



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

João Pedro dos Santos Souza

FERRAMENTAS DE DESENVOLVIMENTO MELÓDICO
NA IMPROVISACÃO DE VINICIUS DORIN

Uberlândia, 2022

João Pedro dos Santos Souza

**FERRAMENTAS DE DESENVOLVIMENTO MELÓDICO
NA IMPROVISACÃO DE VINICIUS DORIN**

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. Dr. Raphael Ferreira da Silva.

Uberlândia, 2022

RESUMO

Este trabalho teve como finalidade analisar os principais elementos técnico-musicais utilizados por Vinicius Dorin em sua construção de dois solos improvisados gravados em *takes* de estúdio, a fim de compreender a forma como o mesmo utiliza da reiteração de estruturas melódicas para a formulação de seus solos. A partir da transcrição e análise dos solos improvisados nas músicas “*A chord on*” e “Samba de Minuto”, foi possível identificar os elementos melódicos mais recorrentes utilizados nos solos, bem como algumas características que podem servir para compreender melhor o desenvolvimento motivico empregado por Dorin em sua improvisação.

Palavras chave: Dorin, Vinicius; improvisação; música brasileira popular instrumental; saxofone.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
Capítulo 1: Biografias.....	3
1.1 Um breve resumo da carreira musical de Vinicius Dorin.....	3
1.2 Fernando Corrêa	6
Capítulo 2: Análises	7
2.1 Transcrição e análise gráfica do solo improvisado sobre “ <i>A chord on</i> ”	7
2.2 Análise do solo improvisado sobre “ <i>A chord on</i> ”	9
2.3 Quadro de classificação de arpejos no solo de “ <i>A chord on</i> ”	17
2.4 Transcrição e análise gráfica do solo improvisado sobre “Samba de Minuto”	18
2.5 Análise do solo improvisado sobre “Samba de Minuto”	21
2.6 Quadro de classificação de arpejos no solo de “Samba de Minuto”	30
Capítulo 3: Considerações Finais	32
Referências	33
Discografia.....	33
Anexos	34

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo a análise dos principais elementos técnico-musicais utilizados por Vinicius Dorin em sua construção de dois solos improvisados gravados ao vivo provenientes de *takes* de estúdio, a fim de compreender a forma como o mesmo utiliza da reiteração de estruturas melódicas para a formulação de seus solos.

A escolha dos solos a serem por mim transcritos partiu de uma revisão fonográfica contemplando solos improvisados de Vinicius Dorin, no âmbito da música brasileira instrumental. Nesse primeiro estrato apreciativo já nos saltou aos ouvidos trechos em que Dorin trabalha, de forma bem clara, o desenvolvimento motivico como elemento estruturante do discurso improvisado.

Escolhemos dois solos realizados ao sax tenor em músicas do violonista e guitarrista Fernando Corrêa, que fazem parte do álbum homônimo “Fernando Corrêa”, gravado em 2002 com os músicos Rogério Botter Maio (baixo acústico) e Realcino Lima Filho “Nenê” (bateria).

Por mais que as músicas escolhidas estejam no mesmo álbum e contem com a mesma instrumentação, elas se diferem em questões de gênero; “A chord on” é um jazz waltz (compasso ternário) e “Samba de minuto” é, como o nome já diz, um samba (compasso binário). Essa escolha se deu no intuito de analisar os caminhos melódicos de Dorin em contextos musicais contrastantes.

A partir da definição do objeto de estudo, embarcamos no campo da análise musical, orientada nesse caso por bibliografia predominantemente advinda do jazz. Importantes trabalhos, e autores, serviram de base quanto ao entendimento de aspectos presentes na improvisação, tais como Coker (1991), Baker (1987 e 1988) e Liebman (2001), além de Schoenberg (1992).

O trabalho está dividido em três capítulos, sendo que o primeiro trata da biografia de Dorin; é traçada ainda, de forma resumida, a trajetória de Fernando Corrêa. O segundo capítulo trata da parte analítica do trabalho, e no terceiro capítulo temos a conclusão, os principais apontamentos observados a partir das análises e algumas considerações finais.

Apresentamos em anexo a transcrição dos dois solos, com as análises feitas sobre a partitura, em sua versão integral.

Capítulo 1: Biografias

1.1 Um breve resumo da carreira musical de Vinicius Dorin

Para a construção dessa breve linha do tempo da carreira de Vinicius Dorin, foi tomado como referência o capítulo 1 do trabalho de mestrado de Silva (2009), uma vez que tal dissertação contempla academicamente uma fundamentação sólida, mais consistente que outras bibliografias presentes em sítios da *internet*.

No dia 16 de novembro de 1962, na cidade de Ituverava, interior paulista, nasce Vinicius Assumpção Dorin, filho de pai professor de psicologia e mãe professora de inglês. Dorin, desde a infância, inicia seus estudos musicais com aulas de violão e piano aos arredores de Araçatuba-SP, cidade a qual seu pai viajava para lecionar.

Após a família se mudar para a cidade de Itu-SP, Vinicius passa a ter aulas particulares de Flauta Transversal, e posteriormente vem a integrar, primeiro como flautista e depois como tenorista, a Corporação Musical União dos Artistas. Depois de dominar todo o repertório da Corporação, Dorin dá o “próximo passo” musical na cidade de Itu e começa a tocar com a Orquestra Sambrasil, orquestra essa que já contava com músicos experientes, repertório mais refinado e com eventuais excursões para apresentação nos estados de Minas Gerais e São Paulo.

Vinicius, na década de 1970, fazia habituais viagens à cidade de São Paulo a fim de comprar discos de música instrumental, sobretudo jazz. Foi aí que teve contato com a música de Phill Woods, Paul Desmond, Cannonball Adderley e outros grandes nomes que o influenciaram na forma de tocar.

Com a criação da banda de jazz tradicional “*Old Way Jazz Band*” em Itu, Dorin passa a ter sua primeira relação musical com o improviso.

A improvisação na história de Dorin não surge de forma intuitiva, pois segundo o próprio músico, não possuía habilidades encontradas em muitos improvisadores, que descrevem como algo natural, desde seus primeiros contatos com o instrumento, a facilidade de percepção ao reproduzir harmonias e melodias ouvidas em gravações. (SILVA, 2009, p. 8)

Após um tempo, Vinicius inicia um curso de harmonia por correspondência da *Berklee* e, posteriormente, é convidado para ter aulas de saxofone no Conservatório Dramático e Musical “Carlos de Campos” na cidade de Tatuí, interior paulista. No Conservatório de Tatuí, Dorin integrou a Big Band Samjazz, que contava com um repertório de suma importância para

a sua formação, e o conjunto de baile Makros, o qual tinha uma formação mais compacta e o repertório mais *pop*.

O conjunto Makros, da cidade de Cerquilha, oferecia diferentes possibilidades musicais aos jovens, já que o repertório era composto por músicas de linha mais pop, do final da década de 1960 e início da década de 1970. Ao contrário da Sambrasil, o Makros tinha uma formação mais compacta, com contrabaixo, bateria, guitarra, saxofone, trompete e teclados. (SILVA, 2009, p. 9)

Com o objetivo de produzir música instrumental, Vinicius desliga-se dos conjuntos que tocava e parte para a cidade de São Paulo. Após conseguir sua dispensa no serviço militar, Dorin faz um teste para adentrar ao grupo de estudos musicais CLAM, onde inicia seus estudos no piano, e posteriormente, leciona piano para os alunos iniciantes.

Com a sua mudança para São Paulo, Vinicius começa a ter uma maior relação com as atividades musicais da cidade, sobretudo na cena da música instrumental. Adentrando ao cenário instrumental paulista, Dorin passa a atuar com importantes grupos, tais como, a Banda Savana, o noneto Rebop, a Orquestra do Hotel Maksoud Plaza e a Banda da Patroa.

Na Banda Savana, liderada pelo Maestro Branco, Vinicius exercia a função de primeiro sax alto. O noneto Rebop, idealizado pelo baterista Bob Wyatt, era formado ainda pelos trompetistas Walmir Gil e Nahor Gomes, o trombonista Valdir Ferreira, os saxofonistas Nailor Proveta e Ubaldo Versolato, o contrabaixista Lito Robledo e o guitarrista e arranjador Alexandre Mihanovich. (SILVA, 2009, p. 12)

Sua inserção nos principais grupos instrumentais de São Paulo trouxe a Vinicius Dorin uma série de experiências que engrandeceram diretamente sua vida musical. Questões como a assimilação de novos repertórios e a oportunidade de atuar ao lado de grandes nomes da música instrumental brasileira, como Bob Waytt, Nailor Proveta, Arismar Espírito Santo e Sílvia Góes, isso na faixa dos 20 anos de idade, acrescentou ao estilo de Dorin linguagens antes não vistas por ele, como o emprego de ritmos brasileiros na música instrumental, o forró, o baião, o samba, algo além dos *standards* e dos repertórios tradicionais, o que futuramente esteve presente em seu estilo de compor e improvisar.

A Banda da Patroa contava com repertório distinto dos demais grupos de música instrumental de então; estavam presentes sambas, baiões e forrós rápidos, bem como temas originais de Hermeto Pascoal, transcritos pela pianista Sílvia Góes. (SILVA, 2009, p.12)

Através das inúmeras *jams sessions* em que participava pelas noites de São Paulo, Dorin seguia conhecendo pessoas e sendo descoberto, como foi o caso do convite para o Grupo Comboio, outro importante grupo instrumental em sua carreira. O Grupo Comboio se diferenciava pelo estilo *fusion*, e foi com tal grupo que Vinicius Dorin fez sua primeira viagem internacional, para shows no Canadá.

Após um bom tempo atuando em grupos instrumentais, Dorin, em 1988, recebe o convite para excursionar pelo Brasil e Portugal com a cantora Simone. Após o término da turnê, Dorin parte para outra turnê pelo mundo (Brasil, México, Alemanha e Suíça), desta vez com a cantora Gal Costa. Em paralelo a tais trabalhos, Dorin continuou atuando no cenário instrumental paulistano, tendo gravado nesse período, um álbum com a Banda Savana, com a participação dos maestros Cipó, Duda, Branco e Moacir Santos.

Em 1993, Dorin decide deixar de excursionar com Gal Costa e resolve se dedicar inteiramente à música instrumental. A fim de diminuir seus gastos de vida, Vinicius muda-se para Itapeverica da Serra, município da Grande São Paulo, e lá, aos 30 anos de idade, ele recebe o convite para integrar o grupo de Hermeto Pascoal, o que mudaria sua vida e sua musicalidade. O conteúdo musical com o qual Vinicius se deparou ao entrar para o grupo de Hermeto foi desafiador e inédito, contendo ritmos brasileiros antes nunca vistos, compassos mistos, técnicas instrumentais complexas, o que fez com que Dorin se empenhasse ao máximo com o grupo.

A dedicação de Dorin se explica pela quantidade de material musical e técnico novo com que se deparou quando ingressou no grupo de Hermeto Pascoal, como superagudos no saxofone soprano, além da linguagem dos ritmos brasileiros. Além disso, havia uma grande quantidade de arranjos prontos, que os outros músicos já tocavam. (SILVA, 2009, p. 18)

Acompanhando Hermeto Pascoal, Vinicius excursionou diversas vezes para fora do país, fazendo apresentações na América do Sul, Japão, Europa e Estados Unidos.

Em paralelo a suas apresentações com o grupo de Hermeto Pascoal, Vinicius Dorin continuou acompanhando grandes nomes da música instrumental brasileira, até se afastar devido a complicações na saúde em 2015. Em 2000, Vinicius passa a se apresentar com seu grupo, com o qual grava seu único CD autoral “Revoada”, lançado pelo selo Maritaca. Vinicius ainda atuou como professor do Conservatório Carlos de Campos, em Tatuí, e ministrou *workshops* por algumas faculdades estadunidenses, como a *Manhattan School of Music*, em 2007 e 2008.

Em 2016, Vinicius Dorin falece devido a complicações de uma infecção hospitalar.

1.2 Fernando Corrêa

Nascido em 1964, Fernando Corrêa começou a estudar violão com seu pai aos 12 anos; neste mesmo período ele ingressa no Conservatório Carlos Gomes em Campinas/SP, onde se forma em violão; o músico começa a atuar profissionalmente aos 18 anos. Corrêa parte para a Europa em 1989 onde fica até 1996, gradua-se e obtém o Mestrado em Guitarra – Jazz pela Kunst Universität Graz (Áustria). Ainda na Europa, Fernando Corrêa trabalhou com diversos músicos e ficou em 3º lugar no “Prix de L’Europe”, competição internacional para guitarristas da categoria jazz contemporâneo em Lausanne (Suíça).

No Brasil, Fernando Corrêa já foi professor do Conservatório de Tatuí, da Faculdade de Música Carlos Gomes, da Faculdade Souza Lima Berklee, da Faculdade de Música da FITO e também já ministrou aulas em festivais ao redor do país. Atualmente é professor de guitarra e arranjo na Faculdade Santa Marcelina além de ser o guitarrista da Orquestra Jazz Sinfônica.

Como arranjador, Fernando Corrêa já escreveu diversos arranjos para várias Orquestras e Big Band’s do estado de São Paulo, além de compor para grupos instrumentais. Já gravou com músicos como Alaíde Costa, Jericó, Vinicius Dorin, Roberto Sion, Nenê, Orquestra Jazz Sinfônica, Vera Figueiredo e outros artistas da música brasileira.

Entre seus trabalhos mais expressivos, podemos citar os álbuns autorais EM CONTRASTE (gravado na Áustria, 1996, com Mark Murphy, Liliana Bollos, Evald Oberleitner, Dusan Novakov, Rodrigo Botter Maio e Dudu Penz), FERNANDO CORRÊA (2002, com Vinicius Dorin, Rogério Botter Maio, Paulinho Paulelli e Nenê) e DEZ ARRANJOS (2012, septeto instrumental formado pelos músicos Vinicius Dorin, Rubinho Antunes, Sidnei Borgani, César Roversi, Marinho Andreotti e Emílio Martins). Atualmente, além de ministrar aulas na Faculdade Santa Marcelina e atuar na Orquestra Jazz Sinfônica, prepara o novo CD do noneto Quebra Cuia e o Livro de Partituras Quebra Cuia.

Para a construção desse breve texto acerca da carreira musical de Fernando Corrêa, utilizamos como referencial sua página oficial na *internet*.

Capítulo 2: Análises

2.1 Transcrição e análise gráfica do solo improvisado sobre “A chord on”

A chord on

Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

♩ = 208

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 208 bpm. It consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measures 1-4: Chords: F#m7, Bm7. Techniques: Arpejos (Measures 1-2), Dupla Aproximação (Measure 3), Arpejo Dupla Aprox. Diatônica (Measure 4).

Measures 5-8: Chords: C#7(b9), F#m7, Gm7. Techniques: Sequência (Measures 5-6), Sequência (Measures 7-8).

Measures 9-12: Chords: C7(9), Bm7, Fm7, Bb7(9). Techniques: Imp. Escalar Diatônica (C Mixolídio) (Measure 9), Sequência (Measures 10-11), Sequência (Measure 12).

Measures 13-16: Chords: A7M, D7M, G#7(b5), C#7(b9), F#m7. Techniques: Sequência (Measures 13-14), Arpejos (Measures 15-16), Padrão escalar e arpejos (Measures 15-16), Quartas (Measure 16), Dupla Aprox. Cromática (Measure 16).

Measures 17-20: Chords: Em7, Eb7(b5)(9), G#7(b13), Dm7. Techniques: Dupla Aprox. Cromática (Measure 17), Arpejo (Measure 18), Crom. Linear (Measure 19), Outside / Arpejo (Measure 20), Imp. Escalar Diatônica (D Dórico) (Measure 20), Sequência (Measure 20).

Measures 21-24: Chords: C#7(b9), F#m7, Bm7. Techniques: Duplas Aprox. Cromáticas (Measures 21-22), Padrão escalar e sequência (Measures 23-24).

Measures 25-28: Chords: G#7(b5), C#7(b9), F#m7. Techniques: Padrão escalar e sequência (Measures 25-26), Padrão escalar e sequência (F# Eólio) (Measures 27-28).

Measures 29-32: Chords: Gm7, C7(9), Bm7. Techniques: Antecipação (Measure 30), Dupla Aprox. Diatônica (Measure 31), Dupla Aprox. Cromática (Measure 31), Dupla Aprox. Cromática (Measure 31).

36 Fm7 Bb7(9) A7M D7M G#7(b5)

Arpejo Sequência Dupla Aprox. Diatônica

41 C#7(b9) F#m7 Em7 Eb7(b5)(9) G#7(b13)

Sequência Outside / Arpejo

46 Dm7 C#7(#9) F#m7 Bm7

Quartas Dupla Aprox. Cromática Arpejos

51 G#7(b5) C#7(b9)

Dupla Aprox. Cromática Outside / Arpejo

54 F#m7 Gm7 C7(9) Bm7

59 Fm7 Bb7(9) A7M D7M

Dupla Aprox. Diatônica Arpejo Crom. Linear

64 G#7(b5) C#7(b9) F#m7 Em7

Arpejos Antecipação Sequência e Padrão Escalar Retardo

68 Eb7(b5)(9) G#7(b13) Dm7 C#7(#9)

Outside Crom. Linear Arpejo Imp. Escalar Diatônica (D Dórico)

2.2 Análise do solo improvisado sobre “A chord on”

Vinicius Dorin inicia o solo improvisado com a utilização de arpejos durante os dois primeiros acordes. Sobre F#m7 há as notas si, mi, ré# e sol# – que formam um acorde de E7M, denotando reharmonização – e sobre Bm7 há notas do próprio acorde: fá#, ré e si.

Nesse mesmo trecho, o músico utiliza duas duplas aproximações. Segundo Ligon (2001: 78, tradução nossa) as aproximações “envolvem uma nota diatônica e outra alterada cromaticamente para chegar à uma nota importante, ou nota alvo. Pode-se começar com uma nota diatônica seguida de outra alterada, ou o contrário.”¹

A primeira dupla aproximação encontrada neste solo caracteriza-se como cromática, devido à segunda nota, lá#, estar fora do contexto diatônico da música e chegar à nota alvo por aproximação de semitom. Já a segunda delas caracteriza-se como diatônica, por ter todas as notas dentro do contexto harmônico, fá# e lá.

Passados os primeiros compassos, Dorin desenvolve uma sequência sobre os próximos 4 acordes. De acordo com Coker (1991:55 apud Silva, 2009) uma “sequência ocorre quando um motivo é imediatamente seguido por uma ou mais variações no mesmo fragmento”. O músico apresenta o material melódico em 2 compassos e o desenvolve nos 3 compassos seguintes. Após a sequência há a utilização do modo mixolídio de C sobre o acorde C7(9), sendo a frase finalizada sobre o acorde de Bm7.

¹ “Chromatic approaches involve a diatonic note and a chromatically altered note leading to an essential tone. It may begin with the diatonic tone followed by the chromatic tone as a passing tone into the essential tone, or it may begin with the chromatic tone then a diatonic neighbor tone leading to the essential tone.”

Figura 1: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 1 a 10:

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows F#m7 and Bm7 chords with arpeggios. The second system (measures 5-8) shows C#7(b9) and F#m7 chords with a double approximation. The third system (measures 9-13) shows G#7(b5), C7(9), and Bm7 chords with a diatonic double approximation arpeggio and a sequence. A yellow box highlights the 'Imp. Escalar Diatônica (C Mixolídio)' in measure 14.

No compasso 13 há mais uma sequência de 3 compassos. A construção musical é desenvolvida a partir de um material melódico de um compasso, finalizado com um arpejo formado pelas notas mi, dó#, lá e fá# sobre o acorde de D7M. Evidencia-se neste trecho tratamento harmônico recorrente na *jazz theory*, uma vez que o solista prioriza as notas ‘superiores’ da téttrade, bem como a tensão disponível representada pela nona.

A seguir, no compasso 16, Dorin utiliza sobre o acorde G#7(b5) um arpejo formado pelas notas si, ré, sol e mi (G6). No próximo compasso, sobre o acorde C#7(b9) o músico aplica um padrão escalar a partir de dois arpejos das tríades de F#m e E. Coker (1991:8 apud Silva, 2009) define padrão escalar como “um padrão melódico baseado em uma só escala. (...) acomodando acordes de longa duração, ou progressões feitas sobre um mesmo campo harmônico”

No compasso 18 o músico utiliza um arpejo descendente formado por intervalos de quarta, que resulta em uma tríade de C#m sobre o acorde F#m7. Segundo Bert Ligon (2001:393) um arpejo menor do quinto grau sobre um acorde menor pode ser entendido como uma sobreposição (*superimposition*) de pentatônicas, aspecto comum à improvisação jazzística. No final desse compasso é aplicada uma dupla aproximação cromática (fá# - mi) seguida de outra dupla aproximação cromática (fá - ré#) que sucede um arpejo da téttrade de Em7.

No compasso 20, aparece pela primeira vez no solo improvisado uma passagem cromática, ou cromatismo linear, entre as notas si, si^b e lá. De acordo com Coker (1991 apud Silva, 2009), o cromatismo pode ser utilizado para resolver algum problema métrico no compasso, adicionando uma ou mais notas de passagem, ou simplesmente aplicado pelo efeito melódico que a escala cromática, ou parte dela, causa.

Figura 2: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 9 a 20:

No compasso seguinte há sobre o acorde $G\#7(b13)$ as notas $mi\#$, $lá$, $si\#$ e $ré$, que enarmonizando formam o arpejo de $F6$, o que causa um efeito de *outside*. Este aspecto melódico pode ser percebido quando “num solo o improvisador toca deliberadamente fora do tom, com o objetivo de se criar tensão. O conceito de se tocar *outside* consiste em se tocar as notas ‘erradas’ do acorde” Coker (1991:83 apud Silva, 2009).

Após esta passagem nota-se a utilização do modo dórico de D, da nota si do compasso 21 até a nota sol do próximo compasso. A partir do último tempo do compasso 22 há uma sequência formada por tercinas, havendo no compasso 23 duas aproximações cromáticas ($f\# - mi$ e $f\# - ré\#$), finalizando o primeiro *chorus*.

Figura 3: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 19 a 23:

Vinicius Dorin inicia o segundo *chorus* encadeando 3 frases com os mesmos aspectos melódicos: padrões de arpejos em tercinas sobre o campo harmônico. Na primeira frase, do

compasso 25 a 27, há os arpejos das tríades de F#m, E, D e G#º; na segunda, nos compassos 28 e 29, são aplicadas as tríades de A, G#º e E; no último fragmento, do compasso 30 a 32, são utilizados os arpejos das tríades de C#m, G#º, F#m e E, denotando a utilização da escala de fá# eólio.

Figura 4: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 23 a 32:

Após essa passagem, é possível identificar uma sequência do compasso 33 a 38; apesar de não ser tão óbvia quanto as anteriores, a sequência apresenta certa semelhança rítmica entre suas frases. Logo no último tempo do primeiro compasso, Dorin utiliza uma antecipação, por meio das notas lá e sol# que adiantam a sonoridade do acorde que virá a seguir, Bm7.

Figura 5: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 33 e 34:

Segundo Coker (1991 apud Silva, 2009):

“antecipação e retardo ocorrem quando o improvisador, em virtude de seu caminho melódico, chega antes ou depois da base a determinado acorde, algumas vezes com um compasso

inteiro de diferença. Embora não necessariamente intencional, pode ser ou não um erro. No caso de ser um erro, pode ter duas causas distintas: no caso da antecipação, o músico está utilizando o recurso de generalização harmônica, como no caso de uma progressão de $\text{II}^\circ \text{V}7(\#5\#9)$ onde o músico só toca o acorde de $\text{V}7(\#5\#9)$, ou no caso do retardo, o músico quis tocar o acorde anterior, mas parou por um momento, e com isso se perdeu na progressão harmônica, e decidiu tomar a atitude do “antes tarde do que nunca”.

Em outros casos, como os exemplos que encontramos nesse solo de Dorin, antecipação e retardo parecem ser intencionais.

Nos compassos 34 e 35 há duas duplas aproximações, a primeira diatônica ($\text{sol}^\#$ - mi) e a segunda cromática ($\text{fá}^\#$ - mi). Ainda dentro da sequência, no compasso 36, há um arpejo da tríade de $\text{C}\#m$ sobre o acorde $\text{Fm}7$ e uma última dupla aproximação diatônica no compasso 37 ($\text{si}^\flat$ - dó).

Outra sequência é iniciada no compasso 40; Dorin utiliza quiálteras com 4 notas nos primeiros 3 compassos e depois varia o aspecto rítmico da frase nos compassos 43 e 44. No segundo tempo do compasso 44 há um arpejo de 6 notas, um fragmento *outside*, formado pela téttrade de $\text{Dm}7$ sobre o acorde $\text{G}\#7(\flat13)$, finalizando os aspectos melódicos encontrados nesse *chorus*.

Figura 6: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 32 a 45:

No último *chorus*, Dorin toca uma frase longa e com desenhos rítmicos rápidos e variados. Há semicolcheias, quiálteras regulares (tercinas) e irregulares (tercina com subdivisão na última colcheia) e síncopas (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) sobre os primeiros 5

acordes. Nessa frase, no compasso 48, é possível identificar um arpejo formado por intervallos de quartas, (dó[♯], fá[♯] e si) sobre o acorde F[♯]m7.

Nos compassos 49 e 50 há duas duplas aproximações, uma cromática (dó[♯] - lá[♯]) e outra diatônica (sol[♯] - mi) respectivamente. Nos compassos 50 e 51 há um arpejo com as notas fá[♯], lá, dó[♯] e mi, resultando em um F[♯]m7 sobre o acorde Bm7. Ainda no compasso 51 há uma dupla aproximação cromática (sol[♯] - fá), e no compasso 53 há um arpejo de Dm7 sobre o acorde C[♯]7(b9), um arpejo com efeito *outside*.

Figura 7: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 46 a 58:

Posteriormente, identificamos uma dupla aproximação diatônica no compasso 59 (si - lá); a partir daí Dorin desenvolve o encerramento de seu solo improvisado.

O primeiro arpejo aparece no compasso 62 sobre o acorde A7M, há as notas mi, dó[♯], lá e fá[♯]. No próximo compasso o músico utiliza um cromatismo linear entre as notas si, si^b e lá; no mesmo compasso há um arpejo com as notas lá, dó[♯], ré e fá[♯], a téttrade do acorde de D7M.

Figura 8: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 59 a 63:

A partir do compasso 64, há uma sequência de arpejos semelhante aos padrões escalares encontrados anteriormente neste solo, porém sem tercinas e com arpejos descendentes de 4 notas com variação rítmica no segundo arpejo.

Sobre o acorde $G\#7(b5)$ há as notas, ré, si, fá $\times$ e dó $\#$ (uma antecipação ao próximo acorde). Sobre o acorde $C\#7(b9)$ há as notas dó $\#$ (do compasso anterior), lá, fá $\#$ e ré, formando a téttrade de $D7M$. No próximo arpejo há as notas, si, sol $\#$, mi e ré (nota que está no compasso 66 mas que se refere a harmonia do compasso 65, configurando uma nota de retardo), téttrade de $E7$.

No compasso 66, sobre o acorde $F\#m7$ há o arpejo das notas, sol $\#$, mi, dó $\#$ e lá, formando a téttrade de $A7M$. No próximo compasso, sobre o acorde $Em7$, há as notas dó $\#$, lá e fá $\#$, tríade de $F\#m$ e depois as notas ré, si e lá $\flat$ (antecipação para o próximo compasso) que enarmonizando há a tríade de $G\#^\circ$. Se, junto com o último arpejo do compasso 67, considerarmos a primeira nota do compasso 68, fá $\flat$, há a téttrade de $E7$, um *outside* que funciona como $SubV7$ de $Eb7(9/b5)$.

Figura 9: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 64 a 68:

The image shows musical notation for measures 64 to 68. Measures 64-67 are on a single staff with a red line above it. Above the staff are chord symbols: $G\#7(b5)$, $C\#7(b9)$, $F\#m7$, and $Em7$. Below the staff, labels indicate sections: 'Arpejos' (measures 64-65), 'Antecipação' (measure 65), 'Sequência e Padrão Escalar' (measures 66-67), and 'Retardo' (measure 67). Measure 68 is on a separate staff below, with a red line above it and the chord symbol $Eb7(b5)(9)$ above it. A label 'Outside' is below measure 68. The notation includes various accidentals and fingering numbers.

Terminando essa sequência de arpejos há sobre o acorde $Eb7(9/b5)$, no compasso 68, as notas fá $\flat$, ré $\flat$, si $\flat$ e fá $\#$, que enarmonizando podemos formar a téttrade de $F\#m7M$, ou se ignorarmos a primeira nota, há a tríade de $F\#m$, outra passagem *outside* nesse final de solo.

Há uma passagem cromática ligando os compassos 68 e 69, si, si $\flat$ e lá, e após o cromatismo, Dorin arpeja sobre o acorde $G\#7(b13)$ a téttrade de $Dm7$. Nos últimos compassos do *chorus* o solo é finalizado com uma sonoridade *inside* a partir da utilização da escala dórica de D sobre o acorde $Dm7$.

Figura 10: Solo de Vinicius Dorin sobre “A Chord On” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 68 a 71:

68 Eb7(b5)(9) Outside b9 b7 b5 #9

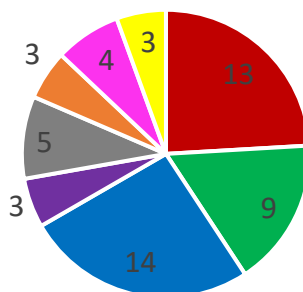
69 G#7(b13) Crom. Linear b9 3

70 Dm7 Arpejo b9 3 b5

71 C#7(#9) Imp. Escalar Diatônica (D Dórico)

Aspectos Melódicos

“A chord on”



- | | |
|-----------------------|-------------------------|
| ■ Arpejos | ■ Sequências |
| ■ Duplas Aproximações | ■ Crom. Linear |
| ■ Padrão Escalar | ■ Antecipação e Retardo |
| ■ Outsides | ■ Imp. Escalar |

2.3 Quadro de classificação de arpejos no solo de “A chord on”

A – Arpejos que contêm somente notas do acorde em questão.

B – Arpejos que contêm notas de tensão do acorde em questão.

C – Arpejos que contêm notas que chocam com as do acorde em questão.

Tipo A	Tipo B	Tipo C	Acorde/base	Implicação
	E7M		F#m7	11J, b7, 13M, 9M
Bm7			Bm7	5J, b3, 1
Bm7			Bm7	b3, 5J, b7
D7M			D7M	9M, 7M, 5J, 3M
		G6	G#7(b5)	#9, b5, 7M, b13
		F#m	C#7(b9)	1, b13, 11J
	E		C#7(b9)	b7, 5J, #9
		C#	F#m7	7M, 5J, 9M
Em7			Em7	1, b3, 5J, b7
		F6	G#7(b13)	13M, b9, 3M, b5
	Cm		Fm7	b7, 5J, 9M
		F6	G#7(b13)	13M, b9, 3M, b5
	F#sus4		F#m7	5J, 1, 11J
	F#m7		Bm7	5J, b7, 9M, 11J
	F#m		Bm7	9M, b7, 5J
		F6	C#7(b9)	7M, 3M, b13, 7M, b9
A6			A7M	5J, 3M, 1, 13M
D7M			D7M	5J, 7M, 1, 3M
		G9(#11)	G#7(b5)	b9, b5, #9, 7M, 11J
		D	C#7(b9)	b13, 11M, b9
	E7		C#7(b9)	b7, 5J, #9, b9
	A7M		F#m7	9M, b7, 5J, b3, b7
	D7M(11)		Em7	13M, 11J, 9M, b7, 5J
		F#m7	Eb7(b5)(9)	b9, b7, b5, #9
		F6	G#7(b13)	b9, 3M, 13M, b9, 3M, b5

2.4 Transcrição e análise gráfica do solo improvisado sobre “Samba de Minuto”

Samba de Minuto - Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

♩ = 115

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 115 bpm. It consists of 8 staves of music, each with various annotations and chord changes. The chords and annotations are as follows:

- Staff 1:** F#7M, C7(#9)(b13) (Arpejo: b13 7 #9 #11, Sequência), Bm7 (Antecipação), E7(b9)(13) (Arpejo: b9 3 13, Sequência), Bbm7 (Antecipação).
- Staff 2:** Eb7(b9)(13) (Arpejo: b9 3 13, b9), G#m7 (Antecipação), C#7(b9)(13) (Arpejo: b9 3 13, lay back), F#7M(9) (Antecipação), Ebm7.
- Staff 3:** G#m7, C#7(b9)(13), F#7M, C7(#9)(b13) (Arpejo: 1 #9 3 b13 1 #9, Sequência), Bm7.
- Staff 4:** E7(b9)(13), A#m7, Eb7(b9)(13), G#m7 (Arpejos: 13 7 b9 #11 13, 9 13 b9 3 b7 5 b3 13).
- Staff 5:** C#7(b9)(13), F#7M(9), Ebm7, G#m7 (Antecipação: 13 5 1 13, 1 1, b7 b3 5 1 5, b7 5, Dupla Aproximação: b3 4 5 b7 #9 #11).
- Staff 6:** C#7(b9)(13), Cm7, B7(9)(13), Em7M(b5) (Sequência).
- Staff 7:** E7M(9), C#m7 (Arpejo: b7 9 7 b5, Dupla Aprox. Diatônica: 1 3), F#7(b9)(13) (Arpejo: b5 4 b13 1 b3, Dupla Aproximação: b5), B7M (Sequência: 3 3).

65 Bm7 E7(b9)(13) A#m7 D#7(b9)(13) G#m7

3 3 Sequência

70 C#7(b9)(13) F#7M(9) D#m7 G#m7

Dupla Aproximação Arpejo Sequência

74 C#7(b9)(13) Cm7 B7(9)(13) Em7M(b5)

Dupla Aprox. Diatônica Dupla Aprox. Diatônica

78 E7M(9) C#m7 F#7(b9)(13) B7M

Arpejo Dupla Aprox. Diatônica Dupla Aprox. Cromática

82 G#m7 Dm7(b5)(9) G7(b9)(13) C#m7 C7(13)

Arpejo Sequência Arpejo

87 Bm7 C#7(9)(b13) F#7M C7(9)(b13)

Arpejo Dupla Aprox. Diatônica

91 Bm7 E7(b9)(13) A#m7

Sequência

94 D#7(b9)(13) G#m7 C#7(b9)(13) F#7M(9)

Arpejos Sequência

98 D#m7 G#m7 C#7(b9)(13) F#7M

Sequência

2.5 Análise do solo improvisado sobre “Samba de Minuto”

Dorin inicia o solo com uma sequência sobre os 9 primeiros acordes. Nela o músico apresenta o material melódico de um compasso e um tempo: um arpejo em tercinas com uma anacruse de semicolcheia; fragmento que é ritmicamente variado ao decorrer dos acordes – sobretudo nos arpejos iniciais de cada frase, sofrendo aumento na subdivisão (na terceira frase) e a utilização de efeitos interpretativos (na quarta frase).

Sobre o acorde C7(^b13/#9) o músico aplica o arpejo da téttrade de G[#]m7; dois compassos adiante há sobre o acorde Eb7(13/^b9) o arpejo da tríade de C[#]m, resultando nas tensões ^b9 e 13. No terceiro arpejo, sobre o acorde Eb7(13/^b9) no compasso 6, Dorin modifica o desenho rítmico utilizando 4 semicolcheias, arpejando a tríade de C. No último arpejo dessa sequência, o músico utiliza o efeito *lay back*² em sua execução, arpejando sobre o acorde C[#]7(13/^b9) o terceiro grau do acorde e as tensões ^b9 e 13, resultando na tríade de Bb.

Observamos ainda nesse trecho outros aspectos melódicos: uma dupla aproximação diatônica no compasso 2 (fá[#] - ré[#]) e a ocorrência das antecipações nas últimas semicolcheias de cada fragmento melódico, todas em intervalos de quartas em relação ao acorde do compasso (mi - Bm7; mi^b - Bbm7; dó[#] - G[#]m7 e si[#] - F[#]7M(9)). Dorin muitas vezes – nesse trecho e em outros – enfatiza as notas de tensão durante a construção da linha melódica improvisada, o que coincide com o caráter “rebuscado” da harmonia em questão.

Figura 1: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 1 a 10:

The musical score for measures 1 to 10 of Vinicius Dorin's solo on "Samba de Minuto" is presented in 2/4 time. The chords and their corresponding melodic lines are as follows:

- Measure 1:** F[#]7M. Melodic line: F[#]4, A4, C5 (quarter note).
- Measure 2:** C7(^b13/#9). Melodic line: B^b3, D4, F[#]4 (quarter note). Annotation: "Arpejo b13 7 #9 #11".
- Measure 3:** Bm7. Melodic line: B3, D4, F[#]4 (quarter note). Annotation: "Dupla Aprox. Diatônica".
- Measure 4:** E7(^b9)(13). Melodic line: E3, G[#]4, B4 (quarter note). Annotation: "Antecipação".
- Measure 5:** Bbm7. Melodic line: B^b3, D4, F[#]4 (quarter note). Annotation: "Arpejo".
- Measure 6:** Eb7(^b9)(13). Melodic line: E^b3, G^b4, B^b4 (quarter note). Annotation: "Antecipação".
- Measure 7:** G[#]m7. Melodic line: G[#]3, B4, D5 (quarter note). Annotation: "Arpejo".
- Measure 8:** C[#]7(^b9)(13). Melodic line: C[#]3, E4, G[#]4 (quarter note). Annotation: "Antecipação".
- Measure 9:** F[#]7M(9). Melodic line: F[#]3, A4, C5 (quarter note). Annotation: "lay back".
- Measure 10:** Ebm7. Melodic line: E^b3, G^b4, B^b4 (quarter note). Annotation: "Antecipação".

² Quando o músico toca com a intenção de “ficar para trás” do ritmo. (Jazz Glossary, [s.d.])

No compasso 13 Dorin finaliza a primeira frase já conectando-a com a segunda, que tem características semelhantes à primeira: arpejos de um compasso e um tempo com anacruses e antecipações. Na segunda frase os arpejos contam sempre com notas referentes aos acordes vigentes.

Os dois primeiros arpejos, nos compassos 14-15 e 16-17, têm basicamente as mesmas características, porém com uma diferença no final do fragmento. No primeiro arpejo Dorin finaliza a passagem com um intervalo de 2ª menor ascendente e no segundo com o mesmo intervalo, porém descendente.

No terceiro fragmento, por contar com uma série de arpejos com as notas dos acordes, é bem perceptível o caminhar melódico por trás da cadência IIm V7 I7M (G#m7 – C#7(13/b9) – F#7M(9)) nos compassos 19, 20 e 21.

Figura 2: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 11 a 21:

A seguir há nos compassos 22 e 23 arpejos e uma dupla aproximação no final do compasso 22 (ré^b - si^b), que antecipam uma nova sequência, que é iniciada na última semicolcheia do compasso 23 e finalizada no primeiro tempo do compasso 27.

Após esse trecho Dorin toca uma frase em semicolcheias, em que é possível observar a ocorrência de 2 duplas aproximações no compasso 28 (fá[#] - ré[#] e fá - ré[#]) e 2 duplas aproximações no compasso 29 (si - ré[#] e lá - fá[#]). Há nesse trecho arpejos *inside* nos compassos 28 e 29, e um arpejo *outside* no compasso 30, em que sobre o acorde F#7(13/b9) o músico aplica o arpejo da téttrade de Bm7, ou a pêntrade de G7M(9) (se considerarmos a última nota do compasso anterior (sol)).

Figura 3: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 20 a 31:

No compasso 31, Dorin inicia uma sequência formada por tercinas em intervalos de terças descendentes, que se estende até o primeiro tempo do compasso 34. Em seguida o músico toca uma pequena frase em semicolcheias nos compassos 34, 35 e 36; neste trecho há uma dupla aproximação (fá[#] - ré[#]) que antecede o arpejo do compasso 35, e nas últimas duas notas do arpejo há uma antecipação para o acorde do compasso 36, C7(13).

Figura 4: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 28 a 35:

A partir de um arpejo descendente no compasso 37 Dorin inicia outra sequência, a desenvolvendo até o compasso 42; o músico acrescenta mais notas no início do segundo e terceiro fragmento da sequência, aumentando os arpejos. No final do trecho Dorin toca uma frase que é finalizada com o pentacorde diminuto de B, no compasso 46.

Figura 5: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 36 a 47:

No segundo tempo do compasso 48 há uma dupla aproximação diatônica (dó[#] - lá[#]) precedendo um arpejo sobre G#m7 no próximo compasso. Após o arpejo há duas duplas aproximações cromáticas (si - dó e lá[#] - si) e logo após, uma passagem cromática, ou cromatismo linear, (de si a mi[#]) no compasso 50.

Nos próximos três compassos Dorin encerra a frase com arpejos – sobre os acordes F#7M e C7 (b13/#9) respectivamente – que são conectados por uma dupla aproximação diatônica (fá[#] - ré[#]). Nesse trecho nota-se novamente o caminho melódico construído com ênfase nas tensões dos acordes, em F#7M há as tensões 6, #11, 9 e em C7(b13/#9) b13 e #9.

Figura 6: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 46 a 53:

No compasso 55, o músico desenvolve uma sequência a partir de um motivo rítmico-melódico com extensão de um compasso: duas semicolcheias e uma colcheia por tempo com uma ligadura entre a colcheia e a primeira semicolcheia do próximo tempo. No final da sequência Dorin inicia outra frase, a partir de um arpejo descendente sobre o acorde F#7M(9) no compasso 59; em seguida há outra passagem cromática no mesmo compasso. No primeiro tempo do compasso 60 há uma dupla aproximação diatônica (sol# - mi#) que precede um arpejo em três oitavas da téttrade de F#7M sobre os acordes D#m7 e G#m7, finalizado de forma descendente no compasso 62 sobre o acorde C#7(13/b9).

Figura 7: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 53 a 62:

The musical score for measures 53 to 62 is presented in three systems. The first system (measures 53-57) shows a sequence of chords: Bm7, E7(b9)(13), A#m7, D#7(b9)(13), and G#m7. The second system (measures 58-60) shows G#m7, F#7M(9), and D#m7. The third system (measures 61-62) shows C#7(b9)(13). Annotations include 'Sequência' for the first system, 'Arpejo' for the descending arpeggio in measure 59, 'Cromatismo Linear' for the chromatic line in measure 59, 'Dupla Aprox. Diatônica' for the double diatonic approximation in measure 60, and 'Arpejo' for the descending arpeggio in measure 62. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-9.

No segundo tempo do compasso 63, Dorin inicia outra sequência. Nela há um material melódico de 2 compassos com tercinas e síncopes (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) que é melodicamente acomodado à progressão harmônica até o compasso 71. Após o final da sequência, Dorin arpeja descendentemente sobre F#7M(9) uma pêntade com graus do acorde.

Figura 8: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 61 a 71:

The musical score for measures 61 to 71 is organized into three systems. The first system (measures 61-64) includes chords G#m7, C#7(b9)(13), F#7M, and C7(#9)(b13). The second system (measures 65-68) includes chords Bm7, E7(b9)(13), A#m7, D#7(b9)(13), and G#m7. The third system (measures 69-71) includes chords C#7(b9)(13) and F#7M(9). The score includes various musical notations such as arpeggios, triplets, and double approximations.

No compasso 72 o músico inicia uma sequência em semicolcheias utilizando repetição de notas nos seguintes intervalos: terças descendentes nos 2 primeiros compassos; terças ascendentes no compasso 74; quartas ascendentes nos compassos 75 e 76; terça descendente no compasso 77, na finalização. Há duas duplas aproximações diatônicas no compasso 74 (sol# - mi# e lá# - fá#).

Sobre o acorde E7M(9), Dorin toca dois arpejos descendentes com notas inerentes ao acorde. Posteriormente, há duas duplas aproximações no compasso 79 (dó# - lá# e dó# - lá) que precedem o início de outra sequência no compasso seguinte.

Figura 9: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 70 a 79:

A sequência que Dorin inicia no compasso 80 consiste em 4 frases iniciadas com longos saltos intervalares (com passagens no registro superagudo do saxofone) seguidas de arpejos descendentes. O músico modifica as figuras rítmicas dos arpejos na segunda e terceira frase. Nos primeiros compassos Dorin utilizou síncopes para “descer” com a melodia, nos outros fragmentos o músico toca os arpejos utilizando tercinas; a sequência é finalizada no compasso 87.

Figura 10: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 78 a 87:

No compasso 88 Dorin toca subitamente sobre o acorde $C\#7(b13/\#9)$ uma rápida passagem em septina que vai do registro agudo ($d\acute{o}\#5$) à nota mais grave do instrumento ($si\flat2$). No compasso 90 há uma dupla aproximação diatônica ($ré\#$ - $f\grave{a}\#$) precedendo uma série de arpejos – todos com notas estruturais e tensões disponíveis de cada acorde – que são tocados até o compasso 95. Nos compassos 91 e 92 Dorin organiza o arpejo em semicolcheias utilizando mais uma vez a repetição de notas, formando uma pequena sequência.

Há nesse momento da improvisação – onde o músico desenvolve suas ideias nas regiões mais graves do instrumento – um contraste melódico com os fragmentos e motivos anteriores, que foram desenvolvidos por Dorin nas regiões mais agudas.

Figura 11: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 87 a 95:

The musical score for Figure 11 shows measures 87 to 95. Measure 87 features a Bm7 chord with notes b7, 5, and 3, labeled 'Arpejo'. Measure 88 features a C#7(#9)(b13) chord. Measure 89 features an F#7M chord. Measure 90 features a C7(#9)(b13) chord with a 'Dupla Aprox. Diatônica' annotation. Measure 91 features a Bm7 chord. Measure 92 features an E7(b9)(13) chord. Measure 93 features an A#m7 chord. Measure 94 features a D#7(b9)(13) chord. Measure 95 features a G#m7 chord. The score also includes a 'Sequência' section from measure 91 to 92 and an 'Arpejos' section from measure 94 to 95.

Nos últimos compassos Dorin desenvolve uma sequência utilizando um único desenho rítmico: síncope com pausa na primeira semicolcheia (pausa de semicolcheia – colcheia – semicolcheia). Durante a sequência o músico toca intervalos de segundas e terças ascendentes e descendentes (exceto no último salto do compasso 99, onde é tocado uma quarta justa); praticamente todas as notas utilizadas são notas estruturais dos acordes. A sequência é iniciada no compasso 96 e finalizada no compasso 99, sendo este o último aspecto melódico encontrado nesse solo improvisado.

Figura 12: Solo de Vinicius Dorin sobre “Samba de Minuto” (Fernando Corrêa), 2002, compassos 94 a 101:

94

D#7(b9)(13) G#m7 C#7(b9)(13) F#7M(9)

Arpejos Sequência

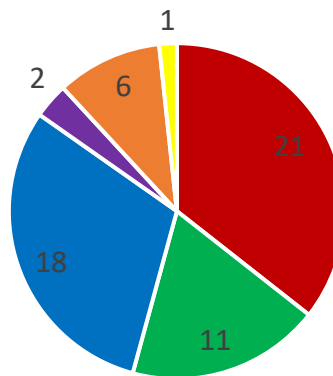
98

D#m7 G#m7 C#7(b9)(13) F#7M

Sequência

Aspectos Melódicos

“Samba de minuto”



- Arpejos
- Sequências
- Duplas Aproximações
- Crom. Linear
- Padrão Escalar
- Antecipações
- Outsides
- Imp. Escalar

2.6 Quadro de classificação de arpejos no solo de “Samba de Minuto”

A – Arpejos que contêm somente notas do acorde em questão.

B – Arpejos que contêm notas de tensão do acorde em questão.

C – Arpejos que contêm notas que chocam com as do acorde em questão.

Tipo A	Tipo B	Tipo C	Acorde/base	Implicação
		G#m7	C7(#9)(b13)	b13, 7M, #9, 11J
	C#		E7(b9)(13)	b9, 3M, 13M, b9
	C		Eb7(b9)(13)	b9, 3M, 13M, b9
	Bb		C#7(b9)(13)	b9, 3M, 13M, b9
		C#m7M(9)	C7(#9)(b13)	1, #9, 3M, b13, 1, b9
		C#13(b9)	Eb(b9)(13)	13M, 7M, b9, #11, 13M, b13
Eb(b9)(13)			Eb(b9)(13)	13M, b9, 3M, 13M
	B7M		G#m7	9M, b7, 5J, b3
C#6			C#7(b9)(13)	13M, 5J, 1, 13M
Ebm7			Ebm7	b7, b3, 5J, 1, 5J, b7, 5J
G#m7(9)(11)			G#m7	b3, 11J, 5J, b7, 9M, 1, 11J
		C7M(#9)	C#m7	b7, 9M, 7M, b5, b3
		G7M(9)	F#7(b9)(13)	b9, 4J, b13, 1, b3
		E13M(#5) A última nota não faz parte do arpejo (sol natural)	C#m7	3M, 5J, 13M, 9M, 7M
	A		Bm7	11J, 9M, b7, 11J
F#7M(9)			F#7M	7M, 5J, 9M, 1
	F#m7		Bm7	11J, 9M, b7, 5J
	B7M(9)		G#m7	b3, 5J, b7, 9M, 11J
	G#6		F#7M	7M, 6M, #11, 9M, 7M

	Ab(9)(b13)		C7(#9)(b13)	b3, b13, b7, #9, 1, b13, b3
	C#		F#7M(9)	5J, 9M, 7M
	F#m7M		D#m7	b3, 5J, b7, 9M
	F#7M(9)		G#m7	b7, 9M, 11J, 13M, 1
C#			C#(b9)(13)	5J, 3M, 1
	C#7M(13)		F#7M(9)	#11, 9M, 7M, 5J, 3M
E			E7M(9)	5J, 3M, 1
	Fm7M		Dm7(b5)(9)	b3, 9M, b7, b5
		G#7	C#m7	9M, 7M, 5J, 4J
		B7	Bm7	3M, b7, 5J
		E7M	C7(#9)(b13)	#9, 3M, b13, 7M, #9
	A		Bm7	4J, 9M, b7, 9M
	C#		E7(b9)(13)	b9, 13M, 3M, 13M
	C#(9)		A#m7	4J, b3, b7, 5J, b7, b3
	C		D#(b9)(13)	b9, 13M, 3M, b9, 3M
	F#7M(13)		G#m7	#13, 4J, 9M, b7, 9M, 4J, 5J

Capítulo 3: Considerações Finais

A partir das análises dos dois solos improvisados de Vinicius Dorin, nota-se que o desenvolvimento e a reiteração das estruturas melódicas muitas vezes se dão através de sequências. Dorin as constrói tendo como material melódico fragmentos curtos e simples, motivos que se desenvolvem a partir de arpejos, frases com padrões de saltos intervalares e com repetição de notas, além disso, há trechos com a utilização de padrões escalares muito comuns à prática do saxofone, como a sequência que inicia o segundo *chorus* de improviso de Dorin em “*A chord on*” no compasso 24.

Percebemos também a “multifuncionalidade” de aspectos melódicos como os arpejos, que foram aplicados tanto como motivo quanto como parte integrante de uma sequência, como o que ocorre – dentre outros momentos – nas primeiras sequências até o compasso 21 no solo de “Samba de Minuto”.

Ainda sobre os arpejos, em “Samba de Minuto” Dorin os constrói – na grande maioria das vezes – utilizando notas estruturais e tensões disponíveis aos acordes, tornando a atmosfera mais *inside* quanto às notas escolhidas. Já em “*A chord on*” nota-se uma maior incidência de arpejos com notas que chocam com os acordes e passagens *outsides* em alguns trechos da improvisação.

Em “Samba de Minuto” o músico parece variar a densidade do solo em duas partes contrastantes: uma com passagens em semicolcheias, em que ele geralmente toca nas regiões médias do instrumento (segunda e terceira oitava) sem grandes saltos intervalares e com uma maior incidência de aspectos melódicos como as duplas aproximações e passagens cromáticas; e outra com divisões rítmicas mais variadas – síncopas (semicolcheia – colcheia – semicolcheia; duas semicolcheias – colcheia; e outras variações) e tercinas – em que há uma maior ocorrência de aspectos como as sequências e os arpejos.

Em “*A chord on*”, por ser uma música com andamento mais rápido, na maioria das vezes Dorin desenvolve suas sequências utilizando quiálteras, colcheias, e fragmentos com semínima seguida de colcheia; os aspectos melódicos mais ocorrentes, como as duplas aproximações e os arpejos, têm maior incidência nas passagens em colcheias. Em momentos em que se nota uma maior densidade de notas no solo, Dorin toca arpejos em tercinas – como na sequência já citada do compasso 24 – e variações de síncopas, colcheias e tercinas no trecho do compasso 48 ao 54.

Este trabalho, além de contribuir para o acervo de pesquisas acerca da análise da música instrumental brasileira, pôde investigar – mesmo que utilizando apenas dois solos como

material de análise – como se dá o desenvolvimento motivico e a utilização de aspectos melódicos em diferentes contextos musicais pelo saxofonista Vinicius Dorin. O músico demonstra em seus solos improvisados sonoridades que transitam entre a coerência e o trabalho com motivos simples, e passagens virtuosísticas que demandam considerável técnica instrumental, aspectos desenvolvidos através de sua vasta experiência e participação no campo da música instrumental brasileira.

Referências

COKER, Jerry. **Elements of the Jazz Language for the developing improviser**. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

CORRÊA, Fernando. **Fernando Corrêa**: biografia. Biografia. 2019. Disponível em: <https://www.fernandocorrea.mus.br/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

JAZZ Glossary. **Columbia University** [s.d.]. Disponível em: <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/> Acesso em: 03 de maio de 2021.

LIEBMAN, David. **A chromatic approach to jazz harmony and melody**. Rottengurg: Advance Music, 2001, 4a ed.

LIGON, Bert. **Jazz Theory Resources**. Houston: Houston Publishing, Inc., 2001. 204 p.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 1992.

SILVA, Raphael Ferreira da. **A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin**. 2009. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Discografia

CORRÊA, Fernando. Fernando Corrêa. Independente, 2002.

Anexos

Partituras em tom de concerto e Eb:

A chord on

Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

♩ = 240

Em7 Am7 F#7(b5)

B7(b9) Em7 Fm7

Bb7(9) Am7 Ebm7 Ab7(9)

G7M C7M F#7(b5) B7(b9) Em7

Dm7 Db7(b5)(9) F#7(b13) Cm7

B7(#9) Em7 Am7

F#7(b5) B7(b9) Em7

Fm7 Bb7(9) Am7

Ebm7 Ab7(9) G7M C7M F#7(b5)

36

B7(b9) Em7 Dm7 Db7(b5)(9) F#7(b13)

41

Cm7 B7(#9) Em7 Am7

46

F#7(b5) B7(b9)

51

Em7 Fm7 Bb7(9) Am7

54

Ebm7 Ab7(9) G7M C7M

59

F#7(b5) B7(b9) Em7 Dm7

64

Db7(b5)(9) F#7(b13) Cm7 B7(#9)

68

A chord on

Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

♩ = 240

Chord progression and measure markers:

- Measures 1-4: C#m7
- Measures 5-8: F#m7
- Measures 9-12: D#7(b5)
- Measures 13-16: G#7(b9)
- Measures 17-20: C#m7
- Measures 21-24: Dm7
- Measures 25-28: G7(9)
- Measures 29-32: F#m7

Additional chord changes and markers:

- Measure 17: F#m7
- Measure 18: Cm7
- Measure 19: F7(9)
- Measure 20: E7M
- Measure 21: A7M
- Measure 22: D#7(b5)
- Measure 23: G#7(b9)
- Measure 24: C#m7
- Measure 25: Bm7
- Measure 26: Bb7(b5)(9)
- Measure 27: D#7(b13)
- Measure 28: Am7
- Measure 29: G#7(#9)
- Measure 30: C#m7
- Measure 31: F#m7
- Measure 32: D#7(b5)
- Measure 33: G#7(b9)
- Measure 34: C#m7
- Measure 35: Dm7
- Measure 36: G7(9)
- Measure 37: F#m7

Cm7 F7(9) E7M A7M D#7(b5)

36

G#7(b9) C#m7 Bm7 Bb7(b5)(9) D#7(b13)

41

Am7 G#7(#9) C#m7 F#m7

46

D#7(b5) G#7(b9)

51

C#m7 Dm7 G7(9) F#m7

54

Cm7 F7(9) E7M A7M

59

D#7(b5) G#7(b9) C#m7 Bm7

64

Bb7(b5)(9) D#7(b13) Am7 G#7(#9)

68

Samba de Minuto - Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

$\text{♩} = 115$

E7M B♭7(#9)(♭13) Am7 D7(♭9)(13) A♭m7

6 D♭7(♭9)(13) F♯m7 B7(♭9)(13) E7M(9) D♭m7

11 F♯m7 B7(♭9)(13) E7M B♭7(#9)(♭13) Am7

16 D7(♭9)(13) G♯m7 D♭7(♭9)(13) F♯m7

20 B7(♭9)(13) E7M(9) D♭m7 F♯m7

24 B7(♭9)(13) B♭m7 A7(9)(13) Dm7M(♭5)

28 D7M(9) Bm7 E7(♭9)(13) A7M

lay back

32 $F\sharp m7$ $Cm7(b5)(9)$ $F7(b9)(13)$ $Bm7$ $B\flat7(13)$ $Am7$ $B7(\sharp9)(b13)$ $E7M$ $B\flat7(\sharp9)(13)$

36 $Am7$ $D7(b9)(13)$ $G\sharp m7$ $C\sharp(b9)(13)$ $F\sharp m7$ $B7(b9)(13)$ $E7M(9)$ $C\sharp m7$ $F\sharp m7$

41 $B7(b9)(13)$ $E7M$ $B\flat7(\sharp9)(b13)$

46 $B7(b9)(13)$ $E7M$ $B\flat7(\sharp9)(b13)$

50 $Am7$ $D7(b9)(13)$ $G\sharp m7$ $C\sharp7(b9)(13)$ $F\sharp m7$ $B7(b9)(13)$ $E7M(9)$ $C\sharp m7$

53 $F\sharp m7$ $B7(b9)(13)$ $E7M$ $B\flat7(\sharp9)(b13)$

58 $F\sharp m7$ $B7(b9)(13)$ $E7M$ $B\flat7(\sharp9)(b13)$

61

Am7 D7(b9)(13) G#m7 C#7(b9)(13)

65

F#m7 B7(b9)(13) E7M(9) C#m7

69

F#m7 B7(b9)(13) Bbm7 A7(9)(13)

73

Dm7M(b5) D7M(9) Bm7 E7(b9)(13)

77

A7M F#m7 Cm7(b5)(9) F7(b9)(13)

81

Bm7 Bb7(13) Am7 B7(#9)(b13) E7M

85

Bb7(#9)(b13) Am7 D7(b9)(13) G#m7

90

C#7(b9)(13) F#m7 B7(b9)(13) E7M(9)

94

98

C#m7 F#m7 B7(b9)(13) E7M



The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 98 contains two eighth notes: D4 (natural) and E4 (natural). Measure 99 contains two eighth notes: F#4 and G4. Measure 100 contains a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. Measure 101 contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a half note F#5. The piece ends with a double bar line.

Samba de Minuto - Solo Vinicius Dorin

Fernando Corrêa

♩ = 115

C#7M G7(#9)(b13) F#m7 B7(b9)(13) Fm7
 3 7 #9 #11 b13 3 b9 3 13
 Bb7(b9)(13) D#m7 G#7(b9)(13) C#7M(9) Bbm7
 6 b9 3 13 b9 3 b9 3 b9 3 13 lay back
 D#m7 G#7(b9)(13) C#7M G7(#9)(b13) F#m7
 11 1 #9 3 b13 1 #9
 B7(b9)(13) E#m7 Bb7(b9)(13) D#m7
 16 13 7 b9 #11 13 9 13 b9 3 13 9 b7 5 b3 13
 G#7(b9)(13) C#7M(9) Bbm7 D#m7
 20 13 5 1 13 1 1 b7 b3 5 1 5 b7 5 b3 4 5 b7 9 1 #11
 G#7(b9)(13) Gm7 F#7(9)(13) Bm7M(b5)
 24 B7M(9) G#m7 C#7(b9)(13) F#7M
 28 b7 9 7 b5 4 b13 1 b3 3 3
 1 3 b3 b5

32 D#m7 Am7(b5)(9) D7(b9)(13) G#m7

36 G7(13) F#m7 G#7(#9)(b13) C#7M G7(#9)(13)

41 F#m7 B7(b9)(13) E#m7 A#(b9)(13) D#m7

46 G#7(b9)(13) C#7M(9) A#m7 D#m7

50 G#7(b9)(13) C#7M G7(#9)(b13)

53 F#m7 B7(b9)(13) E#m7 A#7(b9)(13) D#m7

58 D#m7 G#7(b9)(13) C#7M G7(#9)(b13) F#m7

61

66 B7(b9)(13) E#m7 A#7(b9)(13) D#m7 G#7(b9)(13)

71 C#7M(9) A#m7 D#m7

74 G#7(b9)(13) Gm7 F#7(9)(13) Bm7M(b5)

78 D#m7 Am7(b5)(9) D7(b9)(13) G#m7 G7(13)

82 F#m7 G#7(#9)(b13) C#7M G7(#9)(b13)

87 F#m7 B7(b9)(13) E#m7

91 A#7(b9)(13) D#m7 G#7(b9)(13) C#7M(9)

94

98

A#m7 D#m7 G#7(b9)(13) C#7M

Musical notation for measures 98-101. Measure 98: A#m7 chord, notes A#4, C#5, E5, G#5. Measure 99: D#m7 chord, notes D#4, F#4, A#4, C#5. Measure 100: G#7(b9)(13) chord, notes G#4, Bb4, D#5, F#5, A#5, C#6. Measure 101: C#7M chord, notes C#4, E#4, G#4, B#4. The key signature has one sharp (F#).