

## O Blues como uma estrutura fundamental do Jazz: Progressões lineares não-tonais e técnica de redução schenkeriana adaptada ao contexto afro-americano

Rafael Palmeira da Silva<sup>104</sup>  
[umhalguemqualquer@hotmail.com](mailto:umhalguemqualquer@hotmail.com)

**Resumo:** Este artigo aborda aspectos do desenvolvimento melódico do jazz através da ótica etno-schenkeriana, proposta por Stock (1993), adaptada ao contexto da música afro-americana. O blues, como gênero folclórico americano (GIDDINS, 2009, p.49), exerceu um papel fundamental para o desenvolvimento do jazz. Vários aspectos da inflexão melódica do negro se mantiveram no blues e se desenvolveram no jazz, sendo que a estrutura do blues de doze compassos se tornou um padrão para a improvisação jazzística (HOBSBAWM, 1986, p.130). Assim, a adaptação da análise schenkeriana se torna útil por elucidar os aspectos da inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento dentro do jazz, sendo que a estrutura do blues possui um papel fundamental em vários de seus subgêneros.

**Palavras-chave:** Blues; Jazz; Ótica Etno-Schenkeriana; Progressões lineares não-tonais; Técnica de redução adaptada ao contexto afro-americano

**Abstract:** This paper approaches aspects of jazz melodic development through the ethno-Schenkerian perspective, proposed by Stock (1993), adapted to the African American music context. The blues, as an American folk genre (GIDDINS, 2009, p.49), played a fundamental role to jazz development. Several aspects of black melodic inflection remained in the blues and developed in jazz, whereas the twelve bar blues structure became a pattern to jazz improvisation (HOBSBAWM 1986, p.130). Therefore the adaptation of Schenkerian analysis becomes useful for elucidating the aspects of African American melodic inflection and its development in jazz, whereas the blues structure has a fundamental role in several of its subgenres.

**Keywords:** Blues; Jazz; Ethno-Schenkerian perspective; Non-tonal linear progressions; Diminution technique adapted to the African American context

### Introdução

O blues não é um estilo ou uma fase do jazz, mas um substrato permanente de todos os estilos; não é todo o jazz, mas é o seu núcleo. Nenhum músico ou banda que não possa tocá-lo alcançará as alturas das conquistas do jazz. E o momento em que o blues deixar de fazer parte do jazz será o momento em que o jazz, como o conhecemos, deixará de existir. [...] Charlie Parker observou, no último dia de sua vida conturbada, que “(...) é uma pena ver que muitos dos jovens músicos que estão começando a aparecer não conhecem ou se esqueceram dos seus fundamentos: o blues. É a base do jazz” (HOBSBAWM, 1986, p.125).

A música afro-americana possui certas peculiaridades que surgiram através da miscigenação cultural ocorrida nos Estados Unidos durante seu processo de colonização.

---

<sup>104</sup> Licenciado em Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná e atualmente mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Música da mesma universidade, na linha de pesquisa de Teoria e Criação Musical. Possui formação em guitarra elétrica e leciona aulas de instrumento, harmonia e improvisação, composição e arranjo, com direcionamento voltado à música popular. Sua pesquisa atual é voltada à aplicação e adaptação da análise schenkeriana ao jazz.

Culturas musicais de povos europeus e africanos se fundiram, originando vários gêneros musicais que antecederam o jazz, como as canções de trabalho, blues, *spirituals*, gospel, ragtime, entre outros. Muito da inflexão melódica do negro e dos aspectos essenciais da cultura musical africana foram preservados nesses gêneros musicais antecessores do jazz e desenvolvidos no decorrer de sua evolução.

Através do pressuposto histórico de Hobsbawm (1986, p.151) de que o blues é a “estrutura fundamental do jazz”, pode-se transpor a essência dessa afirmação a um contexto analítico schenkeriano adaptado e investigar possíveis desenvolvimentos da inflexão melódica afro-americana através da ótica étno-schenkeriana proposta por Stock (1993).

Stock (1993) adota o termo etno-schenkeriano para os trabalhos feitos por etnomusicólogos empregando princípios schenkerianos para o estudo de músicas feitas fora do âmbito da música europeia tradicional. O autor primeiramente trabalha com definições do objeto de estudo da etnomusicologia<sup>105</sup> e enfatiza a importância de o etnomusicólogo “perceber a análise como uma eclética atividade” sendo que “quanto mais fatores comportamentais e contextuais [puderem] ser integrados dentro da análise musical, melhor” (STOCK, 1993, p.217).

Stock faz sua aplicação analítica em duas óperas chinesas e em uma canção africana. Nessas análises, o autor adapta princípios schenkerianos para a abordagem melódica dessas peças, que são construídas com princípios não-tonais. Possuindo princípios de ornamentação melódica distintos da tradição tonal ocidental, Stock consegue indicar elementos estruturais e elementos de prolongação dentro dessas peças. Por meio de vários princípios comuns encontrados em peças folclóricas que possuem formas de variação ou reiteração, é possível, segundo Stock, apontar para elementos estruturais “schenkerianos ou quase-schenkerianos”. Essas estruturas “surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas inter-relacionadas” (STOCK, 1993, p. 221).

Por fim, vale citar o trabalho de Larson (1998; 2009), em que realiza uma aplicação da análise schenkeriana de forma tradicional ao jazz moderno, procurando elucidar processos de improvisação e sua proximidade com o processo composicional, tratamento da dissonância no jazz, entre outros. Porém, Forte (2011) trabalha com a técnica de redução aplicada ao jazz

---

<sup>105</sup> Stock (1993, p.216) trabalha com teóricos do campo etnomusicológico, tais como: Mantle Hood, que sugere que a etnomusicologia é um estudo da música “não apenas em termos de si mesma, mas também em relação ao seu contexto cultural”; John Blacking, por sua vez, chamou a atenção para o reconhecimento de música como “som humanamente organizado”; enquanto a influência antropológica de Alan Merriam descreveu seu campo como o estudo de “música como cultura”. Steven Feld também articulou seu interesse com a relação de som musical às práticas humanas mais amplas, convidando a teoria etnomusicológica “para explicar formalmente a interação de estrutura sonora com o contexto e pretensões culturais de seus criadores/ouvintes”.

seguindo a tendência de considerar o blues como fator fundamental para o entendimento da prática da improvisação melódica dentro do jazz. O autor aponta que a “improvisação do jazz é essencialmente melódica por natureza”, portanto “ela pode ser estudada nos termos da técnica de redução” (FORTE, 2011, p.7). O autor então considera o blues de doze compassos como a “estrutura básica mais importante para a improvisação no jazz” e seguindo o seu desenvolvimento é possível “alcançar uma imagem clara do desenvolvimento das diminuições no jazz” (FORTE, 2011, p.12).

### **Independência melódica do blues**

A construção melódica do blues preserva em grande parte a inflexão melódica africana dentro do contexto americano. Giddins (2009, p.49) afirma que o blues inicialmente era um gênero poético declamado ou cantado sem acompanhamento harmônico pelos escravos, enquanto que Schuller (1968, p.57) afirma que “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e [...] não [havia] a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”. Através desses apontamentos dos autores podemos afirmar então que inicialmente a construção melódica do blues ocorre de forma independente, sem a necessidade de um acompanhamento harmônico. Esse contexto ocorre nas canções de trabalho e no blues rural, em que o escravo não tinha, inicialmente, acesso aos instrumentos musicais, sendo que a única forma de se expressar musicalmente era através do uso da voz e de instrumentos de percussão improvisados. Porém, quando o negro tem acesso ao violão, o blues ganha forma na sua estrutura tradicional de doze compassos, ainda que mantendo um caráter improvisado, melodicamente:

O blues mais antigo combinou velhos elementos folclóricos com tecnologia instrumental “moderna”. As melodias do blues emprestaram sua flexibilidade rítmica das *field hollers* (canções de trabalho, nas plantações), instigando alguns músicos a observar que o blues era “tão velho quanto as montanhas”. Ao mesmo tempo, eles eram acompanhados pelo violão, o qual tornou-se amplamente acessível pela primeira vez na área rural do Sul no fim do século XIX. [...] Este primeiro estilo, mais tarde chamado de *country blues*, foi executado principalmente por músicos homens e solitários por todo o Sul rural, das Carolinas ao Delta do Mississippi, dentro do Texas. A forma era livre e improvisada, adequando-se às necessidades do momento (GIDDINS, 2009, p.50).

Schuller (1968, p.31) sublinha as características da música africana que foram preservadas dentro do contexto americano, sendo elas: a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (SCHULLER, 1968, p.31), escalas pentatônicas<sup>106</sup> com melodias sobrepostas (SCHULLER, 1968, p.65), criadas sem a necessidade de um acompanhamento harmônico, e padrões musicais característicos de pergunta e resposta<sup>107</sup>, predominantes no blues, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana.

A estrutura mais padronizada do blues está baseada em uma estrofe de três versos, sendo que o primeiro verso (A) é repetido duas vezes, seguido de um terceiro verso (B) contrastante, tendo assim uma estrutura formal do tipo AAB. Possuindo progressões harmônicas, o blues passou a ter uma forma musical padrão em doze compassos (GIDDINS, 2009, p.29). A Tabela 1 demonstra a forma do blues de doze compassos tradicional. Nos primeiros quatro compassos é cantado o primeiro verso (A) sobre o acorde de tônica. No quinto compasso, o primeiro verso (A) é repetido mantendo-se a melodia, porém com a mudança harmônica para a subdominante. No nono compasso, ocorre o terceiro verso (B) na estrutura conhecida como *turnaround*, onde ocorre maior movimentação harmônica através de uma cadência plagal.

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7

Tab. 1: Forma do blues de doze compassos.

As progressões harmônicas do blues são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo-se a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, e assim por diante. Porém, não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do blues. Primeiramente, porque não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, em segundo lugar, porque os acordes, quando harmonizados em tétrades, utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da progressão do blues. Sendo assim, o blues possui um forte caráter modal em suas progressões

<sup>106</sup> As escalas pentatônicas também podem ser encontradas na música folclórica europeia.

<sup>107</sup> Giddins (2009, p.12) afirma que “dentro do ciclo repetitivo de estruturas do jazz, a música é organizada por camadas rítmicas: partes altamente individualizadas que contrastam com alguma outra, assim como elas servem para criar um todo unificado”. No mínimo duas camadas rítmicas diferentes estão acontecendo simultaneamente: uma base rítmica padrão e contínua e outra sendo executada através de variações muitas vezes no padrão de pergunta e resposta.

harmônicas. Todos os acordes são maiores com sétimas menores, caracterizando acordes baseados no modo mixolídio (LEVINE, 1995, p.220).

Levine (1995, p.215) afirma que a melodia do blues está baseada na escala pentatônica menor. O autor demonstra vários exemplos da utilização dessa escala dentro das progressões harmônicas do blues. Também é possível ocorrer a escala pentatônica com *blue notes*, onde há o acréscimo do quarto grau aumentado, ou do quinto grau diminuto na estrutura da escala pentatônica. A Figura 1 resume como é estruturado o blues tradicional. Em um blues em Lá maior, temos a progressão harmônica baseada no campo harmônico tradicional, porém com a sétima menor, conferindo-lhe um caráter modal para a progressão harmônica. A melodia do blues é baseada na escala pentatônica menor. A Figura 1 mostra a escala pentatônica de Lá menor sendo executada simultaneamente com o acorde de Lá maior com sétima menor. Desta forma, ocorre o choque entre a terça maior da harmonia (Dó#) com a terça menor da melodia (Dó natural), gerando uma dissonância estrutural característica do estilo.



Figura 1: Estrutura harmônica e melódica do blues tradicional

### Progressões lineares não-tonais

Conforme visto anteriormente, a melodia do blues está baseada na escala pentatônica menor. Assim, pode-se apontar para quatro tipos de ênfase melódica inicial, sendo elas: 1) na tônica da escala pentatônica; 2) na terça menor da escala pentatônica; 3) na quinta justa da escala pentatônica; e 4) na sétima menor da escala pentatônica. A Figura 2 ilustra esses quatro tipos de ênfase melódica inicial.



Figura 2: Ênfase melódica inicial baseada na escala pentatônica menor

Com a ocorrência de um desses quatro tipos de ênfase melódica é possível apontar para progressões lineares baseadas na escala pentatônica menor que evitam qualquer sensação de um centro tonal principal, por não existir o intervalo de trítone na construção da escala pentatônica. O exemplo da Figura 3 é retirado da peça “*She ain’t nothing but trouble*”, de Arthur Crudup.

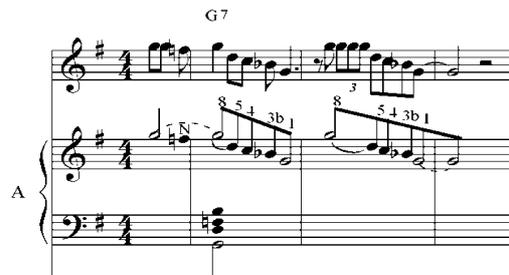


Figura 3: Primeira frase da peça “*She ain’t nothing but trouble*”, de Arthur Crudup

A peça mostra a ênfase melódica na tônica, nota *Sol* prolongada por uma bordadura inferior, seguida de salto consonante para a nota *Ré* que, por sua vez, realiza uma progressão linear descendente a partir do quinto grau da escala pentatônica de *Sol* menor. A frase continua com troca de oitava e novo movimento descendente até a tônica oitava abaixo, conforme mostra o gráfico A da Figura 3. No gráfico B, há uma redução analítica mostrando a primeira nota estrutural e seu direcionamento melódico, sempre oitava abaixo, através de um movimento linear descendente.

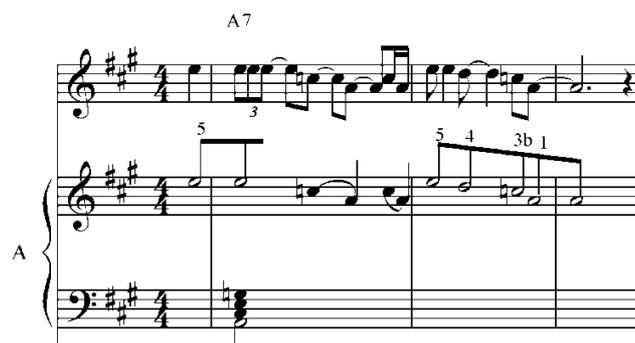


Figura 4: Primeira frase da peça “*Matchbox blues*” de Blind Lemon Jefferson

No exemplo da Figura 4, a quinta da escala pentatônica, nota *Mi natural*, é enfatizada, seguida por movimento descendente para a nota *Lá*. A frase retorna para a nota *Mi* por salto

consonante e segue com um novo movimento descendente pela escala pentatônica menor, agora através de uma progressão linear.

A ênfase melódica sobre o sétimo grau menor da escala pentatônica também pode ocorrer nas melodias do blues tradicional. O exemplo da Figura 5 mostra essa possibilidade.

Figura 5: Duas primeiras frases da peça “Crossroads blues”, de Robert Johnson

A primeira frase tem início com o sétimo grau estrutural, que segue a tendência descendente das melodias do blues percorrendo a escala pentatônica menor, até o alcance da tônica através de uma progressão linear. Esse movimento descendente é repetido duas vezes na estrutura da primeira frase. Na segunda frase, o sétimo grau estrutural é enfatizado novamente, porém a mudança harmônica para a subdominante, acorde de *Dó* maior, gera uma dissonância de 11<sup>a</sup>. Novamente, a melodia segue sua tendência melódica descendente através da progressão linear até a tônica, *Sol*.

Progressões lineares começando a partir da ênfase melódica no terceiro grau não ocorrem devido à tendência de o terceiro grau da escala pentatônica menor se inclinar para a tônica, por salto de terça menor descendente. Essa tendência, porém, é de grande importância para a inflexão melódica afro-americana. Quando ocorre a ênfase melódica no terceiro grau menor, há o choque de terça menor da melodia com a terça maior da harmonia. A Figura 6 ilustra esse caso.

A nota *Dó* natural tem sua inclinação sempre em direção à tônica, *Lá*. Nos quatro primeiros compassos da peça, a harmonia de *A7* possui a nota *Dó*#, gerando o choque entre terça maior e terça menor. Esse tipo de dissonância deve ser considerado como estrutural para o blues.

The image shows a musical score for the first phrase of the piece "You'll like my loving". It consists of three systems of staves. The top system is labeled "A7" and contains a single treble clef staff with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle system is labeled "A" and contains two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature, showing a piano accompaniment with chords and a melodic line in the treble clef. The bottom system is labeled "B" and contains two staves (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature, showing a piano accompaniment with chords and a melodic line in the treble clef. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and fingerings (e.g., "3b", "3b", "3b 1").

Figura 6: Primeira frase da peça “You’ll like my loving”.

### Prolongação melódica

Além das formas de prolongação vistas nos exemplos anteriores, por meio de progressões lineares ou de notas ornamentais, há outras formas de se prolongar notas estruturais dentro da inflexão melódica do blues e, mesmo quando algumas dessas notas geram dissonâncias estruturais, também é possível que haja prolongação, como demonstrado no exemplo da Figura 5.

Trabalhando com o conceito de hierarquização da análise schenkeriana, temos no blues os elementos estruturais (melodia pentatônica e progressões harmônicas no modo mixolídio) e elementos de prolongação (notas ornamentais e progressões lineares). Além desses dois elementos de prolongação, podemos indicar a ocorrência de notas do modo mixolídio dentro da estrutura melódica do blues, derivadas da influência harmônica que as progressões de acordes geram na construção melódica. O exemplo da Figura 7 ilustra esse caso.

A melodia inicia-se com a primeira nota estrutural *Sol* e realiza o movimento linear descendente característico do blues. No primeiro compasso, porém, a melodia alcança a nota *Si natural*. Essa nota não pertence à escala pentatônica de *Sol* menor, portanto é oriunda do modo mixolídio, gerando uma ambiguidade melódica característica do blues. No gráfico A da Figura 7, a nota *Si natural* é indicada com haste de colcheia para baixo e com a sigla *mix*. A primeira frase então termina com a progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Sol* menor. A ligadura pontilhada indica a ligação da terça maior, *Si natural* com a terça menor, *Si bemol*. Essa ligação está presente em várias peças, assim enfatizando a ideia de

prolongação melódica e uma hierarquização da escala pentatônica menor sobre o modo mixolídio. A segunda frase apresenta estrutura semelhante, porém em vez de executar a nota *Si natural* no primeiro movimento descendente, a melodia alcança a nota *Si bemol*. O gráfico B mostra a redução das duas frases e, de forma ampla, a ligação da terça maior com a terça menor. A ênfase melódica permanece na tônica da peça, sempre prolongando a nota *Sol*.

The image shows a musical score for the piece "Someday" by Arthur Crudup. It consists of two systems, A and B, each with a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Above the guitar staff, the chords G7, C9, and G are indicated. The guitar part includes fingerings (8, 7b, 5, 4, 3b, 1) and a "mix" label. The vocal line features a melodic line with a mix of natural and flat notes.

Figura 7: Duas primeiras frases da peça “Someday” de Arthur Crudup

Outra forma de prolongação que ocorre no blues é através do uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo. Essa escala sobre o sexto grau relativo tem seu uso mesclado com a escala pentatônica menor sobre a tônica e ocorre como forma de prolongação da estrutura melódica principal do blues. A Figura 8 demonstra o uso dessas escalas pentatônicas.

The image shows two pentatonic scales on a single staff. The first scale is labeled "Pentatônica menor de lá" and consists of the notes G, A, B, D, and E. The second scale is labeled "Pentatônica menor de fá#" and consists of the notes F#, G, A, B, and C.

Figura 8 – Escala pentatônica menor sobre a tônica e escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo

Quando ocorre esse uso mesclado, o sexto grau relativo terá sempre uma tendência em inclinar-se para a tônica estrutural. O exemplo da Figura 9 demonstra essa tendência da inflexão melódica saltando uma terça menor ascendente. A tônica *Lá* é prolongada até o segundo compasso quando salta para a terça maior, *Dó#*. Esta nota não pertence à escala pentatônica de *Lá* menor. Porém, como é possível observar no gráfico A da Figura 9, ela

realiza uma progressão linear descendente percorrendo a escala pentatônica de *Fá# menor*<sup>108</sup>, sexto grau relativo de *Lá maior*. Em seguida, a nota *Fá#* tem a tendência de se inclinar para a tônica, caracterizando uma prolongação melódica da primeira nota estrutural.

The musical score is in 12/8 time and A major. The melody in the treble clef starts on the sixth degree (F#) and moves linearly down to the tonic (A). The bass line in the bass clef provides harmonic support with chords and single notes. A bracket labeled 'A' spans the first two measures of the bass line. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 3b.

Figura 9: Primeira frase da peça “*Bright Lights, big city*” de Jimmy Reed

Portanto, outra forma de prolongação observada nas melodias do blues é quando se usa a escala pentatônica menor sobre o sexto grau do campo harmônico maior utilizado. No gráfico analítico, o sexto grau é indicado com hastes para baixo e para cima. A nota *Fá#*, sexto grau relativo, gera uma dissonância de 13<sup>a</sup> quando harmonizada com o acorde de tônica, *A7*.

O exemplo da Figura 10 mostra outra possibilidade de prolongação melódica utilizando o quinto grau. No final da segunda frase, a melodia alcança a nota *Lá*, compasso 7. O início da terceira frase se dá pela troca de oitava do quinto grau estrutural, compasso 8. No compasso 9, a nota *Lá* é prolongada através de uma progressão linear iniciando no quinto grau da escala pentatônica maior, conforme demonstra o gráfico A da Figura 10. Em seguida, a melodia segue sua tendência descendente, passando pelas notas estruturais da escala pentatônica de *Ré menor*, realizando outra progressão linear, agora através de notas estruturais.

<sup>108</sup> A escala pentatônica sobre o sexto grau relativo possui as mesmas notas da escala pentatônica maior, porém devido ao desenho da inflexão melódica característica da música afro-americana e da progressão linear semelhante à escala pentatônica menor estrutural, optou-se por esta denominação ao invés da escala pentatônica maior.

The musical score for the turnaround of "Blues ain't nothing" by Georgia White is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with a 7th fret barre and a sequence of notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, A5, G5, F#5, E5, D5. The middle staff (A) is the guitar accompaniment, also starting with a 5th fret barre and a sequence of notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, A5, G5, F#5, E5, D5. The bottom staff (B) is the bass line, with notes: D4, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. Chords D, A7, G7, and D are indicated above the first four measures. A "Penta Maior" scale is indicated in the middle staff.

Figura 10: Frase do *turnaround* da peça “Blues ain’t nothing” de Georgia White.

### Estruturas fundamentais do blues

Como demonstrado nos exemplos anteriores, levando em consideração a hierarquização dos componentes estruturais do blues e a consequente redução analítica, pode-se apontar para duas estruturas fundamentais dentro do blues. A Figura 11 indica uma estrutura fundamental composta pela escala pentatônica menor na melodia e a progressão harmônica indicada pelas notas do baixo ilustram a estrutura do blues tradicional de doze compassos. Ainda é possível essa estrutura se iniciar por um dos quatro tipos de ênfase melódica inicial apontados anteriormente. A Figura 12 indica a mesma estrutura fundamental, porém com o acréscimo do sexto grau, com hastes para baixo e para cima, e sua consequente inclinação para a tônica. Ainda no mesmo gráfico a terça maior, com haste de colcheia para baixo, tem sua inclinação para a terça menor estrutural. Desta forma, as características essenciais da inflexão melódica afro-americana estão traduzidas dentro dos dois gráficos analíticos abaixo.

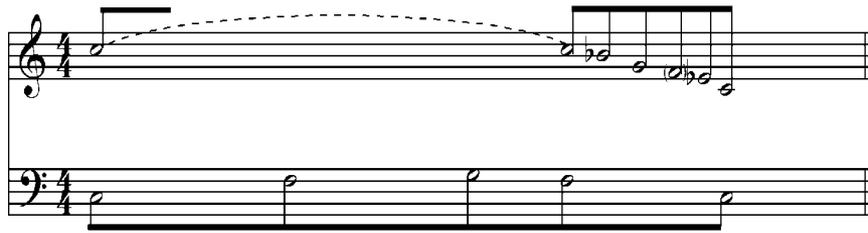


Figura 11

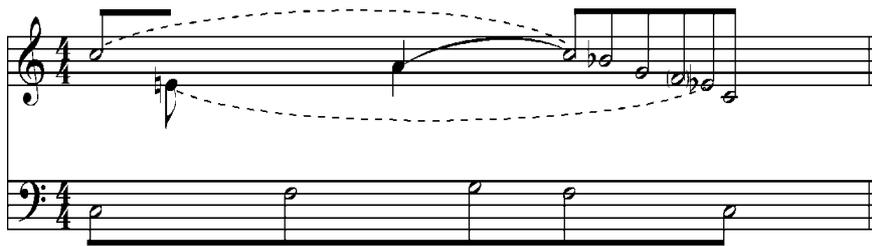


Figura 12

### **Técnica de redução aplicada ao jazz**

Conforme demonstrado anteriormente, os apontamentos de Hobsbawm, Forte e Giddins indicam uma grande influência da estrutura do blues dentro de vários estilos de jazz. Essa influência não necessariamente passa sempre pela estrutura formal, mas a essência de construção melódica afro-americana com melodias independentes das progressões harmônicas pode ocorrer em outras formas de estruturação. Assim, grande parte dos apontamentos analíticos descritos neste artigo podem ser úteis para uma abordagem analítica dentro de vários estilos de jazz, funcionando como uma alternativa mais viável do que a aplicação da análise schenkeriana de maneira tradicional, sendo que ela se torna ineficaz para o entendimento dos elementos estruturais desse estilo ao não considerar, por exemplo, dissonâncias estruturais e a inflexão melódica apontadas nos exemplos anteriores. Porém, nos estilos em que progressões tonais ocorrem (como no *ragtime*, *bebop*, entre outros), elementos da música tonal devem ser considerados, pois tais elementos são mesclados com elementos característicos da música afro-americana. Cabe à análise demonstrar como ocorre tal interação.

### ***“West end blues”***

A primeira peça que escolhemos é “*West end blues*”, do trompetista Louis Armstrong. O trecho analisado está localizado no início da peça após a introdução, e apresenta o solo de Louis Armstrong no trompete. O trecho está estruturado na forma do blues de doze compassos e apresenta uma maior complexidade melódica do que os blues tradicionais, porém é possível apontar para várias características do blues na redução em várias camadas estruturais. A Figura 13 apresenta a análise dos primeiros compassos e a Figura 14 as frases finais do trecho.

O trecho se encontra na tonalidade de *Fá* maior, como mostra a Figura 13, e a melodia possui a ênfase inicial no quinto grau escalar, nota *Dó*. A prolongação dessa nota estrutural é realizada com o uso simultâneo da escala pentatônica menor relativa, *Ré* menor. A presença da nota *Sol#* inclinando para a nota *Lá* indica a *blue note* de *Ré* menor conforme demonstra o gráfico A, da Figura 13. A nota *Lá*, por sua vez, tem sua tendência em se resolver na nota *Dó* estrutural por salto de terça menor, gerando o prolongamento melódico. A primeira frase termina com a troca de oitava da nota estrutural através do salto de sexta descendente da nota *Lá*. A redução analítica do gráfico B aponta para a tendência da nota *Lá* de prolongar o quinto grau pela sua distância de terça menor em relação a ele.

A continuação da frase, compasso 3 da Figura 13, mostra o uso da *blue note* de *Ré* menor, nota *Sol#* prolongando a nota *Lá* novamente. Porém, sua inclinação é em direção à nota *Fá*, tônica, que se direciona ao sétimo grau menor da escala pentatônica de *Fá* menor, nota *Mi bemol*, no início do quarto compasso. O uso da *blue note* sobre o sétimo grau maior, nota *Mi natural*, também tem um caráter de prolongação. A redução do gráfico B mostra o direcionamento para a ênfase na nota *Mi bemol*. Por fim, o gráfico C aponta a nota *Mi bemol* como o início da prolongação da nota estrutural *Dó*, pela relação intervalar de terça menor. Após isso ocorre a troca de oitava até a ênfase na nota *Ré*, sexto grau relativo, justificando o uso da escala pentatônica de *Ré* menor. Essa nota, juntamente com a nota *Lá*, prolonga a nota *Dó* estrutural, que é alcançada no quinto compasso, seguida do movimento estrutural passando pela nota *Lá bemol*, alcançando a nota *Fá*, tônica, através do salto de terça menor característico do blues. É possível observar também a tendência de a nota *Lá natural*, indicada com haste de colcheia pra baixo e o símbolo *mix*, ter sua inclinação para a nota *Lá bemol* no compasso 5, Figura 13.

Nesses primeiros compassos, temos a dissonância estrutural de 13<sup>a</sup> com a nota *Ré* no quarto compasso, harmonizada com o acorde de *F7*. O uso mesclado da escala relativa também gera o choque de terça maior e menor com o uso da *blue note Sol#* (*Lá bemol* por

enarmonia). No quinto compasso, a nota *Dó* estrutural gera uma dissonância de 9ª com o acorde de *Bb*.

## West end blues

Louis Armstrong

The image displays a musical score for the piece "West end blues" by Louis Armstrong. The score is presented in three systems, labeled A, B, and C, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system (A) includes a melodic line with triplets and a bass line with chords. Annotations above the staff include "F", "F7", "Bb9", "Bb7", and "F". Fingerings and ornaments are indicated with numbers and symbols like "5", "7b", "3b", and "1". The second system (B) continues the melodic and bass lines with similar annotations. The third system (C) shows further melodic development and bass accompaniment. The word "mix" is written below the bass line in several measures, and "blue mix" appears in the first system. The score concludes with a final measure in the third system.

Figura 13

Nos compassos 6 e 7, Figura 13, ocorre novamente um prolongamento melódico através da escala pentatônica menor sobre o sexto grau. A nota *Ré* é prolongada no compasso 6, seguida de uma melodia composta no compasso 7. A melodia composta é construída pela progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor, com o acréscimo do sexto grau, nota *Si bemol*, e com um arpejo de *Fá* maior nas notas graves da melodia, conforme demonstra o gráfico A da Figura 13. O gráfico C mostra a redução melódica, a troca de oitava da nota *Ré*, o prolongamento da nota *Fá* do compasso 5 em um contexto amplo e seu direcionamento para a nota *Dó* estrutural do compasso 8, Figura 14, passando

pela nota *Lá*. O uso da escala pentatônica menor sobre o sexto grau novamente prolonga uma nota estrutural e gera a dissonância estrutural de 13<sup>a</sup> quando a nota *Dó* é harmonizada com o acorde de *Fá* maior, compasso 7, Figura 13.

A Figura 14 mostra o trecho final da estrutura do blues de doze compassos e o prolongamento da nota estrutural *Dó* é realizado novamente. Para o entendimento da adaptação da técnica de redução aplicada a esta peça, uma leitura da análise começando pelo gráfico C, Figura 14, se torna mais interessante.

The image displays a musical score for a blues piece, divided into three systems labeled A, B, and C. System A consists of a piano part (left) and a guitar part (right). The piano part features triplets and is annotated with 'penta de lá menor' and 'blue'. The guitar part includes a melodic line with 'mix' markings and a bass line with 'blue' markings. System B shows a vocal line with 'mix' markings and a bass line. System C shows a bass line with 'mix' markings. Chords C7, F, F7, Ddim, and Bb7 are indicated above the staff. The score is in 12/8 time and features a key signature of one flat.

Figura 14

No compasso 8, Figura 14, a nota *Dó* estrutural é alcançada. O gráfico C mostra as notas de apoio ou de ênfase melódica. Do compasso 8 ao compasso 12, temos uma troca de oitava, em um desenho melódico ascendente, da nota *Dó* estrutural, quinto grau escalar. Para troca de oitava é possível observar a passagem pelo quarto grau escalar, nota *Si bemol*, indicada com nota branca. A prolongação dessas notas é feita através da escala pentatônica sobre o grau relativo, nota *Ré*. No compasso 8 a nota *Dó* estrutural faz um movimento para a nota *Lá* e possui a relação intervalar de terça menor novamente. A nota *Ré*, sexto grau

relativo, salta no final do compasso 8 para a nota estrutural *Si bemol*. Este movimento tem relação intervalar de sexta menor (ou terça maior invertida) e possui uma tendência similar ao salto que a nota *Dó* realiza para a nota *Lá* no compasso 8. No compasso 9, temos a prolongação da nota *Si bemol* estrutural através do uso da escala pentatônica relativa. A nota *Ré* tem seu direcionamento descendente para a nota *Lá* no compasso 10 e segue para a nota *Fá*, compasso 11, apontando para a tendência de o sexto grau inclinar para a tônica, em uma escala mais ampla através da redução analítica. Em seguida, a nota *Fá* alcança a nota estrutural *Si bemol*, completando a sua prolongação. Ainda é possível indicar a nota pedal sobre o sexto grau ao compasso 11, também em uma estrutura mais ampla, formando uma melodia composta. Por fim, a nota *Si bemol* realiza salto consonante de quinta para a nota *Fá* que, por sua vez, realiza outro salto de quinta para a nota *Dó* estrutural, completando a estrutura do blues, enfatizando sempre o quinto grau estrutural.

A estrutura apresentada no gráfico C mostra a mesma tendência das notas estruturais no blues tradicional. Podemos indicar como dissonância estrutural a nota *Si bemol* no compasso 9, harmonizada com o acorde de *C7* e gerando uma dissonância estrutural de 7ª menor; a nota *Ré* no mesmo acorde gerando a dissonância estrutural de 9ª; a nota *Lá* no compasso 10, gerando uma dissonância estrutural de 13ª, também harmonizada com o acorde de *C7*.

Essas dissonâncias estruturais, assim como as consonâncias, são prolongadas conforme demonstra o gráfico B da Figura 14. A nota *Lá* do compasso 8 tem sua prolongação através do salto ascendente da nota *Dó* estrutural para a nota *Mi*. Essas duas notas têm uma relação característica do blues com a nota *Lá*. A nota *Mi* possui relação de quinta justa e a nota *Dó* possui relação de terça menor. Essa mesma relação é preservada no compasso 10, gráfico B, quando a nota *Dó* realiza um salto de terça menor enfatizando a nota *Lá*. O gráfico A da Figura 14 mostra a forma como a nota *Lá* é ornamentada, nos compassos 8 e 10. No compasso 8, a nota *Mi* realiza uma progressão linear através da escala pentatônica de *Lá* menor até o alcance da nota *Ré*, no último tempo do compasso. No compasso 10 também é utilizada a escala pentatônica de *Lá* menor, com o uso da *blue note Ré#* para o alcance da nota *Mi* seguida de salto consonante para a nota *Dó*, que gera a inclinação característica para a nota *Lá*, finalizando a frase do compasso 10. Porém, essa frase tem início no compasso 9, e tem a função de prolongar a nota *Si bemol* estrutural. O prolongamento se dá também pelo uso da escala pentatônica sobre o sexto grau relativo. O gráfico B da Figura 14 aponta para o movimento linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor, com o

acréscimo de sexto grau, nota *Si bemol*, do compasso 9 ao compasso 11, quando a linha descendente alcança a nota *Fá*.

O gráfico A do compasso 9 mostra ainda como é feita a ornamentação das notas do gráfico B. A *blue note* sobre o sétimo grau, *Dó#*, prolonga a nota *Ré* estrutural na troca de oitava. A nota *Ré*, por sua vez, realiza o salto de terça menor característico para a nota *Fá*. O movimento ascendente continua com a nota *Lá* saltando terça menor ascendente para nota *Dó*, que faz parte da progressão linear descendente mostrada no gráfico B, Figura 14. O gráfico A ainda mostra como é realizada a ornamentação das notas estruturais mostradas nos gráficos B e C dos compassos 11 e 12.

### **“Wild man blues”**

A introdução desta outra peça de Louis Armstrong apresenta uma estrutura de oito compassos e progressões harmônicas diferentes dos exemplos anteriormente mostrados, não se encaixando na estrutura de doze compassos dos blues clássicos. Apesar disso, a estrutura melódica do trompete na introdução apresenta várias das características melódicas apresentadas até aqui, mesmo com progressões harmônicas mais próximas da música tonal. Portanto, através desse exemplo podemos apontar para a permanência da inflexão melódica afro-americana, discutida até então, em vários estilos de jazz que não necessariamente possuem uma estrutura de doze compassos do blues tradicional. Isto reforça a ideia inicial de independência melódica no blues e na música afro-americana de modo geral.

A Figura 15 mostra os quatro primeiros compassos da introdução. O direcionamento harmônico se inicia com o acorde de *Fá* maior no primeiro compasso, seguindo para *Si bemol* maior no terceiro compasso. A melodia apresenta uma complexidade maior. No gráfico A da Figura 15, temos indicada a nota *Lá bemol* como sendo uma *blue note*, pois se direciona para a nota *Lá* natural e em seguida para a nota *Fá*, tônica do acorde, fazendo um movimento melódico característico do blues. Como visto anteriormente, a *blue note* ocorre apenas no quarto grau aumentado (ou quinto diminuto) de uma escala pentatônica menor. Sendo assim, a escala utilizada no início desse trecho é a escala pentatônica de *Ré* menor, sexto grau relativo. A progressão linear descendente do segundo compasso confirma o uso da escala pentatônica relativa. A nota *Dó* natural dá início à progressão linear ao mesmo tempo em que ela é considerada a primeira nota estrutural, com ênfase melódica no quinto grau da escala pentatônica de *Fá* menor, pois ocorre o uso mesclado entre as duas escalas pentatônicas, como é característico no blues.

A redução dos dois primeiros compassos clarifica melhor as notas estruturais. O gráfico C da Figura 15 mostra no primeiro compasso a nota *Fá* realizando uma ascensão inicial passando pelas notas da escala pentatônica de *Fá* menor até o alcance do quinto grau estrutural, *Dó* natural, que se prolonga até o terceiro compasso. Numa estrutura ampla, o gráfico também aponta para a tônica, *Fá*, se prolongando até o terceiro compasso. O gráfico B mostra a nota *Lá* natural, terça maior, vinda do modo mixolídio, se inclinar para a terça menor, *Lá bemol*, no primeiro compasso. O gráfico A mostra uma melodia composta entre a progressão linear descendente sobre a escala pentatônica de *Ré* menor e a prolongação da nota *Fá*, que é realizada por uma bordadura inferior.

### Wild Man Blues

Louis Armstrong

The image displays a musical score for the introduction of "Wild Man Blues" by Louis Armstrong. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of four measures. The top staff is for the trumpet (Tpt in C), featuring a melodic line with triplets and various ornaments. The middle section (A, B, C) shows the piano accompaniment, including chord progressions (F, F Bb, Eb) and melodic lines with annotations for "blue mix" and "penta de ré menor". The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 15 – Quatro primeiros compassos da introdução da peça “Wild man blues”, de Louis Armstrong.

O terceiro compasso retoma a estrutura de melodia composta. O gráfico C aponta para a nota *Fá*, se inclinando para a nota *Ré*, sexto grau relativo, e seu alcance no fim do quarto compasso, onde será prolongada novamente no compasso seguinte, Figura 16. A melodia superior prolonga a nota (o quinto grau estrutural), passando pela *blue note* estrutural, *Dó bemol*, seguindo para a terça menor *Lá bemol*, que segue sua tendência em saltar para a tônica no final do quarto compasso, culminando na resolução expandida do movimento descendente. O gráfico B aponta para a ornamentação entre o sexto grau relativo e a tônica na melodia inferior.

O gráfico A mostra, por sua vez, a tendência da tônica de se inclinar tanto para o sexto grau, terça menor abaixo, quanto para o terceiro grau menor, terça menor acima. Sendo assim, podemos observar a inflexão melódica característica do blues como forma de prolongar o quinto grau estrutural através do uso mesclado entre as escalas pentatônicas de *Ré* menor e *Fá* menor. A Figura 16 mostra os quatro últimos compassos da introdução.

Figura 16 – Quatro últimos compassos da introdução da peça “*Wild man blues*”, de Louis Armstrong.

No compasso 5, o gráfico C aponta para a mesma ascensão inicial do primeiro compasso, sendo que a nota *Fá* é prolongada desde o compasso 4, Figura 15. No sexto compasso, o quinto grau estrutural, *Dó* natural, é prolongado através do movimento ascendente da nota *Fá*. O gráfico B aponta que a nota *Fá* realiza o movimento através da escala pentatônica de *Dó* menor pelo aparecimento da nota *Fá#*, caracterizando a *blue note* dessa escala. Já o gráfico A indica, além da escala pentatônica de *Dó* menor, a ornamentação da nota *Fá* por sua bordadura inferior e por salto de terça menor da nota *Lá bemol*.

No final do sexto compasso a nota *Dó*, quinto grau estrutural, realiza o movimento para o terceiro grau estrutural, *Lá bemol*. O alcance dessa nota é enfatizado por uma cadência tonal tradicional de I-IV-V7-I em *Lá bemol* maior, o que ajuda a reforçar a sensação do fim da prolongação do quinto grau. Por fim, o terceiro grau é prolongado no sétimo compasso pelo uso da escala pentatônica de *Fá* menor, com o uso de sua *blue note Dó bemol*, seguida de uma progressão linear descendente começando pelo sétimo grau, *Mi bemol*. No oitavo compasso, temos a interrupção da estrutura fundamental, retomando o quinto grau estrutural funcionando como uma anacruse para o restante da peça.

## **Conclusão**

Como demonstrado no decorrer deste artigo, o blues exerceu uma função essencial para o jazz, uma vez que as características da inflexão melódica afro-americana são preservadas na estrutura tradicional do blues e desenvolvidas dentro do jazz. Os dois exemplos das peças de Louis Armstrong demonstraram como a técnica de redução schenkeriana, adaptada ao contexto da música afro-americana, pôde auxiliar no entendimento desse desenvolvimento melódico. Tal adaptação se tornou essencial, uma vez que se buscou preservar nos gráficos analíticos os pontos principais da inflexão melódica do blues e seu consequente desenvolvimento no jazz. No trecho da peça “*Wild man blues*”, foi possível observar que a inflexão melódica do blues se mantém mesmo quando a estrutura formal é modificada. Muito provavelmente, essa essência é mantida em vários outros estilos de jazz, porém sempre com traços de desenvolvimento.

Em consonância com os apontamentos de Stock (1993), as estruturas encontradas aqui podem ocorrer em diversas formas de variação, quase sempre não encontradas da mesma forma, porém elas mantêm sempre uma tendência em comum. Assim sendo, as estruturas fundamentais do blues apresentadas neste artigo puderam representar aspectos da inflexão

melódica afro-americana, como o uso mesclado das escalas pentatônicas e a tendência de salto por terça menor (ascendente ou descendente) para o alcance da tônica.

Foi possível observar também o uso de progressões lineares não-tonais, utilizando como base a escala pentatônica menor. No caso do blues tradicional, essas progressões se limitavam basicamente às escalas pentatônicas menores sobre a tônica e o sexto grau, gerando certa ambiguidade melódica. Nos exemplos de jazz, além das duas escalas anteriores, outras progressões lineares baseadas em outras escalas pentatônicas (ou ainda outras escalas não tradicionais em outras peças) foram possíveis de serem encontradas como forma de prolongação de uma nota com maior valor estrutural. Assim, essas várias progressões lineares geram dissonâncias estruturais essenciais para o entendimento do jazz e devem ser levadas em consideração na abordagem analítica.

Deste modo, o pressuposto histórico de Hobsbawm de que o blues é a estrutura fundamental do jazz pôde ser verificado de maneira analítica, havendo vários indícios de que a estrutura fundamental à qual Hobsbawm se refere pode ser entendida também dentro de uma ótica schenkeriana adaptada ao seu contexto de aplicação, o que aproxima esse tipo de abordagem analítica de seus componentes estruturais. Essa proximidade é descartada se ocorrer uma mera aplicação da análise schenkeriana de forma tradicional. Porém, aspectos da música tonal tradicional também devem ser levados em consideração dentro do desenvolvimento do jazz. Assim, uma abordagem analítica que contemple os aspectos demonstrados neste artigo pode se tornar mais satisfatória por lidar com aspectos vindos do contexto musical da cultura afro-americana que possui influência de várias culturas musicais e por elucidar de que maneira essa miscigenação é refletida através da prática musical.

## Referências

FORTE, Allen. The development of diminutions in American jazz. *Journal of Jazz studies*, vol.7, n.1. Institute of Jazz Studies at Rutgers, The State University of New Jersey. pp.7-27. 2011.

GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 6.ed. Tradução de Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

LARSON, Steve. Analyzing jazz: a Schenkerian approach. In: *Harmonologia: studies in music theory*; n.15. Pendragon Press. Nova York. 2009. 204p.

\_\_\_\_\_. Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about method. In: *Music theory spectrum*, vol.20, n.2, University of California Press, p.209-241, 1998.

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

SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução de Ruy Jungmann. São Paulo: Cultrix, 1968.

STOCK, Jonathan. The application of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities. In: *Music analysis*, vol.12, n.2. Blackwell Publishing. pp.215-240, 1993.