

ARTIGO ORIGINAL

Um modelo narrativo em três versões de “My Favorite Things” por Jonathan Kreisberg

Rafael Gonçalves 

Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes | Curitiba, Paraná, Brasil

Conservatório Pernambucano de Música | Recife, Pernambuco, Brasil

Resumo: Este trabalho analisa três performances na guitarra solo por Jonathan Kreisberg na música *My Favorite Things*, utilizando a teoria da narratividade de Byron Almén (2008) e ideias do campo do *Storytelling*. É analisado o material audiovisual com transcrições para partitura, observando dados dos fonogramas, o vocabulário melódico e harmônico usados, e outros aspectos. A comparação foca no improviso da versão do álbum *ONE* (2013), examinando seu discurso como um conflito entre dois conjuntos de isotopias (linhas melódicas e regiões homofônicas), que produz uma narrativa do arquétipo cômico. Conclui-se que Kreisberg segue nas três versões um modelo ou esquema narrativo estabelecido, que contém espaço para espontaneidade. O modelo possui uma exposição arranjada do tema, conflito narrativo entre isotopias, um arco narrativo convexo nos improvisos, pontos de apoio recorrentes e significativa variação entre o vocabulário melódico nas versões, evidenciando a complexidade e sofisticação do trabalho do intérprete.

Palavras-chave: Teoria da narratividade musical, Jonathan Kreisberg, guitarra solo, improvisação musical, storytelling.

Abstract: This work analyzes three performances on solo guitar by Jonathan Kreisberg in the song *My Favorite Things*, using Byron Almén's theory of narrativity (2008) and ideas from the field of *Storytelling*. The audiovisual material with transcriptions for score is analyzed, observing data from the phonograms, the melodic and harmonic vocabulary used, and other aspects. The comparison focuses on the improvisation of the album version *ONE* (2013), examining its discourse as a conflict between two sets of isotopies (melodic lines and homophonic regions), which produces a narrative of the comic archetype. It is concluded that Kreisberg follows in the three versions an established narrative model or scheme, that contains space for spontaneity. The model has an arranged exposition of the theme, narrative conflict between isotopies, a convex narrative arc in the improvisations, recurring support points and significant variation between the melodic vocabulary in the versions, evidencing the complexity and sophistication of the interpreter's work.

Keywords: Theory of Musical Narrative, Jonathan Kreisberg, solo guitar, musical improvisation, storytelling.

Ao longo deste texto, utilizarei ferramentas e ideias dos campos do *storytelling* e da Teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) para analisar três performances da peça *My Favorite Things* pelo guitarrista estadunidense Jonathan Kreisberg, artista contemporâneo atuante no cenário internacional do jazz. Em trabalhos anteriores (Gonçalves, 2022, 2016), analisei duas performances (A e B) do músico, concentrando-me principalmente na análise de procedimentos de manipulação e vocabulário melódicos das mesmas. Neste trabalho, incorporo os dados de uma nova performance da peça de 2020 (perf. C) para uma análise comparativa, e foco na análise narrativa do improviso da performance A do álbum *ONE* (2013). Também utilizo outros conceitos¹ para realizar as análises, como o de arco narrativo, a análise de LUFS (*Loudness Unit Full Scale*) dos fonogramas e os pontos de apoio². Argumento que podemos enxergar um modelo narrativo de performance executado pelo músico, comparando-se as três performances.

1. *Storytelling* e improvisação musical, características e habilidades, e sua relação com a narratividade

De acordo com os autores revisados em minha pesquisa³, percebe-se que vários improvisadores do jazz e música popular em geral, de gerações diferentes, descrevem seu processo de improvisação dizendo que tocam como se fossem “contar uma história com a música”, o chamado *storytelling*. Observamos a seguir um trecho de depoimento do trompetista Roy Eldridge (1911-89), em que o mesmo comenta que não possuía a habilidade de contar uma história com seu improviso, em seus anos de juventude, e que Louis Armstrong (1901-71) o fazia:

¹ Em publicações anteriores (Gonçalves, 2022, 2018, 2018), elaboro estes conceitos mais profundamente, trago neste texto uma síntese e alguns exemplos dos mesmos, para discussão das análises.

² Neste trabalho uso o sistema em que o Dó central é Dó3 (sistema francês).

³ Alguns dos trabalhos consultados na pesquisa sobre o conceito *storytelling* foram os de Brian Harker (1997), o livro de Paul Berliner (1994), que contém trechos de entrevistas com diversos músicos do jazz americano, entrevista com o saxofonista Charlie Parker (Parker, 1954, [01:26] do vídeo), trecho de fala de John Coltrane analisada no trabalho de Vijay Iyer (2004), entrevista do guitarrista Pat Metheny no livro de Richard Niles (2009), os trabalhos de Sven Bjerstedt (2014), dentre outros. As ideias de *storytelling* também são utilizadas por músicos brasileiros em seus trabalhos, como podemos ver por exemplo na fala do guitarrista Juninho Afram em entrevista: “...eu entendo que solos e música é um *storytelling* (...) eu entendo assim, solo para mim é uma história...” (Afram; Starling, 2024, em [04:22] do vídeo). Outro exemplo é o disco do guitarrista brasileiro Ricardo Silveira intitulado *Storyteller* (1995).

Eu era um cara jovem, e eu era muito rápido, mas eu não estava contando nenhum tipo de história” (Pinfold 1987:59-60). Em contraste, “cada frase que [Armstrong tocou] levava a algum lugar, ligando-se com a próxima, **da maneira como um contador de histórias leva você para a próxima ideia**. Louis estava desenvolvendo seus pensamentos musicais, movendo-se em uma direção. Era como um enredo que **terminava com um clímax** (Roy Eldridge apud Harker, 1997, p. 47, negritos e tradução nossos).

Outro exemplo, mais recente, é do guitarrista americano Pat Metheny (1954-). O músico menciona que o conceito de narrativa e *storytelling* é algo presente em sua maneira de conceber e criar música: “A ideia para mim o tempo todo foi chegar a uma **narrativa**, qualidade de **contar histórias** de música que esperançosamente se constrói; uma vez que uma ideia começa, ela é levada à sua conclusão natural.” (Pat Metheny apud Niles, 2009, cap. The Pat Metheny Group; negritos e tradução nossos)

Nas pesquisas de Paul Berliner (1994) e Sven Bjerstedt (2014, 2015a) identifiquei o que podemos considerar características do *storytelling* (7 em Berliner e 6 em Bjerstedt) e habilidades requeridas para que o músico empregue o conceito em suas criações (6 em Berliner e 3 em Bjerstedt).

Sven Bjerstedt analisa que “Vários dos músicos de jazz que entrevistei parecem aderir à visão da narrativa musical como a construção do significado musical pelo ouvinte através da narrativização ou construção de um roteiro” (Bjerstedt, 2015a, p. 51, tradução nossa). Podemos pensar que pode haver ou não uma vontade explícita de contar a história pelo músico ao tocar, assim como há o papel do ouvinte (e no caso deste trabalho, o analista musical) como participante no processo de perceber ou não o desenrolar de uma narrativa ao escutar a música em questão⁴, processo estudado por alguns autores⁵.

⁴ Em sua tese, Ricardo Alves (2019) defende que a música não é narrativa, mas o ouvinte (o compositor / intérprete também como ouvintes) é que têm o potencial de a ouvir narrativamente. Eero Tarasti é um dos autores do campo da narratividade, que reconhece essa complexidade da questão, e assim como Byron Almén elabora uma abordagem que analisa os aspectos narrativos em música através de entendimento de suas estruturas, abordagem também adotada neste trabalho: “Certos cientistas consideram que a música, por si só, não conta nenhuma história e somos nós, ouvintes, que projetamos nossas associações e pensamentos pessoais sobre o texto musical (Tarasti, 2017, p. 50)”.

⁵ Elizabeth Margulis (2017) é uma das autoras ligadas ao campo de cognição musical que tem estudado como se dá o processo de narrativização, chegando a hipóteses interessantes sobre como um grupo de pessoas percebe essas histórias musicais, se estimuladas. Este estudo (Margulis, 2017) mostra algumas tendências de que alguns fatores que contribuem de maneira diretamente proporcional para a narrativização por ouvintes são: familiaridade do ouvinte com a peça ou estilo; quando se sente prazer ao ouvir; peças que inspiraram o ouvinte em mover seu próprio corpo. A autora levanta algumas hipóteses para explicar estas tendências, como: uso de storytelling na educação básica e seu potencial de influência

Neste sentido, existe uma conexão entre o campo do *storytelling* e estudos em narratividade. A autora Marie-Laure Ryan comenta sobre a narratividade na musicologia: “(...) a alegada narratividade da música é produto de uma metáfora baseada em uma analogia estrutural. A música e as histórias baseadas na linguagem apresentam padrões formais semelhantes (...)” (Marie-Laure Ryan apud Hühn *et al.*, 2010, p. 265, tradução nossa).

Além das habilidades elencadas por Berliner e Bjerstedt, outras pesquisas apontam habilidades que os músicos devem possuir para a improvisação, que também podemos relacionar com habilidades para o *storytelling*, e possuem conceitos pertinentes para análise musical. Martin Norgaard (2011) identificou quatro estratégias de improvisação utilizadas por músicos americanos experientes: uso de frases memorizadas, priorização harmônica, priorização melódica e recapitulação. Essas estratégias foram classificadas em duas abordagens: teórica (focada na harmonia e ideias memorizadas) e prática (focada na evolução do improviso). Em trabalhos anteriores (Gonçalves, 2022, 2017), também identifiquei diferentes *procedimentos de manipulação melódica*, como tematismo, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica e livre tematismo, através de revisão bibliográfica e análise musical.

2. Conceitos da Teoria da narratividade: *transvaluation*, *markedness* e *rank*

A teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) é adotada como referência metodológica para este trabalho⁶. Uma definição de narrativa usada por Almén introduz o termo *transvaluation* (vindo de Liszka) para explicar o conceito: a narrativa “pega um certo conjunto de diferenças culturalmente significativas e as transvaloriza por meio de uma sequência de ação” (117)” (Liszka, 1989 apud Almén, 2008, p. 40, tradução nossa). De acordo com a teoria, o sentido narrativo em música pode ser percebido por exemplo através da relação entre as “regras de procedimento” de

na escuta do adulto, presença de música em filmes e sua associação com histórias. Entretanto, a autora mostra como trata-se de um campo ainda em desenvolvimento, com muitas perguntas a serem respondidas. O processo de narrativização também é comentado em mais detalhes por Sven Bjerstedt (2014) e sob outra perspectiva, podemos pensar que diz respeito ao nível de análise estético de Jean-Jacques Nattiez (2002).

⁶ Para uma explicação mais detalhada dos conceitos, ver meu trabalho anterior (Gonçalves, 2022) e para um panorama da evolução do campo da narratividade musical, consultar por exemplo os trabalhos de Bruno Angelo (2011), Fred Everett Maus (1991, 2001), Byron Almén (2008), Michael Klein (2013), Vincent Meelberg (2009, 2014) e Eero Tarasti (2017).

um sistema de signos (um sistema musical, como o da música tonal, por exemplo) e o material musical analisado ou escutado. Para ilustrar, podemos pensar que se ouvimos uma sequência de três acordes com funções harmônicas – tônica, dominante e tônica – ocorre uma *transvaluation*, uma *percepção* de sequência de acontecimentos tido como culturalmente relevante, que cria um conflito e sua resolução.

De acordo com a definição de Almén, percebe-se uma narrativa quando há a passagem de um estado (ou estágio) inicial a um estado seguinte, percebidos como estados diferentes pelo observador. Estes dois estágios são denominados pelo autor como estágios de ordem e transgressão.

O estado inicial e os seguintes de uma narrativa musical são determinados pelas características de seus elementos musicais através dos conceitos *markedness*, *rank* e *transvaluation*. De maneira simplificada, *markedness* significa que cada fragmento musical pode ser diferenciado de outro que possui características diversas, chamando-os de elementos marcados e não marcados⁷. Essa diferenciação entre elementos musicais ocorre por oposição de um parâmetro (por exemplo, diferença entre um acorde maior e outro menor, diferença semântica entre trágico e não trágico). O conceito *rank* significa a classificação hierárquica dentro do sistema musical que cada elemento (diferenciado através do *markedness*) vai adquirir no decorrer da peça. O conceito *rank* se relaciona com o eixo temporal da peça em questão e a como atribuímos valor aos fragmentos musicais. O processo de *transvaluation* é o que ocorre quando há mudança de um estado a outro, caracterizado por mudança de *markedness* e *rank*.

3. Três níveis de análise narrativa — agencial, atorial e narrativo

Uma análise narrativa no modelo de Almén consiste em três níveis de análise — agencial, atorial e narrativo. No nível agencial de análise, Almén incorpora o conceito de isotopia usado nas análises de Eero Tarasti (adaptada do semioticista Greimas), para designar as unidades de segmentação musical:

⁷ Um exemplo sobre *markedness* analisado por Almén (2008) e também por Robert Hatten (1994) é o uso dos modos maiores e menores em composições do período Clássico na música europeia. Segundo os mesmos, o mais comum à época era o uso do modo maior em composições; sendo assim, o modo menor se definiria, à luz do repertório da época, como marcado (*marked*), e se define em oposição à norma – que era o modo maior (Hatten, 1994, p. 36).

Um conjunto de categorias semânticas cuja redundância garante a coerência de um complexo de signos e torna possível a leitura uniforme de qualquer texto. Isotopias musicais podem ser formadas pela estrutura profunda, tematismo, elementos de gênero, pela textura e estratégias gerais do texto (por exemplo, organização da trama) (Tarasti, 1994, p. 304 apud Santos, 2016, p. 867, tradução nossa⁸).

Assim, divide-se o material musical analisado em isotopias, que podem ser grandes seções de uma peça musical, ou pequenas frases e motivos melódicos, por exemplo – a depender da análise feita⁹. As isotopias são identificadas e diferenciadas pois possuem *markedness* – relação de oposição entre um ou mais elementos musicais.

Após estabelecer os elementos musicais segmentados, um segundo nível de análise é o atorial, em que são estudados o processo de “atividade” das isotopias interpretadas em meio a um ambiente musical. Assim, Almén define que no nível atorial:

a relação dinâmica entre cada uma das isotopias na peça é definida. Aqui entende-se que cada unidade musical-semântica tem uma ou mais funções expressivas em relação à trajetória narrativa; essas funções serão coordenadas através da articulação de uma oposição fundamental no nível narrativo. É geralmente manifestado como um aumento ou diminuição de uma certa qualidade ou característica expressiva em sucessivas aparições de isotopias relacionadas, uma modificação que altera o status relativo de uma unidade musical em relação a outra (Almén, 2008, p. 74, tradução nossa).

Neste nível atorial são estudadas as mudanças das características musicais e como ocorrem ao longo de uma peça, conduzindo a trajetória narrativa. Mencionando o segundo nível de análise de Tarasti (nível discursivo), Almén fala da análise de altura (ex. isotopias com registro agudo, outras graves), temporalidade (ex. mudanças de compasso, duração) e atorialidade (antropomorfismo) e como ocorrem ao longo de uma peça, como objeto de análise neste segundo nível, o atorial.

O terceiro nível de análise é o narrativo. Tendo estabelecido as isotopias e suas inter-relações, neste nível estuda-se a maneira como é configurado a ordem e transgressão da ordem. Almén formula

⁸ Observação: o mesmo trecho do conceito está colocado na teoria de Byron Almén em (2008, p. 57).

⁹ Em minha tese (Gonçalves, 2022), comento alguns exemplos revisados na literatura de como foi feita a segmentação de isotopias em diferentes análises narrativas, por exemplo nos trabalhos de Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazetta (2017), o trabalho de Solon Manica (2016), o de Ricardo Tanganelli da Silva (2017), dentre outros da própria teoria de Almén.

que em narrativas musicais haveriam quatro arquétipos narrativos, que se constituem com base na oposição de dois pares de elementos: vitória/derrota, ordem/transgressão. Se considerarmos que uma narrativa necessariamente tem que passar de um estado (ordem) a outro (transgressão), ela poderia trazer a vitória ou a derrota dessa mudança (ou tentativa de mudança) ao final da trajetória narrativa. Sendo assim, chega-se à formulação dos arquétipos narrativos a seguir:

Ênfase na Vitória

A. Comédia-vitória da transgressão sobre a ordem

B. Romance-vitória da ordem sobre transgressão.

Ênfase na Derrota

A. Ironia/Sátira-derrota da ordem por transgressão

B. Tragédia-derrota da transgressão por ordem

(Almén, 2003, p. 18, tradução nossa)

Em relação à análise do nível narrativo, de determinação dos arquétipos musicais, Almén comenta explicitamente como a análise não depende apenas dos dados musicais, mas da interpretação que se faz deles, e do ponto de vista do ouvinte ou analista:

A determinação de um arquétipo narrativo não depende unicamente dos dados musicais; está crucialmente ligado ao ponto de vista interpretativo do ouvinte ou analista, que deve determinar qual valor colocar sobre os eventos (ou seja, qual polo da oposição provocará a simpatia participativa do ouvinte ou analista).

(...)

Este nível fornece um ponto de vista através do qual o ouvinte pode interpretar sua leitura narrativa de uma peça. (Almén, 2008, p. 55)

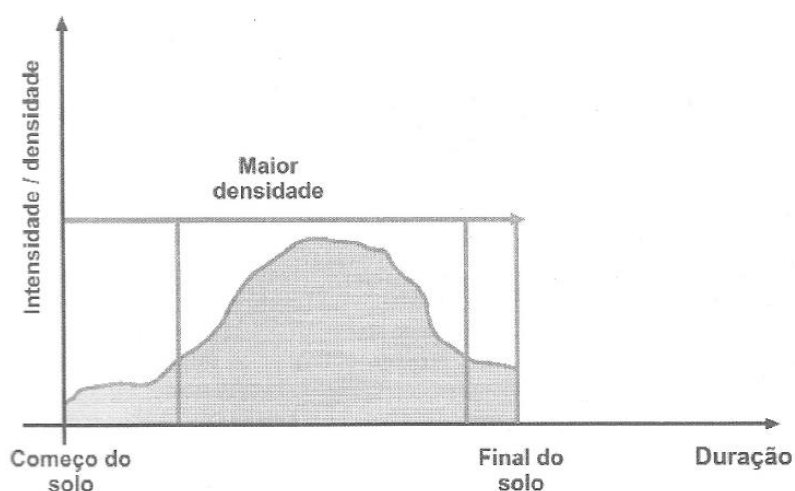
4. Outros conceitos: Arco narrativo, análise por LUFS e pontos de apoio

Um conceito que tenho investigado é o de arco narrativo em improvisação musical¹⁰. Paul Berliner (1994) mostra como a criação de picos de intensidade, tensão e resolução (ou relaxamento) e clímax musicais são comuns no jazz e contribuem para a qualidade de *storytelling* das performances.

¹⁰ Como mostrado ao longo do texto, alguns autores revisados na pesquisa ligados à musicologia do jazz não usam especificamente o termo arco narrativo para descrever esta prática, mas usam outros termos como intensificação, tensão e relaxamento (*intensification*, e *tension and release*). Entretanto, tenho usado o termo arco narrativo em meus trabalhos, pois acredito que ilustra bem o conceito, engloba o processo como um todo ao longo do trecho analisado e os diversos aspectos que os termos usados pelos autores se referem, e ainda relaciona a prática aos temas *storytelling* e narratividade.

Turi Collura diz que "Durante a improvisação é interessante começar com poucas notas e, aos poucos, aumentar a densidade de notas. Poderíamos representar graficamente a dinâmica de um solo da seguinte forma" (Collura, 2008, p. 121), apresentando o gráfico da Figura 1 a seguir¹¹. Observamos pelo gráfico que o autor elenca como uma boa estratégia de improvisação que o improvisado comece com uma densidade/intensidade baixa, caminhe para alta densidade (clímax) e termine novamente em densidade baixa.

Figura 1 – Variação de densidade e intensidade dos improvisos em curva convexa típica.



Fonte: (Collura, 2008, p. 121)

Vários outros autores corroboram que a estratégia mencionada no gráfico da Figura 1 é comumente utilizada como estratégia de improvisação, e também usada para composição e em análise musical¹². Entretanto, a pesquisa de Frieler *et al.* (2015), que analisou diversos improvisos de jazz com métodos quantitativos, revelou que poucos solos apresentam um arco narrativo explícito. No

¹¹ Em teorias de narratologia literária, um gráfico parecido com o elaborado por Collura é usado para explicar o que é chamado de arco narrativo, sequência, estrutura dramática, ou pirâmide de Freytag, como mostra Gerald Prince (1989). Segundo Prince, um arco narrativo literário típico é composto por 5 fases, que podem ser traduzidas livremente em exposição, ascensão da ação, clímax, queda da ação e desfecho. Ou seja, a narrativa literária clássica sai de uma intensidade baixa, vai para uma intensidade alta e retorna para a baixa, assim como em improvisações em que se produz o arco narrativo musical.

¹² Como mencionado anteriormente, minhas publicações anteriores trazem uma revisão mais aprofundada, mas a título de exemplo, podemos citar além dos constantes no texto, outros autores que constatarem o uso do arco narrativo em música — Jamey Aebersold (1992), César Guerra-Peixe (1988), Ted Pease (2003), John Damian (2003), Kofi Agawu (2009), John Rink (1999). Em contrapartida, Derek Bailey (1993) relata uma proposta artística de seu grupo Joseph Holbrooke em que tentaram se desvencilhar do conceito de tensão e resolução em suas performances.

entanto, destacaram-se tendências como a curva convexa nos improvisos com arco narrativo, e a presença de paráfrases e silêncios no início dos solos, que podemos associar ao tematismo, e "começar o solo do início", item 1 de Berliner na Tabela na p. 30. Aproximando-me deste tipo de metodologia de Frieler *et. al*, tenho utilizado para análise quantitativa do parâmetro dinâmica o estudo de fonogramas com base nos LUFs¹³ (*Loudness Unit Full Scale*) aferidos pelo software Izotope RX8, do fonograma como um todo, ou em trechos selecionados.

Alguns parâmetros que influenciam na densidade e intensidade musical, segundo Turi Collura (1) e Ingrid Monson (1996) — (2 a 9), estão elencados a seguir¹⁴: 1) Quantidade de notas; 2) Dinâmicas; 3) Densidade rítmica/complexidade rítmica; 4) Melodia (variações e ornamentações); 5) Harmonia¹⁵; 6) Interação; 7) Registro; 8) Timbre; 9) Estilo de *groove*.

Tenho considerado preliminarmente que cada parâmetro musical pode exercer influência diretamente proporcional (os parâmetros 1 a 6), ou por mudança/variação (parâmetros 7 a 9) na intensidade musical. Se um fraseado possui parâmetros relativamente estáveis, mas aumenta a quantidade de notas (1) ou a dinâmica (2), aumenta-se a intensidade musical. Os parâmetros dos itens 7 a 9 - registro, timbre e estilo de *groove*, contribuem para o sentido de continuidade de discurso musical, de narratividade, mas sua influência no aumento de intensidade musical parece ser mais complexa de ser analisada.

Venho formulando o conceito de *ponto de apoio* para a prática de performance e análise musical. Esses pontos são elementos musicais geralmente recorrentes que desempenham funções específicas no discurso musical, como demarcar ou conectar seções, realizar transições, introduções ou finais. Podem ser representados por motivos, frases, contornos melódicos ou construções dinâmicas, como

¹³ Segundo Bobby Owsinsky (2017), a sigla e conceito LUFs vem sendo cada vez mais amplamente utilizado na indústria fonográfica e de audiovisual como uma das medidas padrão de amplitude musical e de nível de sinal digital, que tem uma grande vantagem de representar através de uma medida objetiva nossa percepção humana de amplitude sonora.

¹⁴ Em meus trabalhos anteriores (Gonçalves, 2022, 2018), incluo revisão crítica sobre os parâmetros musicais, e como podem influenciar na intensidade e densidade musical, dialogando com outros autores além dos mencionados neste trabalho, como Jamey Aebersold (1992) e Austin Patty (2009).

¹⁵ A autora Ingrid Monson (1996) não explica detalhadamente alguns destes parâmetros elencados. A autora acaba exemplificando alguns parâmetros através de suas análises, principalmente o parâmetro de interação. Presume-se pelas suas análises que uma maior interação entre os músicos reagindo em tempo real com elementos musicais advindos uns dos outros, por exemplo, conduz a uma maior intensidade musical. Para fins das análises dos meus trabalhos, tenho considerado que o parâmetro Harmonia pode estar ligado a uma maior complexidade harmônica e presença de variações harmônicas sobre uma harmonia mais convencional, ou exposta anteriormente na peça analisada.

crescendos ou *decrecendos*. Um ponto de apoio é identificado quando ocorre em posições semelhantes em diferentes performances da mesma obra, como um fraseado específico no final de um improviso. Além disso, pontos de apoio recorrentes dentro de uma performance criam coerência. A repetição com pequenas variações ao longo da peça ajuda o ouvinte a compreender o discurso musical, promovendo um sentido de *storytelling* e a sensação de narratividade musical pela retomada de elementos.

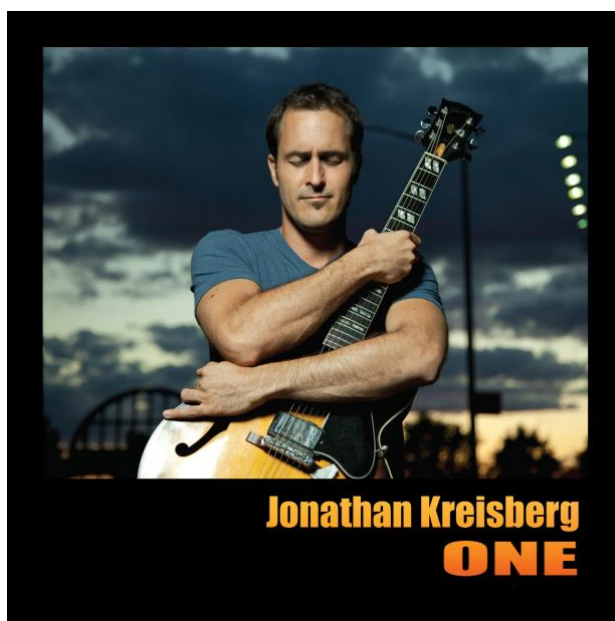
Sob o ponto de vista do intérprete (e isso é uma visão pessoal, que percebi ao longo dos estudos relatados em minha pesquisa artística), o ponto de apoio atua como um guia, oferecendo previsibilidade e direção durante a improvisação ou na performance de uma peça escrita. Esses pontos podem ser relacionados ao conceito de *markedness*, pois geralmente produzem contraste e demarcam mudanças harmônicas, cadências ou de forma musical.

5. Contextualização e estilo de Jonathan Kreisberg, e a canção *My Favorite Things*

Jonathan Kreisberg (nascido em 1972-) é um dos principais expoentes da guitarra jazz atuantes em Nova York nos últimos anos. De acordo com Scott Yanow, “Um virtuoso na guitarra, Jonathan Kreisberg tem a capacidade de tocar jazz e *fusion* com igual credibilidade” (2013, p. 113, tradução nossa). O músico já tocou em diversas formações musicais e possui uma carreira musical sólida. Nos últimos anos, tem se apresentado em diversas cidades dos Estados Unidos e em diversos países da Europa e América Latina. Em seu *website*¹⁶, podemos ver uma biografia resumida do músico, que afirma ter tido contato desde sua infância, através da coleção de discos da família, com diversos estilos musicais, como o jazz, violão erudito e rock. Estudou música na Universidade de Miami, e demonstrou intensa dedicação e talento musical desde a adolescência. Ao longo de sua carreira, tocou com músicos reconhecidos do gênero jazz como Dr. Lonnie Smith, Lee Konitz, Ari Hoenig, Joe Henderson, Michael Brecker e outros. Seu trabalho procura conciliar as tradições e elementos estilísticos do jazz com seu virtuosismo próprio (técnica guitarrística bem desenvolvida - como velocidade no fraseado e técnicas específicas, como o *sweep picking*) e algumas experimentações musicais (como músicas com emprego de efeitos eletrônicos, peças com formas musicais mais livres).

¹⁶ Mais informações sobre o artista podem ser obtidas no seu *website* (<https://www.jonathankreisberg.com/bio>).

Figura 2 – Capa do álbum *ONE* (2013) de Jonathan Kreisberg.



Fonte: site oficial de Jonathan Kreisberg¹⁷

Neste trabalho, analiso três performances¹⁸ de Kreisberg sobre a música *My Favorite Things*, denominadas A, B e C, em ordem cronológica, todas tocadas em formato de guitarra solo. A capa do álbum *ONE* (2013), de onde vem a performance A se encontra na Figura 2. Sabe-se que há uma tradição de guitarra solo no jazz ao menos desde os meados do século XX, com expoentes conhecidos como Joe Pass, Ted Greene, mais recentemente Peter Bernstein, Julian Lage e diversos outros¹⁹. Kreisberg se insere nesta tradição de guitarra jazz, combinando elementos tradicionais do gênero, mas com um estilo Pessoal²⁰ bem desenvolvido de improvisação e performance.

A canção *My Favorite Things* foi composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1959 para o show da Broadway *The Sound of Music*, e utilizada como trilha sonora do filme musical

¹⁷ Disponível em <http://www.jonathankreisberg.com>; Acesso em 24.out.2024.

¹⁸ As performances estão nas referências do trabalho (Kreisberg, 2013, 2013, 2020), e podem ser acessadas no YouTube, YouTube Music e Spotify, nos links a seguir: A (álbum *ONE*, de 2013) – (<https://open.spotify.com/track/1QQM6NjGYmMQIpa2xQwSgz?si=e164659e760647a7>); B (Mallermort, França em 2013) - https://youtu.be/176_h6jz2PM; C (Tokyo, Japão, em 2020) - <https://youtu.be/iQxxit4kz6Q>.

¹⁹ Em minha tese de doutorado (Gonçalves, 2022), cito a pesquisa que realizei encontrando fonogramas de diversos intérpretes de guitarra solo desde a década de 1950, contextualizando os trabalhos de Kreisberg em meio a esta produção.

²⁰ Utilizo o termo Pessoal aqui no sentido de análise de estilo de John Kratus (1995) e de Voz Pessoal como característica do *storytelling* por Sven Bjerstedt (2014).

A noviça rebelde (1965). Em 1960 foi gravada pelo saxofonista John Coltrane, que utilizou a música como veículo para sua expressividade musical singular, contando sua história com seus improvisos, trazendo uma canção popular para o meio jazzístico, como é tradição do gênero desde as primeiras décadas do século XX, tendo se tornado uma gravação conhecida do público, como mostrado por Ingrid Monson (1996).

6. Análise comparativa de três versões de *My Favorite Things* e análise narrativa do improviso de uma versão

Podemos observar na ver na Tabela 1 na p. 13 alguns dados comparativos e características destacadas das três performances de *My Favorite Things*, por Jonathan Kreisberg. Constatamos alguns elementos comuns às três performances, e destaco alguns elementos particulares de cada uma.

6.1. Elementos comuns em todas as performances de *My Favorite Things*, por Kreisberg

Em relação à sonoridade observada nas três performances, podemos observar que o músico utiliza um timbre sem saturação, o que no meio musical da guitarra se chamaria de um som limpo²¹, com frequências equilibradas em relação à extensão do instrumento, típico do jazz, mas percebe-se os efeitos *reverb* e *delay* no resultado final. Embora haja diferenças de timbres perceptíveis entre as performances, principalmente ligados à quantidade de ambiência (termo usado pelo próprio músico na entrevista citada a seguir) e equalização, o timbre é similar nas três performances analisadas. Além disso, me parece que o timbre de Kreisberg é equilibrado em relação à equalização²², tendo como referência sonoridades de guitarra jazz tradicional.

²¹ O termo som limpo é aqui é usado em oposição a um som sujo, ou saturado por válvulas ou efeitos de distorção, mais típicos dos gêneros ligados ao rock, heavy metal e outros gêneros musicais em que a guitarra elétrica se faz presente.

²² Essa análise mais minuciosa das frequências no timbre faz mais sentido nas perf. A, (em estúdio) e perf. C (ao vivo em formato solo), pois a perf. B provavelmente ocorre em meio a um contexto de show em que o músico possivelmente ajustou o timbre de seu instrumento para tocar com a banda que o acompanhava. O que destaco no timbre é que se tratando de performances solo, podemos ouvir todo o conteúdo harmônico de forma equilibrada - sem cortes de frequências que geralmente ocorrem quando o instrumento se insere num fonograma com uma banda completa. Isso possivelmente também se deve ao fato de o músico tocar intencionalmente com esta dinâmica equilibrada em relação a seu som.

Tabela 1 – Dados comparativos das três performances de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg

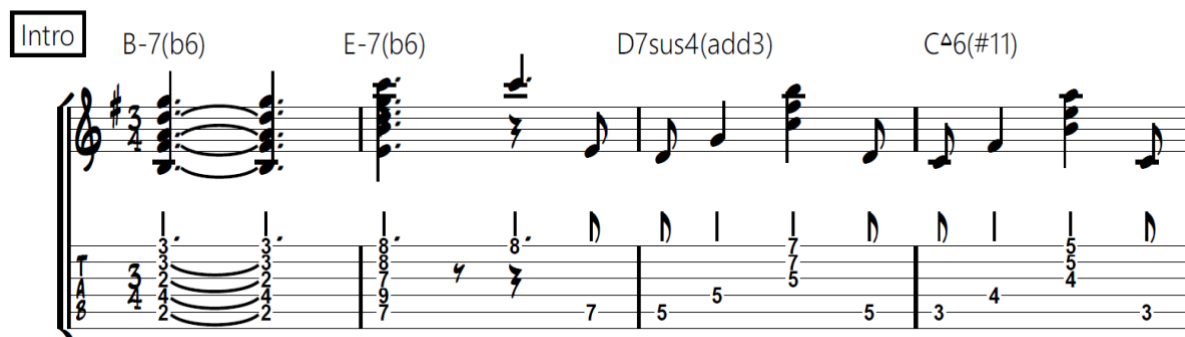
Versão / performance	A	B	C
<i>Data e descrição</i>	álbum <i>ONE</i> (2013), lançamento em 19/02/2013	Performance em Mallemort, França, em 07/03/2013	Performance em Tóquio, Japão, em fevereiro de 2020
<i>Duração</i>	04:00	05:00	05:50
<i>Andamento</i>	208-216 bpm	208-222 bpm	200 – 210 bpm
<i>Forma musical</i>	Intro, tema (AAB, C), intro Improviso: C2 (C2 4c. a mais que no tema), Coda (intro + Outro)	Intro <i>ad libitum</i> ; segue forma da perf. A, com Coda estendida	Forma similar à da perf. B nos temas (com Coda estendida); a seção de improvisos é maior
<i>Forma do Improviso</i>	AA B, C (adaptado, 4c. a mais), AA B – 2 <i>chorus</i>	Mesma da perf. A	3 <i>chorus</i> de improviso; acrescenta alguns compassos a mais ao longo do imp. no <i>chorus</i> 1
<i>Elementos comuns às três performances</i>	Timbre sem saturação, típico do jazz, mas com efeitos <i>reverb</i> e <i>delay</i> na composição final; Não há retorno à melodia do tema após o improviso; Arranjo semelhante na exposição do tema, explorando texturas simples e ricas, acordes quartais, polifonia, diferentes formas de expor a melodia e acompanhamento; Releituras ou pequenas mudanças na melodia em relação à versão cantada; Efeitos percussivos golpeando as cordas com a parte interna da mão direita, na Coda Presença de fraseados como pontos de apoio (recorrências peculiares); Improviso com conflito narrativo entre isotopias 1 e 2 (<i>single lines</i> e homofonia); Arco narrativo típico (convexo) na seção de improvisos; O andamento aumenta na seção de improvisos, e diminui após o improviso;		
<i>Elementos particulares de cada performance</i>	Sons de respiração do músico na gravação, possivelmente som captado também com microfones; Ouve-se saturação no som; Amplitude dinâmica de 4,4 LU, a menor das três (ver Figura 10, p. 21)	Seção de arpejos diferente das demais (mas com a mesma função de arco narrativo) Intro <i>ad libitum</i> ; Coda estendida; Amplitude dinâmica de 9,4 LU, a maior das três (ver Figura 10, p. 21)	O andamento parece ser o mais estável e o mais lento das três performances (obs., está tocando sentado e com guitarra diferente) O timbre parece ter um pouco mais de ambiência (<i>delay</i>) e uma equalização com mais frequências médias e agudas.
<i>Possíveis elementos de storytelling, de acordo com alguns autores</i>	(Berliner, 1994) - 2) Produzir improvisação com picos e vales, ou picos de intensidade musical; 3) Produzir improvisação como uma unidade coerente musicalmente; (Bjerstedt, 2014) - 1) Caráter improvisatório: experimentação de ideias novas; 3) Voz pessoal; 4) A história ou expressão, <i>inner flow</i> ;		

Fonte: O autor

Em uma entrevista durante uma passagem de som na Grécia (Kreisberg, 2012)²³, Kreisberg apresenta sua configuração de guitarra elétrica, efeitos e amplificadores para apresentações ao vivo. Publicada em novembro de 2012, a entrevista menciona o álbum *ONE* (2013) como um novo trabalho recém-gravado. Podemos supor que essa configuração é semelhante à utilizada por Kreisberg na performance A de *My Favorite Things*. O músico destaca que seu timbre sempre inclui um pouco de *reverb* e *delay*, acionados pelos pedais Alesis Nanoverb e Digital Delay DD-7 da Boss, com a intensidade variando conforme a acústica do espaço. Essa ambiência é perceptível nas três performances.

Nas três performances, observa-se a típica estrutura do jazz: exposição do tema, seção de improvisos e retorno ao tema. Um aspecto peculiar do arranjo é que, após os improvisos, não há reexposição das partes A e B, mas sim um retorno à parte C, sem reexposição completa do tema ou melodia principal. Isso revela uma característica do arranjo que pode violar a expectativa do ouvinte de ouvir a macroforma típica tema-improvisos-tema, comum na música popular improvisada²⁴.

Figura 3 – Trecho da performance A em [00:00], com acordes de cinco sons em construção quartal.



Fonte: (Kreisberg, 2017, p. 99)

²³ Essa entrevista foi acessada algumas vezes ao longo da pesquisa, de meados de 2020 em diante, e pode ser assistida no link: <https://youtu.be/MkA7ogVXMGc>.

²⁴ O termo música popular improvisada não é um termo comum na musicologia, tenho usado este termo para designar músicas de diferentes gêneros que usam a macroforma típica tema-improvisos-tema, que geralmente estão registradas em gravações, com diferentes instrumentações (repertório solo ou em grupo), em que a improvisação desempenha um papel importante na peça.

A exposição do tema nas três versões ocorre de forma semelhante e arranjada, explorando a relação entre melodia e acompanhamento com contracantos. As performances A e B têm a mesma forma, enquanto a C é um pouco maior (ver Tabela 1 na p. 13). Observam-se texturas variadas, desde acordes de dois ou três sons até acordes de cinco sons com intervalos quartais, como na introdução, que reaparece como extensão da parte C, exemplificada pelos acordes D7sus4(add3) e Cmaj7(6/#11) na Figura 3.

Observamos regiões homofônicas e trechos polifônicos na cadência que retorna à seção A e também que conecta à seção B, em [00:29]. A melodia principal ascendente é acompanhada por uma linha relativamente independente, com divisão rítmica diferente (iniciada no compasso 32, no acorde C) e movimento contrário, como mostra a Figura 4.

Figura 4 – Trecho da performance A em [00:29] com construção polifônica.

The musical score for performance A, measures 29-33, is presented in two systems. The first system covers measures 29-32, and the second system covers measures 33-36. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written for a single melodic line, likely representing the guitar. Chords are indicated above the staff: A-7, Abø, GΔ7, CΔ7, GΔ7, CΔ7, F#ø, and B7. The notation includes various rhythmic values, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as grace notes and triplets. The score ends with a double bar line after measure 33.

Fonte: (Kreisberg, 2017, p. 101)

A maneira como Kreisberg toca a melodia de *My Favorite Things* no tema não respeita estritamente a divisão melódica da letra, são suprimidas algumas notas da melodia. A melodia dos

primeiros versos da letra original possui onze sílabas em cada frase musical “*Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles and warm woolen mittens*”. Nestas duas frases Kreisberg toca apenas dez notas na primeira frase e oito notas na segunda. Entretanto, o ouvinte consegue reconhecer que se trata da música em questão. Argumento que essa liberdade de interpretação e adaptação melódica é uma característica típica da música popular instrumental ²⁵.

Outro elemento presente nas três performances é o uso de efeitos percussivos golpeando as cordas com a parte interna da mão direita, na Coda. A sonoridade produzida por esta técnica pode ser vista como um elemento diferencial do arranjo, e também como um aspecto estilístico do músico, por não ser parte de uma técnica básica e não ser de utilização comum entre guitarristas atuantes no cenário jazz.

Na seção de improvisos das três performances, observamos uma alternância entre a melodia solista principal e acordes de apoio, referidos como isotopias 1 e 2 na análise narrativa dos improvisos. A seção atua como uma nova narrativa, despertando no ouvinte uma expectativa de como o músico abordará o improviso desta vez. Essa foi a sensação que experimentei ao ouvir a performance C, após já conhecer o trabalho do artista e de ter participado de um workshop com ele ²⁶.

Ao ouvir a seção de improvisos é de se entender e acompanhar a narrativa (ou a história) criada relacionando-a com a estrutura formal e harmônica da exposição do tema. O músico brinca com o fato de realizar expectativas do ouvinte ou não, a condizer ou não com a estrutura subjacente apresentada na exposição do tema, ou imaginada pelas versões já conhecidas da canção. Esse jogo retórico é típico da linguagem jazzística de improvisação, como mostram alguns autores ²⁷. Em geral,

²⁵ Em um trabalho anterior (Gonçalves, 2017) mostrei como o pianista Fábio Torres (com o grupo brasileiro Trio Corrente) faz um procedimento parecido ao tocar a música Lamento (Pixinguinha), em três interpretações analisadas.

²⁶ Participei de um workshop de uma semana de duração com o guitarrista Jonathan Kreisberg em Nova York em agosto de 2019 – o que foi uma experiência que ajudou a entender melhor vários aspectos de performance e do trabalho do músico. Um dado interessante, que me lembro de o músico ter comentado no workshop de forma didática, é que muitos músicos, ele inclusive, terem uma certa ansiedade ou agitação no palco, o que geralmente leva a aumentar o andamento das músicas, tocar mais rápido que o desejado. E uma estratégia adotada por ele quando queria tocar mais relaxado e de forma controlada é tocar sentado com a guitarra, em oposição a tocar de pé com a guitarra usando uma correia. Se analisarmos os vídeos das performances B e C, em C o músico toca sentado (A não temos como saber, pois há apenas o áudio), e na performance C o andamento é o menor das três analisadas.

²⁷ Este jogo retórico parece ser um elemento importante na linguagem jazzística de improvisação, e podemos analisá-lo sob o ponto de vista do campo de estudos relacionado ao conceito *signifying*, difundido pela teoria de Henry Louis Gates (1988) ao analisar a literatura afro-americana. Alguns estudos utilizam a teoria de Gates aplicando-a ao jazz, mostrando como o jogo retórico oral e escrito dessa literatura foi transposto para a improvisação. Podemos citar como exemplo o

as expectativas do ouvinte são satisfeitas nas performances, sendo possível acompanhar a narrativa com base no esquema formal. Algumas violações de expectativa são o não retorno à melodia das partes A e B da canção após os improvisos, a supressão de notas na melodia em relação à letra da música, o fato de o fraseado ora mostrar a harmonia e forma no seu improviso de maneira mais explícita ou menos explícita, e a adição de 4 compassos a mais em relação à forma musical nas performances A, e 8 compassos a mais em B e C. Além disso, destaca-se o fato de a seção de improvisos possuir textura e elementos musicais contrastantes com os da exposição do tema nas performances, fato que chama a atenção ao acompanhar a narrativa musical.

Podemos relacionar este jogo retórico da macroforma tema-improvisos-tema com uma das possibilidades do que Almén (2008) denomina como análise de nível narrativo primário, Conformidade formal versus não conformidade: “Em interpretações desse tipo, o próprio paradigma formal representa a hierarquia cultural inicial, e nossas expectativas de seu desdobramento convencional tornam-se a medida para a trajetória narrativa.” (Almén, 2008, p. 164, tradução nossa).

6.2. Pontos de apoio na narrativa de *My Favorite Things*

Podemos considerar que alguns elementos recorrentes na exposição do tema, comentados anteriormente, funcionam como pontos de apoio para o músico que toca. Nos improvisos, algumas frases parecem atuar como pontos de apoio ao longo da trajetória narrativa, comentarei alguns exemplos adiante.

1) A frase abaixo na Figura 5 acontece na performance A em [01:33]; ela ocorre de maneira semelhante nas performances B e C. Em B, ocorre em [02:39], e em C ocorrem frases bem semelhantes, descendentes usando cromatismos que podem indicar fragmentos de um raciocínio de *escala bebop*²⁸ em [1:34], e em [1:48]. Na perf. C em [02:03] ocorre também oitava acima, e com final

trabalho de Ingrid Monson (1996) ao falar sobre a relação entre solista e músicos acompanhantes. Também neste campo, o trabalho de Robert Walser (1993) analisa uma gravação ao vivo de *My Funny Valentine* de Miles Davis, de 1964. Walser demonstra que Davis utiliza da forma e melodia da canção, bem conhecida à época e já gravada por diversos artistas, para elaborar um jogo retórico em que brinca com a expectativa do ouvinte, e também estabelece intertextualidade com versões anteriores já conhecidas e gravadas da música – assim como o faz Jonathan Kreisberg com suas performances.

²⁸ Em meu trabalho anterior (Gonçalves, 2022), explico em mais detalhes o uso da escala *bebop*. Resumidamente, nessas

diferente em [02:51]. Essa frase é recorrente e pode funcionar como um ponto de apoio ou uma solução formulaica, no sentido de Barry Kernfeld (1995) quando o músico está improvisando.

Figura 5 – Frase de ponto de apoio 1) em *My Favorite Things*, presente nas performances A, B e C.



Fonte: O autor

Podemos observar que este tipo de fraseado é um elemento recorrente no estilo de Kreisberg²⁹. Na sua interpretação da peça *Summertime* do álbum *ONE* (2013) é possível constatar frases com cromatismos em direção a uma região harmônica de resolução. Um exemplo de frase com cromatismos é a longa frase descendente, observada no compasso 58 da transcrição da peça mostrada na Figura 6, que ocorre após a volta ao tema e pode ser ouvida em [04:20].

Figura 6 – Exposição do tema após improvisos em *Summertime* do álbum *ONE* (2013) por Kreisberg³⁰.



Fonte: O autor

escalas ocorre a adição de notas cromáticas nas escalas dos acordes, para que os pontos de resolução do fraseado melódico ocorram de maneira a condizer melhor com a harmonia, geralmente em tempo forte.

²⁹ Em minha tese (Gonçalves, 2022), há mais exemplos de transcrições que evidenciam o estilo interpretativo do músico.

³⁰ A faixa *Summertime* pode ser ouvida no link a seguir:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7tts75J6PsMUoH0K9WaFcq?si=3488478accf94516>

Fraseados com cromatismos semelhantes a este também podem ser observados na interpretação de *Caravan* de Kreisberg em [02:10], no mesmo álbum, como observado no quarto compasso do trecho transcrito mostrado na Figura 7.

Figura 7 – Trecho do improviso em *Caravan* do álbum *ONE* (2013) por Kreisberg³¹



Fonte: O autor

2) Um fraseado de tríades com nona acrescentada, em uma digitação confortável e idiomática para guitarra, ocorre nas três performances (A, B e C) no mesmo momento da forma, onde seria a parte C adaptada (com 4c. a mais em relação ao tema) – possivelmente funcionando como *ponto de apoio* na narrativa. Esse fraseado ocorre na performance C em [02:19], na B em [02:55] e na A em [02:16]. Curiosamente, na performance C ele aparece apenas entre o primeiro e segundo *chorus* do improviso, e não entre o segundo e o terceiro.

Figura 8 – Frase de ponto de apoio 2) em *My Favorite Things*, presente nas performances A, B e C



Fonte: O autor

3) Um tipo de fraseado de arpejos rápidos mostrado abaixo na Figura 9, é enquadrado na análise a seguir como um tipo de isotopia 2 de *single line*, e tem a função de imprimir intensidade no discurso musical nas performances A, B e C no final do segundo *chorus* das três performances, na seção B (a parte que modula para Mi Maior). A frase ocorre na performance A em [02:49]. A ideia de considerar

³¹A faixa *Caravan* pode ser ouvida no link a seguir:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1wn4qowAMFvrbxoIrZzzos?si=ba06f1d147704bd1>

estes fraseados como pontos de apoio se deve ao fato de ocorrerem nas três versões, demarcarem e servirem como guias para a trajetória narrativa para o próprio interprete e seus ouvintes. Nas performances B e C, as seções de arpejos das performances possuem variações em relação ao que é mostrado na Figura 9, com notas distintas, mas um fraseado também com ligados e saltos, que mantém a mesma função narrativa na peça.

Nas performances A e B, este fraseado ocorre em um momento, e na performance C, ocorre quatro vezes. Na performance C, que tem duração maior, além de ocorrer no *ponto de apoio* comum nas três performances (final do segundo *chorus*) em [02:56], os arpejos rápidos ocorrem também em [03:27] no início do terceiro *chorus*, na parte A, com as notas adaptadas para a harmonia de Em7 e Cmaj7, com uma digitação na guitarra diferente em relação à da performance A, mas que parece ter a mesma *função narrativa* de aumento de intensidade momentânea. E ocorrem novamente em [03:35], e em [03:56] no final do terceiro *chorus*, construindo o clímax final do improviso, e demarcando a volta ao tema. Podemos pensar que a recorrência destes arpejos na performance C traz para o improviso algumas características de *storytelling*, a retomada de elementos, e unidade no improviso (ver Tabela abaixo na p. 30). Ao mesmo tempo, podemos considerar que a geração deste material se deu por uma estratégia prática, focada na evolução do improviso, com a recapitulação de elementos, nos termos de Norgaard (2011).

Figura 9 – Frase de ponto de apoio 2) em *My Favorite Things*, presente nas performances A, B e C (com variações).



Fonte: O autor

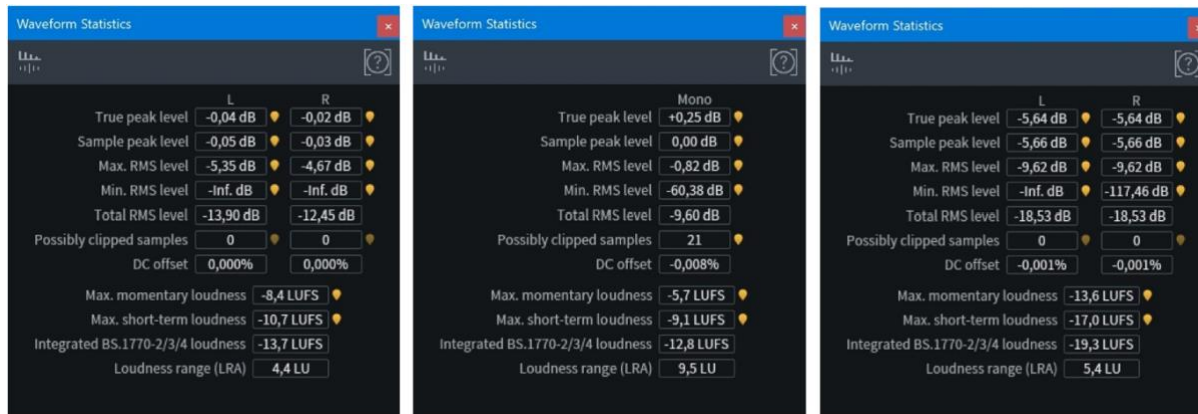
6.3. Elementos particulares de cada performance de *My Favorite Things*, por Kreisberg

A Figura 10 mostra as estatísticas das formas de onda do início ao fim das gravações A, B e C imagens da esquerda à direita em ordem analisadas pelo software iZotope RX8. A amplitude

dinâmica medida pelo software foi de 4,4 LU (*loudness range*), a menor entre as três (A – 4,4, B – 9,5, C – 5,4 LU), indicando menor variação de volume, conforme mostrado na Figura 10. Sobre a variação de amplitude dinâmica, considero um fator importante de comparação e análise do estilo de diferentes intérpretes³². Na performance A, sons de respiração do músico indicam captação de ruído pelos microfones. Além disso, na performance A ouve-se um pouco de saturação no timbre da guitarra, distanciando-se levemente do conceito de som *limpo*. Na performance A, a seção C da forma musical nos improvisos tem 20 compassos, 4 a mais que o tema. Nas performances B e C, essa seção tem 8 compassos a mais, havendo uma prolongação harmônica que conecta os *chorus*.

Na performance B, a introdução é *ad libitum* e segue a estrutura da performance A, mas com uma coda estendida, marcada por acordes com nota pedal em Mi e sons percussivos. Com amplitude dinâmica de 9,4 LU, a maior das três, ela apresenta maior variação de volume. O fraseado em [02:59] traz uma liberdade maior, sem delimitar claramente as seções, criando um jogo de justaposição de ideias melódicas sobre a harmonia já exposta.

Figura 10 – Estatísticas das formas de onda nas performances A, B e C pelo iZotope RX8.



Fonte: O autor

³² Em um trabalho anterior (Gonçalves, 2022), mostro análises de fonogramas de diferentes guitarristas e violonistas em formato solo e como há considerável variação de amplitude dinâmica entre eles. Levanto hipóteses de como a forma de produção de cada gravação pode impactar nos valores aferidos (gravação em estúdio, com microfonação próxima ou distante, ou ao vivo captado por diferentes dispositivos). A título de exemplo, mostro como algumas interpretações do guitarrista Julian Lage tocando em formato solo possuem uma variação dinâmica bem maior (17,4 e 17,8LU) que as de Kreisberg. Isso mostra como cada músico utiliza elementos musicais diferentes para produção de intensidades musicais distintas.

A performance C, embora diferente das demais, segue o esquema narrativo geral. Ela possui uma forma musical maior, com três *chorus* de improviso, e destaca-se pela complexidade técnica de Kreisberg, com fraseados rápidos e saltos. O andamento apresenta leves flutuações, mas é o mais constante entre as três. A performance também se diferencia por usar os arpejos rápidos em quatro momentos distintos, criando picos de intensidade mais frequentes e intensos do que nas performances A e B.

Na performance C em geral é mantida a forma da música e a harmonia subentendida no seu fraseado, através de uma construção melódica baseada em priorização harmônica. Ao mesmo tempo, o músico constrói um discurso musical não ficando estritamente preso à forma, ou faz um jogo retórico de não demarcá-la (intencionalmente, ao que parece) em alguns momentos.

Um exemplo claro de demarcação da harmonia e textura na performance C ocorre no início do terceiro *chorus*, com uma rápida sucessão de arpejos por 8 compassos, acompanhando as harmonias Em7 e Cmaj7, e finalizando na harmonia subentendida Am7 com a nota Dó em [03:33], marcando a mudança harmônica. Neste trecho o músico com o seu fraseado demarca a harmonia e as seções, mostrando que está seguindo a trajetória da narrativa, deixando claro para os ouvintes a estrutura no discurso que está produzindo. A impressão que se tem ao ouvir e ver a performance é que o intérprete “calcula” intuitivamente a quantidade de notas que tem que tocar nos arpejos para que termine em um ponto de mudança de harmonia ou seção formal.

Na performance C, a falta de demarcação clara da forma e maior liberdade no fraseado são percebidas em trechos como [01:47], onde o músico acrescenta 2 compassos na seção A2 antes de transitar para a parte B, usando isotopias do tipo 1 (homofonia) para sustentar o discurso melódico. Outro exemplo ocorre em [02:04], em que o fraseado não deixa claro sobre qual estrutura harmônica o músico está improvisando. No trecho, o número de compassos é aproximado aos da performance B (com 8 compassos a mais em relação à exposição do tema), mas a harmonia exposta no fraseado não deixa claro se o músico está improvisando sobre a harmonia da parte C, da parte A, ou livremente. Em [02:19], o uso de tríades com nona acrescentada (ponto de apoio 2) marca o fim da seção C e início do segundo *chorus*. Esse trecho revela um aspecto de espontaneidade na improvisação, ou de ajuste em meio a um trecho em que possivelmente não houve controle total sobre a performance.

6.4. Análise dos três níveis narrativos na seção de improviso na performance A

Para a análise narrativa da seção de improvisos, utilizaremos os elementos da performance A como referência, mas muitas considerações se aplicam às performances B e C. Faz sentido considerar uma segmentação da narrativa entre as divisões da macroforma tema-improvisos-tema. Segundo a ideia de *storytelling* nas concepções jazzísticas, o improviso é o momento de contar uma nova história a cada performance. De fato, essa seção apresenta os elementos mais variáveis ao compararmos as três versões.

Outro argumento para dividir formalmente as seções de tema e improviso é que o tema é uma melodia muito conhecida, enquanto a seção de improvisos é desconhecida. Esse contraste, junto a elementos musicais distintos (textura, quantidade de notas, registro), sugere a segmentação da peça (*markedness*) e a interpretação da narrativa a partir dessa divisão. Para ouvintes familiarizados com jazz e com o sucesso do filme *A Noviça Rebelde*, a melodia de *My Favorite Things* é reconhecível, e os improvisos representam uma nova narrativa em meio ao que já é mais familiar.

Nível agencial – conjunto de isotopias 1 e 2 na performance A

Após analisar a seção de improvisos, foram considerados dois conjuntos de isotopias distintos: Conjunto de isotopias 1 - acordes e regiões homofônicas, e conjunto de isotopias 2 - frases musicais de notas isoladas (*single lines*). Ou seja, a diferenciação (*markedness*) feita na narrativa musical ocorreu nestes dois grupos. Através destes dois grupos de isotopias (nível agencial), poderemos perceber uma ordem que mudará ao longo da narrativa, percebida no nível atorial (mudança de *rank*, processo de *transvaluation*), impulsionando a mesma, caracterizando uma transgressão da ordem inicial. Vejamos na Figura 11 o trecho inicial do improviso em [01:21] na gravação.

Uso o termo conjunto de isotopias para deixar claro que estamos lidando com um material base que é mutável e diferente (as diferentes frases em *single lines*, por exemplo), mas que apresenta características comuns, formando o conjunto que é essencialmente diferente do outro conjunto. Como marcado na Figura 11, os colchetes abaixo da pauta agrupam as isotopias 1, e os acima da pauta, as isotopias 2. Cada ocorrência variada do conjunto de isotopias 1 denominei 1.1, 1.2 e seguintes, e o

mesmo com as isotopias 2 – 2.1, 2.2, etc. A questão é interpretarmos esses dois elementos como agentes diferentes e vermos como se dará a interação entre eles no discurso.

No trecho na Figura 11, vemos como as diferentes isotopias alternam-se entre si, como se pudéssemos ouvir um diálogo entre os dois tipos de materiais musicais. Kreisberg toca as isotopias 1 como acompanhamento, imprimindo respiração ao seu fraseado melódico. Podemos perceber como na isotopia 2.2 o músico usa o procedimento de desenvolvimento de motivos ao tocar três tríades descendentes com um padrão de aproximação cromática entre elas - notas em azul, vermelho e verde nos compassos 7 e 8 – tríades C, Bm, Am. Este é um recurso de manipulação melódica que potencialmente garante a continuidade do discurso improvisado, e leva o ouvinte a “acompanhar a história contada”, pois é possível entender a semelhança entre o material tocado.

Em um nível macroscópico, é possível perceber uma ordem musical estabelecida e uma história que se torna previsível, evidenciada pela alternância entre isotopias. Após ouvir uma isotopia do tipo 1, espera-se ouvir uma do tipo 2. Durante as seções de improvisos A1 e A2, essa alternância é clara. Importante notar que o início dos improvisos nas performances B e C também segue essa alternância entre isotopias 1 e 2. No entanto, na performance A, a primeira frase da isotopia 2 começa em registro agudo (nota Fá sustenido 4), enquanto nas performances B e C, as isotopias 2 começam em registro mais baixo (nota Lá sustenido 3), apresentando frases semelhantes e sugerindo um aspecto formulaico na performance do músico.

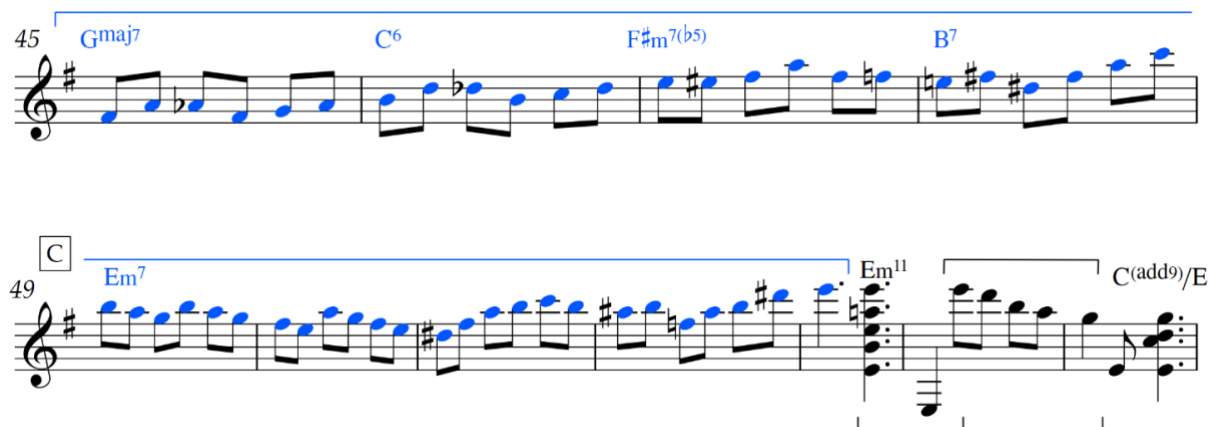
Figura 11 – Início do improviso da performance A, em [01:21]. Conjunto de isotopias 1 e 2.

Fonte: O autor

Nível atorial – relação entre as isotopias na performance A

Podemos considerar que as isotopias mudam de valor (ou *rank*) ao longo do improviso, ao observarmos que o material musical de cada uma muda, e uma tenta “prevalecer” sobre a outra. Se interpretarmos que cada isotopia está tentando assumir o controle da narrativa³³, vemos que cada uma em determinados trechos tenta se impor. No trecho abaixo da Figura 12, podemos ver como uma isotopia do tipo 2 é composta por uma longa frase melódica, com duração de pouco mais de 8 compassos. Até este momento do improviso as frases das isotopias 2 estavam ocorrendo com duração média de 3 a 4 compassos.

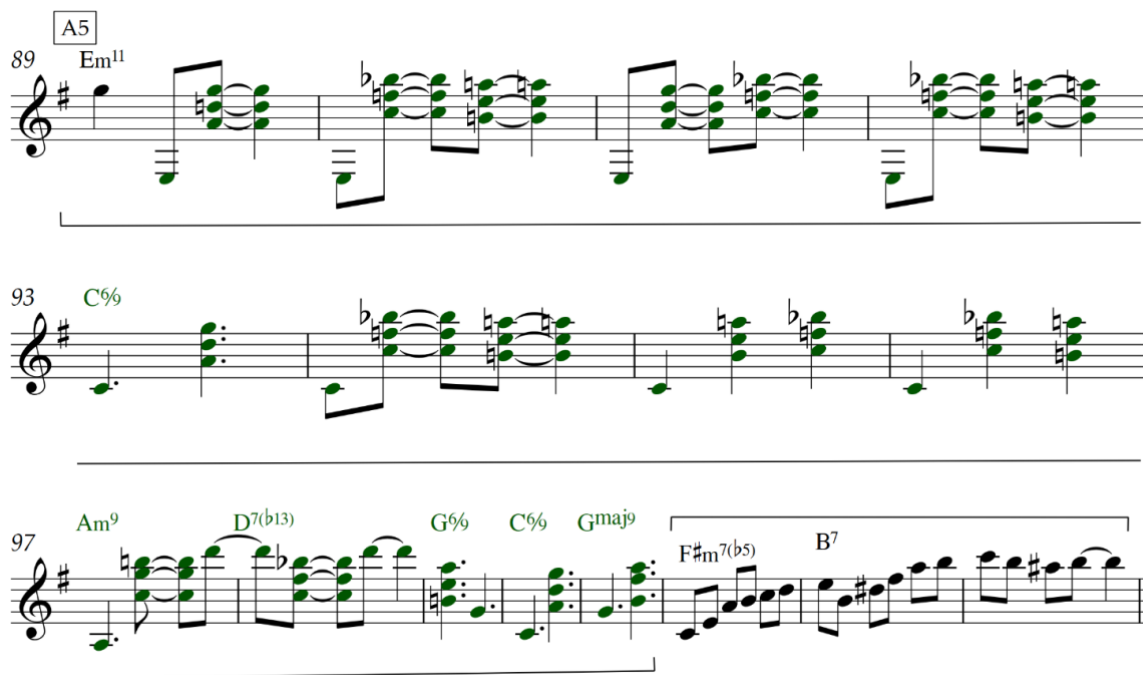
³³ Aqui estou assumindo uma interpretação *antropomórfica*, como se pudéssemos perceber uma atitude ou intenção no conjunto de isotopias 1 e 2 – que é uma possibilidade de interpretação narrativa, segundo Almén (2008).

Figura 12 – Trecho do improviso em [01:57] da perf. A em que ocorre uma frase longa de *single line*.

Fonte: O autor

Em um momento posterior no improviso (c. 89-101), a isotopia do tipo 1 tenta reassumir o controle da narrativa, elaborando um discurso homofônico em vários compassos (em verde, na Figura 13), com passagens cromáticas e variação rítmica (paralelismo do *shape* da mão esquerda na guitarra). Também podemos interpretar esse trecho como uma mistura das isotopias 1 e 2 (ou sua “batalha”), já que os *voicings* na região aguda apresentam caráter harmônico e melódico. Assim, a ordem inicial entre isotopias, ou os papéis de melodia e acompanhamento, foi transformada (ou sofreu *transvaluation*), caracterizando o trecho da Figura 12 como um momento de transgressão da ordem narrativa.

Figura 13 – Trecho do improviso em [02:24] da perf. A em que ocorre uma frase longa de isotopia do tipo 1 (homofonia).



Fonte: O autor

A seguir, como mostrado na Figura 14, vemos que, no auge da transgressão e no clímax do arco narrativo, a isotopia 2 tenta assumir o controle ao estabelecer um discurso solo por vários compassos, criando uma região de alta intensidade musical com grande quantidade de notas e ampla extensão de registro.

Essa região de clímax se assemelha ao que Kofi Agawu (2009) chama de planalto e não a um pico de intensidade, que ocorre em momentos anteriores na performance A e mais frequentemente no improviso da performance C. Segundo Agawu, “o ponto alto pode durar um momento, mas também pode ser representado como um momento prolongado — um planalto ou região” (Agawu, 2009, p. 61, tradução nossa). No trecho da Figura 14, essa duração se estende por vários compassos, demarcando uma seção importante da peça e funcionando como clímax de um arco narrativo convexo (intensidade baixa no início, alta no clímax, e baixa no final, retornando ao tema).

Figura 14 – Trecho do improviso em [02:47] da perf. A em que ocorre o clímax do mesmo.

105 B2 E^{maj7} E^{maj7} Clímax - isotopia 2 e tentativa de "assumir o controle" da narrativa

109 A^{maj7} A^{maj7} A^{maj7}

113 Am⁷ D⁷ G⁶ C^(add9)/E C^{maj7} B⁷ fim do solo em [3:01], volta ao interlúdio

alternância isotopias 1 e 2

Fonte: O autor

Nível Narrativo – arquétipo cômico na performance A

A ordem inicial da narrativa consiste em elementos das isotopias 1 e 2 (acorde e frase), que muda à medida em que os trechos de fraseados e acordes se tornam mais proeminentes (com frases mais longas) e tentam assumir um papel de destaque. Assim, podemos observar uma ordem inicial e a tentativa de transgressão dessa ordem. O clímax da peça representa a vitória dessa transgressão, estabelecendo uma região de alta intensidade musical, potencializada pela modulação para Mi Maior, após a exposição do embate entre os conjuntos de isotopias. Entre os compassos 107-114, em [02:47] da performance A, ocorre a vitória da transgressão, seguida pelo breve restabelecimento da ordem nos compassos 115-118, com alternância entre as isotopias 1 e 2. Analisando a performance A, considerando o clímax como desejável, caracteriza-se a vitória da transgressão sobre a ordem inicial, e podemos considerar seu arquétipo narrativo como cômico.

6.5. Possíveis elementos de *storytelling* em *My Favorite Things*, nas versões de Kreisberg

Neste trecho do texto irei referenciar os itens da Tabela da p. 30. Ao assistir às performances B e C em vídeo, tive a impressão de que o músico estava conectado e concentrado, criando música no momento. Isso gerou em mim empatia e uma tentativa de narrativizar o improviso, acompanhando a trajetória narrativa de cada performance e como ele "resolveria o problema" complexo de improvisar na guitarra solo, buscando um discurso impactante e belo. Poderíamos considerar que ocorreu uma narrativização e um processo de *empathic coupling*, conforme discutido por Frierler *et al.* (2015), o que se relaciona ao item 4) de Bjerstedt.

Ao analisar os improvisos das versões A, B e C focando na oposição entre as isotopias, percebemos uma ordem inicial (acordes e *single lines* formando a ordem inicial) que confere coerência interna ao improviso, criando previsibilidade à medida que a ordem se repete. O uso de procedimentos melódicos reconhecíveis, como o desenvolvimento de motivos no compasso 7-8 da performance A (Figura 11), também contribui para a inteligibilidade do discurso, indicando continuidade de ideias (item 3 de Berliner). A recorrência de pontos de apoio ao longo das performances, com recapitulação ou repetição, como nos arpejos rápidos da performance C, evidencia o item 5 de Berliner.

Como observado no nível atorial de análise, a duração das frases musicais das isotopias 1 e 2 aumenta gradativamente ao longo do improviso, refletindo a característica de *storytelling* de "começar o solo do início" (item 3 de Berliner). A mudança de um estado a outro (ordem-transgressão) da narrativa, evidenciada no nível atorial de análise, está ligada ao conceito *storytelling* devido à produção do arco narrativo (item 2 de Berliner).

Embora haja elementos recorrentes nos improvisos das performances A, B e C, Kreisberg experimenta novas ideias enquanto recombina suas abordagens formulaicas. Argumento que existe um esquema narrativo, mas também liberdade para experimentação e espontaneidade (item 1 de Bjerstedt). Ao comparar essas performances com as de outros intérpretes do gênero³⁴, podemos

³⁴ Ao longo desta pesquisa escutei e analisei diversos intérpretes que tocam guitarra solo, para comparação, como mostrado em capítulo correspondente da minha tese (Gonçalves, 2022), como Julian Lage, Ted Greene, Joe Diorio, Antoine Boyer, dentre diversos outros.

identificar elementos recorrentes e estilizados, além do nível de precisão técnica e o fraseado particular do intérprete. Isso sugere que ele possui um estilo de desenvolvimento em nível Pessoal de improvisação, conforme John Kratus (1995), correspondente ao item 3 de Bjerstedt na Tabela 2, Voz pessoal.

Tabela 2 – Possíveis elementos de *storytelling* em *My Favorite Things*, nas performances de Kreisberg.

(Berliner, 1994)	(Bjerstedt, 2014)
1) “Começar o solo do início” - por exemplo, usando um fraseado mais simples, com frases curtas e espaçadas no começo do improviso; 2) Variação de intensidade musical: produzir improvisação com picos e vales de intensidade musical; 3) Produzir improvisação como uma unidade coerente musicalmente, em que os materiais do improviso estejam correlacionados, uma continuidade de ideias (ou tematismo interno); 5) Retomada de elementos: introduzir elementos musicais no começo do improviso e retomá-los ao final;	1) Caráter improvisatório: experimentação de ideias novas, não repetição de ideias musicais literalmente; 3) Voz pessoal: a improvisação no jazz tem como caráter essencial a “voz instrumental” do improvisador. 4) A história ou expressão com valorização do fluir interno e que está sendo criado no momento. O discurso musical das notas deve conter conteúdo ou alma — que é o que faz com que o ouvinte seja afetado pela improvisação;

Fonte: O autor

No vídeo promocional do álbum *ONE* (Kreisberg, 2013), o vibrafonista Joe Locke, que colaborou frequentemente com Kreisberg, diz: “Jonathan Kreisberg é um grande músico cuja forma de tocar e escrever sempre contam uma história. Sua formidável técnica e intelecto nunca atrapalham, mas apenas servem a agenda do coração” (Kreisberg, 2013, tradução nossa). Esse depoimento ilustra como Kreisberg é percebido por seu parceiro, relacionando-se com o item 4 de Bjerstedt, que destaca a importância de os improvisos terem não apenas boa precisão técnica, mas também conteúdo e alma³⁵, e potencialmente afetam o ouvinte, o que Frieler *et al.* (2015) denominam *empathic coupling*.

³⁵ Estes termos, conteúdo e alma, foram citados em um trecho de fala de Lars Jansson, um dos músicos suecos entrevistados na pesquisa de Sven Bjerstedt (2014). No trecho de fala o músico dá a entender que de alguma forma o contexto de vida de grandes músicos de jazz é espelhado na música que tocam, e isso afeta o ouvinte. Isso seria o conteúdo ou alma que pode ser percebido na música. Nos dizeres do músico: “(...) se um músico toca apenas com maestria, mas sem

7. Considerações finais

Uma visão interessante sobre o *storytelling* é colocada pelo pianista e musicólogo Vijay Iyer (2004), que sugere que podemos entender o contar da história do improviso como algo que possivelmente não acontece em apenas uma performance. A história contada em um improviso se insere na série de performances (gravações, shows) que o músico de jazz executa em sua carreira. Esse pensamento nos possibilita apreciar a história contada por Kreisberg como o conjunto de performances analisadas, em que entendemos o estilo de improvisação do músico, considerando inclusive elementos de fraseado em outras peças citadas, *Caravan* e *Summertime*. Além disso, a história de cada performance A, B e C, se ilumina a partir do jogo retórico e de intertextualidade que pode ser estabelecido ao se relacionarem umas com as outras, e se relacionarem com outras versões de *My Favorite Things* (como das versões de John Coltrane, e do musical *A noviça Rebelde*).

Diante de todo o exposto, podemos argumentar que existe um modelo narrativo, ou esquema narrativo, ou roteiro de performance, subjacente às performances A, B e C analisadas, em que há uma estrutura formal e elementos semelhantes, mas também há variabilidade nas mesmas, como mostrado na Tabela 1 na p. 13 e ao longo do texto.

Percebemos uma demarcação clara entre tema e improvisos, em que cada seção possui sua própria lógica narrativa, ao mesmo tempo em que estão relacionadas. Como demonstrado, as seções de exposição do tema são mais arranjadas e estabelecidas, e as seções de improvisos possuem maior variabilidade. Nas performances observamos alguns elementos de *storytelling*, uso de priorização harmônica e procedimentos de manipulação melódica no fraseado dos improvisos. A trajetória dos improvisos é possível de ser *narrativizada*, por exemplo se direcionarmos nossa escuta para a oposição entre *single lines* e regiões homofônicas (isotopias 2 e 1). Ao acompanharmos a evolução desta oposição, observamos uma narrativa do arquétipo cômico, em que a linha melódica assume o controle da narrativa na região de clímax, nas três performances.

alma ou conteúdo, o ouvinte frequentemente se cansa. Você quer ser tocado por quem ouve tocar. E isso vale para todos os grandes músicos, como Billie Holiday, Coltrane, Miles e Bill Evans, ou seja, eles refletem sua própria vida em sua execução, em sua música. E é isso que nos toca. Portanto, o conteúdo é extremamente importante” (Bjerstedt, 2014, p. 233, tradução nossa).

É como se houvesse uma história dentro da história, na macroforma tema-improvisos-tema. A história contada no improviso é diferente a cada performance, ao mesmo tempo que possui elementos recorrentes e uma estrutura similar. Este parece ser o modelo ou esquema narrativo utilizado pelo músico, e podemos entender que fazem parte de uma estratégia de performance musical.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento do projeto de pesquisa que possibilitou a produção deste trabalho.

REFERÊNCIAS

AEBERSOLD, Jamey. **How to play jazz and improvise**. 6th. ed. New Albany: Jamey Aebersold, 1992.

AFRAM, Juninho; STARLING, Matheus. **POR ISSO NUNCA LANCEI MATERIAL DIDÁTICO | Juninho Afram | Starling Cast**. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://youtu.be/RbUIQRJc30o?si=9ys4AG3cMPzdruaU&t=262>. Acesso em: 23 out. 2024.

AGAWU, Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford University Press, 2009.

ALMÉN, Byron. **A Theory of Musical Narrative**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. **Journal of Music Theory**, [s. l.], v. 47, n. 1, p. 1–39, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30041082>.

ANGELO, Bruno. Subsídios para uma Narratividade em música. **Anais do XXI Congresso da ANPPOM**, [s. l.], p. 1653–1658, 2011.

AUGUSTO, Ricardo; ALVES, Moreira. A fricção entre esquemas musicais sob a perspectiva da música como narrativa como horizonte conceitual na formação de processos composicionais. **Anais da ANPPOM - XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas**, [s. l.], p. 1–10, 2019. Disponível em:

<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5815/2320>.

BAILEY, Derek. **Improvisation Its Nature and Practice in Music**. USA: Da Capo Press, 1993.

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: The infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BJERSTEDT, Sven. **Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor**. 2014. - Tese (Doutorado em Música) - Malmö Faculty of Fine and Performing Arts - Lund University, [s. l.], 2014. Disponível em: <http://lup.lub.lu.se/record/4387738>.

BJERSTEDT, Sven. The jazz storyteller: Improvisers’ perspectives on music and narrative. **Jazz Research Journal**, [s. l.], v. 1, p. 37–61, 2015. Disponível em: <https://journals.equinoxpub.com/index.php/JAZZ/article/view/21502>. Acesso em: 28 out. 2017.

COLLURA, Turi. **Improvisação, volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

DAMIAN, Jon. **The Guitarist’s Guide to Composing and Improvising**. Boston: Berklee Press, 2003.

FERNANDES, Vinícius; BRAMBILLA, Guto; IAZZETTA, Fernando. A Emergência do Sujeito na Narrativa do Prelúdio Op . 28 n o 14 de Chopin. **Musica Theorica**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 91–106, 2017.

FRIELER, Klaus *et al.* “Telling a Story.” On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos. **Empirical Musicology Review**, [s. l.], v. 11, n. SEPTEMBER, p. 68–82, 2015. Disponível em: <http://emusicology.org/article/view/4959>. Acesso em: 28 out. 2017.

GONÇALVES, Rafael. Análise do vocabulário melódico de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. **Anais do III Seminário de Pesquisas em Arte, Cultura e Linguagens**, [s. l.], p. 444–455, 2016. Disponível em: <http://www.ufff.br/seminarioacl/iii-spac/anaais/>. Acesso em: 7 set. 2017.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, Narratividade e Interação em Música Popular Improvisada**. 2017. 197 f. - Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal de Juiz de Fora., [s. l.], 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufff.br/jspui/handle/ufff/4660>.

GONÇALVES, Rafael. Revisão bibliográfica preliminar do conceito de *Storytelling* como parte de pesquisa em improvisação musical. **Anais do V SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-**

graduandos em Música, [s. l.], n. 5, p. 788–799, 2018. Disponível em:
<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7819>.

GONÇALVES, Rafael. **Storytelling e Narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg**. 2022. - Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022, [s. l.], 2022. Disponível em:
<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13485>.

GONÇALVES, Rafael. *Storytelling* em música popular improvisada: revisão preliminar do conceito de arco narrativo musical (ou tensão e relaxamento ou densidade e intensidade musical) e sua aplicação em análise de dois improvisos do guitarrista Jonathan Kreisberg. **Anais do I SIM! - Primeiro Simpósio Internacional de Violão**, [s. l.], p. 70–80, 2018. Disponível em:
https://www.dropbox.com/s/76lgar0nx48u4tl/Article_SIM_Narrative_arc.pdf?dl=0.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica - Princípios de composição musical**. Opused. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

HARKER, Brian. "Telling a story": Louis Armstrong and coherence in early jazz. **Current Musicology**, [s. l.], n. 63, p. 46–83 (46–76), 1997.

HATTEN, Robert. **Musical meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994-. ISSN 0009-4978.
HÜHN, Peter *et al.* **Handbook of Narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.

IYER, Vijay. Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. *In*: UPTOWN CONVERSATION: THE NEW JAZZ STUDIES. New York: Columbia University Press, 2004. p. 394–403.

KERNFELD, Barry. **What to listen for in Jazz**. New York: Yale University Press, 1995.

KLEIN, Michael L. Musical Story. *In*: REYLAND, KLEIN and (org.). **Music and Narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 3–28.

KRATUS, John. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. **International Journal of Music Education**, [s. l.], v. 26, n. 1, p. 27–38, 1995. Disponível em:
<http://ijm.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/025576149502600103>.

KREISBERG, Jonathan. **Jonathan Kreisberg - Live Setup | Guitarspot.Gr #6 - YouTube**. [S. l.], 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=MkA7ogVXMGc&list=PLc3a1XFJGY-C6d30Fa2MOtTc7L-9mlekD&index=11>. Acesso em: 23 nov. 2020.

KREISBERG, Jonathan. **My favorite Things**. [S. l.], 2013. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=176_h6jz2PM. Acesso em: 1 jan. 2015.

KREISBERG, Jonathan. **My Favorite Things**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iQxxit4kz6Q>. Acesso em: 25 out. 2024.

KREISBERG, Jonathan. **Offerings of note**. New York: New for Now Music, 2017.

KREISBERG, Jonathan. **ONE**. New York: New for Now Music, 2013.

MANICA, Solon Santana. **Interpretação musical e narratividade: estudo aplicado à peça Aboio Op. 65 para flauta solo de Paulo Costa Lima**. 2016. - Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, [s. l.], 2016.

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. An Exploratory Study of Narrative Experiences of Music. [s. l.], 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/MP.2017.35.2.235>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MAUS, Fred Everett. Music As Narrative. **Indiana Theory Review**, [s. l.], v. 12, 1991. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf;sequence=1>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MAUS, Fred Everett. Narratology, narrativity. **Grove Music Online**, [s. l.], 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40607>. Acesso em: 16 set. 2019.

MEELBERG, Vincent. Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond. In: S. HEINEN, & R. Sommer (org.). **Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research**. Berlin & New York: de Gruyter, 2009. Disponível em: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/cunycg/detail.action?docID=476043>.

MEELBERG, Vincent. Musical Improvisation as the Performance of Embodied Knowledge: Embodied Narrativity in Musical Performance. In: , 2014, Helsinki. **Proceedings of CARPA3: Colloquium on Artistic Research in Performing Arts**. Helsinki: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://nivel.teak.fi/carpa/musical-improvisation-as-the-performance-of-embodied-knowledge-embodied-narrativity-in-musical-performance/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

MONSON, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates**, [s. l.], v. 6, p. 7–39, 2002.

NILES, Richard. **The Pat Metheny Interviews: the inner workings of his creativity revealed**. 1. ed. [S. l.]: Hal Leonard, 2009.

NORGAARD, Martin. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. **Journal of Research in Music Education**, [s. l.], v. 59, n. 2, p. 109–127, 2011. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429411405669>.

OWSINSKI, Bobby. **The Mixing Engineer’s Handbook - Fourth Edition**. Burbank: BOMG, 2017.

PARKER, Charlie. **Charlie Parker Interviewed by Paul Desmond (1954)**. [S. l.], 1954. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r_dE. Acesso em: 12 abr. 2019.

PATTY, Austin T. Pacing scenarios: How harmonic rhythm and melodic pacing influence our experience of musical climax. **Music Theory Spectrum**, [s. l.], v. 31, n. 2, p. 325–367, 2009.

PEASE, Ted. **Jazz composition: theory and practice**. Boston: Berklee Press, 2003. Disponível em: <http://berkleepress.com/arranging-composing/jazz-composition-theory-and-practice/>.

PRINCE, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. [S. l.]: University of Nebraska Press, 1989.

RINK, John. Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.). **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos. **SIMPOM - SIMPOSIO BRASILEIRO de PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA**, [s. l.], 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/5782/5219>.

SILVEIRA, Ricardo. **Storyteller**. [S. l.]: Kokopelli Records, 1995. Disponível em: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kMrke3jHlym1x8T7iL1TBQBssRYgfSvZc&si=GIC6k3C8C7pWaA-q. Acesso em: 23 out. 2024.

TANGANELLI DA SILVA, Ricardo. Narrativity and Topics in Guerra-Peixe : An analysis of Quarteto Misto. **Musica Theorica**, [s. l.], p. 107–124, 2017. Disponível em: <http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/50/49>.

TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. In: CHUEKE, Zelia (org.). **Leitura, escuta e interpretação**. Traduzido Ed. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 49-80 (49–77, 28p.) –9+9+9, 49–58, 59–68, 69–77.

TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WALSER, Robert. Out of notes: Signification, interpretation, and the problem of Miles Davis. **Musical Quarterly**, [s. l.], v. 77, n. 2, p. 343–365, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/742559>.

YANOW, Scott. **The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide**. Milwaukee: Backbeat Books, 2013.

SOBRE O AUTOR

Rafael Gonçalves é guitarrista e violonista brasileiro, atuando como intérprete, professor e pesquisador. Doutor em Música pela UNIRIO, mestre em Artes e graduado em Violão pela UFJF, realiza pós-doutorado em Música na UNESPAR. Sua pesquisa aborda análise, improvisação e performance em música popular instrumental, com ênfase em *storytelling*, narratividade e performance ao violão e guitarra solo. Apresentou concertos no Brasil, Portugal e Estados Unidos, além de publicar em eventos acadêmicos no país e no exterior. Lançou os álbuns *Entre Amigos* (2015) e *Ao Vivo no Savassi Festival* (2022). Atualmente é professor do Conservatório Pernambucano de Música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9175-3715>. E-mail: rafaelxgoncalves@gmail.com. Agência de fomento: CAPES.

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.