

## A construção de um solo: análise da improvisação de Claudio Roditi em *Velas*

Elder Thomaz da Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Universidade Federal de Uberlândia  
[eldertrompete@hotmail.com](mailto:eldertrompete@hotmail.com)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo a investigação e análise do solo de Claudio Roditi no fonograma *Velas*, presente no seu primeiro álbum solo *Red on Red* (1984) em parceria com a cantora Kenia. Com essa análise buscamos compreender como Roditi construiu o seu improviso e quais os recursos técnicos e interpretativos foram utilizados para isso. Além do fonograma, foi utilizada como fonte primária a transcrição do solo elaborada pelo próprio autor. A análise proposta tem como base os conceitos abordados por Ligon (2001) e Coker (1991) em dois dos seus principais livros, *Jazz Theory Resources e Elements Of The Jazz Language For The Developing Improvisor*. Como resultado identificamos quatro recursos técnicos utilizados na improvisação: 1) aproximação cromática; 2) notas vizinhas; 3) *enclosure*; e 4) sequência. A utilização desses recursos em combinação com fragmentos de escalas, cromatismos, arpejos e tensões atribui a Roditi um estilo único e características próprias na construção dos seu solo.

Palavras chaves: Roditi; análise; solo; improvisação; recursos técnicos.

## The construction of a solo: analysis of Claudio Roditi's improvisation in *Velas*

Abstract: This article aims to investigate and analyze Claudio Roditi's solo on the *Velas* phonogram, present on his first solo album *Red on Red* (1984) in partnership with the singer Kenia. With this analysis we seek to understand how Roditi constructed his improvisation and what technical and interpretative resources were used for this. In addition to the phonogram, the transcription of the solo prepared by the author himself was used as a primary source. The proposed analysis is based on the concepts covered by Ligon (2001) and Coker (1991) in two of their main books, *Jazz Theory Resources and Elements Of The Jazz Language For The Developing Improviser*. As a result, we identified four technical resources used in improvisation: 1) chromatic approach; 2) neighbor notes; 3) *enclosure*; and 4) sequence. The use of these resources in combination with fragments of scales, chromaticisms, arpeggios and tensions gives Roditi a unique style and his own characteristics in the construction of his solos.

Keywords: Roditi; analysis; solo; improvisation; technical resources.

### Introdução

Esse trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, a qual investiga o estilo interpretativo, o processo criativo na improvisação e as práticas de performance de Claudio Roditi (1946-2020). O objetivo principal deste estudo é a investigação e análise do solo de Claudio Roditi no fonograma *Velas*<sup>1</sup>, que está presente no primeiro álbum solo do artista chamado *Red on Red*<sup>2</sup>, gravado em 1984 em parceria com a cantora Kenia. Com essa investigação pretendemos compreender como Roditi construiu o seu improviso e quais os recursos técnicos e interpretativos foram utilizados para isso.

Claudio Roditi nasceu no Rio de Janeiro em 1946, mas cresceu em Varginha, interior de Minas Gerais. Seu primeiro contato com o ensino formal de música foi aos 6 anos, quando começou a ter aulas de piano, porém, aos 9 anos desenvolveu uma atração irresistível pelo trompete. Segundo relato do artista, existia uma banda que costumava ensaiar exatamente atrás

<sup>1</sup> Vídeo/áudio disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=JHB3\\_0UQNCK](https://www.youtube.com/watch?v=JHB3_0UQNCK)

<sup>2</sup> Cf Roditi (1984)

da casa onde ele morava. Nesse local funcionava uma escola católica que possuía uma banda de música. Ele ouvia a banda ensaiar e ficava fascinado com aquilo. Um certo dia ele foi na sala de ensaio e ficou olhando os instrumentos e quando viu o trompete disse “Eu quero tocar esse instrumento” (Bernotas, 1994, p. 1, tradução nossa).

Em 1959, após a morte do seu pai, Roditi se mudou de volta para o Rio de Janeiro e começou a estudar no conservatório daquela cidade. Alguns anos depois, quando tinha apenas 20 anos, foi finalista em uma competição internacional de jazz em Viena. Com o resultado da competição Roditi ganhou uma bolsa para estudar na Universidade de Graz. Depois de 1 ano na Áustria, Roditi decidiu retornar para o Brasil. De volta, trabalhou como músico de estúdio, gravando para vários artistas da Música Popular Brasileira, como Pery Ribeiro, Milton Nascimento, Primo Quinteto dentre outros. Em 1967 participou da gravação do segundo disco do saxofonista Victor Assis Brasil, com quem estabeleceu uma amizade e parceria musical por vários anos. (Pinto, 2011, p. 50).

A projeção da sua carreira como solista começa a partir de 1970, quando se mudou para os Estados Unidos para estudar na *Berklee College of Music*. Trabalhou ao lado de diversos músicos dentre os quais destacamos Dizzy Gillespie, Arturo Sandoval e Paquito D’Rivera, Herbbie Mann, Mongo Santamaria, Tito Puente e McCoy Tyner. Claudio Roditi possui vários discos gravados como *leader*, além da participação como *sideman* e como músico convidado de diversos artistas.

Roditi foi um trompetista, compositor e arranjador de grande importância no cenário da música instrumental brasileira e do *jazz*. Uma das principais características dos seus discos é a interpretação de temas de jazz em ritmos brasileiros como samba, bossa nova e baião, incluindo vários elementos da música brasileira nas suas improvisações. O músico ficou conhecido, principalmente nos Estados Unidos, como o embaixador do *Sambajazz*.

### Fundamentação teórica

A análise proposta tem como base os conceitos abordados por Bert Ligon e Jerry Coker em dois dos seus principais livros: *Jazz Theory Resources* (Ligon, 2001) e *Elements Of The Jazz Language For The Developing Improvisor* (Coker, 1991). Embora levemos em consideração a auralidade da improvisação, principalmente no jazz, a bibliografia utilizada reúne de forma organizada um conjunto de técnicas e recursos que são comumente utilizados na improvisação por diversos músicos.

Claudio Roditi possuía uma grande versatilidade e conseguia transitar entre vários estilos utilizando dessas técnicas, tanto na improvisação no jazz quanto na música brasileira. Bob Bernotas esclarece essa dualidade vivida por Roditi em seu artigo *A Day In A (Double) Life*, onde o próprio Roditi confirma essa afirmação dizendo que essa dualidade poderia ser comprovada nos álbuns *Gemini Man*, *Two Of Swords* e *Jazz Turns Samba* (Bernotas, 1994).

A partir da bibliografia, identificamos na transcrição os seguintes recursos técnicos: 1) aproximação cromática; 2) notas vizinhas; 3) *enclosure*; 4) sequência. Além desses recursos, identificamos também a utilização de fragmentos de escalas, cromatismos, arpejos e tensões como ferramentas para a construção da linha melódica do improviso.

Os conceitos apresentados por Ligon (1999, 2001) e Coker (1991) estão diretamente relacionados aos acordes utilizados na improvisação. Um exemplo disso é o conceito de aproximação cromática que se difere da maioria dos teóricos musicais. Para Ligon (2001, p. 78) a aproximação cromática envolve duas notas consecutivas, sendo uma nota diatônica e uma nota alterada cromaticamente que leva à uma nota essencial<sup>3</sup>, geralmente uma nota do acorde. A principal diferença é que, quando existe apenas uma nota que se aproxima cromaticamente

<sup>3</sup> Também conhecida como nota alvo, que pode ser uma nota do acorde ou uma nota diatônica à escala do acorde.

de uma nota essencial, o autor a considera como nota vizinha, com exceção se o movimento for descendente e não diatônico.

Notas vizinhas<sup>4</sup> é um conceito utilizado para àquelas notas que estão próximas à nota alvo, seja superior ou inferior. As notas vizinhas superiores são sempre diatônicas e as notas vizinhas inferiores podem ser cromáticas ou diatônicas, porém, sempre com o intervalo de um semitom da nota alvo<sup>5</sup>.

O autor ainda apresenta as possibilidades de combinações das notas vizinhas, originando padrões que ele chamou de *double neighbor tones*, *changing tones*, *encircling* e *enclosure*. Na transcrição identificamos *double neighbor tones*, *encircled* e *enclosure*.

As notas vizinhas duplas<sup>6</sup> é a combinação mais simples, sendo composta por uma nota vizinha superior, uma nota vizinha inferior e a nota alvo ou nota do acorde. As notas vizinhas sempre precedem a nota alvo e pode mudar de ordem.

O padrão *encircling* pode ser encontrado em diversos improvisos de Charlie Parker e Oscar Peterson. Também é um padrão muito utilizado por compositores no desenvolvimento melódico de uma partícula temática. O padrão *encircling* é formado por uma nota vizinha superior, uma nota alvo ou nota do acorde, uma nota vizinha inferior e novamente uma nota alvo, sendo um padrão de quatro notas.

Para Coker (1991, p. 50) o *enclosure* é basicamente a combinação de duas notas localizadas meio tom acima e meio tom abaixo da nota alvo. Segundo o autor, essa é uma estrutura básica, podendo ser adicionadas mais notas. O *enclosure*, apesar de ter uma estrutura e sonoridade bem específica, muitas vezes pode ser confundido com aproximações cromáticas ou com notas vizinhas. A diferença básica, e que implica na sonoridade, é a dissonância causada pelas notas não diatônicas.

Outro recurso técnico utilizado com frequência por Roditi, não apenas no solo analisado, é a sequência. Coker (1991) explica que “A sequência ocorre quando um fragmento melódico é imediatamente seguido por uma ou mais variações daquele mesmo fragmento” (Coker, 1991, p. 55, tradução nossa). Esse fragmento pode ser longo ou curto, melodicamente elaborado ou apenas rítmico, com intervalos ou graus conjuntos e pode ser transposto diatonicamente para outros intervalos ou transposto para outras tonalidades.

### Procedimentos metodológicos

A escolha da fonte primária levou em consideração, principalmente, a relevância da gravação do primeiro disco do trompetista Claudio Roditi, uma vez que o trabalho de doutorado em andamento utiliza fontes primárias de diversos períodos da carreira do trompetista. Dentre os fonogramas que estão presentes no disco, a escolha de *Velas* levou em consideração os recursos técnicos interpretativos utilizados, assim como a construção do solo e as possibilidades de análise desses recursos.

Além do fonograma, para esse trabalho consideraremos como fonte primária a transcrição do solo, realizada através da escuta ativa e atenta, e editorada por meio do *software* de editoração de partituras *Finale*.

Mesmo não abarcando todos os elementos presentes em uma performance, as transcrições e análise de solos são ferramentas muito importantes para o estudo da improvisação. Através da análise é possível observar alguns parâmetros essenciais na improvisação. Maurity (2006 apud Ganc, 2017, p. 206) afirma que a transcrição “[...] fornece

---

<sup>4</sup> Traduzido do termo original *neighbor tones*.

<sup>5</sup> Cf. Ligon (2001, p. 72)

<sup>6</sup> Nesse trabalho utilizaremos o termo notas vizinhas duplas, que corresponde a tradução do termo original *Double Neighbor Tones*.

um poderoso meio de comunicação entre o analista e o leitor e permite uma reflexão mais detida do próprio analista sobre a própria construção dos improvisos”.

Após o processo de transcrição buscamos identificar, através da análise, os recursos técnicos descritos por Ligon (2001) e Coker (1991) presentes no solo de Roditi.

### Análise

O fonograma analisado possui uma estrutura formal simples, sendo iniciado com uma introdução de 8 compassos e logo em seguida o tema dividido em 4 partes conforme tabela a seguir:

Intro	Parte A1	Parte A2	Parte B	Parte A3
8 compassos	16 compassos	16 compassos	6 compassos	10 compassos

O solo possui uma estrutura de 16 compassos, assim como na parte A1, porém com algumas substituições harmônicas. Em seguida inicia um solo de sintetizador de 16 compassos, em cima da estrutura A2, também com algumas substituições harmônicas. O trompete retorna improvisando juntamente com o sintetizador nos últimos 4 compassos. O tema é retomado na parte B e em seguida com a parte A3, replicando a mesma estrutura inicial da apresentação do tema. Para finalizar, um *vamp* que se repete várias vezes, até um *fade out*.

De maneira geral, com a análise estrutural podemos perceber que a forma se repete duas vezes, sendo a primeira vez a apresentação do tema e na segunda vez dois solos e a finalização com a parte B e A3 do tema.

O solo inicia com uma anacruse, de 3 notas cromáticas, para o compasso 57 e apoia na nota Ré, uma nota de tensão importantíssima no acorde de Am7. Podemos analisar, de acordo com a Figura 1 [2:53-3:05], que Roditi explora as tensões dos acordes em vários momentos.

Figura 1: compasso 57 ao 60. Fonte do autor

Nos dois primeiros compassos do solo, além da utilização das tensões dos acordes, Roditi utiliza dos arpejos de Mi menor, fazendo substituição harmônica e ao mesmo tempo explorando as tensões. Também podemos observar a utilização de mordente seguido de uma passagem cromática, gerando ainda mais tensão na frase. No último tempo do compasso 58 ele utiliza um fragmento da escala de Ab lídio *b7* para resolver no próximo acorde, Gmaj7.

Nesse pequeno fragmento de solo podemos ver ainda outros elementos comumente utilizado no jazz como por exemplo, as aproximações cromáticas, notas vizinhas e *enclosure*. No início do compasso 58, a nota alvo, que seria a nota Dó, é precedida de duas notas vizinhas. No final do compasso a nota Eb faz parte do *enclosure*, sendo a nota alvo a nota Ré do próximo compasso, como detalhado na figura 2 [2:56-3:01]:

Figura 2: exemplo de enclosure no compasso 58-59. Fonte do autor.

No compasso 61(Figura Roditi desenvolve a linha melódica resolvendo o acorde anterior (E7#11) em uma nota de tensão (9ª maior), ficando ainda mais evidente a frequente utilização das tensões dos acordes de forma consciente. Nesse trecho podemos observar também a utilização de sequencias, fragmentos de escalas e cromatismo.

Podemos observar que Roditi utiliza a sequência de uma forma bem simples, porém, bem interessante do ponto de vista rítmico e melódico. Diante da grande variedade de possibilidades de utilização da sequência, Roditi optou por repetir exatamente o mesmo fragmento, deslocando o tempo, como mostrado na Figura 3 [3:05-3:16], compassos 61 e 62.

Figura 3: compasso 61 ao 64. Fonte do autor

Podemos notar que Roditi constrói o seu solo de forma coerente e consciente harmonicamente. Exemplo disso é o que acontece no quarto tempo do compasso 64. O acorde

G7b9 é uma preparação para resolver no próximo compasso, no acorde Cm7, iniciando uma modulação passageira. Após o cromatismo, no terceiro tempo do compasso, Roditi enfatiza a nota Eb no quarto tempo, já mostrando a relação com o próximo acorde.

Na próxima figura (Figura 4 [3:16-3:28]) podemos observar mais uma vez como Roditi lida com as tensões dos acordes, sempre destacando-as e evidenciando-as em cada tempo do compasso 65. Ele utiliza também a técnica de notas vizinhas, assim como arpejos e escalas. No compasso 66 Roditi utiliza o arpejo de Ebmaj7, iniciando 7ª maior e terminando na 9ª maior do acorde, gerando um fragmento melódico muito interessante e bastante utilizado por improvisadores, de modo geral.

Figura 4: compasso 65 ao 68. Fonte do autor

No que diz respeito a utilização de escalas, nesse trecho é possível identificar o uso da escala pentatônica, no compasso 67, e da combinação da escala menor melódica e menor natural no compasso 68, além de algumas passagens cromáticas.

Por fim, no último trecho do improviso (Figura 5 [3:28-3:40]), no compasso 69 Roditi utiliza as notas do acorde de Lá menor, priorizando as tensões, principalmente a 9ª maior, repetindo alguns motivos melódicos utilizados nos compassos 57 e 61, que remetem a substituição do acorde de A13sus4 por Em7. No compasso 70, um motivo melódico relacionado a escala cromática é apresentado no primeiro e segundo tempo. Já no terceiro e quarto tempo podemos perceber claramente a utilização da escala alterada.

Figura 5: compasso 68 ao 73. Fonte do autor.

No compasso 71 podemos ver a utilização de notas da extensão do acorde, como 6<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>, assim como o arpejo de Gmaj7 iniciando 7<sup>a</sup> maior e terminando na 9<sup>a</sup> maior do acorde, como acontece anteriormente no compasso 66. Também, a mesma estrutura de arpejo que foi utilizada no compasso 60, é utilizada no compasso 72. Roditi finaliza o solo com a utilização da escala mixolídio b9 b13, que corresponde à escala de Lá menor harmônico sob o acorde dominante<sup>7</sup>, com algumas passagens cromáticas.

### Considerações finais

Ao analisar o solo de Claudio Roditi podemos perceber de forma clara como o músico constrói o seu discurso melódico. Também é possível constatar a sua consciência harmônica, a sua preferência por utilização de tensões e como ele trabalhava as questões técnicas descritas no referencial teórico utilizado. Esse tipo de análise nos permite também observar como Roditi era um músico versátil ao utilizar os recursos técnicos do jazz em outros gêneros musicais, como por exemplo na música brasileira.

Embora o solo analisado seja relativamente curto, apenas 16 compassos, foram utilizados pelo menos quatro recursos técnicos - aproximação cromática; notas vizinhas; *enclosure*; sequência - em combinação com fragmentos de escalas, cromatismos, arpejos e tensões, comprovando o alto grau de criatividade ao lidar com esses recursos.

O trompetista Claudio Roditi possuía um estilo único de interpretação e improvisação. A investigação proposta é parte de um trabalho em construção que ainda necessita de outras análises para aprofundar no estilo interpretativo e de improvisação do músico. Contudo, os resultados observados nesse trabalho têm nos direcionado e comprovado que, embora a fonte primária seja um fonograma do início de sua carreira, o músico já apresentava algumas características próprias na construção dos seu solo.

### Referências

- Bernotas, B. (1994). *A day in a (double) life: Claudio Roditi*. 1994. Retrieved from: <https://www.jazzbob.com/articles.php?id=3>
- Coker, J. (1991). *Elements of the jazz language for the developing improviser*. Miami: CPP Belwin, Inc.
- Ganc, D. (2017). *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. (Doctoral dissertation) Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro).
- Ligon, B. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. 2. ed. Milwaukee: Houston Publishing Inc. (Hal Leonard).
- Ligon, B. (2001). *Jazz Theory Resources: Tonal, Harmonic, Melodic & Rhythmic Organization of Jazz*, vols. 1–2. Milwaukee: Hal Leonard.
- Pinto, M. T. P. (2011). Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. *Per Musi*, 45-57.
- Roditi, C. (1984). *Red on Red* [Album]. New Jersey: Greene Street Records

---

<sup>7</sup> Também conhecida como escala menor harmônica quinta justa abaixo.