephanne Grappelli .....	40
<b>Figura 15</b> — Colcheias Swingada.....	42
<b>Figura 16</b> — <i>Stretch</i> (extensão): técnica em que um dedo da mão esquerda se estende para alcançar uma nota mais distante dentro da mesma posição, sem mover toda a mão ou utilizar mudança de posição. ....	43
<b>Figura 17</b> — <i>Slide (Glissando)</i> : transição suave entre duas notas por meio de um <i>portamento</i> contínuo.....	43
<b>Figura 18</b> — <i>Fall</i> (queda): queda repentina no final de uma frase, geralmente ornamentada, sugerindo relaxamento ou encerramento expressivo.....	43
<b>Figura 19</b> — <i>Push</i> (empurrar) e <i>Pull</i> (puxar): articulações com o mesmo dedo da mão esquerda para notas vizinhas, criando variações expressivas de ataque sem o movimento contínuo do <i>portamento</i> . ....	43
<b>Figura 20</b> — <b>Harmonic</b> (Harmônicos naturais): sons agudos produzidos ao tocar suavemente a corda do violino sem pressioná-la, criando um timbre leve e etéreo. Técnica recorrente no estilo de Grappelli.....	44
<b>Figura 21</b> — <b>Chop</b> (ataque percussivo): golpe seco e rítmico com o arco, que adiciona impacto ou marcação dentro do fraseado.....	44
<b>Figura 22</b> — <b>Ghost Note</b> (nota fantasma): nota tocada de forma extremamente leve ou abafada, funcionando mais como efeito percussivo/textural do que como nota definida. ....	44

<b>Figura 23</b> — Exemplo de uso do <i>Slide (glissando)</i> no solo de Grappelli em Appel Indirect.	45
<b>Figura 24</b> — Exemplo de uso do <i>Fall</i> (queda) no solo de Grappelli em Appel Indirect.	46
<b>Figura 25</b> — Exemplo de <i>Push e Pull</i> sobre bordadura no solo de Grappelli.	47
<b>Figura 26</b> — Uso do <i>Pull</i> em frase descendente sobre o acorde de C7 no solo de Grappelli.	48
<b>Figura 27</b> — Alternância entre acentos e ghost notes no solo de Grappelli em Appel Indirect.	49
<b>Figura 28</b> — Padrões de ligaduras recorrentes no solo de Grappelli em Appel Indirect.	50
<b>Figura 29</b> — Escala blues de C	51
<b>Figura 30</b> — Escala pentatônica de C	52
<b>Figura 31</b> — Seção A da peça “Black and White”	54
<b>Figura 32</b> — Seção B da peça “Black and White”	55
<b>Figura 33</b> — Bordadura sobre a nota ré no compasso 33 de “Black and White”	56
<b>Figura 34</b> — Uso de harmônico natural no compasso 10 da peça “Black and White”	57
<b>Figura 35</b> — Cordas duplas sobre o acorde Ab no compasso 52 de Black and White	58

# Sumário

<b>1 - INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 - Da improvisação musical ao jazz.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 - Aspectos Analíticos da Improvisação no Jazz.....</b>	<b>13</b>
<b>2.3 - O Gypsy Jazz: origem, estilo e elementos da linguagem musical.....</b>	<b>14</b>
<b>2.4 - Carreira musical de Stéphane Grappelli .....</b>	<b>17</b>
<b>2.5 - Breve biografia de Django Reinhardt .....</b>	<b>21</b>
<b>3 – METODOLOGIA .....</b>	<b>26</b>
<b>4 - ANÁLISES .....</b>	<b>27</b>
<b>4.1 Breve análise da forma musical de <i>Appel Indirect</i>.....</b>	<b>27</b>
<b>4.2 Transcrição e análise do solo improvisado sobre <i>Appel Indirect</i>.....</b>	<b>34</b>
<b>4.2.1 Aspectos técnicos e estilísticos na improvisação de Grappelli.....</b>	<b>40</b>
<b>4.2.2 Discurso melódico de Grappelli: intervalos, escalas e fluidez linear .....</b>	<b>51</b>
<b>4.3 Black and White: evidências complementares do estilo de Grappelli dentro do gênero manouche .....</b>	<b>54</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>60</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>62</b>
<b>7 APÊNDICES.....</b>	<b>65</b>
<b>8 ANEXOS .....</b>	<b>69</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

Durante minha formação como violinista, desenvolvi minha trajetória acadêmica em instituições com foco na tradição erudita, seguindo métodos convencionais de ensino baseados na leitura de partituras e no aperfeiçoamento técnico. No entanto, ao longo do tempo, percebi a ausência de práticas voltadas à improvisação no ensino do violino, especialmente no campo da música popular. Essa lacuna metodológica despertou em mim o interesse por explorar outras possibilidades interpretativas do instrumento, motivado também pela vivência musical em contextos populares como eventos, grupos instrumentais e trabalhos autônomos, nos quais a escuta e a criatividade musical desempenham papel central.

Nesse processo de pesquisa e prática no universo do violino popular, tive contato com o trabalho de Fafá Lemos<sup>1</sup> e Zé Gomes<sup>2</sup>, além de Ricardo Herz<sup>3</sup> e Nicolas Krassik<sup>4</sup>, que contribuíram significativamente para minha formação e para o entendimento da linguagem popular do instrumento no Brasil. Embora o jazz — e particularmente Stéphane Grappelli — apareça como referência recorrente, cada um desses artistas desenvolve uma poética situada no contexto brasileiro. A partir disso, voltei meu olhar para Grappelli, reconhecendo-o como um dos pilares fundamentais do violino popular moderno. Sua improvisação fluida, sonoridade distinta e domínio técnico-artístico revelam uma linguagem singular que transcende épocas, consolidando sua relevância histórica no desenvolvimento do *jazz manouche* e na formação de inúmeros violinistas populares ao redor do mundo. Grappelli, ao lado do guitarrista cigano Django Reinhardt, foi um dos principais expoentes do estilo que ficou conhecido como *gypsy jazz* ou *jazz manouche*. Essa vertente musical surgiu na França na década de 1930 como resultado da fusão entre o jazz norte-americano da era do swing, a tradição violinística europeia e os elementos culturais e musicais do povo cigano, especialmente da comunidade sinti, à qual

---

<sup>1</sup> Fafá Lemos: um dos precursores do violino popular no país, com forte trânsito entre choro, samba-canção e jazz. (FILLAT, 2018).

<sup>2</sup> Zé Gomes: violinista de formação erudita que se destacou como solista no repertório regional/caipira, explorando o diálogo viola-violino em gravações e turnês; sua atuação é frequentemente apontada como pioneira na consolidação de uma voz ‘popular’ do violino no Brasil. (ARAÚJO NETO, 2016).

<sup>3</sup> Ricardo Herz: violinista com atuação destacada na música instrumental brasileira contemporânea; integra recursos do jazz à rítmica de gêneros como choro e forró, com ênfase em articulação de arco, acentuação e condução harmônica em contextos de improvisação. (FILLAT, 2018).

<sup>4</sup> Nicolas Krassik: violinista com trajetória marcada pelo diálogo entre fraseado jazzístico e repertório brasileiro; atuação frequente em contextos no forró, samba e música instrumental, explorando improvisação e linguagem harmônica ampliada. (FILLAT, 2018).

Django pertencia (Dregni, 2004, p. 18–19). Segundo Dregni (2004, p. 18–19), esse estilo se caracteriza pela combinação da improvisação jazzística com recursos rítmicos e melódicos oriundos da prática musical cigana, formando uma linguagem híbrida e singular no panorama do jazz europeu.

Diante disso, este trabalho tem como objetivo realizar uma análise da improvisação de Stéphane Grappelli no contexto do *gypsy jazz*, buscando compreender os elementos que caracterizam sua linguagem musical. Para tanto, foram analisados dois solos presentes em gravações de estúdio das músicas “Appel Indirect” e “Black and White”. A pesquisa concentra-se na identificação de padrões estruturais, recorrências melódicas e estratégias de desenvolvimento temático empregados por Grappelli em sua abordagem improvisativa. Os resultados pretendem contribuir para a compreensão de sua estética musical, oferecendo subsídios a instrumentistas e pesquisadores interessados na improvisação aplicada ao *jazz manouche*.

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos. O primeiro apresenta a introdução, com a contextualização, justificativa, objetivos e percurso metodológico da pesquisa. O segundo capítulo é dedicado à revisão bibliográfica, dividida em cinco seções: a primeira aborda a improvisação musical no contexto do *gypsy jazz*; a segunda trata dos aspectos analíticos da improvisação no jazz; a terceira apresenta o estilo *gypsy jazz*, sua origem, estrutura e elementos da linguagem musical; a quarta seção oferece um panorama da carreira musical de Stéphane Grappelli; e a quinta traz uma breve biografia de Django Reinhardt. O terceiro capítulo descreve a metodologia utilizada. O quarto capítulo apresenta as análises organizadas em três etapas: uma breve análise da forma musical de “Appel Indirect”; a transcrição e análise do solo improvisado sobre essa obra; e, por fim, uma análise complementar da peça “Black and White”, com o objetivo de destacar recursos técnicos e estratégias expressivas que não se evidenciaram com clareza na primeira peça, contribuindo para ampliar a compreensão da linguagem improvisada de Grappelli. O quinto e último capítulo reúne as considerações finais, seguidas dos anexos com as transcrições integrais dos solos e os respectivos apontamentos analíticos.

## **2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA**

### **2.1 - Da improvisação musical ao jazz**

Berliner (1994), Pressing (1988), Cavagnoli (2012), Monson (1996), Collura (2008), Coker (1991), Fillate (2018), Dregni (2004), Kliphuis (2016), Holborn (2020) e Glaser (1993) contribuem para a compreensão dos processos criativos da improvisação, das práticas comunicativas no jazz e das características estilísticas presentes em diferentes vertentes do gênero, incluindo o *Gypsy jazz* e a linguagem musical de Stéphane Grappelli.

A improvisação musical é frequentemente reconhecida como uma das formas mais complexas de criatividade artística, pois exige do músico a integração simultânea entre conhecimento técnico, percepção auditiva e tomada de decisão em tempo real (Pressing, 1988; Berliner, 1994). Pressing (1988) argumenta que improvisar envolve um estado de consciência altamente ativo, no qual o músico acessa sua memória musical, processa estruturas harmônicas e melódicas, e executa escolhas criativas instantaneamente. Para Berliner (1994), esse processo exige não apenas domínio técnico, mas também uma ampla bagagem estilística e cultural, assimilada ao longo da prática e da escuta musical. Nesse sentido, improvisar é construir, em tempo real, um discurso musical coerente, expressivo e original, dentro de um recorte temporal esteticamente significativo.

Segundo Vygotsky, citado por Cavagnoli (2003), a criação artística ocorre quando o sujeito ultrapassa os limites da simples reprodução do que já existe, projetando-se sobre aquilo que conhece e experienciou ao longo de sua formação<sup>5</sup>. Para Cavagnoli (2003), esse processo de criação envolve a articulação entre emoção, cultura, imaginação, afeto e reflexão, resultando em sínteses complexas que possibilitam a produção do novo. A autora comprehende que a imaginação, mediada pela cultura, é central nesse movimento criativo, no qual o sujeito interage com o contexto e transforma suas referências acumuladas em novos sentidos.

À luz desse marco teórico, é importante evitar um atalho interpretativo: “ultrapassar os limites da simples reprodução” não equivale a negar estudo formal, partitura ou técnica, nem se confunde automaticamente com improvisar. Nas práticas de jazz, a liberdade improvisatória é construída arduamente pela internalização de vocabulário,

---

<sup>5</sup> A formulação “ultrapassar os limites da reprodução” não pressupõe oposição ao estudo formal ou à leitura. Aqui é lida como síntese criativa de materiais internalizados (técnicos, culturais, afetivos) em performance, compatível com práticas de improvisação que dependem de estudo sistemático do repertório.

padrões motívicos, modelos harmônicos e habilidades de escuta em tempo real, como mostram Pressing e Berliner. Assim, a improvisação articula repertório assimilado mais decisões instantâneas, e não uma oposição entre “erudito” e “popular”, nem entre ‘reprodução’ e ‘criação’ (Pressing, 1988; Berliner, 1994; Monson, 1996). Posição adotada neste trabalho: liberdade, no jazz, é um domínio alcançado (procedimental e estético), não uma propriedade automática do “ato de improvisar”.

Nesse sentido, ao tratar de improvisação no jazz (incluindo o *gypsy jazz*), rejeita-se a dicotomia “erudito = reprodução / popular = liberdade”. Ao contrário, procedimentos de prática deliberada, aquisição de léxico, audição analítica e técnicas de execução (arco, articulação, acentuação) são os meios pelos quais a “liberdade” se torna audível no discurso improvisado (Berliner, 1994; Monson, 1996; Kliphuis, 2016).

O jazz é um gênero musical cuja identidade está fortemente associada à improvisação, entendida como uma prática criativa que ocorre em tempo real e sem previsibilidade (Berliner, 1994, p. 192). Segundo Berliner (1994), improvisar no contexto do jazz exige do músico a habilidade de tomar decisões instantâneas, mobilizando repertório melódico, domínio harmônico e senso de interação com os demais integrantes do grupo. Além disso, o improvisador precisa gerenciar, de forma simultânea, a construção de frases musicais, a variação rítmica, a escuta atenta e a execução técnica refinada, visando à produção de uma performance coerente, expressiva e esteticamente significativa.

Ao tocar juntos, músicos de jazz utilizam-se de múltiplas formas de comunicação: verbal, não verbal (como o contato visual, os gestos e os indícios sonoros) e musical propriamente dita. Segundo Monson (1996, apud SANTOS, 2016, p. 2), essas interações são profundamente influenciadas por vivências sociais e musicais compartilhadas entre os integrantes do grupo, o que confere singularidade a cada performance. A improvisação coletiva no jazz envolve não apenas habilidades técnicas individuais, mas também a construção de significados por meio da escuta ativa, da responsividade e da colaboração musical em tempo real.

## 2.2 - Aspectos Analíticos da Improvisação no Jazz

A análise da improvisação no contexto do jazz demanda uma compreensão que integra processos cognitivos, domínio técnico-musical e referências estilísticas acumuladas. Autores como Pressing (1988, apud FONSECA, 2016) e Berliner (1994) propõem que improvisar é um processo criativo que envolve a combinação de padrões internalizados e decisões instantâneas, frequentemente associadas à memória musical e à percepção de estrutura. O músico improvisador atua em tempo real, articulando ideias melódicas e rítmicas de modo coerente, explorando o equilíbrio entre repetição e variação.

No caso do violino jazzístico, essa construção improvisada envolve dois planos complementares. Por um lado, há os gestos idiomáticos do instrumento, como articulação de arco, *portamentos*, *glissandos* e pequenos efeitos produzidos pela mão esquerda, elementos que derivam em parte da tradição erudita do violino. Por outro lado, há os recursos idiomáticos do estilo jazzístico, como o uso de cromatismos, deslocamentos rítmicos, acentuações assimétricas e ornamentações próprias do *jazz manouche*. A expressividade de Stéphane Grappelli emerge justamente da interação entre esses dois domínios: o idiomatismo instrumental e o idiomatismo estilístico operam juntos, dando forma a um fraseado ágil, leve e altamente fluido.

Kliphuis (2016, p. 34–36) destaca que o estilo de Grappelli se caracteriza pelo uso recorrente de padrões motívicos, swing articulado com leveza, deslocamentos métricos e ornamentações que dialogam tanto com a tradição clássica francesa quanto com a linguagem do jazz. Essa confluência de práticas revela que, para Grappelli, o violino não é um fim em si mesmo, mas um meio através do qual a musicalidade se expressa; a técnica é sempre colocada a serviço do discurso improvisado e não o contrário.

Neste trabalho, emprega-se o termo bordadura, adotado da terminologia tradicional da teoria musical, para designar a aproximação por uma única nota vizinha (diatônica ou cromática) que antecede a nota-alvo. Embora Holborn (2024) não utilize essa nomenclatura, suas explicações sobre *approach notes* e *chromatic enclosures* descrevem exatamente esse procedimento, o que justifica sua aplicação analítica aqui. No fraseado de Grappelli, essas bordaduras, especialmente as cromáticas simples, são frequentes e contribuem para a fluidez linear e para a “costura” entre arpejos e passagens escalares.

Entre os recursos analíticos aplicados às improvisações estão: a identificação de motivos melódicos e sua transformação ao longo do discurso; formas mais flexíveis de desenvolvimento temático, entendidas aqui não no sentido rígido da música escrita, mas como processos de variação e reinterpretação motívica próprios da improvisação.

A análise de solos de Grappelli, conforme perspectivas como as de Coker (1991), Kliphuis (2016), Dregni (2004) e Glaser (1993), permite observar a presença constante de desenvolvimento motívico e a reutilização de células que criam coesão e identidade ao longo da improvisação. Além disso, aspectos como o fraseado simétrico, a variação rítmica e o uso consciente de tensões harmônicas reforçam a sofisticação estilística do violinista francês.

Essa fundamentação teórica será utilizada como base para a leitura analítica dos solos transcritos neste trabalho, com o intuito de evidenciar os recursos expressivos e estruturais presentes na linguagem improvisatória de Stéphane Grappelli.

### **2.3 - O *Gypsy Jazz*: origem, estilo e elementos da linguagem musical**

O *gypsy jazz*, também conhecido como *jazz manouche*, é um subgênero do jazz que surgiu na França na década de 1930, tendo como principais expoentes o guitarrista cigano Django Reinhardt e o violinista francês Stéphane Grappelli. Esse estilo musical resulta da fusão entre a tradição cigana europeia — especialmente da etnia sinti<sup>6</sup> — e o jazz norte-americano, em particular o swing. Segundo Dregni (2004, p. 18–19) o *Quintette du Hot Club de France*, grupo formado por Reinhardt e Grappelli, foi pioneiro na consolidação dessa linguagem singular, caracterizada por seu virtuosismo técnico, improvisação fluida e formação instrumental acústica.

Entre os traços estilísticos mais marcantes do *gypsy jazz* destaca-se a técnica rítmica *la pompe*<sup>7</sup>, realizada pelos violões Selmer-Maccaferri e responsável por substituir a função percussiva da bateria. Essa condução, com acento duplo e pulsação incisiva, cria um balanço específico, distinto do *comping* característico do swing americano. Soma-se a isso a ênfase em estruturas harmônicas cíclicas, como a forma AABA de 32 compassos,

---

<sup>6</sup> A etnia sinti é um subgrupo cigano europeu associado historicamente à tradição musical itinerante (Dregni, 2004).

<sup>7</sup> *La pompe* é o padrão de acompanhamento rítmico característico do *gypsy jazz*, em que os violões reproduzem um groove marcado e percussivo que substitui o papel da bateria (Dregni, 2004).

e o fraseado rápido e ornamentado, geralmente associado ao alto nível técnico demandado por Reinhardt e Grappelli. No violino, Grappelli assume papel de protagonista melódico, combinando a clareza articulatória da escola clássica francesa com o fraseado improvisado do jazz, recorrendo frequentemente a recursos como *spiccato*, *portamento*, *glissando* e deslocamentos acentuais.

Embora compartilhe com o jazz norte-americano elementos como improvisação, virtuosismo e uso de ciclos harmônicos, o *gypsy jazz* apresenta traços próprios que lhe conferem identidade estética distinta. A sonoridade acústica, centrada em violões manouche, violino e contrabaixo, sem bateria e sem piano, estabelece uma textura timbrística particular. Além disso, o estilo incorpora modos e contornos melódicos associados às práticas ciganas europeias, bem como inflexões rítmicas provenientes de tradições orais romani. A transmissão familiar, baseada em imitação, repetição e memória auditiva, também contribui para um modo de aprender e fazer música que difere do ambiente pedagógico institucional do jazz norte-americano. Esses elementos configuram um campo estético singular, enraizado em práticas culturais específicas e não apenas uma derivação europeia do swing.

Outro aspecto fundamental para compreender a identidade do *gypsy jazz* é a influência da música *musette*, gênero popular francês vinculado ao acordeon, às valses parisienses e aos *bals musette*. Como observa Dregni (2004), Django e Grappelli atuaram em cafés e cabarés parisienses onde repertórios de *musette* conviviam com o jazz norte-americano. A estética *musette*, caracterizada por melodias lineares, ornamentações discretas, regularidade rítmica e lirismo leve, mais lúdico e sereno do que dramático, exerceu forte influência no fraseado do jazz francês. Balmer (2010) destaca que Grappelli assimilou desde cedo esse repertório urbano, incorporando ao seu discurso improvisado uma elegância *cantabile* e ornamentações suaves que dialogam diretamente com o espírito *musette*. Esse cruzamento contribui para uma estética “francesa” perceptível no *gypsy jazz*: híbrida, leve e marcada por um charme próprio, distinguindo Reinhardt e Grappelli da escola norte-americana do swing.

A prática musical no *gypsy jazz* valoriza intensamente a escuta e a oralidade. Tim Kliphuis (2016, p. 10–11) sublinha que a herança cigana se expressa não apenas por uma estética particular, mas por uma pedagogia informal baseada no convívio, na imitação e na repetição. Essa aprendizagem coletiva, frequentemente transmitida no ambiente familiar ou comunitário, imprime ao estilo uma espontaneidade e um senso de identidade

compartilhada, preservados ainda hoje em festivais como o de Samois-sur-Seine, que homenageia Django Reinhardt.

Entretanto, conforme propõe Carvalho (2020, p. 1), o *gypsy jazz* deve ser compreendido como um espaço de produção simbólica em constante negociação. Longe de ser uma expressão musical “autêntica” de comunidades ciganas, o estilo emerge da articulação entre referências do jazz norte-americano e signos associados à ciganidade — muitas vezes mediados por imaginários eurocêntricos e mercadológicos. Assim, é necessário reconhecer que a construção do *gypsy jazz* também envolve exotizações, apagamentos e tensionamentos identitários.

Essa leitura crítica é reforçada por estudos que situam os músicos ciganos como agentes de tradução cultural. Piotrowska (2025) propõe que a performance musical dos povos Romani<sup>8</sup> atua como um “terceiro espaço” (Bhabha, 1994 apud Piotrowska, 2025), conceito desenvolvido pelo teórico pós-colonial. Esse termo se refere a um campo de criação cultural que surge quando duas culturas entram em contato. O “terceiro espaço” não é uma simples fusão ou sobreposição, mas sim um território simbólico onde se constroem novas identidades híbridas, negociadas a partir de elementos de ambas as culturas. No caso do *gypsy jazz*, esse espaço se manifesta na forma como músicos romanis reinterpretam o vocabulário do jazz à luz de suas próprias práticas estéticas, orais e coletivas — gerando uma linguagem musical original, que não pertence exclusivamente nem ao jazz norte-americano nem à música cigana tradicional.

Assim, a valorização da oralidade, da improvisação intuitiva e da coletividade no estilo evidencia práticas profundamente enraizadas em tradições ciganas que, diante de contextos históricos de exclusão, assumem a música como um território de afirmação, adaptação e comunicação entre culturas.

No âmbito da linguagem musical, o *gypsy jazz* articula uma combinação sofisticada de elementos técnicos e estilísticos. Destacam-se ornamentações melódicas como trilos, mordentes, *glissando* e variações de arco; elasticidade rítmica e uso expressivo de *rubato*; e um fraseado por vezes descontínuo, em diálogo com práticas vocais e instrumentais romanis (Wilkinson, 2001, p. 1–2). Essa fluidez temporal, somada à articulação incisiva e ao uso recorrente de fórmulas melódicas curtas que se transformam ao longo da improvisação, traço comum em tradições orais, confere ao estilo uma expressividade singular. Além disso, modos exóticos estilizados, como a escala menor harmônica, a

---

<sup>8</sup> Sobre o termo Romani e o subgrupo Manouche, ver a nota explicativa no subcapítulo 2.3.

chamada “escala cigana” (com alterações nos graus IV e VII), o modo frígio e variações modais de base dórica, contribuem para uma atmosfera híbrida entre jazz, música folclórica e imaginários orientais europeus.

A dimensão timbrística também é determinante na identidade do *gypsy jazz*. O violão manouche, com cordas de aço e timbre metálico, aliada ao uso percussivo do contrabaixo e ao acompanhamento do segundo violão com a técnica *la pompe*, cria uma base rítmica pulsante e brilhante. O violino, por sua vez, transita entre a clareza articulada do fraseado clássico francês e a expressividade improvisada típica do estilo, consolidando uma sonoridade que se tornou assinatura de Grappelli e referência para violinistas de gerações posteriores.

Por fim, conforme indicado no verbete *Gypsy [Roma-Sinti-Traveller] music* do *New Grove Dictionary* (Wilkinson, 2001), as práticas musicais ciganas são marcadas por adaptação, transformação e resistência, atuando como campo simbólico de negociação identitária em contextos de marginalização. O *gypsy jazz*, nesse panorama, pode ser compreendido como uma expressão de hibridismo sonoro que, mesmo ancorado em referências externas, carrega uma memória coletiva e uma potência inventiva profundamente ligadas à experiência romani europeia. Entender esse conjunto de elementos é fundamental para contextualizar a linguagem musical de Stéphane Grappelli, cujos solos analisados neste trabalho evidenciam os traços mais refinados desse universo estético híbrido, expressivo e historicamente denso.

#### **2.4 - Carreira musical de Stéphane Grappelli**

Apresentaremos uma síntese da carreira musical de Stéphane Grappelli, com base nos autores Paul Balmer (2010) e Michael Dregni (2004). Partindo de suas obras — *Stéphane Grappelli: A Life in Jazz* e *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend* —, iremos relatar os principais marcos da trajetória do violinista, evidenciando a riqueza de suas experiências e suas contribuições para o desenvolvimento do jazz europeu.

Stéphane Grappelli nasceu em Paris, no dia 26 de janeiro de 1908. Era filho de Ernesto Grappelli, um intelectual italiano apaixonado pelas artes, e de Anna Emilie Hanocque, de origem normanda. Após a morte de sua mãe, quando Grappelli tinha apenas quatro anos de idade, e com a convocação de seu pai para a Primeira Guerra Mundial, ele foi entregue a um orfanato católico. Mais tarde, ao relembrar esse período, o violinista descreveu a experiência como profundamente traumática: “Olho para trás e vejo como

uma lembrança abominável. Dormíamos no chão, e muitas vezes ficávamos sem comida. Houve muitas ocasiões em que tive de brigar por uma simples casca de pão” (DREGNI, 2004, p. 71, tradução do autor).

Após o fim da guerra, Ernesto Grappelli retomou a guarda do filho e o naturalizou como cidadão francês, alterando oficialmente seu nome de batismo, Stéfano, para Stéphane. Apesar das dificuldades financeiras, procurou incentivar o filho nas artes, levando-o a concertos e, posteriormente, presenteando-o com um violino de três quartos. Esse instrumento marcaria o início da trajetória musical de Grappelli.

Dotado de uma inclinação natural para a música, Grappelli desenvolveu-se inicialmente de forma intuitiva, antes de ingressar no Conservatório de Paris, em 1924. Lá, teve aulas com o professor Paul Rougnon, figura de destaque na educação musical francesa da época. A formação musical de Grappelli foi marcada por episódios que evidenciam tanto sua aptidão precoce quanto a sensibilidade de educadores que reconheceram seu talento. Balmer (2010, p. 41) relata um desses episódios envolvendo o professor Paul Rougnon:

Os registros do Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris mostram Stéphane Grappelli recebendo sua segunda medalha de solfège em 1923. Na verdade, o sempre engenhoso Ernesto havia conseguido que Stéphane frequentasse algumas aulas do conservatório com um vizinho, o então professor Paul Rougnon, de 82 anos. Claramente impressionado com a criança talentosa, o maestro oferecia a Stéphane pequenas lições enquanto caminhavam por meia hora até sua casa na Rue Martyrs, todas as noites.<sup>9</sup> (BALMER, 2010, p. 41 tradução do autor).

Esse episódio revela não apenas o contato inicial de Grappelli com o ensino formal, mas também o reconhecimento de seu potencial desde a infância, mesmo em condições não convencionais de aprendizado.

Apesar de ter passado por um processo de educação musical formal, Grappelli preferia explorar a música com liberdade. Segundo relata em Dregni (2004, p. 18–19), suas primeiras lições aconteceram nas ruas, observando como outros violinistas tocavam. Essa vivência proporcionava contato direto com a música feita de forma espontânea e intuitiva, fora das exigências da escrita ou da técnica acadêmica, o que favoreceu seu

<sup>9</sup> “Records at the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris show Stéphane Grappelli receiving his second solfège medal in 1923. In fact, the ever-resourceful Ernesto had managed to get Stéphane into some Conservatoire classes with a neighbour, the then 82-year-old teacher Paul Rougnon. Clearly impressed by the gifted child, the maestro offered Stéphane short lessons as they walked the half-hour to his house on the Rue Martyrs every evening.”

desenvolvimento como improvisador. Seu aprendizado se consolidou por meio da prática como músico de rua e, posteriormente, como integrante de orquestras que acompanhavam filmes mudos. Nessas experiências, desenvolveu habilidades de improvisação e acumulou um repertório variado, que incluía música clássica, canções populares, temas folclóricos e peças de salão — diversidade que influenciaria diretamente sua linguagem musical ao longo da carreira.

O jazz entrou definitivamente na vida de Grappelli por volta de 1927, quando, ao colocar uma moeda em um jukebox durante uma sessão de música ao vivo, ouviu pela primeira vez o som do jazz americano. Segundo Dregni (2004, p. 21), tratava-se de uma gravação Bix Beiderbecke, cuja sonoridade causou forte impacto no jovem violinista. A partir desse momento, Grappelli passou a se aprofundar nas gravações de artistas como Louis Armstrong, Joe Venuti e Eddie Lang, absorvendo o fraseado, o swing e a liberdade características daquela nova linguagem musical (Balmer, 2010, p. 30–31).

Embora já existissem registros de violinistas atuando no jazz desde o início do século XX — como Will Marion Cook com a New York Syncopated Orchestra em 1917, e outros músicos ativos em Nova Orleans desde a década de 1870 —, foi Stéphane Grappelli quem consolidou uma linguagem própria para o violino no gênero. Segundo Balmer (2010, p. 17), sua abordagem conferiu ao instrumento uma identidade definitiva dentro do chamado jazz fiddle, sendo reconhecido por nomes como Duke Ellington e Miles Davis como um verdadeiro mestre do estilo.

Em 1931, durante uma apresentação no clube Le Croix du Sud, Grappelli conheceu Django Reinhardt, em um primeiro contato breve, mas significativo. O reencontro definitivo ocorreu em 1934, no Hôtel Claridge, onde ambos se apresentavam. Esse momento marcou o início de uma das parcerias mais importantes da história do jazz europeu. Grappelli relatou que, até então, Django era apenas um músico que ele conhecia de ouvir tocar ocasionalmente, mas, ao tocarem juntos, percebeu imediatamente o potencial criativo que havia entre eles. Foi esse encontro que apresentou Grappelli ao universo musical cigano e contribuiu de forma decisiva para moldar a identidade sonora do *gypsy jazz*, combinando a liberdade rítmica e harmônica de Django com a linguagem melódica refinada de Grappelli (BALMER, 2010, p. 90).

Juntos, Stéphane Grappelli e Django Reinhardt fundaram o Quintette du Hot Club de France, ao lado de Joseph Reinhardt (violão), Roger Chaput (violão rítmico) e Louis Vola (contrabaixo). A formação do grupo, composta exclusivamente por instrumentos de cordas — sem bateria ou instrumentos de sopro — foi considerada inovadora e

revolucionária para a época. Os primeiros registros fonográficos da banda, como “Dinah” (1934), “Tiger Rag” (1935) e “Minor Swing” (1937), revelaram ao mundo a química única entre violão e violino, marcada pela liberdade rítmica de Django e pela construção melódica refinada de Grappelli. Segundo Balmer (2010, p. 113), a sonoridade do grupo era “algo novo, com sua própria voz”, mais elegante e coesa que outras formações do período.

Esse momento marcou não apenas a conquista do primeiro contrato de gravação, com a gravadora francesa Ultraphone em 1934, mas também o início de tensões administrativas dentro do grupo. Conforme relata Dregni (2004) e reforça Balmer (2010), os pagamentos oferecidos pelas gravadoras eram modestos e pouco transparentes, e Django — por ser visto como o líder informal — acabou recebendo uma parcela ligeiramente maior. Não se tratava de grandes valores, mas da percepção de Grappelli de que a divisão não era clara nem equitativa, o que gerou um ressentimento duradouro. Assim, o episódio teve menos impacto financeiro do que simbólico na relação entre os dois músicos, revelando diferenças de postura quanto à gestão profissional e à condução da carreira.

Ao longo da década de 1930, o quinteto alcançou grande sucesso na Europa, com apresentações frequentes em Paris, Londres e outras capitais. No entanto, a Segunda Guerra Mundial separou temporariamente a dupla: Grappelli permaneceu em Londres, enquanto Django voltou à França ocupada. Mesmo assim, Stéphane manteve uma carreira ativa na Inglaterra, tocando com músicos britânicos e consolidando um estilo próprio. Apesar de suas origens humildes como músico de rua, sua trajetória foi marcada pela ascensão gradual, e após a guerra, passou a figurar com frequência nas votações como Melhor Violinista de Jazz ou Melhor Solista em Outro Instrumento (BALMER, 2010, p. 180).

Após o fim do conflito, Grappelli retomou a carreira internacional com vigor, realizando turnês e gravações com diversos artistas. Entre as parcerias mais notáveis do período pós-guerra estão Oscar Peterson, Barney Kessel, Stuff Smith e especialmente o violinista Yehudi Menuhin<sup>10</sup>, com quem gravou diversos álbuns que fundiram elementos do jazz e da música clássica. Essa versatilidade e abertura a diferentes estilos consolidaram sua imagem como um dos violinistas mais respeitados e ecléticos do século XX.

---

<sup>10</sup> Yehudi Menuhin (1916–1999) foi um dos violinistas clássicos mais renomados do século XX, conhecido por sua técnica refinada e pela abertura a colaborações variadas, incluindo projetos com músicos de jazz.

Nas décadas de 1970 e 1980, já consagrado, Grappelli seguiu em atividade, participando de festivais internacionais, gravando discos e influenciando uma nova geração de violinistas de jazz, como Jean-Luc Ponty, Didier Lockwood e Regina Carter. Consciente de seu papel inspirador, ele mesmo afirmou: “Espero que isso dê aos jovens... um pouco mais de confiança e os ajude moralmente — que alguém como eu, que nunca estudou violino, conseguiu chegar lá. Talvez eles também possam”.<sup>11</sup> (BALMER, p. 340, tradução do autor). Em 1991, gravou seu último álbum com o pianista George Shearing, encerrando uma carreira discográfica impressionante, com mais de cem álbuns gravados.

Apesar de ter passado por um processo de formação musical que incluiu estudos de solfejo e contato com o Conservatório de Paris, Grappelli frequentemente afirmava em entrevistas que “nunca estudou violino”. A declaração, longe de negar sua educação formal, reflete antes uma distinção comum entre músicos populares e jazzistas: a diferença entre a técnica erudita tradicional e a técnica funcional necessária para o repertório que executavam. Como observa Balmer (2010), Grappelli reconhecia em si mesmo uma habilidade prática voltada ao improviso, à escuta e à espontaneidade — competências essenciais ao jazz —, mas não se via como violinista erudito plenamente formado. Nesse sentido, sua fala expressa não uma ausência de estudo, mas a consciência dos limites e especificidades de sua própria formação, ilustrando como diferentes trajetórias produzem diferentes tipos de técnica e de excelência artística.

Stéphane Grappelli faleceu em 1º de dezembro de 1997, aos 89 anos, em Paris. Seu legado permanece vivo tanto na história do jazz quanto na trajetória do violino como instrumento solista em contextos populares. Como destaca Paul Balmer, sua contribuição ultrapassou a prática comum da época: “Grappelli não apenas tocou jazz com o violino — ele reinventou a forma de fazê-lo” (BALMER, 2010, [n.p.]).

## 2.5 - Breve biografia de Django Reinhardt

Jean-Baptiste Reinhardt, mundialmente conhecido como Django Reinhardt, nasceu em 23 de janeiro de 1910, na vila de Liberchies, na Bélgica. Filho de uma família de origem *Romani*, Django foi criado entre os *Manouches*, um subgrupo cigano cuja identidade cultural, profundamente ligada à música, moldaria seu universo artístico desde

---

<sup>11</sup> “I hope this will give young people... some confidence and help them morally – that somebody like me, who never studied the violin, can do it, then maybe they’ve got a chance themselves.”

os primeiros anos de vida. Ainda na infância, demonstrou um talento musical precoce, encantando plateias com o banjo aos cinco ou seis anos de idade — habilidade que impressionava até mesmo músicos experientes.

Os termos *Romani* e *Manouche*, associados à identidade de Django, têm raízes linguísticas e culturais que remontam à história dos povos nômades que migraram da Índia para a Europa.

Europeus, acreditando que esses andarilhos de pele escura vinham do Egito, corromperam o termo “egípcio” para “cigano” (*Gypsy*). Com o tempo, também lhes foram atribuídos diversos outros nomes. Eram chamados de *Tziganes* por seu trabalho como comerciantes de animais, conhecidos como *athingani* no Império Bizantino; como *Sinti*, por se acreditar que tinham origem na região do rio Sind, na Índia; ou *Manouche*, a partir do termo romani *manus* e do sânscrito *manusa*, que significam “homem verdadeiro.” Na Espanha, passaram a ser conhecidos como *Gitanos* — ou *Gitans*, em francês. (DREGNI, 2004, p.7, tradução do autor).<sup>12</sup>

Crescendo em um ambiente socialmente marginalizado, mas culturalmente riquíssimo, Django foi imerso desde cedo em uma tradição musical passada oralmente de geração em geração. A música não era apenas arte ou entretenimento, se ela fazia parte da vida cotidiana dos *Manouches*, estivesse nas festas familiares, nos rituais religiosos ou nas ruas das grandes cidades.

Melodias tocadas em címbalos, banjos e violões, harpas e pianos, e acima de tudo, violinos. Durante toda a sua infância, Django foi rodeado por música. Seu pai e sua mãe tiravam o sustento da música e da dança. Em Les Saintes-Maries-de-la-Mer, a música caminhava lado a lado com a devoção religiosa: violinistas *Manouches* tocavam canções influenciadas pelas tradições *Tziganes* da Europa Oriental, enquanto os *Gitans* espanhóis dedilhavam o flamenco alimentado por violões.<sup>13</sup> (DREGNI, 2004, p. 13, tradução do autor).

---

<sup>12</sup> Europeans, believing these dark-skinned wanderers came from Egypt, corrupted “Egyptian” into “Gypsy.” Through time, they were also christened with a variety of other names. They were called *Tziganes* for their work as animal traders, known as “athingani” in Byzantium; as *Sinti* as they were believed to have originated from along the Indian Sind River; or as *Manouche* from the Romany *manus* and the Sanskrit *manusa*, or “true man.” In Spain, they became known as *Gitanos*, or *Gitans* in French.

<sup>13</sup> “Melodies played on cymbaloms, banjos and guitar, harps and pianos, and above all, violins. Throughout his childhood, Django was surrounded by music. His father and mother fashioned a livelihood from music and dancing. At Les Saintes-Maries-de-la-Mer, music went hand in hand with religious homage, Manouche violinists playing their songs influenced by Eastern European Tzigane traditions while the Spanish Gitans strummed out guitar-fueled flamenco.”

Conforme lembra o autor Paul Balmer, “As crianças não escolhem seus estilos de vida, e os *Romani* nascem na estrada”<sup>14</sup> (2010, p. 75, tradução do autor). No caso de Django, essa vivência não produziu uma percepção “pura” ou desprovida de mediações culturais, mas uma formação profundamente moldada pelas práticas musicais romani, pela vida comunitária e pelo repertório transmitido oralmente. Sua sensibilidade artística desenvolveu-se a partir desse ambiente sonoro específico rico, diverso e marcado por tradições próprias e não pela ausência de referências. Ainda menino, demonstrava grande habilidade em captar melodias e ritmos complexos por meio de observação, escuta e prática contínua, refletindo um processo de aprendizagem intuitivo característico das tradições musicais romani.

Toda a música lhe chegava como som puro e irrestrito. Por ser analfabeto, ele não era limitado pela esnobarria literária idiota que divide a música em guetos segregados; Django se apropriava de tudo, como uma criança solta em uma loja de doces (BALMER, 2010, p. 88, tradução do autor)<sup>15</sup>

O primeiro contato direto de Django Reinhardt com o jazz americano ocorreu durante sua recuperação de um grave acidente em 1928, quando sua caravana foi consumida por um incêndio. As chamas causaram queimaduras severas em seu corpo, especialmente na mão esquerda, o que comprometeu significativamente sua técnica ao violão. Apesar das limitações físicas, foi justamente nesse período de convalescência que Django mergulhou profundamente no universo do jazz, graças à amizade com o fotógrafo Emile Savitry, que lhe apresentou discos de importantes nomes da música americana. O impacto desse encontro é descrito com vivacidade:

Dentro de seu apartamento, Savitry tratou de colocar um disco para tocar com toda a reverência de um ritual religioso. Foi direto ao gramofone, escolheu um 78 rotações, encaixou-o no eixo, pôs o disco para girar e, cuidadosamente, abaixou o braço com a agulha. [...] Era esse novo jazz que Savitry colocava agora para tocar em seu gramofone: lado após lado com arranjos suaves de Duke Ellington e sua Cotton Club Orchestra, e o jazz de cordas swingado do Blue Four de Joe Venuti, com o violino de Venuti acompanhado pelo violão de Eddie Lang. Em seguida, Savitry tocou ‘Indian Cradle Song’, de Louis Armstrong. [...] Entre sua voz rouca cantando a canção de ninar e o som do trompete, que soava como a trombeta divina do Arcanjo Gabriel, Armstrong sintetizava a história do jazz até aquele momento — e, ao mesmo tempo, a

---

<sup>14</sup> “Children do not choose their lifestyles, and the Romany are born on the road.”

<sup>15</sup> “All music came to him as pure unfettered sound. As an illiterate, he was unencumbered with the idiotic literary snobbery that divides music into apartheid ghettos; Django borrowed from everything, like a child given a free hand in a sweet shop.”

apagava com um novo som dramaticamente mais sofisticado e estiloso<sup>16</sup> (DREGNI, 2004, p. 53, tradução do autor).

Esse momento foi decisivo para o desenvolvimento estético de Django. Mesmo com os dedos atrofiados o encontro com o jazz norte-americano não apenas reacendeu seu desejo de tocar, como o inspirou a buscar novas possibilidades musicais que se libertassem dos moldes tradicionais europeus. Seu estilo começaria, então, a se transformar, incorporando o swing, as harmonias modernas e a liberdade criativa que marcavam o jazz que vinha dos Estados Unidos.

Durante dois anos de convalescência, Django construiu um novo método para tocar o instrumento. Seus dedos indicador e médio estavam em grande parte preservados... ele desenvolveu uma velocidade e destreza que lhe renderam uma reputação comparável apenas à de violinistas de escala muito mais curta. (BALMER, 2010, p. 86, tradução do autor).<sup>17</sup>

A cultura Manouche, marcada pela improvisação e pelo senso de comunidade, foi essencial na formação do estilo que mais tarde seria chamado de "gypsy jazz". Django misturou influências do jazz tradicional americano, da música cigana e do *musette* francês. Suas principais influências incluíam Louis Armstrong, Duke Ellington, e mais tarde, o violinista Stéphane Grappelli, com quem formou o lendário grupo Quintette du Hot Club de France. Este quinteto revolucionou o jazz europeu e é considerado o precursor do s.

Django foi amplamente autodidata e desenvolveu soluções técnicas idiossincráticas após o acidente de 1928; sua “liberdade” resulta menos da ausência de escolarização tradicional e mais da intensa prática, escuta sistemática de jazz norte-americano e da criatividade aplicada a fortes restrições físicas e contextuais. O resultado é uma linguagem singular, forjada por internalização de repertório, adaptação técnica e invenção, não pela negação do estudo formal em si (cf. Balmer, 2010; Dregni, 2004). Sua música refletia o espírito livre dos ciganos e encantava plateias com sua expressividade e virtuosismo.

---

<sup>16</sup> “Inside his apartment, Savitry set about playing a record with all the reverence of a religious ritual. He went straight to the gramophone, selected a 78, speared it on the spindle, started it spinning, and then carefully lowered the needle arm. [...] It was this new jazz that Savitry now placed on his gramophone, playing side after side of smooth arrangements by Duke Ellington and His Cotton Club Orchestra and swinging string jazz by Joe Venuti’s Blue Four with Venuti’s violin backed by Eddie Lang’s guitar. Then Savitry played Louis Armstrong’s ‘Indian Cradle Song.’ [...] Between his gravelly voice singing the lullaby and his trumpet calling out like archangel Gabriel’s divine horn, Armstrong summed up the history of jazz to that point — and then wiped it away in a new sound dramatically more sophisticated and stylish.”

<sup>17</sup> “In a two-year convalescence, Django constructed a new method for the instrument. His first and second fingers were largely undamaged... he developed a speed and dexterity that earned him a reputation rivalled only by players of the much shorter scale violin.”

Com o passar do tempo, Django alcançou fama internacional, apresentando-se com grandes nomes do jazz e deixando uma discografia extensa e influente. No entanto, com o advento da Segunda Guerra Mundial e as perseguições aos ciganos, sua carreira sofreu interrupções. Apesar disso, sobreviveu ao conflito e voltou a se apresentar com entusiasmo, inclusive com incursões no jazz moderno e na guitarra elétrica.

Na última fase de sua vida, Django começou a se afastar dos palcos. Ainda que sua genialidade permanecesse intacta, enfrentou dificuldades para adaptar-se às mudanças no cenário musical do pós-guerra. Sua morte precoce, em 16 de maio de 1953, aos 43 anos, vítima de uma hemorragia cerebral, encerrou a trajetória de um dos maiores guitarristas de todos os tempos. Django deixou como legado não apenas uma estética musical, mas um testemunho de superação, criatividade e liberdade artística.

### 3 – METODOLOGIA

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com foco analítico-interpretativo, a fim de investigar os principais recursos técnico-expressivos utilizados por Stéphane Grappelli em dois solos de violino no contexto do *gypsy jazz*. A seleção dos solos resultou de uma revisão fonográfica que contemplou diferentes fases da carreira do músico, com atenção à clareza sonora das gravações e à representatividade estilística.

Foram escolhidas duas faixas interpretadas por Grappelli ao lado do Quintette du Hot Club de France, grupo fundamental na consolidação do *gypsy jazz*. As gravações, realizadas em 1938 e lançadas no álbum *Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France*, contam com a participação de Joseph Reinhardt e Eugène Vées (violão de acompanhamento) e Roger Grasset (contrabaixo).

As obras analisadas — *Appel Indirect* e *Black and White* — pertencem ao mesmo registro fonográfico e compartilham formações instrumentais semelhantes. No entanto, foram selecionadas com o propósito de evidenciar contrastes no uso de ideias melódicas e no desenvolvimento de estruturas improvisadas, permitindo explorar diferentes abordagens estilísticas de Grappelli.

As análises foram conduzidas por meio da transcrição manual dos solos e do estudo detalhado de padrões melódicos, rítmicos e expressivos. O foco recai sobre a reiteração e transformação de fragmentos melódicos ao longo dos improvisos, observando como Grappelli estrutura seus solos em torno de ideias recorrentes e coerentemente elaboradas, revelando domínio sobre recursos idiomáticos da improvisação jazzística.

## 4 - ANÁLISES

### 4.1 Breve análise da forma musical de *Appel Indirect*

A composição *Appel Indirect*, de autoria de Django Reinhardt, integra o repertório do *Quintette du Hot Club de France*, grupo no qual Stéphane Grappelli atuava como violinista solista. Apesar de não ser composta por Grappelli, a peça tornou-se um marco nas performances do grupo, sendo amplamente interpretada por ele e representando com clareza o estilo *gypsy jazz*.

Formalmente, a peça adota a estrutura: Intro - A-A-B-A, modelo conhecido no repertório do jazz norte-americano como “forma canção”. Essa forma, típica do swing das décadas de 1930 e 1940, foi amplamente incorporada por músicos de origem cigana europeia, que adaptaram seus elementos a uma linguagem musical própria. Segundo Collura (2008, p. 53), “a forma mais comum do jazz é a A-A-B-A, em que cada seção tem 8 compassos”.

Apesar de empregar uma forma consagrada no jazz (A-A-B-A), *Appel Indirect* distingue-se justamente por aquilo que nela é radicalmente incomum. A peça funciona quase como um estudo lúdico baseado na repetição sistemática de uma única ideia: as aproximações cromáticas ascendentes que estruturam todo o tema. Com pouquíssimos acordes e praticamente nenhum desenvolvimento harmônico convencional, Django constrói um tema inteiro a partir da transposição mecânica da mesma célula — um procedimento raro no repertório do *gypsy jazz* e que confere à música um caráter quase experimental. Essa atipicidade não é um detalhe periférico, mas o núcleo expressivo da obra: ela soa como um jogo, um pequeno exercício de invenção dentro da lógica manouche, onde a simplicidade harmônica abre espaço para um desenho melódico obsessivo, reiterado e marcadamente didático na forma como se apresenta.

Sendo assim, *Appel Indirect* apresenta essa mesma configuração formal — três seções A e uma seção B intermediária, totalizando 32 compassos por ciclo — precedida por uma introdução de 8 compassos. Essa introdução, embora não faça parte da estrutura A-A-B-A propriamente dita, é comum em composições de jazz e frequentemente utilizada como preparação rítmica e harmônica para a entrada do tema principal (COKER, 1991; AEBERSOLD, 1992). Segundo Coker (1991, p. 50–51), a introdução pode ter função estrutural, estilística ou expressiva, contribuindo para definir o caráter da peça desde os primeiros compassos. No contexto do *gypsy jazz*, essas introduções geralmente

são simples, repetitivas e centradas na harmonia do primeiro acorde do tema, criando um plano de fundo estável para a seção melódica.

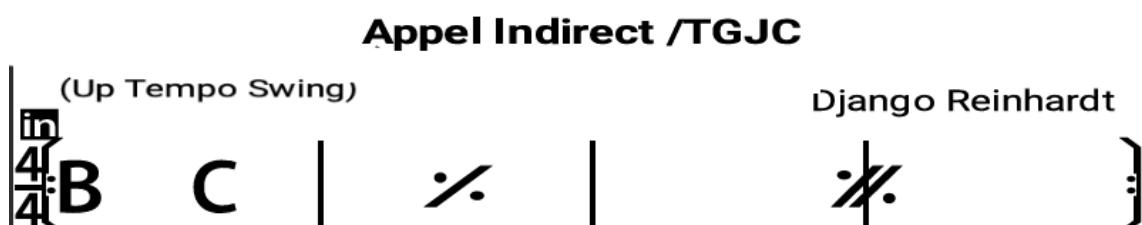
Após a introdução, estabelece-se a forma que servirá de base ao desenvolvimento temático e, depois, às seções de improvisação. A prática performática do *gypsy jazz* normalmente segue o modelo descrito por Aebersold (1992): apresentação do tema (*head*), improvisação sobre a mesma progressão harmônica ao longo de sucessivos ciclos — os chamados *choruses* — e retorno ao tema para a finalização. Como explica Tim Kliphuis (2008), essa lógica oferece liberdade criativa e um formato reconhecível para a improvisação.

Após tocar o tema, começa a improvisação, seguindo a progressão dos acordes. Isso é feito em repetições dos *choruses*, até que o tema seja tocado novamente ou alguém dê um sinal. A música termina na última nota do último *chorus*.<sup>18</sup> (2008, p, 10 tradução do autor).

A fusão entre o *swing* americano e os elementos da música cigana é destacada por Wilkinson (2001, p. 1–2), que demonstra como essa mistura se consolidou na obra de Django Reinhardt e no estilo de Grappelli, ao incorporarem fraseado swingado, harmonia jazzística e pulsação rítmica cigana de forma inovadora.

A versão registrada e transcrita por Gioani (2022), no *The Transcribed Gypsy Jazz Chordbook*, confirma essa estrutura formal já mencionada. A seguir, será apresentada a análise dessa introdução com o apoio da Figura 1.

**Figura 1** – Transcrição da estrutura formal da introdução musical de Apple Indirect.



Fonte: Gioani (2022)

<sup>18</sup> A tune always has a theme, or *head*, which is usually accompanied by chords (a harmonic progression). [...] After the *head* is played, improvisation begins, following the chord progression. This is done over repeated *choruses*, until the *head* is played again or someone gives a signal. The tune ends on the final note of the last *chorus*.

A introdução de 8 compassos é marcada por um ritmo firme nos violões, que alternam entre os acordes B/F♯ e C/G. A progressão entre esses dois acordes forma um intervalo de segunda menor. O movimento do baixo, que sobe de fá♯ para sol, reforça esse deslocamento mínimo. Cada compasso apresenta o acorde B/F♯ no primeiro tempo, seguido de uma pausa de colcheia, e depois o acorde C/G também em semínima. Essa alternância resulta em um padrão rítmico repetitivo e enfático, criando uma atmosfera de tensão controlada que prepara o ouvinte para o início do tema.

A transcrição de Givan (2022), apresentada na Figura 2, permite observar com clareza os detalhes rítmicos e harmônicos da introdução, incluindo a disposição das notas e a pulsação típica nos violões de acompanhamento, fundamentais para caracterizar o estilo do *gypsy jazz*.

**Figura 2** - Partitura da introdução de *Appel Indirect* transcrita por Ben Givan.

#### TRANSCRIPTION BY BEN GIVAN

The transcription consists of three staves of musical notation. The first staff is labeled 'GUITAR 1' and the second 'GUITAR 2'. Both staves are in common time (indicated by 'C'). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as 270 BPM. The title 'Appel Indirect (Reinhardt)' and 'Recorded June 14, 1938' are at the top of the page. The music starts with a section labeled 'INTRO.' where both guitars play eighth-note chords in a repeating pattern. The notation includes various note heads (solid black, open, etc.) and rests, typical of early jazz notation.

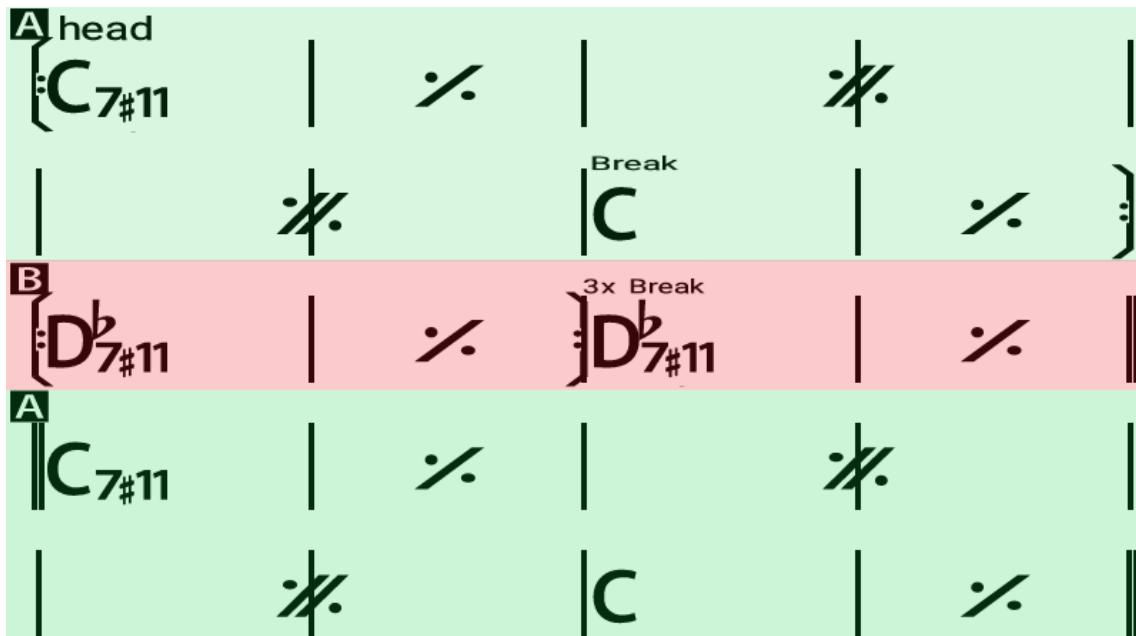
Fonte: Transcrição por Ben Givan (2022, [n.p.])

A partir da exposição da Figura 2, que revela com clareza a composição dos acordes durante a introdução, damos continuidade à análise concentrando-nos agora na apresentação do tema principal de *Appel Indirect*, estruturado na forma A-A-B-A.

Antes de explorar os aspectos melódicos, é importante observar a organização harmônica que sustenta essa forma. A Figura 3 ilustra visualmente a distribuição harmônica do tema principal de *Appel Indirect*, evidenciando com clareza as quatro seções que compõem a forma A-A-B-A. A utilização de cores distintas — verde para as seções A e vermelho para a seção B — facilita a identificação dos blocos estruturais e

reforça o caráter simétrico da composição, considerando que cada seção A e a seção B possuem 8 compassos cada, mesmo que a cifra utilize sinais de repetição que podem ocultar essa contagem à primeira vista.

**Figura 3 - Estrutura harmônica do tema Apple Indirect**



Fonte: Gioani, 2022

Durante a execução da forma A-A-B-A, os acompanhadores sustentam predominantemente o acorde  $C7\#11$  nas seções A, retornando a ele após o contraste estabelecido pela seção B, cujo centro harmônico passa a ser o acorde  $D\flat7\#11$ . A Figura 3 evidencia visualmente esse contraste, revelando como a seção intermediária (B), destacada em vermelho, se diferencia das demais por sua função de tensão e deslocamento harmônico.

O movimento entre  $C7\#11$  e  $D\flat7\#11$  representa um intervalo de segunda menor entre as fundamentais dos acordes (de C para  $D\flat$ ), além de um intervalo de seunda menor entre suas respectivas terças (de Mi para Fá), o que intensifica a sensação de cromatismo — característica recorrente no vocabulário jazzístico. Apesar disso, a longa duração dos acordes em cada seção cria estabilidade estrutural, contrapondo-se à ideia de “instabilidade harmônica”. Esse recurso de contraste, presente na seção B, contribui para a dinâmica do ciclo formal e prepara o retorno ao acorde principal na última seção A.

Embora o acorde  $D\flat7\#11$  não pertença ao campo harmônico do modo de origem, sua presença pode ser compreendida como um substituto tritonal de  $G7$ , dominante de

C7. Essa abordagem híbrida entre modalismo e funcionalismo tonal é comum no jazz e oferece aos músicos um leque expressivo mais amplo. È justamente essa flexibilidade entre estruturas harmônicas tradicionais e seus substitutos que permite ao intérprete jazzístico explorar novas direções melódicas durante a improvisação, sem romper a coerência estrutural da peça.

No contexto do *gypsy jazz*, a função da harmonia não é apenas tonal, mas também estrutural e cíclica, servindo de base para a alternância entre tema e improvisação — prática corrente em formas de 12 (blues) e 32 compassos. Kernfeld (2001, p. 37) observa que a performance jazzística normalmente se organiza como a apresentação do tema seguida por uma sucessão de *choruses* improvisados, retornando ao tema ao final. Em *Appel Indirect*, esse princípio se manifesta como um ciclo harmônico estável que sustenta a improvisação; na prática do estilo, a forma A-A-B-A com seções de 8 compassos é recorrente (Collura, 2008, p. 53), permitindo que a linguagem se torne rica por repetição criativa, variação e liberdade expressiva.

A Figura 4, extraída da transcrição de Ben Givan (2022), ilustra a célula melódica que se tornará a base recorrente para a construção do tema em *Appel Indirect*. Observa-se que Django Reinhardt emprega sistematicamente notas de aproximação cromática situadas um semitom abaixo do alvo, resolvendo em direção às notas estruturais do acorde C7. Essas aproximações, também conhecidas como "bordaduras (cromáticas)" ou "aproximações cromáticas", são amplamente utilizadas no vocabulário do jazz tradicional, particularmente para enfatizar notas-alvo pertencentes à tríade ou tétrade do acorde.

**Figura 4** – Célula melódica principal com uso de aproximações cromáticas



Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

Segundo Coker (1991), esse tipo de abordagem visa realçar a resolução melódica com suavidade e lógica interna, criando linhas que “antecipam” a chegada das notas alvo, seja por movimento diatônico, cromático ou uma combinação de ambos. Ele afirma: “as aproximações cromáticas, especialmente descendentes, são uma das maneiras mais

eficazes de conduzir o fraseado até os tons-alvo de um acorde, gerando tensão e resolução dentro do solo” (COKER, 1991, p. 38).

Na primeira seção A, por exemplo, Reinhardt inicia a frase com a sequência ascendente fá#-sol, si-dó, ré#-mi e sol#-lá, seguida de um movimento descendente usando as mesmas aproximações: ré#-mi, si-dó e fá. Tais aproximações funcionam como antecipações melódicas, conferindo à linha um fluxo natural, mas sofisticado. Já na conclusão dessa seção, conforme representado na Figura 5, ele reutiliza o padrão ascendente, agora com novas relações intervalares: fá#-lá, dó-mib, fá#-lá e dó-ré, encerrando a frase na nota sol agudo, que funciona como dominante no contexto do acorde C7, intensificando a expectativa para a resolução.

**Figura 5** – Variação melódica no final da primeira seção A



Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

Essa mesma célula retorna na segunda seção A, com estrutura rítmica e melódica semelhante à anterior. A principal diferença está na nota final, que nesta seção é o dó, fundamental do acorde C7, oferecendo uma sensação de conclusão e preparando o caminho para o contraste da seção B. A Figura 6 a seguir evidencia graficamente esse encerramento melódico mais conclusivo.

**Figura 6** - Encerramento da segunda seção A com resolução na fundamental do acorde (C) no tema de Appel Indirect.



Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

Na seção B, essa célula rítmica e melódica é reaplicada, mas agora transportada para a tonalidade contrastante de D $\flat$ 7, estabelecendo um novo centro harmônico. Como pode ser observado na Figura 7:

**Figura 7-** Desenvolvimento temático na seção B com base em D $\flat$ 7



Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

Django explora a mesma lógica de aproximações cromáticas situadas um semitom abaixo das notas-alvo, adaptadas ao novo modo. A diferença marcante nesta seção está na forma como ela se encerra: o retorno à seção A é preparado por uma antecipação rítmica incisiva, construída a partir da mesma célula melódica principal já apresentada anteriormente. Aqui, Django reutiliza o motivo com aproximações cromáticas a partir de um semitom abaixo das notas-alvo — característica marcante do tema — para estabelecer uma transição fluida e coesa entre o final da seção B e a retomada da harmonia principal.

**Figura 8 –** Antecipação melódica na conclusão da seção B.

Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

A partir daí, o tema retorna com sua célula melódica característica, agora em função conclusiva, encerrando o ciclo e criando o ambiente ideal para a entrada dos improvisos. Essa retomada, sustentada sobre o acorde C7, poderá ser observada na Figura 9, que marca a transição final do tema para os solos improvisados que seguem a mesma estrutura harmônica previamente estabelecida.

**Figura 9** – Retomada da célula melódica e conclusão do tema principal



Fonte: Transcrição realizada por Ben Givan (2022, [n.p.])

Com isso, concluímos a análise da estrutura formal, harmônica e melódica do tema de *Appel Indirect*, destacando os recursos que conferem identidade à composição como o uso de células melódicas com aproximações cromáticas, repetições estruturais e articulações swingadas, isto é, com acentuação e divisão rítmica típicas do swing jazzístico. Esses elementos não apenas moldam a estética do tema, mas também fornecem aos músicos um terreno fértil para a improvisação. A forma A-A-B-A, somada aos motivos melódicos recorrentes, oferece uma base reconhecível que pode ser reafirmada, transformada ou mesmo evitada nas seções improvisadas. A partir de agora, voltaremos nosso olhar para a improvisação de Stéphane Grappelli, observando como ele dialoga com esse material temático. Quando necessário, traremos elementos do improviso original de Django Reinhardt para comparação, visando compreender como cada músico reinterpreta os mesmos fundamentos a partir de suas respectivas vozes criativas.

#### 4.2 Transcrição e análise do solo improvisado sobre *Appel Indirect*

A seguir, é apresentada a análise do solo de violino improvisado por Stéphane Grappelli na composição *Appel Indirect*, gravada com o Quintette du Hot Club de France. Esta análise abordará os aspectos melódicos, harmônicos e expressivos da improvisação, dialogando com a linguagem idiomática do *gypsy jazz* e com as práticas descritas por Tim Kliphuis (2008) e Gabriel Bismut (2021). Para isso, será adotada uma abordagem que valoriza a articulação musical das frases, destacando as escolhas melódicas de Grappelli e os recursos de execução que contribuem para a identidade de seu estilo.

A entrada de Grappelli no solo não ocorre de maneira isolada, mas sim de forma antecipada, revelando uma das estratégias recorrentes nos solos de swing, conforme descrito por Tim Kliphuis (2008, p. 18–19) como antecipação — recurso melódico no qual uma ou mais notas de uma frase são executadas antes da mudança harmônica esperada. Nesse caso específico, o violinista inicia sua primeira frase ainda dentro do

último compasso do *chorus* anterior, sobre o acorde de G7, antecipando a chegada do acorde principal C7, que inaugura o novo ciclo harmônico, como pode ser observado na Figura 10:

**Figura 10** - Início da improvisação de Grappelli com antecipação sobre o acorde G7.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Esse recurso não apenas cria uma transição fluida entre os solos, como também se apoia na expectativa auditiva gerada pela resolução iminente do acorde dominante. Ao iniciar sua frase antes da nova progressão harmônica, Grappelli reforça o sentido de continuidade formal, explorando com naturalidade o espaço entre tensão e resolução — um aspecto central do gênero *gypsy jazz* (KLIPHUIS, 2008; BISMUT, 2021).

O uso da antecipação, onde ele começa a improvisar antes do início da forma, é uma marca recorrente em sua linguagem improvisativa. Isso pode ser observado, por exemplo, em um de seus solos mais emblemáticos, Minor Swing,<sup>19</sup> como ilustrado na Figura 11 onde o violinista antecipa a entrada da frase antes da cadência. Essa escolha gera uma sensação de fluidez contínua e de diálogo orgânico com o acompanhamento, revelando não apenas um recurso estilístico, mas também a sensibilidade de Grappelli para o tempo musical e a escuta coletiva.

**Figura 11** - Exemplo de antecipação no início do improviso de Grappelli em Minor Swing



Fonte: Bismut (2022, [n.p.])

<sup>19</sup> *Minor Swing* foi composta por Django Reinhardt e Stéphane Grappelli em 1937. A gravação original foi realizada pelo Quintette du Hot Club de France e lançada pela gravadora Swing Records no mesmo ano. A faixa integra o repertório clássico do *gypsy jazz* e tornou-se uma das composições mais conhecidas do duo, figurando em diversas coletâneas e regravações ao longo das décadas.

A improvisação de Stéphane Grappelli em *Appel Indirect* pode ser compreendida à luz do conceito de improvisação idiomática desenvolvido por Derek Bailey (1993) e discutido por Iara de Melo Ramos Gomes (2014). Segundo a autora, a improvisação idiomática é “vinculada a um estilo musical específico” e “aos seus gestos, recursos técnicos e repertório de ideias previamente assimiladas pelo intérprete” (GOMES, 2014, p. 6).

A análise da transcrição realizada neste trabalho, em diálogo com outras transcrições de solos de Grappelli, revela que seu discurso improvisado é amplamente estruturado a partir da repetição e transformação de fragmentos melódicos curtos. Esses pequenos motivos funcionam como pontos de partida que o violinista reorganiza, desenvolve e reinventa ao longo do solo, criando continuidade e unidade discursiva.

Embora na literatura jazzística esses fragmentos sejam frequentemente denominados *licks*<sup>20</sup>, a terminologia pode sugerir uma individualidade melódica característica, geralmente associada a desenhos rítmicos e contornos muito específicos. No caso do solo de Grappelli em *Appel Indirect*, porém, o material analisado consiste menos em *licks* distintivos e mais em células melódicas simples, derivadas de escalas reduzidas (especialmente a pentatônica e a blues) e de aproximações cromáticas recorrentes. Assim, optamos aqui por nos referir a essas unidades como frases ou células motivicamente relacionadas, em consonância com sua função estrutural no discurso improvisado.

Essas células aparecem encadeadas em uma lógica de variação contínua: Grappelli repete o mesmo ponto de partida melódico, reorganizando-o ritmicamente, alterando intervalos ou deslocando-o dentro da nova harmonia. A Figura 12 evidencia esse processo, mostrando três ocorrências sucessivas de uma mesma célula inicial, identificadas como Frase 1, Frase 2 e Frase 3, com pequenas modificações que revelam o caráter orgânico e evolutivo do improviso.

---

<sup>20</sup> No jazz, *lick* refere-se a um pequeno desenho melódico-rítmico característico, geralmente de curta duração e facilmente reconhecível, utilizado como módulo reaplicável na improvisação (KERNFELD, 2001, p. 37).

**Figura 12**– Três ocorrências sequenciais de uma mesma célula melódica em Appel Indirect

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nas três ocorrências destacadas, observa-se que Grappelli inicia cada frase utilizando uma aproximação cromática descendente e ascendente sobre a nota ré (ré–mib–ré). Esse recurso, tecnicamente definido como bordadura cromática, cria tensão e prepara o ouvido para a resolução subsequente. Além disso, esse gesto está associado à escala blues de C, elemento recorrente na linguagem do violinista.

Após a bordadura inicial, as três frases evoluem para um arpejo descendente sobre o acorde C7, consolidando o centro modal da seção A e reforçando a simetria harmônica da peça. O interesse musical, portanto, não está na originalidade isolada de cada contorno melódico, mas no modo como Grappelli manipula a mesma ideia de forma coerente e progressiva, construindo um discurso linear que combina repetição, variação e adaptação harmônica.

Esse procedimento de deslocar uma mesma célula melódica para diferentes alturas, preservando sua estrutura intervalar, corresponde ao que Jerry Coker (1991) define como sequência — a repetição transposta de um motivo curto que mantém sua função estrutural e expressiva. No contexto de *Appel Indirect*, essa lógica sequencial reforça o caráter processual da improvisação de Grappelli, permitindo que a linha melódica se desenvolva de maneira contínua e organicamente ligada à harmonia.

Essa estratégia de desenvolvimento motívico, baseada na recombinação de pequenas células melódicas, revela não apenas uma característica importante de sua

linguagem, mas também reforça a estética de *Appel Indirect*, cuja própria composição, como discutido anteriormente, já se fundamenta em padrões repetitivos e em uma estrutura harmônica inusitadamente reduzida. Assim, o solo de Grappelli dialoga diretamente com o espírito quase lúdico e experimental da peça, ampliando seus recursos expressivos sem romper com sua lógica construtiva interna.

Esses exemplos demonstram como Grappelli não apenas reutiliza frases como fórmulas pré-assimiladas, mas as transforma com flexibilidade expressiva, respeitando o contexto harmônico e formal. Sua improvisação é construída a partir de células motívicas que se desenvolvem organicamente ao longo do solo, revelando uma organização estrutural clara e criativa, típica de uma linguagem estilística consolidada no *gypsy jazz*.

Além da reutilização de frases, outro recurso marcante na improvisação de Grappelli é o uso de quiáleras como motivo rítmico-melódico estruturante, frequentemente organizadas em forma de sequência, ou seja, em repetições do mesmo motivo com variações rítmicas ou harmônicas ao longo do solo. Em *Appel Indirect*, esse padrão aparece de forma clara em frases compostas por semínimas agrupadas em quiáleras, gerando uma sensação de dilatação temporal em contraste com o fluxo regular das colcheias swingadas. O que torna esse recurso ainda mais expressivo é sua relação com a progressão harmônica: mesmo quando utiliza notas de tensão ou de passagem, Grappelli mantém a frase ancorada nos acordes subjacentes, respeitando sua função e evitando dissonâncias gratuitas.

Um exemplo notável ocorre quando esse motivo é apresentado sobre o acorde de C7 e, logo em seguida, reaproveitado sobre Db7, mantendo sua estrutura melódica e rítmica, mas adaptando-se suavemente à nova harmonia. Essa transição mostra que o motivo não é aleatório, mas parte de um fluxo contínuo e coeso, cuidadosamente elaborado dentro do solo. É importante observar que essa ideia também já havia sido introduzida anteriormente na improvisação de Django Reinhardt, o que sugere um diálogo musical entre os solistas, no qual Grappelli retoma e desenvolve material temático previamente apresentado.

Os motivos usados para sequências podem ser longos ou curtos, e podem ser melódicos, rítmicos, harmônicos ou baseados em intervalos sugestivos. Às vezes, a ocorrência sequencial do motivo é simples e transparente. Outras vezes, pode ser fortemente ornamentada e disfarçada, talvez escapando à

percepção consciente do ouvinte, mas ainda assim sendo percebida de forma sutil<sup>21</sup>. (COKER, 1980, p. 55, tradução nossa)

Essa definição se aplica diretamente ao procedimento de Grappelli, que trata as quiáleras não como mero recurso técnico, mas como unidades expressivas que se transformam no decorrer do solo, articulando melodia, ritmo e harmonia com naturalidade e identidade estilística.

Para ilustrar esse processo, a seguir apresentamos dois exemplos extraídos da transcrição: o primeiro (figura 13), retirado do solo de Django Reinhardt, evidencia a introdução do motivo em quiáleras que irá ressoar mais adiante; o segundo (figura 14), mostra como Grappelli retoma e desenvolve esse mesmo motivo, adaptando-o harmonicamente ao longo da forma. Ambos revelam a função motívica e estrutural das quiáleras na construção do discurso improvisado.

**Figura 13 - Sequência em quiáleras na improvisação de Django Reinhardt em Appell Indirect**

*Solo de Django Reinhardt*

Fonte: Givan (2022, [n.p.])

<sup>21</sup> “The motives used for sequences may be long or short, and they may be melodic, rhythmic, harmonic, or based on a provocative interval. Sometimes the sequential occurrence of the motive is simple and transparent. Other times it may be heavily-decorated and disguised, perhaps escaping the conscious awareness of the listener, but it is nevertheless sensed in some subtle way.” (COKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the Developing Improviser*. Miami: Studio 224, 1980, p. 55)

**Figura 14** - Sequência em quiáteras de Stéphanne Grappelli



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

#### 4.2.1 Aspectos técnicos e estilísticos na improvisação de Grappelli

Ao analisar a organização melódica das improvisações de Grappelli, é fundamental destacar os recursos técnicos e estilísticos que moldam sua sonoridade e definem sua identidade interpretativa. Entre esses elementos, o *swing* ocupa um lugar central, funcionando não apenas como subdivisão rítmica, mas como um fenômeno expressivo mais amplo, que envolve articulação, ataque e balanço.

Longe de ser apenas uma subdivisão rítmica, o *swing* em Grappelli resulta de um conjunto articulado de recursos técnicos que combinam ações expressivas da mão esquerda com articulações refinadas da mão direita (arco). Esse domínio técnico possibilita uma articulação melódica que confere elasticidade, balanço e leveza à execução, sendo um dos elementos definidores da estética do jazz tradicional e do repertório manouche.

Tim Kliphuis (2008) dedica atenção especial a esse aspecto, observando que o *swing* de Grappelli é sutil, intuitivo e se manifesta por meio de ataques suaves, ligaduras de expressão estratégicas (*slurs*), deslocamentos de acento e distribuição assimétrica de colcheias e pausas. Trata-se, portanto, de uma fluidez que vai além da notação escrita, exigindo escuta refinada, controle técnico e uma articulação corporal precisa, elementos que contribuem diretamente para a naturalidade e musicalidade do seu fraseado.

Essa abordagem está profundamente enraizada nas práticas do jazz americano, como explica Jerry Coker:

Minha primeira obra, *Improvising Jazz* (1964), já tratava de questões como tendências comuns de progressões harmônicas, princípios de substituições de acordes e, entre outros pontos, uma análise do que causa o *efeito swingado das colcheias no jazz*. [...] Artistas são indivíduos, e por isso sempre ultrapassam os limites estabelecidos, mas certas abordagens permanecem constantes e conferem identidade ao estilo. O swing é uma dessas práticas comuns que definem a linguagem jazzística.<sup>22</sup> (COKER, 1980, p. 1–2, tradução nossa).

Essa percepção reforça a ideia de que o swing não é apenas um elemento técnico, mas também um componente estilístico e cultural, que Grappelli absorveu e reelaborou com naturalidade, transformando-o numa das marcas expressivas da sua improvisação.

A execução do swing, especialmente no fraseado com colcheias, não se dá de forma literal como aparece na notação tradicional. Embora seja comum escrevê-las como colcheias iguais, no jazz essas figuras geralmente são executadas com divisão desigual do tempo. Tim Kliphuis (2008, p. 18–19) explica que Grappelli costumava tocar a primeira colcheia como se fosse uma colcheia pontuada e a segunda como uma semicolcheia, criando uma sensação rítmica semelhante à fórmula do “*triplet feel*<sup>23</sup>” (isto é, a primeira colcheia ocupa dois terços do tempo e a segunda, um terço). Esse deslocamento interno, ainda que sutil, confere ao fraseado jazzístico sua fluidez e leve balanço característico. Jerry Coker (1980, p. 11) também enfatiza esse aspecto ao afirmar que, no jazz, “o swing é o efeito resultante de subdivisões rítmicas desiguais, combinadas com ataques articulados de maneira expressiva e controlada”.

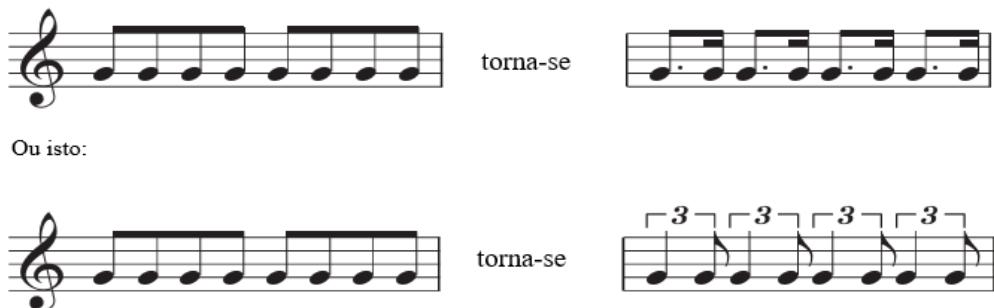
A seguir, apresentamos uma imagem comparativa que ilustra graficamente essa diferença: a primeira mostra a notação com colcheias “retas”, enquanto a segunda representa a maneira como elas devem ser mentalizadas e executadas com swing, conforme a prática tradicional do jazz. (figura 15):

---

<sup>22</sup> My first book, *Improvising Jazz* (1964), dealt with such matters as common tendencies in chord progressions, principles of chord substitution, and, among other points, an analysis of what causes the *swing feel* of jazz eighth notes. [...] Artists are individuals and, as such, will always *push* the boundaries of the established order, but certain approaches remain relatively constant and give identity to the style. Swing is one of these common practices that define the jazz language.”

<sup>23</sup> *Triplet feel* (sensação de tercina) refere-se a um padrão rítmico no qual cada batida do compasso é subdividida em três partes iguais, produzindo uma sensação de balanço típica do swing. Embora frequentemente escrita com colcheias regulares, a execução pressupõe o agrupamento em tercinas, criando um fraseado mais fluido e característico do jazz (Levine, 1995, p. 37).

**Figura 15 – Colcheias Swingada**



Fonte: Kliphuis (2008, p. 15).

Ao longo de sua prática improvisativa, Grappelli recorre a um conjunto de recursos técnicos que combinam articulações da mão direita (arco) com ações expressivas da mão esquerda, resultando em um fraseado altamente fluido, sutil e pessoal. Parte dessas ações técnicas tem origem na tradição erudita do violino, especialmente no que diz respeito ao controle da arcada, uso de golpes variados e articulações refinadas — elementos fundamentais na formação de instrumentistas clássicos. Outras características, no entanto, são específicas do vocabulário jazzístico e da prática performática do *jazz manouche*, que valoriza a liberdade de acento, o swing e a espontaneidade expressiva.

Tim Kliphuis (2008) apresenta um conjunto de notações que ajudam a compreender a articulação, a dinâmica e o estilo de execução característicos de Grappelli.

As primeiras notações apresentadas referem-se a ações típicas da mão esquerda, como o *Stretch* (extensão), *Slide* (*glissando*), *Fall* (queda), *Push* (empurrar) e *Pull* (puxar), *Harmonic* (Harmônicos). Essas técnicas são utilizadas para gerar efeitos melódicos, ornamentais e expressivos, e exigem refinada coordenação com a mão direita, embora não dependam exclusivamente de variações no arco.

Um ponto essencial na improvisação de Grappelli é a maneira como sua fluência melódica se articula com os recursos idiomáticos do violino. Seu discurso não se constrói apenas a partir de escalas, motivos ou padrões harmônicos, mas de uma relação física e gestual com o instrumento, em que articulações de arco, *portamentos*, *glissandi*, harmônicos e pequenas inflexões de pressão e velocidade surgem de forma espontânea e pertinente. Assim como o pianismo de Chopin ou a improvisação pianística de André Mehmari exploram profundamente as possibilidades inerentes ao teclado, o fraseado de Grappelli revela uma compreensão íntima da natureza sonora do violino. Sua improvisação nasce da técnica colocada em movimento, o instrumento molda a frase, e a frase molda o gesto, produzindo uma musicalidade que integra expressão, virtuosismo e

corporeidade. Essa fusão entre domínio técnico e espontaneidade constitui uma das marcas mais singulares de sua linguagem.

A seguir, são listadas essas notações com suas respectivas traduções e exemplos visuais, extraídos diretamente do material de Kliphuis 2008.

**Figura 16 - Stretch** (extensão): técnica em que um dedo da mão esquerda se estende para alcançar uma nota mais distante dentro da mesma posição, sem mover toda a mão ou utilizar mudança de posição.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 8).

**Figura 17- Slide (Glissando):** transição suave entre duas notas por meio de um *portamento* contínuo.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 8).

**Figura 18 - Fall** (queda): queda repentina no final de uma frase, geralmente ornamentada, sugerindo relaxamento ou encerramento expressivo.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 8).

**Figura 19 - Push** (empurrar) e **Pull** (puxar): articulações com o mesmo dedo da mão esquerda para notas vizinhas, criando variações expressivas de ataque sem o movimento contínuo do *portamento*.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 8).

**Figura 20 - Harmonic** (Harmônicos naturais): sons agudos produzidos ao tocar suavemente a corda do violino sem pressioná-la, criando um timbre leve e etéreo. Técnica recorrente no estilo de Grappelli.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 8).

Em seguida, são destacadas as articulações típicas da mão direita, que moldam diretamente o caráter rítmico e o balanço do fraseado. Entre elas, estão o *Chop* (ataque percussivo) figura 13, as *Ghost Notes* (notas fantasma) figura 14 e o uso refinado de ligaduras, que desempenham papel central na construção do *swing* e da leveza rítmica no estilo de Grappelli.

**Figura 21 - Chop** (ataque percussivo): golpe seco e rítmico com o arco, que adiciona impacto ou marcação dentro do fraseado.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 9).

**Figura 22 - Ghost Note** (nota fantasma): nota tocada de forma extremamente leve ou abafada, funcionando mais como efeito percussivo/textural do que como nota definida.



Fonte: Kliphuis (2008, p. 9).

Por fim, serão apresentados trechos selecionados da transcrição de *Appel Indirect* em que essas ações podem ser claramente observadas em contexto musical, acompanhados de comentários que analisam sua função dentro da improvisação.

Um dos recursos técnicos mais recorrentes na improvisação de Grappelli é o *Slide* (*glissando*), utilizado aqui como elemento de articulação expressiva que contribui para a fluidez melódica da frase. Na imagem a seguir (Figura 15), extraída da transcrição de *Appel Indirect*, observamos um exemplo marcante do uso do *slide* como recurso

expressivo. O gesto técnico se inicia já na primeira nota da sequência, com um *glissando* que parte de uma nota inferior, (geralmente, de um semitom) para alcançar a nota mib — que atua como terça menor sobre o acorde C7, e cumpre a função de nota blues dentro da escala blues de C. Após essa chegada inicial, Grappelli alterna repetidamente entre as notas dó e mib, recorrendo novamente ao *slide* para atingir a nota-alvo de forma ágil e articulada, criando um efeito de insistência expressiva sobre a terça menor. Esse padrão não apenas destaca o colorido blues da frase, mas também contribui para a fluidez do fraseado e a construção de um motivo melódico-rítmico cíclico, perfeitamente integrado ao balanço swingado do solo.

**Figura 23** — Exemplo de uso do *Slide* (*glissando*) no solo de Grappelli em *Appel Indirect*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Segundo Tim Kliphuis (2008, p. 21), esse tipo de articulação era característico do estilo de Grappelli: “ele usava *slides* não apenas como ornamento, mas como forma de dar vida à nota de chegada, tratando o gesto como parte natural do fraseado”. Já Jerry Coker (1980, p. 11) reforça que recursos como *slides* e aproximações cromáticas “são elementos definidores da linguagem jazzística, contribuindo diretamente para o caráter pessoal da improvisação”.

Além do exemplo destacado, é possível observar o uso do *slide* em outros momentos pontuais ao longo do solo, como na nota inicial de determinadas frases, onde o gesto contribui para um início mais suave, enfático ou expressivo. No entanto, Grappelli aplica esse recurso com equilíbrio e intenção estilística clara, evitando seu uso excessivo e preservando a naturalidade do fraseado.

Vale destacar que o *slide* não se restringe apenas a frases estruturadas em sequências rítmico-melódicas, como no exemplo anterior. Em outras improvisações de Grappelli, o recurso também é utilizado em finais de frase, geralmente na última nota, associado a um vibrato expressivo e a um *glissando* rápido ascendente, contribuindo para

um encerramento mais articulado e orgânico. No entanto, esse tipo específico de aplicação do *slide* não ocorre em *Appel Indirect*.

Na peça em questão, Grappelli opta por outro gesto semelhante para encerrar frases: o *fall* (queda). Diferente do *slide*, que descreve uma condução direcional e contínua até a nota-alvo, o *fall* se caracteriza por um movimento descendente, iniciado após a execução da nota principal. Quando a nota escorrega para baixo sem destino fixo, é geralmente acompanhada de vibrato e finalizada por uma queda súbita de afinação, de forma sutil e, por vezes, quase imperceptível. Essa articulação aparece de forma pontual ao longo do solo — geralmente na nota final de uma frase — e cumpre uma função expressiva de relaxamento e encerramento melódico. A queda rápida após o vibrato na última nota caracteriza o uso sutil do *fall* como gesto de encerramento de frase. Um exemplo disso pode ser observado a seguir (Figura 16).

**Figura 24** — Exemplo de uso do *Fall* (queda) no solo de Grappelli em *Appel Indirect*.

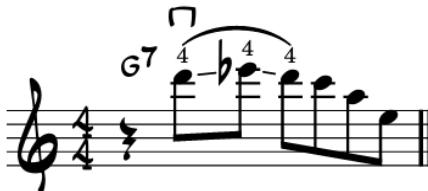


Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Outro gesto técnico recorrente na improvisação de Grappelli é o uso de *Push* e *Pull* que são articulações realizadas com o mesmo dedo da mão esquerda, que criam pequenas oscilações expressivas sem mudança de posição. Esse recurso, muito utilizado na linguagem jazzística, é frequentemente associado à ênfase em notas ornamentais, *blue notes* e células motívicas rápidas.

No exemplo já apresentado anteriormente para ilustrar o uso da bordadura cromática (Figura 17), observamos também a aplicação clara de *Push* e *Pull*: as três notas iniciais (Ré – Mib – Ré) são todas executadas com o quarto dedo da mão esquerda, que realiza um movimento de empurrar (*Push*) ao alcançar a nota Mib, e de puxar (*Pull*) ao retornar ao Ré, sem troca de dedo ou mudança de posição.

**Figura 25** — Exemplo de *Push* e *Pull* sobre bordadura no solo de Grappelli.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Esse microgesto, além de evidenciar o uso de *Push & Pull*, também configura um exemplo de extensão (*stretch*) — já que o quarto dedo se estende lateralmente para alcançar a *blue note* (Mib), reforçando a articulação expressiva e a sonoridade jazzística. No contexto do jazz, *blue notes* são notas alteradas, geralmente a terça, quinta ou sétima em sua forma menor ou diminuta, que são intencionalmente cantadas ou tocadas com desvios microtonais em relação ao sistema temperado ocidental, criando um efeito expressivo de tensão e lamento característico da estética afro-americana (BERLINER, 1994, p. 35).

A combinação desses três gestos técnicos em uma mesma frase revela o domínio de Grappelli sobre a mecânica do instrumento, transformando limitações posicionais em soluções expressivas.

Grappelli emprega esse tipo de articulação com frequência em diversos contextos: na construção de *licks*, na conexão de frases dentro de arpejos, ou explorando a escala pentatônica e a *blues scale*, alternando dedos e utilizando extensões para articular notas com fluidez e intenção estilística. Seu uso de *Push*, *Pull* e *Stretch* não é apenas técnico, mas também idiomático, funcionando como uma extensão natural do vocabulário do jazz violinístico.

Um exemplo claro da aplicação do gesto de *Pull* pode ser observado na Figura 18, retirada da transcrição de *Appel Indirect*. Trata-se de uma frase descendente arpejada sobre o acorde de C7, na qual Grappelli combina notas estruturais do acorde com tensões melódicas e notas de passagem, como a ré (nona maior) e o sib (sétima menor). Nesse trecho, ele realiza o gesto de *Pull* com o terceiro dedo da mão esquerda em primeira posição, começando pela execução das notas de tensão, que são então “puxadas” para se resolverem nas notas-alvo do acorde — por exemplo, o sib é puxado para o lá, e o mib é puxado para a nota ré — tudo isso sem troca de dedo ou mudança de posição, garantindo

uma articulação suave e eficiente que reforça o fraseado descendente com naturalidade e leveza, sem necessidade de um novo ataque com o arco.

O resultado é uma conexão fluida entre alturas, que preserva a lógica harmônica e intensifica a musicalidade — uma marca da abordagem técnica idiomática de Grappelli, que alia economia de movimento à expressividade articulatória.

**Figura 26** — Uso do *Pull* em frase descendente sobre o acorde de C7 no solo de Grappelli.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

O motivo melódico apresentado anteriormente — onde se observa o uso do *Pull* — é reutilizado por Grappelli em outro momento do solo com técnicas distintas, como o *Fall*, conforme ilustrado na Figura 16. Essa recorrência evidencia uma das marcas de seu estilo: a habilidade de transformar motivos simples em material expressivo multifacetado, variando articulação, direção, ataque e dinâmica, sem alterar substancialmente o conteúdo melódico.

Esse tipo de reutilização é característico de uma improvisação motívica formulada, como define Jerry Coker (1980), na qual o improvisador mantém ideias centrais reconhecíveis, mas as reconfigura com flexibilidade ao longo da forma. No caso de Grappelli, essa prática garante coesão ao solo e, ao mesmo tempo, surpresa auditiva, pela maneira como pequenas mudanças técnicas geram novas possibilidades expressivas a partir de um mesmo núcleo melódico.

O fraseado de Grappelli é frequentemente descrito como elegante, expressivo e cantável, uma qualidade que resulta da combinação entre escolhas melódicas refinadas e um domínio técnico util das articulações do arco. Como observa Tim Kliphuis (2008), mesmo os solos mais elaborados de Grappelli soam naturais, “como se ele estivesse falando ou cantando”, pois sua improvisação preserva a fluência e a musicalidade da melodia original. Um dos elementos fundamentais para essa sonoridade é o uso criterioso de acentos e *ghost notes* (notas fantasma), que contribuem para criar o balanço característico do swing.

Essas notas fantasmas, articuladas de forma extremamente leve com a mão direita, funcionam como respiros rítmicos, suavizando o fraseado sem interromper seu fluxo. Elas são frequentemente intercaladas entre colcheias acentuadas, criando uma alternância que dá leveza e elasticidade à linha melódica. Embora os acentos geralmente recaiam sobre os tempos fortes, o efeito do swing emerge da relação dinâmica entre acentos e notas atenuadas, além do leve impulso que pode se projetar sobre subdivisões internas dos tempos fracos — um traço sutil, mas essencial na prática jazzística. Jerry Coker (1980) ressalta que esse tipo de variação “dá ao swing sua vitalidade e identidade estilística”, transformando o fraseado em algo pulsante, mesmo nos momentos de maior simplicidade rítmica.

Em *Appel Indirect*, Grappelli aplica esse conceito com maestria, como se pode observar na Figura 19: uma passagem em que os acentos bem localizados se alternam com *ghost notes* discretos, revelando não apenas precisão técnica, mas também uma consciência estilística que transforma cada gesto em expressão musical. A articulação curta e seca do arco, realizada de forma percussiva, marca a frase de maneira rítmica sem interferir na fluidez melódica.

**Figura 27** - Alternância entre acentos e *ghost notes* no solo de Grappelli em *Appel Indirect*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Entre os elementos que mais contribuem para o balanço natural e a fluidez do fraseado de Grappelli, destaca-se o uso expressivo das ligaduras. Esse recurso de articulação permite ao violinista modelar o fluxo melódico, alternando entre notas acentuadas e passagens suavemente conectadas, o que resulta em uma execução mais vocal, orgânica e swingada. Em *Appel Indirect*, observa-se o emprego sistemático de ligaduras curtas, geralmente envolvendo dois ou três sons por arco — uma escolha comum no vocabulário do *jazz manouche*.

Esses agrupamentos favorecem a clareza rítmica sem comprometer a fluidez, organizando a frase em unidades menores que respiram com leveza e precisão. A imagem

a seguir destaca alguns dos padrões mais utilizados por Grappelli nesse solo, evidenciando como suas decisões de arco influenciam diretamente a musicalidade e a elegância de sua improvisação.

**Figura 28** — Padrões de ligaduras recorrentes no solo de Grappelli em *Appel Indirect*.



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

As ligaduras curtas e bem posicionadas contribuem para a construção do swing e da fluidez melódica, refletindo o estilo articulado e natural de Grappelli.

Embora não seja perceptível de forma clara em *Appel Indirect*, vale mencionar o uso ocasional do *chop* por Grappelli em outros contextos de sua prática improvisativa. Esse gesto técnico, executado com um ataque seco e rítmico do arco próximo ao talão, é geralmente utilizado para marcar a pulsação ou criar efeitos percussivos discretos, especialmente em momentos de maior interação rítmica com o acompanhamento.

No contexto da performance de cordas friccionadas, o *chop* consiste num golpe percussivo do arco próximo ao talão em que o arco permanece apoiado na corda; em seguida, realiza-se o *pinch*, pequeno movimento ascendente que produz uma nota definida (ZEICHNER, 2020, p. 93–94). Empregado no jazz, o *chop* pode funcionar exclusivamente como recurso rítmico ou ser combinado a acordes e linhas de baixo, ampliando a variedade textural do fraseado e reforçando a pulsação (ZEICHNER, 2020, p. 94).

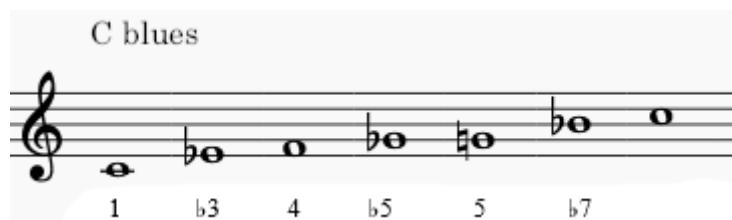
O *chop* acrescenta variedade textural ao fraseado e é particularmente eficaz em passagens rápidas, pausas rítmicas ou em composições mais enérgicas. Quando utilizado por Grappelli, sempre aparece com equilíbrio e leveza, mantendo a elegância característica de seu estilo. Trata-se de mais um exemplo de como sua técnica se adapta criativamente às demandas expressivas do jazz, explorando não apenas a melodia, mas também o ritmo e a sonoridade do instrumento de forma integrada.

#### 4.2.2 Discurso melódico de Grappelli: intervalos, escalas e fluidez linear

O discurso melódico de Stéphane Grappelli em *Appel Indirect* evidencia uma combinação sofisticada entre controle técnico, imaginação motívica e fluidez improvisatória. Mais do que articular desenhos isolados, o violinista constrói linhas contínuas que se desenvolvem organicamente, baseando-se na manipulação de intervalos curtos, aproximações cromáticas e variações escalares que se renovam ao longo do solo. A coesão desse discurso é resultado de um equilíbrio preciso entre repetição, variação e adaptação harmônica, elementos que conferem identidade ao seu fraseado.

Entre os recursos centrais empregados na improvisação, destacam-se o uso da escala blues de C e da escala pentatônica menor de C, ambas recorrentes nas práticas jazzísticas e particularmente produtivas em solos lineares como os de Grappelli. Essas escalas funcionam como matrizes intervalares que orientam o desenho das frases, permitindo a criação de contornos melódicos simples e expressivos. A Figura 29 apresenta a escala blues de C tal como utilizada pelo violinista, enquanto a Figura 30 exibe a escala pentatônica menor de C, frequentemente explorada em movimentos ascendentes ou descendentes dentro do solo.

**Figura 29 — Escala blues de C**



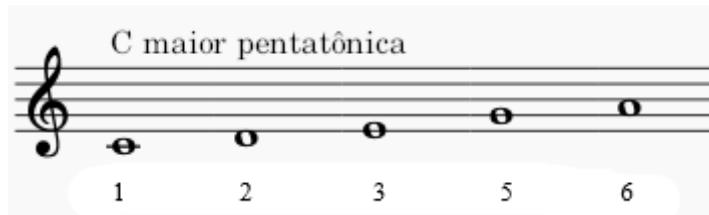
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Essa escala, amplamente utilizada no jazz e no blues, é valorizada pelo seu caráter expressivo e pela capacidade de criar tensão melódica mesmo em contextos harmônicos estáveis. Segundo Faria (1999), a chamada “escala blues menor” é formada pela sequência 1 – b3 – 4 – #4 (ou b5) – 5 – b7, sendo caracterizada pela adição de uma nota cromática entre o quarto e o quinto graus. No caso de Appel Indirect, Grappelli emprega essa escala especialmente sobre o acorde de C7, explorando a combinação entre notas consonantes (como a tônica e a quinta) e dissonantes (como a blue note), conferindo

riqueza e expressividade ao discurso improvisado. Sua aplicação é ideal para solos expressivos, incorporando cromatismos e *feeling*<sup>24</sup>, além de se adaptar harmonicamente tanto a acordes dominantes (como C7 e C9) quanto a acordes menores (como Cm7). Essa abordagem contribui para reforçar o fraseado swingado e as articulações idiomáticas típicas do *gypsy jazz*.

A escala pentatônica maior de C é composta pelas notas: Dó – Ré – Mi – Sol – Lá – Dó. Sua fórmula intervalar é: 1 – 2 – 3 – 5 – 6. Na Figura 30, vemos a forma mais direta dessa escala, com os seguintes intervalos:

**Figura 30** — Escala pentatônica de C



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Trata-se de uma escala estável, sem presença de semitons, o que a torna extremamente eficiente para improvisações melódicas suaves e sem gerar dissonâncias accidentais. Grappelli a utiliza para criar linhas melódicas simples e fluidas, contornando os acordes de forma mais abstrata, mas ainda assim eficaz. Em *Appel Indirect*, seu uso aparece nas passagens mais lineares, revelando o domínio técnico e a naturalidade de Grappelli ao navegar pelas harmonias com leveza.

No caso da seção B de *Appel Indirect*, que modula para o acorde Db7, Grappelli mantém exatamente o mesmo material melódico, apenas transposto para o novo centro tonal. Trata-se da mesma escala blues e da mesma pentatônica, agora reorganizadas em função da fundamental de Db7. Como as estruturas intervalares permanecem idênticas, opta-se aqui por não reproduzir graficamente as escalas transpostas, uma vez que isso não acrescentaria informação analítica relevante. Basta observar que os modelos apresentados

<sup>24</sup> *Feeling*: termo em inglês utilizado no contexto musical para designar a expressividade, emoção e intenção transmitidas na interpretação, frequentemente associadas à personalidade e sensibilidade do músico.

sobre C7 são reaplicados sobre Db7, mantendo a lógica construtiva e a identidade expressiva das linhas improvisadas.

A fluidez que caracteriza o solo de Grappelli é sustentada por movimentos intervalares curtos, sobretudo segundas maiores, segundas menores e cromatismos de aproximação, que funcionam como pontos de ligação entre as notas-alvo. Essas aproximações, frequentemente realizadas como bordaduras cromáticas ou abordagens diretas por semitom, ampliam a expressividade da linha melódica sem comprometer sua clareza estrutural. Em diversos trechos, nota-se que Grappelli desloca a mesma célula melódica para diferentes alturas, reorganizando-a conforme a harmonia, o que reforça o caráter processual e não modular de sua improvisação.

Outro aspecto marcante é a ausência de grandes saltos intervalares no solo. Embora o violino permita deslocamentos amplos de registro, Grappelli opta por um discurso predominantemente linear, privilegiando deslocamentos graduais. Essa escolha não indica limitação técnica, mas uma estética própria: a de construir frases longas e contínuas, nas quais a condução melódica resulta de pequenas transformações sucessivas, e não de contrastes abruptos. A consequência é um fraseado suave, elegante e organicamente ligado à tradição manouche, no qual cada gesto parece surgir naturalmente do anterior.

A coerência entre técnica, fraseado e expressividade revela a integração profunda entre o improvisador e o instrumento. As articulações próprias do violino, *glissandos* curtos, *portamentos* discretos, harmônicos ocasionais e pequenas inflexões de arco, surgem como extensões naturais das frases, conferindo caráter idiomático ao discurso melódico. Como observado por Kliphuis (2016), tais recursos não são meros ornamentos, mas elementos constitutivos do estilo de Grappelli dentro do gênero manouche, que utiliza o violino não apenas como veículo sonoro, mas como um corpo expressivo capaz de moldar a linha melódica em tempo real.

Assim, a análise do discurso melódico em *Appel Indirect* evidencia a maneira singular como Grappelli articula intervalos, escalas e gestos técnicos para construir um improviso coeso e expressivo. Sua abordagem combina simplicidade estrutural, baseada em materiais escalares reduzidos e em padrões de aproximação recorrentes, com uma espontaneidade que emerge do domínio idiomático do instrumento. A fluidez linear, a consistência motívica e a naturalidade expressiva constituem, portanto, as marcas mais evidentes de sua linguagem improvisada.

#### 4.3 *Black and White*: evidências complementares do estilo de Grappelli dentro do gênero manouche

A composição *Black and White*, registrada pelo Quintette du Hot Club de France em 1938 e creditada a Reinhardt e Grappelli, é um exemplo emblemático de improvisação swingada em tempo rápido (*Up Tempo Swing*<sup>25</sup>). A obra se estrutura em duas seções distintas A e B, totalizando 40 compassos por ciclo completo. Essa organização formal proporciona um ambiente harmônico propício para a exploração técnica e estilística do solista, como se pode observar nas figuras a seguir.

**Figura 31** — Seção A da peça “*Black and White*”

(Up Tempo Swing)		<b>Black And White / TGJC</b>		Reinhardt/Grappelli	
A	4/4	E <sub>7</sub>		×	
		B			
D <sub>7</sub>	A		×		×
C			×		
C			×		
D <sub>m</sub>		A <sub>7</sub>			
B <sub>7</sub>			×		
		E <sub>m</sub>		G <sub>7</sub>	

Fonte: Gioani (2022)

A seção A (Figura 33) é composta por 24 compassos, apresentando uma progressão harmônica rica em modulações e dominantes secundárias, com ênfase no centro tonal de Dó maior. O início com E7 e Eb7 já introduz um cromatismo descendente típico do jazz, criando um deslocamento que conduz a D7 e, em seguida, a Fm e Ab, estabelecendo uma tensão harmônica transitória. O retorno ao acorde de C nos compassos seguintes reafirma

<sup>25</sup> No jazz, o termo “Up Tempo Swing” refere-se a uma abordagem rítmica rápida, marcada por acentuações regulares nos tempos fracos do compasso e por um fluxo contínuo de subdivisões sincopadas. Essa estética é especialmente associada ao estilo swing da década de 1930, como observado nas gravações do Quintette du Hot Club de France (GRIDLEY, 2009, p. 24-28).

o centro tonal principal, que se mantém mesmo com o uso de acordes como A7 e B7, funcionando como dominantes secundárias que mantêm o discurso harmônico dinâmico e variado.

**Figura 32 — Seção B da peça “Black and White”**



Fonte: Gioani (2022)

Já a seção B (Figura 34), com 16 compassos, apresenta uma sequência mais estável e cíclica, ainda ancorada no centro tonal de Dó maior, mas com uma cadênciça mais clara e funcional. A repetição dos acordes iniciais — E7, Eb7, D7, Fm — cria uma expectativa resolvida com a chegada de C, seguida de D7, Dm7, G7 e, finalmente, novamente C. Essa resolução evidencia a lógica cadencial II–V–I no campo harmônico de Dó Maior, reforçando a sensação de conclusão e reafirmando a tonalidade central da peça.

Essas duas seções, embora diferentes em extensão e comportamento harmônico, dialogam de forma coesa dentro de um universo tonal centrado em Dó Maior, proporcionando a Grappelli um campo fértil para a aplicação de escalas pentatônicas, escalas blues e modos derivados da harmonia funcional — aspectos que serão explorados nos tópicos seguintes desta análise.

Considerando que este subcapítulo tem como propósito trazer mais informações a respeito do discurso improvisado de Grappelli em diálogo com a análise da peça *Appel Indirect*, apresentada no subcapítulo anterior, optou-se por não realizar uma análise formal e temática detalhada. Em vez disso, será enfatizado o reaproveitamento de recursos melódico-rítmicos, a exploração do centro tonal comum entre as peças e a recorrência de estruturas estilísticas características de Grappelli, como certos *licks*, desenhos escalares e padrões de fraseado.

Dando continuidade à análise, observa-se que, mesmo em contextos musicais distintos, Grappelli recorre a certos recursos melódicos, rítmicos e expressivos que já haviam sido evidenciados em *Appel Indirect*. A seguir, destacamos alguns trechos do solo de *Black and White* nos quais o violinista reutiliza ideias recorrentes, reafirmando sua identidade estilística.

Uma das recorrências estilísticas que merecem destaque é o uso frequente de bordaduras cromáticas — figura melódica em que uma nota-alvo é precedida por aproximações cromáticas superiores e inferiores, criando um efeito de antecipação e tensão resolvida. No entanto, no compasso 33 de *Black and White*, o contorno melódico empregado por Grappelli se aproxima mais da ideia de bordadura, pois a nota ré atua como núcleo em torno do qual se movimenta uma repetição da própria nota, alternada com a vizinha superior (ré – ré♯ – ré). Nesse caso, não há envolvimento cromático por notas vizinhas inferior e superior, mas sim uma variação que enfatiza a nota central antes de prosseguir a linha melódica. Esse movimento parte da própria nota, alcança a vizinha superior e retorna à nota de origem, como se observa na Figura 35.

**Figura 33** — Bordadura sobre a nota ré no compasso 33 de “*Black and White*”



Fonte: transcrição elaborada pelo autor (2025).

Esse mesmo contorno melódico pode ser identificado em diversos momentos da improvisação de *Appel Indirect* e *Black and White*, sugerindo que Grappelli recorria a esse gesto como um motivo estrutural de improvisação, integrado ao seu vocabulário pessoal. Trata-se de um recurso expressivo que permite ao intérprete transitar com fluidez sobre os arpejos, mantendo o discurso melódico coeso mesmo diante de mudanças harmônicas rápidas.

Além disso, é notável, na mesma figura, o modo como Grappelli desloca ritmicamente a entrada da frase, conferindo-lhe impulso e direção. Esse recurso contribui para o *swing* característico de seu estilo e demonstra seu domínio sobre o *timing* e a narrativa improvisada.

Outro recurso técnico de grande relevância estilística no estilo de Grappelli dentro do gênero manouche é o uso expressivo dos harmônicos naturais. Esse efeito, muitas vezes associado à leveza e ao brilho do som violinístico, consiste em tocar a corda com o dedo da mão esquerda apenas encostado — sem pressioná-la completamente — no ponto nodal ( $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$  etc.), gerando um timbre etéreo que acrescenta cor tímbrica à execução. Tim Kliphuis (2016, p. 21) destaca que Grappelli era amplamente conhecido pelo uso de harmônicos em todas as cordas, integrando esse recurso ao seu discurso improvisado.

No compasso 10 da peça Black and White (Figura 36), observa-se uma aplicação marcante desse recurso: após executar uma bordadura cromática sobre a nota Sol, Grappelli insere um harmônico na corda mi, criando um momento de suspensão e “respiro” na frase antes da continuidade do motivo — efeito coerente com a estética do *gypsy jazz*, que valoriza clareza melódica e variação de ataque (KLIPHUIS, 2016, p. 21).

**Figura 34** — Uso de harmônico natural no compasso 10 da peça “*Black and White*”



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Além de sua função tímbrica, o harmônico em contextos como o apresentado por Grappelli também contribui para a articulação leve e aérea das frases, funcionando como uma espécie de respiração dentro da linha melódica. Segundo o próprio Kliphuis, o efeito pode ser executado tanto isoladamente quanto combinado a notas convencionais, conferindo uma variação sutil de textura e ataque.

Complementando essa abordagem, Kliphuis (2016, p. 21) observa que o uso criativo de harmônicos naturais no jazz violinístico amplia a paleta tímbrica e a variedade de ataques, funcionando como elemento expressivo dentro do fraseado. Ainda conforme Kliphuis (2016, p. 21), quando empregados de forma equilibrada, os harmônicos podem atuar como pontos de ênfase e alívio na linha, contribuindo para a sensação de leveza característica do estilo de Grappelli.

Outro recurso técnico marcante na improvisação de Grappelli é o uso expressivo das cordas duplas (*double stops*)<sup>26</sup>, elemento característico do vocabulário do *jazz manouche* para violino. No compasso 52 da peça *Black and White* (Figura 37), Grappelli executa simultaneamente a nota dó (com o segundo dedo na corda lá) e sib (com o quarto dedo na corda mi), estabelecendo um padrão de cordas duplas que alterna entre sib e láb, enquanto mantém a nota dó constante. Essa célula acontece durante o acorde de Ab, o que pode sugerir sua função como empréstimo modal da tonalidade paralela menor (dó menor) ou, alternativamente, como acorde de passagem cromática entre C e A7. A ausência de notas características do acorde de Ab na melodia — como o próprio Ab ou o mib — reforça a ideia de que o centro tonal permanece em dó, e que o acorde atua mais como um elemento de transição. Os intervalos sobrepostos (dó–sib e dó–láb) criam dissonâncias sutis que enriquecem a textura e se alinham à linguagem expressiva do *jazz manouche*.

**Figura 35** — Cordas duplas sobre o acorde Ab no compasso 52 de “Black and White”



Fonte: Transcrição elaborada pelo autor (2025).

Esse tipo de execução remete à tradição estabelecida por violinistas como Joe Venuti<sup>27</sup>, que explorava o uso de múltiplas cordas com liberdade criativa. Há registros em vídeo onde Venuti, ao afrouxar o arco, era capaz de tocar as quatro cordas do violino simultaneamente, formando acordes completos em blocos sonoros — recurso raríssimo e altamente teatral, mas que evidencia o potencial harmônico do instrumento<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Double stops é uma técnica de execução no violino que consiste em tocar simultaneamente duas cordas, produzindo intervalos harmônicos ou reforçando a densidade melódica. Esse recurso, muito explorado no *jazz manouche*, contribui para enriquecer o fraseado com texturas mais complexas e efeitos tímbricos expressivos (KLIPHUIS, 2016, p. 42).

<sup>27</sup> Joe Venuti (1903–1978) é amplamente reconhecido como o pioneiro do violino jazz. Sua parceria com o guitarrista Eddie Lang nas décadas de 1920 e 1930 estabeleceu as bases para o uso do violino como instrumento solista no jazz, combinando virtuosismo técnico, senso de humor performático e inovação estilística. Venuti foi o primeiro a gravar improvisações complexas no violino dentro do jazz tradicional, influenciando gerações de violinistas, incluindo Stéphane Grappelli (KLIPHUIS, 2016, p. 12; KENNEDY, 2004, p. 592).

<sup>28</sup> Vídeo disponível em: [Joe Venuti playing four strings simultaneously \(YouTube\)](https://www.youtube.com/watch?v=JyfjwvXWVg), Acesso em 12 de mar. 2025

Ainda que Grappelli utilize cordas duplas de forma mais sutil, sua aplicação demonstra refinamento técnico e expressividade. Como pontua Kliphuis (2016), tais recursos de articulação harmônica e textural eram centrais para a estética de Grappelli, equilibrando lirismo com densidade tímbrica em suas frases.

Dessa forma, as análises apresentadas ao longo deste capítulo permitiram observar com clareza os recursos técnicos e estilísticos recorrentes na improvisação de Stéphane Grappelli, especialmente dentro do contexto do *gypsy jazz*. Elementos como o uso de bordaduras cromáticas, articulações swingadas, harmônicos naturais, antecipações, frases em cordas duplas e estruturas melódicas recorrentes evidenciam a riqueza de sua linguagem de improvisador e a fluidez com que transita entre os elementos da tradição e da liberdade expressiva. Ao estabelecer conexões entre os solos em "Appel Indirect" e "Black and White", foi possível identificar padrões que ajudam a compreender melhor a construção do discurso improvisado de Grappelli. Essas observações servirão como base para as reflexões e apontamentos que serão desenvolvidos nas considerações finais deste trabalho.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo principal investigar os aspectos técnicos e interpretativos da improvisação de Stéphane Grappelli no contexto do *gypsy jazz*, com base na análise de dois solos registrados em *Appel Indirect* e *Black and White*. Ao longo do trabalho, procurou-se compreender de que forma Grappelli constrói seu discurso musical a partir de elementos recorrentes, como escalas, articulações, padrões melódicos e recursos idiomáticos.

As análises demonstraram que o violinista francês desenvolveu uma linguagem de improvisação sofisticada, marcada por fluidez linear, domínio técnico e uma identidade expressiva própria. Entre os recursos mais evidentes ao longo das transcrições, destacam-se o uso sistemático de escalas pentatônicas e da escala blues, frequentemente aplicadas de maneira vertical sobre diferentes acordes; o emprego de bordaduras cromáticas e aproximações cromáticas como elemento construtor de frases; além da utilização de harmônicos naturais, cordas duplas e articulações swingadas que conferem leveza e precisão ao fraseado.

Esses elementos técnicos, porém, não são aplicados de forma mecânica ou previsível, mas aparecem inseridos dentro de uma lógica melódica clara, com início, desenvolvimento e conclusão das frases. Essa consciência formal, somada à capacidade de articular com naturalidade os diferentes aspectos rítmicos e harmônicos do estilo, confere à improvisação de Grappelli um equilíbrio raro entre espontaneidade e controle.

Além de seu valor como intérprete, Grappelli teve papel fundamental na consolidação do violino como instrumento solista no jazz. Se Joe Venuti foi o pioneiro nas primeiras décadas do século XX, Grappelli foi o responsável por estabelecer uma linguagem violinística no jazz europeu, especialmente através do quinteto formado ao lado de Django Reinhardt. Sua atuação influenciou profundamente o desenvolvimento do chamado violino popular jazzístico, abrindo espaço para futuras gerações de violinistas.

A partir da herança deixada por Grappelli, surgiram nomes que expandiram os horizontes do instrumento dentro do jazz. O francês Jean-Luc Ponty foi um dos primeiros a incorporar elementos do jazz fusion e da eletrônica, enquanto Didier Lockwood, também francês, desenvolveu um estilo virtuosístico e experimental, mantendo vínculos com o *gypsy jazz*. A norte-americana Regina Carter, por sua vez, representa uma fusão entre o jazz tradicional, a música erudita e influências afro-americanas, consolidando-se

como um dos grandes nomes do violino contemporâneo. Outros nomes como Florin Niculescu, Eva Slongo, Jason Anick, Scott Tixier, Christian Howes e Zach Brock também demonstram como o legado de Grappelli continua a se reinventar nas mais diversas vertentes do jazz.

O violino, outrora associado quase exclusivamente ao repertório erudito, encontrou no jazz um terreno fértil para experimentação e liberdade expressiva. A trajetória de Grappelli e de seus sucessores evidencia a versatilidade do instrumento e sua capacidade de diálogo com diferentes linguagens musicais. Nesse sentido, este trabalho buscou não apenas analisar aspectos técnicos da improvisação, mas também reconhecer a contribuição estética e histórica de Grappelli para o desenvolvimento do jazz como um todo.

Acredita-se que os resultados obtidos aqui podem servir de referência tanto para intérpretes quanto para pesquisadores interessados no violino dentro das práticas de improvisação, contribuindo para o fortalecimento do diálogo entre o universo erudito e a linguagem do jazz.

## 6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AEBERSOLD, Jamey. *How to Play Jazz and Improvise* (Play-A-Long, v. 1). 6. ed. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz, 1992.

ARAÚJO NETO, João Nicodemos de. *A construção da rabeca: idiossincrasias do mestre Antônio Merengue*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

BALMER, Paul. *Stéphane Grappelli: A Life in Jazz*. London: Bobcat Books, 2010.

BISMUT, Gabriel. *Minor Swing – Improvisation et analyse de solo de Stéphane Grappelli*. [vídeo]. Paris: Gabriel Bismut, 2021. Disponível em: <https://gabrielbismut.com/>. Acesso em: 05 ago. 2025.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CARVALHO, Pedro Paes de. “Cadê o cigano?”: reflexões sobre *gypsy jazz* e ciganidades. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 7, e020016, 2020. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14313>

CAVAGNOLI, Murilo. *Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação*. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

COKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor*. Miami, FL: CPP/Belwin, 1991.

COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster, 1991.

COLLURA, Turi. *Improvisação – Volume I: Práticas criativas para composição melódica*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

DALY, Patrick. *Five-String Fiddle and the American Vernacular*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Aplicadas) — Technological University Dublin, Dublin, 2015.

DREGNI, Michael. *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. New York: Oxford University Press, 2004.

FILLAT, Mariana Tavares. *O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2018.

FONSECA, Daniel José Luzio. *A improvisação como meio de desenvolvimento técnico e expressivo da guitarra clássica*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/17730>. Acesso em: 10 de Dez, 2025.

GANC, David. Investigando a consciência durante a improvisação. *Anais do V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM*, UNIRIO, 2018.

GIVAN, Ben. *Django Reinhardt Solo Transcriptions – Part II*. 2022. Arquivo digital. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/5997777/Django\\_Reinhardt\\_Transcriptions\\_Part\\_II\\_of\\_III](https://www.academia.edu/5997777/Django_Reinhardt_Transcriptions_Part_II_of_III). Acesso em: 10 de dez. 2025.

GIOANI, Martin. *The Transcribed Gypsy Jazz Chordbook*. 2022. Disponível em: <https://www.martingioani.com>. Acesso em: 01 dez. 2025.

GOMES, Iara de Melo Ramos. *Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração*. Comunicação apresentada no II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical — ABRAPEM, UFES, FAMES, Vitória-ES, 2014. Anais do II Congresso da ABRAPEM, 2014.

GLASER, Matt. *Jazz Violin*. New York: Oak Publications, 1993.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. 10. ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2009.

HOLBORN, Matt. *Enclosure Studies for Jazz Violin*. [S.l.]: self-published, 2020.

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

KERNFELD, Barry. Improvisation. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 37–39.

KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce. *The Oxford Dictionary of Music*. 2. ed. rev. New York: Oxford University Press, 2004.

KHOURY, Susan. Partimento as improvisation pedagogy: renewing a lost art. *InCantare: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia*, Curitiba, v. 6, p. 87–101, 2014.

KLIPHUIS, Tim. *Gypsy Jazz Violin*. [S.l.]: Mel Bay Publications, 2016.

PIOTROWSKA, Anna G. *Romani musical intermediaries as cultural translators from an intersectional perspective: the case of Panna Cinka*. In: HAGEDORN, Judith; TOEPFER, Rolf (eds.). *Translation und Marginalisierung. Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit*, v. 7. Berlin: Springer, 2025. p. 79–95. Disponível em: [https://doi.org/10.1007/978-3-662-69469-5\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-662-69469-5_5).

PIMENTA E ALMEIDA, Guilherme. *Violino popular brasileiro: uma breve história através de gravações*. Debates | UNIRIO, v. 28, e282402, 2024.

PRESSING, Jeff. Improvisation: methods and models. In: SLOBODA, J. A. (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 129–178.

SANTOS, Túlio Augusto Silva. *Jazz performance: improvisação como conversação*. Revista Vórtex, Curitiba, v. 4, n. 3, p. 1–5, 2016.

SILVA, Raphael. *O contexto de improvisação em música popular instrumental brasileira: uma perspectiva sistêmica*. Opus, v. 23, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/460>.

SOUZA, João Pedro dos Santos. *Ferramentas de desenvolvimento melódico*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

WILKINSON, Irén Kertész. *Gypsy [Roma-Sinti-Traveller] music*. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 10, p. 112–119.

ZEICHNER, Steffen. *Harmony and Rhythm for Jazz Violin: A Pedagogical Method for Classically Trained Violinists*. 2020. Doctoral essay (D.M.A., Instrumental Performance) — University of Miami, Coral Gables, 2020.

## 7 – APÊNDICES

**APÊNDICE A** – Transcrição do solo em “Appel Indirect” (Stéphane Grappelli)

### Appel Indirect

*Solo Violino (Grappelli)*

Reinhardt/Grappelli – Transcr. Everton Dias

**Swing**  
 $\text{J} = 250$

1

6

11

17

22

27

32

36

41

47

**2**

52 | 53 | 57 | 58 | 61 | 62 |

Transcrição elaborada pelo autor com base na gravação original de 1938.

**APÊNDICE B** – Transcrição do solo em “Black and White” (Stéphane Grappelli)

**Black and White**

(Solo de Grappelli)

Reinhardt/Grappelli - Transcr. Everton Dias

*Swing*  
J = 250

1 C E7/B Eb/Bb

6 D7/A Fm/Ab C

12 A7

17 Dm A7 Dm B7

23 Em G7

26 E7/B Eb/Bb D7/A Fm/Ab

33 C7 D7

38 Dm7 G7 C E7/B

44 Eb/Bb D7/A Fm/Ab

49 C

2

54 C  
A7  
Dm 1 3 4 4  
A7

60 Dm 3 2 2 4  
B7  
3  
Em

65 G7  
E7/B  
Eb7/Bb  
D7/A  
3

71 Fm/Ab  
C 4 4 4  
76 D7  
Dm7  
G7  
C

Transcrição elaborada pelo autor com base na gravação original de 1938.

8 – ANEXOS

## **ANEXO A – Forma harmônica da peça *Appel Indirect* (1938)**

**Appel Indirect /TGJC**

(Up Tempo Swing) Django Reinhardt

**1st System:**

- Head:** C major (rests)
- Break:** D<sup>b</sup>7#11 (rests), 3x D<sup>b</sup>7#11 (Break)
- 2nd System:** C major (rests)
- solos:** C major (rests), 1. C major, 2. G<sub>7</sub>, C major, C major, A<sup>b</sup>7
- D:** D<sup>b</sup> (rests)
- A:** C major (rests)
- C:** C major (rests)

**1938 version (transcribed by Martin Gioani)**

**Fonte:** GIOANI, Martin. Transcrição da versão de 1938.

## **ANEXO B** – Forma harmônica da peça *Black and White* (1938)

(Up Tempo Swing)		Black And White /TGJC		Reinhardt/Grappelli	
A 4/4	E7/B		÷	E7/Bb	÷
D7/A		÷		Fm/Ab	÷
C		÷		Ab	÷
C		÷		A7	÷
Dm	A7		Dm		÷
B7		÷	Em	G7	÷
B 4/4	E7/B		÷	E7/Bb	÷
D7/A		÷		Fm/Ab	÷
C		÷		D7	÷
Dm7	G7		C		÷

**Fonte:** GIOANI, Martin. Transcrição da versão de 1938.

**ANEXO C** – Transcrição do solo de Django Reinhardt em *Appel Indirect*

**TRANSCRIPTION BY BEN GIVAN**

*Appel Indirect (Reinhardt)*

Recorded June 14, 1938

4213-HPP

The musical transcription consists of eight staves of music. Staff 1 (measures 1-4) is labeled 'INTRO.' and has a tempo of 270 BPM. Staff 2 (measures 5-8) begins with a C7 chord. Staff 3 (measures 9-12) continues the C7 chord. Staff 4 (measures 13-16) begins with a C7 chord. Staff 5 (measures 17-20) continues the C7 chord. Staff 6 (measures 21-24) begins with a C7 chord. Staff 7 (measures 25-28) continues the C7 chord. Staff 8 (measures 29-32) begins with a C7 chord.

Sheet music for a solo instrument, likely trumpet or flute, featuring eight staves of musical notation. The music is in common time (indicated by '8'). The key signature changes throughout the piece, including G major, D major, C major, and B-flat major.

The music includes the following markings and dynamics:

- Measure 1: G major, eighth-note patterns.
- Measure 2: D major, eighth-note patterns.
- Measure 3: C major, eighth-note patterns.
- Measure 4: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 5: G major, eighth-note patterns.
- Measure 6: D major, eighth-note patterns.
- Measure 7: C major, eighth-note patterns.
- Measure 8: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 9: G major, eighth-note patterns.
- Measure 10: D major, eighth-note patterns.
- Measure 11: C major, eighth-note patterns.
- Measure 12: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 13: G major, eighth-note patterns.
- Measure 14: D major, eighth-note patterns.
- Measure 15: C major, eighth-note patterns.
- Measure 16: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 17: G major, eighth-note patterns.
- Measure 18: D major, eighth-note patterns.
- Measure 19: C major, eighth-note patterns.
- Measure 20: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 21: G major, eighth-note patterns.
- Measure 22: D major, eighth-note patterns.
- Measure 23: C major, eighth-note patterns.
- Measure 24: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 25: G major, eighth-note patterns.
- Measure 26: D major, eighth-note patterns.
- Measure 27: C major, eighth-note patterns.
- Measure 28: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 29: G major, eighth-note patterns.
- Measure 30: D major, eighth-note patterns.
- Measure 31: C major, eighth-note patterns.
- Measure 32: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 33: G major, eighth-note patterns.
- Measure 34: D major, eighth-note patterns.
- Measure 35: C major, eighth-note patterns.
- Measure 36: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 37: G major, eighth-note patterns.
- Measure 38: D major, eighth-note patterns.
- Measure 39: C major, eighth-note patterns.
- Measure 40: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 41: G major, eighth-note patterns.
- Measure 42: D major, eighth-note patterns.
- Measure 43: C major, eighth-note patterns.
- Measure 44: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 45: G major, eighth-note patterns.
- Measure 46: D major, eighth-note patterns.
- Measure 47: C major, eighth-note patterns.
- Measure 48: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 49: G major, eighth-note patterns.
- Measure 50: D major, eighth-note patterns.
- Measure 51: C major, eighth-note patterns.
- Measure 52: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 53: G major, eighth-note patterns.
- Measure 54: D major, eighth-note patterns.
- Measure 55: C major, eighth-note patterns.
- Measure 56: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 57: G major, eighth-note patterns.
- Measure 58: D major, eighth-note patterns.
- Measure 59: C major, eighth-note patterns.
- Measure 60: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 61: G major, eighth-note patterns.
- Measure 62: D major, eighth-note patterns.
- Measure 63: C major, eighth-note patterns.
- Measure 64: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 65: G major, eighth-note patterns.
- Measure 66: D major, eighth-note patterns.
- Measure 67: C major, eighth-note patterns.
- Measure 68: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 69: G major, eighth-note patterns.
- Measure 70: D major, eighth-note patterns.
- Measure 71: C major, eighth-note patterns.
- Measure 72: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 73: G major, eighth-note patterns.
- Measure 74: D major, eighth-note patterns.
- Measure 75: C major, eighth-note patterns.
- Measure 76: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 77: G major, eighth-note patterns.
- Measure 78: D major, eighth-note patterns.
- Measure 79: C major, eighth-note patterns.
- Measure 80: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 81: G major, eighth-note patterns.
- Measure 82: D major, eighth-note patterns.
- Measure 83: C major, eighth-note patterns.
- Measure 84: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 85: G major, eighth-note patterns.
- Measure 86: D major, eighth-note patterns.
- Measure 87: C major, eighth-note patterns.
- Measure 88: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 89: G major, eighth-note patterns.
- Measure 90: D major, eighth-note patterns.
- Measure 91: C major, eighth-note patterns.
- Measure 92: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 93: G major, eighth-note patterns.
- Measure 94: D major, eighth-note patterns.
- Measure 95: C major, eighth-note patterns.
- Measure 96: B-flat major, eighth-note patterns.
- Measure 97: G major, eighth-note patterns.
- Measure 98: D major, eighth-note patterns.
- Measure 99: C major, eighth-note patterns.
- Measure 100: B-flat major, eighth-note patterns.

217

G7

225

C7

31

**Fonte;** GIVAN, Ben. *Appel Indirect* (1938). Transcription by Ben Givan.