

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CARLOS HENRIQUE FERNANDES

**ESTUDOS DE IMPROVISAÇÃO AO VIBRAFONE A PARTIR DE GRAVAÇÕES DO
PIANISTA AMILTON GODOY: TRANSCRIÇÕES, ADAPTAÇÕES E ANÁLISES**

**Belo Horizonte
2021**

CARLOS HENRIQUE FERNANDES

**ESTUDOS DE IMPROVISAÇÃO AO VIBRAFONE A PARTIR DE GRAVAÇÕES DO
PIANISTA AMILTON GODOY: TRANSCRIÇÕES, ADAPTAÇÕES E ANÁLISES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: **Performance**

Orientação: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Belo Horizonte

2021

F363e

Fernandes, Carlos Henrique.

Estudos de improvisação ao vibrafone a partir de gravações do pianista Amilton Godoy [manuscrito]: transcrições, adaptações e análises / Carlos Henrique Fernandes - 2021.
188 f., enc.; il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para vibrafone. 4. Godoy, Amilton, 1941-. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789.07



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Carlos Henrique Fernandes**, em 13 de setembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 13/09/2021, às 12:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 13/09/2021, às 14:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bernardo Vescovi Fabris, Usuário Externo**, em 13/09/2021, às 14:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 14/09/2021, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

14/09/2021 17:28

SEI/UFMG - 0956959 - Folha de Aprovação



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0956959** e o código CRC **FB389A9B**.

Referência: Processo nº 23072.247826/2021-25

SEI nº 0956959

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e oportunidade de estar realizando este trabalho ao lado de pessoas queridas. Dedico o presente trabalho à minha mãe **Mônica Ávila** e ao meu pai **Joaquim Fernandes**, sem vocês nada disso seria possível. Obrigado pelo apoio incondicional, serei sempre grato por ter vocês como pais, vocês são meus exemplos de vida, obrigado por acreditarem em mim e nos meus sonhos. Agradeço também aos meus irmãos **Lucas Fernandes** pelo companheirismo e, em especial à minha irmã **Lidiane Fernandes**, que é a principal responsável pela minha trajetória acadêmica, me inspiro em você, obrigado por tudo. À minha querida namorada **Lucinéia Helena** pelo apoio instantâneo em todos os momentos.

Aos meus professores da graduação na Universidade Federal de Ouro Preto. Em especial aos estimados **Edésio Lara, Érico Fonseca, Bernardo Fabris, Lucas Telles e Charles Augusto**. Obrigado pela amizade e por todo aprendizado durante os quatro anos em Ouro Preto.

Ao meu orientador Prof. **Fernando Rocha**, meus maiores agradecimentos. Serei eternamente grato pela forma com que me recebeu e orientou durante esse percurso. Obrigado por me mostrar que o desafio não era maior que a minha capacidade. Faltam-me palavras para descrever a gratidão que sinto por você, obrigado!

Aproveito para agradecer enormemente ao **Amilton Godoy** pelo interesse em colaborar com a pesquisa, realizando de prontidão a entrevista e gravando os vídeos para o recital. Para mim, pesquisar a sua música e ter o seu apoio neste trabalho foi uma experiência ímpar, a qual levarei por toda a vida.

Para finalizar agradeço aos professores do Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio financeiro.

Resumo

Nos últimos anos, é possível notar um aumento da utilização do vibrafone em trabalhos de MPIB (Música Popular Instrumental Brasileira), assim como de trabalhos de pesquisa voltados para a utilização do instrumento neste contexto. Este trabalho se alinha a estes estudos focando no estudo de improvisação de música popular brasileira ao vibrafone. A proposta de estudo aqui apresentada é baseada no aprendizado via audição, transcrição, análise e performance de solos de instrumentistas que são referências dentro da MPIB e, no caso específico deste trabalho, no samba jazz. Como não tivemos no Brasil um vibrafonista que tenha mantido uma carreira longa e consolidada neste gênero, escolhemos como fonte de estudo o pianista Amilton Godoy, do grupo Zimbo Trio. Ao longo deste trabalho apresentamos uma breve biografia de Amilton que é, reconhecidamente, um dos pianistas e músicos mais influentes dentro do cenário da MPIB e do samba jazz. Para identificar elementos de seu estilo de improvisação, realizamos a transcrição de 10 solos gravados por ele entre 1965 e 2019. Através da análise dos solos pudemos identificar padrões e recorrências característicos de sua performance. Os solos e padrões foram adaptados para o vibrafone e usados como base para o desenvolvimento de exercícios para a improvisação no instrumento dentro da linguagem do samba jazz. Por fim, foi escrito um solo de vibrafone sobre o tema de *Garota de Ipanema* utilizando os exercícios propostos.

Palavras chaves: Amilton Godoy; Improvisação; Vibrafone; Piano; MPIB; Samba jazz.

Abstract

In recent years, has been possible to notice an increase in the use of the vibraphone in works associated with MPIB (Instrumental Popular Brazilian Music) as well as in research projects related to the use of the instrument in this context. This paper is in line with these studies, focusing on the study of improvisation on the vibraphone within the context of Brazilian Popular Music. The study proposed here is based on learning through listening, transcription, analysis and performance of solos by instrumentalists who are references within MPIB and, in the specific case of this work, the 'samba jazz' idiom. As we did not identify a vibraphonist in Brazil who has maintained a long and consolidated career in this genre, we chose pianist Amilton Godoy, from the Zimbo Trio group, as a basis of study. In this work we include a brief biography of Amilton who is, admittedly, one of the most influential pianists and musicians within the MPIB and 'samba jazz' scene. In order to identify elements of his improvisation style, we transcribed 10 solos which he recorded between 1965 and 2019. Through analysis of the solos, we were able to identify patterns and recurrent musical ideas characteristic of his performance. The solos and patterns were adapted for the vibraphone and used as a basis for the development of exercises for improvisation on the instrument within the language of samba jazz. Finally, we used the musical material from these exercises to write a vibraphone solo based on the theme of *The Girl from Ipanema*.

Keywords: Amilton Godoy; Improvisation; Vibraphone; Piano; MPIB; samba jazz.

Lista de Figuras

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 - VIBRAFONE | 36 |
| FIGURA 2 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA PARA O PRIMEIRO GRAU DE CADA ACORDE, COLLURA, 2007, P. 28 | 46 |
| FIGURA 3 - PADRÕES RÍTMICOS DO CHORO (SÉVE, 2015, P. 195) | 46 |
| FIGURA 4 - LICK DE BEBOP DO LIVRO DE COKER, 1991, P. 40..... | 47 |
| FIGURA 5 - EXERCÍCIO NÚMERO OITO DO LIVRO "BLUES RIFFS FOR PIANO"(BAKER, 1995, P. 8). | 47 |
| FIGURA 6 - GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA DO LIVRO DE COKER, 1991, P. 46 | 48 |
| FIGURA 7 - IMPROVISAZÃO VERTICAL NO LIVRO "OSCAR PETERON JAZZ PIANO SOLOS" DE 1981, P. 5848 | |
| FIGURA 8 - ESCALAS DE BLUES, BEBOP, ALTERADA E MIXOLÍDIO 11..... | 49 |
| FIGURA 9 – ARPEJOS NO LIVRO IMPROVISAZÃO, V. 1, COLLURA, 2007, P. 27 | 50 |
| FIGURA 10 – TRECHO DO SOLO DE CHARLIE PARKER NO BLUES <i>NOW'S THE TIME</i> , P. 74 DO LIVRO CHARLIE PARKER OMNIBOOK | 50 |
| FIGURA 11 - TRECHO DO SOLO DE CHARLIE PARKER NO BLUES <i>NOW'S THE TIME</i> , P. 74 DO LIVRO CHARLIE PARKER OMNIBOOK | 51 |
| FIGURA 12 – <i>AGUENTA O LEME</i> DE JOSÉ MARIA DE ABREU, (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, V. 1, P. 9)..... | 52 |
| FIGURA 13 - DESENVOLVIMENTO DE UM MOTIVO RÍTMICO (CROOK, HAL. HOW TO IMPROVISE, P. 81). | 52 |
| FIGURA 14 - EXEMPLO DE SEQUÊNCIA 219 (COKER, JERRY. ELEMENTS OF THE JAZZ LANGUAGE, P. 55). | 52 |
| FIGURA 15 - TRANSCRIÇÃO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , GRAVAÇÃO DE 1965..... | 55 |
| FIGURA 16 - IMPROVISAZÃO VERTICAL NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 1 AO 3 DA NOSSA TRANSCRIÇÃO, 1:47MIN..... | 56 |
| FIGURA 17 - IMPROVISAZÃO VERTICAL (PETERSON, OSCAR. JAZZ PIANO SOLOS, P. 58). | 56 |
| FIGURA 18 - MOTIVO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 6, 1:55MIN | 56 |
| FIGURA 19 - REPETIÇÃO DE MOTIVO (NOTAS CIRCULADAS) NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 37 AO 40, 2:35MIN. | 57 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 20 - MOTIVO EM COMUM COM AMILTON GODOY (PETERSON, OSCAR. <i>JAZZ PIANO SOLOS</i> , P. 30)..... | 57 |
| FIGURA 21 - <i>LICK</i> UTILIZADO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 45 AO 48, 2:46MIN. | 57 |
| 22 - <i>LICK</i> UTILIZADO NO SOLO EM <i>PERDIDO</i> (PETERSON, OSCAR. <i>JAZZ PIANO SOLOS</i> , P.40)..... | 58 |
| FIGURA 23 - EXERCÍCIO NÚMERO SETE DO LIVRO <i>BLUES RIFFS FOR PIANO</i> (BAKER, 1995, P.7) | 58 |
| FIGURA 24 - IMPROVISACÃO ESCALAR NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 9 E 10, 1:59MIN. | 59 |
| FIGURA 25 - USO DA ESCALA MIXOLÍDIO 11+ NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 11 E 12, 2:02MIN. | 59 |
| FIGURA 26 - USO DE ESCALA DOMINANTE DE <i>BEBOP</i> EM SI NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 21 E 22, 2:15MIN. | 59 |
| FIGURA 27 - FRASE UTILIZANDO A ESCALA DE <i>BLUES</i> EM FÁ, NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 53 AO 55, 2:57 MIN. | 60 |
| FIGURA 28 – <i>BAGS'GROOVE</i> DE MILT JACKSON, THE STANDARDS REAL BOOK, P. 43. | 61 |
| FIGURA 29 – ESCALA DE <i>BLUES</i> EM RÉ NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 5 E 6, 1:54MIN..... | 61 |
| FIGURA 30 – USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 23, 2:17MIN. | 62 |
| FIGURA 31 – USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 15, 2:07MIN. | 62 |
| FIGURA 32 - SEQUÊNCIA (DESTACADO) NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 12 E 13, 2:03MIN..... | 62 |
| FIGURA 33 - EXEMPLO DE SEQUÊNCIA NO CHORO <i>SAUDADE DO CAVAQUINHO</i> – PIXINGUINHA E MURARO (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, V. 1, P. 66). | 63 |
| FIGURA 34 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA (EM COR ROXA) NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 14, 2:06MIN. | 63 |
| FIGURA 35 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA (COKER, JERRY. <i>JAZZ ELEMENTS OF THE JAZZ LANGUAGE</i> , 1991, P.31)..... | 64 |
| FIGURA 36 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA (EM COR ROXA) NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 14, 2:15MIN. | 64 |
| FIGURA 37 – ESCALA DE <i>BLUES</i> EM RÉ NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 9 E 10, 1:59MIN..... | 64 |
| FIGURA 38 - GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> , C. 53 AO 55, 2:57MIN.65 | |
| FIGURA 39 – PASSAGEM CROMÁTICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1965), C. 29 AO 36, 2:25MIN. | 66 |
| FIGURA 40 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1995)..... | 69 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 41 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1995), C. 1 AO 3, 1:06MIN. | 69 |
| FIGURA 42 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 41 E 42, 1:55MIN. .. | 70 |
| FIGURA 43 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 49 E 50, 2:05MIN. .. | 70 |
| FIGURA 44 - IMPROVISACÃO ESCALAR DIATÔNICA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 4 AO 10, 1:10MIN. | 71 |
| FIGURA 45 - IMPROVISACÃO ESCALAR DIATÔNICA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 15 AO 18, 1:23MIN. | 71 |
| FIGURA 46 - ESCALA MIXOLÍDIA 11+ SOBRE O ACORDE DE G7 NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 11, 1:18MIN..... | 72 |
| FIGURA 47 - ESCALA MIXOLÍDIO 11+ SOBRE O ACORDE DE B7 NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 19 E 20, 1:28MIN. | 72 |
| FIGURA 48 – USO DE 11+ NA MELODIA DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (SONGBOOK TOM JOBIM, V. 3, P. 61). | 72 |
| FIGURA 49 - USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 15, 1:23MIN..... | 73 |
| FIGURA 50 - USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 18, 1:27MIN..... | 73 |
| FIGURA 51 - USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 25, 1:35MIN..... | 73 |
| FIGURA 52 - USO DE ARPEJO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 27, 1:38MIN..... | 73 |
| FIGURA 53 - EXEMPLO DE ARPEJOS NO CHORO <i>CAPRICHÓ – ZÉ LICO</i> (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, V. 1, P. 20)..... | 74 |
| FIGURA 54 - EXEMPLO DE ARPEJOS EM <i>É LOGO ALI – DANTE SANTORO</i> (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, V. 1, P. 34). | 74 |
| FIGURA 55 – SEQUÊNCIA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 21 E 22, 1:30MIN. | 74 |
| FIGURA 56 - <i>LICK</i> DE BLUES (CIRCULADO EM AZUL) EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 37, 1:50MIN. | 75 |
| FIGURA 57 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 11, 1:18MIN. | 75 |
| FIGURA 58 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), C. 16, 1:24MIN. | 75 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 59 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 31., 1:43MIN. | 76 |
| FIGURA 60 – CONTORNO MELÓDICO EM <i>DESCENDO A SERRA</i> (IN: SÉVE, 2015, p. 150)..... | 76 |
| FIGURA 61 – ARTICULAÇÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 1 AO 3, 1:06MIN. | 76 |
| FIGURA 62 – ARTICULAÇÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 35 E 36, 1:47MIN. | 76 |
| FIGURA 63 – ARTICULAÇÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 46 AO 48, 2:02MIN. | 77 |
| FIGURA 64 – ARTICULAÇÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 49 AO 52, 2:07MIN. | 77 |
| FIGURA 65 – ARTICULAÇÕES RÍTMICO-MELÓDICAS EM <i>DOCE DE CÔCO</i> - JACOB DO BANDOLIM (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, v. 1, p. 30). | 77 |
| FIGURA 66 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 14 E 15, 1:22MIN..... | 77 |
| FIGURA 67 - APROXIMAÇÃO CROMÁTICA EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1995), c. 18, 1:27MIN..... | 78 |
| FIGURA 68 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NA MELODIA DE <i>ASSANHADO</i> DE JACOB DO BANDOLIM. | 78 |
| FIGURA 69 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NA MELODIA DE <i>ASSANHADO</i> DE JACOB DO BANDOLIM. | 79 |
| FIGURA 70 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NA MÚSICA <i>FLOR AMOROSA</i> JOAQUIM ANTONIO DA SILVA CALLADO E CATULO DA PAIXÃO CEARENSE (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, v. 1, p. 38). | 79 |
| FIGURA 71 - TRANSCRIÇÃO DO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019)..... | 82 |
| FIGURA 72 - ACORDES EM BLOCO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 1 E 2, 1:15MIN. | 82 |
| FIGURA 73 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> DE 2019, c. 41, 2:13MIN. | 83 |
| FIGURA 74 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> DE 2019, c. 49, 2:25MIN. | 83 |
| FIGURA 75 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 39, 2:10MIN.83 | |
| FIGURA 76 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 30, 1:57MIN.84 | |
| FIGURA 77 - USO DE NOTAS DIATÔNICAS EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.6 AO 11, 1:22MIN. | 84 |
| FIGURA 78 - USO DA #11 SOBRE O ACORDE G7 EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.12, 1:31MIN..... | 85 |
| FIGURA 79 - USO DA #11 SOBRE O ACORDE D7 EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.19, 1:47MIN. | 85 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 80 - USO DA #11 SOBRE O ACORDE B7 EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.23 E 24, 1:41MIN. | 85 |
| FIGURA 81 - USO DE ARPEJO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c.10, 1:28MIN. | 85 |
| FIGURA 82 - USO DE ARPEJO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c.15 E 16, 1:35MIN. | 86 |
| FIGURA 83 - USO DE ARPEJO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c.19 E 20, 1:42MIN. | 86 |
| FIGURA 84 - USO DE ARPEJO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c.23 AO 25, 1:47MIN. | 87 |
| FIGURA 85 - USO DE ARPEJO NO SOLO EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c.35 AO 37, 2:04MIN. | 87 |
| FIGURA 86 - SEQUÊNCIA EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.25 AO 28, 1:50MIN. | 88 |
| FIGURA 87 - SEQUÊNCIA EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 31 E 32, 1:58MIN. | 88 |
| FIGURA 88 - <i>LICK</i> DE BLUES EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c.16 E 17, 1:37MIN. | 89 |
| FIGURA 89 - <i>LICK</i> DE BLUES NO SOLO DO OSCAR PETERSON EM <i>TAKE THE A TRAIN</i> | 89 |
| FIGURA 90 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS SINCOPADA EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 1 AO 4, 1:15MIN. | 89 |
| FIGURA 91 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 13 E 14, 1:32MIN. | 90 |
| FIGURA 92 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 25 AO 28, 1:50MIN. | 90 |
| FIGURA 93 – FORMAS DE CONTORNO MELÓDICO NO LIVRO A ESTRUTURA DO CHORO (ALMADA, 2005, p. 12)..... | 90 |
| FIGURA 94 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 22 AO 24, 1:45MIN. | 91 |
| FIGURA 95 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019), c. 33 AO 35, 2:01MIN. | 91 |
| FIGURA 96 – LEVADA DE TAMBORIM “TELECO-TECO” RETIRADA DO LIVRO DIDÁTICO DO PROJETO GURI , p. 44, ESCRITO POR ARI COLARES. | 93 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 97 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> DE 1965, C. 1 DA TRANSCRIÇÃO. | 94 |
| FIGURA 98 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> DE 1995, C. 1 DA TRANSCRIÇÃO. | 94 |
| FIGURA 99 - ACORDES EM BLOCO NO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> DE 2019, C. 1 DA TRANSCRIÇÃO. | 94 |
| FIGURA 100 - COMPASSO 11 AO 14 DA TRANSCRIÇÃO DO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> EM 1965..... | 94 |
| FIGURA 101 - COMPASSO 11 AO 13 DA TRANSCRIÇÃO DO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> EM 1995..... | 94 |
| FIGURA 102 - COMPASSO 31 E 32 DA TRANSCRIÇÃO DO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> EM 2019..... | 95 |
| FIGURA 103 - COMPASSO 4 AO 7 DA MÚSICA <i>CHOREI</i> DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA, SONGBOOK “O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO”, V. 1, PAG 22..... | 95 |
| FIGURA 104 - COMPASSO 1 AO 4 DE <i>FLOR AMOROSA</i> JOAQUIM ANTONIO DA SILVA CALLADO E CATULO DA PAIXÃO CEARENSE, SONGBOOK “O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO”, V. 1, PAG 38..... | 95 |
| FIGURA 105 – TRANSCRIÇÃO DO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> (GRAVAÇÃO DE 1965)..... | 97 |
| FIGURA 106 – ESCALA DE BLUES EM DÓ NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 1, 1:16 MIN. | 98 |
| FIGURA 107 – ESCALA DE BLUES EM DÓ NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 9, 1:25 MIN. | 98 |
| FIGURA 108 – ESCALA DE BLUES EM NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 6, 1:20 MIN..... | 98 |
| FIGURA 109 – ESCALA DE BLUES EM DÓ (COM EXCEÇÃO DAS NOTAS CIRCULADAS EM VERMELHO) NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 13, 1:30 MIN. | 98 |
| FIGURA 110 – FRASE COM NOTAS DA ESCALA ALTERADA NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 4, 1:19 MIN..... | 98 |
| FIGURA 111 – FRASE COM NOTAS DA ESCALA ALTERADA NO SOLO EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 12, 1:28 MIN..... | 99 |
| FIGURA 112 – <i>LICK</i> DE BLUES EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 5, 1:21 MIN..... | 99 |
| FIGURA 113 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA EM <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , C. 7 E 8, 1:23 MIN..... | 99 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 114 – GENERALIZAÇÃO HARMÔNICA (COM EXCEÇÃO DAS NOTAS CIRCULADAS EM VERMELHO) NO SOLO <i>O BARQUINHO DIFERENTE</i> , c. 13, 1:30 MIN..... | 100 |
| FIGURA 115 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DO SOLO DE AMILTON GODOY EM INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS (GRAVAÇÃO DE 2007). | 102 |
| FIGURA 116 – FINAL DO SOLO DE CONTRABAIXO DE ITAMAR COLAÇO EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), 4:05 MIN..... | 104 |
| FIGURA 117 – SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), COMPASSO 1 AO 8, 4:10 MIN. | 104 |
| FIGURA 118 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> , COMP.7 (GRAVAÇÃO DE 2007), 4:19 MIN. | 105 |
| FIGURA 119 – NOTAS DE PASSAGEM NO SOLO DO AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), 4:20 MIN..... | 106 |
| FIGURA 120 – IMPROVISAZÃO ESCALAR NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), 4:25 MIN..... | 106 |
| FIGURA 121 – IMPROVISAZÃO ESCALAR NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), COMP. 16, 4:29 MIN..... | 107 |
| FIGURA 122 – RITMO DA CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA EMPREGADA NO INÍCIO DO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS</i> (GRAVAÇÃO DE 2007) | 107 |
| FIGURA 123 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> , c. 12, 4:24 MIN. | 108 |
| FIGURA 124 – <i>FLOR AMOROSA</i> JOAQUIM ANTONIO DA SILVA CALLADO E CATULO DA PAIXÃO CEARENSE (O MELHOR DO CHORO BRASILEIRO, V. 1, P. 38). | 108 |
| FIGURA 125 – CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE</i> <i>GÊNIOS</i> , c. 16, 4:29 MIN. | 109 |
| FIGURA 126 – ACORDES EM BLOCO NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>INCOMPATIBILIDADE DE GÊNIOS</i> , c. 24, 4:49 MIN. | 110 |
| FIGURA 127 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 1979) | 115 |
| FIGURA 128 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 2, 2:21 MIN..... | 116 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 129 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 3 E 4, 2:22 MIN. | 116 |
| FIGURA 130 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 3 E 4 DA TRANSCRIÇÃO NOTADOS COM SUBDIVISÃO EM SEMICOLCHEIAS. | 117 |
| FIGURA 131 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 15 E 16, 2:42 MIN. | 117 |
| FIGURA 132 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 17 E 18, 2:44 MIN. | 118 |
| FIGURA 133 – MELODIA DO CHORO <i>UM À ZERO</i> DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA. | 118 |
| FIGURA 134 – ACENTOS NA FRASE DOS COMPASSOS 17 E 18 NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007). | 118 |
| FIGURA 135 – CÉLULA RÍTMICO-MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> (GRAVAÇÃO DE 2007), c. 39 E 40, 3:19 MIN. | 119 |
| FIGURA 136 – IMPROVISACÃO MOTÍVICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 25 AO 28, 2:57 MIN. | 120 |
| FIGURA 137 – IMPROVISACÃO MOTÍVICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 61 AO 68, 3:54 MIN. | 120 |
| FIGURA 138 – ESCALA DE LÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 2, 2:21 MIN. | 121 |
| FIGURA 139 – ESCALA DE FÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 9, 2:32 MIN. | 121 |
| FIGURA 140 – ESCALA DE LÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 13, 2:38 MIN. | 121 |
| FIGURA 141 – ESCALA DE LÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 17, 2:44 MIN. | 122 |
| FIGURA 142 – ESCALA DE LÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 25 E 26, 2:57 MIN. | 122 |
| FIGURA 143 – ESCALA DE LÁ MENOR MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 49, 3:35 MIN. | 122 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 144 – ESCALA DE LÁ MENOR MELÓDICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 53, 3:41 MIN..... | 122 |
| FIGURA 145 – ESCALA DÓ DOMINANTE DIMIUTA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 6, 2:27 MIN..... | 123 |
| FIGURA 146 – ESCALA DE DÓ ALTERADA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , c. 22, 2:52 MIN..... | 123 |
| FIGURA 147 – ESCALA DE DÓ DOMINANTE DIMINUTA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 42..... | 123 |
| FIGURA 148 – ESCALA DE DÓ DOMINANTE DIMINUTA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 58..... | 124 |
| FIGURA 149 – ESCALA DE SOL SUSTENIDO DIMINUTO NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 3 E 4..... | 124 |
| FIGURA 150 – ESCALA DE SOL SUSTENIDO DIMINUTO NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 39 E 40..... | 124 |
| FIGURA 151 – ESCALA DE SOL SUSTENIDO DIMINUTO NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 55..... | 124 |
| FIGURA 152 – ESCALA DE SOL SUSTENIDO DIMINUTO NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 19 E 20..... | 125 |
| FIGURA 153 – ESCALA DIATÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 7 E 8..... | 125 |
| FIGURA 154 – ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 5..... | 126 |
| FIGURA 155 – ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 7 E 8..... | 126 |
| FIGURA 156 – ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 7 E 8..... | 126 |
| FIGURA 157 – ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 11..... | 127 |
| FIGURA 158 – ARPEJOS DE FÁ MENOR HARMÔNICA NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 45..... | 127 |
| FIGURA 159 – ARPEJO QUARTAL NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 32..... | 128 |
| FIGURA 160 – ARPEJO QUARTAL NO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>CORCOVADO</i> , COMP. 48..... | 128 |
| FIGURA 161 – ADAPTAÇÃO DO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (1965) DO PIANO PARA O VIBRAFONE..... | 133 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 162 – ADAPTAÇÃO DO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (2019) DO PIANO PARA O VIBRAFONE. | 135 |
| FIGURA 163 – ADAPTAÇÃO DE TESSITURA NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 41..... | 136 |
| FIGURA 164 – ADAPTAÇÃO DE TESSITURA NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 49..... | 136 |
| FIGURA 165 – ADAPTAÇÃO DE TESSITURA NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c. 29 AO 36..... | 137 |
| FIGURA 166 – ADAPTAÇÃO DE TESSITURA NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 37 AO 44..... | 137 |
| FIGURA 167 – ADAPTAÇÃO DE TESSITURA NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 49. | 138 |
| FIGURA 168 – ADAPTAÇÃO DE ACORDES NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 1 AO 4..... | 138 |
| FIGURA 169 – ADAPTAÇÃO DO SOLO PARA O VIBRAFONE (SOLO DE 1965), c. 9..... | 139 |
| FIGURA 170 – ADAPTAÇÃO DO SOLO PARA O VIBRAFONE (SOLO DE 2019), c. 31 AO 36. | 140 |
| FIGURA 171 – ADAPTAÇÃO DO SOLO PARA O VIBRAFONE (SOLO DE 1965), c. 11 AO 13. | 140 |
| FIGURA 172 – QUATRO BAQUETAS ENUMERADAS SOBRE UM VIBRAFONE (FOTO DO AUTOR). | 141 |
| FIGURA 173 – ADAPTAÇÃO DO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 37 AO 40.. | 141 |
| FIGURA 174 – SUGESTÃO DE MANULAÇÃO NA ADAPTAÇÃO DO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 45 AO 48..... | 142 |
| FIGURA 175 – SUGESTÃO DE MANULAÇÃO NA ADAPTAÇÃO DO SOLO DE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c. 29 AO 36..... | 142 |
| FIGURA 176 – EXERCÍCIO DE PRÁTICA DE ESCALAS..... | 144 |
| FIGURA 177 – COMPASSOS 11 E 12 DO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (SOLO DE 1965)..... | 145 |
| FIGURA 178 – EXERCÍCIO DE PRÁTICA DE ESCALAS COM CÉLULAS RÍTMICO-MELÓDICAS. | 145 |
| FIGURA 179 – COMPASSOS 31 E 32 DO SOLO DE AMILTON GODOY EM <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (SOLO DE 2019)..... | 146 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 180 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ARPEJOS PARTINDO DO QUINTO GRAU DO ACORDE CIFRADO. | 146 |
| FIGURA 181 – USO DE ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (SOLO DE 2019), c. 5..... | 147 |
| FIGURA 182 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ARPEJOS COM APROXIMAÇÃO CROMÁTICA PARTINDO DO QUINTO GRAU DO ACORDE CIFRADO. | 147 |
| FIGURA 183 – USO DE ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>CORCOVADO</i> (SOLO DE 1979), c. 5. | 147 |
| FIGURA 184 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ARPEJOS. | 148 |
| FIGURA 185 – USO DE ARPEJOS NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (SOLO DE 2019), c. 35 E 36..... | 148 |
| FIGURA 186 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE APROXIMAÇÕES CROMÁTICAS E ARPEJOS. | 149 |
| FIGURA 187 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO SOLO SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 1965), c. 9 E 10..... | 149 |
| FIGURA 188 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ACORDES EM BLOCOS. | 150 |
| FIGURA 189 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ACORDES EM BLOCOS. | 150 |
| FIGURA 190 – EXERCÍCIO PARA A PRÁTICA DE ACORDES EM BLOCOS. | 151 |
| FIGURA 191 – ACORDES EM BLOCOS NO SOLO DE AMILTON GODOY SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> (GRAVAÇÃO DE 2019), c. 1 AO 3..... | 151 |
| FIGURA 192 – SOLO DE VIBRAFONE SOBRE <i>GAROTA DE IPANEMA</i> ESCRITO PELOS AUTORES. | 156 |

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Agradecimentos | 5 |
| Resumo | 6 |
| Abstract | 7 |
| Lista de Figuras | 8 |
| Sumário | 19 |
| Considerações iniciais | 29 |
| 1.1 Amilton Godoy | 29 |
| 1.1.1 Zimbo Trio | 31 |
| 1.2 O Vibrafone | 34 |
| 1.3 Transcrição | 42 |
| Transcrições e Análises | 45 |
| 1.4 Ferramentas utilizadas | 45 |
| 1.4.1 Aproximação cromática | 46 |
| 1.4.2 Padrões rítmicos | 46 |
| 1.4.3 <i>Lick</i> | 46 |
| 1.4.4 Generalização harmônica..... | 47 |
| 1.4.5 Improvisação vertical | 48 |
| 1.4.6 Improvisação escalar | 48 |
| 1.4.7 Arpejos | 49 |
| 1.4.8 Célula rítmico-melódica..... | 51 |
| 1.4.9 Repetição de motivo | 52 |
| 1.4.10 Sequência..... | 52 |
| 1.5 O solo de Amilton Godoy em <i>Garota de Ipanema</i> (Gravação de 1965) | 52 |
| 1.5.1 Improvisação vertical | 55 |
| 1.5.2 Repetição de motivo | 56 |
| 1.5.3 <i>Licks</i> | 57 |
| 1.5.4 Improvisação escalar | 58 |
| 1.5.5 Arpejos | 62 |

| | | |
|-------------|--|------------|
| 1.5.6 | Sequência | 62 |
| 1.5.7 | Aproximação cromática | 63 |
| 1.5.8 | Generalização harmônica..... | 64 |
| 1.5.9 | Construção do solo..... | 65 |
| 1.5.10 | Observações finais..... | 66 |
| 1.6 | O solo de Amilton em <i>Garota de Ipanema</i> (gravação de 1995) | 67 |
| 1.6.1 | Improvisação vertical | 69 |
| 1.6.2 | Improvisação escalar | 70 |
| 1.6.3 | Arpejos | 72 |
| 1.6.4 | Sequência | 74 |
| 1.6.5 | <i>Licks</i> | 74 |
| 1.6.6 | Células rítmico-melódicas..... | 75 |
| 1.6.7 | Aproximação cromática | 77 |
| 1.6.8 | Construção do solo..... | 79 |
| 1.6.9 | Observações finais..... | 80 |
| 1.7 | O solo de Amilton em <i>Garota de Ipanema</i> (Gravação de 2019)..... | 80 |
| 1.7.1 | Improvisação vertical | 82 |
| 1.7.2 | Improvisação escalar | 83 |
| 1.7.3 | Arpejos | 85 |
| 1.7.4 | Sequência | 88 |
| 1.7.5 | <i>Licks</i> | 88 |
| 1.7.6 | Células rítmico-melódicas..... | 89 |
| 1.7.7 | Estrutura do solo | 91 |
| 1.7.8 | Observações finais..... | 92 |
| 1.8 | Breves considerações sobre os três solos | 93 |
| 1.9 | O solo de Amilton Godoy em <i>O barquinho diferente</i> (gravação de 1965) | 96 |
| 1.9.1 | Escala de blues | 97 |
| 1.9.2 | Escala alterada | 98 |
| 1.9.3 | <i>Licks</i> | 99 |
| 1.9.4 | Aproximação cromática | 99 |
| 1.9.5 | Generalização harmônica..... | 99 |
| 1.9.6 | Observações finais..... | 100 |
| 1.10 | O solo de Amilton Godoy em <i>Incompatibilidade de Gênios</i> (gravação de 2007)..... | 100 |

| | | |
|-------------|--|------------|
| 1.10.1 | Interação..... | 102 |
| 1.10.2 | Improvisação escalar..... | 105 |
| 1.10.3 | Células rítmico-melódicas..... | 107 |
| 1.10.4 | Improvisação vertical..... | 109 |
| 1.10.5 | Observações finais..... | 110 |
| 1.11 | O solo de Amilton Godoy em <i>Corcovado</i> (gravação de 1979)..... | 110 |
| 1.11.1 | Estrutura do solo..... | 115 |
| 1.11.2 | Células rítmico-melódicas..... | 115 |
| 1.11.3 | Improvisação temática..... | 119 |
| 1.11.4 | Improvisação escalar e aproximações cromáticas..... | 121 |
| 1.11.5 | Arpejos..... | 125 |
| 1.11.6 | Observações finais..... | 128 |
| | Adaptações e estudos ao vibrafone..... | 130 |
| 1.12 | Adaptações dos solos..... | 131 |
| 1.12.1 | Adaptação da tessitura..... | 135 |
| 1.12.2 | Adaptação de acordes em blocos..... | 138 |
| 1.12.3 | Sugestões de uso do pedal do vibrafone..... | 138 |
| 1.12.4 | Sugestões de manulações..... | 140 |
| 1.13 | Estudos ao vibrafone..... | 143 |
| 1.13.1 | Prática de escalas aplicando células rítmico-melódicas..... | 143 |
| 1.13.2 | Arpejos e aproximações cromáticas..... | 146 |
| 1.13.3 | Acordes em bloco..... | 149 |
| 1.14 | Solo sobre <i>Garota de Ipanema</i> baseado nos exercícios..... | 151 |
| | Considerações finais..... | 157 |
| | Referências..... | 160 |
| | Referências em áudio:..... | 165 |
| | Exercícios..... | 166 |
| | Transcrições..... | 169 |
| | Entrevista com Amilton Godoy..... | 189 |

Introdução

O principal objetivo do presente trabalho é criar estudos voltados para a prática de improvisação sobre samba jazz ao vibrafone, tendo como base o estilo de improvisação do pianista brasileiro Amilton Godoy. Não há um consenso quanto a definição do termo MPIB. Para Cirino (2005) a MPIB é uma espécie de subgênero da música popular brasileira (MPB) que conta com uma vasta gama de estilos e ritmos, sendo divulgada em outros países por *Brazilian Jazz*. Para Piedade (2003) a MPIB ou *jazz brasileiro* é um gênero musical que é pouco divulgado e estudado pela musicologia brasileira. Fabris (2010) em sua tese considera a MPIB como uma modalidade da música popular brasileira, por haver, dentro da modalidade, uma grande diversidade de gêneros, estilos e realizações musicais referenciadas em práticas populares, nacionais e do mundo, e de outras, como a música de concerto, a música de vanguarda, a música eletrônica, dentre outras.

Optamos pelo uso do termo modalidade, por acreditar que música instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o *jazz* ou mesmo o rock (FABRIS, 2010).

Entre os trabalhos que discutem a MPIB, uma discussão recorrente é a sua relação com o *jazz* norte-americano. Piedade (2003) em seu trabalho *"Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades"* discute a relação entre a MPIB e o *jazz* norte-americano. Segundo o autor, as musicalidades brasileiras e as norte-americanas se encontram na MPIB.

Se trata de uma espécie de jogo, neste gênero musical manifestando-se entre o idioma do *jazz* e as musicalidades brasileiras, que promove um encontro que se finge mas que nunca se realiza plenamente (PIEADADE, 2003).

A justificativa para tal pesquisa surge através da minha experiência pessoal. Quando iniciei os meus estudos de improvisação sobre MPIB, percebi que a maioria do material bibliográfico que embasa os estudos de improvisação ao vibrafone não são de origem

brasileira, e sim de origem estrangeira tendo como base o gênero *jazz*. Sabemos que o vibrafone teve o seu desenvolvimento fortemente ligado a história do *jazz*, o que justifica a maior concentração de material produzido voltado para o estudo de performance sobre este gênero.

O meu interesse era estudar improvisação ao vibrafone com uma linguagem mais próxima da música brasileira, sobretudo daquela identificada como MPIB. Então comecei a procurar por materiais que tivessem essa linguagem, mas não encontrei algo específico para o instrumento. Com a dificuldade de encontrar material de apoio, surgiram as questões; como estudar improvisação na música brasileira ao vibrafone? Como aliar o estudo de improvisação ao vibrafone partindo de temas brasileiros? Quais são as ferramentas necessárias para se tocar improvisando com uma linguagem brasileira? A partir desses questionamentos surgiu a ideia de criar estudos de improvisação sobre MPIB ao vibrafone. Para viabilizar o projeto optamos por pesquisar o estilo de improvisação de um músico brasileiro que fosse referência no âmbito da música instrumental. Tentamos então identificar e descrever algumas características de seus solos para poder então adaptá-las ao vibrafone, ou seja, a partir da pesquisa sobre o vocabulário deste músico, buscamos elaborar estudos de improvisação sobre MPIB ao vibrafone.

No decorrer do texto vamos observar que existiram vibrafonistas no Brasil que atuaram bastante entre os anos 1950 e 1970, alguns deles são: Pinduca, Sylvio Mazuca, Cláudio das Neves, Chuca Chuca, Ugo Marota, Aécio Flávio, Breno Sauer e Altivo Penteado. É importante que esses nomes sejam pesquisados em trabalhos futuros. Porém, nenhum deles se tornou uma grande referência e perdurou com destaque na performance do instrumento por muito tempo. Dessa forma não se criou um estilo próprio de improvisação ao vibrafone na MPIB. Por isso, não focamos nosso estudo em um vibrafonista brasileiro. Optamos pela escolha de um pianista pelo fato do piano também ser um instrumento harmônico e possuir a articulação semelhante à do vibrafone (percutida/materlada). A escolha de Amilton Godoy se justifica pela relevância do seu trabalho no âmbito da MPIB, sendo referência no cenário da performance e ensino.

Amilton Godoy integrou o Zimbo Trio, grupo de música instrumental formado por bateria, baixo e piano, que surgiu na década de 60 e que tocava e improvisava sobre temas da música brasileira. O Zimbo Trio ficou conhecido como um dos principais grupos do samba jazz (um dos estilos da MPIB). Os solos de Amilton se destacavam por expressar além das características de improvisadores de *jazz*, coloridos característicos do repertório erudito para piano somados ao balanço da música brasileira. O fato do Zimbo trazer consigo o repertório brasileiro e improvisar em alto nível com a nossa música, me despertou o interesse em pesquisar as ferramentas utilizadas pelo seu pianista Amilton Godoy, que é uma referência e tem o seu discurso musical considerado de altíssimo nível.

Através do estudo do estilo de improvisação de Amilton Godoy criamos, além das transcrições de 10 (dez) solos gravados no período entre os anos 1965 e 2019, adaptações dos solos de *Garota de Ipanema* (gravações de 1965 e 2019) para o vibrafone e sugestões de estudos voltados para a prática da improvisação sobre samba jazz no vibrafone. Os estudos foram baseados nas ferramentas identificadas nos solos do pianista em diferentes momentos da sua carreira. Para finalizar escrevemos um solo sobre *Garota de Ipanema* com base nos exercícios sugeridos. A realização deste trabalho irá esboçar um estudo do estilo de improvisação do Amilton Godoy que poderá ser aprofundado em futuras pesquisas.

Uma das etapas da metodologia adotada para a realização deste trabalho é a transcrição. No decorrer do trabalho foram transcritos solos de Amilton Godoy nas seguintes músicas: *Garota de Ipanema*, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes (gravações de 1965, 1995 e 2019), *O Barquinho Diferente* – Sérgio Augusto (gravação de 1965), *Corcovado* – Antônio Carlos Jobim (gravações de 1975 e 1991), *Amor em Paz* – Antônio Carlos Jobim (gravação de 1967), *Lôro* – Egberto Gismonti (gravação de 2011), *Incompatibilidade de Gênios* – João Bosco (gravações de 2007 e 2019). Para realizar as análises mais detalhadas das transcrições, escolhemos os solos sobre *Corcovado* e *Garota de Ipanema*, pois tivemos acesso a gravações diferentes destas músicas em períodos diferentes da carreira de Amilton. Isso nos permitiu observar possíveis

mudanças no seu estilo de solar ao longo dos anos. Além disso, ambas as músicas foram compostas no período entre 1952 e 1967, considerado por Gomes (2010), o período da inauguração da bossa nova. Aqui se faz necessário um esclarecimento quanto ao gênero das músicas transcritas. Anterior ao surgimento da bossa nova, o samba jazz abordava melodias dos gêneros em alta no cenário musical e trazia práticas oriundas do *jazz* para as suas performances, como a improvisação. A bossa nova colaborou fornecendo matéria prima para a sofisticação das performances de samba jazz.

A chegada da Bossa Nova então disponibiliza aos músicos estruturas mais complexas para suas releituras. Um repertório sofisticado, ao menos sob a ótica da música popular, que os motiva a incluí-la em seus repertórios. A possibilidade de aplicar *procedimentos* oriundos do *jazz* sobre um repertório que empregue o samba enquanto *matriz* e ainda, com características como a inclusão sistemática de tensões não resolvidas, tonicizações e melodias construídas sobre os graus altos da harmonia, características comuns à BN e a certas fases do *jazz*, intensifica tal *prática* após 1958 (CIRINO, 2010, p. 176).

O Zimbo Trio é considerado um dos mais importantes grupos de samba jazz, criando e executando arranjos que possuem como matriz o ritmo do samba e empregando procedimentos compartilhados entre a bossa nova e o *jazz*.

Apresento a seguir os objetivos específicos deste projeto:

- Criar e disponibilizar material didático sobre improvisação ao vibrafone baseado no estilo de improvisação do pianista brasileiro Amilton Godoy.
- Disponibilizar transcrições de solos de diferentes períodos da carreira do Amilton Godoy.
- Esboçar um estudo sobre o estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy junto ao Zimbo Trio, que foi um grupo importantíssimo para o desenvolvimento da MPIB.

- Adaptar as transcrições dos solos do Amilton para o vibrafone, discutindo elementos idiomáticos do instrumento e recursos utilizados para as adaptações.
- Realizar performances ao vibrafone baseadas nas ferramentas identificadas nos solos de Amilton Godoy.

A metodologia empregada para a realização da presente pesquisa possui caráter qualitativo e envolve as seguintes etapas:

- Pesquisa bibliográfica sobre trabalhos já existentes de caráter semelhante, buscando contribuir com o referencial teórico que nos dará suporte a este trabalho.
- Pesquisa sobre a biografia, bibliografia e discografia do Amilton Godoy e a sua carreira junto ao Zimbo Trio.
- Realização de entrevista com Amilton Godoy.
- Transcrição de solos do Amilton Godoy em diferentes períodos da sua carreira a partir de gravações de áudio.
- Análise das transcrições dos solos do Amilton com o intuito de reconhecer as ferramentas empregadas por ele em suas performances e apontar possíveis recorrências de padrões que podem nos trazer pistas com relação às suas referências musicais.

O presente trabalho está estruturado em 4 capítulos: (1) Considerações Iniciais, (2) Transcrições e Análises, (3) Adaptações e Sugestões de estudos ao vibrafone e (4) Considerações finais. No primeiro capítulo, baseado sobretudo na revisão de literatura, contamos com uma breve biografia sobre o pianista Amilton Godoy, tratando da sua trajetória nos estudos e de sua carreira junto ao Zimbo Trio, mostrando a relevância do trabalho realizado por eles no âmbito da MPIB. Em seguida discorreremos sobre a história

do vibrafone com o intuito de entender o desenvolvimento do instrumento em termos da sua presença no cenário musical, principais meios em que foi inserido e o desenvolvimento de materiais pedagógicos voltados ao seu estudo. Posteriormente temos uma breve explanação sobre os conceitos de transcrição e como eles serão adotados neste trabalho. Ressaltamos as pesquisas que compartilham do uso desta ferramenta e a sua importância nos estudos da improvisação musical.

No segundo capítulo apresentamos as transcrições e análises feitas por nós durante a realização deste trabalho. Inicialmente abordamos de forma sucinta as ferramentas utilizadas nas análises das transcrições. Em seguida mostramos as transcrições de três versões de *Garota de Ipanema*, uma de *O Barquinho Diferente*, *Incompatibilidade de Gênios* e uma de *Corcovado*. Ao final das análises dos solos de cada música temos algumas considerações sobre elementos recorrentes e diferenças entre os solos.

No terceiro capítulo trazemos as adaptações dos solos de piano para o vibrafone, abordando os aspectos idiomáticos do instrumento e as ferramentas para a viabilização das adaptações. Em seguida apresentamos sugestões de estudos voltados para a prática de improvisação sobre samba jazz ao vibrafone, baseados em características encontradas nos solos de Amilton. Para concluir escrevemos um solo sobre *Garota de Ipanema* com base nos exercícios sugeridos.

Nas considerações finais apresentamos os resultados obtidos através da realização deste trabalho e possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Considerações iniciais

1.1 Amilton Godoy¹

Nascido na cidade de Bauru no ano de 1941 e membro de uma família de músicos, Amilton Godoy iniciou os estudos precocemente, realizando aulas particulares com a professora Nida Marchioni e seguindo os tradicionais métodos de ensino para piano. Sua prioridade era o estudo do piano erudito, mas em casa junto à sua família, o jovem pianista aprendeu harmonias da música popular através da influência do pai e do tio. Aos onze anos de idade iniciou sua carreira profissional formando um duo com seu irmão, Adilson Godoy. O pai de Amilton Godoy gostava de tocar tango, e, com isso, os filhos cresceram ouvindo e tocando tango junto ao seu pai, porém desde novo Amilton Godoy já apresentava interesse pela improvisação jazzística.

Amilton Godoy teve os seus estudos com a professora Nida Marchioni interrompidos por um motivo um tanto estranho; ela não gostava que ele se dedicasse à música popular e determinou que caso insistisse nisso, as aulas a ele e seus irmão seriam interrompidas, o que fatalmente aconteceu. A partir de então, começou a estudar harmonia tradicional com o professor de piano Eféssio Aneda, que dali a dois anos veio a falecer. Após o acontecido, a professora Nida Marchioni resolveu aceitá-lo de volta e, em seguida alertou o pai de Amilton dizendo que ele precisava levar o menino para estudar em São Paulo, pois acreditava não ter mais com o que contribuir, uma vez que, Godoy tinha evoluído demasiadamente e demonstrava um potencial talento. O pai de Amilton decidiu então levá-lo para fazer um teste com a professora Nellie Braga, que de pronto o aceitou. As aulas aconteciam em São Paulo, o que supunha seu deslocamento semanal a

¹ As informações contidas nesta sessão são baseadas na entrevista realizada por nós com Amilton Godoy e também no artigo “O nascimento da música instrumental brasileira” (2007), cuja referência completa se encontra na sessão de referências.

partir de Bauru até lá. Amilton seguiu com as viagens de trem até São Paulo por três anos consecutivos. Ele relata que era cansativo, mas o seu amor pela música sempre foi maior que qualquer obstáculo. Tudo estava indo bem, ele estudava piano erudito intensamente e as portas começavam a se abrir. Segundo ele, naquela época não havia músicos famosos tocando música instrumental brasileira, então as possibilidades de ter uma carreira bem sucedida na música erudita era consideravelmente maior (GODOY, 2007).

Amilton participou do primeiro e segundo concurso de Piano Eldorado respectivamente em 1960 e 1961, recebendo menção honrosa em ambos. A organização do festival tomando conhecimento do tamanho esforço de Amilton concedeu-lhe uma bolsa, o que lhe possibilitou mudar-se para São Paulo. Mudou-se para uma pensão localizada próximo à escola que contava com um piano pouco utilizado, mas que lhe foi de grande valia nesse momento.

Eu estudava o dia inteiro em uma pensão, não fazia nada, só estudava piano. E aí eu comecei a ficar bom, né? Comecei a participar de concurso porque não tinha opção, né? Para você poder aparecer. Então eu entrava em um concurso de piano, conseguia um destaque, aí eu fui para outro e outro destaque. Fui finalista do concurso eldorado, uma bolsa de estudos que eu ganhei que mudou a minha vida, né? (GODOY, 2021).

Quando completou a sua formação na escola Magda Tagliaferro, Amilton foi premiado em grandes concursos instrumentais, como: Concurso Nacional de piano da Bahia (1962), Concurso Nacional de piano do Rio de Janeiro (1963), Concurso Nacional de piano Eldorado (1964), Prêmio Governador do Estado de São Paulo (1964) e Concurso Nacional “Hora de Arte” (1964). Se tratando de música instrumental, Amilton se tornou referência a partir 1964 com a formação do Zimbo Trio. Já no início da carreira o trio acompanhou a cantora Elis Regina e o cantor Jair Rodrigues no programa “O Fino da Bossa”. O programa era exibido pela TV Record e teve grande repercussão pois era a vitrine de talentos daquela época e recebia importantes nomes da música brasileira. A carreira do Amilton a partir de 1965 é diretamente ligada à história do Zimbo, a qual trazemos detalhes na sessão seguinte.

Mais recentemente, Amilton passou a ser bastante requisitado para trabalhos em paralelo a suas atividades principais ligadas ao Zimbo. Em 2011 transcreveu obras para flauta e piano a pedido do primeiro flautista da “Orquestra Filarmonie de Berlim”; Michael Hasel, e no mesmo ano foi solista junto da “Orquestra Jazz Sinfônica” sob a regência do maestro italiano Nino Lepore. No ano de 2012 gravou ao lado do harmonicista Gabriel Grossi o CD *Villa Lobos Popular*. Em 2013 lançou o CD *Amilton Godoy Trio – Autoral volume 1*. Em 2014 o CD *Amilton Godoy e a música de Léa Freire*. Em 2017 o CD *A Mil Tons – Amilton Godoy e Léa Freire*. Em 2019 lançou o CD *Novos Caminhos* com o “San-São Trio”, ao lado da flautista Léa Freire e o clarinetista e saxofonista norte-americano Harvey Wainapel. Em 2019 o Zimbo Trio completaria 55 anos de carreira e para homenagear Amilton lançou o disco *Tributo ao Zimbo Trio* com o “Amilton Godoy Trio”, que conta com o baterista Edu Ribeiro e o contrabaixista Sidiel Vieira.

Amilton também se mantém ativo como professor de piano popular, mantendo esta atividade em paralelo a seus projetos musicais. Ele relata que continua estudando muito e que está sempre com novos projetos em vista.

Eu gosto muito de música, demais. E continuo estudando, quer saber? Eu vou para o piano todo dia, todo dia eu vou estudar, sempre estou com algum projeto novo. Eu continuo motivado, né? Graças a Deus. Continuo acreditando que eu sou feliz fazendo isso, e sou mesmo! (GODOY, 2021).

Amilton Godoy é um grande exemplo de amor pela música, dedicação e preparo. É inegável a importância do seu papel junto ao Zimbo Trio no desenvolvimento da MPIB. Na próxima sessão falaremos de sua história junto a esse importante trio.

1.1.1 Zimbo Trio

No ano de 1964, o baixista Luiz Chaves e o baterista Rubens Barsotti convidaram Amilton Godoy para formar um grupo de música instrumental brasileira. Luiz nasceu em Belém do Pará e teve seus primeiros estudos musicais em casa, através da influência de seu pai e seus irmãos. Rubens nasceu em São Paulo e a sua paixão por bateria surge

cedo, ainda na infância quando gostava de escutar músicos de *jazz* (SUZIGAN, 2006). A proposta inicial era formar um quinteto, porém, os outros dois convidados recusaram o convite por conta da agenda particular de *shows*. Amilton relata que pensou muito antes de aceitar o convite, pois estava indo bem como músico erudito. Porém, como a sua maior paixão era o *jazz* e a improvisação, ele não podia deixar de aproveitar a oportunidade.

Me lembro de ter avaliado seriamente se ia ou não tocar com os dois, porque estava indo muito bem como músico erudito, estava fazendo gravações... Mas aquilo era uma paixão para mim, a coisa que mais queria era tocar *jazz*, fazer música boa e de nível. O *jazz* sempre foi referência para indicar um músico de qualidade, de maior conhecimento e desenvoltura. A música brasileira não tinha o seu *jazz* ainda e os músicos eram obrigados a se contentar com o suíngue americano (GODOY, 2007).

Amilton aceitou o convite e então foi formado o Zimbo Trio. O grupo tinha como objetivo tocar música instrumental sobre temas da música brasileira adotando práticas oriundas do *jazz*, como a improvisação. O trio também acompanhou cantores em *shows*, gravações e programas de televisão. A primeira gravação do grupo foi acompanhando a cantora Elis Regina em uma das faixas do disco intitulado "*O Fino da Bossa*". Logo após o Zimbo gravou o seu primeiro disco, o qual esteve por seis meses nas paradas de sucesso no Brasil. O grupo fez história com a música instrumental brasileira; os seus discos foram lançados nos Estados Unidos e também na Inglaterra. O Zimbo foi premiado em concursos de música instrumental por várias vezes, dentre eles podemos citar o Troféu Chico Viola, Medalha de Ouro dos Diários Associados, Troféu Imprensa, Prêmio Roquette Pinto, VII^o Prêmio Sharp de Música, Pinheiro de Ouro, Índio de Prata, Cândido Mendes, Prêmio Euterpe e a indicação ao Grammy (EUA), (GODOY, 2007).

Em maio de 1965, o Zimbo Trio atuou junto a cantora Elis Regina e o cantor Jair Rodrigues na estréia do programa "*O Fino*" (MELLO, 1994). Se tratava de um programa apresentado na TV Record onde eram recebidos para apresentações artistas que mais tarde se tornariam grandes expoentes da música brasileira. O programa era destaque pela qualidade musical das suas atrações e foi de grande importância para a carreira do Zimbo Trio, visto que era um programa de grande audiência na rede de televisão aberta.

Muitas pessoas conheceram o trabalho do Zimbo Trio através do programa “O Fino” (MELLO, 1994).

No final de 1964, ganhamos o prêmio Roquete Pinto: nós como grupo, ela como cantora e o Wilson Simonal como cantor. No início de 1965, o prêmio foi entregue no teatro da Record e fizemos uma apresentação no final, tocando uma música instrumental, com a participação de Elis e Simonal. O Paulo Machado de Carvalho achou que aquilo poderia ser a base para um programa musical e nos convidou para fazê-lo. Nascia o Fino da Bossa, sem o Simonal, pois ele tinha um contrato com a TV Tupi. O Jair Rodrigues havia recebido o prêmio Revelação e acabou formando dupla com a Elis. E o programa, durante quase três anos, ditou os rumos da música brasileira, transformando-se num importante catalisador de talentos (GODOY, 2007).

Outro grande momento na carreira do grupo aconteceu nos anos 80, quando o Zimbo Trio foi convidado a apresentar o programa “Café Concerto” da TV Cultura. O programa tinha como intuito apresentar os potenciais talentos da música instrumental da época e recebeu grandes nomes do cenário da música instrumental brasileira. Segundo Amilton, o programa foi um grande sucesso de audiência, porém só permaneceu por dois anos no ar. Ele relata que o trio não obteve respostas do porquê o programa não iria mais ao ar. Uma possível resposta seria a de que pelo programa ter que mudar para um determinado horário, o “Café Concerto” estaria com tamanha audiência que atrapalhava os programas comerciais (MELLO, 1994).

A atuação do Zimbo Trio também foi muito relevante para o ensino da música popular no Brasil. Em 1973 na cidade de São Paulo, Amilton junto ao Luiz Chaves e Rubens Barsotti fundaram o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, escola pioneira no ensino de música popular brasileira. No Brasil, nos anos 60 e 70 os músicos raramente tinham acesso a materiais de estudo sobre improvisação e harmonia. A dificuldade era tão grande que para conseguir acesso a um determinado disco de *jazz*, por exemplo, era preciso fazer o pedido em uma loja e esperar por talvez meses para que chegasse. Quando com o disco em mãos, os músicos escutavam os solos repetidamente até conseguir transcrevê-los em notação musical ou tocar de ouvido. Segundo Amilton, a sua maneira de estudar *jazz* era essa.

“Eu comecei a pegar aquilo né, tirar, comecei a escrever, eu punha aquele disco assim, tocava um pouquinho e escrevia aquela frase, até repetir aquele solo inteiro dele, eram improvisos que eu estava tirando, ainda sem saber direito o que é que o cara fazia aqui, aí fui começando a perceber que era mais ou menos próximo de uma melodia, aí eu comecei a perceber que era próximo de uma melodia, como se ele estivesse seguindo, hoje eu sei né?” (GODOY, 2015)
<https://www.youtube.com/watch?v=D7dN2-ITYZc>

Não colaborando, naquela época a divisão entre música erudita e popular era ainda mais acirrada. Os conservatórios eram voltados estritamente para o ensino de música erudita e não admitiam que os seus alunos transitassem entre os dois estilos. Amilton relata que sofreu preconceito por parte de professores por querer tocar música popular e improvisar. Amilton acredita que a separação entre erudito e popular não faz sentido, “a erudição é conhecimento e você aplica o conhecimento onde você quiser, ninguém pode impor o seu caminho, você deve escolher” (GODOY, 2015). Neste sentido, a escola do Zimbo Trio ampliou o acesso ao estudo de conteúdos da linguagem da música popular, sendo a pioneira no Brasil a não ter como principal linha de ensino a música erudita.

A metodologia aplicada nos cursos do CLAM foi construída a partir das experiências musicais do Amilton, Rubens, Luiz e contribuições de seus companheiros. O irmão de Amilton, Amilson Godoy em uma viagem ao México, trouxe cópias de apostilas de cursos de piano e harmonia. O pianista Nelson Ayres que tinha feito um curso na escola de música Berklee também colaborou com a sua experiência. O trabalho realizado pelo CLAM atraiu o interesse de muitos músicos. A demanda foi tão grande que em 1990 a escola contava com 1.200 alunos matriculados ocupando as suas quase três dezenas de salas de aula (SUZIGAN, 2006). É inegável a relevância da criação do CLAM e o impacto positivo que a escola causou no ensino da música popular no Brasil.

1.2 O Vibrafone

Instrumento pertencente a família dos teclados de percussão, o vibrafone surge no início do século XX nos Estados Unidos. Antes de ser nomeado como o conhecemos hoje,

passou por diversos nomes e mudanças estruturais, desde seu antecessor, o *vibraharp*. De acordo com Veit (2016), o instrumento nomeado de vibrafone foi originalmente comercializado pela *Leedy Manufacturing Company* de Indianápolis em 1921. O vibrafone é um instrumento de teclas de metal organizadas sobre um móvel, onde estas são dispostas com afinação cromática e organizadas de modo similar a do teclado de um piano. Em seu modelo padrão, o instrumento conta com 3 oitavas de extensão (Fa2, logo abaixo do Dó central, a Fa5). O nome do instrumento vem da palavra vibrato, efeito comumente utilizado por cantores. O vibrato se trata da oscilação da afinação do som, onde a velocidade da oscilação pode ser controlada. O vibrafone, na sua origem era uma tentativa de se criar um teclado de percussão cujo som se aproximasse mais da voz² humana cantada. Para isto, sua tessitura era próxima da voz e o instrumento era capaz de imitar o efeito de um vibrato de cantor, através de um efeito que, na realidade é um tremolo e não um vibrato. O tremolo do vibrafone é resultante da oscilação constante do volume do som, e a percepção da velocidade do efeito é ajustada de acordo com a velocidade das alterações do volume. No vibrafone o tremolo é produzido através da abertura e fechamento da boca dos tubos de ressonância, feita através de discos giratórios que são instalados na parte superior dos tubos que ficam por baixo das teclas. De acordo com (SOUZA, 1994) este efeito é resultado da tentativa de construir um instrumento que produzisse um efeito similar ao vibrato da voz humana.

Em 1916, Herman Winterhoff (da Leedy Drum Co.) adaptou a uma marimba de teclas de metal, um mecanismo capaz de produzir um efeito similar ao vibrato da voz humana, razão pela qual ele deu ao instrumento o nome de vibrato. Após consecutivas experiências no sentido de aprimorar tal mecanismo (barulhento, por exemplo), Winterhoff e os engenheiros da Leedy produziram em 1921 um modelo prático, compacto e silencioso. O vibrato passou a ser produzido pelo abrir e fechar da extremidade superior dos tubos ressonadores através do movimento de discos giratórios. Esse princípio,

² Outros teclados de percussão como o xilofone e o glockenspiel tinham a sua tessitura concentrada na região aguda, destoando das características da voz humana.

utilizado pelos fabricantes de instrumentos da época, é mantido até hoje pelos fabricantes de vibrafones modernos (SOUZA, 1994).

O instrumento possui um pedal que possibilita abafar as suas teclas, controlando assim, a duração do seu som. O efeito é similar ao de um pedal de *sustain* de piano. Na figura abaixo (Figura 1), temos uma imagem do vibrafone atual, cujas características principais continuam as mesmas desde o seu lançamento pela *Leedy Manufacturing Company*.



Figura 1 - Vibrafone

O desenvolvimento do vibrafone está diretamente ligado à história do *jazz*. Como aponta o Veit (2016), em 1930 grandes nomes do *jazz* começaram a incluir o vibrafone em seus grupos, tendo como exemplo Lionel Hampton (1913 – 2002), baterista do grupo *Les Hite Band* que em 1931 se apresentou com o grupo do trompetista Louis Armstrong, *New Cotton Club Orchestra*, apresentação a qual deu origem a primeira gravação documentada de *jazz* ao vibrafone. Hampton era conhecido como baterista, mas a partir dos seus 30 anos, considerando o seu demasiado desenvolvimento no vibrafone passou a ser reconhecido como vibrafonista. A sua atuação despertou o

interesse pelo instrumento em *bandleaders*³ e então surgiram nomes que engrandeceram a trajetória do vibrafone no *jazz*, como Milt Jackson com Dizzy Gillespie e o *Modern Jazz Quartet*, Lem Winchester com o *Ramsey Lewis Trio*, Terry Gibbs com o grupo de Berry Goodman, Red Norvo com o grupo de Woody Herman, Warren Chiasson (um dos pioneiros a utilizar quatro baquetas ao vibrafone), Walt Dickerson com o seu quarteto, Victor Feldman e seu quarteto, Cal Tjader e o seu *Jazz Latino*, entre outros.

É importante ressaltar que por mais que o seu desenvolvimento seja fortemente ligado ao *jazz*, o vibrafone também esteve presente na música erudita. No âmbito da música erudita orquestral, a possível primeira utilização notável do vibrafone foi na ópera *Tiger* de Brian Havergal (BLADES E HOLLAND, 2001). Parte da sua orquestração foi realizada entre os anos de 1928 e 1929. A composição do primeiro concerto escrito para o vibrafone também foi um importante marco para o desenvolvimento do repertório escrito para o instrumento. Na primeira metade do século XX o compositor francês Darius Milhaud, grande admirador de *jazz*, compôs o *Concerto para Marimba, Vibrafone e Orquestra* (1947).

O instrumento chamou a atenção de compositores de diversos movimentos e gêneros musicais, porém, a maior parte do seu desenvolvimento se entrelaça com a história do *jazz*. Dessa forma, a produção de material de apoio para o estudo da performance ao vibrafone é diretamente ligada à músicos atuantes nesse cenário. De acordo com McNulty (2013), houve dois períodos de maior produção de materiais pedagógicos para performance de *jazz* ao vibrafone. O primeiro momento foram as décadas de 1960 e 70, marcadas pela atuação de grandes músicos no desenvolvimento das técnicas do instrumento. Artistas que mais tarde se tornariam referências para os estudos do instrumento foram os responsáveis pelas publicações de métodos que visam o

³ No século XX as bandas e orquestras tinham os seus líderes, chamados de *bandleaders*. Estes eram responsáveis por tocar as melodias principais e criar improvisos em seus instrumentos.

desenvolvimento de técnicas específicas para o vibrafone (CHEESMAN, 2012). Como exemplo temos os livros do vibrafonista Gary Burton; ***Four Mallets Studies*** (1968) e ***Introduction to Jazz Vibes*** (1965) que foi reimpresso em 1995. Estas foram duas publicações que deram suporte ao desenvolvimento da técnica de quatro baquetas ao vibrafone. Outro exemplo é o livro do vibrafonista David Friedman intitulado ***Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*** (1973). Neste método Friedman propõe estudos para a técnica de quatro baquetas utilizada e referenciada nos métodos do Gary Burton. O método contém exercícios voltados para o desenvolvimento das técnicas de abafamento e pedal, ferramentas fundamentais para o desenvolvimento do fraseado ao vibrafone. O vibrafonista Ron Delp no seu método ***Vibraphone Technique: Four Mallet Chord Voicing*** (1975) aborda técnicas de harmonização ao vibrafone levando em consideração aspectos idiomáticos do instrumento no uso das 4 baquetas. De acordo com MCNULTY (2013), Dave Samuels em ambos volumes da obra ***A Musical Approach to Four Mallet Techniques for Vibraphone*** (1982) apresenta de forma detalhada a forma de segurar quatro baquetas desenvolvida por Burton. Como se percebe, as principais publicações de materiais pedagógicos para vibrafone escritas nas décadas de 1960 e 70 possuem ênfase no desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para vibrafone.

A segunda fase foi a partir dos anos 90, quando podemos perceber que os métodos lançados passam a ter foco no ensino da teoria e improvisação para iniciantes do *jazz*.

A maioria dos textos de vibrafone publicados desde a década de 1990 servem como iniciadores da teoria e improvisação do *jazz* para o *vibista* iniciante do *jazz*. Mas não tocam tanto na técnica do vibrafone. Todos esses textos mais recentes também incluem CDs *play-along*. Relações acorde / escala, aberturas e outros conceitos iniciais de improvisação são discutidos nos livros de Tachoir, Lipner, Metzger e Davis. (MCNULTY, 2013).

Como exemplo temos o trabalho do vibrafonista Thomas L. Davis ***Voicing and Comping for Jazz Vibraphone*** - 1999, onde o autor explica conteúdos de harmonia aplicados ao vibrafone, como por exemplo a escolha de voicings a serem utilizados a partir de uma determinada cifra. O livro também inclui sugestões de estudos de cadências harmônicas.

Como segundo exemplo temos o trabalho do vibrafonista Arthur Lipner *The Vibes Real Book* (1996). O livro é bastante utilizado para o estudo geral de *jazz* ao vibrafone e é dividido em quatro sessões. A primeira se chama método, onde o autor aborda técnicas específicas do vibrafone como o uso do pedal, tipos de abafamento com baquetas, tipos de toques, etc. A segunda sessão é sobre teoria, aborda questões sobre conceitos harmônicos e melódicos como modos da escala maior, função de acordes e *voicings*. A terceira sessão é sobre improvisação e nela o autor explica a utilização de escalas para a criação melódica e trabalha progressões harmônicas comuns no repertório de *jazz*. Na quarta e última sessão Lipner trabalha o repertório, apresentado arranjos de temas clássicos do *jazz*. Arthur Lipner também é autor do livro intitulado *Jazz Mallets: In Session* (2000). O método também aborda conteúdos para se tocar *jazz*, trazendo uma novidade: o destaque para a importância do treinamento auditivo. Seguindo com os exemplos temos o livro *The art and language of jazz vibes* (1996) de Jon Metzger. O livro de Metzger é dividido em três partes: a primeira aborda técnicas específicas da performance ao vibrafone, como por exemplo o uso do pedal, abafamentos, o uso do motor, área de contato das baquetas nas teclas, posicionamento do músico em relação ao vibrafone, colocação da estante de partitura, etc. Também na primeira parte o autor aborda a leitura de acordes por símbolos (cifras). A segunda parte consiste em exercícios a serem executados com duas baquetas. O autor expõe a construção de escalas, padrões de acordes, cadência II-V-I e sugere *riffs* com base no conteúdo abordado. A terceira parte é voltada para o estudo com quatro baquetas. Metzger inicia com o estudo do vocabulário de intervalos e, em seguida, aborda de maneira sucinta as aplicações de quatro baquetas ao vibrafone. O livro também ensina sobre tríades e tétrades nas posições originais e suas inversões, progressões de acordes, rearmonizações e *voicings*. O livro de Metzger é bastante completo no que se refere ao estudo de *jazz* ao vibrafone. Também temos o livro do vibrafonista Dick Sisto intitulado *The jazz vibraphone book: Etudes in the style of the másters* (2010). O autor inicia com uma breve abordagem sobre conceitos gerais como técnicas de vibrafone e elementos de fraseados. Dick Sisto também fala brevemente sobre aprendizagem, sugere estudar transcrições e estudos em todas as doze tonalidades. O principal

objetivo deste livro está em fornecer estudos para vibrafone baseados nos estilos de grandes nomes como Lionel Hampton, Red Norvo, Milt Jackson, Gary Burton, Bobby Hutcherson e Mike Mainieri. Em cada capítulo é abordado um dos nomes citados acima, onde é exposto além dos estudos, a biografia do vibrafonista, análise das características do estilo do artista e informações históricas. Considerando as abordagens dos métodos supracitados, percebemos que os conteúdos principais destes livros são baseados na aprendizagem das teorias e técnicas voltadas para a prática da improvisação sobre *jazz* ao vibrafone.

Devido a intensa utilização do vibrafone nos grupos musicais (tanto em música erudita quanto popular) e o seu alto valor nos grupos de *jazz*, o vibrafone foi inserido nos currículos de programas de percussão dos conservatórios e escolas de música (no passado muito mais ligados à música erudita). Dentro desses programas, a partir de meados dos anos 70, a marimba passou a receber maior atenção dos estudantes, diminuindo um pouco o interesse dos alunos de percussão pelo vibrafone. A justificativa está ligada a questões de novidades envolvendo o instrumento, como a técnica de segurar baquetas de Leigh Howard Stevens. Outro fator seria a diminuição do consumo de *Jazz* por parte do público, o que diminuiu consideravelmente as possibilidades de atuação destes músicos, levando casas de shows e bares a fecharem as suas portas (VEIT, 2016).

De acordo com Mitre (2019), no Brasil o vibrafone esteve presente na música popular desde o início da década de 1930 e também sofreu queda na sua popularidade sobretudo nos anos 80 e 90. Em sua pesquisa, a autora discorre sobre os vibrafonistas atuantes no Brasil desde o surgimento do instrumento.

No universo da música popular dentro do Brasil, encontramos nomes que representaram o vibrafone desde a década de 1930, com especial destaque para o período entre os anos 50 e a década de 70. Após um certo esquecimento durante a década de 80 e 90, o instrumento volta a ter mais destaque nos últimos 20 anos, período em que se observa uma crescente presença desse instrumento na cena de música popular brasileira. (MITRE, 2019, p. 10).

O vibrafone esteve presente nas Orquestras, Big Bands e Grandes Grupos instrumentais brasileiros, tendo na maioria das vezes o papel de instrumento solista, encarregado de executar melodias e improvisos. Notamos que o instrumento está presente por aqui desde cedo, porém, não se criou uma “escola” de vibrafone brasileiro. A maior parte do material histórico e de publicações pedagógicas para o instrumento possuem origem em outros países, predominantemente nos EUA, materiais esses que são importantes fontes de conhecimento sobre o instrumento.

Nas entrevistas com vibrafonistas atuantes no Brasil realizadas por Mitre (2019), quando questionados sobre quais foram os métodos utilizados por eles para estudar a linguagem da improvisação ao vibrafone, alguns responderam que utilizaram métodos americanos, mas que também estudaram métodos de improvisação de origem brasileira, porém, escritos para outros instrumentos como guitarra e saxofone, já que materiais brasileiros específicos para vibrafone são praticamente inexistentes. Nos EUA existem cursos específicos de vibrafone *jazz* em universidades e conservatórios onde é possível obter uma graduação específica de performance de *jazz* ao vibrafone. Já no Brasil a maior parte dos currículos de percussão dos conservatórios e universidades são baseados em estudos do repertório de música erudita. Desta forma, o estudo da improvisação ao vibrafone acontece na maior parte das vezes através do interesse próprio do aluno demonstrado ao professor. Ou seja, o aluno precisa ter certa autonomia para buscar este conhecimento caso realmente o deseje, pois ele não faz parte dos currículos, ao menos do conteúdo obrigatório dos cursos.

Nos últimos anos essa situação tem mudado. Alguns fatores parecem contribuir para o maior interesse dos alunos pelo instrumento. Um deles é o surgimento de *Luthiers* especializados na construção de teclados de percussão no Brasil. Pelo fato do custo ser consideravelmente menor em comparação aos instrumentos importados, são ampliadas as possibilidades de aquisição dos instrumentos. Outro fator é o aumento de trabalhos voltados para a pesquisa dos teclados de percussão na música brasileira, o que contribui para a divulgação das possibilidades de utilização do vibrafone. Destacamos pontos importantes para o desenvolvimento do instrumento no Brasil, porém, ainda existem

lacunas a serem preenchidas, como a falta de material didático voltado para o estudo da música brasileira ao vibrafone. Esperamos que este trabalho contribua com os estudos de MPIB ao vibrafone.

1.3 Transcrição

O conceito de transcrição pode ser empregado de diferentes modos. Por exemplo, no estudo de Barbeitas (2000), a transcrição é considerada a mudança do meio fônico original de uma determinada obra, isto é, adaptações necessárias para se tocar uma obra originalmente escrita para outro instrumento. Como exemplo temos as *6 suítes para violoncelo* (1717 – 1723) de J. S. Bach que são muito tocadas na marimba. Uma segunda forma de transcrição é a mudança do meio de registro musical. Por exemplo; do som para o papel, em forma de notação musical moderna (partitura). Neste trabalho utilizamos estes dois modos de transcrição: (1) realizando a mudança do meio de registro (de áudio para partitura) e (2) a mudança do meio fônico (do piano para o vibrafone). Para não causar confusão ao leitor iremos tratar a primeira forma como transcrição e a segunda como adaptação.

A transcrição é uma ferramenta amplamente utilizada em pesquisas e estudos musicais relacionados à improvisação musical. Há trabalhos que demonstram a eficácia da transcrição como ferramenta pedagógica no ensino da improvisação. Nascimento e Penha (2018) no artigo intitulado “A importância da transcrição no aprendizado da improvisação musical no *jazz*” reforçam a importância desta ferramenta. Os autores consideram o ato de transcrever como o caminho inverso ao aprendizado pelo meio tradicional.

A transcrição propõe um caminho inverso do que o aprendizado por meio da notação musical oferece, a notação exige entender a informação escrita para então interpretar, a transcrição ao invés exige o entendimento do estilo e de outras questões pertinentes para então notar a música. (NASCIMENTO E PENHA, 2018, p. 11).

Amilton Godoy relata que em sua época era difícil conseguir acesso a métodos e livros, então ele escrevia as frases de pianistas através da audição dos seus lp's. Godoy também relata que transcrever ajudou a desenvolver a sua percepção musical (GODOY, 2021).

Aí começava a fazer a transcrição, e começava a estudar aquilo. Foi assim que eu comecei a estudar improviso, e essa forma de estudo foi que me acompanhou, né? A vida toda. Então, depois eu ficava tentando fazer uma análise, né? O que é que eles estavam fazendo. Eu comecei a perceber que tinha uma métrica, né? Ele estava improvisando em cima como se fosse a melodia, só que estava criando uma outra melodia, né? (GODOY, 2021).

Nos últimos anos a realização de trabalhos que buscam investigar o estilo de improvisação de instrumentistas de destaque tem crescido e a transcrição se mostra uma importante ferramenta para a realização destes estudos. Alguns exemplos são: “Anatomia de um improvisador: “A improvisação guitarrística de Olmir Stocker Alemão” (PRESTA, 2004); O estilo de Nailor Azevedo Proveta” (FALLEIROS, 2006); “O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: Investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação” (FABRIS, 2010); “O estilo de improvisação do guitarrista Kurt Rosenwinkel” (FILHO, 2013); “O estilo de improvisação de Eddy Palermo: Transcrição e análise” (SANTOS, 2014); “A improvisação musical e um improvisador: A música sem fronteiras de Luiz Eça” (MONZO, 2016); “A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira” (GIL, 2016); “Estudo técnico e interpretativo do estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims” (CERQUEIRA, 2017); “Paulo Moura e a bossa nova instrumental: Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)” (ALVES, 2019); entre outros. A metodologia adotada para a realização dos trabalhos supracitados dialoga com a escolhida para a realização do presente estudo.

Para auxiliar a realização das transcrições dos solos, utilizamos o *software* de gravação e edição de áudio *Reaper*, que nos possibilitou diminuir a velocidade de reprodução dos áudios originais. Através do *software* também foi possível criar o mapa MIDI das transcrições de forma sincronizada com o áudio original, proporcionando a execução simultânea do áudio da transcrição (executado com o som de um instrumento virtual)

somado ao áudio original da gravação. Esta ferramenta também possibilita conferir a transcrição com o áudio original em diferentes velocidades de reprodução. Devido à oscilação de andamento das gravações, também utilizamos o *Reaper* para as quantizar e ter uma percepção mais clara do ritmo empregado no solo. Para a edição das partituras, empregamos o programa de notação musical *Sibelius*. No próximo capítulo apresentaremos as transcrições e análises realizadas no decorrer deste trabalho.

Transcrições e Análises

Em entrevista para a revista Teclas e Afins⁴, Amilton relata que ainda jovem buscava escutar pianistas que se destacavam no mundo da improvisação *jazzística*, ressaltando que uma de suas principais referências seria o pianista canadense Oscar Peterson. Tomando como base as entrevistas de Amilton, temos como hipótese a linguagem do *jazz* como uma referência do seu estilo de improvisação. Assim, para analisar seus solos, iremos utilizar conceitos e ideias encontrados em bibliografia ligada ao *jazz*, conforme explicamos na seção a seguir. Também iremos comparar alguns de seus fraseados com elementos típicos da música brasileira (sobretudo samba e choro). As análises das três versões de *Garota de Ipanema* e *O Barquinho Diferente* serão baseadas em maior parte pelas ferramentas catalogadas no item 2.1. Nas análises dos solos sobre *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007) e *Corcovado* (gravação de 1979) serão empregadas as mesmas ferramentas. Porém, agora o foco será o desenvolvimento geral do solo, abordando aspectos de performance como: o desenvolvimento rítmico, as interações entre Amilton Godoy e os demais músicos, improvisação temática e a relação com elementos da música brasileira, sobretudo o samba e o choro, entre outros.

1.4 Ferramentas utilizadas

Para o reconhecimento de recorrências e características que podem nos remeter a possíveis referências musicais no estilo de improvisação do Amilton Godoy, adotamos ferramentas providas de autores como Mark LEVINE (1989), Turi COLLURA (2007), Jerry COKER (1991), Hal CROOK (2002), entre outros. A seguir contamos com

⁴ Revista Teclas e Afins, ed.15 acesso em: 10/11/19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D7dN2-ITYZc>

uma breve apresentação dos conceitos adotados. Tais conceitos provêm dos autores supracitados.

1.4.1 Aproximação cromática

A aproximação cromática consiste na aproximação para uma determinada nota alvo através de cromatismos, ou seja, passando pela nota localizada 1 semitom abaixo da nota alvo (sendo a nota cromática pertencente ao campo harmônico ou não). Na Figura 2 temos um exemplo de aproximação cromática tendo como alvo o primeiro grau da cifra referente a cada compasso. O exemplo foi extraído do livro de COLLURA (2007).



Figura 2 - Aproximação cromática para o primeiro grau de cada acorde, COLLURA, 2007, p. 28

1.4.2 Padrões rítmicos

Padrões rítmicos são aspectos da organização rítmica que se repetem em um determinado contexto e que podem fazer parte de um conjunto de elementos que ajudam a caracterizar um gênero ou estilo musical. Na Figura 3 temos dois exemplos de padrões rítmicos característicos do choro (SÉVE, 2015). Os padrões rítmicos do exemplo são baseados em subdivisões de semicolcheias e síncopas.

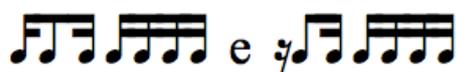


Figura 3 - Padrões rítmicos do choro (SÉVE, 2015, p. 195)

1.4.3 Lick

Consiste em um padrão melódico comumente utilizado dentro de um estilo. Por exemplo, 'bebop licks' são frases melódicas que utilizam padrões tendo como base a escala bebop. Estas frases geralmente são utilizadas sobre acordes de dominante com

sétima e acordes menores com sétima menor (COKER, 1991, p.40). Na Figura 4 temos um exemplo do livro de Coker.

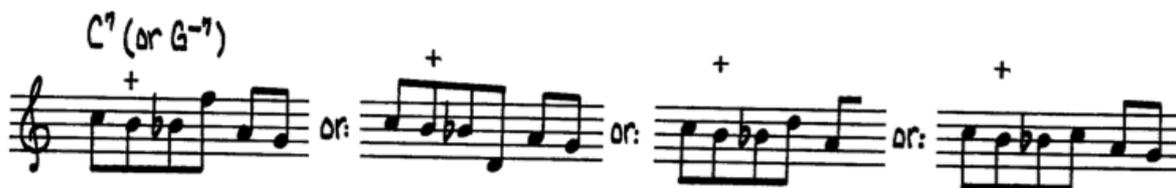


Figura 4 - Lick de bebop do livro de COKER, 1991, p. 40

Assim como existem *licks* de bebop, dentro do jazz podemos observar também *licks* de blues, muitos vindo do emprego da escala de blues ou de fraseados característicos deste estilo. Na Figura 5 temos um exemplo do livro "*Blues Riffs for Piano*" (BAKER, 1995).



Figura 5 - Exercício número oito do livro "*Blues Riffs for Piano*"(BAKER, 1995, p. 8).

1.4.4 Generalização harmônica

Uma das formas para escolher uma escala como base para improvisar é relacionar essa escala com o acorde daquele momento, de forma que a escala seja compatível com o acorde e sua função. De acordo com Coker, generalização harmônica ocorre quando o improvisador adota uma só escala para tocar sobre dois ou mais acordes em uma progressão, mesmo a escala não sendo necessariamente compatível com todos os acordes (COKER, 1991, p.45). Na Figura 6 temos um exemplo de generalização harmônica.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Correct Scales' and contains three measures of music. Above the first measure is the chord symbol D^\flat , above the second is $G7^{+9}$, and above the third is C^- . The bottom staff is labeled 'C harm. minor' and contains three measures of music, with a '+' sign above each measure. The notes in both staves correspond to the notes of the C harmonic minor scale: C, D, E, F, G, A, B.

Figura 6 - Generalização harmônica do livro de COKER, 1991, p. 46

1.4.5 Improvisação vertical

Na improvisação vertical (também conhecida como acordes em blocos) os acordes são o ponto de partida para a criação melódica. Na verdade, não se prioriza a construção de uma linha melódica, e sim de várias, uma vez que, com acordes em sequência, teremos várias melodias acontecendo simultaneamente (COLLURA, 2007). Os pianistas George Shearing e Oscar Peterson possuem como características de seus solos o uso da improvisação vertical. Na Figura 7 temos um trecho do solo de Oscar Peterson sobre a música “*Who tan in turn to*” onde a ferramenta é empregada. O solo faz parte do livro “*Oscar Peterson jazz piano solos*” de 1981.

The image shows a musical score for piano with two staves. The top staff contains a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords. The chords are labeled as follows: D/A, G#dim, Gm7, C7(13), D6(9), E7/G#, D/A, Em7/A, A7(b9), and DM7. The key signature is one sharp (F#).

Figura 7 - Improvisação vertical no livro “*Oscar Peteron jazz piano solos*” de 1981, p. 58

1.4.6 Improvisação escalar

Muitas escalas podem ser utilizadas no contexto de improvisação, como escalas maiores e menores. Iremos aqui citar quatro escalas comuns na improvisação jazzística e que são bastante utilizadas por Amilton nos solos transcritos: (1) A escala de blues, formada

pelas notas de uma pentatônica menor acrescida de uma quinta diminuta (1-b3-4-b5-5-b7). É importante ressaltar que a principal característica da escala de blues é a passagem cromática do quarto para o quinto grau, essa nota (4ª aumentada) é chamada de blue note. Nos solos do Amilton veremos trechos em que a escala de blues em Ré está presente sobre acordes de FMaj7 (do qual Ré é a relativa menor). Neste caso, as mesmas notas da escala de blues em Ré podem ser alcançadas pela pentatônica de Fá maior acrescida de uma passagem cromática do segundo para o terceiro grau. (2) A escala de *bebop* formada sobre o acorde dominante, que consiste na mesma estrutura de um modo mixolídio, acrescido de uma nota melódica entre a tônica e o sétimo grau (b7), que gera um movimento cromático descendente da tônica até a sétima menor (típico do *bebop*). A escala de *bebop* alterada tem o mesmo movimento cromático da tônica para a sétima menor, mas é formada pelas notas do acorde de quinto grau dominante do modo menor harmônico, o que implica na segunda e sexta menor. (3) A escala alterada, empregada em geral também sobre acordes dominantes consiste na estrutura do VII modo da escala menor melódica. (4) Escala mixolídio 11+, que pode ser formada pelas notas do modo mixolídio, com alteração ascendente de meio tom no quarto grau ou a partir do IV modo da escala menor melódica. A Figura 8 traz estas quatro escalas em Dó.

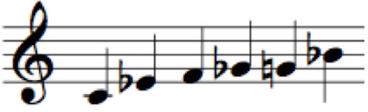
| | |
|---|--|
| Escala de Dó Blues | Escala de Bebop em Dó |
|  |  |
| Escala alterada de Dó | Escala Mixolídio 11+ de Dó |
|  |  |

Figura 8 - Escalas de Blues, *Bebop*, Alterada e Mixolídio 11

1.4.7 Arpejos

Arpejo consiste em tocar sucessivamente as notas de um determinado acorde. No exemplo da Figura 9 temos um trecho do livro de Collura (2007) onde é estimulada a prática dos arpejos do trecho de uma determinada progressão.



Figura 9 – Arpejos no livro *Improvisação*, v. 1, COLLURA, 2007, p. 27

É muito frequente na improvisação o uso de frases com arpejos que não correspondem diretamente ao acorde cifrado/tocado. No exemplo da Figura 10, temos um trecho do solo de Charlie Parker no blues *Now's the Time* retirado do livro ***Charlie Parker Omnibook***. No terceiro e quarto tempo do primeiro compasso do exemplo ele toca um arpejo de Mi diminuto sobre o acorde de C7 e no segundo tempo do compasso seguinte, ele toca um arpejo de Am7 sobre o acorde de F7. Uma maneira comum de se montar tais frases é a partir do uso de uma sequência de intervalos de terceiro grau colocados sobre alguma nota do acorde original. Neste caso, no acorde de C7 ele começou a sequência de terças diatônicas (seguindo a escala alterada de *bebop*/dominante do modo menor) a partir da terça do acorde de C7, isto é, da nota Mi. No acorde de F7, ele também começou o arpejo pela terça (Lá) e seguiu a sequência de terças diatônicas pela escala de Fá maior.



Figura 10 – trecho do solo de Charlie Parker no blues *Now's the Time*, p. 74 do livro ***Charlie Parker Omnibook***

O mesmo procedimento pode ser feito sobre outros graus do acorde. No exemplo da Figura 11 (do mesmo solo), Parker toca um arpejo de Mi diminuto sobre o acorde de Fá (no segundo tempo do compasso). Nesse caso, ele iniciou a sequência de terças (que deu

origem ao arpejo) no sétimo grau do acorde⁵. É comum o mesmo procedimento ser feito também sobre a quinta e até sobre a nona dos acordes. Também é interessante notar que, após a frase com o arpejo, há, em todos esses exemplos mostrados uma aproximação descendente que leva a uma nota do acorde.



Figura 11 - trecho do solo de Charlie Parker no blues *Now's the Time*, p. 74 do livro *Charlie Parker Omnibook*

1.4.8 Célula rítmico-melódica

De acordo com Collura (2008) Células rítmico-melódicas são compostas por um pequeno agrupamento de notas com um determinado ritmo. Esse fragmento pode ser desenvolvido e adaptado ao decorrer do solo de acordo com o ritmo harmônico⁶ e as variações rítmicas.

São compostas por pequenos grupos de notas, com uma conotação definida tanto ritmicamente quanto melodicamente. A célula rítmico-melódica pode se adaptar à sucessão de acordes, criando coerência formal. (COLLURA, 2008, p. 73)

Na Figura 12 temos um exemplo onde uma célula rítmico-melódica se repete. Circulados na cor azul temos dois fragmentos com a mesma células rítmico-melódica, iguais em termos rítmicos e de proporção intervalar e, circuladas em cor vermelha duas literalmente iguais. Podemos notar que os quatro fragmentos circulados no exemplo

⁵ Interessante notar que ele fez o acorde sobre a 7ª maior e não sobre a 7ª menor, que seria correspondente à cifra indicada.

⁶ Ritmo em que ocorre mudanças harmonicas de acordo com uma cifra pré determinada.

possuem um tipo de célula rítmico-melódica com características similares e que contribuem para que o trecho tenha uma certa “unidade”.

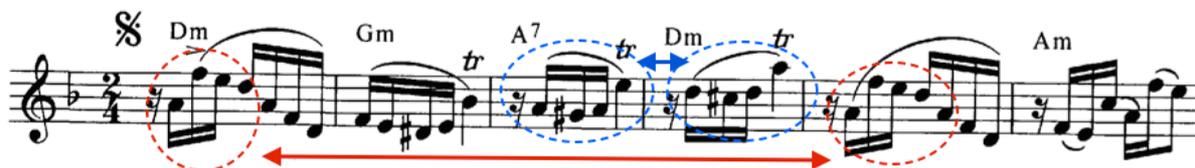


Figura 12 – *Aguenta o leme* de José Maria de Abreu, (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 9).

1.4.9 Repetição de motivo

Motivo é uma pequena ideia melódica que normalmente tem entre duas e oito notas, consistindo em uma única ideia ou pensamento musical (Figura 13). O motivo pode ser repetido de forma igual ou desenvolvido ritmicamente (CROOK, 2002, p. 81).



Figura 13 - Desenvolvimento de um motivo rítmico (CROOK, *Hal. How to improvise*, p. 81).

1.4.10 Sequência

Ocorre quando um fragmento melódico é imediatamente seguido por uma ou mais variações do mesmo fragmento (COKER, 1991, p. 55).

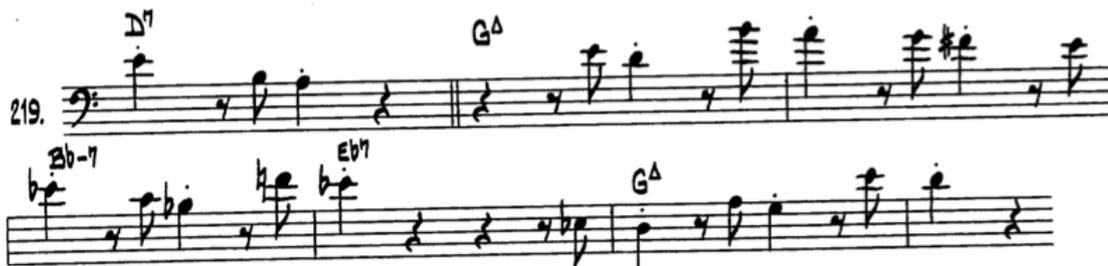


Figura 14 - Exemplo de sequência 219 (COKER, Jerry. *Elements of the jazz language*, p. 55).

1.5 O solo de Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* (Gravação de 1965)

O solo desta versão de *Garota de Ipanema* foi gravado em 1965 no primeiro LP do Zimbo Trio. A introdução possui longa duração sendo marcada pelo denso piano do Amilton Godoy que imprime, ali, parte da sua experiência como músico erudito. A forma original da música é **AABA**. Uma vez tocado o tema (completando esta forma) é iniciado o improviso que segue a seguinte forma: **AABAAA**. Após o solo é iniciada uma convenção sobre o **B** com os últimos quatro compassos com solo de bateria. Em seguida o tema volta ao **A** com os músicos tocando de forma livre, posteriormente a forma é repetida novamente. Desconsiderando a introdução, a forma total da gravação é **AABA** repetida por quatro vezes. Os elementos analisados são expostos na ordem em que acontecem na transcrição, que pode ser consultada na Figura 15.

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 1965

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and articulations:

- Staff 1:** Starts with an F^{maj7} chord. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, ending with a G^7 chord.
- Staff 2:** Begins at measure 5. Chords include Gm^7 , $Gb^7(\#11)$, F^{maj7} , and $Gb^7(\#11)$.
- Staff 3:** Begins at measure 9. Chords include F^{maj7} and G^7 .
- Staff 4:** Begins at measure 13. Chords include Gm^7 , $Gb^7(\#11)$, F^{maj7} , and a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Begins at measure 17. Chords include $F\#^{maj7}$ and $B^7(add9)$.
- Staff 6:** Begins at measure 21. Chords include $F\#m^7$ and $D^7(add9)$.
- Staff 7:** Begins at measure 25. Chords include Gm^7 and $Eb^7(add9)$.
- Staff 8:** Begins at measure 29. Chords include Am^7 , D^7 , Gm^7 , and C^7 .
- Staff 9:** Begins at measure 33. Chords include F^{maj7} and G^7 .
- Staff 10:** Begins at measure 37. Chords include Gm^7 , $Gb^7(\#11)$, F^{maj7} , and $Gb^7(\#11)$.

The image displays a musical score for the song 'Garota de Ipanema'. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The staves are numbered 41, 45, 49, and 53. Above the staves, chord progressions are indicated: Fmaj7, G7, Gm7, Gb7(#11), and Fmaj7. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also markings for '8va' (octave up) and '8va' (octave down) with dashed lines and arrows. The score ends with a double bar line on the fourth staff.

Figura 15 - Transcrição de *Garota de Ipanema*, gravação de 1965.

1.5.1 Improvisação vertical

A tonalidade da música é Fá maior e o solo se inicia com a harmonia na tônica, isto é, em um acorde de FMaj7 que dura dois compassos. Mesmo sob essa harmonia parada, Amilton inicia o solo com bastante movimento harmônico executando acordes formados sob uma melodia que se movimenta em graus conjuntos, em sentido ascendente (Figura 16). Os acordes surgem através dos movimentos das vozes escolhidas para harmonizar cada nota da melodia que encontra na voz superior dos acordes. Notamos que as duas vozes superiores progridem por intervalos de quartas diatônicas e posteriormente em terças, enquanto a voz mais grave inicia com um movimento cromático descendente (contrário ao da voz aguda) e depois inverte este movimento, passando a se mover na mesma direção das vozes superiores. Observamos que a mesma passagem é utilizada novamente dentro do improviso nos compassos 41 e 49 da nossa transcrição (2:42min e 2:52min da gravação), o que sugere que seja uma frase preparada de antemão por Amilton, funcionando como uma ‘convenção’ musical.



Figura 16 - Improvisação vertical no solo em *Garota de Ipanema*, c. 1 ao 3 da nossa transcrição, 1:47min.

Analisando solos do pianista Oscar Peterson, referência declarada de Amilton, encontramos trechos similares ao tocado por Amilton Godoy. No exemplo da Figura 17, notamos que as vozes superiores se mantêm em grau conjunto, movimentando-se em quartas, assim como no solo do Amilton.

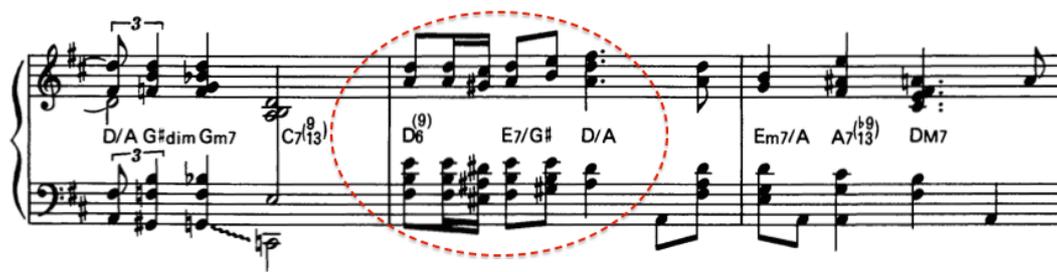


Figura 17 - Improvisação vertical (PETERSON, Oscar. *Jazz Piano Solos*, p. 58).

1.5.2 Repetição de motivo

No compasso 6 da transcrição (1:55min) Amilton emprega um motivo construído a partir de notas da escala de Blues em Ré (Figura 18), isto é, as notas da pentatônica de Ré menor, acrescidas da quarta aumentada ('blue note').



Figura 18 - Motivo no solo em *Garota de Ipanema*, c. 6, 1:55min

A Figura 19 mostra que o mesmo motivo é repetido múltiplas vezes de forma igual do compasso 37 ao 40 da transcrição (2:35min).



Figura 19 - Repetição de motivo (notas circulasdas) no solo em *Garota de Ipanema*, c. 37 ao 40, 2:35min.

Na Figura 20 podemos notar a presença do mesmo motivo em um solo do pianista Oscar Peterson. Este motivo aparece repetido várias vezes no compasso 8 do solo do Peterson na música *I got it bad and that ain't good*. O ritmo é diferente, mas o motivo melódico é o mesmo e aparece repetidas vezes, como no caso do solo de Amilton. Há ainda a coincidência de estarem no mesmo tom.



Figura 20 - Motivo em comum com Amilton Godoy (PETERSON, Oscar. *Jazz Piano Solos*, p. 30).

1.5.3 Licks

Na Figura 21 mostramos os compassos 45 ao 48 (2:46min), onde Amilton utiliza um *lick* de três notas comumente utilizado em solos da linguagem do *jazz*: uma aproximação cromática para uma nota do acorde (comumente a terça em *licks* de blues e *jazz*) seguida da nota localizada uma terça menor acima (fazendo o seguinte movimento melódico: b3-3-5). No caso dos compassos 45 ao 48 o movimento melódico utilizado foi: b5-5-7. O *lick* é repetido por diversas vezes, atravessando diferentes acordes. É interessante notar também que ele utiliza este *lick* com a rítmica em tercinas, subdivisão muito usual na estética do *jazz*.



Figura 21 - *Lick* utilizado em *Garota de Ipanema*, c. 45 ao 48, 2:46min.

Na Figura 22 notamos uma variação deste motivo em um solo de Oscar Peterson. Enquanto Amilton mantém o padrão de três notas fixo, Oscar Peterson modifica a nota final do motivo a cada repetição alternando entre Sol e Fá e criando um padrão de seis notas. As cores azul e vermelho destacam as notas que se alternam.

22 - Lick utilizado no solo em *Perdido* (PETERSON, Oscar. *Jazz Piano Solos*, p.40).

Na Figura 23 mostramos o exercício número sete do livro *Blues Riffs for Piano* (BAKER, 1995), que traz um *lick* muito semelhante ao empregado por Amilton Godoy (e Oscar Peterson), com uma aproximação cromática para a terça (ou quinta no caso da tonalidade relativa) dos acordes em um ritmo de tercina.

Figura 23 - Exercício número sete do livro *Blues Riffs for Piano* (BAKER, 1995, p.7)

1.5.4 Improvisação escalar

Nesse solo Amilton Godoy emprega algumas das escalas citadas na seção 2.1.5, sendo a escala de blues (ou fragmentos dessa escala) bastante recorrente. Na Figura 24 temos um exemplo do compasso 9 e 10 (1:59min) que pode ser entendido como o uso da escala de blues da tonalidade relativa do acorde em questão (FMaj7), isto é; Ré menor, ou como a escala pentatônica de Fá maior (tonalidade da música) acrescida de uma

aproximação cromática da nota Sol# para Lá (isto é, uma aproximação cromática para a terça maior, realizando o movimento b3-3, típico de *licks* de blues).



Figura 24 - Improvisação escalar no solo sobre *Garota de Ipanema*, c. 9 e 10, 1:59min.

Nos compassos 11 e 12 (2:02min) Amilton utiliza o modo Sol mixolídio 11+, modo que contém dois trítonos (de Sol para Dó# e de Si para Fá) proporcionando uma sonoridade de tensão e preparação, como os acordes de função dominante (Figura 25). Amilton repete o mesmo motivo do compasso 11 no compasso 12, porém, uma oitava acima, considerando como motivo a sequência das notas Mi, Dó#, Ré, Mi e Fá.



Figura 25 - Uso da escala mixolídio 11+ no solo em *Garota de Ipanema*, c. 11 e 12, 2:02min.

Nos compassos 21 e 22 (2:15min), temos um exemplo de utilização da escala de *bebop* em Si. Esta escala é normalmente empregada sobre um acorde dominante (Figura 26). Aqui ela ocorre sobre um F#m7, o que sugere que Amilton possa ter pensado em uma progressão II-V, isto é, F#m7 – B7.



Figura 26 - Uso de escala dominante de *bebop* em Si no solo em *Garota de Ipanema*, c. 21 e 22, 2:15min.

Nos compassos 53 ao 55 (2:57min) percebemos a utilização da escala de blues em Fá com as notas circuladas em azul (Figura 27). Esta escala é formada pela pentatônica de Fá menor acrescida da blue note, mas é empregada nesse momento sobre uma progressão II-V de Fá maior. Na resolução do trecho temos o acorde de FMaj7, onde

Amilton volta a utilizar a pentatônica de Fá maior, acrescida de passagem cromática b3-3 (que gera as notas da escala de blues em Ré). As notas dentro do círculo vermelho representam esta escala. A aproximação cromática para a terça do acorde cifrado proporciona um caráter de resolução para o trecho, ajudando a afirmar a tonalidade de Fá maior.



Figura 27 - Frase utilizando a escala de blues em Fá, no solo em *Garota de Ipanema*, c. 53 ao 55, 2:57 min.

Ou seja, podemos pensar que durante o movimento subdominante-dominante, Amilton está pensando em um campo harmônico de Fá menor e na resolução ele volta a Fá maior. De todo modo uma das características da escala de blues é que ela se impõe melodicamente podendo ser utilizada sobre diversos acordes (semelhante a uma generalização harmônica). Em uma progressão de blues em Fá maior, é comum se tocar sobre todos seus os acordes, frases com a escala de blues em Fá, isto é, com a pentatônica do Fá menor. *Bag's Groove*, famoso tema do vibrafonista Milt Jackson é um bom exemplo. A progressão é a típica de um blues de doze compassos em modo maior, mas a melodia é toda formada pela pentatônica menor de Fá (Figura 28).

Bags' Groove

Milt Jackson

Medium A

(melody) S

(optional counter-melody)

(sample bass, optional tacet till letter B, 1st x only)

Figura 28 – *Bags' Groove* de Milt Jackson, *The Standards Real Book*, p. 43.

No compasso 53 (Figura 27) observamos que Amilton emprega a escala de blues em Fá, tonalidade da música. Já na figura 17 mostramos um trecho em que Amilton utiliza a escala de blues em Ré, ou seja, tonalidade relativa menor de Fá. Esta escala aparece em vários outros momentos do solo, como por exemplo nos compassos 37 ao 40 (Figura 19) e compassos 5, 6 e 9 (Figura 29). Ou seja, há uma predominância do uso da escala de blues sobre a relativa menor da tonalidade (Ré menor), o que se justifica harmonicamente pelo fato da escala de blues ser formada a partir de uma pentatônica menor e a música estar em modo maior. Ainda assim, Amilton utiliza também a escala de blues de Fá em momentos de cadência subdominante-dominante, o que gera maior movimento e diversidade ao seu improviso.

Figura 29 – Escala de blues em Ré no solo de *Garota de Ipenema*, c. 5 e 6, 1:54min.

1.5.5 Arpejos

Neste solo os arpejos aparecem poucas vezes. Encontramos dois compassos onde eles estão presentes; (1) no compasso 23 (2:17min) onde Amilton toca um arpejo de Lá menor com sétima sobre o acorde de Am7. O arpejo possui direção descendente e parte da nota lá e vai até a nota Sol uma oitava abaixo (Figura 30). (2) No compasso 15 (2:07min) onde Amilton toca o arpejo referente ao acorde de Fá com sexta, ou seja: Fá, Lá, Dó e Ré. Porém, no exemplo o arpejo é tocado a partir da nota Lá (terceiro grau), seguindo até a nota Fá (Figura 31).



Figura 30 – Uso de arpejo no solo sobre *Garota de Ipanema*, c. 23, 2:17min.



Figura 31 – Uso de arpejo no solo sobre *Garota de Ipanema*, c. 15, 2:07min.

1.5.6 Sequência

No compasso 12 (2:03min) Amilton organiza sua melodia a partir de uma sequência de duas notas em grau conjunto, com cada motivo da sequência começando uma segunda (diatônica) abaixo do anterior (Figura 32).



Figura 32 - Sequência (destacada em azul) no solo em *Garota de Ipanema*, c. 12 e 13, 2:03min

Esta sequência acaba gerando uma articulação rítmica que cria movimento para a frase. Na Figura 33 apresentamos um trecho do choro *Saudade do Cavaquinho* de Pixinguinha

e Muraro, onde existe uma sequência similar à utilizada por Amilton. As notas que antecedem a sequência são as mesmas, ou seja; Dó#, Ré e Mi e, a partir da nota Fá se inicia a sequência. A relação intervalar das sequências é diferente, porém, a articulação rítmica e o efeito causado por ambas são similares.



Figura 33 - Exemplo de sequência no choro *Saudade do Cavaquinho* – Pixinguinha e Muraro (***O melhor do choro brasileiro***, v. 1, p. 66).

1.5.7 Aproximação cromática

As aproximações cromáticas, típicas da improvisação no *bebop*, estão presentes em grande parte do solo. Na Figura 34 temos um exemplo do compasso 14 (2:06min) que consiste na aproximação cromática da nota Ré para a nota Mi, passando pelo Mib (ou Ré#). Esta aproximação leva à sétima do acorde ou, se pensarmos que o acorde é um substituto do acorde original, isto é C7, leva à terça do acorde. Outros exemplos de aproximações estão presentes nos compassos 13, 14, 21, 22, 24 ao 33 e 37.



Figura 34 - Aproximação cromática no solo em *Garota de Ipanema*, c. 14, 2:06min.

A aproximação cromática é algo bastante presente no *jazz*, sobretudo no *bebop*. Notamos essa situação em solos de grandes nomes do *jazz*, como no exemplo da figura 35. O exemplo foi tirado do livro ***“Jazz Elements of the Jazz Language”***, de Jerry Coker e publicado em 1991. O livro conta com diversos exemplos como o da Figura 35.

Hank Mobley, tenor saxophone (“Nica’s Dream”)



Figura 35 - Aproximação cromática (COKER, Jerry. *Jazz Elements of the Jazz Language*, 1991, p.31).

Vale ressaltar que muitos momentos de cromatismo neste solo ocorrem em função do emprego das escalas de blues e de *bebop*, como no exemplo da Figura 34 onde notamos a escala de Fá *bebop*. Na Figura 36 temos o compasso 21 (2:15min) onde notamos o uso da escala de B7 *bebop* sobre o acorde F#m7 que gera um cromatismo da nota Lá para Si. Podemos notar que o movimento cromático acontece em duas oitavas.



Figura 36 - Aproximação cromática no solo em *Garota de Ipanema*, c. 14, 2:15min.

No compasso 9 (1:59min) temos uma aproximação cromática para a nota Lá, terceiro grau do acorde cifrado (Fmaj7). Esta aproximação surge através do emprego da escala de Ré blues (Figura 37).



Figura 37 - Escala de blues em Ré no solo de *Garota de Ipanema*, c. 9 e 10, 1:59min.

Outros trechos onde Amilton utiliza aproximações cromáticas foram citados em sessões anteriores, como nos compassos 5 e 6 (Figura 29), onde acontece um movimento cromático da nota Sol para Sol sustenido que surge através do emprego da escala de blues em Ré.

1.5.8 Generalização harmônica

Como já foi mostrado anteriormente, do compasso 53 ao 55 (2:57min) Amilton utiliza a escala de blues em Fá, sobre três acordes diferentes, o que caracteriza a generalização harmônica (Figura 38). A harmonia cifrada neste trecho consiste em uma cadência II V I da tonalidade de Fá maior.



Figura 38 - Generalização harmônica no solo em *Garota de Ipanema*, c. 53 ao 55, 2:57min.

1.5.9 Construção do solo

O início do primeiro **A** do improviso conta com acordes em blocos com o ritmo sincopado. É interessante notar que em praticamente todos os inícios do **A** ele usa a ideia de improvisação com acordes em blocos (com frases que aparentemente parecem ter sido preparadas, pois o grupo – baixo e bateria – também as tocam junto). A partir da segunda metade do **A**, são utilizados elementos característicos do *jazz*, como *licks* e escalas de blues. As frases possuem um sentido rítmico quase que constante em semicolcheias. No segundo **A** temos o emprego da escala de Ré blues, mixolídio 11+ e também de cromatismos típicos do *jazz*. Na parte **B** o solo muda bastante de textura. Há muito mais espaço entre as frases e Amilton passa a explorar mais os arpejos e extensões harmônicas dos acordes. No **B** as frases são apoiadas em notas dos acordes através de passagens cromáticas que, em algumas vezes também surgem em decorrência da escala *bebop*. No movimento cadencial final da seção (compasso 29 a 36) Amilton inicia uma longa passagem cromática ascendente e bastante sincopada, que tem como alvo a nota Ré, que, ao ser alcançada, é tocada repetidas vezes com o sentido rítmico bem claro, marcando o início do próximo **A**, onde claramente se estabelece o ápice do solo (Figura 39).

The image shows a musical score for the solo of 'Garota de Ipanema' (1965), measures 29 to 36. The score is written in treble clef and 4/4 time. It features a chromatic passage with the following chords: Am7, D7, Gm7, C7, Fmaj7, and G7. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The first line (measures 29-32) shows a chromatic descent from Am7 to D7, Gm7, and C7. The second line (measures 33-36) shows a chromatic ascent from Fmaj7 to G7, followed by a final phrase.

Figura 39 – Passagem cromática no solo de *Garota de Ipanema* (1965), c. 29 ao 36, 2:25min.

Esta seção **A** segue com bastante intensidade, com a repetição de um motivo que tem como base a escala de Ré blues e que aqui aparece em um figura rítmica rápida correspondente a duração de três semicolcheias (semicolcheia + 2 fusas + semicolcheia) que vão sendo repetidas gerando um cruzamento rítmico. Para manter o fluxo de energia na retomada do novo **A**, Amilton toca acordes em bloco com o ritmo sincopado e em dinâmica forte junto com acentuações da bateria, e segue para uma repetição de um *lick* de blues muito rápido (em sextinas) em uma região aguda do piano. Finalmente ele chega ao último **A** do solo no qual repete os mesmos acordes em blocos do **A** anterior. Estes acordes aparecem em grupo de duas ou três semicolcheias, sendo que nas primeiras são tocadas preparações cromáticas para o que parecem ser ‘acordes alvo’ (da harmonia) que estão localizados na última semicolcheia de cada grupo. Para terminar o solo há uma frase relativamente rápida, mas já com uma clara diminuição de energia, sobretudo pelo seu sentido descendente. A frase é construída sobre a escala de Fá blues sobre a cadência II-V final do solo, resolvendo na pentatônica de Fá maior.

1.5.10 Observações finais

Através das análises foi possível perceber que neste solo de *Garota de Ipanema* (gravação de 1965) existe uma forte referência ao *jazz*, uma vez que, percebemos a predominância de conteúdos característicos dessas linguagens; como o uso das escalas de blues e de *bebop*. É muito recorrente o uso de aproximações cromáticas e de frases típicas do *jazz*, dentre elas frases idênticas a algumas utilizadas pelo pianista Oscar Peterson, referência declarada de Amilton Godoy. Outra observação é o uso recorrente dos acordes em blocos sobre a cifra inicial de FMaj7 no início de cada seção **A** do solo.

Estes acordes são acentuados juntos pelo grupo, o que nos faz crer que são preparados de antemão, funcionando como convenções dentro do solo. Ritmicamente o solo segue um fluxo básico de semicolcheias, em certos momentos se aproximando um pouco da rítmica brasileira (como nos ritmos utilizados nos acordes em blocos), em outros enfatizando elementos de síncopa (algumas vezes gerando frases com ritmos cruzados, comuns tanto ao *jazz* quanto ao samba) e em alguns se transformando em quiálteras típicas do *jazz*.

1.6 O solo de Amilton em *Garota de Ipanema* (gravação de 1995)

O solo desta sessão foi gravado no CD “Caminhos Cruzados - Zimbo Trio interpreta Tom Jobim” no ano de 1995 (Figura 40). A forma e tonalidade deste solo segue igual a versão de 1965, isto é, uma vez tocado o tema completo é iniciado o improviso que segue a forma **AABAAA**. Após o solo é iniciada uma convenção sobre o **B** com os últimos quatro compassos com solo de bateria. Em seguida o tema volta no **A** com os músicos tocando de forma livre e, em seguida o tema completo é repetido novamente.

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 1995

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score for "Garota de Ipanema" is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of F# minor. The score includes various chords and melodic lines with triplets and grace notes.

Chord progressions and markings:

- Staff 1: Fmaj7, G7
- Staff 2: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, Gb7(#11)
- Staff 3: Fmaj7, G7
- Staff 4: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7
- Staff 5: F#maj7, B7(add9)
- Staff 6: F#m7, D7(add9)
- Staff 7: Gm7, Eb7(add9) ^{8va}
- Staff 8: Am7, D7, Gm7, C7
- Staff 9: Fmaj7, G7, ^{8va}
- Staff 10: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, Gb7(#11)

Other markings include triplets (3) and grace notes (8va).

Figura 40 – Transcrição do solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1995).

1.6.1 Improvisação vertical

Assim como na versão apresentada anteriormente (de 1965), Amilton inicia o solo empregando a improvisação vertical (acordes em blocos). No exemplo da Figura 41 temos os compassos 1 ao 3 (1:06min) onde a estrutura dos acordes é baseada em notas diatônicas, ou seja, notas que pertencem ao campo harmônico do acorde cifrado no compasso em questão. O último acorde em bloco (tocado na quarta semicolcheia do segundo tempo do compasso 2) consiste na antecipação harmônica do terceiro compasso, ou seja, antecipa o acorde de G7, característica que também foi observada no solo de *Garota de Ipanema* de 1965.

Figura 41 - Acordes em bloco no solo em *Garota de Ipanema* (gravação de 1995), c. 1 ao 3, 1:06min.

No compasso 41 da transcrição (1:55min da gravação), (Figura 42) os acordes em blocos aparecem com uma aproximação cromática para cada acorde do compasso 41,

ou seja, são dois acordes para cada motivo, sendo o primeiro um semitom abaixo do acorde alvo (acordes formados por notas diatônicas à cifra referente ao compasso). No compasso 42 a antecipação do acorde do próximo compasso (G7) também acontece, assim como no exemplo da figura 41.



Figura 42 - Acordes em Bloco no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 41 e 42, 1:55min.

No compasso 49 e 50 (2:05min), os acordes em blocos se repetem com a mesma estrutura rítmica e harmônica que nos compassos 41 e 42. Os acordes em blocos das Figuras 42 e 43 acontecem no início das duas últimas repetições do “A” da forma do solo, o que nos leva a perceber esse momento como uma espécie de convenção.



Figura 43 - Acordes em Bloco no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 49 e 50, 2:05min.

1.6.2 Improvisação escalar

Do compasso 3 ao compasso 10 (1:10min) o desenvolvimento melódico está baseado em notas diatônicas da escala de Fá maior, ou seja, Amilton não emprega notas estranhas aos acordes, trazendo para este momento do solo uma sonoridade sem muitas dissonâncias e novidades harmônicas para além da harmonia cifrada (Figura 44). Nos compassos onde o acorde Gb7 aparece, as notas do solo não são notas diatônicas ao acorde, porém, são notas pertencentes ao acorde de C7, cujo acorde Gb7 é substituto, mantendo a função de acorde dominante. Esse trecho é contrastante com os mesmos compassos da transcrição de 1965, onde o ritmo é contínuo e as frases possuem muitas notas. O material melódico utilizado também é diferente, pois, no

primeiro solo o uso da escala de blues é predominante, assim como o uso de aproximações cromáticas.



Figura 44 - Improvisação escalar diatônica no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 4 ao 10, 1:10min.

Do compasso 15 ao 18 da transcrição (1:23min) o desenvolvimento melódico também está baseado em notas diatônicas da escala de Fá maior e Fá sustenido maior. Circulamos em azul as duas únicas notas de passagens cromáticas utilizadas pelo Amilton neste trecho (Figura 45). Este trecho traz consigo uma sonoridade bastante diatônica. Além das notas não serem estranhas aos acordes em questão, podemos notar que no segundo tempo do compasso 15, primeiro tempo do compasso 16, primeiro tempo do compasso 17 e segundo tempo do compasso 18 Amilton emprega arpejos dos acordes cifrados (destacados na cor vermelha). Os arpejos reforçam ainda mais o caráter diatônico.



Figura 45 - Improvisação escalar diatônica no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 15 ao 18, 1:23min.

No compasso 11 (1:18min) Amilton emprega o modo mixolídio 11+ sobre o acorde de G7 (Figura 46). Percebemos que esta ferramenta também é utilizada no solo sobre *Garota de Ipanema* de 1965. Notamos que a articulação rítmica do trecho da figura 33 é semelhante ao da figura 19 da análise do primeiro solo de *Garota de Ipanema*, o material escalar também é o mesmo.



Figura 46 - Escala mixolídia 11+ sobre o acorde de G7 no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 11, 1:18min.

Nos compassos 19 e 20 (1:28min), temos novamente o uso do modo mixolídia 11+ sobre um acorde com função dominante, neste caso o acorde de B7 (Figura 47). Neste solo notamos que Amilton estende o uso do modo mixolídia 11+ para outros acordes de função dominante, pois, no solo de 1965 o uso dessa escala acontecia somente sobre o acorde de G7 no A da forma.



Figura 47 - Escala mixolídia 11+ sobre o acorde de B7 no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 19 e 20, 1:28min.

A tensão 11+, aliás, está presente na própria melodia de *Garota de Ipanema* (Figura 48), e isto pode ter influenciado o seu uso no improviso.

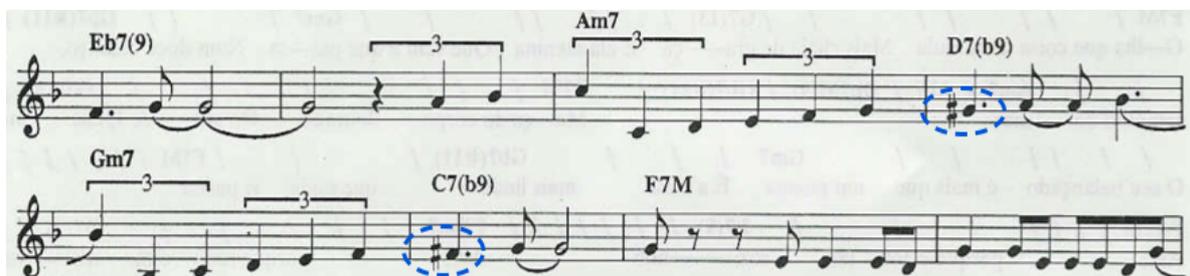


Figura 48 - Uso de 11+ na melodia de *Garota de Ipanema* (*Songbook Tom Jobim*, v. 3, p. 61).

1.6.3 Arpejos

Este solo apresenta muito mais figuras em arpejos do que o primeiro, tanto arpejos formados pelas tétrades básicas do acorde, quando arpejos formados a partir da sobreposição de terças partindo de alguma nota do acorde. Na Figura 49 temos um exemplo do uso de arpejo no compasso 15 (1:23min). O arpejo é formado a partir da nota Lá, terceiro grau do acorde cifrado e vai até a nona (nota Sol), correspondendo assim a um arpejo de Am7 tocado sobre o FMaj7. Já no compasso 16 Amilton toca o

O uso constante de arpejos neste solo marca uma diferença bem evidente em relação ao solo de 1965. É interessante notar que o uso de arpejos em melodias é muito frequente no choro. As Figuras 53 e 54 mostram dois exemplos disso: a música *Capricho* de Zé Lico e *É logo ali* de Dante Santoro.



Figura 53 - Exemplo de arpejos no choro *Capricho* – Zé Lico (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 20).



Figura 54 - Exemplo de arpejos em *É logo ali* – Dante Santoro (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 34).

1.6.4 Sequência

No compasso 21 (1:30min), Amilton emprega uma sequência que se estende até o fim do compasso 22 (Figura 55). A sequência possui quatro notas e seu ritmo é mantido em semicolcheias. Consiste em um movimento ascendente de três notas onde a quarta nota é localizada uma terça abaixo e, o motivo é repetido começando uma terça abaixo da quarta nota. Embora a proporção intervalar não se repita integralmente, o contorno melódico e o ritmo são preservados durante os dois compassos.



Figura 55 – Sequência no solo em *Garota de Ipanema* (1995), c. 21 e 22, 1:30min.

1.6.5 Licks

Neste solo, assim como são raros os usos da escala de blues, também são raros os usos de *licks* de jazz. No compasso 47 (1:50min) Amilton utiliza um *lick* de blues em comum

com o improviso da mesma música na versão de 1965 (Figura 56). Aqui ele é baseado na aproximação cromática para o quinto grau e em seguida é tocado o sétimo grau do acorde cifrado. Vale ressaltar que nesse trecho o *lick* é repetido poucas vezes, não estabelecendo um caráter tão claro de blues para o trecho. Dessa forma, alternativamente pode ser encarado como um simples movimento de aproximação cromática para notas do acorde.



Figura 56 - Lick de blues (circulado em azul) em *Garota de Ipanema* (1995), c. 37, 1:50min.

1.6.6 Células rítmico-melódicas

Neste solo encontramos células rítmico-melódicas recorrentes em diversos trechos. Uma delas é caracterizada por um salto (geralmente de intervalo de terceiro grau) da primeira para a segunda semicolcheia de cada tempo, ou seja, nos contratempos da subdivisão. Os exemplos das Figuras 57, 58 e 59 trazem os trechos com os compassos referentes à transcrição e a localização na gravação original.



Figura 57 - Células rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 11, 1:18min.



Figura 58 - Células rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 16, 1:24min.



Figura 59 – Células rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c 31., 1:43min.

Esse tipo de célula rítmico-melódica é bastante usual em melodias da música brasileira. Segundo Séve (2015), as melodias dos choros e gêneros afins possuem um contorno melódico geralmente com perfis ondulantes (Figura 60). As células rítmico-melódicas empregadas por Amilton Godoy em seus solos (Figuras 57, 58 e 59) proporcionam contornos melódicos similares.



Figura 60 – Contorno melódico em *Descendo a serra* (in: SÉVE, 2015, p. 150).

Nos exemplos das Figuras 61 até a 64, notamos o uso recorrente de padrões rítmicos sincopados bastante associados ao samba e/ou choro, constituídos por apoios rítmicos na segunda e quarta semicolcheia de cada tempo. Esses padrões são utilizados em sequência, assim como no caso de células rítmico-melódicas, porém, com grupos de duas ou mais notas simultâneas.



Figura 61 – Articulação rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 1 ao 3, 1:06min.



Figura 62 – Articulação rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 35 e 36, 1:47min.



Figura 63 – Articulação rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 46 ao 48, 2:02min.



Figura 64 – Articulação rítmico-melódica no solo de *Garota de Ipanema* (1995), c. 49 ao 52, 2:07min.

Células rítmico-melódicas sincopadas também são muito usuais em melodias de músicas brasileiras, sobretudo no samba e no choro. Siqueira afirma que “quase todos os ritmos de nossos versos, quando submetidos ao compasso binário simples (em uso no cancionário nacional), fornecem fórmulas equivalentes a grupos em síncopes inacentuadas” (SIQUEIRA, 1969:77, apud SÉVE, 2015:43). Na Figura 65 temos um trecho da música *Doce de Côco* onde a melodia apresenta células rítmico-melódicas similares aos exemplos supracitados pertencentes ao solo de Amilton.



Figura 65 – Articulações rítmico-melódicas em *Doce de Côco* - Jacob do Bandolim (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 30).

1.6.7 Aproximação cromática

As aproximações cromáticas também não são tão constantes como no solo de 1965, mas aparecem algumas vezes neste solo. Nos compassos 14 e 15 (1:22min) temos uma aproximação cromática descendente partindo da nota Ré para Dó (quinta do acorde) e uma ascendente partindo da nota Sol até a nota Lá (terça do acorde) (Figura 66).



Figura 66 - Aproximação cromática em *Garota de Ipanema* (1995), c. 14 e 15, 1:22min.

No compasso 18 (1:27min) Amilton utiliza uma aproximação cromática que parte da nota Ré sustenido e vai até a nota Fá sustenido, tônica do acorde (Figura 67).

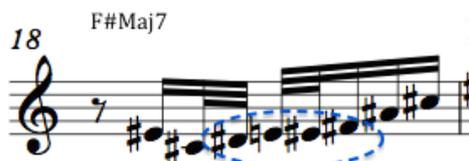


Figura 67 - Aproximação cromática em *Garota de Ipanema* (1995), c. 18, 1:27min.

Aproximações cromáticas são muito típicas do *jazz* e estão presentes na escala de blues e de *bebop*. Porém, obviamente, não são exclusivas à estes gêneros. Segundo Almada (2005), aproximações cromáticas para notas alvo dos acordes são muito comuns no choro.

A ligação entre notas alvo através de cromatismos é uma das mais visíveis características das melodias de choros[...] um fragmento de escala cromática pode ser também empregado para enfatizar uma determinada nota alvo que se localiza no início de um compasso, ou seja, em posição métrica forte. (ALMADA, 2005).

Temos como exemplo o cromatismo existente na escala de *bebop* (da tônica para a 7ª menor, passando pela 7ª maior) é comumente encontrado em diversas músicas brasileiras, isto ocorre em *Assanhado* (Figura 68).



Figura 68 - Aproximação cromática na melodia de *Assanhado* de Jacob do Bandolim.

A melodia de *Assanhado*, aliás, conta com aproximações cromáticas em outros trechos, como podemos notar na Figura 69.



Figura 69 – Aproximação cromática na melodia de *Assanhado* de Jacob do Bandolim.

A Figura 70 traz um outro exemplo de aproximação cromática descendente típica do choro (neste caso do 6º para o 5º grau da escala).



Figura 70 – Aproximação cromática na música *Flor Amorosa* Joaquim Antonio da Silva Callado e Catulo da Paixão Cearense (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 38).

1.6.8 Construção do solo

Assim como no solo de 1965, o primeiro **A** inicia com acordes em blocos em ritmo sincopado. Porém, percebemos que os acordes são baseados em notas diatônicas ao acorde de Fá e não são empregados cromatismos entre eles. A segunda parte do primeiro **A** possui as frases mais espaçadas e com poucas notas (notas diatônicas). No segundo **A** o material melódico é baseado em notas dos arpejos dos acordes cifrados acrescidas de cromatismos que possuem a função de conectar essas notas, proporcionando um fluxo melódico, visto que, à partir da sua segunda metade o ritmo começa a ser mais constante. O **B** apresenta uma combinação das figuras rítmicas empregadas anteriormente e tem as frases apoiadas em notas dos arpejos dos acordes cifrados. Parece que Amilton adota uma construção de frases em forma de pergunta e resposta, o que proporciona um contraste do **B** com as demais sessões. A primeira parte do próximo **A** é marcada pelo ritmo sincopado e, em seguida, um período com várias passagens cromáticas que possuem como alvo notas dos acordes. Os dois últimos **A(s)** contam com acordes em blocos no início e é interessante notar que o grupo (bateria e baixo) também tocam o ritmo desses acordes, assim como no solo de 1965, imprimindo um caráter de convenção. A segunda metade do penúltimo **A** conta com o ritmo deslocado (sincopado), como também foi observado no **A** anterior. Nos últimos compassos Amilton emprega uma frase com poucas notas e que possui um caráter conclusivo. No último compasso Amilton toca um acorde de Bb (que funciona como uma

suspensão), resolvendo em seguida no acorde da tonalidade (Fá), a partir do movimento diatônico descendente do Si bemol para o Lá e do Ré para o Dó, esse movimento caracteriza uma cadência plagal (VI-I).

1.6.9 Observações finais

Através das análises percebemos que neste solo de *Garota de Ipanema* (gravação de 1995) a linguagem do *jazz* ainda está presente, porém, em menor proporção quando comparado com o solo de 1965. Os padrões rítmicos e contornos melódicos existentes neste solo são mais próximos da linguagem da música brasileira, sobretudo do samba e choro, onde percebemos relações nos exemplos expostos nas análises. Os acordes em blocos são recorrentes sobre a cifra de Fmaj7, assim como no solo de 1965. É interessante notar que estes acordes também são acentuados pelo grupo, reforçando a hipótese de que este seja um momento de convenção, ou seja, preparado de antemão. Percebemos que, assim como no solo de 1965, a parte **B** possui características que diferencia a sua textura das outras sessões, como por exemplo; a construção de frases com o caráter de pergunta e resposta. O ritmo do solo segue baseado em semicolcheias e, em alguns poucos momentos são utilizadas variações em fusas e quiálteras. Outro aspecto observado é o destaque dado a síncopas e articulações que também são típicas da música brasileira, que o aproxima mais do fraseado encontrado no samba e no choro.

1.7 O solo de Amilton em *Garota de Ipanema* (Gravação de 2019)

Em 2019 o Zimbo Trio completaria 55 anos. Para comemorar esta data Amilton Godoy gravou ao lado do baterista Edu Ribeiro e o baixista Sidiel Vieira o disco “Tributo ao Zimbo Trio”. A música *Garota de Ipanema* está presente no disco e segue com o arranjo semelhante às duas versões de 1965 e 1995. A forma do solo e a tonalidade também se mantiveram iguais (Figura 71).

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 2019

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of F# minor. The score includes various guitar chords and melodic lines with fingerings and accents.

Staff 1: Starts with an **Fmaj7** chord. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A **G7** chord is indicated above the final measure.

Staff 2: Starts with a **Gm7** chord. The melody continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Chords **Gb7(#11)** and **Fmaj7** are indicated above the first and third measures, respectively. A **Gb7(#11)** chord is also indicated above the final measure. A **6** (sixth) fingering is shown above the final measure.

Staff 3: Starts with an **Fmaj7** chord. The melody continues with eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. A **G7** chord is indicated above the final measure.

Staff 4: Starts with a **Gm7** chord. The melody continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Chords **Gb7(#11)** and **Fmaj7** are indicated above the first and third measures, respectively.

Staff 5: Starts with an **F#maj7** chord. The melody continues with eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. A **B7(add9)** chord is indicated above the final measure. A **3** (triple) fingering is shown above the final measure.

Staff 6: Starts with an **F#m7** chord. The melody continues with eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. A **D7(add9)** chord is indicated above the final measure.

Staff 7: Starts with a **Gm7** chord. The melody continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. A **Eb7(add9)** chord is indicated above the final measure. A **3** (triple) fingering is shown above the first measure.

Staff 8: Starts with an **Am7** chord. The melody continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A **D7(add9)** chord is indicated above the final measure.

Staff 9: Starts with a **Gm7** chord. The melody continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. A **8^{va}** (octave) marking is shown above the first measure. A **C7** chord is indicated above the final measure.

Staff 10: Starts with an **Fmaj7** chord. The melody continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A **G7** chord is indicated above the final measure. A **15^{ma}** (fifteenth) marking is shown above the first measure.

Figura 71 - Transcrição do solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019).

1.7.1 Improvisação vertical

Assim com nos dois solos anteriores, Amilton inicia o improviso utilizando a ferramenta improvisação vertical (1:15min). Podemos notar que as vozes superiores dos acordes são notas da escala pentatônica de Fá maior, acrescidas de uma aproximação cromática (b3-3) que pode remeter a uma escala de blues da tonalidade relativa, isto é, Ré Blues. Vale também ressaltar que nos três solos a improvisação vertical é utilizada sobre o mesmo acorde (FaMaj7), nos mesmos momentos da forma (Figura 72).

Figura 72 - Acordes em blocos em *Garota de Ipanema* (2019), c. 1 e 2, 1:15min.

A improvisação vertical, assim como nos solos de 1965 e 1995 é empregada nas duas últimas vezes em que o A da forma da música se repete. Este fato nos leva a perceber

que os acordes em blocos podem, novamente, marcar um momento de convenção. Na Figura 73 temos o compasso 41 da transcrição (2:13min), este é o início do penúltimo A do solo.



Figura 73 - Acordes em blocos no solo sobre *Garota de Ipanema* de 2019, c. 41, 2:13min.

No compasso 49 da transcrição (2:25min) temos o início do último A da forma do solo onde os acordes em blocos também estão presentes (Figura 74).



Figura 74 - Acordes em blocos no solo sobre *Garota de Ipanema* de 2019, c. 49, 2:25min.

1.7.2 Improvisação escalar

Notamos que neste solo o uso da escala de *blues* (tão central no solo de 1965) praticamente desaparece. Em alguns momentos de resolução em Fmaj7, Amilton Godoy usa uma aproximação cromática para a terça do acorde (Figura 75).



Figura 75 - Aproximação cromática no solo em *Garota de Ipanema* (2019), c. 39, 2:10min.

Como vimos anteriormente, esta aproximação acrescida das notas da pentatônica maior de Fá pode dar origem as notas da escala de blues, mas não parece ser o caso aqui, pois ele nunca chega a tocar uma frase afirmando esta escala. O que temos é um solo no qual são empregadas escalas diatônicas, com momentos onde a tensão 11+ é incluída em

acordes de função dominante e outros nos quais aparece um cromatismo da 7ª menor para a 8ª (Figura 76), se assemelhando a uma escala de *bebop*, mas que pode ser simplesmente entendida como uma escala de dominante com um cromatismo, o que já vimos ser comum também em outros gêneros de música, como o choro.



Figura 76 - Aproximação cromática no solo em *Garota de Ipanema* (2019), c. 30, 1:57min.

A Figura 77, compassos 6 ao 11 (1:22min), mostra um trecho onde Amilton utiliza a escala principal da tonalidade, ou seja, Fá maior. No compasso 8 a nota Ré-bemol pode ser encarada como uma dissonância que não pertence à escala de Fá. Porém, se considerarmos a harmonia deste compasso, percebemos que acontece um movimento de aproximação cromática da nota Ré para a nota Ré-bemol, quinto grau do acorde cifrado (dominante substituto). Essas características contribuem para que o trecho (assim como foi no caso do solo de 1995) tenha uma sonoridade diatônica, ou seja, com maior número de notas pertencentes aos acordes cifrados e com poucas aproximações cromáticas.



Figura 77 - Uso de notas diatônicas em *Garota de Ipanema* (2019), c.6 ao 11, 1:22min.

Neste solo podemos perceber ainda que Amilton, ao improvisar sobre acordes de função dominante, emprega muitas vezes o modo mixolídio 11+ (como também percebemos no solo de 1995). O primeiro exemplo é o compasso 12 (1:31min), onde é tocada a nota Dó sustenido sobre o acorde de G7, ou seja, o décimo primeiro grau aumentado da escala de G7, o que caracteriza o modo mixolídio 11+ (Figura 78).

É uma das preferidas e mais típicas fórmulas empregadas na construção das frases melódicas de choros. Isso talvez se deve a seu caráter sinuoso, que protela a resolução da nota de apoio do acorde. (ALMADA, 2005, p. 36).

Nos compassos 15 e 16 (1:35min) também foram empregados arpejos (Figura 82). Porém, diferentemente do exemplo da Figura 81, aqui os arpejos são formados partindo de outras notas da téttrade do acorde em questão. No compasso 15 notamos o arpejo de Fá em movimento descendente partindo da nota Lá (terceiro grau) até outra nota Lá (uma oitava abaixo). Entre as notas Dó e Lá temos uma nota de passagem diatônica, o Si bemol. No compasso 16 temos um arpejo de Fá com sexta partindo da nota Lá (terceiro grau), precedida por uma aproximação cromática, até Fá (tônica). A nota Fá de chegada também antecipa o próximo acorde, sendo ela o sétimo grau maior do acorde do compasso seguinte (F#maj7).



Figura 82 - Uso de arpejo no solo em *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c.15 e 16, 1:35min.

Na Figura 83 (1:42min) Amilton utiliza um arpejo formado por sequências de terças partindo do quinto grau do acorde (B7). Como ele emprega o modo mixolídio 11+, a quarta nota da sequência é Fá natural ou Mi# por enarmonia⁷ (quarta aumentada de Si), ou seja, sobre o acorde de B7 ele usou um arpejo de F#m7M.



Figura 83 - Uso de arpejo no solo em *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c.19 e 20, 1:42min.

⁷ Termo utilizado para se referir a quando existem duas nomenclaturas para uma mesma nota musical.

Nos compassos 23 e 25 (1:47min) Amilton também utiliza arpejos (Figura 84). No compasso 23 temos um arpejo (Mi, Sol, Si e Ré) partindo do nono grau do acorde D7 e, em seguida um segundo arpejo (Lá, Dó, Mi e Sol), desta vez partindo do quinto grau. No segundo tempo do compasso 25 temos um arpejo sobre o terceiro grau do acorde Gm7 (Sib, Ré, Fá, Lá, Sib), que forma o arpejo da tonalidade relativa maior, isto é, Bbmaj7.



Figura 84 - Uso de arpejo no solo em *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c.23 ao 25, 1:47min.

O último trecho desta sessão se inicia no compasso 35 (2:04min) e vai até o compasso 37. No compasso 35 notamos o início de uma longa sequência de arpejos com uma rítmica dobrada (fusas no lugar de semicolcheias). O primeiro deles é formado com movimento descendente sobre o segundo grau do acorde G7 (Sol, Mi, Dó e Lá). O segundo (Mi, Dó, Lá e Fá) é formado a partir do sétimo grau de G7 e também possui direção descendente. No compasso 36 temos dois arpejos, sendo o primeiro (Dó, Lá, Fá e Ré) formado através do quinto grau do acorde G7 e, o segundo (Si, Sol, Mi e Si) através do terceiro grau. No compasso 37 temos dois arpejos formados sobre o terceiro grau do acorde Gm7 (Lá, Fá, Ré e Si bemol), sendo o primeiro em direção descendente e o segundo ascendente (Figura 85).

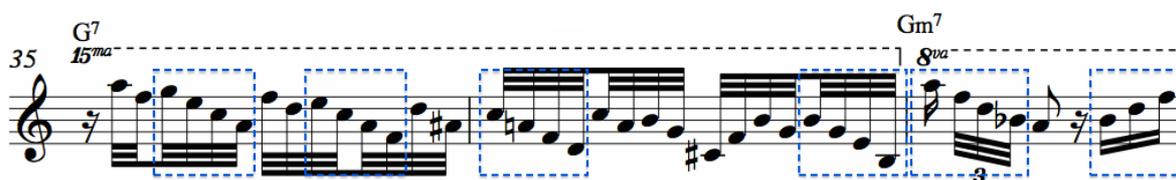


Figura 85 - Uso de arpejo no solo em *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c.35 ao 37, 2:04min.

A utilização de arpejos formados sobre determinados graus dos acordes implica na aplicação de extensões. Por exemplo, um arpejo formado a partir do sétimo grau de um acorde dominante quando tocado junto a esse acorde resulta nas tensões: 7^a, 9^a, 11^a e 13^a (como visto na Figura 85).

1.7.4 Sequência

Na Figura 86 (1:50min) temos os compassos 25 ao 28. O trecho conta com uma sequência que começa na nota Lá, na segunda metade do segundo tempo do compasso 25 e vai até a nota Dó no segundo tempo do compasso 28. Notamos que do início da sequência até o final do compasso 26 a sequência é construída sobre a escala pentatônica de Fá e, do compasso 27 ao 28 sobre a escala do acorde cifrado (Eb7). O ritmo é preservado durante toda a sequência.



Figura 86 - Sequência em *Garota de Ipanema* (2019), c.25 ao 28, 1:50min.

A próxima sequência se inicia na nota lá, na segunda metade do primeiro tempo do compasso 31 e vai até a última nota do compasso 32 (1:58min). A estrutura da sequência é baseada no movimento ascendente de quatro notas em graus conjuntos seguidos de um salto de terceiro grau descendente. O ritmo da sequência é construído em fusas, proporcionando o dobro da velocidade praticada até então, elemento que não foi observado nos dois solos vistos anteriormente (Figura 87).



Figura 87 - Sequência em *Garota de Ipanema* (2019), c. 31 e 32, 1:58min.

1.7.5 Licks

Neste solo os *licks* não possuem lugar de destaque, sendo identificado somente uma vez. No compasso 16 (1:37min) temos um *lick* sobre o acorde de FMaj7. A sua estrutura pode ser entendida como baseada nas notas da escala de Ré menor blues, tonalidade relativa do acorde em questão neste compasso, ou sobre a pentatônica de Fá com passagem cromática para a nota Lá. O *lick* consiste na aproximação cromática

ascendente para a nota Lá, terceiro grau da cifra do compasso onde está inserido, ou seja, Fá. Em seguida são tocadas as notas Dó (quinto grau), Ré (sexto grau) e Fá (Tônica). A última nota do *lick* (Fá, enarmônico de Mi#) é o sétimo grau maior do acorde do compasso seguinte (Fá#Maj7), Amilton liga esta nota até o compasso seguinte, como forma de antecipação (Figura 88).



Figura 88 - *Lick* de Blues em *Garota de Ipanema* (2019), c.16 e 17, 1:37min.

Na Figura 89 temos um exemplo de um dos solos do pianista Oscar Peterson utilizando o mesmo *lick* no solo em “*Take the a train*”.



Figura 89 - *Lick* de blues no solo do Oscar Peterson em *Take the a train*.

1.7.6 Células rítmico-melódicas

Percebemos que o uso das síncopas está bastante presente neste solo. Na Figura 90 temos os acordes em blocos localizados no início do primeiro **A** do solo e, com o ritmo semelhante ao empregado neste mesmo trecho nos solos de 1965 e 1995.

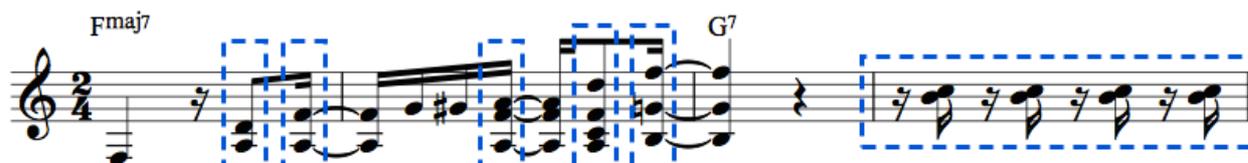


Figura 90 - Células rítmico-melódicas sincopada em *Garota de Ipanema* (2019), c. 1 ao 4, 1:15min.

Neste solo existe uma predominância de células rítmico-melódicas em semicolcheias agrupadas em duas ou quatro notas. Essas articulações são geralmente baseadas em estruturas de arpejos (e/ou sequência de terças). Como podemos notar, na Figura 91 o trecho é baseado em fragmentos de 4 semicolcheias divididas de 2 em 2, sendo as duas primeiras notas repetidas e as duas últimas em um intervalo de terça que completa um arpejo com a próxima nota que, ao ser repetida, inicia um novo fragmento em sequência.



Figura 91 – Células rítmico-melódicas em *Garota de Ipanema* (2019), c. 13 e 14, 1:32min.

Na Figura 92 temos uma articulação rítmico-melódica que consiste em uma sequência de saltos em direção descendente. No compasso 26 a estrutura é baseada na escala pentatônica de Fá e no 27 de Eb7. Almada (2005) identifica esse movimento como uma das formas de contorno melódico; “notas do arpejo se alternam seguindo um sentido descendente” (número 4, Figura 93).



Figura 92 – Células rítmico-melódicas em *Garota de Ipanema* (2019), c. 25 ao 28, 1:50min.



Figura 93 – Formas de contorno melódico no livro *A estrutura do choro* (ALMADA, 2005, p. 12).

Na Figura 94 temos um trecho com uma célula rítmico-melódica baseada em 4 notas onde, no compasso 22 possui o sentido descendente e, no compasso 23 (onde é cifrado D7) sentido ascendente.



Figura 94 – Células rítmico-melódicas em *Garota de Ipanema* (2019), c. 22 ao 24, 1:45min.

No próximo exemplo (Figura 95) temos uma articulação semelhante com a do exemplo da Figura 94, porém, com o ritmo dobrado em fusas, ou seja, com o dobro da velocidade predominante até então. Aqui as articulações de quatro notas em movimento descendente são ‘preparadas’ por duas notas que são separadas por intervalo de terça menor (circuladas em azul). Nesse trecho a performance em fusas proporciona grande densidade à melodia, conferindo muita energia ao trecho. É importante notar que mesmo em alta velocidade, Amilton mantém a forma de articular frases com base em sequências de intervalos de terceiro grau, fica claro que ele possui total domínio deste tipo de fraseado.

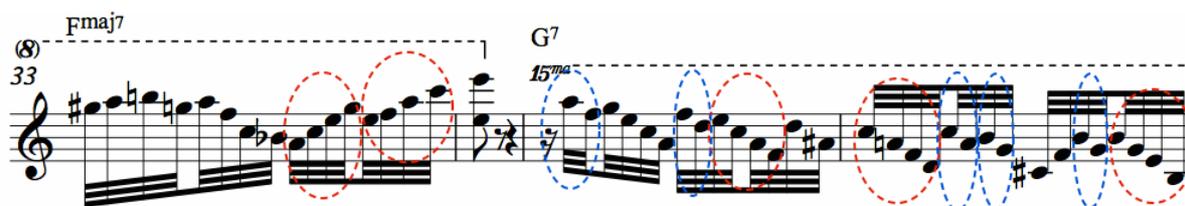


Figura 95 – Células rítmico-melódicas em *Garota de Ipanema* (2019), c. 33 ao 35, 2:01min.

1.7.7 Estrutura do solo

O início do primeiro A deste solo, assim como nos anteriores, conta com os acordes em blocos em ritmo sincopado e a antecipação para o acorde de G7. Em seguida percebemos pequenos fragmentos melódicos com caráter rítmico deslocado, ou seja, sincopado. O segundo A conta com contornos melódicos que priorizam notas dos acordes cifrados e, em alguns momentos, conta com o movimento de antecipação para uma nota alvo pertencente ao acorde do compasso seguinte. Inclusive, no último

compasso deste **A**, temos uma antecipação da nota Mi-sustenido, sétimo grau do acorde de F#maj7, que marca o início da sessão **B**. A primeira parte do **B** possui antecipações melódicas para o segundo tempo dos três primeiros compassos, o que confere fluxo ao trecho, mesmo empregando poucas notas. Em seguida é priorizada uma articulação rítmico-melódica baseada na sequência de quatro notas (como visto na figura 94), aumentando a densidade da melodia aos poucos. Na segunda parte é empregada uma articulação que tem como base saltos em sentido descendente que proporciona maior movimento melódico ao trecho. Em seguida, Amilton emprega uma sequência com direção ascendente com o ritmo em fusas, dobrando a velocidade do solo. No início do próximo **A** esse ritmo continua, antecedendo o ápice do solo no segundo compasso, onde é empregada uma articulação baseada na alternância entre duas e quatro notas em movimento descendente com intervalos de terceiro grau. No fim deste **A** Amilton retoma o uso das semicolcheias e conclui a sessão com uma aproximação cromática para a terça do acorde da tonalidade (Fá), isto é, a nota Lá (como no solo anterior). O início dos dois últimos **A**(s) do solo é marcado pelos acordes em blocos, assim como nos demais solos de *Garota de Ipanema* analisados neste trabalho e, a segunda parte é baseada no desenvolvimento de melodias simples, utilizando notas diatônicas. No último compasso Amilton toca o acorde de Fá# e resolve em Fá, assim como no solo de 1995 esse movimento reforça o caráter de resolução/conclusão harmônica.

1.7.8 Observações finais

Foi possível perceber que elementos da linguagem jazzística ainda estão presentes, porém, de forma muito reduzida se comparado com os solos anteriores. Percebemos alguns elementos que são comuns com alguns gêneros da música brasileira, sobretudo o choro. Dentre eles: as articulações rítmico-melódicas utilizadas, a forma com que são empregados os arpejos, o maior uso de notas dos acordes em questão e contornos melódicos. A maneira com que o discurso melódico é construído contribui para uma maior ênfase das notas pertencentes aos acordes cifrados e sobretudo às escalas diatônicas associadas a eles. Em relação a esse material melódico, é muito recorrente o uso de sequências de terças formando arpejos sobre notas diferentes da escala. Estes

arpejos (na maioria das vezes tétrades) não correspondem diretamente ao arpejo do acorde em uso e acabam empregando extensões harmônicas desses acordes. Esse emprego é muito comum no *jazz* (como foi exemplificado nas Figuras 10 e 11), mas também ocorre em outros gêneros de música (inclusive no samba e no choro). Assim como nos outros solos, percebemos que na sessão **B** existem elementos contrastantes das sessões sobre a parte **A**, sobretudo o material melódico/harmônico empregado. Os acordes em blocos também são recorrentes sobre o acorde de Fmaj7, com o ritmo sincopado e nos mesmos lugares do solo. Observamos que Amilton utiliza uma passagem cromática para a nota Lá (terceiro grau da tonalidade) para concluir suas frases ou sessões, o que também foi observado nos dois solos anteriores.

1.8 Breves considerações sobre os três solos

Através das análises notamos que existem algumas recorrências na utilização de ferramentas em solos sobre *Garota de Ipanema* executados em diferentes períodos da carreira do Amilton Godoy. Nos três solos foram empregados acordes em blocos sobre o acorde de Fmaj7, sempre nos mesmos lugares, em ritmo sincopado e antecipando o acorde de G7. Nos próximos exemplos veremos uma comparação do ritmo base do samba ‘teleco-teco’ com o uso dos acordes em blocos. Na Figura 96 apresentamos uma célula rítmica característica do samba.



Figura 96 – Levada de tamborim “Teleco-teco” retirada do *Livro Didático do Projeto Guri*, p. 44, escrito por Ari Colares.

Nas Figuras 97, 98 e 99 apresentamos os primeiros compassos dos três solos de *Garota de Ipanema* onde Amilton Godoy utiliza a ferramenta de acordes em blocos. Destacamos as notas que coincidem com a célula base do samba (teleco-teco) na cor azul. Como podemos perceber, o ritmo dos acordes em blocos coincidem em grande parte com o ritmo base do samba.



Figura 97 - Acordes em bloco no solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* de 1965, c. 1 da transcrição.



Figura 98 - Acordes em bloco no solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* de 1995, c. 1 da transcrição.



Figura 99 - Acordes em bloco no solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* de 2019, c. 1 da transcrição.

Além do ritmo empregado nos acordes em bloco, a forma com que Amilton desenvolve o ritmo das suas melodias também parece fazer referência a um gênero da música brasileira, neste caso, o choro. Nas Figuras 100, 101 e 102 apresentamos trechos com células rítmico-melódicas semelhante nos três solos do Amilton em *Garota de Ipanema*.



Figura 100 - Compasso 11 ao 14 do solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* em 1965.



Figura 101 - Compasso 11 ao 13 do solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* em 1995.

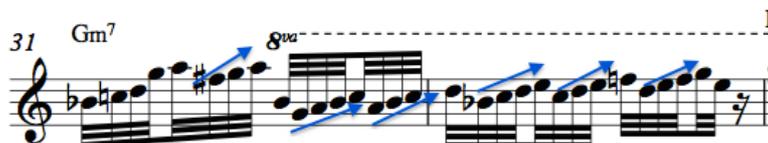


Figura 102 - Compasso 31 e 32 do solo do Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* em 2019.

Na Figura 100 Amilton inicia o trecho com anacruse para o segundo tempo do compasso. No choro é muito comum que as melodias sejam iniciadas por anacruse, nas Figuras 103 e 104 temos exemplos circulados na cor azul. Nas Figuras 101 e 102 Amilton emprega uma articulação rítmico-melódica similar. Essa articulação é caracterizada pelo salto melódico que ocorre nos tempos ímpares e a sequência de notas em graus conjuntos após o salto. Esse tipo de articulação é muito utilizada no choro. A Figura 103 apresenta um trecho da música *Chorei*, com destaque através da seta de cor azul para o mesmo tipo de articulação usada por Amilton, porém, com os motivos em sentido descendente. Na Figura 104 temos um trecho de *Flor Amorosa* que possui o início em anacruse e a melodia com a articulação semelhante à utilizada por Amilton nos trechos supracitados.



Figura 103 - Compasso 4 ao 7 da música *Chorei* de Pixinguinha e Benedito Lacerda, songbook "*O Melhor do Choro Brasileiro*", v. 1, pag 22.



Figura 104 - Compasso 1 ao 4 de *Flor Amorosa* Joaquim Antonio da Silva Callado e Catulo da Paixão Cearense, songbook "*O Melhor do Choro Brasileiro*", v. 1, pag 38.

Sobre uma ótica geral, notamos que o solo de 1965 possui características que remetem ao blues como; o uso frequente da escala de blues e *bebop*, repetição de motivos baseados na escala de blues e elementos que foram identificados de forma idêntica

(inclusive a tonalidade) em solos do pianista Oscar Peterson, como por exemplo; *licks*. Já em 1995 e 2019, observamos que a forma com que é construído o discurso melódico dos solos possui uma relação com materiais também característicos da música brasileira, sobretudo o choro e samba. Nas análises podemos notar que as articulações rítmico-melódicas e os contornos melódicos utilizados por Amilton são encontrados de forma similar em melodias de choro.

Essas três análises parecem indicar que o estilo de improvisação do Amilton Godoy possa ter mudado ao longo do tempo. No primeiro solo (de 1965) são empregados frequentemente diversos elementos característicos do *jazz*. Essa característica também foi observada no seu solo em *O barquinho diferente* (transcrição disponível em anexo), gravado no mesmo disco em que está presente *Garota de Ipanema* (FERNANDES e ROCHA, 2020). No solo de 1995, e mais ainda no de 2019, observamos que os elementos jazzísticos ainda estão presentes, porém, em uma proporção muito menor. Além disso, muitas características que podem ser relacionadas ao *jazz* (como o uso de cromatismos e de arpejos utilizando extensões harmônicas) também aparecem em outros estilos musicais e podem ser encontradas, por exemplo, no choro. Como podemos conferir nas análises, os dois últimos solos passam a apresentar certas características similares aos padrões rítmicos e melódicos do choro e do samba. Assim podemos inferir que a performance de Amilton, levando em conta os solos analisados, alia elementos do *jazz* e da música brasileira (no caso do samba e do choro), sendo os do *jazz* muito mais evidentes nos solos de seu início de carreira.

1.9 O solo de Amilton Godoy em *O barquinho diferente* (gravação de 1965)

O solo sobre a música *O Barquinho Diferente* foi gravado em 1965 no primeiro LP do Zimbo Trio, assim como a primeira versão de *Garota de Ipanema* analisada neste trabalho. A introdução é curta e possui caráter de arranjo. Em seguida o tema é exposto seguindo a forma original da música, ou seja; **AABA**. Durante a exposição do tema é possível perceber que trata-se de um arranjo com diversas convenções rítmicas. Após a exposição do tema, Amilton improvisa sobre os dois primeiros A's da forma (**AA**). Em

seguida, na parte **B** percebemos um arranjo onde o baixo e o piano tocam frases em unísono e, a bateria segue a mesma linha rítmica. Para terminar, o tema é reexposto na forma **AA**. De modo geral o improviso é curto, ocorrendo somente sobre a harmonia da parte **A** da música. Na Figura 105 podemos consultar a transcrição completa.

O Barquinho diferente 1965

Solo de Amilton Godoy gravado em 1965

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score for 'O Barquinho diferente 1965' is presented in four staves. The first staff begins with a Dm7 chord and a G7 chord. The second staff starts with a Dm7 chord and an A7 chord. The third staff starts with a Dm7 chord and an A7 chord. The fourth staff starts with a Dm7 chord and a Cmaj7 chord. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are also some markings like '8va' and '8vb' indicating octave shifts.

Figura 105 - Transcrição do solo de Amilton Godoy sobre *O Barquinho Diferente* (gravação de 1965).

1.9.1 Escala de blues

Percebemos que a escala de blues em Dó é bastante utilizada por Amilton neste solo. Aqui a música está em Dó Maior e ele utiliza a escala de blues referente ao tom da música e não a qualquer outra tonalidade relativa. A maior parte do improviso se estrutura sobre esta escala, como podemos conferir nas Figuras 106 à 109, nas quais as notas da escala de blues em Dó estão destacadas.



Figura 106 – Escala de blues em Dó no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 1, 1:16 min.



Figura 107 – Escala de blues em Dó no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 9, 1:25 min.

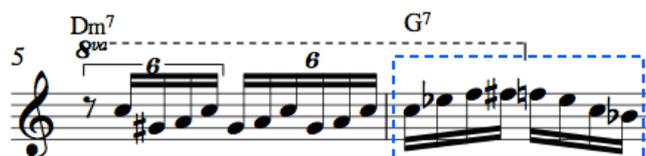


Figura 108 – Escala de blues em no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 6, 1:20 min.



Figura 109 – Escala de blues em Dó (com exceção das notas circuladas em vermelho) no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 13, 1:30 min.

1.9.2 Escala alterada

Nos compassos 4 e 12 é empregada a escala alterada de Lá (A7), sétimo modo do campo harmônico da escala de Si bemol menor melódica. A utilização da escala (destacada em cor vermelha) acontece no momento em que o acorde de A7alt aparece na harmonia (Figuras 110 e 111).



Figura 110 – Frase com notas da escala alterada no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 4, 1:19 min.

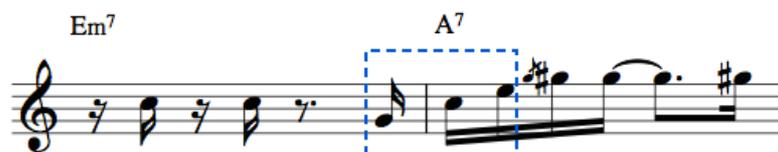


Figura 111 – Frase com notas da escala alterada no solo em *O Barquinho Diferente*, c. 12, 1:28 min.

1.9.3 Licks

No compasso 5 do improviso em *O Barquinho Diferente* (Figura 112), Amilton utiliza o mesmo *lick* de blues empregado em *Garota de Ipanema*.



Figura 112 – *Lick* de blues em *O Barquinho Diferente*, c. 5, 1:21 min.

1.9.4 Aproximação cromática

Nos compassos 7 e 8 (Figura 113) temos diversas aproximações cromáticas utilizadas por Amilton Godoy. Primeiro partindo da nota Ré para a nota Mi (tônica do acorde de Em7), localizada no segundo tempo do compasso. Em seguida uma grande passagem cromática que leva até a nota Mi, uma oitava acima (quinta do acorde de A7) e, finalmente, uma passagem cromática para a nota Lá (quinta do acorde de Dm7).



Figura 113 – Aproximação cromática em *O Barquinho Diferente*, c. 7 e 8, 1:23 min.

1.9.5 Generalização harmônica

Neste solo, um claro exemplo de generalização harmônica acontece nos compassos 13 ao 15. Amilton utiliza a escala de blues em Dó sobre uma cadência II-V-I (Dm7-G7-

C7Maj) em Dó maior. Circuladas na cor vermelha estão as notas não pertencentes à escala de blues em Dó (Figura 114).



Figura 114 – Generalização harmônica (com exceção das notas circuladas em vermelho) no solo *O Barquinho Diferente*, c. 13, 1:30 min.

1.9.6 Observações finais

O solo de Amilton Godoy em *O barquinho Diferente* é consideravelmente menor que os demais solos analisados neste trabalho. Porém, mesmo ele sendo tão curto, é possível perceber elementos do vocabulário de improvisação provinda do *jazz* e do *blues* no estilo inicial de improvisação de Amilton Godoy, como por exemplo o emprego recorrente de escalas de blues. O primeiro solo sobre *Garota de Ipanema* analisado neste trabalho é do mesmo disco que *O barquinho diferente* e, é possível perceber claramente relações entre os dois solos. Como principais exemplos podemos citar; a recorrência da aplicação da escala de blues em diversos formatos (frases, *licks* e generalizações harmônicas) e as aproximações cromáticas. O fraseado empregado no solo, ao contrário dos solos mais recentes de Amilton, parece não possuir muita relação com fraseados presentes na música brasileira.

Através das análises dos solos de *Garota de Ipanema* e *O Barquinho Diferente* gravados no primeiro disco do Zimbo Trio, percebemos, com clareza, similaridades com solos do pianista Oscar Peterson, uma das principais referências de pianistas de *jazz* para Amilton Godoy.

1.10 O solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007)

Lançada em 1976 no álbum “Galos de Briga”, *Incompatibilidade de Gênios* é uma canção de Aldir Blanc e João Bosco. O solo aqui analisado foi gravado com o Zimbo Trio em 2007 durante o programa ShowLivre apresentado pelo canal Music Box Brasil. Neste período o Zimbo Trio contava com Amilton Godoy ao piano, Rubens Barsotti na bateria e Itamar Colaço ao contrabaixo. A introdução é marcada pelo piano executando na região grave uma frase característica de contrabaixo com um ritmo sincopado. Em seguida entra a bateria e o contrabaixo tocando a introdução do arranjo original da música. Após a introdução, o tema é exposto pelo contrabaixo por duas vezes (**ABAB**) e, em seguida o tema é tocado uma vez ao piano (**AB**). Dando sequência, o contrabaixo improvisa sobre a forma da música por duas vezes (**ABAB**). Em seguida o piano improvisa sobre a forma por uma vez (**AB**) e, para terminar, um improviso de bateria simultâneo ao tema (dobrado pelo piano e o contrabaixo) repetido por duas vezes (**ABAB**).

As análises anteriores foram baseadas, em maior parte, pelas ferramentas catalogadas no item 2.1 deste trabalho. Com vistas a ampliar o nosso olhar sobre os solos do Amilton Godoy junto ao Zimbo Trio, não deixaremos de lado as importantes ferramentas já vistas, e sim as somaremos com outros aspectos importantes a serem observados na improvisação musical como: interação, improvisação temática, desenvolvimento rítmico, entre outros.

Incompatibilidade de Gênios 2007

Transcrição: Carlos Fernandes

Am⁷

5 Dm⁷ *8va*-----

9 Fm⁶/G

13 Cmaj⁷

17 Gb⁷(#11) *8va*-----

21 Fmaj⁷

25 Bm⁷ E⁷

29 Am⁷

Figura 115 – Transcrição completa do solo de Amilton Godoy em Incompatibilidade de Gênios (gravação de 2007).

1.10.1 Interação

Interação é um momento durante o qual um determinado acontecimento intervém no curso de outro, podendo ocorrer também envolvendo múltiplas camadas e conexões (MICHAELSEN, 2013). Um bom exemplo musical é o da melodia e acompanhamento;

No início de um evento musical, por exemplo, um pianista e um violinista emitem tons que se relacionam de alguma forma. Os tons do pianista soam em um nível dinâmico inferior, apresentam simultaneidades de acordes e contêm ritmos mais sustentados e menos ativos do que os do violinista. Em contraste, os tons do violinista são mais ativos e criam uma linha reconhecível como uma melodia. A partitura do compositor pode roteirizar essa interação, mas, no entanto, estabelece uma textura relação entre os dois músicos que um ouvinte pode razoavelmente esperar que continue. Em algum momento do desenrolar da peça, no entanto, o violinista descansa e o pianista executa notas em um nível dinâmico mais alto e em um estilo melódico semelhante ao do violinista mais cedo (MICHAELSEN, 2013, p. 49).

Ou seja, a interação é uma via de múltiplas conexões onde os participantes precisam estar dispostos a participar e reagir. Silva (2017) utiliza o termo “ignição combinatória” para se referir a gestos musicais propostos por músicos durante uma performance em grupo. No solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007) notamos uma possível ignição combinatória. O improviso de contrabaixo antecede o solo do piano e, para finalizar o improviso, Itamar Colaço (baixista) toca uma frase de quatro compassos. A frase é baseada na variação melódica de uma célula rítmico-melódica (destacada em azul na Figura 116). No último tempo do quarto compasso é executada uma preparação para a tônica do tema, ou seja, Lá menor. O improviso de Amilton Godoy se inicia dando sequência à frase tocada por Itamar Colaço no final do seu solo. O último grupo de semicolcheias do último compasso do solo de Itamar resolve o seu solo na tonalidade da música (Figura 116).

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Contrabaixo (Double Bass). The time signature is 2/4. The Piano part is mostly silent, with a final melodic phrase in the fourth measure highlighted by a red dashed box. The Contrabaixo part has a rhythmic-melodic cell in the first measure highlighted by a blue dashed box, and its final phrase in the fourth measure also highlighted by a red dashed box.

Figura 116 – Final do solo de contrabaixo de Itamar Colaço em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007), 4:05 min.

O fato de Amilton ajustar o início do seu improviso perfeitamente ao final do solo do contrabaixo já pode ser considerado uma interação. Porém, podemos notar que a construção do solo de Amilton também confere sequência ao discurso musical do solo anterior, mostrando maior nível de interação. Na Figura 117 temos um recorte do compasso 1 ao 8 do solo. De início podemos notar que Amilton emprega a mesma célula rítmico-melódica utilizada por Itamar no final do seu solo. Amilton desenvolve uma frase de quatro compassos com essa célula rítmico-melódica e a repete nos próximos quatro compassos, adaptando-a para a harmonia cifrada (Ré menor com sétima).

Figura 117 – Solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007), compasso 1 ao 8, 4:10 min.

Através da audição da gravação fica claro o entrosamento entre os membros do Zimbo Trio. É possível notar interações e *feedbacks*⁸ de: intensidade e dinâmica (como nos momentos de melodia e acompanhamento); rítmico (quando algum membro sugere uma variação ou novo elemento rítmico), entre outros. No minuto 4:30 Amilton toca uma frase (compasso 16 da transcrição) e, logo em seguida o baixo e a bateria respondem com uma acentuação rítmica similar ao ritmo da frase tocada por Amilton.

⁸ Termo cunhado por SILVA (2017) para se referir à respostas de gestos/ações durante uma performance.

Esse tipo de ignição combinatória entre os integrantes do grupo acontece frequentemente no solo. Outro exemplo está no minuto 4:35 da gravação, onde Rubens Barsotti passa a tocar notas no hi-hat/chimbal da bateria junto com o início das células rítmico-melódicas tocadas por Amilton (compasso 20 da transcrição).

1.10.2 Improvisação escalar

De modo geral o solo apresenta um caráter bastante diatônico, ou seja, em sua maior parte com o uso de notas pertencentes ao campo harmônico referente a cada acorde cifrado. No item anterior observamos os primeiros oito compassos do solo e percebemos que somente uma nota não pertence à escala relacionada ao acorde cifrado, a nota Dó# do compasso 7, onde a cifra é Ré menor (Figura 118).



Figura 118 – Aproximação cromática no solo do Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios*, comp.7 (gravação de 2007), 4:19 min.

Nos compassos 9 e 10 (Figura 119) as notas pertencem à escala correspondente à cifra de Fá menor com sexta e baixo e Sol (escala menor natural). Com exceção somente da nota Ré bemol (circulada em vermelho) que se trata de uma nota de passagem cromática da nota Ré (sexto grau do acorde cifrado) para a nota Dó (quinto grau). No compasso 11 notamos a nota Mi bemol como estranha à escala, porém, ela pode ser considerada como nota de passagem para a nota Ré do compasso 12. No compasso 12 notamos uma aproximação cromática partindo da nota Lá para a nota Si (terceiro grau da cifra em questão). A nota Fá sustenido também não pertence à escala relacionada com a cifra Sol com sétima (mixolídio), pois, se trata do sétimo grau maior, sendo que na escala o sétimo grau é menor. Entretanto, veremos que no compasso 13 Amilton utiliza o modo de Dó Lídio, modo que possui a nota Fá sustenido (quarto grau aumentado). Dessa forma, o uso dessa nota no compasso 12 configura uma antecipação escalar.



Figura 119 – Notas de passagem no solo do Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007), 4:20 min.

Nos compassos 13 e 14 observamos o emprego da tensão 11+ sobre o acorde de Dó maior, o que configura o emprego do modo lídio (Figura 120). As demais notas que compõem a frase do compasso 13 ao 16 são pertencentes à escala de dó maior. O último grupo de semicolcheias do compasso 16 consiste em um movimento de antecipação de uma frase que se estende no compasso seguinte.



Figura 120 – Improvisação escalar no solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007), 4:25 min.

No final do compasso 16 notamos uma antecipação para a frase que é continuada no compasso 17 (Figura 121), assim como no exemplo anterior. A cifra notada a partir do compasso 17 é Sol bemol com sétima e quarta aumentada, acorde de função dominante, substituto do acorde de quinto grau. Ele resolve no compasso 21 no acorde de Fá maior. Se considerarmos o acorde de origem como sendo o Dó com sétima (quinto grau dominante de Fá maior), teremos um trecho diatônico com duas notas de aproximação cromática (circuladas em azul), uma para a nota Mi (terceiro grau de Dó) e a outra para a nota Sol (quinto grau de Dó). Outro aspecto relevante a ser observado nesse trecho é a repetição da estrutura da frase de dois compassos que vai do compasso 16 ao 17, que se repete nos compassos 18 e 19 (destacadas em cor vermelha). O desenvolvimento e continuação de ideias musicais está presente desde o início do solo em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007).

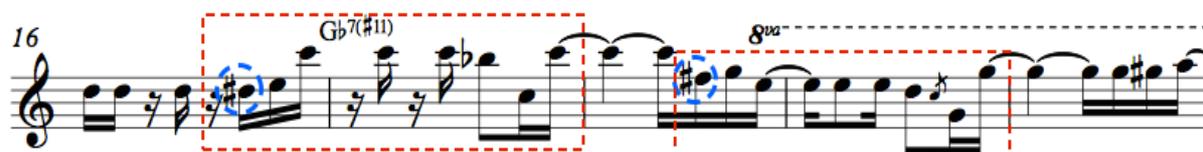


Figura 121 – Improvisação escalar no solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007), comp. 16, 4:29 min.

1.10.3 Células rítmico-melódicas

O solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* conta com o desenvolvimento de frases baseadas em pequenas células rítmico-melódicas. O primeiro exemplo é a construção da primeira frase do solo, que se repete integralmente logo em seguida. No tópico sobre interação notamos que Amilton inicia o solo dando sequência ao discurso musical do improviso anterior ao dele, adotando a mesma célula rítmico melódica, esta que aparece do compasso 1 ao 8 da transcrição. O ritmo dessa célula (Figura 122) é desenvolvido durante o solo. O fato de Amilton utilizar a subdivisão em semicolcheias na maior parte do seu solo e manter o caráter sincopado das articulações rítmicas das frases confere unidade ao solo, ou seja, uma ideia inicial que se desenvolve durante todo o solo.



Figura 122 – Ritmo da célula rítmico-melódica empregada no início do solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios* (Gravação de 2007)

Um novo desenvolvimento com base em articulações rítmicas se inicia no compasso 12 e se estende até o compasso 16 da transcrição. Na Figura 123 podemos observar com destaque em cor azul a célula rítmico-melódica empregada por Amilton. A célula possui em sua estrutura um salto intervalar de terceiro grau da primeira para a segunda

semicolcheia de cada tempo. Esse trecho é tocado por Amilton com bastante suingue⁹, trazendo proximidade entre características que também pertencem à gêneros da música brasileira.



Figura 123 – Células rítmico-melódicas no solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios*, c. 12, 4:24 min.

Esse tipo de articulação é bastante usual em temas de samba e choro. Na Figura 124 temos um exemplo similar na melodia do choro *Flor Amorosa*.



Figura 124 – *Flor Amorosa* Joaquim Antonio da Silva Callado e Catulo da Paixão Cearense (*O melhor do choro brasileiro*, v. 1, p. 38).

A célula rítmica de três semicolcheias seguidas partindo da segunda semicolcheia de cada tempo continua sendo aplicada na sequência do solo. Na Figura 125 temos um recorte do compasso 16 ao 24 onde ela é empregada por oito vezes, sempre precedida de saltos intervalares. Com destaque em cor vermelha temos um trecho onde uma frase localizada nos compassos 16 e 17 é repetida logo em seguida, porém, uma terça menor acima. A cifra referente ao trecho possui função dominante, ou seja, um acorde de tensão. Já no trecho destacado em cor verde a cifra possui função de subdominante, com caráter de repouso. Os dois momentos destacados possuem o ritmo como elemento em comum e, apresentam um caráter de complementação, uma espécie de pergunta e

⁹ Utilizamos a palavra suingue para nos referir às oscilações rítmicas presentes nos ritmos brasileiros como o samba e o choro.

resposta por frases. A harmonia do trecho possui essa relação de pergunta e resposta, tensão e repouso. Se considerarmos a cifra do primeiro trecho (destacado em vermelho) como sendo Sol bemol com sétima e décima primeira aumentada, as notas em destaque no trecho são justamente as notas dissonantes, ou seja, Si sustenido (décima primeira aumentada) e Mi (sétima menor), enarmonizando as notas da transcrição. Já no segundo momento (com destaque em verde), os movimentos cromáticos levam em direção às notas consonantes do acorde de Fá maior; alternando entre oitavas em movimento descendente pelo terceiro grau (Lá) e pelo sexto grau (Ré). Com base nessas observações podemos considerar a hipótese de que Amilton utiliza o caminho harmônico da música para enfatizar o discurso do seu solo.

Figura 125 – Células rítmico-melódicas no solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios*, c. 16, 4:29 min.

1.10.4 Improvisação vertical

O emprego dos acordes em bloco nos solos de Amilton é recorrente. Neste solo eles também aparecem, dessa vez para fechar o improviso. Os acordes são de estrutura simples, com poucas notas. Os acordes de Si menor (compasso 25) e Mi com sétima (compasso 26) são antecipados, sendo tocados na última semicólcheia do compasso anterior à cifra, assim como nos outros solos analisados (Figura 126). Do compasso 30 ao 32 a célula rítmica de três semicólcheias seguidas partindo da segunda semicólcheia de cada tempo volta a ser empregada. Ao contrário dos demais solos analisados neste trabalho, em *Incompatibilidade de Gênios* Amilton utiliza acordes com notas pertencentes aos acordes cifrados ou suas escalas referentes.

Figura 126 – Acordes em bloco no solo de Amilton Godoy em *Incompatibilidade de Gênios*, c. 24, 4:49 min.

1.10.5 Observações finais

O solo de Amilton sobre *Incompatibilidade de Gênios* (gravação de 2007) possui a construção escalar em sua maior parte diatônica e com poucas passagens cromáticas. A interação entre os músicos foi claramente detectada. Amilton inicia o seu solo utilizando a mesma célula rítmico-melódica que Itamar Colaço utiliza para finalizar o seu solo de contrabaixo e, o ritmo dessa célula é desenvolvido durante o solo. O caráter sincopado das articulações rítmicas das frases também está presente durante todo o solo. As frases possuem caráter de complementação, onde uma frase construída em quatro compassos geralmente é completada/resolvida nos próximos quatro compassos (como nos primeiros oito compassos). De modo geral o solo é muito contrastante com os seus solos gravados no início da carreira com o Zimbo Trio analisados neste trabalho, onde fica explícito as referências virtuosísticas do *blues* e do *jazz*. O desenvolvimento do solo com base em células rítmicas e contornos melódicos sincopados fazem com que o solo tenha maior proximidade com melodias da música brasileira, sobretudo o choro e o samba.

1.11 O solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 1979)

O solo foi gravado em 1979 no disco “Zimbo Trio convida Sonny Stitt”. A gravação contou com a formação original, sendo Amilton Godoy ao piano, Rubens Barsotti na bateria, Luiz Chaves ao contrabaixo e, como convidado; Sonny Stitt, importante saxofonista de *jazz* norte-americano. O repertório do disco é uma mescla de *standards* de *jazz* como “Autumn Leaves” e da música brasileira como “Corcovado”. Após a introdução, o tema é tocado ao saxofone seguindo a forma completa sendo; A (8

compassos), **B** (casa de primeira vez - 8 compassos), **A** (8 compassos) e **B'** (casa de segunda vez - 12 compassos). Em seguida Sonny Stitt improvisa pela forma completa por duas vezes, em sequência Amilton improvisa também por dois *chorus*¹⁰. Para finalizar, o tema é reexposto ao saxofone e a gravação termina em *fade-out*. Na Figura 127 temos a transcrição completa.

¹⁰ Termo utilizado para se referir à estrutura delimitada para se improvisar.

Corcovado 1979

Solo tocado por Amilton Godoy em 1979

Transcrição: Carlos Fernandes

Am⁶

3 G^o

5 Gm⁷ C⁹(sus4) C⁷(b9)

7 Fmaj7(#5) Fmaj7

9 Fm⁷ Bb⁹

11 E7(b9) A7(b9)

13 Am⁶

15 Dm⁷ Bb⁷(#11) G^o

17 Am⁶ *8va*

19 G^o

2

21 Gm7 C⁹(sus4) C⁷(b9)

23 Fmaj7(#5) Fmaj7

25 Fm7 Bb7(#11)

27 Em7 Am7(add4)

29 Dm G⁹(sus4) G⁷(b9)

31 Em7(b5) A7(b9)

33 Dm7 G⁹(sus4) G#^o

35 C⁶ Bb7(#11) G#^{o7}

37 Am⁶

39 G#^o

41 Gm7 C⁹(sus4) C⁷(b9)

43 Fmaj7(#5) Fmaj7

45 Fm7 *8va* Bb9

47 E7(b9) *8va* A7(b9)

49 Am6

51 Dm7 Bb7(#11) G#o

53 Am6

55 G#o

57 Gm7 C9(sus4) C7(b9)

59 Fmaj7(#5) Fmaj7

61 Fm7 Bb7(#11) Em7 Am7(add4)

65 Dm7 G9(sus4) G7(b9) Em7(#5) A7(#5)

69 Dm7 G9(sus4) G#o C6 Bb7(#11) G#o

Figura 127 – Transcrição completa do solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 1979)

1.11.1 Estrutura do solo

A partir da audição do solo de Amilton Godoy em *Corcovado* fica evidente o seu virtuosismo. O solo é denso, composto por ritmo intenso e frases de muitas notas. A execução desse solo exige de fato um bom preparo técnico e domínio do instrumento. A principal diferença deste solo para os demais é que Amilton o toca com a velocidade dobrada, pois, adota como subdivisão base a fusa. Como o compasso é um 2/4, cabem dezesseis notas (fusas) em um só compasso. Por mais que o andamento não seja tão acelerado (em torno de 75 BPM a semínima), a construção de frases com muitas notas e com a subdivisão em fusas confere muito movimento ao solo. À primeira vista o solo aparenta ser bastante contrastante em relação aos demais solos aqui analisados. Entretanto, no decorrer da análise veremos que a maneira com que Amilton construiu as frases desse solo é similar aos demais aqui analisados.

O solo é construído sobre a forma completa da música por duas vezes, ou seja, dois *chorus* completos, sendo então **ABAB'** por duas vezes. Nas duas vezes em que o **B'** é tocado, Amilton varia o ritmo e escolhe notas que possivelmente configuram uma paráfrase¹¹ ao mesmo trecho da melodia original. Nos tópicos a seguir teremos a oportunidade de entender melhor a estrutura geral do solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 1979).

1.11.2 Células rítmico-melódicas

¹¹ A variação da melodia original ou inserção de fragmentos que lembram essa melodia podem ser consideradas uma paráfrase.

Conforme mencionado no tópico anterior, veremos aqui que existem semelhanças nas construções das frases do solo em *Corcovado* com os demais solos analisados neste trabalho. As células rítmico-melódicas fazem parte dessas semelhanças. Neste solo Amilton desenvolve frases de dois e até três compassos com base em pequenos fragmentos melódicos. Na Figura 128 temos a primeira frase do solo, no compasso 2 da transcrição. Circulada em azul temos a célula rítmico-melódica que é utilizada na frase. Trata-se de uma célula rítmico-melódica de quatro notas, repetida por três vezes durante a frase.



Figura 128 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 2, 2:21 min.

Na Figura 129 temos os compassos 3 e 4 da transcrição onde Amilton desenvolve uma longa frase utilizando uma célula rítmico-melódica de quatro notas sobre a escala diminuta de Sol sustenido. Podemos notar que a célula possui início na segunda fusa de cada colcheia do compasso, similar aos outros solos onde notamos esse tipo de construção de fraseado.



Figura 129 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 3 e 4, 2:22 min.

Para melhor compreensão, notamos os compassos 3 e 4 com o ritmo em semicolcheias (Figura 130). Percebemos que as células rítmico-melódicas são iniciadas na segunda semicolcheia de cada tempo. No presente trabalho já observamos que esse tipo de construção de fraseado é característico de melodias do choro, pois, desencadeia um contorno melódico sincopado, uma vez que, os apoios melódicos estão localizados em contratempos.



Figura 130 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 3 e 4 da transcrição notados com subdivisão em semicolcheias.

Outro exemplo de desenvolvimento de frase utilizando células rítmico-melódicas que se iniciam em contratempos se localiza nos compassos 15 e 16 da transcrição (Figura 131). Destacamos as células também em cor azul para melhor visualização do trecho. Na transcrição utilizamos acentos nos saltos melódicos pertencentes às células, pois, na execução Amilton os destaca em dinâmica mais forte. Os saltos melódicos acentuados em contratempos (ou tempos fracos) conferem à frase um contorno melódico sincopado.



Figura 131 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 15 e 16, 2:42 min.

Na Figura 132 temos os compassos 17 e 18 da transcrição. O trecho conta com uma célula rítmico-melódica composta por apenas três notas, que é repetida por seis vezes durante a frase. Amilton acentua sempre a primeira nota da célula, ou seja, de três em três notas. Esse movimento forma uma linha rítmica sincopada entre as notas agudas acentuadas. Amilton pode não ter pensado no efeito rítmico que a construção dessa frase viria a desencadear, entretanto, essa e outras frases possuem esse caráter rítmico sincopado, que é característico de melodias de determinados gêneros da música brasileira como o samba e o choro.



Figura 132 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 17 e 18, 2:44 min.

A acentuação de três em três notas realizadas por Amilton gera um ritmo cruzado, ou seja, duas estruturas rítmicas simultâneas. Na melodia do choro *Um à Zero* de Pixinguinha e Benedito Lacerda existem trechos com ritmo cruzado. Na Figura 133 temos o compasso 36, trecho onde a melodia possui a sua articulação rítmica de três em três notas, assim como Amilton Godoy faz no compasso 17 da transcrição.



Figura 133 – Melodia do choro *Um à Zero* de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

A acentuação de três em três notas que Amilton realiza no compassos 17 e 18 da transcrição (Figura 134) gera uma segunda linha rítmica. Nós a notamos em um compasso 2/4 com subdivisão em semicolcheias, ou seja, na metade da velocidade em que Amilton toca o trecho.



Figura 134 – Acentos na frase dos compassos 17 e 18 no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007).

Outro exemplo de emprego de células rítmico-melódicas que proporcionam linhas rítmicas sincopadas é o da Figura 135, compasso 39 e 40 da transcrição. A célula desse trecho é composta por um grupo de 4 notas, sendo repetida por quatro vezes durante a frase. Assim como no exemplo anterior, Amilton acentua a primeira nota da célula em cada repetição. Na segunda pauta temos o ritmo gerado pelos inícios das células rítmico-melódicas. Percebemos que em uma subdivisão em semicolcheias, o início das células está localizado sempre na segunda e quarta semicolcheia de cada tempo, proporcionando um ritmo totalmente em contratempo e sincopado.

Figura 135 – Célula rítmico-melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado* (gravação de 2007), c. 39 e 40, 3:19 min.

1.11.3 Improvisação temática

A improvisação temática acontece quando o músico utiliza a melodia original da música como base para criar o seu improviso (COLLURA, 2008).

Uma das formas possíveis para o improviso é a de expandir, variar, reelaborar o tema principal. A improvisação se constrói a partir de elementos da melodia dada, os quais podem ser elaborados de várias maneiras. (COLLURA, 2008, p. 25)

Essa técnica se configura quando um trecho, frase ou fragmento de ideia improvisado remete à melodia original. No solo de Amilton Godoy em *Corcovado* percebemos que quando é tocado o **B'** da forma, as frases remetem à melodia original que estaria localizada no mesmo local da forma. Na Figura 136 temos os compassos 25 ao 28 da transcrição referente ao **B'** do primeiro *chorus*. Na primeira pauta temos a melodia original de *Corcovado* e, na segunda o solo de Amilton Godoy. Podemos notar que no compasso 25 a nota Dó (destacada em azul) da melodia é a mesma utilizada por Amilton no solo, inclusive com o mesmo ritmo. A nota da melodia no primeiro tempo do compasso 26 é Mi. No solo Amilton antecipa a nota Mi, tocando-a na última semicólcheia do compasso 25. No compasso 26 coincidem a nota Ré, inclusive com o mesmo ritmo. Ainda no compasso 26 Amilton antecipa a nota Si, que também pertence à melodia no início do compasso 27. Percebemos que Amilton utiliza a estrutura da melodia original para apoiar o seu solo, característica de improvisação temática.

Figura 136 – Improvisação motívica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 25 ao 28, 2:57 min.

Na Figura 137 temos os compassos 61 a 68 da transcrição, trecho referente ao **B'** do segundo *chorus* do solo. No compasso 62 o ritmo do solo é similar ao da melodia original. No compasso 65 o ritmo também é similar, mantendo no solo as síncopes características da melodia original. Já no compasso 66, além do ritmo, coincidem as notas Dó e Si.

Figura 137 – Improvisação motívica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 61 ao 68, 3:54 min.

Com base nas análise dos trechos vistos nesse sub-tópico percebemos que Amilton utiliza a ferramenta improvisação temática no mesmo lugar da forma; nos dois *chorus* em que desenvolve o seu solo sobre *Corcovado*.

1.11.4 Improvisação escalar e aproximações cromáticas

Como o solo de Amilton Godoy em *Corcovado* é longo, construído sobre dois *chorus*, nesse sub-tópico iremos tratar de recorrências do emprego de escalas e aproximações cromáticas dentro do próprio solo. De início, na Figura 138 temos um recorte referente ao compasso 2 da transcrição, onde Amilton emprega a escala de Lá menor harmônica (escala menor natural com alteração ascendente de meio tom no sétimo grau) sobre o acorde de Lá menor com sexta que possui função tônica. A nota Dó sustenido é uma nota cromática que não pertence à escala de Lá menor harmônica. Possivelmente foi utilizada para dar sequência na repetição das células rítmico-melódicas que destacamos em cor azul.



Figura 138 – Escala de Lá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 2, 2:21 min.

No compasso 9 da transcrição Amilton emprega a escala de Fá menor harmônica sobre o acorde de Fá menor com sétima (Figura 139). A nota Mi natural (sétima maior) gera conflito com a nota Mi bemol que pertence à cifra (sétima menor).



Figura 139 – Escala de Fá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 9, 2:32 min.

Nas Figuras 140 e 141 temos os compassos 13 e 17 respectivamente onde Amilton Godoy utiliza novamente a escala de Lá menor harmônica sobre o acorde de Lá menor com sexta.



Figura 140 – Escala de Lá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 13, 2:38 min.



Figura 141 – Escala de Lá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 17, 2:44 min.

No compasso 25 o acorde cifrado é Fá menor com sétima. Amilton toca a nota Mi natural (sétima maior) ligada ao compasso seguinte, que possui a cifra Si bemol com sétima e décima primeira aumentada. O material escalar do compasso 25 pode ser considerado Fá menor harmônica, mas, também podemos considerar a nota Mi natural (sétima maior de Mi) como antecipação da tensão 11+ para o compasso 26 (Figura 142).

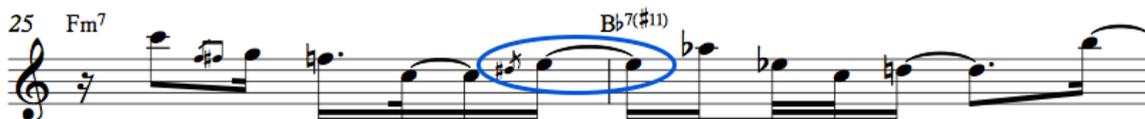


Figura 142 – Escala de Lá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 25 e 26, 2:57 min.

Nos compassos 49 e 53 (Figuras 143 e 144) Amilton utiliza a escala de Lá menor melódica sobre o acorde de Lá menor com sexta, escala que consiste na estrutura intervalar da escala maior natural, porém, com o terceiro grau menor (Dó natural).



Figura 143 – Escala de Lá menor melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 49, 3:35 min.



Figura 144 – Escala de Lá menor melódica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 53, 3:41 min.

Na Figura 145 temos o compasso 6 da transcrição, onde Amilton emprega parte da escala dominante diminuta de Dó sobre o acorde de função dominante Dó com sétima e nona bemol. A escala dominante diminuta é formada pela seguinte estrutura intervalar: 1(Dó) b9(Ré bemol) #9(Ré sustenido) 3(Mi) #4(Fá sustenido) 5(Sol) 6(Lá) 7b(Si

bemol). A nota Sol sustenido (última nota do trecho) é uma passagem cromática para a nota Lá que se encontra no compasso seguinte.



Figura 145 – Escala Dó dominante dimiuta no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 6, 2:27 min.

No compasso 22 da transcrição Amilton emprega a escala de Dó alterada sobre o acorde de Dó com sétima e nona bemol (Figura 146). A estrutura da escala alterada é formada pelos seguintes graus: 1(Dó) 9b(Ré bemol) 9#(Ré sustenido) 3(Mi) 5b(Sol bemol) 5#(Sol sustenido) 6(Lá) 7b(Si bemol).



Figura 146 – Escala de Dó alterada no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, c. 22, 2:52 min.

Nos compassos 42 e 58 da transcrição (Figuras 147 e 148) Amilton utiliza a escala de Dó dominante diminuta, dessa vez acrescida de passagens cromáticas (circuladas em azul). No compasso 42 a primeira passagem cromática acontece do quinto grau (Sol) para a nota Fá (quarto grau) e, a segunda do quinto grau (Sol) para o sexto grau (Lá). No compasso 58 uma aproximação cromática acontece na última nota (Sol sustenido) para a nota Lá do compasso seguinte.



Figura 147 – Escala de Dó dominante diminuta no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 42.



Figura 148 – Escala de Dó dominante diminuta no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 58.

Observamos que Amilton emprega a escala de Sol suspenso diminuta sobre o acorde de Sol suspenso nos compassos 3, 39 e 55 (Figura 149 à 151). A escala diminuta é constituída por oito notas, na seguinte disposição intervalar: Tom-Semitom-Tom-Semitom-Tom-Semitom-Tom-Semitom.



Figura 149 – Escala de Sol suspenso diminuto no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 3 e 4.



Figura 150 – Escala de Sol suspenso diminuto no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 39 e 40.



Figura 151 – Escala de Sol suspenso diminuto no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 55.

No compasso 19 a cifra também é Sol suspenso diminuto, porém, Amilton Godoy emprega a escala de Sol dominante com uma passagem cromática descendente do segundo grau (Lá) para a tônica (Sol). No compasso 20 tudo indica que Amilton volta a se basear na escala de Sol suspenso diminuto, pois, somente a nota Mi bemol não pertence à escala (Figura 152).



Figura 152 – Escala de Sol sustenido diminuto no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 19 e 20.

Amilton Godoy também utiliza escalas diatônicas. Como é o caso do compasso 7, onde é tocada a escala de Fá maior natural sobre o acorde de Fá com sétima maior e quinta aumentada (Figura 153). Amilton pode ter se baseado na cifra sem o quinto grau aumentado, pois, toca a quinta justa (Dó natural), e não a quinta aumentada conforme sugere a cifra. No compasso 8 percebemos uma passagem cromática descendente do sexto grau (Ré) para o quinto grau (Dó), movimento muito encontrado nos demais solos analisados neste trabalho.



Figura 153 – Escala diatônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 7 e 8.

1.11.5 Arpejos

Através das análises dos demais solos transcritos para o presente trabalho, percebemos que Amilton emprega com frequência arpejos de variados tipos; arpejos dos acordes cifrados, partindo do terceiro e quinto graus, arpejos da tonalidade relativa, arpejos com aproximações cromáticas, entre outros. Neste tópico veremos que Amilton também os emprega no solo em *Corcovado* (gravação de 2007).

Na Figura 154 temos o compasso 5 da transcrição onde destacamos em azul os arpejos utilizados sobre o acorde de Sol menor com sétima. O primeiro arpejo é construído a partir do terceiro grau do acorde cifrado, formando um arpejo da tríade de Si bemol maior. O arpejo é preparado por uma aproximação cromática da nota Lá para a nota Si bemol (terceiro grau de sol menor). O segundo arpejo também é precedido de uma aproximação cromática, dessa vez partindo da nota Dó sustenido para a nota Ré (quinto

grau de sol menor), formando um arpejo referente à téttrade de Ré menor com sétima. O terceiro arpejo destacado é o arpejo de Sol menor com sétima. O quarto arpejo é novamente o arpejo do terceiro grau de Sol menor (Si bemol), dessa vez a téttrade.



Figura 154 – Arpejos no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 5.

Nos compassos 7 e 8 Amilton emprega arpejos pertencentes ao campo harmônico gerado pelo acorde cifrado (Figura 155). O primeiro e o segundo arpejos destacados consistem na tríade do terceiro grau de Fá maior, ou seja, Lá menor. O terceiro é o arpejo da téttrade da tonalidade relativa, Ré menor com sétima.



Figura 155 – Arpejos no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 7 e 8.

Outro exemplo de uso de arpejo do terceiro grau do acorde cifrado está no compasso 9 (Figura 156). O arpejo é formado partindo do terceiro grau seguindo a construção da escala de Fá menor harmônica. A nota Mi natural (sétima maior) causa atrito com a nota Mi bemol (sétima menor) sugerida pela cifra, pois, estão localizadas a um semitom de distância.



Figura 156 – Arpejos no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 7 e 8.

No compasso 11 (Figura 157) Amilton emprega o arpejo de Mi menor com sétima sobre o acorde de Mi maior com sétima. Esse arpejo pode ser construído através do emprego

da escala Mi dominante diminuta, que possui o segundo grau aumentado (Fá dobrado sustenido), enarmônico do terceiro grau menor (Sol).



Figura 157 – Arpejos no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 11.

Na Figura 158 Amilton emprega o arpejo de Fá menor com sétima maior e nona sobre o Acorde de Fá menor com sétima. Esse arpejo é baseado na estrutura da escala de Fá menor harmônica. O arpejo é repetido uma oitava acima, iniciando pelo sétimo grau (Mi natural).



Figura 158 – Arpejos de Fá menor harmônica no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 45.

Nos compassos 32 e 48 (Figuras 159 e 160) Amilton toca um trecho com uma sequência de intervalos de quartas justas sobre o acorde de função dominante Lá com sétima. Dentre os solos analisados neste trabalho, é a primeira vez que o emprego de quartas justas em sequência é encontrado. A primeira sequência é formada pelas notas Fá, Si bemol e Mi bemol. A segunda pelas notas Dó, Fá e Si bemol. É interessante notar que Amilton repete exatamente as mesmas duas sequências nos compassos 32 e 48. Se enarmonizarmos as notas Fá para Mi sustenido (#5 em relação à cifra) e a nota Dó para Si sustenido (#9), podemos interpretar que as sequências foram formados a partir da escala de Lá alterada (1 – b9 – #9 – 3 – b5 – #5 – b7). Segundo SCHENKEL (1983) a harmonia quartal é frequentemente utilizada por músicos como John Coltrane, McCoy Tyner, Herbie Hancock e Wayne Shorter.

Harmonia quartal refere-se à música baseada no intervalo de quarta justa. Muitos músicos de *jazz* baseiam suas improvisações em parte na utilização desse intervalo. A maior parte da música ocidental é baseada no intervalo da terça. Os acordes principais de nosso sistema harmônico, as tríades maiores, menores,

diminutas e aumentadas, são todos compostos de várias combinações de terças. Como resultado, a música contendo séries de quartas perfeitas soa um tanto atonal, mesmo quando todas as notas da série estão na escala apropriada (Schenkel, 1983, p. 114, tradução do autor).

Um arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Como os acordes do sistema tonal possuem as suas estruturas baseadas em combinações de terças (quando em estado fundamental), tocar um arpejo consiste em tocar intervalos melódicos de terceiro grau. O que muda nas sequências das Figuras 159 e 160 em relação a um arpejo é que os intervalos são de quartas justas.



Figura 159 – Arpejo quartal no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 32.



Figura 160 – Arpejo quartal no solo de Amilton Godoy em *Corcovado*, comp. 48.

1.11.6 Observações finais

A principal diferença do solo de Amilton Godoy sobre *Corcovado* em comparação com os demais solos analisados neste trabalho é o ritmo. A maior parte do solo é baseada na subdivisão rítmica em fusas. Como a maioria das frases possuem poucas pausas, o solo soa rápido, com caráter virtuosístico. Entretanto, através das análises foi possível perceber que a forma com que Amilton estrutura as suas frases é muito semelhante com a observada nos demais solos. A maneira com que Amilton articula a rítmica das suas frases é semelhante à melodias do choro, como também foi observado em outros solos. O emprego de células rítmico-melódicas neste solo é frequente, Amilton desenvolve uma pequena ideia melódica por dois e até três compassos. O material escalar utilizado no solo é variado, encontramos as escalas: menor e maior naturais, menor melódica,

menor harmônica, dominante diminuta, diminuta, alterada e o modo lídio. Durante o solo Amilton utiliza muitos arpejos e, a forma com que eles são utilizados é similar aos demais solos analisados. Geralmente são arpejos que se iniciam no terceiro e quinto graus dos acordes cifrados ou são arpejos da tonalidade relativa. Esse tipo de uso de arpejos é característico da improvisação *jazzística*. Por mais que o solo apresente esse caráter virtuosístico, no sentido de ser de alta velocidade, com muitas notas e escalas, notamos que a sua construção é baseada no desenvolvimento de motivos, com articulações semelhantes a temas do choro e samba, sobretudo o ritmo sincopado que os contornos melódicos proporcionam.

Adaptações e estudos ao vibrafone

Neste capítulo iremos tratar de adaptações das ideias e frases extraídas dos solos de Amilton para o vibrafone. Inicialmente apresentamos as adaptações dos solos completos sobre *Garota de Ipanema* (gravados em 1965 e 2019) do piano para o vibrafone. A seguir discutimos algumas possibilidades de criação de exercícios de improvisação ao vibrafone baseados em elementos recorrentes dos solos de Amilton Godoy, conforme analisados no capítulo anterior. Por fim, criamos um solo original sobre *Garota de Ipanema*, empregando todas as ideias apresentadas neste texto. Este solo é a representação de uma possível improvisação ao vibrafone. A ideia é exemplificar como o estudo detalhado das transcrições de Amilton pode refletir na performance de um vibrafonista.

Nas adaptações que apresentaremos, buscamos alterar o mínimo possível o solo original. O solo gravado em 1965 possui a sua tessitura entre as notas Fá-2 e Lá-5. Já o solo de 2019 possui uma oitava a mais em sua tessitura, estando entre as notas Fá-2 e Lá-6. Veremos que a maior parte das alterações nos solos consistem em trocas de oitavas, uma vez que, o vibrafone tradicional possui três oitavas (Fá-2 até Fá-5), não comportando os solos em sua extensão original. Em trechos onde Amilton utilizou acordes em blocos com mais de quatro notas foi necessário reduzir a quantidade de notas, pois, utilizando a técnica de quatro baquetas ao vibrafone temos um limite de tocar até quatro notas simultaneamente (acordes em blocos).

No piano é preciso estudar a digitação de determinados trechos de maior complexidade técnica. Os termos utilizados para se referir à digitação no vibrafone são baqueteamento e manulação. Nos solos de Amilton existem trechos rápidos que carecem de uma manulação adequada para sua melhor execução ao vibrafone. Sendo assim, iremos sugerir manulações que foram desenvolvidas durante o estudo dos solos. Conforme visto no início do presente trabalho, o vibrafone assim como o piano possui um pedal de *sustain*. Assim como no piano, a escolha de onde acionar o pedal no vibrafone e o seu

nível interfere muito nas articulações de frases e na clareza do solo em geral, sendo assim, escrevemos nas adaptações nossas escolhas de pedal para a performance.

Em relação aos estudos sugeridos, iremos apresentar quatro exemplos de exercícios desenvolvidos com base na recorrência de ferramentas empregadas por Amilton durante os solos analisados neste trabalho. As ferramentas que exploramos nos quatro exercícios apresentados são: acordes em blocos, arpejos, articulações rítmico-melódicas e aproximação cromática. Para concluir, escrevemos um solo de vibrafone sobre *Garota de Ipanema* utilizando os exercícios aqui propostos.

1.12 Adaptações dos solos

As figuras 161 e 162 mostram as adaptações dos solos de Amilton sobre *Garota de Ipanema* (gravações de 1965 e 2019) para o vibrafone, incluindo indicações de manulação/baqueteamento e de pedal sugeridas para a performance.

Garota de Ipanema

Solo de Amilton Godoy gravado em 1965
Adaptação para vibrafone: Carlos Fernandes

Fmaj7

5 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7 Gb7(#11)

9 Fmaj7 G7

13 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7

17 F#maj7 B7(add9)

21 F#m7 D7(add9)

25 Gm7 Eb7(add9)

29 Am7 D7 Gm7 C7

33 Fmaj7 G7

2

37 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7 Gb7(#11)

41 Fmaj7 G7 8va

45 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7 Gb7(#11)

49 Fmaj7 G7 8va

53 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7

Figura 161 – Adaptação do solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (1965) do piano para o vibrafone.

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 2019
Adaptação para vibrafone: Carlos Fernandes

The musical score for "Garota de Ipanema" is written in 2/4 time and consists of 32 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of four measures each. Chords are indicated above the staff, and rhythmic patterns are indicated below the staff.

Measures 1-4: Chords: Fmaj7, G7. Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 5-8: Chords: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, Gb7(#11). Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 9-12: Chords: Fmaj7, G7. Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 13-16: Chords: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7. Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 17-20: Chords: F#maj7, B7(add9). Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 21-24: Chords: F#m7, D7(add9). Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 25-28: Chords: Gm7, Eb7(add9). Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

Measures 29-32: Chords: Am7, D7(add9), Gm7, C7. Rhythmic pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2.

da transcrição. Nas Figuras 163 e 164 temos esses dois trechos já adaptados, notados uma oitava abaixo do original.



Figura 163 – Adaptação de tessitura no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 41.



Figura 164 – Adaptação de tessitura no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 49.

No solo de 2019 foi necessário adaptar trechos mais longos. No compasso 29 (Figura 165) se inicia um trecho que possui o ritmo diferente do até então utilizado no solo, tendo a subdivisão em fusas. É um trecho longo e interligado, tendo poucas pausas. O ideal seria alterar a oitava do trecho inteiro, porém, ainda assim o vibrafone não o comportaria. Optamos por manter o início do trecho na região original e abaixar uma oitava a partir da segunda fusa da segunda metade do primeiro tempo do compasso 30 até o compasso 34 (com destaque em cor azul). A alteração da oitava nesse local proporciona um salto melódico em ritmo deslocado, o que foi amplamente observado nos solos de Amilton, inclusive no trecho da Figura 165. Com destaque em cor vermelho temos os compassos 35 e 36, onde foi necessário abaixar duas oitavas em relação ao solo original. Essas foram as soluções que encontramos para alterar o mínimo possível a estrutura do solo.

29 Am⁷ D7(add9)

31 Gm⁷ C⁷

33 Fmaj⁷ G⁷

Figura 165 – Adaptação de tessitura no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c. 29 ao 36.

Na Figura 166 temos com destaque em vermelho a continuação do trecho que se inicia no compasso 35 da Figura 165, onde decidimos alterar a tessitura do trecho por inteiro para manter o discurso melódico conforme o original. O trecho em destaque na cor azul foi alterado em uma oitava abaixo.

37 Gm⁷ Gb7(#11) Fmaj⁷ Gb7(#11)

41 Fmaj⁷ G⁷ G⁷ G⁷ G⁷

Figura 166 – Adaptação de tessitura no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 37 ao 44.

No compasso 49 abaixamos uma oitava a nota Sol sustenido e, no acorde em bloco localizado na segunda semicolcheia do primeiro tempo abaixamos também em uma oitava a nota Lá (Figura 167).

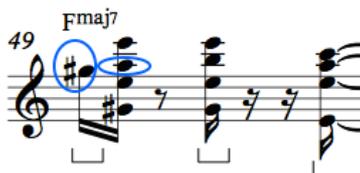


Figura 167 – Adaptação de tessitura no solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 49.

1.12.2 Adaptação de acordes em blocos

Os acordes em blocos são utilizados por Amilton Godoy para iniciar os dois solos. Na Figura 168 temos os compassos 1 ao 4 da transcrição do solo de 1965, onde podemos notar que existe uma linha melódica superior, uma inferior (baixo) e, entre elas uma linha paralela à linha superior, que progride em intervalos de terças e quartas abaixo. No trecho existem momentos em que são tocadas quatro notas simultâneas. Nesses trechos, a execução ao vibrafone se complica, pois, a mão direita (baquetas 3 e 4) está empenhada em tocar as duas linhas superiores, a mão esquerda (baqueta 1) está tocando o baixo e, a quarta nota quando aparece não segue um padrão de intervalos em relação à nota mais grave. Nas duas últimas vezes em que aparece possui um intervalo de oitava em relação ao baixo, o que implica em dificuldade técnica, ainda mais se tratando de execução com a mão esquerda em um andamento acelerado. Optamos por retirar a quarta nota, possibilitando que a mão esquerda do vibrafonista possa executar o caminho do baixo com maior destreza.



Figura 168 – Adaptação de acordes no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 1 ao 4.

1.12.3 Sugestões de uso do pedal do vibrafone

A utilização do pedal do vibrafone além de possibilitar a livre ressonância das teclas é um importante recurso de articulação de frases no instrumento. Na adaptação escrevemos sugestões do uso do pedal em todo o solo tomando como base a audição da

gravação do solo do Amilton Godoy. Entretanto, é importante ressaltar que o pedal também é um recurso interpretativo e, que o seu uso depende de algumas variáveis, uma delas é o andamento. Tomamos como exemplo o compasso 9 da adaptação do solo de 1965 para o vibrafone (Figura 169). Para as nossas escolhas do uso do pedal levamos em consideração o andamento em que o solo foi executado por Amilton Godoy, em torno de 93 BPM. Esse andamento permitiu que usássemos o pedal durante as quatro primeiras semicolcheias do compasso 9. Entretanto, se tocarmos o mesmo trecho na metade do andamento e com a nossa sugestão de pedal, as notas teriam livre ressonância por maior tempo (devido ao andamento lento), prejudicando a definição do trecho. Nesse caso, uma opção seria utilizar a ideia de “meio pedal”, que consiste em acionar o pedal levemente, de forma com que o feltro não libere totalmente as teclas, proporcionando uma ressonância melhor controlada e, conseqüentemente melhorando a definição das notas em um andamento lento.



Figura 169 – Adaptação do solo de *Garota de Ipanema* para o vibrafone (solo de 1965), c. 9.

Caso o trecho da Figura 169 fosse tocado com o dobro do andamento, ou seja, em torno de 176 BPM, o pedal poderia ser dispensado, pois, seria tocado tão rápido que a breve ressonância das teclas abafadas já seria o suficiente para se ter uma boa definição das notas. Na Figura 170 temos um trecho do solo de 2019 onde Amilton Godoy adota a subdivisão em fusas, ou seja, é um trecho com o dobro da velocidade do trecho da Figura 169 (compasso 9 do solo de 1965). Como consideramos o andamento original do solo, podemos observar que sugerimos não se empregar o pedal nesse trecho (Figura 170).



Figura 170 – Adaptação do solo de *Garota de Ipanema* para o vibrafone (solo de 2019), c. 31 ao 36.

O pedal do vibrafone também é uma boa ferramenta para auxiliar nas articulações de frases. Na Figura 171 temos os compassos 11 ao 13 da adaptação do solo de 1965, onde sugerimos o uso do pedal iniciando nas notas precedidas por salto intervalar, movimento que geralmente proporciona um contorno melódico sincopado (como no primeiro tempo do compasso 12). No segundo tempo do compasso 12 Amilton toca uma pequena sequência que se estende até o início do compasso 13. Para esse trecho sugerimos o acionamento do pedal de duas em duas notas, ressaltando a articulação da sequência.

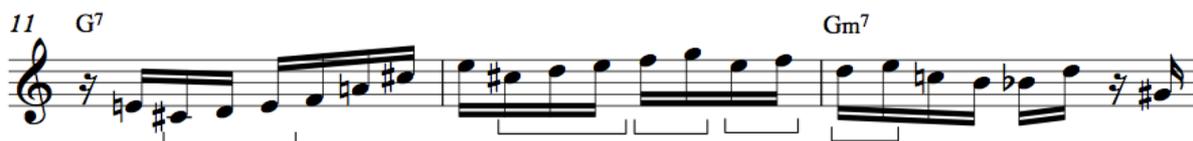


Figura 171 – Adaptação do solo para o vibrafone (solo de 1965), c. 11 ao 13.

1.12.4 Sugestões de manulações

Nos solos adaptados para o vibrafone há trechos rápidos e de muitas notas que carecem de uma manulação adequada. A escolha de uma boa manulação contribui muito para a redução da complexidade técnica de um determinado trecho e também interfere nas articulações de frases. Nesse sentido, a escolha de uma manulação deve considerar tanto o lado facilitador quanto a questão das articulações de frases, que devem ser observadas de acordo com a interpretação do trecho em questão. Decisões como: usar duas ou quatro baquetas, com qual baqueta começar e onde fazer toques duplos ou alternados fazem parte do processo de escolha de manulação. Na Figura 172 temos uma

foto de quatro baquetas com a enumeração que utilizaremos para sugerir as manuações.



Figura 172 – Quatro baquetas enumeradas sobre um vibrafone (foto do autor).

A primeira sugestão de manuação é referente a um trecho que se repete do compasso 37 ao 40 da transcrição do solo de 1965. A manuação de quatro baquetas está indicada na parte inferior da pauta com os números de 1 ao 4 (Figura 173). Onde são escritos um número sobre o outro a nota mais aguda é referente ao número de cima. No caso da Figura 173 o número 3 é referente à nota Sol e o número 4 à nota Ré.

A musical score for the solo of 'Garota de Ipanema' from measures 37 to 40. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are grouped into four measures, each with a chord symbol above it: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, and Gb7(#11). Below the staff, there are rhythmic patterns for four mallets, numbered 1 to 4. The patterns are: 4 2 4 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, and 2 3 2 3. A dashed line follows the last two patterns.

Figura 173 – Adaptação do solo de *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 37 ao 40.

Na Figura 174 temos os compassos 45 ao 48 da transcrição do solo de 1965. O trecho é composto pela repetição de um *lick* de três notas. Conforme percebemos durante as análises, esse é um *lick* muito comum nos solos de blues. Escrevemos a nossa sugestão de manuação nas duas primeiras vezes em que o *lick* se repete e sugerimos que ela se repita durante todo o trecho (linha pontilhada).

intuito desse subtópico consiste em apresentar sugestões de manuações com base nas utilizadas por nós durante a performance dos solos no vibrafone. Não pretendemos afirmar que a manuação indicada é a única correta para os trechos exemplificados. Queremos ressaltar, entretanto, a importância de se escolher uma manuação que seja ao mesmo tempo eficiente para a performance e coerente com a articulação pretendida, como acreditamos ser a que está apresentada aqui. Porém, entendemos que possam e devem existir outras possibilidades de manuação para o mesmo trecho.

1.13 Estudos ao vibrafone

Com vistas a contribuir com o material de estudo voltado para improvisação ao vibrafone na MPIB, nesta sessão iremos propor exercícios baseados no estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy. Os exercícios terão como base as análises dos solos de Amilton em diferentes épocas da sua carreira, onde identificamos ferramentas de uso recorrente que acreditamos ajudar a caracterizar o seu estilo de improvisação. Durante as descrições dos exercícios apontaremos onde eles aparecem nas transcrições dos solos de Amilton Godoy. Vale ressaltar que os exercícios aqui propostos representam apenas um possível recorte sobre elementos recorrentes nos solos. A ideia não é fechar um método ou conjunto de exercícios para improvisação, mas sim mostrar como podemos aprender e praticar com materiais oriundos das transcrições. Para fechar o capítulo temos um solo construído por nós sobre *Garota de Ipanema* baseado nos exercícios propostos.

Link para acesso aos exercícios em áudio:
<https://youtube.com/playlist?list=PL3rTRX0036FPw4azVei3Gtl2QZzPFQYJC>

1.13.1 Prática de escalas aplicando células rítmico-melódicas

Durante as análises das transcrições dos solos de Amilton Godoy realizadas neste trabalho percebemos o uso de diversas escalas, tais como: menor natural, maior natural, menor melódica, menor harmônica, escala alterada (sétimo modo da escala menor melódica), dominante diminuta (dom-dim), diminuta, escala de blues, pentatônica, o

modo mixolídio¹¹⁺ (quarto modo da escala menor melódica) e o modo Lídio (quarto modo da escala maior). Observamos que, por mais que sejam muitas escalas, existem recorrências nas formas em que as escalas são aplicadas. Por exemplo: percebemos que a escala de blues da tonalidade relativa menor geralmente é empregada sobre acordes de função tônica (escala de blues em Ré sobre Fá maior, por exemplo). Nos três solos de *Garota de Ipanema* Amilton emprega o modo de Sol mixolídio¹¹⁺ nos mesmos lugares dos *chorus* de improviso sobre o acorde de Sol com sétima (na função de dominante da dominante). Uma questão observada que aproxima o vocabulário de improvisação de Amilton Godoy com gêneros como o samba e o choro são os contornos melódicos sincopados. O primeiro exercício sugerido combina o estudo de escalas com a prática de padrões rítmico-melódicos encontrados nos solos. Na Figura 176 temos a primeira sugestão de exercício utilizando o modo de Dó mixolídio ¹¹⁺. É importante ressaltar que o padrão do exercício pode ser aplicado com qualquer escala. O exercício inicia no terceiro grau da escala escolhida e, em seguida toca-se a escala completa em direção ascendente. O padrão é repetido a cada compasso. Na parte superior da pauta indicamos a manulação referente ao estudo com duas baquetas, onde a letra D = mão direita e E = mão esquerda. O exercício também pode ser praticado com quatro baquetas. Nesse caso, onde está escrito D (mão esquerda) pode ser interpretado como baqueta 3 ou 4 e, E (mão esquerda) como baqueta 2. Para sugerir o pedal consideramos o andamento médio dos solos sobre *Garota de Ipanema* (em torno de 93 BPM).

Figura 176 – Exercício de prática de escalas.

Na Figura 177 temos os compassos 11 e 12 do solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (solo de 1965), onde podemos observar o mesmo padrão de articulação utilizado no exercício da Figura 176. Esse padrão também foi encontrado nos demais

solos sobre *Garota de Ipanema* analisados neste trabalho: compassos 11 e 12 do solo de 1995 e compasso 21 do solo de 2019.



Figura 177 – Compassos 11 e 12 do solo de Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* (solo de 1965).

Amilton utiliza células rítmico-melódicas para desenvolver o seu solo. Muitas dessas células possuem quatro notas, se iniciam na segunda semicólcheia de cada tempo e são precedidas por salto intervalar de terceiro grau. O segundo exercício é baseado nessa célula rítmico-melódica e possui o seu início similar ao exercício anterior, porém, realizando um salto intervalar de terceiro grau diatônico da primeira para a segunda semicólcheia de cada tempo. Esse é um exercício que pode ser realizado por toda a extensão do instrumento, por isso notamos uma seta com uma linha pontilhada ao final da pauta, indicando que o mesmo deve ser continuado seguindo o padrão. Os acentos notados entre parênteses consistem em apoios, marcando o início de uma nova repetição do grupo de notas. O pedal e a manulação seguem com as mesmas instruções do exercício anterior (Figura 178).



Figura 178 – Exercício de prática de escalas com células rítmico-melódicas.

Na Figura 179 temos os compassos 31 e 32 da transcrição do solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019) onde temos a mesma célula rítmico-melódica utilizada no exercício da Figura 178, porém, com o ritmo em fusas.



Figura 179 – Compassos 31 e 32 do solo de Amilton Godoy em *Garota de Ipanema* (solo de 2019).

O solo sobre *Corcovado* (gravação de 1979) também é baseado no desenvolvimento de células rítmico-melódicas que se iniciam ou possuem saltos melódicos em contratempos. Os dois exercícios sugeridos para a prática de escalas possuem contornos melódicos sincopados, elemento característico da música popular brasileira, sobretudo o samba e o choro.

1.13.2 Arpejos e aproximações cromáticas

O uso de arpejos foi reconhecido nos solos analisados neste trabalho. Geralmente Amilton Godoy emprega arpejos partindo do terceiro ou quinto graus dos acordes. Por exemplo: partindo do terceiro grau de um acorde de Fá maior são tocadas terças subsequentes que formam o arpejo de Lá menor com sétima, que é correspondente ao arpejo de Fá maior com sétima maior e nona (com o baixo omitido). Iremos propor dois exercícios para a prática de arpejos com base na forma em que Amilton os emprega em seus solos. O primeiro consiste em tocar um arpejo de quatro notas partindo do quinto grau do acorde cifrado (Ré menor com sétima), um arpejo partindo do terceiro grau menor e, por fim, resolvendo na nota fundamental (tônica). O exercício está escrito considerando uma cifra com acorde menor, entretanto, o mesmo exercício pode ser estudado com todas as qualidades de acordes: maiores, aumentados, diminutos, alterados, entre outros (Figura 180).



Figura 180 – Exercício para a prática de arpejos partindo do quinto grau do acorde cifrado.

Na Figura 181 temos um dos exemplos onde Amilton Godoy emprega arpejos partindo do segundo e do quinto graus de um acorde dominante (Ré com sétima e nona). Esse trecho está localizado no compasso 5 da transcrição do solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019)



Figura 181 – Uso de arpejos no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (solo de 2019), c. 5.

Amilton também utiliza arpejos com aproximações e passagens cromáticas. O segundo exercício consiste em tocar arpejos de três notas partindo do terceiro grau de Ré menor (Fá) e do quinto (Lá) precedidos de uma aproximação cromática (Figura 182).



Figura 182 – Exercício para a prática de arpejos com aproximação cromática partindo do quinto grau do acorde cifrado.

Os arpejos com aproximações cromáticas foram encontrados em diversos lugares dos solos analisados neste trabalho. Um dos exemplos é o compasso 5 do solo sobre *Corcovado* (gravação de 1979), onde Amilton toca sobre o acorde de Sol menor com sétima, arpejos de três e quatro notas partindo do terceiro e quinto graus (Figura 183), além do arpejo da téttrade do acorde cifrado (Sol menor com sétima). Os arpejos sobre o terceiro e quinto graus são precedidos de aproximação cromática (notas destacadas em azul).



Figura 183 – Uso de arpejos no solo de Amilton Godoy sobre *Corcovado* (solo de 1979), c. 5.

O terceiro exercício para a prática de arpejos consiste em tocar uma sequência de arpejos intercalados por grupos de duas notas em intervalos de terceiro grau, seguindo a estrutura intervalar da escala escolhida (Figura 184). Para exemplificar o exercício escolhemos a escala de Dó maior. Podemos notar que as notas mais agudas (notas que iniciam os arpejos e os grupos de duas notas que os intercalam) formam a escala de Dó maior descendente. Esse exercício pode ser adaptado para qualquer escala/tonalidade.



Figura 184 – Exercício para a prática de arpejos.

Na Figura 185 temos os compassos 35 e 36 do solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), onde destacamos em cor azul um trecho similar ao exercício da Figura 184.

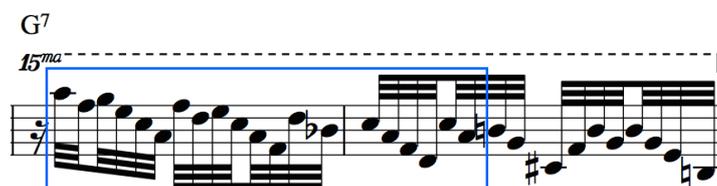


Figura 185 – Uso de arpejos no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (solo de 2019), c. 35 e 36.

O último exercício deste subtópico é voltado para a prática de aproximação cromática para o quinto e terceiro graus do acorde cifrado, seguido de um arpejo de quatro notas partindo do terceiro grau. Na Figura 186 temos o exercício sobre o acorde de Fá maior. Para iniciar temos uma aproximação cromática descendente do sexto grau (Ré) para o quinto (Dó). Em seguida é tocada a nota Si bemol (uma nota diatônica acima do terceiro grau), a nota sol (nota diatônica abaixo do terceiro grau) e uma aproximação cromática ascendente para o terceiro grau (Lá), de onde se inicia um arpejo até o nono grau (Sol). Para finalizar, o exercício resolve na tônica (Fá).



Figura 186 – Exercício para a prática de aproximações cromáticas e arpejos.

Aproximações cromáticas para as notas pertencentes à tríade dos acordes cifrados são muito utilizadas nos solos de Amilton Godoy analisados neste trabalho, sobretudo para o terceiro e o quinto grau. Na Figura 187 temos um exemplo de aproximação cromática para o terceiro grau do acorde cifrado (Fá maior) nos compassos 9 e 10 do solo de *Garota de Ipanema* (gravação de 1965).



Figura 187 – Aproximação cromática no solo sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 1965), c. 9 e 10.

1.13.3 Acordes em bloco

Os acordes em blocos foram utilizados por Amilton Godoy no início dos três solos sobre *Garota de Ipanema* (gravações de 1965, 1995 e 2019). Notamos que essa é uma boa ferramenta para variar o solo sobre momentos de harmonia parada, por exemplo; em momentos que a mesma cifra dura mais de um compasso. Nos solos sobre *Garota de Ipanema* os acordes em blocos são tocados em um movimento harmônico do primeiro grau (Fá com sétima maior) para o segundo grau dominante (Sol com sétima), que é dominante do quinto grau de Fá maior. O ritmo empregado geralmente é bastante sincopado, seguindo um padrão/clave de samba. Observamos que Amilton constrói uma linha melódica na ponta dos blocos (nota mais aguda), que é harmonizada por intervalos de terceiro e quarto graus abaixo e, mantém o baixo em notas pertencentes ao acorde cifrado ou cria um caminho melódico com o mesmo ritmo. Os blocos de acordes geralmente são preparados com cromatismos. Outra característica dos acordes em blocos tocados por Amilton é que ele antecipa o próximo acorde, geralmente

tocando uma nota dissonante na ponta (11+ e 7 por exemplo). Para exemplificar o exercício adotamos a mesma cifra de *Garota de Ipanema* (Fá maior e Sol com sétima), entretanto, pode ser praticado em todos os tons. Nesse primeiro exercício o baixo é fixo em notas pertencentes aos acordes cifrados, sendo tocados o primeiro e quinto graus sobre Fá maior e, tônica e terceiro grau sobre Sol com sétima (Figura 188). O baixo deve ser tocado com as baquetas 1 e 2 (mão esquerda), a linha melódica superior pode ser tocada com a baqueta 4 e a linha abaixo pela baqueta 3.



Figura 188 – Exercício para a prática de acordes em blocos.

Na Figura 189 temos um exercício que possui os mesmos princípios do anterior. O ritmo continua sincopado, temos uma melodia na linha superior que é harmonizada pela linha inferior à ela, uso de cromatismos, entre outros. A diferença é que o baixo toca a mesma melodia da linha superior (uma oitava abaixo), conferindo maior sensação de movimento aos acordes, pois, o baixo caminha no mesmo sentido das demais vozes.



Figura 189 – Exercício para a prática de acordes em blocos.

Os acordes em blocos podem ser aplicados sobre qualquer cadência harmônica. Na Figura 190 temos um exercício para a prática de acordes em blocos sobre uma cadência muito encontrada no repertório de música brasileira, trata-se da cadência II-V-I. Para exemplificar o exercício adotamos a tonalidade de Dó maior, onde temos a cadência composta pelos acordes Ré menor com sétima, Sol com sétima e Dó com sétima maior. Os princípios dos demais exercícios e as aplicações pelo Amilton Godoy em seus solos continuam sendo utilizados neste exercício.



Figura 190 – Exercício para a prática de acordes em blocos.

Na Figura 191 temos os compassos 1 ao 3 da transcrição do solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019) onde são utilizados acordes em blocos que deram suporte à elaboração dos exercícios propostos neste subtópico. Nos demais solos sobre *Garota de Ipanema* os acordes em blocos também são empregados, inclusive, nos mesmos compassos das transcrições.



Figura 191 – Acordes em blocos no solo de Amilton Godoy sobre *Garota de Ipanema* (gravação de 2019), c. 1 ao 3.

1.14 Solo sobre *Garota de Ipanema* baseado nos exercícios

Para finalizar este capítulo, iremos agora mostrar um solo sobre *Garota de Ipanema* construído com base nos exercícios que foram elaborados, isto é, a partir das ferramentas encontradas recorrentemente nos solos de Amilton Godoy analisados neste trabalho (Figura 192).

O início do solo conta com os acordes em blocos aplicados de forma semelhante aos solos de Amilton sobre *Garota de Ipanema*, onde está presente o padrão rítmico sincopado do samba, as aproximações cromáticas e a antecipação para o acorde de Sol com sétima (dominante do dominante) com a tensão 11+ (Dó sustenido). Em seguida (compassos 6 e 7) temos a escala de blues da tonalidade relativa (Ré menor blues) que gera uma aproximação cromática para o terceiro grau da tonalidade (Lá). Também temos uma aproximação cromática descendente do sexto para o quinto grau da tonalidade. No compasso 8 temos uma preparação (anacruse) para o compasso 9 onde

novamente utilizamos a escala de blues da tonalidade relativa (Ré menor blues). No compasso 10 empregamos um ritmo sincopado, elemento recorrente nos solos de Amilton. Nos compassos 11 e 12 empregados um contorno melódico bastante utilizado por Amilton que conta com saltos intervalares em contratempos. A partir da segunda metade do compasso 12 ao compasso 13 temos um *lick* de blues que consiste em fazer uma aproximação cromática para o quinto grau e depois tocar o sétimo grau (de Sol com sétima dominante). Como o *lick* possui somente três notas e nós mantemos o ritmo base em semicolcheias, surge um ritmo cruzado, assim como observamos em alguns solos de Amilton. O compasso 14 é baseado na rearmonização para o acorde dominante de Fá (Dó com sétima) no lugar de Sol bemol com sétima. No final do compasso temos uma aproximação cromática descendente do sexto para o quinto grau do acorde do compasso seguinte (Fá maior). No compasso 15 temos a escala de blues da tonalidade relativa (Ré menor blues), gerando uma aproximação cromática para o terceiro grau da tonalidade (Fá maior). Essa escala também pode ser encarada como a pentatônica da tonalidade relativa (pentatônica de Ré menor) acrescida de uma aproximação cromática do quarto para o quinto grau. No compasso 16 utilizamos um pequeno motivo rítmico de três semicolcheias partindo da segunda semicolcheia de cada tempo para realizar uma antecipação para a nona do acorde de Fá, cifrado no compasso 17 onde inicia o **B** da forma. Esse pequeno motivo rítmico é desenvolvido até o compasso 20. Nos compassos 21 e 22 utilizamos arpejos com aproximações cromáticas para o terceiro e o quinto grau do acorde cifrado (Fá sustenido menor com sétima). No final do compasso 22 até 24 temos uma sequência de intervalos de terceiro grau descendentes que termina em uma antecipação para o terceiro grau do acorde de Sol menor com sétima, utilizando o motivo rítmico de três notas que foi tocado pela primeira vez no compasso 16. No compasso 25 temos arpejos com aproximações cromáticas para o terceiro e quinto grau de Sol menor com sétima em ritmo de tercinas de semicolcheias. No compasso 26 utilizamos um ritmo sincopado baseado nos padrões de samba. Nos compassos 27 e 28 novamente empregados o motivo rítmico de três notas partindo da segunda semicolcheia. No compasso 29 utilizamos o modo dórico em Lá com um contorno melódico sincopado, iniciando a frase na segunda semicolcheia do primeiro

tempo. No compasso 30 temos uma aproximação cromática com antecipação para a tônica do próximo acorde cifrado (Sol menor com sétima). No compasso 31 foram utilizadas aproximações cromáticas descendentes para o sétimo e o quinto grau utilizando o já empregado motivo rítmico de três notas partindo da segunda semicolcheia de cada tempo. Nos compassos 33 e 34 temos o ápice do solo, onde utilizamos uma sequência de arpejos intercalados por grupos de duas notas em intervalos de terceiro grau, seguindo a estrutura intervalar do acorde cifrado, isto é, Fá maior. Os arpejos são tocados com a subdivisão rítmica em fusas, ou seja, no dobro do andamento praticado no solo até o momento. No compasso 36 temos um intervalo de segunda menor (Dó e Dó sustenido) que é tocado ao mesmo tempo nas segundas e quartas semicolcheias, proporcionando um efeito rítmico de contratempo. Do compasso 37 ao 39 temos uma cadência II-V-I onde utilizamos notas diatônica à tonalidade de Fá maior e aproximações cromáticas para o terceiro grau de Fá, reforçando o caráter conclusivo do solo.

Este solo foi escrito de forma que comportasse o máximo de proximidade com os exercícios sugeridos por nós neste capítulo. Acreditamos que trabalhando estes exercícios (e/ou outros que podem ser criados a partir das análises) de forma aprofundada, isto é, chegando ao ponto de internalizá-los, a essência dos exercícios deverá aparecer de forma espontânea em um momento de improvisação. Conforme podemos perceber no solo escrito, foi possível criar um discurso musical original, mantendo as características dos solos de Amilton Godoy, como: os contornos melódicos com deslocamento rítmico similares aos do choro e samba, as células rítmicas/claves do samba (como a clave telecoteco), os acordes em blocos, as antecipações, a forma com que Amilton utiliza as aproximações cromáticas e a forma com que ele desenvolve células rítmico-melódicas, conferindo unidade ao discurso dos seus solos. Esse foi o processo adotado por nós para entender melhor o vocabulário dos solos de Amilton Godoy: transcrever, entender, tocar e, através da prática dos estudos desenvolvidos, nos apropriar de diversas ideias, estratégias, ferramentas e padrões característicos de seu estilo de improvisação. Este processo nos garante um suporte para improvisar ao

vibrafone dentro da linguagem do samba jazz, tendo como norte o vocabulário de um de seus expoentes: Amilton Godoy.

Solo sobre Garota de Ipanema

Fmaj7 G7(#11)
 5 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7 Gb7(#11)
 9 Fmaj7 3 G7
 13 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7
 17 F#maj7 B7
 21 F#m7 D7(add9)
 25 Gm7 Eb7(add9)
 29 Am7 D7 Gm7 C7
 33 Fmaj7 G7
 37 Gm7 Gb7(#11) Fmaj7

Figura 192 – Solo de vibrafone sobre *Garota de Ipanema* escrito pelos autores.

Considerações finais

Amilton Godoy é um dos grandes expoentes da MPIB, sobretudo do samba jazz, tendo carreira consolidada internacionalmente junto ao Zimbo Trio. Neste trabalho buscamos identificar características da sua improvisação e adaptá-las ao vibrafone, propondo estudos que auxiliem no desenvolvimento da capacidade de improvisar ao instrumento dentro da linguagem do samba jazz. Entendemos que o método por nós trabalhado (da transcrição até a criação e prática dos exercícios) possa ser de muito valor não apenas para vibrafonistas, mas para demais instrumentistas interessados em improvisação, sobretudo por mostrar caminhos que ajudam a incorporar aspectos estilísticos de outros músicos que são referências, como é o caso de Amilton Godoy no samba jazz.

A partir das análises dos solos do início da carreira de Amilton Godoy ficou claro a existência de elementos provindos do *jazz* no seu estilo de improvisação. Foram encontrados trechos idênticos aos utilizados pelo pianista de *jazz* Oscar Peterson, referência declarada de Amilton. Identificamos o emprego recorrente de ferramentas que remetem ao blues nos solos de *O Barquinho Diferente* e *Garota de Ipanema*, ambos gravados no primeiro disco do Zimbo Trio em 1965. Entretanto, em comparação com os solos mais recentes o seu estilo de improvisação parecer ter mudado. Os solos passaram a possuir maior similaridade com características de melodias da música brasileira, sobretudo o samba e o choro. Com o decorrer dos anos esses elementos passaram a caracterizar os solos de Amilton, sendo parte da estrutura geral dos solos. Algumas delas são: contornos melódicos sincopados, desenvolvimento de frases com base em pequenas células rítmico melódicas (muitas identificadas com padrões de samba/choro) e o desenvolvimento rítmico com base em padrões/claves de samba.

Para a realização das adaptações dos solos sobre *Garota de Ipanema* gravados em 1965 e 2019 foram necessárias poucas alterações. Grande parte delas foram trocas de oitavas, pois, o vibrafone não comportou a tessitura original dos solos. Nos momentos de acordes em blocos com mais de 4 notas foi necessário reduzir para quatro notas, porém,

foram trechos muito breves. Enquanto o pianista dispõe de 10 dedos para executar os solos, o vibrafonista dispõe de apenas quatro baquetas, entretanto, escolhendo uma manulação adequada foi possível executar os solos ao vibrafone no andamento original das gravações, mantendo maior proximidade possível com os solos originais.

A proposta de estudo aqui apresentada é baseada no aprendizado via audição, que possibilitou a realização das transcrições, análises e performances dos solos de Amilton Godoy. Essa proposta nos permitiu uma aproximação com os solos estudados, uma vez que, para realizar esse trabalho foi necessário ouvir muitas vezes os solos e tocar junto. A prática de tirar músicas de ouvido foi de suma importância, pois, nos proporcionou realizar um número maior de transcrições do que o planejado. Através desse material foi possível entender melhor o estilo de improvisação de Amilton Godoy e criar exercícios que, se trabalhados de forma a internalizá-los, irão proporcionar ao estudante ferramentas para improvisar com um vocabulário próximo do encontrado nos solos de Amilton. Nesse sentido o modelo proposto neste trabalho pode ser replicado em estudos de outros instrumentos além do vibrafone.

O presente trabalho, ao delinear um esboço do estilo de improvisação de Amilton Godoy, pode ser uma boa base para futuros projetos sobre o estilo deste músico, tão importante na MPIB. Contribui, também, para pesquisas em torno da estética que envolve o samba jazz. Vale aqui destacar ainda que as transcrições realizadas já estão sendo utilizadas pelo próprio Amilton Godoy em suas aulas particulares e poderão compor uma coletânea de transcrições de solos do pianista. O material didático produzido possui instruções para o estudo ao vibrafone, entretanto, pode ser utilizado no estudo de qualquer instrumento e desdobrado em uma série grande de estudos. Por fim, durante a realização desta pesquisa tomamos conhecimento da atuação de vibrafonistas brasileiros em gravações e apresentações de samba jazz no período entre os anos 1950 e 1970. São instrumentistas pouco lembrados hoje. Assim, esta pesquisa pode abrir também uma possibilidade de se aprofundar na história do vibrafone no Brasil, impulsionando estudos sobre estes vibrafonistas.

Referências

1. AEBERSOLD, Jamey. **Charlie Parker Omnibook**: Transcribed From His Recorded Solos. USA: Atlantic Music Corp. v. 1, 1978.
2. ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2005.
3. ALVES, Cléber José Bernardes. **Paulo Moura e a bossa nova instrumental: Análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)**. Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2019.
4. ARAÚJO, Isabella Amaral. **A improvisação de Léa Freire junto ao quinteto "Vento em Madeira"**. Orientador: Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
5. BURTON, Gary. **Introduction to Jazz Vibes**. Glenview, IL: Creative Music, 1965.
6. BURTON, Gary. **Four Mallet Studies**. Chicago: Creative Music, 1968.
7. CÂMARA, F. A. **Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
8. CERQUEIRA, Jezyel Levy Maia. **Estudo técnico e interpretativo do estilo de improvisação do saxofonista Zoot Sims**. Orientador: Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
9. COKER, Jerry. **Elements of the Jazz Language for the developing improviser**. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.
10. COLLURA, Turi. **Improvisação: Práticas criativas para a composição melódica na música popular**. Vitória, Brasil: Univila, 2007.
11. CHEESMAN, Brian Scott. **An introductory guide to vibraphone: four idiomatic practices and a survey of pedagogical material and solo literature**. Tese (Doctor of music) - University of Southern Mississippi, Mississippi, EUA, 2012.
12. CROOK, Hal. **How to Improvise – An Approach to Practicing Improvisation**. Rottenberg: Advance Music, 2002.

13. DAVIS, Thomas. **Voicing and Comping for Jazz Vibraphone**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1999.
14. DUGGAN, Mark James. **Tradition and Innovation in Brazilian Popular Music: Keyboard Percussion Instruments in Choro**. Tese (Doctor of music) - Faculty of Music University of Toronto, Toronto, 2011.
15. FABRIS, Bernardo Vescovi. **O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: Investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação**. Orientador: Dr. Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
16. FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador: O estilo de Nailor Azevedo "Proveta"**. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
17. FARIA, Nelson. **A arte da improvisação: Para todos os instrumentos**. Brasil: Lumiar Editora, v. 1. ISBN 9788574072715, 2009.
18. FERNANDES, Carlos; ROCHA, Fernando. O Estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy no primeiro disco do Zimbo Trio. **Diálogos musicais na pós graduação: Práticas de performance nº5**, Belo Horizonte, MG, ed. 5, 2020.
19. FILHO, Walter Nery. **O estilo de improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma investigação analítica**. Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. Monografia (Especialista em Linguagem e Estruturação Musical) - Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo, 2008.
20. FRIEDMAN, David. **Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling**. Boston: Berklee Press, 1973.
21. MICHAELSEN, Garrett. **Analyzing Musical Interaction in Jazz Improvisations of the 1960s**. Tese (Doctor of Philosophy) - Indiana University Jacobs School of Music, Indiana, 2013.
22. GIL, Walmir de Almeida. **A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016.
23. GODOY, A. **Amilton Godoy**. São Paulo. Disponível em: <<http://clamescolademusica.com.br/amilton-godoy/>>. Acesso em: 8 abr, 2019, [2018] Ano provável.
24. GODOY, A. **O nascimento da música instrumental brasileira**. São Paulo, 2007. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/37662/40376/> Acesso em: 8 abr. 2019.

25. GOMES, Marcelo Silva. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova**: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. Orientador: Prof. Dr. Rafael Antonio dos Santos. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2010.
26. HOLMGREN, Marj. **Developing four mallet technique**. [S. l.]: Studio 4 productions, 1978.
27. LEVINE, Mark. **Jazz piano book**. EUA: Sher Music. Co., 1889.
28. LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Pentaluna, CA: Sher Music Co., 1996.
29. LIPNER, Arthur. **Jazz Mallets: In Session**. Nashville, TN: Row-Loff Productions, 2000.
30. LIPNER, Arthur. **Jazz Vibes Real Book**, Wilton, CT: Malletworks, 1996.
31. MACHADO, Cristina Gomes. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa**: Uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2008.
32. MALLOWS, Frank A. **An historical survey of the development of the vibraphone as an alternative accompaniment instrument in jazz**. Dissertação (Mestrado) - SOUTH AFRICAN COLLEGE OF MUSIC UNIVERSITY OF CAPE TOWN SOUTH AFRICA, CAPE TOWN SOUTH AFRICA, 2004.
33. MATSUNOBU, Kayo. **Oscar Peterson Jazz Piano Solos**: Transcriptions e Adaptations from the Original Recordings. 1. ed. Japan: Nichion publications inc. v. 1, [1970?]
34. MCNULTY, Brian. **Jazz vibraphone pedagogy**: A survey of existing method books and a proposed undergraduate curriculum. Orientador: John Tafoya. Tese (Doctor of music) - Indiana University, Indiana, 2013.
35. METZGER, Jon. **The Art and Language of Jazz Vibes**: With Easy to Intermediate Exercises for Developing an Individual Sound. McLean, VA: EPM Publications, 1996.
36. MONZO, Diego Souza Vilas. **Improvisação musical e um improvisador**: A música sem fronteiras de Luiz Eça. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2016.

37. NASCIMENTO, E. D. D; PENHA, Gustavo Rodrigues. A importância da transcrição no aprendizado da improvisação musical no jazz. **Jornada de Artes da UEMS - JART**, Campo Grande-MS, v. 1, n. 5, p. 1-12, 2018.
38. NMBM, Amilton Godoy, **Teclas e Afins**, ano 2, n. 15, 2015.
39. OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre de. **Práticas de performance no vibrafone solo: Estudos e ferramentas idiomáticas aplicados a um repertório de Música Popular Instrumental Brasileira**. Orientador: Fernando de Oliveira Rocha. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2019.
40. PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Orientador: Prof. Dr. Fernando H. O. Iazzetta. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, USP., São Paulo, 2011.
41. PIEDADE, Acécio Tadeu de C. "**Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities**". In: *Jazz Planet*, Atkins, Taylor (editor). Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003. Também publicado nas seguintes fontes: "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades" Actas del II Congreso Latinoamericano de Música Popular-IASPM, Santiago de Chile, 1999 e *Antropologia em Primeira Mão*, nº 21, Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 1997.
42. PRESTA, José Fernando. **A improvisação guitarrística de Olmir Stocker "Alemão"**. Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos. 2004. 217 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004.
43. RUTSCHMAN, Micah Shaw. **Jazz vibraphone as a chordal instrument: A COMPREHENSIVE GUIDE TO COMPING AND BLOCK CHORD TECHNIQUES**. Orientador: John C Stephens. 2018. 169 p. Dissertation (Doctor of music) - University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois, 2018.
44. SANTOS, Bruno Soares. **Duos para vibrafone e piano: Estudo interpretativo das peças sonata para vibrafone e piano de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmund Campion**. Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha. 2010. 127 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2010.
45. SCHENKEL, Steven M. **The tools of jazz**. New Jersey: Prentice Hall, 1983.
46. SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. Orientador: Dr. Marco Túlio de Paula Pinto. Dissertação (Mestrado) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.
47. SHER, Chuck. **The Standards Real Book**. C. ed. Petaluna, USA: Sher Music, ISBN 188317091, 2000.

48. SILVA, R. F. **A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin.** Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
49. SILVA, Raphael Ferreira. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. **Opus**, Uberlândia, p. 9-29, 2 ago, 2017.
50. SOUZA, André Pinheiro. **Vibrafone: Guia de Estudo.** Orientador: Dr. José Antonio de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
51. SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Educação Musical - Uma nova abordagem:** Centro livre de aprendizagem musical. Orientador: além da sua influência jazzística. Dissertação (Mestrado) - Universidade Presbiteriana Manckenzie, São Paulo, 2006.
52. VEIT, Andrew Gregory. **Developing a curriculum for the study of jazz vibraphone available through the online community, the vibesworkshop.com.** Orientador: Daniel Moore. Tese (Doctor of music) - The University of Iowa, Iowa, 2016.

Referências em áudio:

Playlist dos solos do Amilton Godoy que foram transcritos:

<https://youtube.com/playlist?list=PL3rTRX0036FOD-Q5siz7h4YrMTRSYV3wJ>

Playlist com os áudios dos exercícios criados:

<https://youtube.com/playlist?list=PL3rTRX0036FPw4azVei3Gtl2QZzPFQYJC>

Prática de aproximações cromáticas para o quinto e terceiro graus

Práticas de acordes em blocos partindo da tônica e antecipando o acorde dominante do dominante e utilizando quatro baquetas e mantendo o baixo estático:

Prática de acordes em blocos partindo da tônica e antecipando o acorde dominante do dominante utilizando três baquetas (baixo caminhando uma oitava em relação à voz superior):

Prática de acordes em blocos em uma cadência II-V-I maior utilizando três baquetas:

Transcrições

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 1965

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score for "Garota de Ipanema" is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of F# minor. The score includes various chords and melodic lines, with some measures containing triplets and slurs. The chords are as follows:

- Staff 1: Fmaj7, G7
- Staff 2: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, Gb7(#11)
- Staff 3: Fmaj7, G7
- Staff 4: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, 3
- Staff 5: F#maj7, B7(add9)
- Staff 6: F#m7, D7(add9)
- Staff 7: Gm7, Eb7(add9)
- Staff 8: Am7, D7, Gm7, C7
- Staff 9: Fmaj7, G7
- Staff 10: Gm7, Gb7(#11), Fmaj7, Gb7(#11)

2

41 F^{maj7} G^7 8^{va}

45 Gm^7 $G^b7(\#11)$ F^{maj7} $G^b7(\#11)$ 8^{va}

49 F^{maj7} G^7 8^{va}

53 Gm^7 $G^b7(\#11)$ F^{maj7}

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 1995

Transcrição: Carlos Fernandes

w/slide-|

5 Gm^7 $G\flat 7(\#11)$ $Fmaj^7$ $G\flat 7(\#11)$

9 $Fmaj^7$ G^7

13 Gm^7 $G\flat 7(\#11)$ $Fmaj^7$

17 $F\#maj^7$ $B^7(add9)$

21 $F\#m^7$ $D^7(add9)$

25 Gm^7 $E\flat 7(add9)$

29 A^m7 D^7 Gm^7 C^7

33 $Fmaj^7$ G^7 $8va---$

2

37 Gm^7 $Gb^7(\#11)$ $Fmaj^7$ $Gb^7(\#11)$

41 $Fmaj^7$ G^7 *tr*

45 Gm^7 $Gb^7(\#11)$ $Fmaj^7$ Gb^7

49 $Fmaj^7$ G^7 *tr*

53 Gm^7 $Gb^7(\#11)$ $Fmaj^7$

Garota de Ipanema

Solo tocado por Amilton Godoy em 2019

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score for "Garota de Ipanema" is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various chords and rhythmic patterns, including triplets.

Staff 1: Starts with a **Fmaj7** chord. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 2: Measures 5-8. Chords: **Gm7**, **Gb7(#11)**, **Fmaj7**, **Gb7(#11)**. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above the staff.

Staff 3: Measures 9-12. Chords: **Fmaj7**, **G7**. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Staff 4: Measures 13-16. Chords: **Gm7**, **Gb7(#11)**, **Fmaj7**. The melody features a triplet of eighth notes.

Staff 5: Measures 17-20. Chords: **F#maj7**, **B7(add9)**. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above the staff.

Staff 6: Measures 21-24. Chords: **F#m7**, **D7(add9)**. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Staff 7: Measures 25-28. Chords: **Gm7**, **Eb7(add9)**. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above the staff.

Staff 8: Measures 29-30. Chords: **Am7**, **D7(add9)**. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

Staff 9: Measures 31-32. Chords: **Gm7**, **C7**. An **8va** marking is present above the staff.

Staff 10: Measures 33-36. Chords: **Fmaj7**, **G7**. An **15va** marking is present above the staff.

2

37 *Gm7* *Gb7(#11)* *Fmaj7* *Gb7(#11)*
8va

41 *Fmaj7* *G7* *8va*

45 *Gm7* *Gb7(#11)* *Fmaj7* *Gb7(#11)*

49 *Fmaj7* *G7*

53 *Gm7* *Gb7(#11)* *Fmaj7*

Incompatibilidade de Gênios 2007

Transcrição: Carlos Fernandes

Am⁷

5 Dm⁷ 8^{va}-----

9 Fm⁶/G G⁷ 3 3

13 Cmaj⁷

17 Gb⁷(#11) 8^{va}-----

21 Fmaj⁷ 8

25 Bm⁷ E⁷

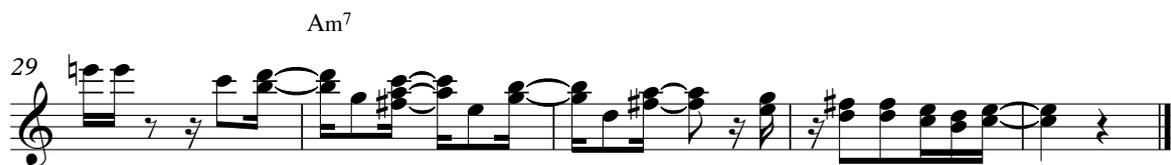
Am⁷

29

Detailed description: This is a musical score for guitar in 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff starts with an Am7 chord and features a melodic line with eighth notes and rests. The second staff begins at measure 5 with a Dm7 chord and includes a trill marked '8va'. The third staff starts at measure 9 with an Fm6/G chord and a G7 chord, featuring triplet eighth notes. The fourth staff begins at measure 13 with a Cmaj7 chord. The fifth staff starts at measure 17 with a Gb7(#11) chord and includes another trill marked '8va'. The sixth staff begins at measure 21 with an Fmaj7 chord and an 8-measure rest. The seventh staff starts at measure 25 with a Bm7 chord and an E7 chord, showing a block chord texture. The eighth staff begins at measure 29 with an Am7 chord and continues with a block chord texture.

Incompatibilidade de gênios 2019

transcrição: Carlos Fernandes



Lôro

Transcrição: Carlos Fernandes

E7/D A/C# G#/C
 7 C#m7/B A#m9(b5) D#7(b9)
 12 F#m/G# A7(b5)/G# C#(sus4b9) Dmaj7(#5)
 18 B7(sus4) B7 D7(b5) D#m6 Emaj7(#5)
 23 D7(b5) A/C# A9 E/G#
 27 F#7 B7(sus4) B7 D9
 31 A/C# A9 E/G#
 35 F#7 B7(sus4) E7/D A/C# 6
 41 G#/C C#m7/B

2

46 $A\#m^9(b5)$ $D\#7(\#9)$ $F\#m/G\#$ $C\#(sus4b9)$

3 6

51 $F\#7$ $B7(sus4)$

56 $E7$ $E7/D$

59 $A/C\#$

61 $C\#m7/B$ $F\#7$ B

3 3

O Amor em Paz

Transcrição: Carlos Fernandes

Cm⁷ F7(#5) B^bmaj7
 B^o7 Cm⁷ C^{#o}7 Dm⁷ Dm⁷/C

5

10 B^bm⁷ E^b7(#5) A^bmaj7 A^b7

14 Am⁷(b5) A^b7(#11) Gmaj7

17 G7(#5) Cm⁷ F7(#5)

20 B^bmaj7 B^o7 Cm⁷ C^{#o}7

24 Dm⁷ Dm⁷/C B^bm⁷

27 E^b7(#5) A^bmaj7 A^b7 Am⁷(b5)

31 A^b7(#11) Gmaj7 C7(add9) Fmaj7 C7

36 E^bmaj7 E^b6 E^o7 E^bm⁶ Gm⁷

2
41

Db7(#11) C7 Cm7 D7(#5) Gm6

3 6 3

Corcovado 1979

Solo tocado por Amilton Godoy em 1979

Transcrição: Carlos Fernandes

Am⁶

3

5

7

9

11

13

15

17

19

8va

2

21 Gm⁷ C⁹(sus4) C⁷(b9)

23 Fmaj⁷(#5) Fmaj⁷

25 Fm⁷ Bb⁷(#11)

27 Em⁷ Am⁷(add4)

29 Dm G⁹(sus4) G⁷(b9)

31 Em⁷(b5) A⁷(b9)

33 Dm⁷ G⁹(sus4) G^{#o}

35 C⁶ Bb⁷(#11) G^{#o7}

37 Am⁶

39 G^{#o}

41 Gm⁷ C⁹(sus4) C⁷(b9)

8^{vb}

43 Fmaj7(#5) Fmaj7 3

45 Fm7^{8va} Bb⁹

47 E7(b9)^{8va} A7(b9)

49 Am⁶

51 Dm7 Bb7(#11) G#^o

53 Am⁶

55 G#^o

57 Gm7 C⁹(sus4) C7(b9)

59 Fmaj7(#5) Fmaj7

61 Fm7 Bb7(#11) Em7 Am7(add4)

65 Dm7 G⁹(sus4) G7(b9) Em7(#5) A7(#5)

69 Dm7 G⁹(sus4) G#^o C⁶ Bb7(#11) G#^o

Corcovado 1992

Solo tocado por Amilton Godoy em 1992

Transcrição: Carlos Fernandes

The musical score for "Corcovado 1992" is presented in a single system with eight staves. The notation includes various chords and rhythmic figures:

- Staff 1:** Starts with a whole rest, followed by a sixteenth-note triplet. Chords: Am⁶, G^o. Rhythmic markings: 6, 3.
- Staff 2:** Chords: Gm⁷, C⁹(sus4), C⁷(b9), Fmaj7(#5), Fmaj7. Rhythmic marking: 3.
- Staff 3:** Chords: Fm⁷, B^b9.
- Staff 4:** Chords: E⁷(b9), A⁷(b9). Rhythmic marking: 3.
- Staff 5:** Chord: Am⁶.
- Staff 6:** Chords: Dm⁷, B^b7(#11), G^o. Rhythmic marking: 3.
- Staff 7:** Chord: Am⁶.
- Staff 8:** Chords: G^o, Gm⁷, C⁹(sus4), C⁷(b9). Rhythmic marking: 3.

2

24 Fmaj7(#5) Fmaj7

26 Fm7 Bb7(#11)

28 Em7 8va----- Am7(add4)

30 Dm7 G9(sus4) G7(b9)

32 Em7(b5) A7(b9) 8va----- Dm7 G9(sus4) G7(b9)

36 C6 Bb7(#11) G#° Am6

40 G#° Gm7 C9(sus4) C7(b9)

44 Fmaj7(#5) Fmaj7 Fm7 Bb9

48 E7(b9) A7(b9) Am6

52 Dm7 Bb7(#11) G#°

54 Am^6

56 $G^\#o$

58 Gm^7 $C^9(sus4)$ $C7(b9)$

60 $Fmaj7(\#5)$ $Fmaj7$ Fm^7

63 (8) $Bb7(\#11)$ Em^7 $Am^7(add4)$ Dm^7 $G^9(sus4)$ $G7(b9)$

68 $Em^7(b5)$ $A^7(b9)$ Dm^7 $G^9(sus4)$ $G^\#o$ C^6

O Barquinho diferente 1965

Solo de Amilton Godoy gravado em 1965

Transcrição: Carlos Fernandes

Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷
 5 Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷
 9 Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷
 13 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

8^{va} 6 6
 3 3 6
 8^{vb}

Entrevista com Amilton Godoy

C- Amilton? **A-** Obá! **C-** Agora sim, estou gravando! **A-** A, está bom, ótimo! **C-** Então, o Sr. conseguiu dar uma olhada nas transcrições? **A-** Então, li, vi as transcrições ontem com muito carinho né, e olha, devo dizer que você fez um trabalho muito maravilhoso, viu? Está muito, muito caprichado, muito bem feitas, deve ter te dado um belo trabalho. E acho que exigiu de você um conhecimento grande, porque você relacionou todas as harmonias, identificou todos os acordes. Fiz algumas anotações lá nas minhas partituras, eu deixei lá na escola hoje, né? Mas uma hora dessas se você quiser, eu posso conversar com você alguma coisa de tal compasso, né? Vamos dizer, tem lá uma harmonia que não é a que eu fiz, certo? Mas a transcrição está muito bem feita, muito bem escrita. Não é fácil pegar isso, né? Como não é fácil pra mim tocar o que eu tinha tocado (risos), eu pui na estante e comecei a tocar cada uma delas, né? E falei ó, “vou ter que estudar esse negócio aqui” (risos). Tem horas que têm notas pra burro, né? E eu falei, “puxa vida, eu fiz cada solo, né?” É engraçado porque quando você improvisa, você não se dá conta né? É o que vem no momento, na hora, então me deu um trabalho grande no sentido de tentar reproduzir aquilo exatamente como você escreveu. Mas o seu trabalho está muito bacana, muito bem feito, sabe? Deve ter te tomado um tempo muito grande, não foi, Carlos? **C-** Muito obrigado, Amilton. Fico muito feliz. Olha, deu um certo trabalho, viu? Eu não sou pianista, né? **A-** Que instrumento você toca? **C-** Hoje em dia eu estudo vibrafone e venho da bateria. O meu intuito é estudar mais o seu estilo, pois eu o admiro muito e quero adaptar essas ferramentas para o vibrafone, né? Para poder contribuir com o material de apoio nesse assunto no Brasil, porquê não existe um material que dê instrução ao vibrafone dentro da música brasileira. **A-** A, que legal, cara! Você vai dar uma contribuição muito importante para os vibrafonistas, né? Porque aí vai ser específico para o instrumento. Eu fico imaginando, eu estudei um pouco de vibrafone, eu cheguei a tocar uma época, e é uma técnica complicada ali, né? Você ter que pensar na frente como é que você vai, imagina um solo desses no vibrafone, deve ficar lindo, né? **C-** Pois é, eu toquei alguns e gravei, depois eu posso te enviar. **A-** A, eu

vou querer ouvir sim, eu vou querer. Interessante viu, puxa vida! Mas, você conclui o trabalho com isso que você fez ou você vai precisar de algumas observações da minha parte, como é que funciona? **C-** É, agora eu vou analisar os solos seus que eu transcrevi e vou buscar as ferramentas que foram mais utilizadas nos solos, por exemplo *Garota de Ipanema*, tiveram três solos, né? **A-** É, eu vi. São três versões diferentes. Você pegou de gravações diferentes, né? Eu imagino que você ouviu, tirou de uma e depois tirou de outra. Como é que você fez? **C-** É, de cada uma eu escolhi uma gravação só, né? Por exemplo, de 1964 eu escolhi. **A-** A, sim. Você botou a data lá. **C-** Sim, eu peguei e transcrevi aquela lá. E aí eu falei, agora eu quero pegar uma mais recente, aí eu me deparei com a de 2019. **A-** É, está certo. Você escreveu lá, tributo, né? **C-** Isso, exato! Amilton, eu queria perguntar a você quais foram as suas principais referências no início do estudo do piano, do *jazz*? **A-** Sei, do *jazz* né? **C-** Isso. **A-** Olha, eu ouvi muitos pianistas de *jazz*, alguns me influenciaram muito, marcaram muito, né? Pelo virtuosismo, né? O maior deles assim foi o Oscar Petterson, né? **C-** Sim. **A-** Mas o primeiro pianista que eu ouvi e que eu fiz este trabalho que você está fazendo, que foi assim que eu estudava improvisação, porque a gente não tinha informação, né, de como, o que que é que estava acontecendo, nunca, não tinha lição de harmonia, não tinha, não sabia né? Eu morava no interior e as informações eram escassas totalmente, para quem quisesse fazer isso, né. **C-** Sim. **A-** Então, eu fiquei ouvindo, acho que eu tinha treze, treze anos, é! Quando, um músico que tocava na orquestra do Severino Araújo, que era uma orquestra que tocava, famosa no Rio de Janeiro, esteve lá na cidade que eu morava, que era Baurú, né? E me falou, ele foi na minha casa que meu tio era um, conhecia esses músicos. Então chegavam músicos lá em Bauru, ele levava para a minha casa e aí a gente era criança ainda, tocava alguma coisa, então era um tal de mostrar, né? “A, toca pra ele ver o que você está estudando”. **C-** Sim. **A-** E, e ele falou pra mim assim ó, “você tem que ouvir dois pianistas, George Shearing”, que era um pianista inglês de *jazz* que vivia no Estados Unidos, e, o outro era o Oscar Peterson, né? Eu nunca tinha ouvido falar nesses caras, né? Aí eu cheguei para o meu pai, “pai o negócio é aqui ó, tem que comprar esses discos”. Mas aí você pedia disco, levava três meses para chegar, porque tinha que pedir em São Paulo, aquelas coisas, né? De interior. Aí chegou, o primeiro que chegou foi um

disco do George Shearing, e era um disco que ele estava tocando com um quinteto, não sei se você conhece os primeiros trabalhos desse músico. **C-** Sim, com o Gary Burton, né? **A-** Não, esse aí Gary Burton é agora, ele tocava com outro vibrafonista na época que não era nada famoso. Ele tinha um quinteto, era guitarra, vibrafone, piano, baixo e bateria. E os timbres que ele conseguia, e os sistemas de bloco que ele tocava, era muito bacana, Carlos, se você puder procurar você vai achar isso na internet, chama-se George Shearing, você procura lá o quinteto de George Shearing. Você vai ver o som que ele fazia, era um som todo organizado, ele tocava o piano em bloco de acordes e aí saía aqueles solos dele bonitos, com muito bom gosto que ele fazia, né? E eu comecei a ficar encantado com aquilo, era uma coisa que eu nunca tinha ouvido, não entendi nada, né? Mas me interessei por aquele som. Aí comecei a, o que que eu fazia, falei, “a, eu tenho que tirar esse solo, quero reproduzir isso”, né? Entendeu? **C-** Sim. **A-** Aí começava a fazer a transcrição, e começava a estudar aquilo. Foi assim que eu comecei a estudar improviso, e essa forma de estudo foi que me acompanhou, né? A vida toda. Então, depois eu ficava tentando fazer uma análise, né? O que é que eles estavam fazendo. Eu comecei a perceber que tinha uma métrica, né? Ele estava improvisando em cima como se fosse a melodia, só que estava criando uma outra melodia, né? **C-** Entendi. **A-** Mas, era tudo muito difícil, porque não tinha pra quem perguntar, sabe? Eu também era muito criança ainda, mas já fui despertado por isso, desde cedo. Aí eu começava a querer reproduzir, né? Para aquilo começar a sair eu tinha que escrever (risos), então esse trabalho que você está fazendo me lembra muito o que eu fiz no meu estudo, né? **C-** Sim. **A-** E vou te contar, até hoje eu faço, porque quando vem alguma idéia nova, eu quero, me interesse por algum trabalho de um pianista moderno, né? Eu vou atrás e faço isso que você está fazendo, porque você vai ficar esperando que isso seja feito por alguém para que a transcrição caia na sua mão? **C-** Difícil, né? **A-** Às vezes não cai, né? Você não, ninguém fez, né? Entendeu? **C-** É verdade. **A-** E quando você consegue fazer isso, né? Você já tem um material musical na mão pra você poder, em cima disso você poder trabalhar. **C-** Exatamente. **A-** Então eu acho fundamental isso aí, a pessoa poder fazer e já ir atrás, né? De uma linguagem e tentar se apropriar dessa linguagem diferente. **C-** Sim. **A-** E foi assim que eu comecei a desenvolver, né? E aí o que acontece, você

desenvolve muito o ouvido, né? A percepção. Você ouvir aquela frase e ter que escrever aquela frase, e era difícil, né? Tinha que sair correndo com a, pegava, tirava a agulha da vitrola, voltava a ouvir outra vez, algumas coisas eram difíceis de captar (risos). **C-** É verdade. **A-** Mas foi assim que eu me desenvolvi, viu? Eu acabei ficando, meu ouvido já era, graças a Deus já tinha um ouvido bom, né? **C-** Sim. **A-** Mas ele ficou absoluto relativo também, né? Então eu ouvia uma frase e reproduzia, né? **C-** Que bacana! Então, a importância da transcrição, né? Para o aprendizado da improvisação, né, Amilton? **A-** Muito, muito, muito! O que você está fazendo vai ser de fundamental importância, o que você tem que fazer agora é tocar essas coisas que você tirou, você entendeu? **C-** Sim! **A-** Porque, eu falo, a partitura não tem som, né? Está bonito, se você conseguir reproduzir quando você for fazer no vibrafone, as vezes isso é uma coisa inusitada, né? Você também está dando uma condição muito legal para a sua performance. **C-** Sim. **A-** Se ficar muito anti-instrumentístico, porque o que acontece para o piano é que certas coisas que a gente faz, para outro instrumento, é muito mais complicado, é muito mais difícil do que para o piano, por causa do teclado, né? A forma de digitação, entendeu? **C-** Sim. **A-** Esse é um problema que você vai ter, claro. Mas é um problema nobre, né? Você pode pegar uma frase e falar; “eu vou fragmentar essa frase, eu vou fazer dessa forma”. Mas tudo que você gostar, que você acha que pode incorporar, tente fazer para que você possa tocar, é importante você tocar. Porque ao tocar, você faz com que essas, essa frase, esse conhecimento, ele fica realmente registrado dentro de você. É a continuidade disso que você está fazendo. É a forma que eu te aconselho, você já deve ter percebido isso, né? De você estudar. **C-** Sim. Bacana, Amilton! Muito obrigado. **A-** Que isso! **C-** Na transcrição eu até omiti a questão do acompanhamento, né? Eu transcrevi mais a questão da melodia improvisada e alguma outra nota, né? **A-** Tá, mas está bom, pô! Está bom! Está com a harmonia ali em baixo. É isso aí! Porque o seu instrumento é outro instrumento. Agora, se você ficar procurando como é que o pianista distribuiu, isso é coisa para pianista, ele que se vire lá, né? (risos) Vai facilitar muito a vida dele, deixa ele ir atrás também, pô! (risos) **C-** É verdade. (risos) **A-** É verdade, não é? **C-** Dá uma ajuda ali, mas espera aí, né? **A-** É, isso já ajuda muito, porque, se você passa uma frase dessa para qualquer instrumento, você já tem escrito, né? Por exemplo, eu peço autorização

para você, eu posso usar essa transcrição para mostrar para um aluno meu? Eu estou te perguntando. **C-** Com certeza! Com certeza! **A-** Pode? então! Então é um material que eu vou usar para determinados alunos que estiverem estudando, quando chegam em um determinado momento, como exemplo de trabalho feito em cima de um solista, entende como é? **C-** É um prazer! Com certeza! **A-** Isso vai me ajudar, entendeu? Essa é uma pergunta que eu queria te fazer. **C-** Não, que isso! O senhor fique a vontade. Inclusive eu devo transcrever mais uma versão de Corcovado. **A-** Sei. **C-** Porque no trabalho eu vou selecionar duas músicas, então será *Garota de Ipanema*, cuja eu tenho três versões, né? **A-** Tá, entendi. **C-** Eu tenho um Corcovado. Aí eu estou transcrevendo a outra de Corcovado agora, eu posso enviar para o senhor assim que terminar. **A-** A, eu vou querer sim! Puxa vida! Eu vou querer. Já separei aquilo lá, vou guardar tudo com muito carinho. Eu vou usar, entendeu? Porque isso é um material de estudo, cara, importantíssimo para um pianista, viu? Para um músico de maneira geral, né? Nós estamos falando de piano, mas é, para um cara que está afim de aprender e quer estudar, ô, fantástico! **C-** Bacana, Amilton. **A-** Manda sim, manda que eu vou querer mesmo. **C-** Deixa eu te perguntar, uma curiosidade. Quais os vibrafonistas brasileiros você teve a oportunidade de tocar? Inclusive assim, no início do Zimbo Trio, em 65 por exemplo, tinha algum vibrafonista que se destacava? **A-** Não, o vibrafone, olha, até tinha, rapaz, mas eu não me lembro o nome deles, sabe? **C-** Sim. **A-** Agora você me pega nessa pergunta aí, porque, olha que eu não sou tão ruim de memória não, mas faz muito tempo e eu não consigo lembrar, sabe? Tinha um que tocava bem vibrafone e depois ele foi tocar piano, também tinha um bom gosto danado, começou com o vibrafon, mudou para o piano. Mas a gente era muito carente deste instrumento aqui no Brasil. Engraçado você estar perguntando isso, a nossa história de vibrafonistas assim não é tão pródiga não. Você não consegue ter informações? **C-** É, eu tenho algumas informações. É, tem o trabalho da Natália Mitre, que é uma vibrafonista aqui de Belo Horizonte, ela fez um levantamento que existiu uma atividade, né? Ali por volta de 60 e 70 mas depois decaiu, então não se criou uma escola de vibrafonistas como por exemplo nos Estados Unidos. **A-** Certo. **C-** A história do vibrafone é paralela ao *jazz*, né? Desenvolveu junto com o *jazz*. **A-** É verdade. **C-** Então, no Brasil agora tem voltado muito, tem desenvolvido bastante. Tem aparecido muitos

vibrafonistas talentosas. **A-** Agora, né? Que bom! Quem que você acha, assim, Carlos, que você gosta? **C-** Olha, tem o Fred Selva, que é uma referência aqui em Belo Horizonte, não sei se você já o conhece. Tem a Natália Mitre também, que é uma super vibrafonista. **A-** Não, não conheço. **C-** Tem o André Juarez de São Paulo. **A-** Certo, certo. É, tem uma turma nova. **C-** Da música popular, né? Da improvisação. Tem aumentado o interesse dos alunos de percussão nesse âmbito de improvisação, né? Porque no Brasil, nas universidades, o pessoal estuda, geralmente nos currículos tem música orquestral, música erudita. Então a música popular não é tão aplicada a este tipo de instrumento. **A-** Sei, porque vai mais para o lado do erudito, né? É isso? **C-** Sim. **A-** A, tá! **C-** Então é escasso um material em português, um material brasileiro que dê suporte a esse tipo de estudo no instrumento. **A-** Que coisa, né? **C-** Amilton, o que você acha dessa coisa da música erudita e popular, né? Eu vejo que, estudando um pouco sobre você, você teve uma formação sólida na parte erudita, e também muito importante, uma grande referência para a música popular. Como que você vê isso? **A-** Bom, eu nunca separei muito, eu sempre gostei muito da música erudita, tanto é que teve uma fase da minha vida que eu comecei a estudar música erudita seriamente, eu não sabia que eu ia fazer música popular. Eu gostava de música. Minha família toda tocava música popular, meu pai tocava violino. Então eu criei em um lar assim, onde não existia nenhum tipo de intransigência em relação a gênero, sabe? Popular, erudito, eu abraçava aquilo com o mesmo carinho e tentava fazer o melhor possível. Então é isso, eu ia tocar com meu pai que gostava de tocar tango, de repente como se fosse um argentino tocando, entendeu? **C-** Sim. **A-** Não podia sair daquele esquema, ou coisa, eu tinha que ouvir as orquestras argentinas, eu ouvia, gostava. Tinha lá uma famosa que chamava Miguel Carmó, né? Que eu tirava aquilo para tocar e fazia a parte do violino, né? Eu fazia a parte do piano da orquestra. Então, a música erudita eu comecei a estudar quando chegou o piano em casa, eu estudava piano. Porque naquela época estudar música era estudar piano, entendeu? Não tinha essa outra alternativa de você fazer, ver qual instrumento que seria o seu instrumento. Então meu pai dizia “você tem que tocar piano, porque o piano é o instrumento que você vai poder tocar com quem você quiser, acompanhar quem você quiser, tocar sozinho”, é um instrumento que te dá uma independência, né? E isso

era muito importante para que o músico conseguisse, pra poder até tentar, se algum dia fosse ser um profissional, né? A gente não sabe o que vai acontecer, né? Mas o fato é que eu gostava muito, gostava muito de música, então eu comecei a estudar. E eu em casa, Carlos, eu ouvia Guiomar Novaes tocando um concerto, ouvia a orquestra do Stan Kenton, ouvia Arte Show, ouvia Ziter Guilcnican, entendeu? Quer dizer, Duke Ellington, Glenn Miller, tudo o que o meu pai gostava, e ele gostava de música boa, eu ouvia também. Você entendeu? **C-** Sim. **A-** Aí eu ia na aula de piano, estudar lá as coisas de (...), então a música erudita que eu comecei, no piano eu queria tocar, queria ter técnica, porquê os pianistas que eu ouvia, eles tinham técnica, eles eram apurados. Aí eu comecei a estudar, estudar, estudar e estudar. Chegou um ponto que eu tive um problema lá em Bauru com a professora, que ela era uma intransigente, né? Disse que não queria mais dar aula para mim e meu irmão porque a gente tocava música popular, como se aquilo fosse um crime, né? Uma ignorância, uma intransigência! Então eu sempre cresci não aceitando esse tipo de discriminação na música, né? Era porque eu gostava, eu tocava Chopin porque eu gostava, tocava, depois fui aprender os modernos, aí tive que mudar para São Paulo, vim estudar com a Madalena Tagliaferro, não sei se você já ouviu falar que tinha uma escola de piano aqui. **C-** Sim, sim. **A-** Famosa, né? Fui aluno dela, né? Eu estudava com a dona Nelie Braga, que era assistente chefe, né? E estudava muito. Eu viajava de trem eu saía lá de Bauru e vinha tomar aula aqui em São Paulo, eu fiz isso durante quase três anos, né? Viajava toda semana, eu falei, era uma loucura, né? Ninguém faz isso, né? O cara reclama que mora em um bairro longe, imagina viajar oito, seis horas e meia para vir de trem, seis horas e meia para voltar. **C-** Muita força de vontade. **A-** Quinta feira era o dia, era o dia da maratona, sabe? Para tomar uma aula, para ter um contato com aquela nova concepção. Aí eu já tinha dezoito anos, podia viajar, né? E fui, eu comecei a viajar eu tinha dezesseis. Aí eu fui estudando muito, até que eu ganhei uma bolsa de estudos e pude me mudar para São Paulo. Aí eu larguei tudo o que eu estava fazendo em Bauru e vim estudar piano. **C-** Entendi. **A-** Então eu estudava muito, né? Ô Carlos, eu estudava o dia inteiro em uma pensão, não fazia nada, só estudava piano. E aí eu comecei a ficar bom, né? Comecei a participar de concurso porque não tinha opção, né? Para você poder aparecer. Então eu entrava em

um concurso de piano, conseguia um destaque, aí eu fui para outro e outro destaque, fui finalista do concurso eldorado, uma bolsa de estudos que eu ganhei que mudou a minha vida, né? É, o que mais? Aí eu ganhei o concurso do Rio de Janeiro que era um concurso importante, eu fiquei, acho que em terceiro lugar. Na Bahia eu fiquei em segundo, depois ganhei o concurso eldorado, que era um concurso nacional de piano, tudo tocando música erudita, entendeu? **C-** Tudo música erudita. **A-** Então a minha cabeça estava voltada para isso, eu queria ser um pianista erudito. Até que apareceu a chance de, como eu tocava *jazz* e também trabalhava a noite, né? Nas boates aqui. Apareceu uma chance com o Rubinho e com o Luiz, eles estavam procurando um cara para fazer um grupo para tocar música popular seriamente, né? Sericamente eu digo assim, ó; “vamos para o palco”! Aí disse; “não vai dar certo, o músico tem que tocar, né?” Tocava ao fundo de conversa de boate, tocava legal em lugar bom e tudo. Mas a gente queria dar um passo maior, sabe? Tínhamos pretensões, e tal. Então começamos a preparar o que seria depois o Zimbo Trio, né? Aí o Zimbo Trio mudou a minha vida, cara, mudou tudo. De uma hora para a outra eu estava no mundo inteiro viajando, né? O grupo foi recebido, era uma proposta inovadora, né? Você fazer música instrumental no Brasil era uma coisa completamente maluca e impensável até então, né? **C-** Sim. **A-** Mas a gente deu muita sorte, né? Disco em parada de sucesso, né? Ninguém podia imaginar que aquilo iria acontecer, né? **C-** É, mas isso não foi sorte, né? Isso foi reflexo de um trabalho inovador e de alta qualidade, né Amilton? **A-** É, foi reconhecido, sabe? Isso foi muito bom para nós, a vida nossa mudou, né? Mudou completamente. Então eu achei que a minha mudança de gênero, no popular, eu pensei muito antes de fazer isso. Mas eu falei; “meu Deus do céu, eu vou ser um pianista diferente”. Ninguém nunca fez isso, né? **C-** Sim. **A-** E os pianistas, com todo respeito que tinham na minha época, eles eram mais, sem um refinamento, não tinham tido a mesma chance que eu tive. Eu tive uma chance boa de poder estudar, de ter uma boa orientação, estudar com amor, com carinho. Então a música erudita me ajudou muito. Então quando eu comecei a tocar a música popular, o pessoal me admirava muito por isso, por fazer uma coisa limpa, gravações claras, o estilo definido. Você pega lá, acho que você pegou até a *Garota de Ipanema* que eu gravei em 64, né? E você vê, aquilo não tinha recurso, né? Aquilo era como se fosse uma

apresentação ao vivo, né? Você entrava no estúdio, tocava e o que gravou, gravou, não podia refazer nada, né? Então você viu, a condição que a gente já tinha naquela época como músico, dava chance para a gente fazer esse tipo de coisa, né? Isso foi muito bom, né? **C-** Impressionante. Então a música erudita te deu um preparo técnico, né? Para ser muito diferenciado na improvisação. É isso, Amilton? **A-** Muito! Exatamente! Você falou tudo. O estudo que eu fiz com o piano, quer dizer, eu me lembro de, meus arranjos que eu fazia, a forma com que eu distribuía, né? Eu sempre gostei muito de Chopin, né? Então eu tocava as baladas de Chopin, que são peças difíceis, né? Aí eu falo; “eu não vou deixar minha mão esquerda parada, né?” Eu analisava o que o Chopin fazia, né? Schumann eu gostava, né? Teve um concurso que a peça final foram os estudos sinfônicos de Schumann, são obras muito difíceis para um pianista, eu cheguei a tocar essas coisas, né? **C-** Olha, só. **A-** Prokofiev era um compositor que eu gostava, o Rachmaninoff, né? **C-** Sim. **A-** Então eu sempre agradei a música erudita, em vez de ver alguns colegas meus, também de música popular que achavam que aquilo era uma chatice, né? **C-** Tinha um pré-conceito, né? **A-** É. Mas o erudito tinha muito com relação a música popular, e não é assim a vida, né? A vida você tem que tirar, tentar ver o que você pode aproveitar que as pessoas tem de melhor, se você for ficar vendo defeito em ser-humano, poxa, você só vai encontrar defeito, porque a gente, a gente é um poço de defeitos, a gente nasce aqui para se melhorar, né? **C-** É verdade! **A-** Tentar viver e aprender alguma coisa, né? Então eu sempre pensei assim, sabe? E isso foi muito bom para a minha vida. Eu sempre, as pessoas viam defeitos nos outros e eu ficava procurando as qualidades, entendeu? E quando eu fui para os Estados Unidos, os músicos de lá, eles são assim, eles ficam ouvindo você tocar, por mais que eram aqueles caras famosos que dava até tremedeira, “ou! Você sabe quem está na plateia? Está o David Glousser, sabe?” **C-** Sim. **A-** E eu tinha que tocar para esses caras que eu ouvia com os professores, né? Mas eu ia lá e falava; “mas eu vim aqui fazer a minha música, né? Não tenho que provar nada”. Eles iam porque eles gostavam da música brasileira, né? Você entendeu? **C-** Exatamente. **A-** Então, chega nessa hora, onde é que você se escuda? Onde é que você se protege? É com o conhecimento que você adquiriu, né? Você tem que chegar lá e tocar, cara. Porque aí não tem mentira. **C-** É o preparo, né? **A-** É, você tem

que chegar e falar; “vou fazer o meu negócio”. E isso deu certo a minha vida toda, com isso aí a carreira do Zimbo deslanchou, porque o nosso pensamento era muito firme no que a gente queria fazer, né? Nossa senhora, eu sou, eu fiz até um trabalho agora, uma gravação aqui para a secretaria de cultura eu gravei um programa de música erudita. Toquei Rhapsody in Blue de Gershwin eu gravei, gravei uma suíte que eu gosto muito de tocar até hoje, eles me pediram para gravar música erudita e eu gravei. De Bach, Suíte G – n 5, né? Gravei a Bergamasque da Suíte de Debussy, né? Então assim, sabe? Não essa... **C-** Separação, né? **A-** (risos) Separação, não existe pra mim, pô! E eu gosto de mexer um pouco nesses caras também, eu pego a original deles e dou uma mexida (risos). Distribuo diferente, toco diferente (risos). **C-** Põe a sua identidade né, Amilton? **A-** É, eu pego e faço uma análise, uma análise harmônica. Por exemplo, agora eu vou gravar Pavane número 5 de Ravel que eu adoro, né? Então eu peguei e fiz uma transcrição pra mim tocar no piano, né? Vou improvisar em cima, sabe? Porque é demais essa música, essa música é muito bonita. Então se você fica só esperando ela ser apresentada quando tiver uma orquestra, aí você não ouve uma coisa linda dessa, né? **C-** Sim, é verdade. **A-** Eu gravei, você quer ver? Que eu gravei, que eu gosto muito, gravei a Bachiana de Villa Lobos número 5 em um arranjo, né? Transcrevi para piano, porque a original dela é para violoncelo né? **C-** Sim. **A-** E canto, né? Aí peguei a original, peguei as harmonias todas, respeitei o que o homem pois lá e toco do meu jeito, pô! Eu gosto de tocar, eu respeito. Você precisa tomar cuidado com essas coisas quando você vai fazer, porque os caras são muito músicos, é como se você faça assim; “com licença meu senhor eu vou, tomar a liberdade de (risos), tomar a liberdade de tocar a sua música do meu jeito”. **C-** É, toda a cordialidade, né? **A-** É, com muito respeito eu vou lá. Então, você tem que ter uma responsabilidade, né? Essas coisas sempre eu gostei de fazer, e vou te dizer, sempre deu certo, viu? Fiz um, até um trabalho nosso, se um dia você interessar em saber, chama-se Opus Pop. **C-** A, sim, claro! Do Zimbo, né? **A-** Não sei se você já ouviu falar desse trabalho. **C-** Opus Pop, já sim, já! **A-** É, está lá para você ver. Tem algumas coisas que eu gosto. Tem coisa que eu acho que ficou bom, tem coisa que eu faria melhor se eu fizesse hoje, né? Mas eu sempre gostei, e foi um negócio que em um determinado momento da nossa carreira, né? Caiu no mundo e caiu em uma boa escala, né? Isso aí foi vendido lá

fora, né? **C-** Olha, só! **A-** Alguns arranjos como Sherazade, sabe? Que eu fiz, que a gente tocou. Foi muito, mas muito interessante. **C-** Que bacana! É, Sherazade também está no Álbum. **A-** É, está lá no Opus Pop lá, né? Acho que abre um dos discos. Era para fazer um só, mas aí a Phillips que era a gravadora, interferiu muito, né? Não, porque tem que fazer o segundo volume, né? Porque o primeiro vendeu. Sabe aquele negócio de gravadora? **C-** Sei, sei. **A-** Interfere demais no aspecto criativo, sabe? Mas é assim mesmo que funciona. **C-** Interfere, né? **A-** É, muito! Porque a sua realidade muda né, Carlos? O tempo passa e a sua realidade muda. Eu sempre gostei de retratar com a maior fidelidade possível e sempre assumi o que eu toquei, porque ora, naquele momento o que eu consegui fazer melhor era isso, você entendeu? (risos) **C-** Entendi. **A-** Aí o tempo passa e você continua estudando, aí você fala; “pô, eu fiz aquela hora era assim, agora já não é mais assim, é de outro jeito, né?” **C-** É, muda o tempo inteiro, né? **A-** Vai, vai mudando, você não está morto, né? Pô! Você está vivendo, você está ouvindo, está dando aula, está conhecendo trabalhos de outras pessoas, né? **C-** Constante evolução, né? **A-** Completo! Constantemente, você falou certo, é isso mesmo! Não pode parar! **C-** Não pode não! Amilton, deixa eu te perguntar, o Clam, eu estudei um pouco sobre a história do Clam e vi que é uma escola que renovou o aspecto pedagógico de música popular em São Paulo, né? E talvez no Brasil, né? **A-** Foi! Foi a primeira, né? O programa do, o Clam foi a primeira escola com essa proposta. **C-** Entendi. **A-** Por isso que ela é, a sigla Clam significa Centro Livre de Aprendizagem Musical, né? A gente procurou na época ver como é que fazia para fundar uma escola, né? Era tão diferente, nós fomos falar com o secretário, a gente conhecia todo mundo, o secretário de educação na época ele; “Ó, o que vocês pretendem, esse currículo aí não existe, não dá nem para ninguém julgar isso aí”. Entendeu? “Vocês tem que fazer uma escola livre”. Essa foi a orientação que nós recebemos de gente ligada ao sistema, entendeu? **C-** Entendi. **A-** Porque não dá, por exemplo, a outra opção que você tinha até então era você estudar em um conservatório. **C-** Sim. **A-** Né? Então você tem que seguir aquele plano do conservatório, o sistema curricular deles, né? E aí o que a gente estava propondo era algo completamente diferente, não tinha como você seguir um conservatório, né? Porque era diferente. **C-** Sim. **A-** Aí nós resolvemos fundar a escola, né? Pra isso nós tivemos que

criar uma metodologia, todos nós, cada um no seu instrumento, eram eu o Rubinho e o Luiz, né? Começamos a criar uma metodologia para servir de base. Porque eu queria que todo mundo ensinasse com a mesma linguagem, com o mesmo jeito, se não você teria um monte de gente enfiada em uma sala dando aula particular, isso pra mim não é uma escola, entendeu? Escola é quando uma linguagem é comum para todo mundo. Essa foi a proposta. E a gente conseguiu fazer exatamente isso, trabalhando mundo para isso. Então eu tive que formar assistentes, né? Esses assistentes eu tirava, dando uma condição para eles se formarem profissionais do ensino. Então tinham cursos de treinamento de professores, né? Conforme a pessoa estava melhorando ela fazia um curso e conforme era aprovado no curso era convidado para ser professor. Aí o Clam foi ficando uma escola diferenciada mesmo, por causa dessa proposta. **C-** É, muita gente boa, né? **A-** Nossa! Eu dei uma sorte também, essa foi outra sorte que nós demos. Começou a aparecer uns caras com muito talento, né? (risos) Afim de estudar também, sabe? **C-** A vontade, né? A vontade conta muito né, Amilton? **A-** É, conta demais! Ele estava querendo aquilo, faltava aquilo na vida. Aí você dá uma coisa para ele, para ele estudar e ele acredita que aquilo vai melhorar ele, sabe? **C-** E vai fundo, né? **A-** Exatamente. Aí ele pensa que é você que é o professor bom, mas não é, é ele que está, a expectativa que ele (risos), entendeu? **C-** É, uma coisa potencializa a outra, né? **A-** É, vem de encontro com aquilo, “vou estudar, o professor mandou estudar isso”, aí ele começa a progredir, começa a se realizar, começa a ficar cada vez mais feliz, né? Todo mundo nota o progresso. Você manja bem como é que é isso, né? A gente tem que estar muito estimulado sempre, né? **C-** Tem que estar. É uma luta diária, né? **A-** A, é, Carlos. Você gosta também disso, né? Pelo que você trabalha, você leva a sério. Então a gente vai com corpo e alma. **C-** A, com certeza! Eu vejo que você também é assim, eu acordo e durmo respirando música. Então, isso para mim é fantástico. **A-** A, eu também! **C-** E cada dia é mais motivador, e eu vejo isso em você também. É inspirador Amilton, ver uma pessoa com a sua vitalidade, tocando nesse alto nível. Parabéns! **A-** Eu gosto muito! Obrigado! Eu gosto muito de música, demais. E continuo estudando, quer saber? Eu vou para o piano todo dia, todo dia eu vou estudar, sempre estou com algum projeto novo. Eu continuo motivado, né? Graças a Deus. **C-** Em movimento né, Amilton? **A-** Continuo,

continuo acreditando que eu sou feliz fazendo isso, e sou mesmo (risos). **C-** Com certeza, que bacana, bom demais. Deixa eu fazer uma pergunta à você. Nas transcrições eu adotei a cifra tradicional, por exemplo, em *Garota de Ipanema*, mas eu notei que você faz algumas rearmonizações, sabe? **A-** Sim, faço! **C-** Como que você pensa a cifra para tocar *Garota de Ipanema*, por exemplo. Só para mim ver se está mais ou menos como eu penso nas transcrições. **A-** Em *Garota de Ipanema*, tem um padrão harmônico que você encontra a primeira parte a harmonia é igual Só Danço o Samba por exemplo, vamos falar do mesmo compositor, né? Se você pegar a harmonia de Só Danço o Samba (solfejo). Você tem fá maior, né? O tom que você pegou? **C-** Sim. **A-** Então você tem fá maior sete mais, primeiro grau, né? Você encontra no campo harmônico como primeiro grau com sete mais ou sexta. Na música moderna você já começa a ter essa chance de mexer. O segundo acorde ele vai para sol sétimo, né? Você tem o primeiro padrão, o primeiro grau, o segundo grau é dominante. Aí você tem (solfejo) sol menor, dó e fá. Então, fá, sol, sol menor, dó e fá. Isso se chama padrão de acorde, para mim é um padrão de acorde. Dentro desse padrão de acorde você tem um monte de música no mundo que é construído com essa harmonia. Então, quando acontece isso, o que que a gente faz? A gente começa a transferir, você já sabe que harmonia que é. A música está em cima dessa harmonia, se você parar para ver. Agora, o que que acontece quando você começa a estudar harmonia moderna, tem várias maneiras de eu me comportar quando tem um padrão desse. Eu posso fazer o original que o Jobim fez, mas eu posso por exemplo fazer, ficar mudando a harmonia e eu não vou mexer no padrão, eu vou dar uma vida diferente para ele, né? Eu posso fazer fá, e antes de chegar em sol, eu posso fazer fá, si bemol com sétima, lá menor, ré e aí eu vou para sol. Entendeu? **C-** Sim. **A-** Aí eu faço uma outra progressão harmônica, entendeu? Sem descaracterizar a melodia. Porque, qual é a técnica que eu uso? Eu uso a técnica de saber quais são as substituições de acorde possível, sem alterar o espírito da composição. **C-** De acordo com a função, né? **A-** Eu posso fazer. Se eu vou fazer ou não, é um problema que eu decido. Se eu quiser fazer uma harmonia diferente, eu posso descer, eu posso fazer fá, mi, mi bemol, ré e sol, outra forma de chegar em sol, entendeu? **C-** Entendi, bacana. É verdade. **A-** Então, todo esse sistema parte de um padrão, de um processo chamado rearmonização, em que a gente

estuda os acordes na sua origem, né? Esses acordes ao serem estudados, eles tem um substituto, que poderá ser usado, dependendo da sua vontade, entendeu? **C-** Entendi. **A-** Então, o caso da *Garota de Ipanema* é fácil, você tem, o original dele é esse que eu te falei. Agora, se você quer fazer outra acorde, você pode também, né? Entendeu? Mas a gente se permite, como é que se diz? Mexer na harmonia, quando você está trabalhando como é que você vai fazer o arranjo, né? É isso aí. **C-** Sim, entendi. Perfeito, Amilton. Essa coisa da rearmonizações por funções, né? **A-** É, é por função. Cada acorde desempenha uma função dentro do campo harmônico tonal, né? A música tonal funciona assim, né? Você estuda e vai vendo lá a função de cada acorde e aí você fala, isso aqui eu posso fazer por esse, né? **C-** Sim. **A-** A substituição toda partiu do trítono, né? O trítono para mim é um intervalo que se você inverte ele, ele muda a raiz, né? Se você olhar bem no bixo, você tem mi e si bemol em baixo, a raiz harmônica dessas duas notas é dó. Porque se você pega a série, é dó, dó, sol, dó, mi, sol e si, é o mi e o si bemol, a raiz é dó. Se você pegar si bemol e mi a raiz é fá sustenido. **C-** Entendi, muda a raiz. É verdade. **A-** Muda a raiz, ao mudar a raiz significa que os dois acordes podem ocupar a mesma função, pronto. Já tem aí o primeiro pano para a manga. Se você pensar, que isso aí não foi nem o ser humano que criou, porque o big bang lá saiu um som. Este som que sai, ele sai com a tendência de gerar um acorde dominante. E o dominante não tem resolução, ele precisa da resolução. **C-** É, ele não tem resolução, ele precisa da resolução. **A-** Ou, se você quiser chamar de Deus quando criou o som ou a natureza, já criou um movimento, entendeu? Então é a parte filosófica, né? Que para mim embasa as coisas que eu estudo. É isso aí, daí você não para, né? É como eu brinco com meus alunos, só não dá para substituir a mãe, o resto a gente substitui tudo. (risos) **C-** É verdade! Claramente (risos). A mãe é insubstituível (risos). **A-** (risos) É só estudando que você vai ver, “olha, esse cara em vez de fazer isso ele fez aquilo, olha”, entendeu? A gente está sempre cheio de surpresa na vida. **C-** É, não tem muita regra, né? **A-** Vai acabar a bateria minha aqui, você quer perguntar mais alguma coisa? **C-** Amilton, só te agradecer, viu? Pela atenção, por ter tomado um pouquinho do seu tempo aí. **A-** Que isso, pô! É um prazer falar com você, mais uma vez, parabéns, né? **C-** Ô, que isso? Eu fico muito feliz. Vou seguir aqui com o projeto e vou te mantendo informado, vou te enviando as novidades, as novas

transcrições. **A-** Tá, manda sim que eu gostaria. Aquilo que eu te falei é verdade, eu vou usá-las a hora que eu achar que eu preciso de um bom exemplo, eu vou ter aí na utilização deste processo com consciência e tudo. **C-** Eu posso te enviar o arquivo, se o senhor precisar. **A-** Guarda tudo, vá fazer o seu trabalho. Não te preocupa comigo agora. Faça o que você tem para fazer aí, porque você tem uma prioridade aí, né? Mas pensa que isso aí poderá ser utilizado, né? Por pessoas que gostam de estudar também, né? **C-** Sim, com certeza. **A-** Entendeu? E aí eu estou incluído, está bom? **C-** Ô, obrigado! Espero um dia poder tocar com você essas transcrições, vibrafone e piano. **A-** Ué, claro! Uma hora a gente vai se cruzar, você vai ver. O mundo é pequeno, cara, dá volta e cai no mesmo lugar. **C-** (risos) É isso aí! **A-** Daqui a pouco a gente está junto aí, vamos tocar sim. **C-** Se Deus quiser. **A-** Pode ir preparando o seu vibrafone para esse evento. Minha mulher falou aqui que adora, ela gosta de vibrafone. **C-** Opa, vai ser um prazer, vai ser um sonho. **A-** A gente vai tocar sim (risos), se Deus quiser. Está bom? **C-** Obrigado, Amilton. **A-** Dinada, tudo de bom pra você. Olha, se você precisar de mais alguma coisa, você me liga, tá? **C-** Tá, pode deixar, fica com Deus aí! **A-** Você também, fala comigo! Conta como que vai lá, esse mestrado termina quando? **C-** Acaba no meio do ano, e aí eu já estou planejando emendar no doutorado, se Deus quiser. **A-** A, vai firme cara! Você sabe que as universidades precisam de gente com esse tipo de cabeça viu? Nós carecemos disso, sabe? Sem intransigência, sabe? Com a cabeça aberta. Esse linguajar aí que você já está desenvolvendo bem, eu sei por conta da análise harmônica que você fez, os acordes, né? Eles deviam considerar isso como parte essencial do conhecimento, importante para um profissional de música. E não discriminar, falar “a, essa harmonia é harmonia de popular”, isso não existe, cara. **C-** É, eu também acho que não. Rotular, né? **A-** Se pegar cenas infantis de Schumann lá eu te mostro a progressão toda harmônica (solfejo), pô, ele pegou um seis, dois, cinco e mandou ver com variações de outros bixos. O cara já sabia disso. **C-** É tudo a mesma coisa, né? **A-** É, pô! Se a gente fica aí querendo aí adorar aquilo, com intransigência, com bobagem. Leva o conhecimento para quem quer aprender. Porque a pessoa que estuda na universidade, ela vai ter que escolher também o caminho profissional dela, melhor que ela esteja preparada, sabe? Para aquilo que ela deseja seguir, né? **C-** É, o preparo é sempre primordial. **A-** Muito, porque ele não sabe

como é que vai ser a vida. Um dia pode ser que ele vá precisar ganhar um dinheirinho tocando em uma boate. **C-** Exatamente. **A-** Se ele tiver um repertório apropriado, vai ter trabalho para ele, né? Bom, isso é outro papo, isso é outra conversa. Mas eu gostei de falar com você e de conhecer você, está bom? **C-** Ô, Amilton, igualmente. Muito obrigado, viu? **A-** Nada, fica firme aí! Sucesso para você! **C-** Pode deixar, para você também. Fique com Deus. **A-** Amém, tchau. **C-** Tchau.