



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**JOE HENDERSON: Aspectos de improvisação nas obras gravadas para a Verve Records.**

César Cristóvão Vasco Cardoso

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**JOE HENDERSON: Aspectos de improvisação nas obras gravadas para a Verve Records.**

César Cristóvão Vasco Cardoso

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023

---

---

---

---



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Ana Telles (Universidade de Évora)

Vogais | Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)  
Paulo Jorge Fialho Gaspar (Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa)  
Paulo Jorge dos Santos Perfeito (Instituto Politécnico do Porto)  
Ricardo Pinheiro (Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa)



# **JOE HENDERSON: Aspectos de improvisação nas obras gravadas para a Verve Records**

---

*César Cardoso*

Tese de Doutoramento em Música e Musicologia

Especialidade: Interpretação

Orientador: *Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes*

Évora, julho 2023



Dedicado aos meus pais.

## **Agradecimentos**

Quero agradecer todas as pessoas que, directa ou indirectamente, deram o seu contributo para o trabalho. Em primeiro lugar quero agradecer à minha família, que sempre me apoiou nesta jornada. Em segundo lugar quero agradecer a todos os amigos que me ajudaram e incentivaram a concluir esta etapa da minha vida, e que me fizeram acreditar que era capaz, em especial ao Pedro Nobre, Pedro Felgar, Nuno Costa, Óscar Graça, Francisco Brito, Joana Abreu, João Cunha, Diogo Dias, Rafael Santos, Rui Caetano, Gonçalo Naia e todos aqueles que me foram incentivando durante estes cinco anos. Quero agradecer também a disponibilidade demonstrada pelos músicos John Scofield, Christian McBride, Rich Perry, Dick Oatts, Michael Moosman e Renee Rosnes para as questões colocadas sobre o saxofonista Joe Henderson. E por último o agradecimento mais importante, ao professor Dr. Eduardo Lopes pela sua contribuição e paciência para tornar uma pequena ideia inicial numa dissertação real.

## **Resumo**

Joe Henderson (1937-2001), saxofonista tenor e compositor, é considerado uma das figuras mais importantes na história do Jazz, particularmente entre os saxofonistas tenores. Criou um estilo muito próprio e diferente de outros saxofonistas e a sua abordagem ao instrumento reflecte-se na comunidade jazzística dos dias de hoje. O estudo sobre Joe Henderson tem vindo a crescer e tem-lhe sido dada a devida importância nas escolas, tornando-o cada vez mais reconhecido. No entanto, há poucos estudos sobre a sua abordagem composicional, de interpretação e de improvisação. Esta dissertação pretende dar uma visão mais detalhada dos recursos utilizados por Joe Henderson nos seus solos e, em particular, na época da década de 1990, na qual gravou para a editora Verve Records.

Com o objectivo de abordar os diferentes estilos de jazz que Joe Henderson explorou nessa década, foram seleccionados solos improvisados de músicas de cada um dos discos gravados nesta década. Irão ser analisados os solos improvisados sobre os temas: “Isfahan”, do disco “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn” (1992); “Miles Ahead”, do disco “So Near, So Far (Musings for Miles)” (1993); “No More Blues (Chega de Saudade)”, do disco “Double Rainbow: The Music Of Antonio Carlos Jobim” (1995); “Without a Song”, do disco “Big Band” (1996) e o “Summertime”, do disco “Porgy & Bess” (1997).

Foram transcritos e analisados alguns dos seus solos improvisados, de forma a identificar separadamente os elementos fundamentais da música: o ritmo, a harmonia e a melodia. Em concreto, pretende-se caracterizar a abordagem de Joe Henderson aos centros tonais, à visão harmónica (vertical e/ou horizontal) às fórmulas, aos padrões pré-concebidos e a prevalências rítmicas.

## **Palavras-chave**

Joe Henderson, Verve Records, Improvisação, Saxofone Tenor, Jazz

## **JOE HENDERSON: Aspects of improvisation in works recorded for Verve Records**

### **Abstract**

Joe Henderson (1937-2001), tenor saxophonist and composer, is considered one of the most important figures in Jazz history, particularly among tenor saxophonists. He created a very unique style different from other saxophonists and his approach to the instrument is still reflected in today's contemporary Jazz community. The study of Joe Henderson's music has been growing and he has been given due importance in schools, making him increasingly recognized. However, there are few studies on his compositional, interpretation and improvisation approach. This dissertation intends to give a more detailed view of the resources used by Joe Henderson in his solos and, in particular, in the 90s decade, when he recorded for Verve Records.

With the aim of approaching the different styles of Jazz that Joe Henderson explored in that decade, improvisations from each of the albums recorded in that decade were selected: "Isfahan", from the album "Lush Life: The Music of Billy Strayhorn" (1992); "Miles Ahead", from the album "So Near, So Far (Musings for Miles)" (1993); "No More Blues (Chega de Saudade)", from the album "Double Rainbow: The Music Of Antonio Carlos Jobim" (1995); "Without a Song", from the album "Big Band" (1996) and "Summertime", from the album "Porgy & Bess" (1997).

Some of these improvisations are transcribed and analysed, in order to separately identify the fundamental elements of the music: rhythm, harmony and melody. Specifically, it is intended to characterize Joe Henderson's approach to tonal centre, to the harmonic vision (vertical and/or horizontal), to formulas or preconceived patterns and to rhythmic prevalence.

### **Keywords**

Joe Henderson, Verve Records, Improvisation, Tenor Saxophone, Jazz

## ÍNDICE

<b>Índice de figuras</b>	9
<b>Índice de tabelas</b>	17
<b>Introdução</b>	18
<b>Metodologia</b>	25

### **CAPÍTULO 1 – O SAXOFONE NO JAZZ**

1.1. Contextualização histórica do saxofone	28
1.2. Pioneiros do saxofone no jazz	30
1.3. Transformação do saxofone no jazz	32
1.4. Referências de saxofonistas no jazz	36
1.5. Novas gerações de saxofonistas no jazz	37

### **CAPÍTULO 2 – BIOGRAFIA DE JOE HENDERSON**

2.1. Biografia de Joe Henderson	38
2.2. Influência nas gerações seguintes	51

### **CAPÍTULO 3 – VERVE RECORDS**

3.1. Contextualização da editora discográfica	56
3.2. Panorama jazzístico na década de 1990	59
3.3. Contrato com Joe Henderson	62
3.4. Discografia de Joe Henderson na Verve Records	65
3.4.1. “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”	65
3.4.2. “So Near, So Far (Musings for Miles)”	66
3.4.3. “Double Rainbow: The Music of António Carlos Jobim”	67
3.4.4. “Big Band”	69
3.4.5. “Porgy & Bess”	72

### **CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE “ISFAHAN”**

4.1. Introdução e contextualização	74
4.2. Tipo de formação e estrutura do tema	74
4.3. Análise harmónica do tema	75

4.4. Análise da improvisação de Joe Henderson	76
4.5. Resumo	86

#### **CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DE “MILES AHEAD”**

5.1. Introdução e contextualização	88
5.2. Tipo de formação e estrutura do tema	88
5.3. Análise harmónica do tema	89
5.4. Análise da improvisação de Joe Henderson	91
5.5. Resumo	102

#### **CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DE “NO MORE BLUES (CHEGA DE SAUDADE)”**

6.1. Introdução e contextualização	103
6.2. Tipo de formação e estrutura do tema	103
6.3. Análise harmónica do tema	105
6.4. Análise da improvisação de Joe Henderson	106
6.5. Resumo	119

#### **CAPÍTULO 7 – ANÁLISE DE “WITHOUT A SONG”**

7.1. Introdução e contextualização	120
7.2. Tipo de formação e estrutura do tema	120
7.3. Análise harmónica do tema	121
7.4. Análise da improvisação de Joe Henderson	123
7.5. Resumo	136

#### **CAPÍTULO 8 – ANÁLISE DE “SUMMERTIME”**

8.1. Introdução e contextualização	138
8.2. Tipo de formação e estrutura do tema	138
8.3. Análise harmónica do tema	139
8.4. Análise da improvisação de Joe Henderson	140
8.5. Resumo	151

#### **CAPÍTULO 9 – PROPOSTA METODOLÓGICA DE ENSINO**

9.1. Melodia	154
--------------	-----

9.2. Harmonia	159
9.3. Ritmo	164
<b>Conclusão</b>	175
<b>Futuras Investigações</b>	184
<b>Bibliografia</b>	186
<b>Discografia</b>	193
<b>Glossário</b>	195
<b>ANEXOS</b>	
<b>Anexo A</b> – Questionário a John Scofield	199
<b>Anexo B</b> – Questionário a Christian McBride	201
<b>Anexo C</b> – Questionário a Rich Perry	204
<b>Anexo D</b> – Questionário a Dick Oatts	206
<b>Anexo E</b> – Questionário a Michael Moosman	210
<b>Anexo F</b> – Questionário a Renee Rosnes	213
<b>Anexo G</b> – Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Isfahan”	217
<b>Anexo H</b> – Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Miles Ahead”	219
<b>Anexo I</b> – Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “No More Blues (Chega de Saudade)”	221
<b>Anexo J</b> – Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Without a Song”	224
<b>Anexo K</b> – Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Summertime”	227

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: “Isfahan”, compassos 1-3, frase 1, motivo de 3 pequenas frases	77
Figura 2: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard”. Compassos 1-3, motivo de 3 pequenas frases	77
Figura 3: “Isfahan”, compassos 4-5, frase melódica	77
Figura 4: “Isfahan”, compasso 6-7, uso de elemento do <i>bebop</i>	78
Figura 5: “Isfahan”, compasso 8-9, rearmonização diatônica	78
Figura 6: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Moment’s Notice” do disco “Blue Train”. Compassos 53-54, rearmonização diatônica	79
Figura 7: “Isfahan”, compassos 9-12, acordes arpejados	79
Figura 8: “Isfahan”, compassos 13-15, omissão do acorde II	80
Figura 9: “Isfahan”, compassos 16-17, antecipação e apogiatura rítmica	80
Figura 10: “Isfahan”, compassos 27-29, antecipação de acorde, elemento bebop e substituição tritônica	81
Figura 11: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Moose The Mooche” do disco “Bird & Miles” gravado em 1947. Compassos 29-30, elemento <i>bebop</i>	81
Figura 12: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 39-41, substituição tritônica	82
Figura 13: “Isfahan”, compassos 29-31, motivo descendente	82
Figura 14: “Isfahan”, compassos 41-42, omissão do acorde II e rearmonização diatônica	83
Figura 15: “Isfahan”, compassos 43-44, antecipação e rearmonização diatônica	83
Figura 16: “Isfahan”, compassos 54-55, rearmonização diatônica	84
Figura 17: “Isfahan”, compassos 59-60, síncopas	84
Figura 18: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 102-106, síncopas	85
Figura 19: “Isfahan”, compasso 61, substituição tritônica	85
Figura 20: “Isfahan”, compassos 63-65, conclusão da improvisação	86
Figura 21: “Miles Ahead”, compassos 2-5, frase melódica e diatônica	91
Figura 22: “Miles Ahead”, compasso 6, omissão do acorde II	92



Figura 23: “Miles Ahead”, compasso 7, acorde arpejado	92
Figura 24: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “It Could Happen To You” do disco “Relaxin’” do trompetista Miles Davis, editado em 1956. Compassos 49-50, acorde arpejado	92
Figura 25: “Miles Ahead”, compassos 13-15, motivo melódico	93
Figura 26: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Tenor Madness” do disco “Tenor Madness 1956”. Compassos 56-57, motivo melódico	93
Figura 27: “Miles Ahead”, compassos 17-18, rearmonização diatônica	94
Figura 28: “Miles Ahead”, compassos 22-24, frase melódica e diatônica	94
Figura 29: “Miles Ahead”, compassos 25-26, omissão do acorde II e dupla aproximação	95
Figura 30: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Donna Lee” do disco “Bird & Miles” de 1947. Compasso 14, dupla aproximação	96
Figura 31: “Miles Ahead”, compasso 27, elemento do <i>bebop</i>	96
Figura 32: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Au Privave” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1946 e editado em 1995. Compasso 16, elemento do <i>bebop</i>	97
Figura 33: “Miles Ahead”, compassos 34-36, rearmonização não diatônica	97
Figura 34: “Miles Ahead”, compassos 44-45, alteração da extensão do acorde e alteração da qualidade do acorde	98
Figura 35: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “I Love You” do disco “Lush Life” gravado em 1957. Compassos 10-11, alteração da extensão do acorde	98
Figura 36: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 35-36, alteração da qualidade do acorde	99
Figura 37: “Miles Ahead”, compassos 46-47, subdivisão rítmica	99
Figura 38: “Miles Ahead”, compassos 53-54, rearmonização não diatônica	100
Figura 39: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Acknowledgement” do disco “A Love Supreme” de 1964. Compassos 53-55, rearmonização não diatônica	100
Figura 40: “Miles Ahead”, compassos 56-57, rearmonização não diatônica, cromatismos e conclusão da improvisação	101
Figura 41: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Ko Ko” do disco “Complete Savoy Live Recordings” gravado em 1948. Compassos 72-73, cromatismo	101
Figura 42: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 1-6, motivo rítmico	106

Figura 43: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “St. Thomas” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 1-4, motivo rítmico	107
Figura 44: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compasso 9, rearmonização não diatônica	107
Figura 45: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 15-16, omissão do acorde II	108
Figura 46: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 17-19, diversidade rítmica e ilusão de acelerando através da subdivisão rítmica	108
Figura 47: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Blue 7” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 74-75, diversidade rítmica	109
Figura 48: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 25-27, acordes arpejados	109
Figura 49: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard” gravado em 1957. Compassos 80-81, acordes arpejados	110
Figura 50: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 30-31, movimento II – V7 e antecipação da resolução	110
Figura 51: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Oleo” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 17-18, movimento II – V7	110
Figura 52: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 34-36, digitação alternativa	111
Figura 53: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 37-40, digitação alternativa e antecipação	111
Figura 54: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 45-48, rearmonização diatônica antecipada e mudança qualidade do acorde de V grau	112
Figura 55: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Locomotion” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 7-8, mudança qualidade do acorde de V grau	113
Figura 56: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 53-55, padrão rítmico	113
Figura 57: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard” gravado em 1957. Compasso 72, padrão rítmico	114
Figura 58: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 55-56, retardo do acorde e uso de elemento do <i>bebop</i>	114
Figura 59: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Anthropology”, presente no	

disco “Complete Savoy Live Recordings” gravado em 1948. Compassos 37-38, uso de elemento do <i>bebop</i>	115
Figura 60: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 58-60, motivo rítmico de três notas	115
Figura 61: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 65-68, motivo rítmico de três notas	116
Figura 62: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “St. Thomas” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 17-19, motivo rítmico de duas notas	116
Figura 63: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 86-87, dupla aproximação	117
Figura 64: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Now’s The Time” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1954. Compassos 47-48, dupla aproximação	117
Figura 65: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 89-90, alteração da qualidade do acorde e uso de cromatismo	118
Figura 66: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 96-97, omissão do acorde II	118
Figura 67: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Lazy Bird” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 21-23, omissão do acorde II	118
Figura 68: “Without a Song”, compassos 4-7, repetição de motivo rítmico	123
Figura 69: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Blue 7” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 53-55, repetição de motivo rítmico	123
Figura 70: “Without a Song”, compassos 15-17, antecipação harmónica	124
Figura 71: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “If I Were a Bell” do disco “Relaxin’” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 45-46, antecipação harmónica	124
Figura 72: “Without a Song”, compassos 18-21, síncopas	125
Figura 73: “Without a Song”, compassos 29-31, omissão de acorde	125
Figura 74: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Without a Song” do disco “The Bridge”, gravado em 1962. Compassos 15-17, omissão de acordes	125
Figura 75: “Without a Song”, compassos 32-34, arpejo de acorde, rearmonização diatónica e retardo da resolução	126

Figura 76: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “It Could Happen To You” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, editado em 1956. Compassos 13-14, rearmonização diatónica	127
Figura 77: “Without a Song”, compassos 36-37, síncopa com alteração do modo	127
Figura 78: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “If I Were a Bell” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 49-50, alteração do modo	128
Figura 79: “Without a Song”, compassos 41-43, omissão de acorde	128
Figura 80: “Without a Song”, compassos 54-56, exploração do registo agudo	129
Figura 81: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 264-267, exploração do registo agudo	129
Figura 82: “Without a Song”, compassos 57-61, diversidade rítmica	130
Figura 83: “Without a Song”, compassos 62-64, antecipação de acorde	130
Figura 84: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Without a Song” do disco “The Bridge”, gravado em 1962. Compassos 62-64, antecipação de acorde	131
Figura 85: “Without a Song”, compassos 67-68, dupla aproximação cromática	131
Figura 86: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Diverse” do disco “The Lost Recordings”, editado em 1960. Compassos 1-3, dupla aproximação cromática	132
Figura 87: “Without a Song”, compassos 71-72, acordes arpejados	132
Figura 88: “Without a Song”, compassos 73 e 57, repetição de frase	132
Figura 89: “Without a Song”, compassos 80-82, uso do registo mais grave do saxofone e condução melódica	133
Figura 90: “Without a Song”, compassos 89-91, motivo melódico por graus conjuntos	133
Figura 91: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 49-52, motivo melódico por graus conjuntos	134
Figura 92: “Without a Song”, compassos 93-94, rearmonização diatónica e elemento <i>bebop</i>	134
Figura 93: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Au Privave” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1946 e editado em 1995. Compassos 32-33, elemento <i>bebop</i>	135
Figura 94: “Without a Song”, compassos 100-102, motivo rítmico de três notas	135

Figura 95: “Without a Song”, compassos 111-113, elementos do <i>bebop</i>	136
Figura 96: “Summertime”, compassos 1-2, rearmonização não diatônica	140
Figura 97: “Summertime”, compasso 4, rearmonização não diatônica	141
Figura 98: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 10-11, rearmonização não diatônica	141
Figura 99: “Summertime”, compassos 7-8, omissão do acorde II	142
Figura 100: “Summertime”, compassos 10-11, repetição de motivo de duas tétrades	142
Figura 101: “Summertime”, compassos 14 e 6, apogiatura rítmica	143
Figura 102: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Lazy Bird” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 6 e 33, apogiatura rítmica	143
Figura 103: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Cousin Mary” do disco “Giant Steps” editado em 1960. Compassos 15 e 18, apogiatura rítmica	144
Figura 104: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Equinox” do disco “Coltrane's Sound” editado em 1964. Compassos 22 e 58, apogiatura rítmica	144
Figura 105: “Summertime”, compassos 17-19, alteração do modo original	145
Figura 106: “Summertime”, compassos 24-27, motivo de quatro e três notas	145
Figura 107: “Summertime”, compassos 32-34, uso de harmônicos do saxofone	146
Figura 108: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Chasin’ The Trane” do disco “Live at the Village Vanguard” editado em 1961. Compassos 218-219, uso de harmônicos do saxofone	146
Figura 109: “Summertime”, compasso 36, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos	147
Figura 110: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “My Favorite Things” do disco “My Favorite Things” editado em 1961. Compassos 67-68, subdivisão rítmica com polirritmia	147
Figura 111: “Summertime”, compassos 38-39, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos	148
Figura 112: “Summertime”, compassos 39-40, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos	149
Figura 113: “Summertime”, compassos 41-42, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos	149
Figura 114: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Spiral” do disco “Giant Steps” editado em 1960. Compassos 68 e 69, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos	149

Figura 115: “Summertime”, compassos 43-45, rearmonização diatónica e não diatónica	150
Figura 116: “Summertime”, compassos 48-49, frase diatónica através do uso da escala pentatónica menor	151
Figura 117: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Impressions” do disco “Impressions” editado em 1963. Compassos 22-24, uso da escala pentatónica menor	151
Figura 118: Padrão (5, 3, 2, 1, 7)	154
Figura 119: Padrão (9, 8, 7, 6, 5)	154
Figura 120: Padrão (3, 5, 6, 7, 9, 8, 7, 6, 5, 3, 2, 1, 7, 1, 3, 5)	155
Figura 121: Dupla aproximação cromática às notas do acorde	156
Figura 122: Dupla aproximação cromática e diatónica às notas do acorde	156
Figura 123: Escala <i>bebop</i> sobre o acorde dominante	156
Figura 124: Escala <i>bebop</i> sobre o acorde menor (dórico)	157
Figura 125: Escala <i>bebop</i> sobre o acorde maior	158
Figura 126: Acordes arpejados. Padrão (1, 3, 5, 7, 7, 5)	158
Figura 127: Acordes arpejados. Padrão (7, 5, 3, 1)	158
Figura 128: Rearmonização diatónica com o uso do 5º grau	159
Figura 129: Rearmonização diatónica com acordes de diferente qualidade	160
Figura 130: Rearmonização não diatónica, 3ª menor a cima	160
Figura 131: Rearmonização não diatónica, ½ tom a cima	161
Figura 132: Rearmonização não diatónica, substituição do V7 pelo IV–	161
Figura 133: Rearmonização não diatónica, substituição tritónica (1ª variação)	161
Figura 134: Rearmonização não diatónica, substituição tritónica (2ª variação)	162
Figura 135: Rearmonização não diatónica, alteração da qualidade do acorde	162
Figura 136: Rearmonização não diatónica, alteração do modo lícrio para lícrio (♯9)	163
Figura 137: Rearmonização não diatónica, alteração do modo eólio para dórico	163
Figura 138: Rearmonização, omissão do acorde de II grau	163
Figura 139: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (1ª variação)	164
Figura 140: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (2ª variação)	164
Figura 141: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (3ª variação)	165
Figura 142: Motivo rítmico descendente, dentro do mesmo acorde (1ª variação)	165
Figura 143: Motivo rítmico descendente, dentro do mesmo acorde (2ª variação)	166
Figura 144: Motivo rítmico ascendente, dentro do mesmo acorde	166

Figura 145: Síncopa	167
Figura 146: Síncopa (utilizando a escala maior)	167
Figura 147: Subdivisão rítmica (divisão em três)	168
Figura 148: Subdivisão rítmica (divisão em quatro)	168
Figura 149: Subdivisão rítmica (divisão em cinco)	168
Figura 150: Subdivisão rítmica (divisão em seis)	169
Figura 151: Subdivisão rítmica (divisão em sete)	169
Figura 152: Subdivisão rítmica (divisão em oito)	170
Figura 153: Polirritmia (três contra dois)	170
Figura 154: Polirritmia (quatro contra três)	171
Figura 155: Polirritmia (cinco contra quatro)	172
Figura 156: Polirritmia (seis contra cinco)	172
Figura 157: Polirritmia (sete contra seis)	172
Figura 158: Polirritmia (oito contra sete)	172
Figura 159: Polirritmia (quatro contra cinco)	173
Figura 160: Polirritmia (quatro contra cinco – com tétrades diatônicas)	174

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: “Isfahan”, estrutura do tema	75
Tabela 2: “Isfahan”, progressão harmónica	76
Tabela 3: “Miles Ahead”, estrutura do tema	89
Tabela 4: “Miles Ahead”, progressão harmónica da melodia	90
Tabela 5: “Miles Ahead”, progressão harmónica da secção dos solos	91
Tabela 6: “No More Blues (Chega de Saudade)”, estrutura do tema	104
Tabela 7: “No More Blues (Chega de Saudade)”, progressão harmónica	106
Tabela 8: “Without a Song”, estrutura do tema	121
Tabela 9: “Without a Song”, progressão harmónica	122
Tabela 10: “Summertime”, estrutura do tema	139
Tabela 11: “Summertime”, progressão harmónica	140



## INTRODUÇÃO

O principal objectivo desta tese de doutoramento, é o de investigar e analisar os solos improvisados do saxofonista tenor e compositor Joe Henderson (1937-2001), na década de 1990 para a editora Verve Records, onde se registaram cinco discos enquanto líder. Para poder ter um conhecimento mais aprofundado nesta investigação, realizei seis questionários por email (que estão em anexo com consentimento dos entrevistados) entre janeiro de 2021 e janeiro de 2022, a músicos que privaram com Joe Henderson e a músicos que estão presentes nos discos que me proponho analisar. São eles o guitarrista John Scofield, que aparece nos álbuns “So Near, So Far” e “Porgy & Bess”, o contrabaixista Christian McBride que está presente nos álbuns “Lush Life”, “Double Rainbow” e “Big Band”, os saxofonistas Rich Perry e Dick Oatts, tenor e alto respectivamente, que também participaram no disco “Big Band”, o trompetista Michael Mossman, que foi o arranador da música “Recorda-me”, que está presente no disco “Big Band” e a pianista Renee Rosnes que tocou durante vários anos com Joe Henderson nos finais da década de 1980, início de 1990. Realizei também um segundo recital, desta vez ao vivo numa esplanada de um bar, onde foi apresentado repertório dos discos de Joe Henderson na década de 1990.<sup>1</sup>

Joe Henderson teve uma carreira ligada à gravação, composição, espectáculos e ensino durante quase 40 anos, mas o reconhecimento e a popularidade junto do público em geral, só surgiu na década de 1990, resultado do contrato assinado com a editora Verve Records (1991).

Fruto deste contrato, resultou o lançamento de vários tributos a músicos e compositores como Billy Strayhorn, Miles Davis, António Carlos Jobim e George Gershwin. Os tributos a Davis e Strayhorn atingiram enorme sucesso e foram vendidas muitas cópias, resultando na obtenção de vários prémios<sup>2</sup> e grande elogio por parte da crítica em geral.

Joe Henderson foi influenciado por diversos saxofonistas tenores, como Lester Young, Ben Webster, Dexter Gordon e Stan Getz, mas a sua maior influência foi o saxofonista alto Charlie Parker. Numa entrevista realizada para a Downbeat, Joe Henderson reconhece essa

---

<sup>1</sup> O recital pode ser visto em: <https://youtu.be/YFAKgaJUT9w>

<sup>2</sup> Toda a informação sobre os Grammy ganhos em: [www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/](http://www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/)

influência, admitindo até ter usado algumas ideias deles nos seus próprios solos improvisados (Bourne, 1992: 16). Apesar dessa influência, Joe Henderson conseguiu criar um estilo muito próprio, tornando-se um dos músicos de jazz mais originais. O seu estilo era o resultado do conhecimento da tradição do jazz de Louis Armstrong a John Coltrane. O estilo de improvisação de Joe Henderson sofreu uma transformação de uma base com um conceito de blues e *rhythm and blues*, passando pelo *bebop* e chegando ao jazz fusão e jazz de vanguarda.

Joe Henderson, é uma das figuras importantes da história do jazz, que deram contributos significativos para o desenvolvimento do género. Joe Henderson criou uma alternativa estilística que foi usada por muitos dos seus contemporâneos, observando-se nele alguns conceitos dentro de estilos de jazz, mas sem nunca ficar refém de nenhum deles. A sua improvisação pode ser descrita, como uma mistura da abordagem linear de John Coltrane no período modal, abordagem de motivos baseados com influência do *bebop* de Charlie Parker e a abordagem altamente rítmica de Sonny Rollins. De facto, Joe Henderson tocava muitas vezes fora do centro tonal, tocando notas de acordes sobrepostos aos acordes originais da música, como que de uma reharmonização (em tempo real) se tratasse. A direção para a qual Joe Henderson levava os seus solos improvisados transmite uma sensação de distância e até quebra no discurso e nas resoluções, mas ele não deixava que isso efetivamente acontecesse e voltava sempre à forma de uma maneira natural.

Não é possível criar ideias musicais ou explorar os elementos importantes da música, harmonia, melodia e ritmo, com a qualidade que Joe Henderson fazia, sem que haja uma compreensão completa da forma das músicas e grande conhecimento de progressões harmónicas. O seu alto nível técnico e abordagem ao instrumento reflectem-se na comunidade jazzística dos dias de hoje. As suas composições e os elementos da sua improvisação podem ser ouvidos na música de saxofonistas modernos, como são os casos de Michael Brecker, Joe Lovano, Branford Marsalis, Rich Perry, Jerry Bergonzi, Dick Oatts ou Joel Frahm. A sua influência vai muito para além de saxofonistas, muitos outros músicos de diferentes instrumentos reconhecem essa influência. O guitarrista John Scofield, que gravou vários discos de Joe Henderson, reconhece que transcreveu muito os

seus elementos, sobretudo a sua maneira de tocar, e que Joe Henderson o influenciou na sua música e nos seus próprios solos improvisados.<sup>3</sup>

O estudo sobre Joe Henderson tem vindo a crescer e tem-lhe sido dado a devida importância nas escolas, sendo amplamente referido como um dos ícones do jazz, tornando-o cada vez mais reconhecido. No entanto, há ainda poucos estudos e análises sobre a sua abordagem composicional, de interpretação e de improvisação, existindo até ao momento somente algumas dissertações publicadas. Dissertações de Arthur White,<sup>4</sup> Sundar Viswanathan,<sup>5</sup> George Weremchuk<sup>6</sup> ou Alfredo Lopes,<sup>7</sup> estudam a abordagem de Joe Henderson, mas debruçam-se apenas do início até à época da editora Blue Note, nos anos 60. Encontra-se uma dissertação de Patrick van der Moezel,<sup>8</sup> que fala apenas de um disco da época de 1990 para a Verve Records, e em específico as improvisações apenas no formato duo presentes nesse álbum. Encontra-se também uma dissertação biográfica sobre a vida e obra de Joe Henderson realizada por Joel Harris<sup>9</sup> e outra dissertação que analisa a abordagem e as influências de vários saxofonistas tenores, dedicando um capítulo apenas a Joe Henderson.<sup>10</sup> Podem-se encontrar também algumas informações históricas sobre Joe

---

<sup>3</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

<sup>4</sup> Arthur White, *“Joe Henderson: An Analysis of Harmony in selected compositions and improvisations”*. North Carolina: North Carolina University, 2008.

<sup>5</sup> Sundar Viswanathan, *“An Analysis of the Jazz Improvisation and Composition in Selected Works from the Blue Note Records Period of Tenor Saxophonist Joe Henderson from 1963-1966”*, Universidade de New York, 2003.

<sup>6</sup> George Weremchuk, *“A comparative analysis of improvised solos based on the popular songs “Body and Soul”, “Night and Day” and “Out of Nowhere” as performed by selected jazz tenor saxophonists representing different styles”*. Miami: Miami University, 1998.

<sup>7</sup> Alfredo Lopes, *“The Harmonic Explorations Of Joe Henderson: A Study By A Professional Jazz Musician Of His Contribution To The Modern Jazz Composition And Tenor Saxophone Sound”*. Queensland: Griffith University, 2014.

<sup>8</sup> Patrick Moezel, *“Joe Henderson's harmonic approach to improvisation within the duo setting in his 1992 quintet album, Lush Life: the music of Billy Strayhorn”*. Perth: Edith Cowan University (2013).

<sup>9</sup> Joel Harris, *“Joe Henderson: A Biographical Study of His Life and Career”*. Colorado: University of Northern Colorado, 2016.

<sup>10</sup> Nicholas DiSalvio, *“Charles Ruggiero's “Tenor Attitudes”: An Analytical Approach to Jazz Styles and Influences”*. Louisiana: Louisiana State University, 2016.

Henderson, em livros como “The History of Jazz”,<sup>11</sup> “Visions of Jazz – The First Century”<sup>12</sup> ou “The Jazz Book”.<sup>13</sup> Além disso, encontram-se também alguns artigos sobre a sua vida e carreira na revista *Downbeat*, no *Jazz Journal International* e no *Jazz Educators Journal*, mas a escassez de referências ao seu percurso para a editora Verve Records na década de 1990, motivou a elaboração desta dissertação.

Joe Henderson atingiu um estatuto de superestrela durante a década de 1990, e depois de quase 30 anos de carreira, obteve o devido reconhecimento não apenas pelos músicos da comunidade jazzística. A elaboração desta tese, tem como objetivo, contribuir para dar respostas a algumas questões importantes, nomeadamente:

- Quais as principais influências de Joe Henderson?
- Qual a importância da editora Verve Records e do contrato realizado, para o sucesso de Joe Henderson na década de 1990?
- De que modo as escolhas das temáticas dos álbuns, contribuíram para esse sucesso e para a obtenção de vários Grammy Awards?
- Quais os aspectos que caracterizam o discurso e os solos improvisados de Joe Henderson para a Verve Records na década de 1990?
- Estarão presentes os três elementos básicos da música (melodia, harmonia e ritmo) na sua improvisação?
- De que modo, os problemas de saúde influenciaram e/ou mudaram a sua abordagem da improvisação, ao longo da década?

Para ajudar a encontrar respostas a estas questões, a presente tese tem como ponto de partida a análise do percurso de Joe Henderson até à década de 1990. Depois dessa compreensão, o foco foi o de clarificar o contrato de Joe Henderson com a Verve Records, e de que modo ele levou-o ao sucesso. Tendo por base, este ponto de partida, a análise dos solos improvisados de Joe Henderson nesta época foram importantes para clarificar os aspectos que o caracterizam e que o acompanharam ao longo desta década.

---

<sup>11</sup> Ted Gioia, “*The History of Jazz*”. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>12</sup> Gary Giddins, “*Visions of Jazz – The First Century*”. New York: Oxford University Press, 1998.

<sup>13</sup> Joachim Berendt & Günther Huesmann, “*The Jazz Book*”. Chicago: Chicago Review Press, Inc, 2009.

Para essa compreensão, e através do método mais comum de análise no jazz usado pelos pedagogos David Baker e Jerry Coker, serão feitas transcrições de cinco solos, uma por cada disco. Ao transcrever e analisar as improvisações de Joe Henderson, de acordo com as harmonias originais que se encontram nos vários livros de *standards* de jazz, foram visíveis algumas dificuldades, pela variedade e diversidade de versões encontradas e sobretudo pela falta de um glossário padronizado em termos de cifra de jazz. De modo a ultrapassar essa dificuldade, foram relacionadas as versões harmónicas de cada música analisada com as versões presentes nesses livros. Em termos de cifra foi adoptada uma coerência ao longo dos diferentes solos improvisados de modo a clarificar as comparações entre músicas.

As transcrições das improvisações serão analisadas e usadas para identificar os aspectos de improvisação que Joe Henderson utilizava nos seus solos, de modo a tirar conclusões sobre como esses aspectos contribuem para definir a sua abordagem de improvisação. Embora as improvisações sejam construídos com uma combinação de ideias melódicas, rítmicas e harmónicas, é possível separar estes elementos para obtenção de uma maior minuciosidade na sua análise. Com a clarificação e descrição dos seus solos improvisados para a Verve Records, esta tese pretende assim ajudar a fornecer aos leitores, os elementos utilizados por Joe Henderson que o tornam único, e assim poderem ter uma melhor compreensão dos mesmos, levando à diversidade de soluções para as suas próprias improvisações. A audição dos exemplos é essencial no processo de análise, uma vez que a representação na partitura, é por vezes, uma aproximação da gravação ou da interpretação.

As improvisações seleccionados para esta dissertação foram: “Isfahan”, do disco “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn” (1992); “Miles Ahead”, do disco “So Near, So Far (Musings for Miles)” (1993); “No More Blues (Chega de Saudade)”, do disco “Double Rainbow: The Music Of António Carlos Jobim” (1995); “Without a Song”, do disco “Big Band” (1996) e o “Summertime”, do disco “Porgy & Bess” (1997). A seleção destes solos improvisados baseou-se em duas premissas. A primeira, na escolha de diferentes tipos de formações de modo a tentar observar a existência ou não de diferenças, de acordo com o tipo de grupo em que se apresenta. E a segunda, a escolha de improvisações que tenham tido um impacto na comunidade no reconhecimento de Joe Henderson, e que resultaram na obtenção de prémios importantes. O percurso biográfico da carreira de Joe Henderson está

presente, para estabelecer um contexto histórico e para demonstrar a importância de Joe Henderson para o jazz.

Embora existam algumas transcrições publicadas das suas improvisações, não existem comentários ou análises dos elementos que caracterizam Joe Henderson na década de 1990 para a editora Verve Records. Para isso, foi muito importante os comentários que aparecem nas *liner notes* de cada disco analisado, sejam eles do próprio Joe Henderson, do produtor Richard Seidel ou de críticos de jazz. Foram também realizados vários questionários para esta dissertação, com músicos que colaboraram com Joe Henderson e que estão presentes em vários dos discos gravados na década proposta a análise. Existem muitos destaques a artistas mais conhecidos como Miles Davis, John Coltrane ou Charlie Parker, mas Joe Henderson é poucas vezes mencionado. É importante consolidar uma imagem deste artista, que geralmente é desconhecido fora da comunidade jazzística.

Estruturalmente, esta tese divide-se em duas partes. A primeira, constituída pelos três primeiros capítulos, onde é apresentado um enquadramento histórico do saxofone no jazz, a biografia de Joe Henderson e o contexto da editora Verve Records. A segunda parte, é constituída por seis capítulos, os primeiros cinco capítulos contêm as análises aos solos improvisados de Joe Henderson (um capítulo por cada disco analisado), e o último capítulo faz uma proposta metodológica de ensino com base nos elementos identificados nas improvisações de Joe Henderson.

No primeiro capítulo, é feito um enquadramento histórico do saxofone no jazz, a origem do saxofone e o seu aparecimento no jazz. É referido também o contexto social e musical que está associado à década de 1990 e que influenciaram Joe Henderson durante o período associado à Verve Records. O objetivo deste primeiro capítulo é o de fazer uma pequena introdução sobre o saxofone (instrumento principal de Joe Henderson), e a sua entrada no jazz.

No segundo capítulo, é descrita a biografia de Joe Henderson, desde o seu percurso inicial até ao final da sua vida e com destaque para a década de 1990, época que está sobre a chancela da Verve e que será estudada. A apresentação da sua biografia será elaborada recorrendo por vezes a várias afirmações do próprio Joe Henderson ou de músicos ou

peessoas próximas, com quem trabalhou. Na parte final aparece uma descrição da importância de Joe Henderson nas novas gerações. O objetivo deste segundo capítulo é o de expor a vida e obra de Joe Henderson e demonstrar a importância e influência da sua linguagem nas gerações seguintes.

No terceiro capítulo, encontra-se uma descrição de como surgiu a editora Verve Records. Além disso, é feita uma explicação do contrato realizado entre Joe Henderson e a Verve Records que resultou na gravação de cinco álbuns durante a década de 1990. A descrição de cada álbum, é feita com referência aos músicos presentes, ao local de gravação, produtores associados, aos arranjadores quando existem, e à data de lançamento de cada um dos discos. O objetivo deste capítulo, é o de clarificar a importância da editora Verve Records na carreira de Joe Henderson, de demonstrar os detalhes do contrato realizado e de detalhar todos os pormenores relacionados com cada álbum.

Entre o quarto e o oitavo capítulo, são analisados os cinco solos improvisados de Joe Henderson, um por cada álbum gravado para a Verve Records. As improvisações aparecem pela ordem cronológica de lançamento dos álbuns. É feita uma análise detalhada de cada tema escolhido, uma contextualização da própria música e a data da primeira edição, e posteriormente é explicada a forma e a estrutura, seguindo-se uma análise harmónica de cada exemplo. Só depois de todos estes detalhes, são iniciadas as análises das improvisações de Joe Henderson, recorrendo sempre a imagens com excertos dos exemplos analisados. Estes excertos resultaram da transcrição feita de cada solo improvisado. O objetivo destes cinco capítulos, em que são analisados os cinco solos improvisados de Joe Henderson, é o de demonstrar os elementos que caracterizam o seu discurso, as técnicas utilizadas, as suas influências e as alterações que possam ocorrer durante o período que é proposto a análise, a década de 1990.

O nono capítulo, pretende demonstrar alguns elementos usados por Joe Henderson e que estão presentes nas cinco improvisações analisados. Ao mesmo tempo, pretende-se disponibilizar padrões pré-concebidos (quer a nível melódico, harmónico ou rítmico), tendo por base os solos improvisados de Joe Henderson na década de 1990. Estes padrões podem ser executados por alunos ou músicos, que pretendam criar uma linguagem de improvisação próxima à de Joe Henderson.

## METODOLOGIA

Com o objetivo de descobrir os aspectos e elementos que caracterizam o estilo de improvisação de Joe Henderson na década de 1990 para a editora Verve Records, vão ser transcritos e analisados cinco solos improvisados, um por cada álbum editado. A seleção das músicas foi feita de acordo com a variedade de temas e formações presentes em cada disco e, sobretudo, tendo em conta as improvisações que melhor exemplificam e caracterizam o estilo de improvisação de Joe Henderson nesta época em específico. De seguida, serão fornecidas informações básicas, específicas sobre cada uma das músicas selecionadas.

As improvisações escolhidas para esta dissertação foram:

- “Isfahan”, do disco “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”, de 1992. Gravado em duo com o contrabaixista Christian McBride, tem um tempo *swing* médio lento. Joe Henderson improvisa durante 64 compassos (duas voltas na forma do tema).
- “Miles Ahead”, do disco “So Near, So Far (Musings for Miles)”, de 1993. Gravado em quarteto com John Scofield na guitarra, Dave Holland no contrabaixo e Al Foster na bateria, também tem um tempo *swing* médio lento. Joe Henderson improvisa durante 57 compassos (três voltas na forma do tema).
- “No More Blues (Chega de Saudade)”, do disco “Double Rainbow: The Music of António Carlos Jobim”, de 1995. Gravado em quarteto com Herbie Hancock no piano, Christian McBride no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria, tem um tempo *swing* médio rápido. Joe Henderson improvisa durante 96 compassos (três voltas na parte menor do tema).
- “Without a Song”, do disco “Big Band”, de 1996. Gravado em formato de Big Band enquanto solista, com Bob Porcelli, Pete Yellin, Rich Perry, Craig Handy e Joe Temperley nos saxofones, Lew Soloff, Marcus Belgrave, Virgil Jones, Idrees



Sulieman e Jimmy Owens nos trompetes, Robin Eubanks, Kiane Zawadi, Jimmy Knepper e Douglas Purviance nos trombones, Ronnie Mathews no piano, Christian McBride no contrabaixo e Joe Chambers na bateria, tem um tempo *swing* rápido. Joe Henderson improvisa durante 114 compassos (duas voltas à forma do tema).

- “Summertime”, do disco “Porgy & Bess”, de 1997. Gravado em septeto com Chaka Khan na voz, Stefon Harris no vibrafone, John Scofield na guitarra, Tommy Flanagan no piano, Dave Holland no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria, tem um tempo *swing* médio. Joe Henderson improvisa durante 50 compassos (três voltas na forma do tema).

Existem muitos aspectos harmônicos e rítmicos, que têm um potencial relevante de análise. O problema inicial no estudo foi discernir quais deles eram pertinentes e capazes de demonstrar as características da improvisação de Joe Henderson. Para cada improvisação será feita uma contextualização, descrição e uma análise detalhada com o recurso a exemplos concretos, frase por frase de cada *chorus* de improvisação. A análise abrangerá desde o ritmo à relação entre as melodias improvisadas e a harmonia original, a nível horizontal e vertical, até à alteração de acordes, por vezes diferentes dos originais, observadas pelas linhas melódicas das improvisações. Cada análise de cada solo improvisado, estará portanto assente nos três elementos fundamentais da música: a melodia, a harmonia e o ritmo.

A transcrição de cada improvisação foi realizada através de um processo auditivo e escrito à mão, tendo de seguida sido passado para o programa de notação musical Sibelius®.<sup>14</sup> As tonalidades de cada solo foram calculadas através da relação da harmonia subjacente a um centro tonal. A harmonia original de cada tema pode ser consultada nos diferentes livros de *standards* de jazz comercializados, como por exemplo o “Real Book”,<sup>15</sup> “Fake Book” ou

---

<sup>14</sup> Sibelius é o programa de notação musical mais vendido do mundo. Além de criar, editar e imprimir partituras, o Sibelius também pode reproduzir a música usando sons sintetizados.

<sup>15</sup> O “Real Book” é uma compilação de partituras de *standards* de jazz, e o primeiro volume de uma série de livros, foi produzido por estudantes da Berklee College of Music na década de 1970. Os volumes originais do “Real Book”, foram impressos sem a preocupação com os direitos autorais ou pagamento de *royalties*. Apenas em 2004, o “Real Book” foi adquirido pela editora Hal Leonard e licenciado para uma venda legal.

“The New Real Book”, bem como através da aplicação “iReal Pro”.<sup>16</sup> Os acordes e os exemplos demonstrativos na análise dos solos improvisados de Joe Henderson serão sempre apresentados na tonalidade de Dó, e não em Si bemol, tonalidade do saxofone tenor. De modo a facilitar a leitura das improvisações, e uma vez que o saxofone tenor transpõe uma 9ª maior e apareceria num registo muito grave, foi alterada a clave de Sol, que aparece com a transposição de uma oitava.

Cada transcrição foi realizada com grande rigor, de modo a garantir a versão mais precisa possível. Cada um dos solos improvisados pode ser encontrado nos anexos com a respectiva transcrição. Os exemplos improvisações comparativas dos saxofonistas Charlie Parker, Sonny Rollins e John Coltrane também serão apresentados na tonalidade de Dó, para uma melhor relação dos vários elementos característicos das improvisações destes saxofonistas com os de Joe Henderson.

---

<sup>16</sup> O “iReal Pro” foi feito por um pequeno grupo de pessoas lideradas por Massimo Biolcati, um contrabaixista de jazz, em New York. É uma aplicação usada para treinar a improvisação, tendo uma base construída através da harmonia dos *standard* de jazz, tendo um áudio digital de grande qualidade e a possibilidade de misturar ou transpor qualquer música.

# CAPÍTULO 1

## O SAXOFONE NO JAZZ

### 1.1. Contextualização histórica do saxofone

O saxofone é um instrumento de sopro que pertence à família das madeiras e foi inventado pelo belga Antoine Joseph Sax, mais conhecido por Adolphe Sax, que tinha raízes a uma família de conceituados fabricantes de instrumentos musicais (Haine & Keyser, 2000). A originalidade desta invenção baseou-se na combinação de uma boquilha (de palheta simples) de câmara larga com um cone parabólico de conicidade acentuada e um sistema de chaves inspirado no das flautas e dos clarinetes (Ingham & Ashton, 1998). Esta invenção ocorreu em 1841, mas foi patenteada apenas em 1846. A composição da família prevista na patente incluía oito tamanhos diferentes, mas, após um período de experimentação, o leque de tamanhos consolidou-se, logo em 1850 (Raumberger & Ventzke, 2001) nos sete tamanhos atuais: sopranino, soprano, alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo.

O saxofone tornou-se rapidamente um instrumento muito popular, sobretudo junto das bandas militares em todo o mundo, uma vez que fazia uma ligação de timbres entre os naipes das madeiras e dos metais (Raumberger & Ventzke, 2001). Encontram-se várias referências sobre a história que terá levado à introdução do saxofone de modo generalizado em todas as bandas militares, a partir de 1845. Nesta altura, as bandas militares francesas usavam apenas os instrumentos tradicionais de bandas militares, sem o uso do saxofone. Sax decidiu lançar um desafio às bandas, colocar frente a frente em despique, duas bandas, uma só com saxofones e outra com a instrumentação tradicional. Segundo esta história, o sucesso que a banda de Sax obteve foi estrondoso, tinha apenas 28 músicos contra 35 do oponente, e levou a que nesse mesmo dia o saxofone fosse oficialmente introduzido na instrumentação das bandas militares francesas. Daqui até à sua generalização pelas bandas de todo o mundo foi um pequeno passo (Ingham & Liley, 1998).

A presença do saxofone na orquestra clássica era algo muito pontual (Hemke, 1975). Alguns compositores, no início do século XX, escreveram solos para saxofone e orquestra,

como os casos de Claude Debussy com a obra “Rhapsody” (1903) e Heitor Villa-Lobos com a obra “Fantasia Para Saxofone Soprano e Orquestra” (1948). Na música erudita, o saxofone sempre teve alguma dificuldade em se impor, por uma instrumentação já consolidada de muitos anos. Na década de 1920, essa dificuldade continuava presente na música erudita, mas a introdução do saxofone no jazz não teve grandes problemas de adoção (Ingham, 1998). No jazz, ainda não havia uma formação instrumental padrão consolidada, por ser um estilo relativamente recente.

A popularidade do saxofone nos Estados Unidos da América começou com Edouard Lefèvre (1834-1911), através das bandas de John Philip de Sousa e Patrick Gilmore (Ingham & Dryer-Beers, 1998). No entanto, foi com Rudy Wiedoeft (1893-1940) que o saxofone se tornou muito popular entre 1917 e 1927 (Ingham & Dryer-Beers, 1998). Wiedoeft tornou-se o saxofonista mais conhecido e o compositor mais prolífico para o instrumento nos anos após a Primeira Guerra Mundial, especializando-se no modelo *C-melody*. O seu sucesso foi construído pelas dezenas de novos solos que escreveu e que tocavam frequentemente na rádio, o seu sucesso foi também o sucesso do saxofone. Em 1920 já tinha a sua própria editora e músicas como “Valse Erica”, “Valse Llewellyn” e “Saxophobia” eram amplamente difundidas por toda a América (Ingham & Liley, 1998).

Rudy Wiedoeft, com o seu *C-melody*, ficou fortemente associado ao estilo *ragtime*, muito popular na década de 1920 e que era muito exigente tecnicamente. Além disso, Wiedoeft tocava também transcrições de compositores clássicos como Beethoven ou Tchaikovsky, e também muitas composições originais do próprio (Hemke, 1975). De acordo com MacMillan (2000), o modo de tocar de Rudy Wiefoeft, com o seu virtuosismo sonoro e técnico, e pela utilização sólida do vibrato, influenciaram alguns dos mais importantes nomes do jazz na geração seguinte, casos de Frank Trumbauer, Jimmy Dorsey ou Lester Young. Frank Traumbauer dedicou-se em específico a este modelo *C-melody* (Ingham & Ashton, 1998).

## **1.2. Pioneiros do saxofone no jazz**

Nos finais do século XIX, inícios do século XX, com o surgimento dos primeiros estilos jazz (Gioia, 1998), new orleans e dixieland, o saxofone não era um instrumento de primeira escolha para os grupos musicais (Ingham & Ashton, 1998). As bandas da época usavam essencialmente o clarinete, o cornetim, o trombone, o banjo, o piano, a tuba ou sousafone e o *washboard* (as famosas tábuas de lavar roupas) ou a caixa.

O saxofone começou a ganhar o seu espaço no jazz no final da década de 1920, início da década de 1930, nas bandas de rua e sobretudo nas Big Bands, onde normalmente utilizavam cinco saxofonistas (dois altos, dois tenores e um barítono), ganhando assim gradualmente uma visibilidade dentro do jazz (Ingham & Ashton, 1998). Nos início da década de 1930, o modelo *C-melody* foi perdendo terreno para os saxofones alto e tenor. Com aparecimento das Big Bands, e com a menor procura deste modelo específico, juntando as dificuldades de afinações e fragilidades sonoras que tinha, acabou por perder mercado e desaparecer.<sup>17</sup>

Um dos grandes impulsionadores do saxofone, foi Coleman Hawkins (1904-1969), considerado o “pai do saxofone tenor” (Ingham, 1998: 127), que desenvolveu técnicas de utilização do saxofone no jazz. A afirmação seguinte demonstra a sua importância: "There were some tenor players before him, but the instrument was not an acknowledged jazz horn" (Berendt & Huesmann, 2009: 103). Além da sua técnica, Coleman Hawkins era um grande conhecedor de harmonia e de progressões harmónicas, passando sempre com grande mestria por eles. A sua abordagem ao instrumento viria a definir o som *mainstream* desse instrumento nos anos seguintes. Incorporando elementos retirados de Louis Armstrong, Art Tatum, entre outros, Coleman Hawkins construiu um estilo muito próprio, tornando-se uma referência para muitos saxofonistas (Gioia, 1998). Entre 1923 e 1934, tocou numa das mais importantes orquestras de jazz da época, a orquestra de Fletcher Henderson, tornando-se numa das estrelas do grupo, e a partir de 1932, Fletcher Henderson apresentava Coleman Hawkins como "World's Greatest Tenor Saxophonist" (Gioia, 1998: 169), que naturalmente o deixava muito satisfeito pelo reconhecimento.

---

<sup>17</sup> Jazzfuel. "The C-Melody Saxophone," Acedido em Jan, 8, 2021, disponível em: <https://jazzfuel.com/c-melody-saxophone-guide/>

Também entre os anos 20 e 30, Sidney Bechet (1897-1959), clarinetista de formação que tocava new orleans, tentou aprender o saxofone soprano enquanto jovem, mas com a dificuldade de o conseguir dominar, abandonou essa primeira tentativa. Voltou ao soprano em 1920, durante uma digressão pela Europa, e na passagem por Londres, redescobriu o saxofone soprano, o qual viria a tornar-se o seu instrumento principal (Ingham, 1998: 126). Bechet tornou-se uma referência incontornável, graças ao tipo de som que produzia do instrumento, bem como ao seu amplo e inconfundível vibrato (Berendt & Huesmann, 2009).

Sidney Bechet fez parte da primeira orquestra de Duke Ellington, em 1925, por um período curto de tempo. Os conflitos com outros músicos da orquestra, como James Miley e Charlie Irvis, levou-o a sentir alguma insegurança e a ausentar-se aos ensaios durante três dias, levando a que a sua colaboração com Duke Ellington durasse pouco tempo, acabando por sair (Lawrence, 2001). Sidney Bechet manteve sempre a sua predileção pelo estilo de new orleans. No início dos anos 1930, quando Louis Armstrong adaptou a sua música à recém-descoberta e preferência do público pelas Big Bands, Sidney Bechet manteve-se fiel ao estilo anterior, como é perceptível nas suas gravações com trompetista Tommy Ladnier (Gioia, 1998).

Lester Young (1909-1959) foi outro saxofonista tenor, contemporâneo de Coleman Hawkins, influenciado por Frank Trumbauer e pelo seu *C-melody*, adaptou o som desse modelo ao seu tenor, recriando-o. Lester Young tinha uma abordagem mais relaxada e um timbre mais brilhante e leve, que contrastava com o estilo de Coleman Hawkins, que tinha uma abordagem mais agressiva e um som mais volumoso e robusto (Gelly, 2007). O saxofonista Lester Young entrou para a orquestra de Count Basie em 1933, com quem fez as suas primeiras gravações, mas um ano depois saiu e foi para a orquestra de Fletcher Henderson, que, segundo o próprio, afirmou “Basie was in Little Rock then, and Fletcher Henderson offered me more money” (Berendt & Huesmann, 2009: 106). Esta passagem pela orquestra de Fletcher Henderson durou apenas seis meses, voltando à orquestra de Count Basie, onde ficou até 1944, quando foi chamado para o Exército. No final da década de 1930, Lester Young gravou vários discos com a cantora Billie Holiday.

Johnny Hodges (1906-1970), saxofonista alto e principal solista da orquestra de Duke Ellington, com quem trabalhou mais de quatro décadas (Gioia, 1998), foi influenciado por Sidney Bechet mas criou uma abordagem única ao instrumento com um som rico, cheio e muito profundo em todos os registos, aliado a um lirismo extremo. A qualidade da sua interpretação nas baladas, junto com os seus glissandos e *bendings*,<sup>18</sup> tornaram-se famosos em temas como “I Got it Bad (and That Ain’t Good)”, “Black Butterfly” ou “Isfahan” (Ingham, 1998).

Outro músico que também pertenceu à orquestra do Duke Ellington mais de quatro décadas, na mesma época que Johnny Hodges e de quem era grande amigo, foi o saxofonista barítono Harry Carney (1910-1974). Harry Carney entrou para a orquestra de Duke Ellington com apenas dezasseis anos de idade, onde permaneceu até ao falecimento do líder. A sua sonoridade ficou para sempre associada à história e ao som da orquestra de Duke Ellington (Berendt & Huesmann, 2009). Uma das suas principais características era uso do registo agudo do saxofone barítono, com um timbre que se confundia com o de um saxofone tenor. O próprio Harry Carney afirmou: "I tried to make the upper register sound like Coleman Hawkins" (Sudhalter, 2001: 172).

Nos anos 30, surgiram várias orquestras e Big Bands de músicos como Fletcher Henderson (1897-1952), Benny Goodman (1909-1986), Tommy Dorsey (1905-1956), Cab Calloway (1907-1994), Glenn Miller (1904-1944), Count Basie (1904-1984) ou Duke Ellington (1899-1974), que tocavam essencialmente nos salões de dança. Com o aparecimento destas orquestras e com a necessidade de vários músicos nos diferentes modelos de saxofones, surgiram muitos novos saxofonistas.

### **1.3. Transformação do saxofone no jazz**

O saxofone tornou-se um instrumento primordial no jazz e, naturalmente, acompanhou a sua transformação ao longo dos tempos, o que levou a que, nos diferentes estilos de jazz, tenham surgido músicos que são considerados grandes referências deste instrumento, nos

---

<sup>18</sup> *Bending* é quando uma aproximação a uma nota alvo é feita com uma pequena desafinação, que não chega a meio tom, usando apenas a embocadura para produzir esse efeito, mantendo a posição da nota de chegada.

diferentes tipos de saxofones. A história do saxofone no jazz é, em muitos aspectos, a história do próprio jazz (Ingham, 1998). No início dos anos 40, as Big Bands estavam numa curva descendente de popularidade, e o jazz deixou de ser associado exclusivamente à dança e aos salões de baile, e começou a ser percebido pelo público como música para se ouvir, levando ao aparecimento de grupos mais pequenos. Iniciou-se assim uma época em que os músicos procuravam criar as suas próprias carreiras enquanto líderes. Muitos saxofonistas, com um longo percurso enquanto músicos de Big Band, procuraram novas sonoridades e ideias em formações mais pequenas, em que havia mais espaço para composição, interpretação e improvisação.

Saxofonistas como Coleman Hawkins ou Lester Young, promoveram o instrumento e criaram composições e improvisações que se tornaram importantes no crescimento de novos músicos. Coleman Hawkins, em 1939, gravou uma improvisação que se tornou o seu maior sucesso, pela sua abordagem e linguagem, sobre o tema “Body & Soul”, para o disco homónimo. A abordagem viria a ser um sucesso mundial, um dos discos mais vendidos na história do jazz e uma interpretação numa balada de jazz, que se tornou um modelo para os músicos posteriores (Berendt & Huesmann, 2009). Lester Young, com um estilo diferente do de Coleman Hawkins, tornou-se também numa referência para muitos saxofonistas. No melhor momento da sua carreira, em 1945, gravou o tema “D.B. Blues”, que aparece no álbum “Lester’s Be-Bop Boogie”. O resultado da improvisação nesse tema tornou-se célebre e foi muito importante nos primeiros anos de Joe Henderson no contacto com o saxofone e com o jazz. Joe Henderson, com apenas 10 anos, fez a sua primeira transcrição deste mesmo solo (Woods, 1991).

O surgimento do *bebop* levou a uma mudança muito significativa na história do jazz. A linguagem e abordagem ao saxofone sofreu grandes mudanças, e a técnica e destreza no domínio do instrumento eram essenciais para conseguir tocar esta música, que teve o saxofonista Charlie Parker (1920-1955), como um dos grandes impulsionadores (Ingham, 1998). Charlie Parker destacou-se neste novo estilo de jazz durante um período em que nenhum saxofonista alto possuía os mesmos recursos, seja a nível técnico seja a nível criativo. Baseando as suas improvisações nos acordes em vez da melodia, Charlie Parker tornou-se uma referência para todos os músicos, e em particular para os saxofonistas (Ingham, 1998). A transcrição da sua linguagem e a compreensão harmónica e melódica



dos elementos associados ao *bebop* esteve presente também em Joe Henderson durante a sua passagem pelo ensino superior em Detroit. Charlie Parker foi uma das maiores inspirações de Joe Henderson, tendo o próprio afirmado a dificuldade sentida: “Charlie Parker was too much for me to understand. My musical capacity wasn’t up to it” (Hentoff & Blumenthal, 1963).

Na década de 1950, apareceu o saxofonista alto *avant-garde* Ornette Coleman (1930-2015), que nasceu no Texas e que pela história dos estados do sul da América do Norte, estava fortemente influenciado pelo blues, apesar de o que Ornette Coleman tocava era tudo novo. A sua maneira de tocar ficou conhecida como free jazz (Ingham, 1998). Ornette Coleman era muito criticado por músicos em Detroit, pelo seu estilo de improvisação. Joe Henderson não compreendia nem aceitava a razão pela qual os músicos em geral o criticavam e tinham dificuldade em aceitá-lo. Isso fê-lo aproximar-se de Ornette Coleman e afastar-se do *bebop* como referiu numa entrevista a Townley (1975).

Em contraste com Ornette Coleman, John Coltrane (1926-1967) foi aceite desde o seu início. Com a sua entrada para o quinteto do trompetista Miles Davis em 1955, o seu sucesso foi enorme e imediato, pela improvisação no tema “Round Midnight” (Berendt & Huesmann, 2009). No final da década de 1950, o saxofone atingiu um potencial enorme com o saxofonista John Coltrane, com as suas composições, linguagem e abordagem às improvisações. A saída do quinteto de Miles Davis, levou-o para um caminho quase oposto ao que era desenvolvido com o grupo de Miles Davis. O disco “Giant Steps” (1960) foi um marco histórico na história do saxofone no jazz, não só pela dificuldade das progressões harmónicas que apareciam a uma velocidade estonteante, mas também pela mudança na abordagem e na maneira de tocar o instrumento (Gioia, 1997).

A globalização do jazz não pode ser subestimada na história da música. A combinação entre o jazz e outros géneros de música étnica criaram uma mistura de estilos a nível mundial. Na década de 60, surgiu o saxofonista tenor Stan Getz (1927-1991) que criou uma corrente estética que até então não fazia parte do jazz, a bossa nova. Stan Getz foi o saxofonista que mais divulgou e popularizou o estilo nos Estados Unidos da América (Larkin, 1997). As suas colaborações com António Carlos Jobim e João Gilberto resultaram em discos importantíssimos na história do jazz e da bossa nova.

Durante os anos 1970 e 1980, verificaram-se diversas fusões entre o jazz, o funk, o rock, o pop e o R&B. Essas combinações levaram muitos saxofonistas a procurar também o seu espaço fora do jazz. Daí ao aparecimento do uso do saxofone no pop e rock, foi um processo natural, e um dos saxofonistas que mais impulsionaram este movimento jazz fusão foi Michael Brecker (1949-2007). Este novo estilo de jazz estava no centro das atenções e teve uma grande adesão por parte dos músicos em geral, com o trompetista Miles Davis a ser um dos grandes impulsionadores (Gioia, 1998). O jazz fusão teve um grande impacto junto da comunidade jazzística na década de 1970, levando a que muitos músicos, incluindo Joe Henderson, tivessem uma passagem também por este novo estilo. Como resultado dessa incursão pelo jazz fusão, e em colaboração com a editora Milestone, Joe Henderson lançou diversos álbuns, onde se destacam “Multiple”, “Canyon Lady” e “Black Narcissus”.

Na década de 1980, havia uma grande variedade de estilos ligados ao jazz. Com a rápida transformação que o jazz teve, a diversidade de estilos era enorme, levando a que a comunidade do jazz se dividisse. Grande parte do público, sobretudo os mais velhos, mantiveram o interesse por um jazz mais tradicional e não acompanharam a transformação que se foi observando. O saxofonista Branford Marsalis, juntamente com o seu irmão, o trompetista Wynton Marsalis, tiveram um papel importantíssimo na preservação do jazz mais tradicional e na sua extensão para os anos 80. Eram músicos com formação clássica e com um conhecimento muito profundo do que era a tradição do jazz (Berendt & Huesmann, 2009). Nesta mesma década, a transformação e fusão entre novos estilos continuou presente. O jazz fusão foi adquirindo novas tendências, o que levou ao aparecimento de uma forma mais comercial, intitulada de *smooth jazz*. O sucesso comercial foi bastante significativo e obteve uma grande presença junto das rádios e televisões. Um dos saxofonistas com maior popularidade nesta nova vertente, foi o saxofonista soprano Kenny G (Ingham & Helliwell, 1998).

Ainda nos anos 1980 surgem outras tendências. Em Nova York, surge um conjunto de jovens músicos, onde se destacavam os saxofonistas Greg Osby e Steve Coleman, que procuraram incorporar o jazz com expressões populares baseadas na dança, que levou à invenção de um tipo complexo de funk com um senso de tempo menos estereotipado, e

com uma maior abertura às dissonâncias (Gioia, 1998).

#### **1.4. Referências de saxofonistas no jazz**

As referências no que diz respeito ao saxofone no jazz são inúmeras. Anteriormente já foram referenciados vários saxofonistas que tiveram um papel mais ativo na transformação do jazz, mas muitos outros poderiam ter sido mencionados.

No saxofone tenor, pode-se referenciar Ben Webster (1909-1973), Lucky Thompson (1924-2005), Sonny Rollins (n. 1930), Dexter Gordon (1923-1990), Harold Land (1928-2001), Paul Gonsalves (1920-1974), Hank Mobley (1930-1986), Benny Golson (n. 1929), Joe Henderson (1937-2001), George Coleman (n. 1935), Johnny Griffin (1928-2008) ou Wayne Shorter (1933-2023).

No saxofone alto encontram-se também outras grandes referências, como Cannonball Adderley (1928-1975), Benny Carter (1907-2003), Paul Desmond (1924-1977), Art Pepper (1925-1982), Sonny Stitt (1924-1982), Phil Woods (1931-2015), Lou Donaldson (n. 1926), James Spaulding (n. 1937) ou Lee Konitz (1927-2020).

No saxofone barítono, apesar do menor número de executantes, também teve algumas referências, são os casos de Gerry Mulligan (1927-1996), Cecil Payne (1922-2007), Serge Chaloff (1923-1957) ou Pepper Adams (1930-1986).

No caso do saxofone soprano, como instrumento principal, as maiores referências são os músicos Sidney Bechet (1897-1959) ou Steve Lacy (1934-2004). Muitos outros músicos, como John Coltrane ou Wayne Shorter, divulgaram também este instrumento mas como instrumento secundário.

De facto, muitos saxofonistas não tocavam apenas um tipo de saxofone, mas sim vários tipos de saxofones mesmo que não fossem como a mesma frequência que o faziam com o saxofone principal, são os casos de Wayne Shorter, Sonny Stitt ou mesmo John Coltrane.

### **1.5. Novas gerações de saxofonistas no jazz**

A transformação do saxofone no jazz e o aparecimento de novas gerações de músicos ao longo do século XX foi bastante visível e não apenas nos Estados Unidos da América. O saxofone tornou-se cada vez mais importante e reconhecido, levando a que muitas gerações novas o adotem como instrumento principal. O conhecimento sobre a história do jazz, e em especial do saxofone, contribuem para um melhor desenvolvimento da sua própria linguagem e discurso. Foram surgindo diversas gerações de saxofonistas cada vez mais aperfeiçoadas, quer a nível técnico, quer a nível de sonoridade, quer a nível harmónico, quer a nível de abordagem ao instrumento, tendo muitos deles frequentado o ensino da música clássica, que não tinha acontecido nas primeiras gerações de saxofonistas.

No saxofone tenor existe uma quantidade considerável de músicos contemporâneos que são referências para os estudantes de jazz dos dias de hoje, como os casos de Joe Lovano, Chris Potter, Joshua Redman, Mark Turner, Michael Brecker, John Ellis, Ravi Coltrane (filho de John Coltrane), Chris Cheek, Jerry Bergonzi, Rich Perry, Bob Mintzer, Donny MacCaslin, Seamus Blake, Kamasi Washington, Eric Alexander, George Garzone ou Joel Frahm.

Também nos outros tipos de saxofone existem grandes referências contemporâneas, como são os casos de Miguel Zenón, Kenny Garrett, Dick Oatts, Perico Sambeat, Rosário Giuliani, Donald Harrison, Steve Wilson, Jim Snidero, Lennie Niehaus, Evan Parker ou Gary Bartz (saxofone alto), Gary Smulyan, James Carter ou Scott Robinson (saxofone barítono) ou Dave Liebman (saxofone soprano). Muitos destes saxofonistas tocam mais do que um tipo de saxofone. Por exemplo, Dave Liebman também toca saxofone tenor, Evan Parker e Steve Wilson também tocam saxofone soprano, e James Carter e Scott Robinson, além de saxofone barítono, também tocam saxofone tenor.

Há cada vez mais uma expansão do saxofone por todo o mundo, com escolas e novos músicos a surgirem todos os anos, consequência natural de todas as referências da história do saxofone no jazz e das gerações anteriores.

## CAPÍTULO 2

### BIOGRAFIA DE JOE HENDERSON

#### 2.1. Biografia de Joe Henderson

Durante a década de 1930, as Big Bands alcançaram uma presença dominante no cenário musical nos Estados Unidos da América. Até ao início da Segunda Guerra Mundial haviam muitas orquestras e Big Bands que tocavam música para dançar nos salões de baile por todo o país. Até então, as Big Bands tinham uma enorme reputação e divulgação sobretudo através da rádio, mas no início dos anos 1940 foram perdendo a sua popularidade para grupos mais pequenos. Foi neste ambiente, muito rico musicalmente, que Joe Henderson nasceu, a 24 de abril de 1937 na cidade de Lima, Ohio. Joe Henderson era um de quinze irmãos, e vinha de uma família intelectualmente desenvolvida. Alguns dos seus irmãos também estiveram ligados à música, como o caso de Leon Henderson, que também tocou saxofone tenor e gravou um álbum para a editora Blue Note nos anos 1970 com o grupo “The Contemporary Jazz Quintet”.

Os pais de Joe Henderson, procuraram que os seus filhos tivessem acesso à melhor educação possível. Essa dedicação e empenho dos seus pais na sua formação, foi referida por Joe Henderson numa entrevista: “What got me started on the right track was the information that I gathered from being around two great parents. That’s been largely responsible for my success” (Stewart, 1993: 20). O seu irmão mais velho James Troye, que era cientista, encorajou-o a ouvir jazz e mostrou-lhe saxofonistas como Lester Young e Charlie Parker. James Troye tinha uma grande coleção discográfica, onde se destacava a coleção “Jazz at The Philharmonic”. Joe Henderson referiu que o seu irmão era fã de jazz e que foi muito importante para o seu gosto pelo jazz (Martin, 1991).

Aos 9 anos, Joe Henderson entrou para a Lincoln Elementary School, onde fez um teste de aptidão musical o qual lhe deu uma boa nota e com aptidão para qualquer instrumento. Apesar de o seu desejo inicial ser a bateria, e por ter obtido bons resultados nos testes de aptidão, foi-lhe sugerido o saxofone. O primeiro saxofone que lhe foi dado, foi o modelo *C-melody* com o qual tocou durante seis meses antes de mudar para o saxofone tenor

(Harris, 2016). Joe Henderson afirmou que o solo improvisado de Lester Young sobre o tema “D.B. Blues”, o levou a querer estudar saxofone jazz, e afirmou ainda que o seu irmão teve um papel importantíssimo e explicou como:

“I can remember when I was ten, eleven years old, my brother, who was not a musician but a scientist, helping me learn that solo. It was like, just these first three notes, then these next three and I started to play right along with Pres (Young). After a while that just gave me such a great feeling being able to do that” (Woods, 1991: 6).

Joe Henderson estudou na South High School e ingressou na banda da escola que era dirigida por Herbert Murphy. Foi Herbert Murphy que deu as primeiras aulas de saxofone a Joe Henderson e o ajudou a compreender o instrumento nesta fase inicial (Dorham & Blumenthal, 1963). Durante este período, Herbert Murphy teve um papel muito importante na educação musical de Joe Henderson. Joe Henderson era um jovem introvertido, e muitas vezes faltava às aulas de desporto para ficar a estudar saxofone. Ainda jovem, foi encorajado a compor para os grupos das escolas e em especial para a banda marcial. Com apenas catorze anos escreveu o seu primeiro tema, “Recorda-me”, que viria a ter um enorme sucesso (Viswanathan, 2003).

Ainda jovem, Joe Henderson foi exposto a várias formas de música popular dos anos 40 e 50, ao *rhythm and blues* através de músicos como B. B. King (1925-2015) ou Pete Johnson (1904-1967), à *Western Music* através de Otto Gray (1884-1967) e à *Country Music* através de músicos como Johnny Cash (1932-2003). Joe Henderson referiu que também foi exposto a outro tipos de música através do programa feito pela banda da escola:

“I started playing in high school bands, which didn’t play bebop, and thus got a full appreciation of other kinds of music – classical and marches. I liked Bartok and Stravinsky and Schoenberg instantly; nobody had to prepare me for that. I just liked that stuff; it tended to be a little further out, a little less conventional. And this predated me having heard Ornette Coleman by at least ten years” (Gilbert, 1985: 8).

A música ao vivo em Lima teve um papel importante nesta fase inicial de Joe Henderson.

A cidade tinha uma atividade musical muito forte e era um ponto de encontro de muitos músicos de jazz. Ao mesmo tempo era um ponto intermédio no caminho ferroviário entre Detroit e Chicago, o que levava a que muitos músicos como Stan Kenton e Duke Ellington parassem na cidade (Viswanathan, 2003). Joe Henderson foi influenciado por uma grande variedade de géneros musicais durante o período em que estava em Lima. John Jarrette, um baterista local, aconselhou Joe Henderson a ouvir os músicos Charlie Parker, Stan Getz, Lester Young ou Dexter Gordon. Joe Henderson foi influenciado por Stan Getz e pouco depois por Lee Konitz, mas a sua grande inspiração viria a ser Charlie Parker (Dorham & Blumenthal, 1963).

A experiência que Joe Henderson acumulou ao longo dos 17 anos que esteve em Lima, colocaram-no num patamar musical elevado e preparado para deixar a sua cidade, para ir estudar música na Kentucky State College, em 1955, encorajado pelo seu pai e irmão mais velho (Gilbert, 1985). No ano de 1957, transferiu-se para a Wayne State University em Detroit para continuar os seus estudos e onde esteve durante dois anos (Harris, 2016). Detroit estava com uma grande atividade musical a nível jazzístico, assente sobretudo na tradição do *bebop*, o que levou Joe Henderson a estudar mais profundamente o *bebop* e o saxofonista Charlie Parker. Joe Henderson durante este período estudou também teoria, harmonia e composição (Viswanathan, 2003). Durante os momentos em que não tinha aulas, Joe Henderson aproveitava o ambiente musical que se vivia em Detroit. Músicos como o saxofonista Yusef Lateef e o trombonista Curtis Fuller eram colegas de turma de Joe Henderson na Wayne State University (Martin, 1991).

O pianista Barry Harris, que vivia em Detroit nessa época, ajudou Joe Henderson a integrar-se nas *Jam Sessions*, e a estar com a comunidade de jazz da cidade, tendo com isso a oportunidade de tocar com Sonny Stitt, Donald Byrd, Pepper Adams entre muitos outros (Hentoff & Blumenthal, 1963). Durante esse período Joe Henderson tocou também com músicos como Thad Jones, Paul Chambers, Blue Mitchell, Elvin Jones ou John Coltrane em ensaios privados. Ainda durante a sua passagem por Detroit, Joe Henderson casou-se com a bailarina Etta Cummings, mas a vida agitada de ambos não contribuiu para uma relação duradoura. Joe Henderson já liderava o seu próprio grupo em 1959, com o qual tocava regularmente em Detroit e onde foi ganhando uma reputação também enquanto compositor (Dorham & Blumenthal, 1963).

Joe Henderson contou como conheceu John Coltrane durante o seu período em Detroit, e a contribuição que teve esse encontro anos mais tarde:

“I first met Coltrane at a private recording session in Detroit in 1957 and he sat right next to me as we played, and I thought, “Wow, this guy sounds like he’s got his scales together.” As a result of his hearing me there, maybe a year later he used to talk about me and he appreciated whatever it was I had at that time” (Gilbert, 1985: 9).

Em 1960, Joe Henderson esteve perto de ingressar na banda do trompetista Miles Davis antes da entrada de Wayne Shorter, por recomendação do ainda saxofonista da banda, John Coltrane (Milkowski, 1993), mas a chamada para o Exército Americano não permitiu que isso acontecesse. Joe Henderson, durante esse período que esteve no Exército, tocou em Fort Benning (Dorham & Blumenthal, 1963), na Geórgia, e liderou um pequeno grupo de jazz que viajou pela Europa e pelo Extremo Oriente. Esta passagem pelo Exército durou apenas dois anos, e em 1962, depois de ter sido dispensado, mudou-se para New York. Esta sua mudança para New York viria a ser o período de gravação mais produtivo da sua carreira, quer como líder quer como *sideman*.

Visto como um jovem talentoso (Witt, 2000), já com grande reputação que se iniciou nas *Jam Sessions* em Detroit, teve uma chegada a New York que não passou despercebida junto da comunidade jazzística. Músicos consagrados, como Dexter Gordon (Dorham, 1963) ou Sonny Stitt (Witt, 2000), reconheceram a enorme capacidade e destreza técnica, a profundidade e controlo harmónico que o jovem Joe Henderson já demonstrava. Muitas vezes, nas *Jam Sessions* Joe Henderson era posto à prova por alguns músicos mais velhos. Tentavam confundi-lo e enganá-lo, mudando o direção natural da música que estavam a tocar, alterando o centro tonal rápida e frequentemente. Joe Henderson mostrou a sua destreza e nunca se deixou confundir, conseguia sempre acompanhar os músicos e as suas tentativas de destabilização, como é referido numa entrevista ao baterista Roy Brooks feita por Woodrow Witt (2000).

É referido por Joe Henderson nas *liner notes* do disco “Page One”, que quando chegou a New York, uma das primeiras paragens foi numa festa organizada no apartamento do



amigo saxofonista tenor Junior Cook (Henderson, 1963), onde conheceu o trompetista e compositor Kenny Dorham, com o qual viria a criar uma amizade muito próxima. No início de 1963, Joe Henderson estreia-se na editora Blue Note como *sideman* do álbum “Una Mas”, do trompetista Kenny Dorham, com o qual obteve uma boa crítica e foi um enorme sucesso comercial. “Una Mas” foi a sua primeira gravação em New York no estúdio Van Gelder, que viria a ser uma oportunidade valiosa. A participação neste disco fez com que, o então proprietário da Blue Note, Alfred Lion, o pudesse conhecer e ouvir. Alfred Lion ficou fascinado com Joe Henderson e ofereceu-lhe um contrato de gravação enquanto líder (Dorham & Blumenthal, 1963). Kenny Dorham ficou muito agradado com a prestação de Joe Henderson, deixando-lhe um elogio nas *liner notes* do disco gravado: “Joe is full of ideas and he avoids clichés. He has lots of drive and imagination, and I’d rate him as one of the top young tenor players on the scene, next to Wayne Shorter” (Hentoff & Blumenthal, 1963). Para Joe Henderson foi um começo muito importante e gratificante. Com apenas cinco meses a viver em New York, conseguiu um contrato com a editora Blue Note, com a qual viria a gravar vários álbuns importantes, quer enquanto líder quer enquanto *sideman*.

Em 1963, Joe Henderson gravou o seu primeiro álbum para a Blue Note enquanto líder, trata-se de “Page One”, e contou com o amigo Kenny Dorham no trompete, McCoy Tyner no piano, Butch Warren no contrabaixo e Pete LaRoca na bateria. Este álbum incluía composições que se tornaram *standards* de jazz e que foram tocadas frequentemente por Joe Henderson. Uma dessas composições é o tema “Recorda-me”, que se tornou uma das composições mais notáveis do saxofonista. Intitulado em Português, foi uma das suas primeiras composições, e surgiu pela sua exposição ao estilo bossa nova, sobretudo ao compositor António Carlos Jobim. Joe Henderson dedica este primeiro álbum para a Blue Note enquanto líder, ao seu irmão mais velho, pelo incentivo e encorajamento em estudar música e em ir para o ensino superior (Dorham & Blumenthal, 1963).

As comparações positivas com outros saxofonistas como Benny Golson, Sonny Rollins ou John Coltrane (DeMichael, 1963) surgiram naturalmente após o seu primeiro disco e como resultado da crítica obtida. Fruto do contrato com a Blue Note, Joe Henderson gravou mais quatro álbuns enquanto líder, entre 1963 e 1966: “Our Thing” (1963), “In ‘n Out” (1964), “Inner Urge” (1964), e “Mode for Joe” (1966). Os músicos que participaram nestes álbuns

foram o trompetista Lee Morgan, o trombonista Curtis Fuller, o vibrafonista Bobby Hutcherson, o pianista Andrew Hill, o contrabaixista Ron Carter, o baterista Elvin Jones entre muitos outros. Elvin considerou que “Inner Urge” era um dos seus álbuns favoritos (Barros, 2001). Joe Henderson começou, nesta altura, a criar a sua própria preferência no que à gravação diz respeito. Preferia gravar tudo em apenas um *take*,<sup>19</sup> e somente voltaria a gravar um novo *take* do mesmo tema, se o primeiro estivesse "problemático" (Viswanathan, 2003: 26). Ainda sobre o contrato com a editora Blue Note, Joe Henderson gravou inúmeros álbuns como *sideman* com músicos como Freddie Hubbard, Horace Silver, Bobby Hutcherson, Andrew Hill, Larry Young, Duke Pearson, Nat Adderley, Grant Green, Lee Morgan e McCoy Tyner.

A colaboração de Joe Henderson com a Blue Note no que diz respeito aos álbuns gravados enquanto líder, não receberam grande exposição. Nessa época não havia grande suporte por parte das editoras para digressões e promoções dos artistas, a exceção era a editora Columbia Records com Miles Davis. As gravações de jazz estavam a seguir a tendência da época, uma estética mais de funk e rock and roll, que levou a um maior sucesso comercial, levando a que muitos músicos e editoras procurassem o compromisso entre o jazz ideal e o sucesso comercial (Viswanathan, 2003).

Depois de abandonar a banda de Horace Silver, em 1966, Joe Henderson formou uma Big Band em conjunto com Kenny Dorham com o objetivo de envolver a quantidade de novos músicos que estavam a aparecer (Woods, 1991), e ao mesmo tempo aperfeiçoar e praticar a parte de composição e arranjo, fazendo questão de escrever música nova para cada ensaio que faziam (Kirchner, 1996). Entre janeiro e abril de 1967, Joe Henderson esteve na banda de Miles Davis onde ia alternando o lugar de saxofonista com Wayne Shorter, chegando a fazer alguns concertos, o primeiro no clube Village Vanguard em New York durante três noites seguidas. Miles Davis pretendia gravar com Joe Henderson mas isso nunca chegou a acontecer porque Joe Henderson estava a tentar manter em paralelo uma carreira a solo levando-o a arrepender-se por isso: “It’s something I keep kicking myself for” (Woods, 1991: 7).

---

<sup>19</sup> *Take* é o termo usado para referir cada vez que era gravado um tema. Nas sessões de estúdios, é comum haver vários *takes* do mesmo tema e depois escolher o melhor.

Orrin Keepnews e Dick Katz foram responsáveis pela fundação da editora Milestone Records em 1967, e um dos primeiros músicos a assinar contrato foi Joe Henderson. Joe Henderson esteve ligado à Milestone Records entre 1967 e 1975, gravando doze discos enquanto líder, dois deles ao vivo em Tokyo, com músicos Japoneses. Com a mudança para a Milestone, Joe Henderson teve uma abordagem e diversidade de estilos, muito diferentes da fase anterior para a editora Blue Note, onde a estética passava por um estilo pós-bop e modal. Na Milestone, Joe Henderson foi influenciado e inspirado desde o rock and roll ao funk, passando também pelas tradições latinas. Milestone não tinha o poder económico de outras editoras, mas já tinha lançado álbuns de músicos importantes como Wynton Kelly ou Pepper Adams/Mel Lewis Quintet. Ao tentar contratar Joe Henderson, Orrin Keepnews referiu que não havia mais nenhuma editora interessada nos seus serviços e que era um músico pouco conhecido fora da comunidade jazzística (Kirchner & Keepnews, 1994). A nível comercial, a colaboração com a Milestone não atingiu o sucesso esperado embora alguns álbuns tenham tido algum destaque. “The Kicker”, foi o primeiro álbum de Joe Henderson para Milestone em 1967, e para este álbum, contou com os músicos Mike Lawrence no trompete, Grachan Moncur III no trombone, Kenny Barron no piano, Ron Carter no contrabaixo e Louis Hayes na bateria (Springer, 1967). Tanto o álbum “The Kicker” como o álbum “Power to the People” (1969), receberam uma boa crítica apesar do pouco sucesso comercial.

Em 1968, Joe Henderson juntou-se ao trio do pianista Wynton Kelly, que incluía Paul Chambers no contrabaixo e Jimmy Cobb na bateria, para um concerto no “Left Bank Jazz Society” em Baltimore, Maryland (Ullman, 1994). Este trio foi a secção rítmica que tocou no primeiro quinteto de Miles Davis entre 1959 e 1963 e estavam alicerçados por uma grande tradição de *hard bop*. O concerto foi gravado e viria a ser lançado em dois álbuns pela Verve Records, o “Straight No Chaser” (1968) e o “Four” (1994). Joe Henderson gravava assim pela primeira vez para a Verve, em parceria com o Wynton Kelly Trio, antes do grande sucesso comercial na década de 1990 enquanto líder. No início da década de 1970 a Milestone Records foi comprada pela Fantasy, uma empresa multimédia, produtora de diversos filmes, que continuou nesta direção artística, deixando de investir e promover os músicos. Essa decisão deixou Joe Henderson desiludido com a direção tomada e com o rumo traçado pela empresa, tendo afirmado: “I wished they would have shared their game plan with me. There’s no way I would have spent five minutes with a

company like that” (White, 2008: 15).

Entre 1969 e 1975, metade dos álbuns gravados por Joe Henderson para a Milestone Records, refletiam um nacionalismo negro predominante; “Power to The People” (1969), “If You're Not a Part of the Solution”, You're a Part of The Problem” 1970), “In Pursuit of Blackness” (1970-71), “Black is the Color” (1972), “Black Narcissus” (1974-75) e “Black Miracle” (1975). As questões raciais que se viviam na época eram seguidas e vividas por Joe Henderson, que fazia questão de manifestar-se através de sua música. O produtor Orrin Keepnews apoiou a decisão de usar títulos nacionalistas e especulou que essa manifestação teria sido improvável se Joe Henderson tivesse assinado com uma editora com maior dimensão (Keepnews, 1994).

Em 1973, Joe Henderson mudou-se de New York para San Francisco, na Califórnia, e explica a razão da decisão num artigo para a revista *Downbeat*:

“I moved to California because I was trying to make a nice, dignified withdrawal from the scene, and then my record company, Milestone, moved out West. So I figured I'd just do some records, maybe do a few special projects, go over to Japan occasionally, and maybe do a couple of George Wein's things. That would be enough” (Townley, 1975: 111-112).

Joe Henderson tinha o desejo de se dedicar ao ensino e ao mesmo tempo, ter menos *tournées* e poder trabalhar com alguns festivais e projetos especiais (Viswanathan, 2003). Ao mesmo tempo, tocava nos clubes em San Francisco durante as pausas das digressões, quando estava mais livre. Joe Henderson fez a sua última gravação para a Milestone Records como *sideman*, num disco da cantora brasileira Flora Purim em 1976 antes de terminar o seu contrato. A editora não estava a passar por um período positivo, e viram-se obrigados a reduzir custos e a apostar apenas em projetos que realmente tivessem retorno financeiro (Kirchner & Keepnews, 1994). Joe Henderson não conseguiu criar álbuns que tivessem sucesso comercial, apesar da qualidade que o próprio produtor Orrin Keepnews (1969), reconhecia. Nos anos posteriores à sua saída da Milestone Records, Henderson participou em diversas gravações como *sideman*. Joe Henderson aparece em álbuns de músicos como Woody Shaw (Shaw, 1977), Richard Davis (Davis, 1977), Freddie Hubbard

(Hubbard, 1978) ou Roy Haynes (Haynes, 1979).

Desde a saída da Milestone e até à entrada para a Verve Records, em 1991, Joe Henderson explora um tipo de formação diferente do que fez anteriormente. O formato em trio, com saxofone, contrabaixo e bateria tornou-se recorrente, e o facto de não ter instrumento harmónico, dava-lhe liberdade para expandir as suas ideias nas improvisações sem se sentir limitado por imposições harmónicas. Durante este período, Joe Henderson gravou sete discos, dentro dos quais, quatro deles com o formato de trio: “Barcelona” (Henderson, 1979), “The State Of The Tenor, vols. 1 & 2” (Henderson, 1986), gravado ao vivo no Village Vanguard, “An Evening With Joe Henderson” (Henderson, 1987), gravado ao vivo no Festival de Génova em Itália, e “The Standard Joe” (Henderson, 1992). Com a exceção do disco “The State of Tenor, vols. 1 & 2”, todos os outros foram gravados para editoras desconhecidas, casos de Contemporary Records, Enja Records, Arco Records e MPS Records, que não fizeram uma boa comercialização dos álbuns, levando a que Joe Henderson ficasse um pouco escondido do panorama jazzístico.

Em 1985, Joe Henderson teve um ressurgimento ao gravar um concerto ao vivo, no famoso clube de jazz Village Vanguard em New York, num formato de trio, com o contrabaixista Ron Carter e o baterista Al Foster. Estas gravações foram editadas pela editora Blue Note, que lançou um disco duplo intitulado “The State of the Tenor: Live at The Village Vanguard, vol. 1 e 2” no início de 1986. Este regresso de Joe Henderson à Blue Note enquanto líder, foi uma espécie de reencontro entre o músico e a editora. No álbum estão presentes alguns temas originais de Joe Henderson, bem como alguns *standards* de jazz. A crítica a este álbum foi muito positiva, tendo Joe Henderson recebido o maior elogio em toda a sua carreira. Este álbum despertou o interesse de Richard Seidel em Joe Henderson, que o viria a contratar mais tarde para a Verve Records e para a década mais importante da sua carreira (White, 2008). Joe Henderson, a convite do contrabaixista Charlie Haden e juntamente com o baterista Al Foster, encontraram-se para um concerto no Festival de Jazz de Montreal em 1989, concerto que viria a ser editado apenas em 2003. O álbum com o nome “The Montreal Tapes”, liderado por Charlie Haden, foi editado pela Verve Records já depois da morte de Joe Henderson e foi prestado um tributo ao saxofonista (Haden, 2003).

No início da década de 1990, Joe Henderson, que já tocava e gravava regularmente há mais de 30 anos, obteve uma reputação e influência que eram notórias perante outros músicos, apesar de nunca ter conseguido um reconhecimento propagado comercialmente como artista de jazz. O ano de 1991 viria a ser muito importante para a carreira de Joe Henderson. Durante uma semana de concertos no clube de jazz “Fat Tuesdays” em New York, onde se apresentou em trio com o contrabaixista Rufus Reid e o baterista Al Foster, o então vice-presidente da Verve, Richard Seidel, assistiu a uma dessas noites, tendo no final conversado com Joe Henderson com o objectivo de o contratar para a sua editora. Joe Henderson ainda se encontrava sob contrato com a Red Records, e de modo a cumprir as suas obrigações e poder terminar o seu contrato, recrutou rapidamente este grupo para gravar o disco “The Standard Joe” (Henderson, 1992).

Numa entrevista, o contrabaixista Rufus Reid conta como tudo aconteceu tão rapidamente:

“We were working at a place called Fat Tuesdays, and we finished on a Sunday night. He came in and said that we were going to record on Monday. He said he had to make this recording because he had a commitment to Red Records and he had to get it done, or else he would be in trouble” (Harris, 2016: 159).

Depois desta gravação, Joe Henderson estava livre para poder assinar o contrato com a Verve Records, que viria a ser a melhor decisão e de maior sucesso comercial, em toda a sua carreira, ao longo de mais de 30 anos. Ao cumprir com as suas obrigações de modo a terminar o contrato com a Red Records, Joe Henderson ficou livre para poder assumir o acordo e assinar contrato com a Verve Records. A sua reputação e influência era reconhecida pela comunidade jazzística mas ainda não tinha conseguido grande sucesso comercial nem reconhecimento generalizado como um artista de jazz.

Em março de 1991, Richard Seidel, vice-presidente da editora Verve Records, oficializa a sua intenção em contratar Joe Henderson para a sua editora, propondo a gravação de cinco álbuns diferentes (White, 2008). No encontro entre os dois, Richard Seidel questionou Joe Henderson sobre o que gravar no primeiro disco, se tinha música nova, e com a resposta negativa, Richard Seidel propôs a gravação de um álbum *Songbook* por compositor

(Harris, 2016). Joe Henderson gravou o primeiro disco em setembro de 1991 no estúdio Van Gelder, e contou com a participação de grandes músicos do momento; Wynton Marsalis no trompete, Stephen Scott no piano, Christian McBride no contrabaixo e Gregory Hutchinson na bateria (Crouch & Pratt, 1992). Este primeiro álbum, foi um tributo à música de Billy Strayhorn, e todos os arranjos foram feitos pelo coprodutor Don Sickler como referiu Christian McBride no questionário realizado.<sup>20</sup> O álbum teve um enorme sucesso comercial, o maior na carreira de Joe Henderson até então (Stewart, 1993). O investimento feito pela Verve no marketing e promoção do álbum foi muito grande, porque havia uma grande confiança em Joe Henderson e na música que foi gravada, como explicou Seidel (Harris, 2016). Christian McBride, um dos músicos presentes neste álbum, referiu que durante a gravação, não imaginava que o disco viria a ter o enorme sucesso comercial que teve.<sup>21</sup>

No ano do lançamento do primeiro álbum, em 1992, Joe Henderson foi eleito pela revista *Downbeat*: “Músico de Jazz do Ano”, “Saxofonista Tenor do Ano” e o álbum “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn” ganhou o prêmio de “Melhor Álbum de Jazz”, no “International Critics Poll” (*Downbeat*, 1992). Neste mesmo ano, recebe ainda os prêmios de “Melhor Solo de Jazz Instrumental” e “Melhor Grupo de Jazz” pela revista *Billboard* (1992). Com este disco, ganha pela primeira vez um Grammy,<sup>22</sup> na categoria de “Melhor Solo de Jazz Instrumental” no tema “Lush Life” que deu nome ao álbum. Este primeiro álbum para a Verve Records foi muito elogiado pela crítica, e a atribuição de tantos prêmios, contribuiu para que o nome de Joe Henderson passasse a estar em toda a parte. Ainda em 1992, Joe Henderson fez a primeira parte da gravação do álbum “Big Band”, o único que não foi um tributo e que viria a ser lançado apenas em 1996.

Em 1993, Joe Henderson lançou o segundo disco pela Verve Records, intitulado “So Near, So Far (Musings for Miles)” que se tratou de um tributo ao trompetista Miles Davis. Neste disco Joe Henderson contou com a participação de John Scofield na guitarra, Dave Holland no contrabaixo e Al Foster na bateria, músicos que eram ex-alunos de Miles Davis (Milkowski, 1993). Este segundo álbum para a Verve, voltou a receber vários prêmios pela

---

<sup>20</sup> Questionário a Christian McBride, fevereiro 2021, anexo B.

<sup>21</sup> Questionário a Christian McBride, fevereiro 2021, anexo B.

<sup>22</sup> Toda a informação sobre os Grammy ganhos em: [www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/](http://www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/)

Downbeat (1993): “Músico de Jazz do Ano”, “Saxofonista Tenor do Ano”, e o álbum “So Near, So Far” o prêmio de “Melhor Álbum do Ano”. Recebeu também o prêmio de “Álbum de Jazz do Ano” para o jornal Village Voice e para a revista Billboard (1993). Recebeu a classificação de cinco estrelas na crítica feita pela revista Downbeat (Showmaker, 1993: 33). Este álbum recebe também destaque nos Grammy, onde vence o prêmio de “Melhor Grupo de Jazz Instrumental” e Joe Henderson recebeu um Grammy de “Melhor Solo de Jazz Instrumental” no tema “Miles Ahead”. Joe Henderson, até então, nunca tinha recebido tantos prêmios e reconhecimento pelo seu trabalho, mesmo quando gravou composições originais para as editoras Blue Note e Milestone Records. O principal foco de Joe Henderson era apenas na música e não nos possíveis prêmios, como refere John Scofield.<sup>23</sup>

Depois dos dois primeiros discos, Joe Henderson continuou a homenagear compositores históricos, e gravou o álbum “Double Rainbow: The Music of Antônio Carlos Jobim” (1995) dedicado ao compositor brasileiro e que contou com dois grupos distintos no álbum. Um quarteto de músicos brasileiros e um trio de músicos de jazz. O interesse de Joe Henderson pela música brasileira não surgiu apenas nesta altura. No início dos anos 1960, Joe Henderson foi fortemente influenciado pela bossa nova, tendo-o levado a compor o tema “Recorda-me” que gravou no pela primeira vez no álbum “Page One”. Os álbuns “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”, “So Near, So Far (Musings For Miles)” e “Double Rainbow: The Music of Antônio Carlos Jobim” tiveram grande impacto e foram um grande sucesso para Joe Henderson e para a Verve. Com estes três discos, venderam-se mais de 100.000 cópias nos Estados Unidos da América e mais de 200.000 cópias em todo o Mundo (Harris, 2016).

Em 1996, Joe Henderson voltou ao estúdio para finalizar a gravação do quarto álbum para a Verve Records. A gravação da primeira parte aconteceu em 1992 e não foi finalizada na altura porque não havia material suficiente para um disco, e com o sucesso do primeiro álbum “Lush Life”, Joe Henderson focou-se na gravação dos álbuns seguintes por compositores “So Near, So Far” e “Double Rainbow”, deixando o projeto da “Big Band” guardado, para no momento certo o poder completar (Harris, 2016). Neste álbum, Joe

---

<sup>23</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.



Henderson gravou algumas das suas composições mais emblemáticas, casos de “Inner Urge”, “Black Narcissus”, “Recorda-me”, “Isotope” e “A Shade of Jade”, num tipo de formação diferente do feito até então, no formato de Big Band. Para a realização dos arranjos das músicas para este tipo de formação de Big Band, Joe Henderson contou com a colaboração dos músicos Slide Hampton, Bob Belden e Michael Mossman, que se juntaram ao próprio Joe Henderson na preparação do repertório, que contou ainda com a coprodução de Don Sickler e Bob Belden (Kirchner, 1996). O reconhecimento pelas sua qualidade enquanto compositor e arranjador, surgiu em 1997, quando ganha novamente um Grammy, mas na categoria de “Melhor Grupo de Jazz Alargado”.<sup>24</sup> Foi também atribuído novamente, cinco estrelas numa crítica na revista Downbeat (Hadley, 1997), tudo isto com o álbum “Big Band”.

O último álbum de Joe Henderson para a editora Verve Records foi novamente um *Songbook*, desta vez tendo por base o musical “Porgy & Bess” de George Gershwin. Para este álbum, Joe Henderson utilizou uma formação num formato de septeto em que incluía vocalistas convidados pela primeira vez nos seus álbuns, onde se destaca o cantor Sting. A aposta da Verve Records em Joe Henderson foi um sucesso, ao contrário do que aconteceu com as outras editoras, que acabaram por falir. Houve um grande investimento promocional e uma campanha agressiva de marketing que deu os seus frutos, e ajudou Joe Henderson a ter o devido reconhecimento perante o público em geral. Joe Henderson apreciou a crítica geral, mas desvalorizou-a afirmando: “I’m busy doing what I’ve done all the time” (Stewart, 2001: 18).

Em 1997, depois da gravação do álbum “Porgy & Bess”, que viria a ser o último disco, a saúde de Joe Henderson agravou-se. Mesmo durante a gravação, já era visível a fragilidade da sua saúde. John Scofield refere no questionário realizado,<sup>25</sup> que o produtor acelerou muito a gravação por causa das dificuldades que Joe Henderson já apresentava. No diagnóstico feito à sua saúde, nada foi descoberto em concreto, embora fosse consensual que os anos de fumador, juntando ao estilo de vida de um músico constantemente na estrada, o foram gradualmente desgastando (Heinman & Keepnews, 1969). Em agosto de 1998, Joe Henderson foi internado num hospital em San Francisco (Ratliff, 2015), onde

---

<sup>24</sup> Toda a informação sobre os Grammy ganhos em: [www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/](http://www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/)

<sup>25</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

viria a sofrer mais tarde um AVC (Koransky, 2001). Foi-lhe diagnosticado enfisema pulmonar, resultante dos muitos anos enquanto fumador (Ratliff, 2015). Mariko Kuwajima Hopps, amigo próximo de Joe Henderson, estava com o músico quando ele sofreu o AVC. Passadas várias semanas de intensa fisioterapia, Joe Henderson pediu ao amigo para que lhe trouxesse o saxofone. Mariko Hopps explicou como foi a sua reação:

“It took a half hour for him to assemble his own instrument. He played a few phrases. Then he stopped and just looked down at his knees. A few minutes later, he started to cry. When he realized he couldn’t play anymore, Joe’s life actually ended” (Ratliff, 2001: 12).

Joe Henderson faleceu a 30 de junho de 2001, em San Francisco, devido a insuficiência cardíaca, causado por uma enfisema (Ratliff, 2015), tinha 64 anos de idade.

## **2.2. Influência nas gerações seguintes**

Joe Henderson tinha ideias e opiniões muito claras no que diz respeito à composição e improvisação. Apesar de ser influenciado por muitos músicos e géneros musicais, Joe Henderson nunca deixou de demonstrar a sua identidade que foi estabelecida com as suas primeiras gravações para a editora Blue Note. Identidade essa que é resultado de muitos concertos em clubes, partilha de experiências entre músicos, e muitas *Jam Sessions*. Joe Henderson falou sobre a sua identidade num artigo para a revista *Downbeat*:

“I’m really pleased that whatever my career has been about has come largely from being my own self, not from being associated with other people. I think I’ve had my own fingerprints on the music right from Day One. Since I was in Detroit, you knew it was Joe Henderson on the saxophone. I feel very proud about that” (Stewart, 1993: 20).

Joe Henderson teve contacto com métodos não convencionais de composição quanto estudou na universidade. Barry Kernfeld escreveu “a frescura das suas composições, que era tão apelativo aos músicos na década de 1970, onde muitas composições de saxofonistas inicialmente demonstravam traços de John Coltrane, começavam agora a demonstrar a

influência marcante das composições de Joe Henderson” (Kernfeld, 2003). O seu estudo aprofundado de música contribuiu para a transformação do jazz. O seu primeiro contacto com o jazz foi numa época de transição entre o *bebop* e o *avant-garde*, e levou-o a desenvolver interesse por uma mistura de estilos de jazz e a tocar e gravar essa diversidade de géneros. Criou técnicas estendidas e aventurou-se por tonalidades sobrepostas num contexto de grupos de *hard bop*. A facilidade técnica que Joe Henderson possuía no saxofone tenor era única, incorporando a um nível extremo de subtilidade técnica e nuance nas suas improvisações (Harris, 2016).

Joe Henderson inovou a linguagem do saxofone tenor, e levou-a para além de John Coltrane como é referido pelo saxofonista Dick Oatts: “He moved the tenor saxophone language and innovation past Coltrane. He was a true bridge”.<sup>26</sup> Numa entrevista com António Garcia, Joe Henderson falava da importância da improvisação harmónica e da composição, que seria expandida com uso de diferentes tipos de música. Joe Henderson insistia com os seus alunos na importância de assimilar a “linguagem” do jazz, a compreensão dos acordes e das escalas (Garcia, 1993). Numa outra entrevista, com Mel Martin (1991: 5), Joe Henderson afirma que as suas ideias harmónicas, como o uso de harmonia estendida ou harmonia alterada, resultaram da sua exposição a compositores como Bartók e Stravinsky. Refere ainda que as combinações de acordes não convencionais (fora da tonalidade) bem como a escolha de notas foi intencional e que estes processos incentivaram à constante criatividade.

Joe Henderson procurou criar a sua originalidade harmónica nas suas improvisações e nas suas composições, distinguindo-se de outros músicos. Joe Henderson foi um dos últimos grandes inovadores do saxofone com um estilo muito próprio, que levou muitos outros músicos no geral,<sup>27</sup> e saxofonistas em particular a seguirem a sua abordagem e linguagem. Rich Perry, saxofonista tenor que gravou com Joe Henderson, referiu que passou anos a tentar tocar igual a Joe Henderson.<sup>28</sup> Michael Moosman, que gravou o disco “Big Band” e contribuiu com o arranjo da música “Recorda-me”, refere no questionário a capacidade que Joe Henderson tinha também em usar todas as possibilidades tímbricas do saxofone

---

<sup>26</sup> Questionário a Dick Oatts, março 2021, anexo D.

<sup>27</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

<sup>28</sup> Questionário a Rich Perry, março 2021, anexo C.

tenor.<sup>29</sup> O reconhecimento da importância e influência de Joe Henderson em músicos de todos os tipos de instrumentos é bastante significativa, e marcou várias gerações. O contrabaixista Christian McBride refere isso mesmo no questionário: “Joe Henderson is one of the most powerful, recognizable and influential soloists on ANY instrument since the 1960’s. He’s been one of my biggest influences as a soloist”.<sup>30</sup> Renee Rosnes que fez parte do grupo de Joe Henderson durante vários anos refere que a relação musical que teve com ele foi muito forte e que toda a sua influência está muito presente em si mesma, ainda nos dias de hoje.<sup>31</sup> Neste questionário, Renee explica como foi essa relação musical com Joe Henderson:

“We began a musical relationship that lasted up until he was no longer to play due to illness. With him, I enjoyed my first experiences performing at major festivals all across Europe, Japan and the United States. I was consistently awed by Joe’s incredible artistry. From night to night, he played with such joy and command, and he inspired the same from his band mates. He wasn’t a leader who directed orally, but rather spoke through his horn. Joe used to say, “Heaven is on the bandstand,” and could often be found looking skyward with his hands in a prayer-like stance, as he listened to the sounds being created around him. It was almost as if he was summoning the muses”.<sup>32</sup>

Muitos músicos referem abertamente, Joe Henderson como uma grande influência no seu percurso. O saxofonista Michael Brecker cita Joe Henderson como grande influência, apesar de reconhecer o seu estilo muito próprio (Ingham, 1998). Outros músicos como o saxofonista Joshua Redman (Goldberg, 1993) e o trompetista Wynton Marsalis (Barros, 2001) reconhecem a importância de Joe Henderson. O contrabaixista Dave Holland, que gravou frequentemente com Joe Henderson, resume a originalidade harmônica e a influência do saxofonista:

“His playing is in the mix now. He’s one of the primary influences now, just like Sonny Rollins, just like Miles Davis. He’s (Joe Henderson) a point of reference other musicians will be using for a long time” (Barros, 2001: 40).

---

<sup>29</sup> Questionário a Michael Moosman, janeiro 2022, anexo E.

<sup>30</sup> Questionário a Christian McBride, fevereiro 2021, anexo B.

<sup>31</sup> Questionário a Renee Rosnes, janeiro 2022, anexo F.

<sup>32</sup> Questionário a Renee Rosnes, janeiro 2022, anexo F.

O guitarrista John Scofield, que gravou dois dos cinco álbuns de Joe Henderson para a Verve Records, afirma no questionário que o considera o seu saxofonista favorito e que copiou muito: “I copied him a lot, I love the grit and the sophistication combined”.<sup>33</sup> Mel Martin, saxofonista que conheceu pessoalmente Joe Henderson e privou com ele durante vários anos, acompanhando atentamente a sua carreira, considerou que ouvir Joe Henderson nos grupos de Horace Silver, Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Herbie Hancock ou nos seus próprios, demonstra a sua grandeza e coloca-o entre os músicos de jazz mais criativos. “His sound and concept reflect the history of jazz, but introduces a logical extension” (White, 2008: 10).

Dick Oatts, pertenceu a uma nova geração de músicos de New York que tinham um enorme respeito por Joe Henderson, pela sua música, pela sua carreira e pelo desenvolvimento da linguagem do saxofone e do jazz. Dick Oatts sintetizou:

“I listened and learned to Joe throughout my entire career. He was a great resource and example of growth and developing your own sound, rhythmic and harmonic approach. Page One started my Joe Henderson journey and it never stopped after that. When I thought I exhausted my time with Joe, I'd find another detail from listening to him that I hadn't heard 10 years before that. I think that he taught me not to copy his direction but to find my own. Write and compose music was his influence to develop, find and improve”.<sup>34</sup>

Numa crónica de Michael Bourne para a revista *Downbeat* chamada “They All Love Joe”, são feitas várias entrevistas a músicos para descreverem Joe Henderson. O pianista Stephen Scott foi um dos escolhidos e referiu a sua capacidade de lidar com conceitos de harmonia e ritmo avançados mesmo tocando uma estrutura mais simples como é o caso do blues. Nesta mesma crónica, o saxofonista Branford Marsalis refere também que transcreveu todas as improvisações de Joe Henderson no disco “Mode For Joe” e as gravações feitas com o pianista McCoy Tyner (Bourne, 1992). Joe Henderson interiorizou com grande solidez os estilos de *bebop*, *hard bop* e *avant-garde*, e criou uma estética única com a junção de todos eles, influenciando muitos jovens músicos de todos os instrumentos

---

<sup>33</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

<sup>34</sup> Questionário a Dick Oatts, março 2021, anexo D.

e de todo o Mundo (Harris, 2016).

Joe Henderson demonstrou ao longo da sua carreira uma grande vontade de continuar a aprender com os próprios colegas. A pianista Renee Rosnes conta que na gravação do seu segundo álbum para a Blue Note convidou Joe Henderson a participar em alguns temas, e que durante o ensaio estavam a passar a música “Four in One” do pianista Thelonious Monk que seria para gravar apenas em trio, mas ele pediu para aprender o tema e acabaria por o gravar também.

“When Joe heard us rehearsing it, he became intrigued with the melody and wanted to learn it. I recall that he learned it very quickly by ear, and ended up recording it with us on the album playing a brilliant solo! The album was recognized with a Canadian Juno Award in 1992”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Questionário a Renee Rosnes, janeiro 2022, anexo F.

## CAPÍTULO 3

### VERVE RECORDS

#### 3.1. Contextualização da editora discográfica

Norman Granz é um nome incontornável na história do jazz. Filho de pais judeus ucranianos emigrados nos Estados Unidos, Granz nasceu em Los Angeles em 1918. Norman Granz foi contratado para a MGM como editor de cinema depois de cumprir o serviço militar, mas a sua grande paixão era o jazz e cedo começou a organizar *Jam Sessions* num clube em Los Angeles deixando a sua marca enquanto promotor de espetáculos e produtor musical. O jazz na década de 1940 teve uma grande mudança, tornando-se como o maior género musical da América, e teve dois responsáveis, Charlie Parker que redefiniu a forma de tocar jazz e Norman Granz que redefiniu a forma como era ouvido. No final de 1955, Norman Granz, já com grande experiência na área da edição e produção e depois de ter fundado várias editoras, fundou a Verve Records. Com a ajuda de Charlie Parker, com quem já tinha colaborado anteriormente na Clef Records e Norgran Records, conseguiram tornar a Verve Records o maior selo de jazz dos Estados Unidos da América. A escolha do nome da empresa não poderia ter sido melhor, para ilustrar o mundo do jazz. “Verve” é uma palavra que vem do latim “verba”, que em francês significa vigor, entusiasmo, energia e imaginação.<sup>36</sup>

Norman Granz já havia fundado o projeto pioneiro que se tornou muito popular, o “Jazz at the Philharmonic” (1944-1983). Tratava-se de um projeto de produção de concertos e séries de gravações que eram, na sua essência, *Jam Sessions* que misturavam o *swing* com o *bebop* (Gioia, 1997: 254). Neste projeto participaram inúmeros músicos como Coleman Hawkins (1904-1969), Ella Fitzgerald (1917-1996), Louis Armstrong (1901-1971), Nat King Cole (1919-1965), Charlie Parker (1920-1955), Oscar Peterson (1925-2007) entre muitos outros.

O primeiro lançamento discográfico desta editora foi o álbum “This Is Anita” (1956), da

---

<sup>36</sup> “Dicionário da Língua Portuguesa”. Acedido em janeiro 7, 2021, disponível em: <https://www.infopedia.pt/>

cantora Anita O’Day, com quem Granz já havia trabalhado em outras editoras. O segundo lançamento foi o álbum “Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook” (1956), da cantora que viria a ser considerada uma das maiores cantoras do século XX (Maxwell, 2016). Norman Granz tinha como objetivo tornar o jazz uma música mais popular, e isso levou-o a travar uma guerra em duas frentes. Na frente empresarial, Norman Granz tentou elevar o jazz dos clubes muitas vezes decadentes e cheios de fumo, para eventos de maior dimensão e em locais mais prestigiados. Na frente social, lutou pelos direitos dos artistas e, mais profundamente no fim da segregação racial, que teve repercussões tanto profissionalmente quanto pessoalmente. Norman Granz tornou-se numa figura importante dos anos 50, e em relação à qual ninguém do meio do jazz era alheio. Muitos artistas referenciavam Norman Granz por esta luta social. Dizzy Gillespie referiu que com Norman Granz viajavam em primeira classe, ficavam nos melhores hotéis e nunca tocavam onde houvesse lugares segregados.<sup>37</sup> Outros artistas, sobretudo brancos, não gostavam desta postura de Granz. O cantor Mel Tormé, que gravou para a Verve Records várias discos, chamou-o de “ignoramus”.<sup>38</sup>

Apesar de toda a controvérsia, o jazz foi ganhando notoriedade e Norman Granz constatou que havia uma reciprocidade entre a bilheteira e a venda de discos que inicialmente era visto como algo pouco provável. Esta reciprocidade entre público e músicos, levou a que fossem gravados mais álbuns ao vivo e em poucos anos, o “Jazz at the Philharmonic” tornou-se um fenómeno norte-americano. Norman Granz era visto como uma pessoa honesta e que defendia os músicos, fossem eles negros ou brancos. O pianista Oscar Peterson referiu isso mesmo, “I think the predominant factor in his image is his honesty”.<sup>39</sup>

Durante os anos 1950 e 1960 houve um grande crescimento do catálogo apresentado pela Verve, que passou a lançar a maior parte dos grandes artistas de jazz da época, como Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Count Basie, Billie Holiday e Oscar Peterson (Havers, 2013).

---

<sup>37</sup> “*Verve Records: A History of The Jazz of America*”. Acedido em março 10, 2021, disponível em: <https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/verve-the-sound-of-america/>

<sup>38</sup> “*The Story of Verve Records: Documenting the Golden Age of Jazz*”. Acedido em março 10, 2021, disponível em: <https://happymag.tv/verve-records/>

<sup>39</sup> “*The Story of Verve Records: Documenting the Golden Age of Jazz*”. Acedido em março 10, 2021, disponível em: <https://happymag.tv/verve-records/>



Em 1961, Norman Granz vendeu a editora à Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Creed Taylor foi nomeado produtor e esteve à frente da editora entre 1961 e 1967, tendo adotado uma abordagem mais comercial e, por consequência, cancelado vários contratos. Creed Taylor deu a conhecer a bossa nova ao mundo e o seu maior sucesso surgiu da colaboração do saxofonista Stan Getz com o guitarrista e compositor brasileiro João Gilberto, resultando no álbum “Getz/Gilberto” de 1964 (Havers, 2013). Durante este período, foram também contratados outros músicos de jazz como Wes Montgomery, Jimmy Smith e Bill Evans.<sup>40</sup> Na década de 1970, a Verve Records passou a fazer parte do grupo PolyGram, incorporando o catálogo de jazz Mercury/EmArcy, que a Philips, proprietária da PolyGram, havia adquirido anteriormente.<sup>41</sup>

Em 1982, Richard Seidel foi contratado para ingressar na PolyGram e dedicar-se ao selo de jazz da Verve Records, tendo permanecido na empresa durante vinte anos. Além de jazz, a Verve Records lançou uma grande quantidade de álbuns icónicos, como os lendários três primeiros álbuns da banda de Rock The Velvet Underground e o disco “Lumpy Gravy” de Frank Zappa. A história que a Verve Records deixou até então, com o legado do jazz, cimentou o lugar da editora no imaginário popular. Apesar de nos anos 1970 e 1980, passar por um período com menor atividade, a Verve voltou a reviver esse estatuto na década de 1990. O caminho e estilo escolhido pela Verve Records não era apenas direcionado para o jazz, mas a aposta na contratação de muitos dos grandes músicos do jazz contemporâneo como Herbie Hancock, Wayne Shorter, John Scofield, Joe Henderson e Betty Carter, que foram gravando para a editora durante esse período, fez com a Verve Records se mantivesse nas suas raízes, o jazz.<sup>42</sup>

Na década de 1990, verificaram-se investimentos bastante avultados com um *marketing* agressivo e campanhas de promoções com grande dimensão, como é referido numa entrevista dada pelo vice-presidente da Verve Records na altura, Richard Seidel (Harris,

---

<sup>40</sup> “Verve Records”. Acedido em fevereiro 17, 2021, disponível em: <http://www.ververecords.com/content/about>

<sup>41</sup> “The Story of Verve Records: Documenting the Golden Age of Jazz”. Acedido em março 10, 2021, disponível em: <https://happymag.tv/verve-records/>

<sup>42</sup> “Verve Records Celebrates 60 Years”. Acedido em fevereiro 17, 2021, disponível em: <https://www.prnewswire.com/news-releases/verve-records-celebrates-60-years-300225287.html>

2016). Em 1998, a Universal e a PolyGram fundiram-se e as ações da Verve foram incorporadas à editora GRP Recording Company, dando origem ao Verve Music Group.

Nos dias de hoje, o selo Verve continua a apostar num extenso catálogo de jazz, embora as suas escolhas se tenham expandido para outros géneros musicais como a música clássica, o rock e o pop. Desde a sua criação até aos dias de hoje, a Verve dirigiu e documentou um período de grande influência na história da música, e com Norman Granz o jazz passou por uma idade de ouro e que teve grande influência no decorrer do tempo. Apesar de a Verve Records ser responsável pela edição de quase 800 álbuns, tudo começou com três forças incríveis do jazz; a voz de Ella Fitzgerald, o saxofone de Charlie Parker e o empresário Norman Granz.<sup>43</sup>

### **3.2. O panorama jazzístico na década de 1990**

Na década de 1990, o jazz proliferava por todo o mundo e estava presente uma diversidade enorme de estilos de jazz, diferentes grupos e abordagens que coabitavam lado a lado. Verificou-se uma explosão de diversidade estilística no jazz com uma possibilidade de diferentes combinações, que se tornou difícil acompanhar todas elas. A era de movimentos de vanguarda, com suas rupturas radicais e bem definidas convulsões, tinha acabado. Em vez disso, a pluralidade passou a dominar o panorama musical (Berendt & Huesmann, 2009). Uma das tendências que se verificaram nesta fase, foi o desenvolvimento de repertório de Big Bands, tocando os clássicos do jazz com arranjos revisitados e atualizados. Foi uma maneira consciente e conservadora de preservar a herança do jazz. O Lincoln Center, com a nomeação do trompetista Wynton Marsalis como diretor artístico, privilegiavam a tradição em detrimento de estética mais de vanguarda e progressiva, o que nem sempre foi bem aceite (Gioia, 1998).

No início da década de 1990 o estilo jazz foi enormemente alargado, e com as tendências da década, o jazz assegurou várias formas híbridas de tocar, misturas estilísticas de todos os tipos como o rap e o hip-hop tornaram-se comuns. Esta mistura levou a que os limites

---

<sup>43</sup> “*The Story of Verve Records: Documenting the Golden Age of Jazz*”. Acedido em março 10, 2021, disponível em: <https://happymag.tv/verve-records/>

entre o jazz e outros tipos de música fossem extremamente permeáveis, sendo cada vez mais difícil classificar estilisticamente (Berendt & Huesmann, 2009). O contexto musical em New York passava por uma fase em que os músicos aprenderam a lidar com a diversidade estilística e a tornar isso uma virtude, integrando essa diversidade nas suas bandas e na sua música. Havia uma vontade de recusa de qualquer categorização musical. O uso de formações e estilos convencionais, géneros ou expressões idiomáticas, foi ultrapassado pela ampla variedade de diferentes influências (Berendt & Huesmann, 2009).

Esta cena multi-estilística presente na década de 1990 aparece em aparente contradição com um outro desenvolvimento histórico que foi importante para a transformação dos grupos, a redescoberta da tradição do jazz. Um dos músicos, que manteve a tradição muito presente nesta década, foi o trompetista Wynton Marsalis. Este movimento introduziu uma valorização mais conservadora da herança do jazz, com ênfase em temas clássicos de jazz, como o blues, *standards* e canções com um balanço “swingado”. Muitos grupos nesta década, possuíam uma poderosa identidade que surgiu pelo grande conhecimento de músicos antigos e da tradição do jazz. O estímulo proporcionado pelo estudo da tradição do jazz está na força integrativa da comparação. Um entendimento da tradição dá ao músico uma melhor capacidade de assumir riscos (Berendt & Huesmann, 2009). Em New York assistiu-se a muitas guerras entre músicos de um jazz mais conservador e músicos pós-vanguardistas vindos do free jazz, que defendiam o seu estilo de jazz como o mais importante. Mas nestas batalhas, e no embate ideológico bruto de estilos e posições, foi muitas vezes esquecido que os dois lados estavam, em alguns aspectos, não muito distantes uns dos outros (Berendt & Huesmann, 2009).

Ainda na década de 1980, deu-se o aparecimento do Compact Discs que veio mudar por completo a indústria da música. Passou a ser possível ter álbuns de melhor qualidade e maior duração, deixando o vinil para trás. Nos finais da década de 1980, início da década de 1990, a popularidade do CD teve um grande aumento com as melhorias verificadas, uma maior capacidade, maior durabilidade e melhor qualidade sonora. Na década de 1990, houve outro acontecimento muito importante no desenvolvimento da música. Com a chegada da Internet, o ato de partilhar tornou-se algo impensável até então. Com o uso da Internet, surgiram oportunidades de interconexões ilimitadas, os músicos podiam partilhar as suas ideias, apresentar álbuns ou concertos muito para além dos limites da

proximidade física, levando a que o público em todo o mundo tivesse um acesso imediato aos conteúdos. O etnomusicólogo Nettl (1995) referiu a importância na partilha afirmando: “Music is by nature a shared experience, whether within a community, between composer and performer, musician to musician, performer and audience or amongst a wider peer group”.

As novas tecnologias permitiram que padrões de produção e gravação caseiros fossem mais acessíveis ultrapassando os formatos anteriores. O *hardware* externo foi substituído por *software*, e a edição no mundo digital era significativamente mais fácil do que a emenda de fitas de tecnologias anteriores. No *upload* de produtos criativos, comentários e críticas, estavam quase instantaneamente disponíveis e de todos os tipos de fontes distantes, seja de outros músicos, de fãs ou de grupos de interesse. As possibilidades, para muitos músicos, pareciam ilimitadas nesta nova arena digital (Nettl, 1995). A indústria fonográfica em todo o mundo foi transformada pela proliferação de equipamentos de gravação digital na década de noventa. Esta nova era digital, contribuiu para uma redução grande do custo de gravação e distribuição de música, permitindo que novas editoras independentes, de pequena dimensão, conseguissem competir com as multinacionais.

Com todas estas novidades, verificou-se uma crescente procura de músicos por parte da indústria discográfica. Editoras como a Blue Note, Columbia Records, Verve Records ou Warner Brothers, procuraram novos músicos, uma nova geração de talentosos instrumentistas que para muitos críticos não era a decisão acertada, pela falta de amadurecimento ou o compromisso profundo dos valores da tradição. A crítica aconteceu também porque muitas das maiores figuras do jazz das épocas anteriores, nunca tiveram a oportunidade de ter um contrato com uma editora de grande dimensão, apenas com editoras com orçamentos pequenos. A procura incessante, fez com que várias editoras apostassem em músicos de jazz jovens e outras em músicos de jazz já consagrados, com grandes percursos profissionais enquanto líderes ou *sideman* (Gioia, 1998).

Com a inovação da gravação através da era digital, com a melhoria das condições de gravação, com novas técnicas de mistura e produção de álbuns com um tipo de gravação nunca vista até então e com a possibilidade de chegar a muito mais pessoas em todo o mundo, as grandes editoras apostaram fortemente na contratação de músicos com quem

pudessem atingir retornos financeiros significativos. Para isso, além de toda a produção de um álbum, era importante dar-lhe a maior visibilidade possível através de técnicas de *marketing* fortes, para o aumento das vendas e por consequência, os respectivos lucros. Naquela época, as editoras faziam contratos com artistas com o objectivo de gravação de seis a oito álbuns, mas apenas o primeiro era garantido, havendo a opção de “renovação” para o segundo e assim sucessivamente. Ao exercerem a opção de renovação, o investimento ia aumentando gradualmente, havendo muitas vezes um adiantamento para os músicos pelas gravações (Harris, 2016).

Foi neste contexto musical, com as novas tecnologias e inovações digitais, e com um grande investimento feito pelas maiores editoras, e neste caso em particular pela Verve Records, que Joe Henderson se depara, e com a qual atinge a sua maior popularidade em toda a sua carreira.

### **3.3. Contrato com Joe Henderson**

Em março de 1991, o produtor Richard Seidel, que entretanto tornara-se vice-presidente da editora Verve Records, abordou Joe Henderson com a intenção em contratá-lo para a sua editora, propondo a gravação de vários álbuns diferentes (White, 2008). Richard Seidel já havia trabalhado com Joe Henderson. Participou como produtor assistente no álbum “Relaxin' at Camarillo” do próprio Joe Henderson, e como produtor principal no disco “Something to Consider” do pianista Stephen Scott, onde Joe Henderson participa como convidado, gravando algumas músicas (Harris, 2016). A intenção de Richard Seidel de contratar Joe Henderson para a Verve Records, materializou-se depois de assistir a um concerto em trio, onde Joe Henderson se apresentou com Rufus Reid no contrabaixo e Al Foster na bateria. Este concerto que Richard Seidel assistiu, estava inserido na semana de concertos de Joe Henderson no “Fat Tuesdays” em New York (Harris, 2016). A data precisa da celebração do contrato é desconhecida, no entanto terá sido antes de 26 de março de 1991 como Seidel refere nas *liner notes* do disco “The Standard Joe” (Henderson, 1992). Joe Henderson estava ainda sobre outro contrato, com a editora Red Records, e a fim de finalizar as suas obrigações, foi para estúdio em trio com Rufus Reid e Al Foster e gravou o disco “The Standard Joe”.

Richard Seidel ofereceu um contrato para a gravação de seis a oito discos, mas apenas o primeiro seria assegurado. Caberia à editora decidir se queria ou não continuar com o contrato, exercendo a opção presente no mesmo. E exercendo essa opção, de disco para disco, sendo que o orçamento ia aumentando – quando havia um sucesso significativo nos anteriores, o seguinte tinha um orçamento substancialmente mais elevado.

Richard Seidel explicou os detalhes do contrato:

“In those days you might sign an artist for anywhere from six to eight records. But only the first one would be what they called “firm.” What this meant is that it would be up to the record company to decide if they wanted to continue, on a record by record basis, by exercising what was called in the contract “the option.” Usually with each successive record where the option was exercised, the artist’s advance and the recording budget would be increased incrementally. When an artist had significant success, the advance/budget could be arbitrarily increased substantially for a particular record, as was the case for Joe’s fifth and last Verve album, *Porgy & Bess*” (Harris, 2016: 160).

No encontro entre Richard Seidel e Joe Henderson, com vista à preparação do primeiro álbum, Richard Seidel questionou sobre o que gravar, se tinha música nova, e com a resposta negativa de Joe Henderson, propôs a gravação de um álbum *Songbook* por compositores, tendo sugerido o nome de Billy Strayhorn, que deu origem ao primeiro álbum.

Richard Seidel explicou como tudo aconteceu:

“When talking with Joe about signing him to Verve, I met with him in his tiny room at the old Edison Hotel on 47th Street in New York City’s Times Square. I asked him what he had in mind for repertoire for a new record and he told me that he hadn’t been writing and was open to ideas. That’s when I came up with the composer songbook idea which he embraced immediately, especially the Billy Strayhorn idea, which, of course, became the first record. We also talked about a Bud Powell project, but for some reason that one never came up again and so it didn’t happen. I think it would have been quite challenging but probably great musically” (Harris, 2016: 163).

O orçamento disponibilizado para o primeiro disco foi relativamente baixo tendo em conta o que as principais editoras estavam a pagar na altura. Richard Seidel ofereceu a Joe Henderson cerca de 28.000 dólares para toda a produção do disco. Este orçamento serviu para pagar um adiantamento a Joe Henderson e para contratar uma secção rítmica de três jovens músicos, assim como o trompetista Wynton Marsalis como convidado especial, Don Sickler para a direção musical e coprodução e ainda para as despesas decorrentes da gravação no estúdio Rudy Van Gelder. Rudy Van Gelder (1924–2016), foi um técnico de gravação especializado em jazz, que teve uma grande importância. Gravou os músicos John Coltrane, Miles Davis, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Art Blakey, Joe Henderson, Lee Morgan e Freddie Hubbard, sendo editados muitos discos pelas editoras Blue Note, Prestige, Impulse, Verve e CTI (Berendt & Huesmann, 2009).

A nível de gravação não houve de facto um grande investimento, mas houve sim um investimento significativo no *marketing*, a grande aposta da editora. Estavam confiantes que seria um grande sucesso também pela qualidade do projeto, e tal veio a confirmar-se (Harris, 2016). Houve vários fatores que contribuíram para o sucesso dos três primeiros discos, “Lush Life”, “So Near, So Far” e “Double Rainbow”. Joe Henderson, em parte, estava a preencher um vazio no que diz respeito ao saxofone tenor. Dexter Gordon havia falecido em 1990 e Stan Getz em 1991 (Harris, 2016). Com o investimento feito na divulgação dos álbuns, sobretudo através da imprensa, fez com que cada vez que saísse um artigo sobre um disco, as vendas dispararam significativamente. Com os primeiros três discos, foram vendidas mais de 100.000 cópias só nos Estados Unidos da América e mais de 200.000 em todo o mundo, o que para um disco de jazz era, na altura, algo impensável como referiu Richard Seidel (Harris, 2016).

Para o disco “Big Band”, a Verve Records demonstrou ter grandes recursos e financiaram a contratação de vários arranjadores, a contratação de Bob Belden e Don Stickler para coprodução do álbum e reservaram o “Studio 1”, que era conhecido por ser um dos estúdios mais caros de New York naquela época. Michael Cuscuna refere que os produtores tiveram um papel importantíssimo, movendo montanhas para conseguir financiamento para a finalização e lançamento do álbum (Harris, 2016).

Com o enorme sucesso que os primeiros quatro álbuns tiveram, o orçamento disponibilizado para o último disco teve um aumento substancial. A gravação do último álbum para a Verve Records ocorreu no “Avatar Studios”, em New York (atual Power Station at Berklee NYC), e Joe Henderson voltou à fórmula do *Songbook* por compositores, escolhendo o músico George Gershwin. O projeto “Porgy & Bess” teve muitas participações especiais e contou com a produção executiva de Richard Seidel e com a direção musical de Bob Belden (Harris, 2016).

### **3.4. Discografia de Joe Henderson na Verve Records**

Joe Henderson lançou o primeiro de dois álbuns pela Verve Records em 1968, mas em parceria com o trio de Wynton Kelly. Tratou-se de um concerto ao vivo em Baltimore, que foi editado um no nome de Wynton Kelly em 1968, e outro no nome de Joe Henderson que saiu apenas em 1994. Estes álbuns foram uma parceria entre os dois músicos, mas o grande sucesso comercial e o contrato discográfico com a Verve Records enquanto líder, aconteceu apenas na década de 1990. O contrato de Joe Henderson com a editora Verve Records vigorou entre 1991 e 1997, e resultou na gravação de cinco álbuns enquanto líder. Quatro desses álbuns foram dedicados a compositores importantes na história do jazz; Billy Strayhorn, Miles Davis, Antônio Carlos Jobim e George Gershwin. O único álbum que não foi um *Songbook* por compositores foi o álbum “Big Band”, no qual Joe Henderson revisita as suas composições e alguns *standards* do seu repertório, num tipo de formação diferente do que fez nos discos anteriores, no formato de Big Band.

#### **3.4.1. “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”**

“Lush Life: The Music of Billy Strayhorn” foi o primeiro álbum a ser gravado que resultou do contrato estabelecido entre Joe Henderson e a Verve Records. Foi gravado nos dias 3, 6 e 8 de setembro de 1991, nos estúdios Van Gelder, em Englewood Cliffs, New Jersey, e lançado apenas em 1992. Neste álbum, Joe Henderson gravou inteiramente composições de Billy Strayhorn, compositor e arranjador que colaborou com Duke Ellington durante mais de trinta anos. No alinhamento do álbum, encontram-se dez músicas - “Isfahan”,



“Johnny Come Lately”, “Blood Count”, “Rain Check”, “Lotus Blossom”, “A Flower Is A Lovesome Thing”, “Take The A Train”, “Drawing Room Blues”, “U.M.M.G. (Upper Manhattan Medical Group)” e “Lush Life”. Joe Henderson procurou gravar músicas menos conhecidas e algumas músicas mais conhecidas, fazendo uma seleção de músicas muito inteligente (Giddins, 1998).

Além de Joe Henderson, este álbum conta com os músicos Stephen Scott no piano, Christian McBride no contrabaixo, Gregory Hutchinson na bateria e Wynton Marsalis no trompete, como convidado especial. Contou ainda com a produção de Richard Seidel e Don Sickler. A instrumentação é muito variada ao longo de todo o álbum, desde quinteto a duo, de “Johnny Come Lately” a “Take The A Train”, havendo inclusive um tema a solo, o “Lush Life” com Joe Henderson em grande destaque. Apenas em três faixas aparecem os cinco músicos em simultâneo. Este formato apresentado, deu-lhe a oportunidade de em cada música, poder interpretar de maneira diferente de acordo com a formação.

“Lush Life: The Music of Billy Strayhorn” foi nomeado para dois Grammy Awards, em 1992, nas categorias “Melhor Grupo de Jazz Instrumental” e “Melhor Solo de Jazz Instrumental”, tendo ganho a de melhor solo, com a improvisação de Joe Henderson na música “Lush Life”. Recebeu ainda os prêmios de “Melhor Álbum de Jazz” pela revista Downbeat e os de “Melhor Solo de Jazz Instrumental” e “Melhor Grupo de Jazz” pela revista Billboard. O sucesso que este álbum teve, resultou da combinação perfeita entre Joe Henderson e o compositor Billy Strayhorn, e sobretudo da vontade de levar esta música a outros lugares que, de outra forma, seria impossível (Giddins, 1998). Joe Henderson sintetiza isso nas *liner notes* do álbum: “There are only two things that are consistent in this session - my sound and Billy Strayhorn’s. Nothing else can be taken for granted” (Henderson, 1992).

#### **3.4.2. “So Near, So Far (Musings for Miles)”**

“So Near, So Far (Musings for Miles)” foi o segundo álbum que Joe Henderson gravou para a Verve Records, e tratou-se de uma continuidade no projeto *Songbook* por compositor. Joe Henderson dedicou este disco inteiramente ao trompetista Miles Davis e

incluiu no alinhamento dez músicas de autoria ou associadas ao seu repertório: “Miles Ahead”, “Joshua”, “Pfrancing (No Blues)”, “Flamenco Sketches”, “Milestones”, “Teo”, “Swing Spring”, “Circle”, “Side Car”, e “So Near, So Far”. Muitas das músicas interpretadas neste álbum, são temas muito pouco conhecidos, como os casos de “Miles Ahead” ou “Circle”. O álbum foi gravado nos dias 12, 13 e 14 de outubro de 1992, nos estúdios Power Station, em New York, e lançado em 1993. Teve como produtores do álbum Richard Seidel e Don Sickler.

Para este disco, Joe Henderson escolheu músicos que eram ex-alunos de Miles Davis, e que tocaram e gravaram com o próprio Miles Davis, ainda enquanto jovens: John Scofield na guitarra, Dave Holland no contrabaixo e Al Foster na bateria. Este quarteto nunca tinha tocado junto, encontraram-se no estúdio e decidiram a música que melhor encaixava para o projeto. Joe Henderson refere numa entrevista a António García (1993), que John Scofield, Dave Holland e Al Foster contribuíram com a sua grande experiência, não sendo necessário fazer grandes ensaios na preparação do álbum. “So Near, So Far” expõe um grupo de músicos com um conhecimento muito aprofundado da música de Miles Davis. Nas versões originais de Miles Davis, estas composições foram tocadas e gravadas com piano, mas Joe Henderson escolheu a guitarra eléctrica em substituição, levando a uma nova sonoridade das mesmas músicas. Nas *liner notes* do álbum, Richard Seidel realça o trabalho de interpretação e inovação desenvolvido pelos músicos, no tributo vivo a um músico cujo objectivo de trabalho definia inovação. Richard Seidel demonstrou a sua convicção: “I think Miles would have been pleased” (Seidel, 1993).

À semelhança do que aconteceu com o álbum “Lush Life”, “So Near, So Far” também foi nomeado para dois Grammy Awards, em 1993, na categoria de “Melhor Grupo de Jazz Instrumental” e “Melhor Solo de Jazz Instrumental”, tendo ganho ambos os prémios, o último com a improvisação de Joe Henderson no tema “Miles Ahead”. Recebeu ainda a distinção de “Disco do Ano” para a Downbeat e “Disco de Jazz do Ano” para o jornal Village Voice e para a revista Billboard.

### **3.4.3. “Double Rainbow: The Music of António Carlos Jobim”**

O interesse de Joe Henderson pela música brasileira vem do tempo ainda enquanto jovem, quando compôs o seu primeiro tema, “Recorda-me”. Em 1993, Joe Henderson participou num concerto de homenagem a António Carlos Jobim no Rio de Janeiro e em São Paulo, no Brasil, e teve a oportunidade de privar e tocar com António Carlos Jobim. No ano seguinte, em abril de 1994, Joe Henderson voltava a partilhar o palco com António Carlos Jobim, desta vez no Carnegie Hall em New York, nas comemorações do 50º aniversário da Verve Records (Seidel, 1995). Depois destes concertos, Joe Henderson começou a planear a gravação do álbum “Double Rainbow”. A ideia foi a de gravar o álbum em dois momentos com duas seções rítmicas diferentes. A primeira sessão correu sem quaisquer problemas, e foi gravada com músicos de jazz norte-americanos, em Los Angeles. A segunda sessão era para ser gravada no Rio de Janeiro com o próprio Jobim no piano e com outros músicos brasileiros com o objetivo de tornar o estilo mais puro. Alguns dias antes da viagem, António Carlos Jobim teve problemas de saúde que o impediram de participar no álbum. Joe Henderson acabou por gravar em New York a segunda parte que faltava (Seidel, 1995).

“Double Rainbow: The Music of António Carlos Jobim” foi o terceiro álbum de Joe Henderson para a Verve, um álbum que inicialmente era para ser uma colaboração com o compositor brasileiro António Carlos Jobim, mas a sua inesperada morte transformou este projeto num memorial. O álbum foi gravado nos dias 19 e 20 de setembro e 5 e 6 de novembro de 1994, entre New York e Los Angeles, e lançado apenas em 1995. Contou com dois grupos distintos para a divisão dos temas. Um quarteto de músicos brasileiros, com Eliane Elias no piano, Óscar Castro-Neves na guitarra, Nico Assumpção no contrabaixo e Paulo Braga na bateria, e um trio de jazz, com os músicos Herbie Hancock no piano, Christian McBride no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria. Teve ainda como produtores do álbum, Óscar Castro-Neves e Richard Seidel. No repertório escolhido para a gravação, Joe Henderson evitou as músicas mais emblemáticas de António Carlos Jobim e optou por temas menos conhecidos. O alinhamento do disco conta com doze músicas: “Felicidade”, “Dreamer”, “Boto”, “Ligia”, “Once I Loved”, “Triste”, “Photograph”, “Portrait in Black and White”, “No More Blues”, “Happy Madness”, “Passarim” e “Modinha”. Joe Henderson apresenta-se apenas em duo com o guitarrista Óscar Castro-Neves no tema “Once I Loved”.

Também com este disco Joe Henderson foi nomeado para os Grammy Awards na categoria de “Melhor Grupo de Jazz Instrumental”, não conseguindo desta vez receber a distinção. Joe Henderson refere nas *liner notes* do álbum, que a ideia deste disco foi a de não tocar músicas com um ritmo e sentimento uniformes, mas sim com mais irregularidade. Para Joe Henderson, tocar bossa nova fazia-o sentir em paz com ele próprio e o que o rodeava. A paixão pela bossa nova é referida por Joe Henderson: “I feel there's a side of me that the bossa nova appeals to, a real soft side” (Henderson, 1995).

#### 3.4.4. “Big Band”

A gravação de um álbum no formato de Big Band já era idealizada por Joe Henderson há cerca de trinta anos, desde a primeira formação em colaboração com o trompetista Kenny Dorham, em 1966. Com a Verve, surgiu a possibilidade de gravar um álbum com este tipo de formação. O álbum “Big Band” foi gravado em duas partes, a primeira a 16 de março de 1992 e a segunda parte mais tarde, a 24 e 26 de junho de 1996, nos estúdios Hit Factory e Power Station, em New York, respetivamente, sendo lançado apenas em 1996. Este foi o primeiro e único álbum para a Verve, que não consistiu num *Songbook* por compositores. Joe Henderson reuniu nove composições, sete originais e duas que faziam parte do seu repertório, e para a realização dos arranjos de Big Band, contou com a ajuda de Slide Hampton, Bob Belden e Michael Mossman. A produção do álbum ficou a cargo de Joe Henderson, Don Sickler, Richard Seidel e Bob Belden (Kirchner, 1996).

Joe Henderson contou com uma grande variedade de músicos para este álbum, uma vez que a formação de Big Band não foi a mesma para todos os temas, devido às diferentes épocas de gravação. Além disso, teve ainda alguns convidados solistas (Henderson, 1996).

No primeiro tema do álbum, “Without a Song” estão presentes:

- Bob Porcelli, Pete Yellin, Rich Perry, Craig Handy e Joe Temperley (saxofones)
- Lew Soloff, Marcus Belgrave, Virgil Jones, Idrees Sulieman e Jimmy Owens (trompetes)
- Robin Eubanks, Kiane Zawadi, Jimmy Knepper e Douglas Purviance (trombones)

- Ronnie Mathews (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Joe Chambers (bateria)

No segundo tema do disco, “Isotope” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Michael Philip Mossman e Ray Vega (trompetes)
- Conrad Herwig, Keith O’Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Chick Corea (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Lewis Nash (bateria)

No terceiro tema, “Inner Urge” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Michael Earl Gardner e Ray Vega (trompetes)
- Conrad Herwig, Keith O’Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Chick Corea (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Lewis Nash (bateria)

Na quarta música do álbum, “Black Narcissus” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Michael Philip Mossman e Ray Vega (trompetes)
- Conrad Herwig, Keith O’Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Chick Corea (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Al Foster (bateria)

No quinto tema, “A Shade Of Jade” estão presentes:

- Bob Porcelli, Pete Yellin, Rich Perry, Craig Handy e Joe Temperley (saxofones)
- Lew Soloff, Marcus Belgrave, Virgil Jones, Idrees Sulieman e Jimmy Owens (trompetes)
- Robin Eubanks, Kiane Zawadi, Jimmy Knepper e Douglas Purviance (trombones)

- Ronnie Mathews (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Joe Chambers (bateria)
- Freddie Hubbard (trompete) como convidado solista

No sexto tema do álbum, “Step Lightly” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Earl Gardner e Ray Vega (trompetes)
- Conrad Herwig, Keith O’Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Chick Corea (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Al Foster (bateria)
- Nicholas Payton (trompete) como convidado solista

Na sétima música do álbum, “Serenity” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Michael Philip Mossman e Ray Vega (trompetes)
- Conrad Herwig, Keith O’Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Chick Corea (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Lewis Nash (bateria)

No oitavo tema, “Chelsea Bridge” estão presentes:

- Bob Porcelli, Pete Yellin, Rich Perry, Craig Handy e Joe Temperley (saxofones)
- Lew Soloff, Marcus Belgrave, Virgil Jones, Idrees Sulieman e Jimmy Owens (trompetes)
- Robin Eubanks, Kiane Zawadi, Jimmy Knepper e Douglas Purviance (trombones)
- Ronnie Mathews (piano), Christian McBride (contrabaixo) e Joe Chambers (bateria)

No último tema do álbum, “Recorda-me” estão presentes:

- Dick Oatts, Steve Wilson, Tim Ries, Charlie Pillow e Gary Smulyan (saxofones)
- Jon Faddis, Byron Strpling, Tony Kadleck, Earl Gardner e Ray Vega (trompetes)

- Conrad Herwig, Keith O'Quinn, Larry Farrell e Dave Taylor (trombones)
- Hélio Alves (piano), Nilson Matta (contrabaixo) e Paulo Braga (bateria)
- Nicholas Payton (trompete) como convidado solista

Joe Henderson, tinha um controlo criativo muito rigoroso, e quando achava que uma música não estava boa para ser editada, não aprovava a inclusão no álbum. Segundo Richard Seidel, foi essa razão que não foram incluídos no álbum, as gravações dos temas “Punjab” e “Homestretch” (Harris, 2016). Em 1997, com este álbum, Joe Henderson voltou a conseguir a nomeação de “Melhor Grupo de Jazz Alargado” para os Grammy Awards, tendo-lhe sido atribuído o respectivo prémio.

#### **3.4.5. “Porgy & Bess”**

O quinto e último álbum de Joe Henderson para a Verve, foi uma versão do clássico musical “Porgy & Bess”, de George Gershwin. A gravação foi feita nos dias 25, 26, 27 e 28 de maio de 1997, nos estúdios Avatar, em New York, e foi lançada em setembro do mesmo ano. Para este álbum, Joe Henderson aparece com uma formação pouco habitual, um septeto com Conrad Herwig no trombone, Stefon Harris no vibrafone, John Scofield na guitarra, Tommy Flanagan no piano, Dave Holland no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria. Teve ainda a participação especial da cantora Chaka Khan no tema “Summertime” e do cantor Sting no tema “It Ain't Necessarily So”. A produção do álbum ficou a cargo de Joe Henderson e Richard Seidel, tendo também Bob Belden como diretor musical.

Joe Henderson escolheu dez músicas para este álbum, todas elas compostas por George Gershwin, e ficou a seu cargo a maioria dos arranjos, cabendo os restantes a uma parceria de Joe Henderson com Kevin Hays na música “My Man's Gone Now” e a Conrad Herwing no tema “I Got Plenty O' Nuttin” (Henderson, 1997). No alinhamento do disco aparecem os seguintes temas: “Introduction: Jasbo Brown Blues”, “Summertime”, “Here Come de Honey Man/They Pass by Singin’”, “My Man's Gone Now”, “I Got Plenty O' Nuttin’”, “Bess, You Is My Woman Now”, “It Ain't Necessarily So”, “I Loves You, Porgy”, “There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York”, “Oh Bess, Oh Where's My Bess?”.

A escolha do musical “Porgy & Bess” foi muito criticada. John McDonough, numa crítica ao disco publicada na revista Downbeat, atribuiu apenas três estrelas e meia, e referiu que o musical não foi uma escolha muito criativa tendo em conta a série de álbuns temáticos de Joe Henderson. Para John McDonough, não seria difícil de imaginar, que esta escolha foi um pedido especial por parte da Verve Records (McDonough, 1997).



## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE DE “ISFAHAN”

#### 4.1. Introdução e contextualização

“Isfahan” é um tema composto por Billy Strayhorn em parceria com Duke Ellington, e foi escrito originalmente para a orquestra do Duke Ellington. Foi editado pela primeira vez no álbum “The Far East Suite”, de Duke Ellington, em 1967, no formato de Big Band e teve como solista principal o saxofonista alto Johnny Hodges, numa interpretação que se tornou icónica pela tipo de som que tirava aliada à qualidade da sua interpretação com um grande lirismo (Gioia, 1998).

Joe Henderson gravou o tema “Isfahan” para o disco “Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”, que homenageia a música de Billy Strayhorn e aparece como faixa de abertura do álbum. Foi gravado nos dias 3, 6 e 8 de setembro de 1991, no estúdio Rudy Van Gelder, em Englewood Cliffs, New Jersey, e lançado apenas em 1992 pela Verve Records. Este álbum foi o primeiro a ser gravado, fruto do contrato estabelecido entre Joe Henderson e a Verve Records.

#### 4.2. Tipo de formação e estrutura do tema

Apesar da gravação original ter sido feita no formato de Big Band, encontram-se várias versões em formações mais reduzidas. Joe Henderson gravou “Isfahan” com uma formação mais reduzida, em duo, apesar de no mesmo disco estarem presentes outro tipos de formações. A gravação deste tema foi feita então num formato de duo, com o saxofone tenor de Joe Henderson e o contrabaixo de Christian McBride, num contexto mais intimista do que a versão original de Duke Ellington.

“Isfahan” tem a forma padrão de ABAC (muito comum nos *standards* de jazz), de 32 compassos, em que cada secção corresponde a secções de 8 compassos. “Isfahan” foi escrito num compasso quaternário, e esta versão de Joe Henderson manteve a quadratura,

sendo tocada não em balada como a versão original, mas sim num tempo *swing* médio lento,  $\text{♩} = 115$ .

Nesta gravação, a duração total da música é de 167 compassos: a melodia é tocada no início pelo saxofone (32 compassos), havendo de seguida duas voltas na forma (64 compassos) com a improvisação de Joe Henderson, seguido de uma volta (32 compassos) com a improvisação do contrabaixo. Depois dos solos improvisados, volta a ser tocada a melodia (32 compassos), seguindo-se uma coda final que consiste na repetição da última frase da estrutura duas vezes, terminando no acorde de tónica, ou seja, mais 7 compassos. Nesta análise serão estudados apenas os dois *chorus* da improvisação de Joe Henderson.

Na tabela seguinte, está descrita a estrutura do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 1: “Isfahan”, estrutura do tema

<i>Descrição</i>	<i>Melodia</i>	<i>solo Henderson</i>		<i>solo McBride</i>	<i>Melodia</i>	<i>Final</i>
<b>Estrutura</b>	1º chorus	2º chorus	3º chorus	4º chorus	5º chorus	Coda
<b>Compassos</b>	(1-32)	(33-64)	(65-96)	(97-128)	(129-160)	(161-167)

### 4.3. Análise harmónica do tema

A tonalidade principal do tema é Db maior, mas ao longo da progressão harmónica aparecem vários acordes que não pertencem à tonalidade principal. Na primeira secção de 8 compassos o tema encontra-se sobretudo em Db maior, apesar de existirem alguns acordes de passagem, como é o caso de  $A\Delta$ , que aparece através do intercâmbio modal<sup>44</sup> de Db menor. Os acordes dominantes, Bb7 e Eb9, são dominantes secundários relativos à tonalidade. A secção “B” começa como várias resoluções de movimentos de II – V7, o primeiro a resolver em F-7, o segundo em G-7 e o terceiro em  $F\Delta$ , havendo posteriormente uma descida cromática para voltar a  $Db\Delta$  no segundo “A”. O segundo “A” é exatamente

<sup>44</sup> Intercâmbio Modal observa-se quando se emprestam modos através da escala paralela menor.

igual ao primeiro, mesmos movimentos harmónicos, com exceção do último acorde que em vez de resolver em DbΔ, é alterado a qualidade do acorde e resolve em Db7(#11). A última secção do tema, a secção “C”, começa com GbΔ, que é o IV grau da tonalidade de Db maior, seguindo-se o movimento de dominantes por extensão,<sup>45</sup> até resolver novamente na totalidade principal. Apesar de esta versão não ter um instrumento harmónico, é possível compreender qual a harmonia utilizada, pela linha do contrabaixo e comparando com a versão original.

Na tabela seguinte, encontra-se a progressão harmónica do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 2: “Isfahan”, progressão harmónica

<b>A</b>	DbΔ	BbΔ Bb7	Eb9	%	AΔ	Ab13(b9)	DbΔ	%
<b>B</b>	Gø C7(b9)	F-7	Aø D7(b9)	G-7	Gø	C7(b9)	FΔ FbΔ	EbΔ DΔ
<b>A</b>	DbΔ	BbΔ Bb7	Eb9	%	AΔ	Ab13(b9)	Db7(#11)	%
<b>C</b>	GbΔ	C7alt	F7(#11)	Bb7	Eb13	Ab13(b9)	DbΔ	%

#### 4.4. Análise da improvisação de Joe Henderson

A improvisação de Joe Henderson começa depois da exposição da melodia, ou seja, no segundo *chorus* da estrutura geral do tema. Neste seu primeiro *chorus* de improvisação, e em especial nos primeiros três compassos, está presente uma abordagem melódica junta a uma abordagem horizontal a nível harmónico, onde observam-se três pequenas frases que resultam na frase grande assinalada. Na primeira frase, Joe Henderson entra em anacrusa, e resolve na 3ª depois de passar pela 9ª de DbΔ, a segunda frase, resolve na 7ª maior depois de passar pela 3ª de BbΔ e a terceira frase termina na 6ª maior de Eb9. Tanto no início do compasso 1, como nos compassos 2 e 3, verifica-se a mesma ideia melódica: resolução numa nota do acorde, na segunda nota de cada compasso (Figura 1).

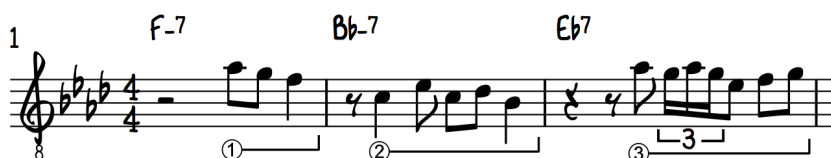
<sup>45</sup> Dominantes por extensão, são um conjunto de dominantes secundários encadeados através do ciclo das quintas.

Figura 1: “Isfahan”, compassos 1-3, frase 1, motivo de 3 pequenas frases



Neste primeiro exemplo, Joe Henderson inicia a sua improvisação com três pequenas frases motivicas onde está presente a construção de uma ideia inicial. Esta abordagem de construção do início da improvisação, por pequenas frases motivicas, é encontrada também no início da improvisação do saxofonista Sonny Rollins sobre a música “All The Things You Are” gravado em 1957 (Figura 2).

Figura 2: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard”. Compassos 1-3, motivo de 3 pequenas frases



No exemplo seguinte, que começa no compasso 4, Joe Henderson começa e termina a frase na mesma nota, Lá bemol. Nesta frase melódica, são usados graus conjuntos da escala de Eb9 para aproximar à 5ª de AΔ, antecipando o acorde, descendo de seguida num padrão simples e diatónico, terminando na 7ª maior (Figura 3).

Figura 3: “Isfahan”, compassos 4-5, frase melódica



No exemplo que se segue, que se inicia no compasso 6, há uma mudança de registo, tendo em conta a resolução da frase anterior (Figura 3). Joe Henderson sobe uma oitava e leva esta nova frase no sentido descendente, resolvendo na 6ª do acorde de tónica. No final desta frase, há uma abordagem melódica muito comum no *bebop*, que é a dupla aproximação, descendente e ascendente, à nota de resolução, que é o Si bemol. O Dó bemol desce por meio tom para Si bemol e o Lá bemol sobe um tom para Si bemol (Figura 4).

Figura 4: “Isfahan”, compasso 6-7, uso de elemento do *bebop*



O uso da rearmonização diatónica é encontrada no compasso 8, onde aparecem no terceiro tempo quatro notas que sugerem o acorde de Gb. Se se analisasse tendo em conta o acorde original, a primeira nota do terceiro tempo seria a 4ª perfeita, que num acorde maior não pertence à téttrade, sendo uma nota a evitar, ainda para mais aparecendo num tempo forte do compasso. Assim, percebe-se que a ideia de Joe Henderson foi de aproximar cromaticamente ao acorde de Gø através do acorde de Gb, que é um acorde diatónico, corresponde ao IV grau da tonalidade (Figura 5).

Figura 5: “Isfahan”, compasso 8-9, rearmonização diatónica



Este tipo de rearmonização também é observada nas improvisações do saxofonista John Coltrane. No exemplo seguinte, observa-se um excerto do solo improvisado de John Coltrane sobre o tema “Moment’s Notice” gravado em 1957, onde utiliza o arpejo de CbΔ por cima do acorde original que seria GbΔ (Figura 6).

Figura 6: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Moment’s Notice” do disco “Blue Train”. Compassos 53-54, rearmonização diatônica



A partir do compasso 9 e até ao 12, há uma mudança em relação à abordagem anterior. Aqui Joe Henderson está a improvisar num contexto de arpejos, tocando as notas dos acordes. No compasso 10, Joe Henderson impõe uma mudança na qualidade do acorde de F-7 – ao tocar o Mi natural, está a sugerir que o acorde tenha a 7ª maior (Figura 7).

Figura 7: “Isfahan”, compassos 9-12, acordes arpejados



Aparecem frequentemente progressões harmónicas com movimentos de II – V7, e Joe Henderson tem abordagens diferentes de modo a criar diversidade e imprevisibilidade ao longo da improvisação. Uma das abordagens mais comuns é a de omitir o acorde II e assumir o movimento II – V7 apenas com o V7. Um exemplo dessa abordagem aparece no compasso 13 e 14, onde a harmonia original é Gø – C7, mas Joe Henderson sugere apenas o C7 nos dois compassos. Esta constatação é feita pelo uso da nota Mi no início do

segundo tempo, e pelo uso da nota Ré no início do terceiro tempo. Joe Henderson sugere a escala de C7 mixolídio,<sup>46</sup> ignorando além do acorde Gø, a 9ª menor que aparece no acorde de C7 (Figura 8).

Figura 8: “Isfahan”, compassos 13-15, omissão do acorde II



É encontrada uma antecipação no compasso 16. Estando ainda em DΔ, Joe Henderson toca Mi bemol nas últimas duas notas da tercina de semínima, que é a antecipação da 9ª maior do acorde DbΔ. Se fosse relacionado com o acorde de DΔ estaríamos a falar de uma 9ª menor, que não faz parte do acorde nem da escala em questão. Nestas duas notas, Joe Henderson aplica também uma apogiatura rítmica (Figura 9).

Figura 9: “Isfahan”, compassos 16-17, antecipação e apogiatura rítmica



No compasso 27, Joe Henderson usa novamente uma antecipação, com acorde de Bb7 que originalmente só aparece no compasso 28. Depois dessa antecipação, ele divide o compasso ao meio, e na segunda parte do compasso usa a substituição tritónica<sup>47</sup> de Bb7,

<sup>46</sup> Mixolídio é o quinto modo da escala maior.

<sup>47</sup> A substituição tritónica consiste na substituição de acorde dominante pelo seu tritono (4ª aumentada ou 5ª diminuta), e faz com que as notas importantes (3ª e 7ª) do acorde original se mantenham, mas trocam de

que é E7. Essa substituição tritônica cria uma resolução cromática para o acorde do compasso 29, que é Eb13. Ainda no acorde de Bb7, verifica-se o uso do cromatismo, elemento caracterizador do *bebop*. Entre o Si bemol e o Lá bemol aparece o Lá natural, que não pertence à escala e aparece como nota de passagem (Figura 10).

Figura 10: “Isfahan”, compassos 27-29, antecipação de acorde, elemento *bebop* e substituição tritônica



Os elementos caracterizadores do *bebop* estão incontornavelmente relacionados com o saxofonista Charlie Parker, um dos maiores responsáveis por este estilo de jazz. O uso do cromatismo entre a fundamental e a 7ª menor, presente sobretudo nos acordes dominantes,<sup>48</sup> é uma técnica muito utilizada por Charlie Parker como se pode verificar no exemplo seguinte (Figura 11).

Figura 11: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Moose The Mooche” do disco “Bird & Miles” gravado em 1947. Compassos 29-30, elemento *bebop*



graus, a 3ª passa a ser a 7ª e a 7ª passa a ser a 3ª. A substituição tritônica cria um movimento cromático do baixo na sua resolução.

<sup>48</sup> Nas escalas *bebop*, a utilização do cromatismo varia de acordo com o tipo de acorde. Nos acordes dominantes o cromatismo observa-se entre a fundamental e a 7ª menor, nos acordes maiores entre a 5ª e a 6ª, e nos acordes menores surge entre a 4ª e a 3ª menor.



O uso da substituição tritônica também está presente no discurso de John Coltrane, como é observado no exemplo seguinte. Estando ainda no acorde de Eb7, observa-se o uso da escala relativa ao acorde A7 (Figura 12).

Figura 12: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 39-41, substituição tritônica



A improvisação de Joe Henderson é muito diversificado, uma vez que em cada parte do solo verifica-se a utilização de diferentes técnicas. No exemplo seguinte, observa-se o uso de um motivo descendente repetitivo que é contínuo à mudança de acordes, havendo um ajuste das notas do motivo de acordo com o novo acorde. Verifica-se também a aplicação da técnica de *voice leading*<sup>49</sup> usado com a nota de topo do motivo a fazer uma aproximação cromática. No início do motivo aparece a nota Fá no topo, que é a 9ª maior de Eb13, aproximando de seguida à 7ª menor de Ab7 (Sol bemol) e resolvendo novamente na nota Fá, que é a 3ª maior de DbΔ. Estes motivos criam uma grande tensão, que é dissipada no compasso 31, com a resolução no acorde DbΔ através da escala pentatónica maior<sup>50</sup> e que corresponde ao final do primeiro *chorus* da improvisação de Joe Henderson (Figura 13).

Figura 13: “Isfahan”, compassos 29-31, motivo descendente

<sup>49</sup> *Voice leading* consiste na aproximação das notas de um acorde para o próximo, com o menor movimento possível.

<sup>50</sup> A escala pentatónica é uma escala com apenas cinco notas e existem duas variações: pentatónica maior e pentatónica menor. Neste caso, aparece a pentatónica maior que na sua construção, não contém o 4º e 7º grau da escala, apenas o 1º, 2º, 3º, 5º e 6º.



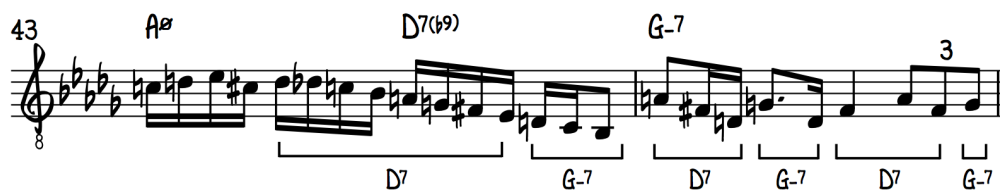
Joe Henderson cria maior tensão ao aumentar a subdivisão para semicolcheias nos compassos 41 ao 44 e, ao mesmo tempo, usa novamente a rearmarmonização diatônica, como já havia sido referido na Figura 5, mas aqui com maior incidência. No compasso 41 (Figura 14), Joe Henderson está novamente a omitir o acorde de II. Pensa desde do início do primeiro tempo no acorde C7, do mesmo modo que foi observado anteriormente na Figura 8. No terceiro tempo do compasso 42, Joe Henderson sugere C7, que é o V de F-7. Cria assim um movimento harmônico e uma tensão, dissipada através do uso da cadência V7 – I.

Figura 14: “Isfahan”, compassos 41-42, omissão do acorde II e rearmarmonização diatônica



A mesma ideia de rearmarmonização diatônica é usada no compasso 43 e 44. Joe Henderson aborda a harmonia escrita apenas como guia, criando movimentos diatônicos. Antecipa o acorde de D7 e a resolução em G-7 ainda no compasso 43, e no 44 cria um movimento de V7 – I, ou seja, D7 a resolver em G-7. Verifica-se também a redução de atividade rítmica, a tensão criada a partir do compasso 41, é reduzida a partir do quarto tempo do compasso 44, que passa para uma subdivisão à tercina (Figura 15).

Figura 15: “Isfahan”, compassos 43-44, antecipação e rearmarmonização diatônica



Como já demonstrado nos compassos anteriores, neste solo improvisado, Joe Henderson recorre frequentemente ao uso de rearmonização diatónica. É de facto uma constante ao longo dos dois *chorus* da improvisação. Tal verifica-se de novo no compasso 54, no qual há uma resolução no terceiro tempo na nota Fá, que poderia ser a 13<sup>a</sup> maior de Ab7, mas tendo em conta que apenas está presente o contrabaixo a acompanhar e com a dupla aproximação cromática descendente e ascendente à nota Fá, dá uma sensação de resolução em Db $\Delta$  (Figura 16).

Figura 16: “Isfahan”, compassos 54-55, rearmonização diatónica



Nos compassos 59 e 60 verifica-se o uso de uma ideia rítmica diferente, a utilização da síncopa.<sup>51</sup> Joe Henderson acentua os tempos fracos de cada tempo, num ritmo constante, que dura vários tempos, dando a ilusão de o tempo estar trocado (Figura 17).

Figura 17: “Isfahan”, compassos 59-60, síncopas

<sup>51</sup> A síncopa é um processo rítmico que tem lugar quando uma figura musical começa em tempo fraco, ou parte fraca de um tempo, e prolonga o seu valor sobre o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. “Dicionário da Língua Portuguesa”. Acedido em janeiro 7, 2021, disponível em: <https://www.infopedia.pt/>



A síncopa é um elemento rítmico que também está presente nas improvisações do saxofonista Sonny Rollins, como pode ser observado no exemplo seguinte. Neste excerto do solo improvisado sobre a música “Eternal Triangle”, Sonny Rollins utiliza esta ideia durante vários compassos (Figura 18).

Figura 18: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 102-106, síncopas



No exemplo seguinte, no compasso 61, existe novamente o uso da substituição tritónica do acorde original. À semelhança do que já foi referido na Figura 10, o uso da substituição do acorde original pelo seu tritono verifica-se também nos primeiros dois tempos deste compasso, onde é arpejado o acorde de A7 em vez do original Eb7 (Figura 19).

Figura 19: “Isfahan”, compasso 61, substituição tritónica



Joe Henderson utiliza diferentes recursos ao longo dos dois *chorus* de improvisação. Começou o solo com frases mais melódicas e espaçadas, passando por uma maior tensão no segundo *chorus* de solo, e à medida que se aproxima do final do solo, vai voltando a dar mais espaço, menos intensidade rítmica e mais clareza harmónica. Os últimos dois compassos da improvisação demonstram isso mesmo, ritmo espaçado e a tempo, bem como o uso de notas diatónicas, e a resolução do solo na 5ª perfeita do acorde de tónica, já no início do *chorus* seguinte, correspondente a secção de improvisação do contrabaixo (Figura 20).

Figura 20: “Isfahan”, compassos 63-65, conclusão da improvisação



Depois do solo improvisado do contrabaixo, Joe Henderson volta a tocar a melodia, naquilo que se chama de reexposição do tema, levando a música para a sua conclusão.

#### 4.5. Resumo

De acordo com a análise detalhada anteriormente, Joe Henderson improvisa a nível rítmico e harmónico de acordo com o estilo do tema e com o tipo de formação. O facto de aparecer apenas num formato de duo e sem um instrumento harmónico (piano ou guitarra), leva Joe Henderson a ter uma abordagem mais cuidada a nível harmónico e a nível rítmico. Verifica-se que durante a improvisação, Joe Henderson tem a preocupação de conduzir as frases do solo com uma grande clareza harmónica, permitindo ouvir as progressões harmónicas através das suas frases. A escolha do formato duo de saxofone e contrabaixo, leva a que haja uma liberdade harmónica muito maior. Joe Henderson impõe ao longo da improvisação diversos tipos de rearmonização.

Durante a improvisação, observa-se o cuidado a nível rítmico. Joe Henderson utiliza figuras rítmicas com uma subdivisão mais exata, levando a que o sentido de tempo esteja claramente presente. Esta noção de tempo está sempre presente, quer nas suas frases improvisadas, quer no acompanhamento feito pelo contrabaixo. Com uma formação tão específica e reduzida, todas as intervenções tornam-se muito mais claras e perceptíveis, e esse cuidado está presente desde a exposição da melodia, passando pelos solos improvisados e indo até à reexposição e conclusão do tema. As influências dos saxofonistas Charlie Parker, John Coltrane e Sonny Rollins estão presentes nos exemplos que foram apresentados através de comparações das improvisações, contudo verificam-se algumas ideias originais do próprio Joe Henderson.

## CAPÍTULO 5

### ANÁLISE DE “MILES AHEAD”

#### 5.1. Introdução e contextualização

“Miles Ahead” é uma música composta por Miles Davis e Gil Evans que foi editada em 1957 no álbum “Miles Ahead” de Miles Davis, em parceria com o compositor e arranizador Gil Evans. Este foi o primeiro de vários discos que resultaram da colaboração entre os dois. Miles Davis aparece enquanto solista numa orquestra, com uma formação diferente das Big Bands que teve Gil Evans como arranizador e maestro. Existe outra versão com o mesmo nome, “Miles Ahead” e que foi composta apenas por Miles Davis uns anos antes, em 1953, e que aparece no disco “Blue Haze”. Apesar de ter o mesmo nome, são duas músicas bastante distintas.

Joe Henderson gravou o tema “Miles Ahead” no disco “So Near, So Far (Musings for Miles)”, onde aparece como faixa de abertura do álbum. Este disco foi gravado nos dias 12, 13 e 14 de outubro de 1992, nos estúdios Power Station em New York e lançado em 1993 pela Verve Records. “So Near, So Far (Musings for Miles)” ganhou dois Grammy Awards em 1993, sendo um deles o de “Melhor Solo de Jazz Instrumental” com a improvisação de Joe Henderson neste mesmo tema, que é proposto a análise.

#### 5.2. Tipo de formação e estrutura do tema

Este tema foi gravado no formato de quarteto, e a Joe Henderson no saxofone tenor, juntaram-se John Scofield na guitarra, Dave Holland no contrabaixo e Al Foster na bateria. “Miles Ahead” tem uma forma irregular, diferente dos *standards* de jazz. A melodia tem 37 compassos, mas a secção de solos tem apenas 19 compassos, trata-se de uma secção diferente só para os solos.

Joe Henderson gravou o tema “Miles Ahead” à semelhança da versão original de Miles Davis, tocado num compasso quaternário e com um tempo idêntico ao original, *swing* médio lento,  $\downarrow = 125$ .

Nesta gravação, a duração total da música é de 129 compassos. A melodia é tocada no início pelo saxofone (37 compassos), seguindo-se a secção dos solos, onde Joe Henderson improvisa durante três *chorus* (57 compassos). Depois da improvisação, Joe Henderson volta à melodia mas não desde o início, recomeça no 6º compasso (32 compassos) e segue para uma coda final de três compassos, com um ligeiro *ritardando* antes da suspensão no último acorde. Nesta análise será estudado apenas os três *chorus* da improvisação de Joe Henderson.

Na tabela seguinte, está descrita a estrutura do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 3: “Miles Ahead”, estrutura do tema

<i>Descrição</i>	<i>Melodia</i>	<i>solo Henderson</i>			<i>Melodia</i>	<i>Final</i>
<b>Estrutura</b>	1º chorus	2º chorus	3º chorus	4º chorus	5º chorus	Coda
<b>Compassos</b>	(1-37)	(38-56)	(57-75)	(76-94)	(95-126)	(127-129)

### 5.3. Análise harmónica do tema

“Miles Ahead” está escrito na tonalidade de C maior, mas ao longo da progressão harmónica aparecem acordes que não são diatónicos e que podem sugerir outros centros tonais. Não são perceptíveis secções ou grupos de compassos regulares como se observa em geral nos *standards* de jazz, contudo, na estrutura da melodia, esta poderá ser dividida em quatro secções, a primeira de 10 compassos, a segunda de 8 compassos, a terceira de 10 compassos e a última de 9 compassos. Na primeira secção, estamos em C maior, havendo apenas o acorde de G-7 antes de ir para F maior, que não pertence, mas que interliga as duas tonalidades, a de C com a de F. A segunda secção, inicia-se em Bb maior, que aparece através do intercâmbio modal de C menor, usando de seguida um dominante



secundário<sup>52</sup> para resolver no VI grau da tonalidade. De seguida verifica-se um movimento cromático do baixo para o III grau que dá início a um *turnaround*<sup>53</sup> até voltar novamente a C maior, no início da terceira secção. Neste secção verifica-se alguns movimentos de II – V7, o primeiro a ir para o IV grau (FΔ) e a seguir um para o VI-7 (A-7) mas que não chega a resolver, e através do uso de uma sobretónica secundária intercalada,<sup>54</sup> faz um novo II – V7 para resolver em D-7, no início da última secção tema. Na última secção, aparecem quatro compassos no acorde D-7 e depois, cinco compassos no acorde G7sus.

Na tabela seguinte, encontra-se a progressão harmónica do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 4: “Miles Ahead”, progressão harmónica da melodia

<b>1ª</b>	CΔ	%	%	%	D-7	G-7	%	%	FΔ	%
<b>2ª</b>	BbΔ(#11)	E7(#9)	A-7 A-7/G	A-7/F# F7	E∅	A7+	D-7/F	D-7 G7sus		
<b>3ª</b>	CΔ	%	D-7	G-7	C7	FΔ(#11)	B∅	E7alt	E∅	A7alt
<b>4ª</b>	D-7	%	%	%	G7sus	%	%	%	%	

A secção de solos tem uma estrutura diferente da secção da melodia. Não é possível dividir em secções iguais por ser uma estrutura, à semelhança da anterior, também ela irregular. Tem alguns movimentos semelhantes com partes da secção da melodia, sobretudo a parte final em que fica quatro compassos no acorde de D-7 e depois, cinco compassos no acorde de G7sus.

Na tabela seguinte, encontra-se a progressão harmónica usada para a secção dos solos.

Tabela 5: “Miles Ahead”, progressão harmónica da secção dos solos

<sup>52</sup> Dominantes secundários, são acordes dominantes construídos a partir de um grau da escala e que resolve noutro grau da escala.

<sup>53</sup> *Turnaround* é um conjunto de acordes, normalmente relacionados através do ciclo das quintas, que têm o objetivo de criar um movimento harmónico até a sua resolução. Há dois tipos de *turnaround*: o maior e o menor.

<sup>54</sup> Sobretónica secundária intercalada é quando uma sobretónica secundária está intercalada entre dois dominantes secundários, que estão encadeados pelo ciclo das quintas (dominantes por extensão).

G-7	%	FΔ	%	BbΔ	Bø E7(b9)	A-7 A-/G	F#ø F7(b5)
Eø	A7(b13)	D-7	%	%	%		
G7sus	%	%	%	%			

#### 5.4. Análise da improvisação de Joe Henderson

A improvisação de Joe Henderson começa depois da exposição melódica, na progressão harmônica exclusiva para este efeito. No início da seção dos solos, existe uma frase de dois compassos que é tocada pela guitarra, que serve como introdução ao solista. Estes dois compassos são tocados apenas na primeira volta da estrutura dos solos. Neste primeiro *chorus* de solo, Joe Henderson começa em anacrusa para o terceiro compasso, depois da frase de lançamento do solo feita pela guitarra. Neste anacrusa, é visível o uso de um ornamento, mais concretamente da apogiatura rítmica, que aproxima à nota Lá. A partir do compasso 3 e até ao compasso 5, Joe Henderson tem uma primeira frase muito melódica e diatônica, praticamente sempre com o recurso a notas por graus conjuntos, apenas com dois intervalos de terceira, e com o uso de um ritmo constante através do uso de colcheias. A frase começa num registo mais agudo e vai descendo até à resolução no compasso 5, no início do tempo, na 7ª do acorde de BbΔ (Figura 21).

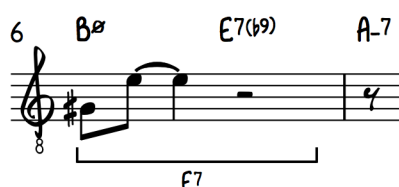
Figura 21: “Miles Ahead”, compassos 2-5, frase melódica e diatônica



Nas progressões harmônicas de II – V7, Joe Henderson aplica muitas vezes a omissão do acorde II e pensa logo no acorde V7. Foi referido na análise anterior, do tema “Isfahan” esse recurso (Figura 8). Esse recurso aparece também nesta improvisação. No compasso 6, Joe Henderson antecipa o acorde de E7 ao tocar o Sol sustenido no início do compasso. O

Sol sustenido não pertence ao acorde de Bø mas sim ao acorde E7 onde representa a 3ª maior do acorde (Figura 22).

Figura 22: “Miles Ahead”, compasso 6, omissão do acorde II



No compasso 7, Joe Henderson está a pensar na téttrade do acorde, e toca o arpejo de A-7. O arpejo aparece na sua forma mais simples, a começar na fundamental até chegar à 7ª, ou seja, téttrade em estado fundamental (Figura 23).

Figura 23: “Miles Ahead”, compasso 7, acorde arpejado



O uso do acorde arpejado também é observado na improvisação do saxofonista John Coltrane sobre a música “It Could Happen To You”. Neste exemplo John Coltrane faz o arpejo de EbΔ utilizando a nota Si bemol para ligar com o acorde seguinte onde também faz parte do acorde (Figura 24).

Figura 24: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “It Could Happen To You” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, editado em 1956. Compassos 49-50, acorde arpejado



No exemplo seguinte, Joe Henderson usa um motivo melódico repetido no sentido descendente, de acordo com o acorde presente nestes dois compassos, e que contém um ritmo constante. O padrão começa no segundo tempo do compasso 13, e o motivo usado é o “1171” a começar na 3ª de D-7. Este motivo que aparece em semicolcheias, vai descendo diatonicamente por graus conjuntos até ao compasso 15, quando muda de acorde. Joe Henderson usa a escala do acorde de D-7 no modo dórico,<sup>55</sup> contém a 3ª menor, 7ª menor e 6ª maior (Figura 25).

Figura 25: “Miles Ahead”, compassos 13-15, motivo melódico



Os motivos melódicos podem também ser observados na improvisação do saxofonista Sonny Rollins na música “Tenor Madness” em 1956. Observa-se neste exemplo, um padrão semelhante com o motivo utilizado por Joe Henderson (Figura 26).

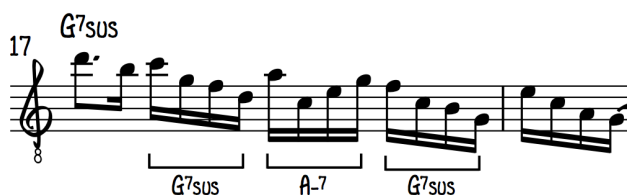
Figura 26: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Tenor Madness” do disco “Tenor Madness 1956”. Compassos 56-57, motivo melódico



<sup>55</sup> Dórico é o segundo modo da escala maior.

Joe Henderson usa regularmente a reharmonização diatónica como já foi referido na análise de “Isfahan”. Neste solo, volta a usar este recurso. No compasso 17, estando no acorde de G7sus, Joe Henderson toca a téttrade de A-7 no terceiro tempo e volta a G7sus no quarto tempo. Ao mesmo tempo que usa esta reharmonização, Joe Henderson inverte a direção da frase e quebra a lógica da continuidade descendente das frases anterior e seguintes (Figura 27).

Figura 27: “Miles Ahead”, compassos 17-18, reharmonização diatónica



No início do segundo *chorus*, Joe Henderson volta a tocar um frase melódica e diatónica muito semelhante à que havia tocado no primeiro *chorus*. A partir do terceiro tempo do compasso 22 e até ao final do terceiro tempo do compasso 23, Joe Henderson repete exatamente a mesma ideia que havia feito nos compassos 3 e 4 como é possível observar na Figura 21. A resolução é diferente, no final do compasso 23 é tocado o arpejo de FΔ até à 7ª, mas esta 7ª, que é a nota Mi, já resolve no compasso seguinte, onde o acorde muda para BbΔ, e assim passa a ser a 4ª aumentada e com isso sugere uma alteração ao modo, passando a ser o modo lídio.<sup>56</sup> Apesar de ser um intervalo dissonante, acaba por parecer diatónico pelo facto de se ouvir a téttrade de FΔ (Figura 28).

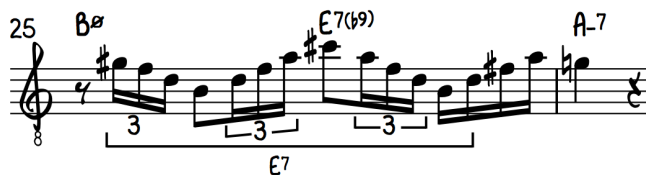
Figura 28: “Miles Ahead”, compassos 22-24, frase melódica e diatónica

<sup>56</sup> Lídio é o quarto modo da escala maior.



No compasso 25, volta-se a verificar a omissão do acorde II num movimento de II – V7. Esta técnica já foi referida no compasso 6, e corresponde à mesma progressão mas desta vez estamos no segundo *chorus* da improvisação. Joe Henderson repete a ideia no mesmo sítio nestes dois primeiros *chorus*, mas aplica movimentos e escalas diferentes. Neste caso está implícito o acorde de E7 com 9ª menor (Fá natural) e 6ª maior (Dó sustenido). O uso no acorde dominante de 9ª menor e 6ª maior está associado à escala diminuta que é aplicada por cima de um acorde dominante.<sup>57</sup> No final do compasso 25, é possível verificar também uma dupla aproximação à nota Sol do compasso 26. Aproximação descendente e ascendente à nota alvo, uma das características associadas ao *bebop* (Figura 29).

Figura 29: “Miles Ahead”, compassos 25-26, omissão do acorde II e dupla aproximação



A dupla aproximação a uma nota alvo é um elemento característico da linguagem *bebop* e está presente nas improvisações de Charlie Parker. Joe Henderson aplicou no exemplo anterior a mesma ideia que Charlie Parker aplicou na improvisação sobre o tema “Donna Lee”. Verifica-se uma dupla aproximação à nota Lá bemol do terceiro tempo. Esta aproximação é verificada descendentemente pela nota Si bemol e ascendentemente pela nota Sol (Figura 30).

<sup>57</sup> A aplicação da escala diminuta em cima do acorde dominante é muito comum. A utilização faz-se partir da 3ª maior do acorde dominante, tocando a escala diminuta: tom – ½ tom.

Figura 30: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Donna Lee” do disco “Bird & Miles” de 1947. Compasso 14, dupla aproximação



Foi referido no exemplo anterior o recurso a técnicas relacionadas com elementos do *bebop*, e aqui Joe Henderson volta a usar esses elementos, mas desta vez através do cromatismo. No terceiro tempo do compasso 27, e relacionando com o acorde presente, Joe Henderson usa o cromatismo entre a fundamental e a 7ª menor. Está a usar uma 7ª maior como nota de passagem num tempo fraco e que liga a fundamental com a 7ª menor. Este movimento é um dos mais comuns nos acordes dominantes embora possam haver outros cromatismos noutros graus da escala. Joe Henderson mais uma vez não segue à risca a harmonia original. O acorde original é F7(#11), que nos indica que o modo a usar é o lídio dominante,<sup>58</sup> mas na sua improvisação encontra-se a nota Si bemol, que remete para o acorde F7, que nos indica o modo mixolídio, com a 4ª perfeita (Figura 31).

Figura 31: “Miles Ahead”, compasso 27, elemento do *bebop*



O exemplo anterior de Joe Henderson, pode ser também observado novamente na improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Au Privave”. Há um cromatismo entre a nota Fá e a nota Mi bemol, verifica-se novamente que o cromatismo está entre a fundamental e a 7ª menor do acorde de F7 (Figura 32).

<sup>58</sup> Lídio dominante é o quarto modo da escala menor melódica.

Figura 32: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Au Privave” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1946 e editado em 1995. Compasso 16, elemento do *bebop*



Uma das técnicas muito usadas por Joe Henderson é a rearmonização, seja ela diatônica ou não diatônica. No exemplo seguinte, Joe Henderson aplica a rearmonização não diatônica, fugindo ao centro tonal. A harmonia original indica que está em G7sus, e no compasso 35, observa-se que o acorde sugerido é o de Ab7, podendo ser também suspenso ou dominante porque a escala usada é a mesma, modo mixolídio.<sup>59</sup> Joe Henderson neste exemplo, está a improvisar meio tom a cima do acorde original (Figura 33).

Figura 33: “Miles Ahead”, compassos 34-36, rearmonização não diatônica



Nos compassos 44 e 45, Joe Henderson utiliza outro tipo de rearmonização. Neste caso, é alterada a qualidade do acorde mas mantendo a mesma fundamental. No primeiro exemplo, quarto tempo do compasso 44, toca um Fá sustenido que é a 9ª maior do acorde de E7, mas de acordo com a harmonia indicada, este acorde contém a 9ª menor e não maior. Uma das regras do *voice leading*, indica que num II – V7 – I menor, a 9ª do V7 tem

<sup>59</sup> A diferença entre o acorde suspenso ou dominante está no uso da 4ª em vez da 3ª, mas ambos os acordes vêm da mesma escala.



de ser menor. Pelo facto de transitar do acorde anterior, onde era a 5ª diminuta, e também porque de acordo com a resolução, a tonalidade de A-7 não contem Fá sustenido mas sim Fá natural na sua armação de clave. Com esta alteração, Joe Henderson está a sugere um acorde dominante com 9ª maior, que leva para uma resolução numa tonalidade maior, e na verdade é o que Joe Henderson faz. No compasso 45, resolve em Lá maior, toca a nota Dó sustenido que é a 3ª maior. Nos dois casos observa-se que mantendo a mesma fundamental, Joe Henderson modifica apenas a qualidade ou a extensão do acorde, e dá-lhe uma sonoridade maior em vez da sonoridade menor indicada pela cifra (Figura 34).

Figura 34: “Miles Ahead”, compassos 44-45, alteração da extensão do acorde e alteração da qualidade do acorde



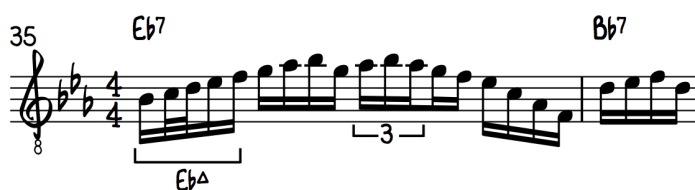
No exemplo anterior, no compasso 44 observa-se um II - V para Lá menor onde Joe Henderson altera a extensão do acorde V7 (E7b9), tocando uma 9ª maior em vez de 9ª menor sugerida pela harmonia original. Este mesmo exemplo, aparece numa improvisação de John Coltrane sobre a música “I Love You” de Cole Porter. John Coltrane toca a 9ª maior (Mi natural) em vez da 9ª menor (Mi bemol) sugerido pela harmonia original (Figura 35).

Figura 35: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “I Love You” do disco “Lush Life” gravado em 1957. Compassos 10-11, alteração da extensão do acorde



Além da alteração da extensão dos acordes, a alteração da qualidade do acorde também se observa nas improvisações de John Coltrane. No exemplo seguinte verifica-se que sendo a harmonia original Eb7, John Coltrane utiliza a 7ª maior, Ré natural, estando assim a alterar a qualidade do acorde, passando de dominante para maior (Figura 36).

Figura 36: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 35-36, alteração da qualidade do acorde



Joe Henderson utiliza muito a imprevisibilidade rítmica nos seus solos improvisados, sendo difícil de prever o percurso seguinte, umas das suas imagens de marca. Uma transcrição exata e clara, é um trabalho muito complexo, conseguir perceber e escrever corretamente as figuras rítmicas, e por vezes, até mesmo as notas que toca. No exemplo seguinte, verifica-se um desses casos em que a subdivisão rítmica é muito complexa, levando a que no quarto tempo do compasso 46, esteja a executar a figura rítmica fusa. Mesmo com a velocidade de execução, é possível verificar que Joe Henderson continua ciente da harmonia e fraseia pensando nos acordes (Figura 37).

Figura 37: “Miles Ahead”, compassos 46-47, subdivisão rítmica



No compasso 54, volta-se a verificar a rearmonização à semelhança do que aconteceu no compasso 35 e que se observa na Figura 33. A mesma ideia surge no mesmo local da

forma, no compasso 35 no segundo *chorus* e no compasso 54 no terceiro *chorus* da improvisação. A diferença neste exemplo está no tipo de rearmonização que Joe Henderson escolhe, que neste caso é uma rearmonização não diatônica. No seguinte exemplo, a rearmonização está uma terceira menor a cima, Joe Henderson está a pensar em Bb7, e para aproximar a esse acorde usa a téttrade de Aø, tudo isto por cima do acorde original de G7sus. A escala de Bb7 contém as mesmas notas do acorde de G7sus (o Sol, o Dó, o Ré e o Fá), e todas elas pertencem à escala Bb mixolídio. Fazendo uma relação a um centro tonal, Bb7 é o V grau de Eb maior, assim como G-7 é o III grau. Esta relação demonstra que Joe Henderson estava em G7sus mas a pensar na escala enquanto modo frígio,<sup>60</sup> ou seja, G frígio que é o III grau de Eb maior. Além da rearmonização, volta a haver uma subdivisão à fusa, à semelhança do que foi referido no exemplo anterior (Figura 38).

Figura 38: “Miles Ahead”, compassos 53-54, rearmonização não diatónica



Observando o exemplo seguinte, verifica-se que há uma ideia de rearmonização não diatônica muito semelhante à anterior que Joe Henderson usou. Neste exemplo é apresentado um excerto da improvisação de John Coltrane sobre a música “Acknowledgement” do disco “A Love Supreme” onde é alterada a harmonia da improvisação, sobre o acorde original de F-11, John Coltrane está a aplicar o acorde Ab-11 (Figura 39).

Figura 39: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Acknowledgement” do disco “A Love Supreme” de 1964. Compassos 53-55, rearmonização não diatónica

<sup>60</sup> Frígio é o terceiro modo da escala maior.



Joe Henderson conclui a improvisação usando mais uma vez a rearmonização, uma diatônica e outra não diatônica.

Utiliza novamente o acorde dominante a uma 3ª menor acima, como já foi referido no compasso 54, mas de seguida utiliza uma rearmonização diatônica quando no terceiro tempo do compasso 56, toca o arpejo de D-7 descendente. Na rearmonização não diatônica, Joe Henderson utiliza também elementos do *bebop*. No final do primeiro e segundo tempos do compasso 56, utiliza cromatismos como notas de passagem. No final da última frase do solo improvisado, e depois da rearmonização, Joe Henderson resolve diatonicamente na 5ª perfeita do acorde de G7sus (Figura 40).

Figura 40: “Miles Ahead”, compassos 56-57, rearmonização não diatônica, cromatismos e conclusão da improvisação



Na figura 40, observa-se que Joe Henderson dentro do acorde de Bb7 utiliza um cromatismo entre o 6º e o 5º grau da escala, um recurso normalmente associado a um acorde maior, mas ele aplica-o sobre o acorde dominante. Este mesmo exemplo está presente no mesmo acorde, numa improvisação de Charlie Parker sobre a música “Ko Ko” do álbum “Complete Savoy Live Recordings” (Figura 41).

Figura 41: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Ko Ko” do disco “Complete

Savoy Live Recordings” gravado em 1948. Compassos 72-73, cromatismo



A partir do compasso 58, e após a conclusão da improvisação de Joe Henderson é feita a reexposição da melodia na estrutura correspondente à progressão harmónica da melodia, seguindo-se a coda para o final do tema.

### 5.5. Resumo

Na análise detalhada do solo improvisado de Joe Henderson, encontram-se vários elementos, quer a nível rítmico, quer a nível harmónico quer a nível melódico. No início da improvisação, Joe Henderson tem uma abordagem melódica que aparece juntamente com o uso de espaço entre as frases, levando a música a respirar. Esta abordagem vai mudando ao longo da improvisação, verificando-se uma maior atividade rítmica e harmónica à medida que o solo improvisado avança para o final. Verificam-se várias vezes o uso da rearmenização, sobretudo durante o acorde de G7sus. Este acorde dura durante vários compassos, e Joe Henderson aplica rearmenizações de diferentes maneiras criando constantemente alterações harmónicas e diferentes cores.

Joe Henderson utiliza diferentes figuras rítmicas com grande variedade. A constante alternância de figuras rítmicas cria uma grande imprevisibilidade, constante ao longo de toda a improvisação. Observam-se vários exemplos onde são demonstrados alguns elementos característicos das improvisações dos saxofonistas Charlie Parker, John Coltrane e Sonny Rollins, que podem ser observados também na improvisação de Joe Henderson, demonstrando assim a existência de uma proximidade nos elementos que caracterizam o seu discurso.

## CAPÍTULO 6

### ANÁLISE DE “NO MORE BLUES (CHEGA DE SAUDADE)”

#### 6.1. Introdução e contextualização

“Chega de Saudade”, também conhecida por “No More Blues” foi escrita em 1956, e resulta de mais uma parceria, entre António Carlos Jobim que compôs a música, e Vinícius de Moraes que escreveu a letra. Foi editada pela primeira vez no álbum “Canção do Amor Demais” de Elizeth Cardoso em maio de 1958, mas a gravação que viria a consagrar esta música e a ser um marco do início da bossa nova, foi a versão de João Gilberto, no álbum “Chega de Saudade” para a editora EMI-Odeon, no ano de 1959. “Chega de Saudade” tornou-se uma dos principais temas da bossa nova e foi interpretado por muitos músicos com diferentes versões, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Jane Monheit, John Hendricks entre muitos outros músicos.

Joe Henderson também gravou “Chega de Saudade” e aparece no álbum “Double Rainbow: The Music of António Carlos Jobim” como a nona faixa. Este álbum foi gravado nos dias 19 e 20 de setembro e 5 e 6 de novembro de 1994 entre New York e Los Angeles, e lançado em 1995. Fruto do contrato com a Verve Records, este viria a ser o terceiro álbum de Joe Henderson e o terceiro *Songbook* por compositor. Este terceiro álbum era inicialmente para ser uma colaboração com o compositor brasileiro António Carlos Jobim, mas a sua inesperada morte transformou este projeto num memorial.

#### 6.2. Tipo de formação e estrutura do tema

“Chega de Saudade” já foi gravado por muitos tipos de formações diferentes, e aqui neste caso Joe Henderson apresenta a sua versão no formato de quarteto. A Joe Henderson no saxofone tenor juntaram-se Herbie Hancock no piano, Christian McBride no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria. A forma de “Chega de Saudade” é de ABCD, em que as secções “A” e “B” são tocadas na tonalidade menor e as secções “C” e “D” na tonalidade

paralela maior.<sup>61</sup> As secções “A”, “B” e “C” têm 16 compassos cada e a secção “D” tem 20 compassos, o que dá um total de 68 compassos na forma do tema. Este tema está escrito num compasso quaternário e Joe Henderson grava este tema não no seu estilo original, a bossa nova, mas sim numa versão em *swing* rápido,  $\downarrow = 210$ .

Nesta gravação, a duração total da música é de 311 compassos, mais a introdução que pelo facto de ser em *rubato*, não é possível identificar o número de compassos, mas a nível da sua duração, contém 30 segundos. A seguir a esta introdução do piano, há um instalar de tempo através de um pedal feito pelo piano (4 compassos) e de seguida juntam-se o contrabaixo e a bateria a repetir o mesmo pedal (4 compassos). Depois desta introdução, dá-se a entrada da melodia na tonalidade menor, que é dada pelo saxofone (32 compassos), seguindo-se a segunda parte do tema que é na tonalidade maior, onde a melodia já é dada pelo piano (36 compassos). De seguida há a secção de improvisação, que nesta gravação, apenas acontece na primeira parte do tema, na tonalidade menor. O primeiro solo improvisado é de Joe Henderson e dura três *chorus* (96 compassos), seguindo-se o solo de piano pelo Herbie Hancock que dura também três *chorus* (96 compassos). Depois das improvisações, aparece a reexposição da melodia mas apenas na segunda secção, na tonalidade maior. Desta vez, a melodia já é dada pelo saxofone (36 compassos), encaminhando-se depois para a coda final, que consiste na repetição da última frase da estrutura duas vezes (7 compassos), terminando no primeiro tempo do acorde de tónica e com uma acentuação curta.

Na tabela seguinte, é apresentada a estrutura do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 6: “No More Blues (Chega de Saudade)”, estrutura do tema

Descrição	Intro		Melodia		solo Joe Henderson			solo Herbie Hancock			Melodia	Final
Forma	Rubato	Tempo	A - B	C - D	A - B	A - B	A - B	A - B	A - B	A - B	C - D	Coda
Compassos	---	(1-8)	(9-40)	(41-76)	(77-108)	(109-140)	(141-172)	(173-204)	(205-236)	(237-268)	(269-304)	(305-311)

<sup>61</sup> Tonalidades paralelas observam-se quando existem duas tonalidades, uma maior e outra menor, a começar na mesma tónica, com as diferentes armações de clave associadas.

### 6.3. Análise harmónica do tema

“Chega de Saudade” tem dois centros tonais. Na primeira parte, secções “A” e “B” está em Dó menor, e na segunda parte, secções “C” e “D” está em Dó maior. A versão original aparece gravada noutra tonalidade, está em Ré menor e Ré maior. Esta alternância entre a tonalidade menor e a tonalidade maior cria sensações de tristeza e alegria respectivamente ao longo da música. Na primeira secção estamos em C-7 e o baixo cria um movimento descendente, usando inversões de acordes, até chegar ao V grau (G7) para depois voltar a resolver em C-7. Verifica-se de seguida um movimento harmónico muito típico, um II – V7, a resolver em G-7, aproximando depois a AbΔ que é o grau VI grau diatónico de C-7 (6ª menor). Na segunda secção ainda continuamos em C-7, e volta a verificar-se o mesmo movimento descendente do baixo descrito anteriormente. De seguida há uma ida ao IV grau da tonalidade (F-7), seguindo-se o V grau (G7) para resolver na tónica. A linha descendente do baixo volta a repetir-se até resolver em C menor e fechar esta primeira parte do tema.

Na segunda parte do tema, na secção “C”, há uma modulação para a tonalidade paralela, ou seja, está agora em Dó maior. Nesta secção observamos uma harmonia muito diatónica com alguns dominantes secundários, e dois acordes diminutos, o Co7 e o Ebo7. Ambos são diminutos com função tónica<sup>62</sup> porque são inversões da mesma escala (tom - meio tom). Verifica-se também uma descida de acordes menores, A-7, Ab-7, G-7 que é um paralelismo cromático e que vai cair no V grau menor, que aqui tem a qualidade de sobretónica secundária e é o II grau do movimento II – V7 – I em relação ao IV grau (FΔ). O F-7 é o IV grau menor e vem do intercâmbio modal de C-7. Na parte final existem vários dominantes encadeamos, dois dominantes secundários e o dominante primário, ao qual é dado o nome de dominantes por extensão.

Na tabela seguinte, é apresentada a progressão harmónica do tema, utilizada nesta gravação.

---

<sup>62</sup> Existem dois tipos de funções nos acordes diminutos. Diminutos com função tónica e diminutos com função dominante.



Tabela 7: “No More Blues (Chega de Saudade)”, progressão harmónica

<b>A</b>	C-7	C-7/Bb	D7(b9)/A	%	Dø/Ab	G7(b9)	C-7	Dø G7(b9)
	C-7	Aø D7(b9)	G-7	%	AbΔ	%	Dø	G7(b9)
<b>B</b>	C-7	C-7/Bb	D7(b9)/A	%	Dø/Ab	G7(b9)	C-7	C7(b9)
	F-7	G7(b9)	C-7	C-7/Bb	D7(b9)/A	G7(b9)	C-7	D-7 G7
<b>C</b>	CΔ	A7/C#	D-7	%	G7sus	G7	Co7	CΔ
	E-7	Ebo7	D-7	%	D7	%	Dø	G7
<b>D</b>	CΔ	A-7	D7	%	E7	%	A-7 Ab-7	G-7 C7
	FΔ	F-7	E-7	A7	D7	G7	E-7	A7
	D7	G7	C6	G7				

#### 6.4. Análise da improvisação de Joe Henderson

A improvisação de Joe Henderson começa depois da introdução e da exposição da melodia, no compasso 77. São usadas apenas as secções “A” e “B” do tema, a secção em que o tema se encontra na tonalidade menor. Joe Henderson faz três voltas de improvisação nesta secção, e começa o solo com um motivo rítmico que vai desenvolvendo, acrescentando em cada frase mais uma nota. As duas primeiras frases terminam da mesma maneira, adaptadas de acordo com os acordes em questão mas ritmicamente iguais. No final da terceira frase, Joe Henderson dá a sensação de repetição da ideia rítmica, mas desta vez resolve a tempo e não no contratempo como havia feita nas duas primeiras. Estas três frases introdutórias têm todas a mesma direção, começam numa nota aguda e terminam numa nota mais grave, descendo através de intervalos de 4ª e 5ª (Figura 42).

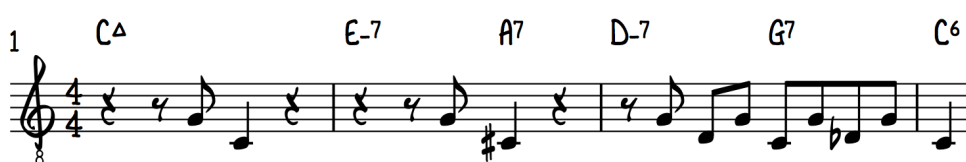
Figura 42: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 1-6, motivo rítmico



A repetição de pequenos motivos está muito presente nas improvisações de vários músicos

ao longo de várias décadas da história do jazz, e um dos músicos que mais desenvolveu essa técnica foi o saxofonista Sonny Rollins, tendo criado uma improvisação que se tornou muito importante, sobre a música “St. Thomas” para o disco “Saxophone Colossus”. A relação com o exemplo anterior é visível, pela ideia motívica e a sua repetição e consequente desenvolvimento no início da improvisação (Figura 43).

Figura 43: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “St. Thomas” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 1-4, motivo rítmico



Joe Henderson usava frequentemente a técnica de rearmonização, seja ela diatónica ou não diatónica. No exemplo seguinte, e apesar de o acorde original ser C-7, Joe Henderson está a tocar a escala de tons inteiros de C#. Sendo uma escala de tons inteiros, e estando todas as notas sempre à mesma distância, é considerada uma escala simétrica. O facto de ser simétrica faz com que a fundamental possa ser qualquer uma das notas da escala. Pode estar em C# mas também pode estar em D#, F, G, A ou B. Esta escala está associada a um acorde dominante pelo facto de conter a 7ª menor. Aparece cifrado como C#7+ (Figura 44).

Figura 44: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compasso 9, rearmonização não diatónica



Nas progressões harmônicas de II – V7, Joe Henderson usa muitas vezes a omissão do acorde II e fraseia logo a pensar no acorde V7. Neste tema voltamos a visualizar o uso deste recurso.

No compasso 15, Joe Henderson está a pensar no acorde de G7 ao tocar a nota Si no início do compasso. Esta nota não pertence ao acorde de Dø mas sim ao acorde G7, onde representa a 3ª maior do acorde (Figura 45).

Figura 45: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 15-16, omissão do acorde II



Nos solos improvisados de Joe Henderson, a imprevisibilidade rítmica é uma constante. Sempre a surpreender o ouvinte e a tomar caminhos inesperados. Na figura seguinte verifica-se isso mesmo. Joe Henderson inicia esta frase em tercinas de colcheia, passando para semicolcheias e de seguida fusas até à conclusão da frase. Sente-se como que um acelerando através da subdivisão rítmica da pulsação, que vai sendo cada vez maior. Realçar também o reagrupamento que Joe Henderson faz no início da frase. Estando em tercinas de colcheia, Joe Henderson faz motivos agrupados em grupos de quatro tercinas e depois em grupos de três tercinas mas desfasado, começando na terceira tercina e sempre com motivos descendentes. Este agrupamento em quatro tercinas dá a sensação de uma polirritmia de quatro contra três (Figura 46).

Figura 46: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 17-19, diversidade rítmica e ilusão de acelerando através da subdivisão rítmica



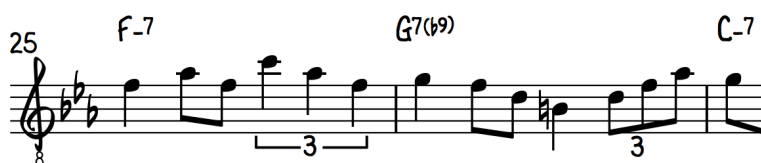
A diversidade rítmica é um dos elementos presente nas improvisações de Joe Henderson que é observado também no saxofonista Sonny Rollins. A constante mudança de ritmo nas frases improvisadas é observado no exemplo seguinte, na improvisação de Sonny Rollins sobre a música “Blue 7” (Figura 47).

Figura 47: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Blue 7” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 74-75, diversidade rítmica



No exemplo seguinte, Joe Henderson está a pensar no arpejo dos acordes. No compasso 25, usa a tríade de F-7 a começar na fundamental, e a intercala-la entre a 3ª e a 5ª do acorde. No compasso 26, usa a téttrade de G7 a começar também na fundamental mas no sentido descendente até à 3ª do acorde (1ª inversão da téttrade), voltando depois a subir até à 9ª menor e resolvendo de seguida para a 5ª de C-7 (Figura 48).

Figura 48: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 25-27, acordes arpejados



O uso do arpejo como recurso para a improvisação pode ser observado também no exemplo seguinte. Neste excerto do saxofonista Sonny Rollins é visível o uso do arpejo de CΔ que vai até à 9ª durante o compasso 80, e o mesmo recurso aplicado no compasso 81

sobre o acorde de C-7 (Figura 49).

Figura 49: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard” gravado em 1957. Compassos 80-81, acordes arpejados



Como se observou na Figura 45, Joe Henderson omite muitas vezes o acorde II dentro do movimento de II – V7, mas no exemplo seguinte, tem uma abordagem oposta. Num compasso 30 onde o acorde original é o G7(b9), Joe Henderson insere o acorde Dø para dar um movimento harmónico de II – V7. Pode-se também observar a antecipação do acorde de C-7, através da resolução na nota Mi bemol, que é a 3ª menor desse mesmo acorde, que aparece apenas no compasso 31 (Figura 50).

Figura 50: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 30-31, movimento II – V7 e antecipação da resolução



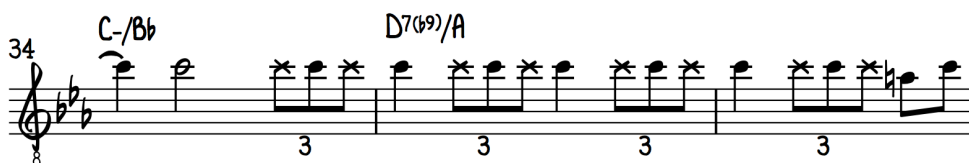
No solo improvisado do saxofonista John Coltrane sobre a música “Oleo”, verifica-se um movimento semelhante ao anterior onde é aplicado um II – V7, em detrimento da harmonia original que consistia apenas no acorde de V7 (Figura 51).

Figura 51: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Oleo” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 17-18, movimento II – V7



Joe Henderson usa uma técnica muito específica, que consiste em tocar uma nota com uma digitação alternativa.<sup>63</sup> Neste exemplo é feito na nota Dó (no saxofone tenor corresponde a um Ré agudo) e cria um efeito muito característico, parecendo a mesma nota mas com um timbre diferente, como se fosse uma nota semitonada (Figura 52).

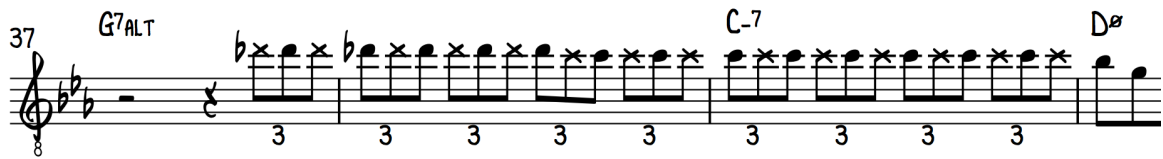
Figura 52: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 34-36, digitação alternativa



No exemplo seguinte, verifica-se o uso da mesma técnica, mas desta vez, há uma mudança da nota, ao contrário do exemplo anterior. Neste caso, Joe Henderson começa com um Ré bemol, que é a 5ª diminuta em relação a G7alt, e desce no terceiro tempo do compasso 38 (na segunda nota da tercina) para um Dó, antecipando a resolução no acorde C-7 que aparece apenas no compasso 39 (Figura 53).

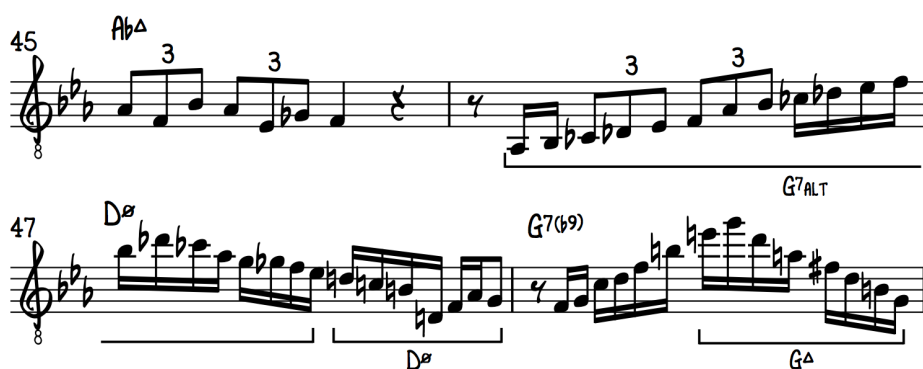
Figura 53: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 37-40, digitação alternativa e antecipação

<sup>63</sup> Digitação alternativa é quando uma nota é tocada através de uma digitação diferente da digitação comum “...variedade e expressão extra a uma frase...” (Brown, 1998).



No compasso 46 e 47, pode-se encontrar mais uma rearmenização. É uma rearmenização diatônica porque é através do uso do V grau da tonalidade, mas ele faz uma antecipação dessa rearmenização. No compasso 46, ainda prevalece o acorde de  $Ab\Delta$ , e Joe Henderson antecipa o acorde  $G7$ , mas modificando o modo, tocando o  $G7$  alterado.<sup>64</sup> Essa antecipação dura durante um compasso e meio, e percorre dois acordes diferentes, o  $Ab\Delta$  e o  $D\emptyset$ . No terceiro e quarto tempo do compasso 47, volta a tocar o acorde original antes de resolver novamente no  $G7$  através do movimento de II – V7. A rearmenização que usa no final do compasso 48 é imprevisível. Estando por cima do acorde de  $G7$ , que vai resolver em  $C-7$ , Joe Henderson toca o acorde de  $G\Delta$ , com 7ª maior. Esta alteração da qualidade do acorde faz com que o acorde apesar de construído por cima do V grau, não tenha a função de dominante associada ao acorde de V grau (Figura 54).

Figura 54: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 45-48, rearmenização diatônica antecipada e mudança qualidade do acorde de V grau



Na exemplo anterior, Joe Henderson muda a qualidade do acorde dominante, tocando um acorde maior ao usar a 7ª maior no arpejo. Esta mesma ideia também pode ser observada

<sup>64</sup> Escala alterada ou superlócio é o sétimo modo da escala menor melódica.

na improvisação do saxofonista John Coltrane no tema “Locomotion”. Por cima do acorde de Bb7, é tocado o Lá natural que é a 7ª maior, havendo uma alteração da qualidade do acorde (Figura 55).

Figura 55: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Locomotion” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 7-8, mudança qualidade do acorde de V grau



Joe Henderson usa muitos padrões rítmicos com o objetivo de criar um momento de tensão. O exemplo seguinte é um desses casos. Joe Henderson está a usar um padrão rítmico, repetindo-o três vezes, até à sua resolução no compasso 55, no acorde de C-7. O padrão mantém sempre a mesma direção ascendente e descendente e usando sempre as mesmas notas. Notas estas que pertencem ao modo superlórico, ou escala alterada de G. Joe Henderson omite o acorde Dø e pensa logo em G7alt até à resolução em C-7 no compasso 55 (Figura 56).

Figura 56: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 53-55, padrão rítmico



O uso de padrões rítmicos é muito usado por Joe Henderson e essa ideia também pode ser observada em Sonny Rollins. No seguinte excerto da improvisação de Sonny Rollins, observa-se o uso de um padrão rítmico que é repetido em acordes diferentes. No 1º e o 4º



tempos, podemos observar a mesma ideia do que no 2º e 3º tempos, mas sem a tercina (Figura 57).

Figura 57: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “All The Things You Are” do disco “A Night at the Village Vanguard” gravado em 1957. Compasso 72, padrão rítmico



No exemplo seguinte, verifica-se o uso de outra técnica, que ainda não tinha sido observada em nenhum dos solos anteriores. Joe Henderson adia a resolução no acorde de C7(b9) do compasso 56. Apenas aparece no terceiro tempo do compasso, quando Joe Henderson toca o Mi natural que é a 3ª maior do acorde de C7, e relacionando com o acorde anterior, o C-7, é a única nota diferenciadora entre as duas tétrades Além disso, observa-se também o uso de um elemento relacionado com o *bebop*, o cromatismo. Na passagem do terceiro para o quarto tempo do compasso 56, toca um Dó bemol (ou Si natural), e faz a ligação cromática entre a fundamental que é Dó, e a 7ª menor que é Si bemol (Figura 58).

Figura 58: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 55-56, retardo do acorde e uso de elemento do *bebop*



No exemplo seguinte, observa-se a mesma ideia do uso de um elemento característico do *bebop*, o cromatismo. Esse cromatismo aparece novamente sobre um acorde dominante, na

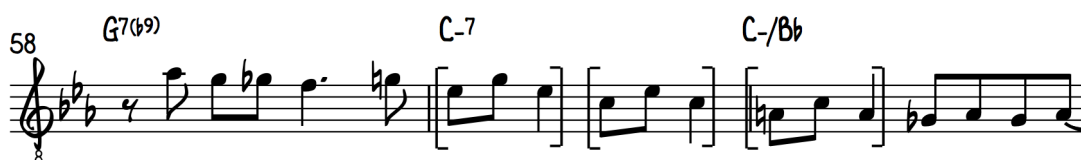
transição da fundamental para a 7ª menor e sempre no contratempo. O excerto que é apresentado corresponde à improvisação do saxofonista Charlie Parker sobre a música “Anthropology” (Figura 59).

Figura 59: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Anthropology”, presente no disco “Complete Savoy Live Recordings” gravado em 1948. Compassos 37-38, uso de elemento do *bebop*



Joe Henderson vai alternando o contorno melódico, e por vezes as suas improvisações podem demonstrar uma abordagem mais horizontal, outras vezes uma abordagem mais vertical. Neste exemplo, pode-se verificar o uso de um motivo rítmico de apenas três notas que é repetido e adaptado às notas dos acordes. Joe Henderson improvisa com uma abordagem mais vertical como é possível observar no compasso 59 em que o motivo começa na 3ª vai à 5ª e volta à 3ª, depois começa na tónica, vai à 3ª e volta à tónica, e já no compasso 60, há uma clarividência do uso da 6ª maior que inicia novamente o motivo, indo depois à tónica e voltando à 6ª maior (Figura 60).

Figura 60: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 58-60, motivo rítmico de três notas



Na entrada para o terceiro *chorus* de improvisação, Joe Henderson volta a usar um motivo

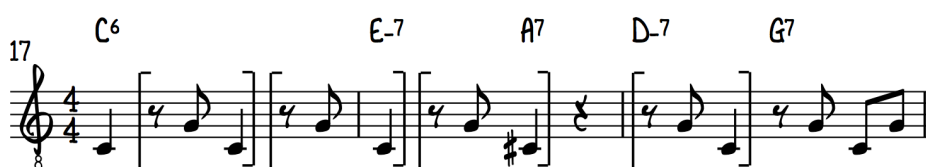
repetitivo de três notas. Neste caso, é um padrão com uma abordagem horizontal e tem uma repetição constante quer a nível rítmico quer a nível melódico. O uso das notas Ré, Fá e Mi bemol são comuns aos três acordes. No acorde de C-7 são a 9ª maior, 4ª perfeita e 3ª menor, e quando muda para D7(b9) essas mesmas notas são a 9ª aumentada (apesar de estar escrito como 3ª menor, e de acordo com o acorde, esta nota tem função de 9ª aumentada), 9ª menor e fundamental (Figura 61).

Figura 61: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 65-68, motivo rítmico de três notas



Como já foi referido nas análises anteriores, o uso de motivos rítmicos é muito comum nas improvisações de Joe Henderson. O uso destes pequenos motivos observam-se também nos solos improvisados de Sonny Rollins como é apresentado no exemplo seguinte. Neste excerto, verifica-se um motivo rítmico de duas notas que é repetido várias vezes como é assinalado (Figura 62).

Figura 62: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “St. Thomas” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 17-19, motivo rítmico de duas notas



Um dos elementos caracterizadores do estilo *bebop*, é a dupla aproximação a uma nota alvo. No compasso 86, verifica-se essa dupla aproximação para o quarto tempo do compasso. Aproximação descendente por meio tom, do Sol bemol para o Fá, e

aproximação ascendente por um tom, do Mi bemol para o Fá (Figura 63).

Figura 63: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 86-87, dupla aproximação



A dupla aproximação a uma nota alvo é uma das técnicas muito utilizadas e caracterizadoras do *bebop*. No exemplo seguinte podemos verificar a dupla aproximação à nota Dó, descendo meio tom do Ré bemol para o Dó, e subindo meio tom do Si natural para o Dó. Este excerto foi retirado da improvisação de Charlie Parker sobre a música “Now’s The Time” (Figura 64).

Figura 64: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Now’s The Time” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1954. Compassos 47-48, dupla aproximação



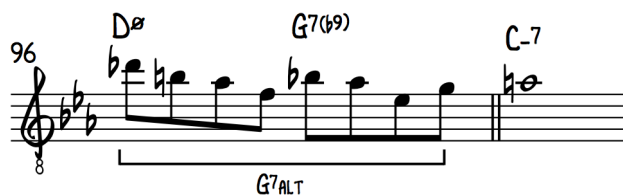
No exemplo seguinte, Joe Henderson aborda o acorde F-7 com uma alteração à qualidade da téttrade. A frase começa no Mi natural, que nos indica que estaria a pensar no acorde de F- mas com 7ª maior. Além desta alteração, usa novamente um elemento do *bebop*, a aproximação cromática. É visível no segundo tempo, na transição do Si bemol para o Lá bemol, onde passa pela nota Lá natural. Neste exemplo o cromatismo aparece entre a 4ª perfeita e a 3ª menor, um dos cromatismos mais comuns nos acordes menores (Figura 65).

Figura 65: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 89-90, alteração da qualidade do acorde e uso de cromatismo



No final da improvisação, Joe Henderson termina com uma frase em que omite o acorde do II grau, e pensa apenas no acorde de V grau mas enquanto escala alterada ou superlórico. Na conclusão do solo, e já no primeiro compasso do próximo solo improvisado, Joe Henderson resolve na nota Lá que é a 6ª maior do acorde C-7, sugerindo assim o modo dórico e não o eólio ou escala menor natural (Figura 66).

Figura 66: “No More Blues (Chega de Saudade)”, compassos 96-97, omissão do acorde II



Na presença de um movimento de II – V – I, a omissão do acorde subdominante observa-se também no exemplo seguinte. De acordo com este excerto da improvisação de John Coltrane, verifica-se que o acorde de A-7 é omitido dando lugar ao acorde D7 que dura, neste caso, dois compassos até à sua resolução (Figura 67).

Figura 67: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Lazy Bird” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 21-23, omissão do acorde II



Depois da conclusão da improvisação de Joe Henderson, há o solo improvisado do pianista Herbie Hancock, voltando depois à reexposição da melodia apenas na parte da tonalidade maior e a consequente coda final para a conclusão do tema.

### 6.5. Resumo

A realização detalhada da análise desta improvisação contribui para uma melhor clarificação dos elementos que Joe Henderson utiliza. Verifica-se um uso muito aprofundado de motivos rítmicos repetidos e da constante diversidade rítmica resultante das diferentes subdivisões que Joe Henderson utiliza ao longo de toda a improvisação. A nível harmónico, e à semelhança do que já acontece nos solos analisados anteriormente, Joe Henderson utiliza a omissão do acorde II, quando tem um movimento de II – V7. Fraseia apenas sobre o acorde dominante, omitindo o acorde subdominante.

Verifica-se o uso de uma técnica que ainda não tinha sido utilizada anteriormente, trata-se da digitação alternativa. Com esta digitação Joe Henderson obtém um timbre diferente de cada nota, observando-se que ao alternar entre a nota com a posição real e a nota com a posição alternativa, o timbre fica alterado sem que seja uma nota com um tom definido. Sendo esta música tocada com o estilo *swing*, ao contrário da versão original, Joe Henderson explora a linguagem e os elementos do *bebop*, utilizando duplas aproximações e também cromatismos.

Observa-se novamente as influências que os saxofonistas Charlie Parker, Sonny Rollins e John Coltrane exercem sobre o discurso de Joe Henderson. Vários exemplos onde são comparados os mesmos elementos nos vários solos improvisados, contribuem para uma melhor compreensão das improvisações de Joe Henderson.

## CAPÍTULO 7

### ANÁLISE DE “WITHOUT A SONG”

#### **7.1. Introdução e contextualização**

“Without a Song” é um tema composto por Vincent Youmans, com letra de Billy Rose e Edward Eliscu, e foi editado pela primeira vez em 1929. Uma das primeiras gravações conhecidas deste tema foi feita ainda em 1929 pela orquestra de Paul Whiteman, à qual se juntou a voz do cantor Bing Crosby. São conhecidas diversas versões de diferentes músicos, como Louis Armstrong, Frank Sinatra, Stevie Wonder, Tony Bennett, Art Blakey, Freddie Hubbard, Sonny Rollins, e, naturalmente, Joe Henderson. Joe Henderson gravou a música “Without a Song” no álbum “Big Band” que aparece como faixa de abertura. O arranjo desta música foi realizado pelo próprio Henderson.

Este álbum foi gravado em duas partes, a primeira a 16 de março de 1992 e a segunda mais tarde, a 24 e 26 de junho de 1996 nos estúdios Hit Factory, e Power Station, em New York, respectivamente, sendo lançado em 1996 pela Verve Records. “Without a Song” foi gravado na primeira sessão de estúdio, a 16 de março de 1992. Joe Henderson já havia gravado este tema no disco “The Kicker”, em 1967, para a editora Milestone Records, e apesar de aparecer numa formação diferente, em sexteto com três sopros, verificam-se semelhanças no arranjo e, sobretudo, na rearmonização que Joe Henderson fez deste tema.

#### **7.2. Tipo de formação e estrutura do tema**

O tema aparece num formato de Big Band, com Joe Henderson como solista principal. A instrumentação, além do solista, conta com cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), cinco trompetes, quatro trombones, um piano, um contrabaixo e uma bateria. Nesta gravação estão presentes os músicos: Bob Porcelli, Pete Yellin, Rich Perry, Craig Handy e Joe Temperley nos saxofones, Lew Soloff, Marcus Belgrave, Virgil Jones, Idrees Sulieman e Jimmy Owens nos trompetes, Robin Eubanks, Kiane Zawadi, Jimmy Knepper e Douglas Purviance nos trombones, Ronnie Mathews no piano, Christian McBride no

contrabaixo e Joe Chambers na bateria. “Without a Song” tem uma forma padrão de AABA (muito comum nos *standards* de jazz), mas com secções com diferentes números de compassos. As secções “A” contêm 16 compassos cada, e a secção “B” contém apenas 8 compassos. Esta versão está escrita num compasso quaternário e é tocada num tempo em *swing* rápido,  $\text{♩} = 220$ , à semelhança da primeira versão que Joe Henderson gravou em 1967 no disco “The Kicker”.

Nesta versão, a música tem a duração total de 283 compassos. A melodia começa em anacrusa e é tocada desde início pelo solista Joe Henderson (56 compassos). Segue-se a secção de solos, mas antes tem dois compassos de *tutti* da orquestra para lançar o solista, sendo que esses dois compassos já fazem parte da forma dos solos. Joe Henderson improvisa durante dois *chorus* (112 compassos) e depois entra o *tutti* com uma secção que intercala as frases da Big Band com a improvisação de Joe Henderson. Esta secção de pergunta/resposta dura durante um *chorus* inteiro e ainda mais dois “A” e um “B” na forma do segundo *chorus*, voltando apenas à melodia no último “A”, novamente tocada por Joe Henderson (112 compassos). No final há uma coda que dura apenas três compassos e que termina com uma suspensão. Nesta análise serão estudados apenas os dois *chorus* completos de improvisação de Joe Henderson.

Na tabela seguinte, encontra-se esquematizada a estrutura do tema acima descrita.

Tabela 8: “Without a Song”, estrutura do tema

<i>Descrição</i>	<i>Melodia</i>	<i>solo Henderson</i>		<i>Tutti + Henderson (respostas)</i>	<i>Melodia</i>	<i>Final</i>
<b>Estrutura</b>	1º chorus	2º chorus	3º chorus	5º chorus	6º chorus	
<b>Compassos</b>	(1-56)	(57-112)	(113-168)	(169-224)	A A B (225-264)	A (265-280)
						Coda (281-283)

### 7.3. Análise harmónica do tema

A tonalidade principal da música “Without a Song” é de Mi bemol maior, mas ao longo da progressão harmónica aparecem acordes que não pertencem à tonalidade principal. E essa



progressão não corresponde à versão original, é uma reharmonização feita pelo próprio Joe Henderson além do arranjo para a formação em questão. O tema inicia no acorde de tónica, em EbΔ, e faz logo um movimento para o IV grau, que é AbΔ, mas através de um acorde dominante (A7), que resulta da substituição tritónica de Eb7. De seguida, encontram-se vários acordes maiores (CbΔ, FbΔ e DbΔ) e todos eles aparecem através do intercâmbio modal da tonalidade paralela menor. No nono compasso verifica-se uma descida típica nos *standards*, começando no G-7 (III grau diatónico) e usando um acorde diminuto (diminuto com função tónica) com o objetivo de fazer uma aproximação cromática para o acorde F-7 (II grau diatónico). No final do primeiro “A” há vários acordes que surgem novamente através do intercâmbio modal, como os casos de Ab-7, GbΔ e FbΔ. A segunda secção “A” apenas difere na resolução final, nomeadamente depois da descida a partir do III grau, resolve em EbΔ através de um movimento de II – V7. No último compasso aparece um novo II – V7, que vai para AbΔ (IV grau da tonalidade), dando início a uma nova secção, a secção “B”.

Na secção “B” há de novo um movimento de II – V7 mas para a tónica, e nos últimos quatro compassos há uma descida a começar no #IV: Aø, seguindo-se o Ab7(#11), que é a substituição tritónica de D7 para ir para o G-7, volta a F#o, para aproximar a F-7, e repete novamente um movimento de II – V7 para EbΔ, que aparece no início da última secção “A”. O último “A” é igual ao segundo “A”, com a exceção do último compasso, onde aparece um II – V7 relativo a EbΔ com o objetivo de dar movimento harmónico de modo a voltar ao início da forma.

Na tabela seguinte, pode-se observar a progressão harmónica do tema que foi descrita anteriormente.

Tabela 9: “Without a Song”, progressão harmónica

<b>A</b>	EbΔ	A9	AbΔ	F#9	CbΔ	FbΔ	DbΔ	DbΔ Bb13
	G-7	F#o	F-7	Bb7	Ab-9	GbΔ	F7	FbΔ
<b>A</b>	EbΔ	A9	AbΔ	F#9	CbΔ	FbΔ	DbΔ	DbΔ Bb13
	G-7	F#o	F-7	Bb7	EbΔ	Ab7	EbΔ	Bb-9 Eb7
<b>B</b>	AbΔ	%	F-7 Bb7	EbΔ	Aø	Ab7(#11)	G-7 F#o	F-7 Bb7
<b>A</b>	EbΔ	A9	AbΔ	F#9	CbΔ	FbΔ	DbΔ	DbΔ Bb13
	G-7	F#o	F-7	Bb7	EbΔ	Ab7	EbΔ	F-7 Bb7

#### 7.4. Análise da improvisação de Joe Henderson

A improvisação de Joe Henderson inicia-se depois da exposição da melodia, já no segundo *chorus* da estrutura geral do tema. Joe Henderson começa o solo improvisado depois de dois compassos de lançamento do solista, feitos pela Big Band, iniciando com um motivo rítmico que se repete durante três compassos. Ritmicamente, este motivo consiste numa semínima pontuada no início do terceiro tempo de cada compasso e numa colcheia na segunda metade do quarto tempo, que aparece como que uma antecipação da resolução (Figura 68).

Figura 68: “Without a Song”, compassos 4-7, repetição de motivo rítmico



A repetição de um motivo rítmico pode ser observado também no exemplo seguinte de Sonny Rollins. Aqui é usado também um motivo rítmico, diferente do anterior mas com a mesma ideia de repetição. É usado um ritmo com três notas, duas colcheias e uma semínima (Figura 69).

Figura 69: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Blue 7” do disco “Saxophone Colossus” gravado em 1956. Compassos 53-55, repetição de motivo rítmico



No exemplo que se analisa de seguida (Figura 70), é visível que Joe Henderson antecipa deliberadamente o acorde de FbΔ, que apenas aparece indicado no compasso 16. Ainda no compasso 15, no terceiro tempo e sobre o acorde de F7, Joe Henderson toca as notas Sol sustenido, Fá sustenido, Mi natural e Si natural, que não pertencem ao acorde de F7, mas sim ao acorde de FbΔ.

Figura 70: “Without a Song”, compassos 15-17, antecipação harmónica



A antecipação deliberada de um acorde pode ser observada no exemplo seguinte, que é tirado da improvisação de John Coltrane sobre a música “If I Were a Bell”. O acorde de Bø é antecipado e tocado ainda dentro do acorde de D-7. Contem uma alteração ao modo, sendo sugerido o modo lócrio com a 9ª natural (Figura 71).

Figura 71: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “If I Were a Bell” do disco “Relaxin’” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 45-46, antecipação harmónica



Neste próximo exemplo (Figura 72), é possível verificar uma das ideias rítmicas a que Joe Henderson recorre em várias improvisações, a síncopa. Entre o compasso 18 e o compasso 21, há uma acentuação dos tempos fracos de cada tempo (contratempos) de forma

constante e prolongada, dando a ilusão de o tempo estar trocado.

Figura 72: “Without a Song”, compassos 18-21, síncopas



Uma das características da improvisação de Joe Henderson que ainda não tinha aparecido nas análises anteriores é exposta na Figura 73. Verifica-se a omissão do acorde de Ab7 de modo a manter sempre presente o acorde de EbΔ. Joe Henderson, no compasso 30, toca as notas da escala de EbΔ (que aparecem por graus conjuntos), fazendo assim com que o acorde de tônica seja prolongado durante os três compassos.

Figura 73: “Without a Song”, compassos 29-31, omissão de acorde



A omissão de acordes também é observado na mesma música, “Without a Song” mas na improvisação de Sonny Rollins. No compasso 16, Sonny Rollins está a improvisar usando as notas do acorde de EbΔ ignorando a harmonia original, fazendo com que o acorde de tônica se prolongue durante quatro compassos (Figura 74).

Figura 74: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Without a Song” do disco “The Bridge”, gravado em 1962. Compassos 15-17, omissão de acordes

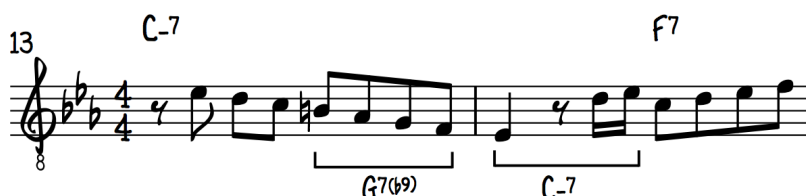
No compasso 32 (Figura 75), Joe Henderson improvisa com o uso do arpejo de Bb-7. Começa na fundamental e vai para a terceira, mas uma oitava abaixo, continuando depois para a quinta e a sétima, fazendo a resolução por *voice leading* para a terceira do acorde de Eb7. A resolução no compasso 33 no acorde de AbΔ, é o início da seção “B” do primeiro *chorus* e Joe Henderson faz uma rearmonização diatônica através do uso do acorde de F-7 e do acorde de C-7. Ambos pertencem à tonalidade de EbΔ – o F-7 é o II grau e o C-7 é o VI grau. O acorde de F-7 tem também a característica de ter a mesma função tonal (função subdominante)<sup>65</sup> que o acorde de AbΔ. Ao usar esta rearmonização diatônica logo desde o início do compasso 33, Joe Henderson está a adiar a resolução no acorde de AbΔ para o compasso seguinte.

Figura 75: “Without a Song”, compassos 32-34, arpejo de acorde, rearmonização diatônica e retardo da resolução

A rearmonização diatônica pode ser observada também na improvisação de John Coltrane sobre a música “It Could Happen To You”. Durante o acorde de C-7, John Coltrane faz um movimento de tonicização, indo ao V7 de C-7, voltando ao acorde original antes de ir para F7 (Figura 76).

<sup>65</sup> Existem três tipos de funções tonais numa tonalidade: a função tônica, a função subdominante e a função dominante. Função tônica (graus I, III e VI); Função subdominante (II e IV); Função dominante (V e VII).

Figura 76: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “It Could Happen To You” do disco “Relaxin” do trompetista Miles Davis, editado em 1956. Compassos 13-14, rearmonização diatônica



Como referido na análise da Figura 72, a síncopa é um recurso rítmico constante nos solos de Joe Henderson. No compasso 36 (Figura 77) volta a fazê-lo, antecipando ao mesmo tempo a resolução do compasso seguinte na nota Si, que é o 9ª natural de Aø. Ao tocar esta 9ª natural, que se repete no segundo tempo do compasso 37, Joe Henderson está a alterar o modo do acorde apresentado e a sugerir o uso do modo lócrio (♭9).<sup>66</sup>

Figura 77: “Without a Song”, compassos 36-37, síncopa com alteração do modo



A alteração dos modos associados aos acordes sugeridos, está presente em vários saxofonistas, como é o caso de John Coltrane. No exemplo seguinte, de acordo com a tonalidade da música (FΔ), o dominante secundário construído a partir do segundo grau (G7), remete para o uso da escala mixolídio, mas John Coltrane impõe um modo diferente ao usar a nota Mi bemol, tratando-se do modo mixolídio (b13)<sup>67</sup> (Figura 78).

<sup>66</sup> Lócrio (♭9) é o sexto modo da escala menor melódica.

<sup>67</sup> Mixolídio (b13) é o quinto modo da escala menor melódica.

Figura 78: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “If I Were a Bell” do disco “Relaxin’” do trompetista Miles Davis, gravado em 1956. Compassos 49-50, alteração do modo



No compasso 42 (Figura 79), Joe Henderson omite o acorde de A9, à semelhança do que havia feito no compasso 30 (Figura 73). A diferença neste caso tem a ver com a resolução. No compasso 43, a progressão harmónica vai para o IV grau da tonalidade e o acorde de A9 aparece como substituição tritónica de Eb7, que é o V do IV grau. Joe Henderson omite esse acorde e continua a frasear em EbΔ, indo direto para o AbΔ, sem passar pelo acorde dominante anterior.

Figura 79: “Without a Song”, compassos 41-43, omissão de acorde



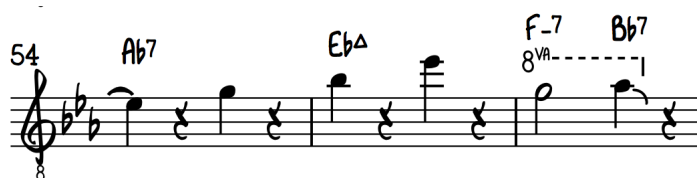
O registo do saxofone tenor tem um limite inferior que é a nota Si bemol (Lá bemol 2 em *concert*<sup>68</sup>), mas a nível superior não existe um limite físico. A nota Fá sustenido (Mi 5 em *concert*) é a nota mais aguda com uma dedilhação definida<sup>69</sup>, mas com posições alternativas é possível tocar notas mais agudas como é explicado no livro “*Top-Tones for the Saxophone*” (Rachèr, 1977: 19). Joe Henderson explorou esta técnica com este registo

<sup>68</sup> *Concert* é um termo muito usado para indicar que está em Dó.

<sup>69</sup> Os saxofones mais antigos não possuíam a chave de Fá sustenido, iam apenas até à nota Fá.

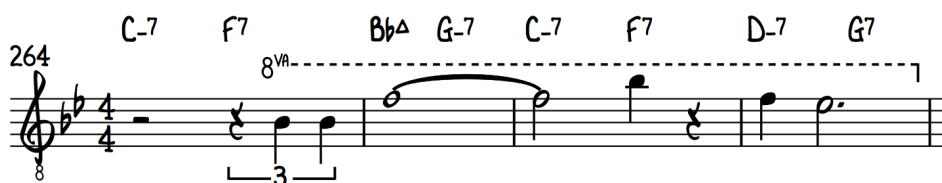
mais agudo, e no compasso 56 (Figura 80), pode-se observar que toca as notas Sol 5 e Lá bemol 5.

Figura 80: “Without a Song”, compassos 54-56, exploração do registo agudo



A exploração do registo agudo do saxofone não é muito comum em saxofonistas mais antigos, ainda assim pode-se verificar esse uso pelo saxofonista Sonny Rollins como é observado no exemplo seguinte. Neste exemplo, são tocadas as notas Fá 5 e Si bemol 5 que já estão fora do registo dito normal (Figura 81).

Figura 81: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 264-267, exploração do registo agudo



No início do segundo *chorus* de improvisação, que acontece no compasso 57, Joe Henderson recorre a mais atividade e diversidade rítmica do que no primeiro *chorus*. Joe Henderson usa diferentes figuras rítmicas como semicolcheias, colcheias, tercinas ou fusas e, ao mesmo tempo, tirar partido do uso de movimento da frase a nível horizontal. Tanto na frase descendente para o compasso 59 como na frase para o compasso 61, Joe Henderson resolve no mesmo sítio, na terceira maior do respetivo acorde (Figura 82).



Figura 82: “Without a Song”, compassos 57-61, diversidade rítmica

Musical notation for Figure 82, showing measures 57-61. Measure 57 has  $E\flat\Delta$  and  $A^9$ . Measure 59 has  $A\flat^{13}$ ,  $G\flat^9$ , and  $B\Delta$ . Rhythmic markings include 8, 6, and 3.

Como já referido, a antecipação de acordes é muito comum no discurso de improvisação de Joe Henderson. Neste solo, Joe Henderson já o havia feito no compasso 16 (Figura 70) e voltou a usar novamente essa técnica no compasso 63 (Figura 83). O acorde de  $Db\Delta$  dura um compasso e meio, mas antecipa a ida a  $B\flat^{13}$  e ainda dentro do compasso 63 toca um Ré natural, que é a terceira maior de  $B\flat^{13}$ . A partir do quarto tempo desse compasso e até ao final do compasso 64, é possível observar o uso do modo mixolídio relativo a  $B\flat$ .

Figura 83: “Without a Song”, compassos 62-64, antecipação de acorde

Musical notation for Figure 83, showing measures 62-64. Measure 62 has  $E\Delta$ . Measure 63 has  $Db\Delta$  and  $B\flat^{13}$ . Measure 64 has  $B\flat^7$ .

No exemplo seguinte é apresentada a improvisação no mesmo compasso do tema “Without a Song” mas do saxofonista Sonny Rollins. Apesar de o exemplo ser nos mesmos números de compassos, a harmonia é diferente. Como foi referido anteriormente, Joe Henderson fez uma rearmonização deste *Standard*, tornando-o diferente da versão original que pode ser observada na improvisação de Sonny Rollins. Apesar de a harmonia ser diferente, é possível observar que no mesmo sítio há também uma antecipação neste caso do acorde de  $Db^7$ . A nota Dó bemol aparece ainda no compasso onde o acorde é  $A\flat\Delta$ , mas não faz parte deste acorde, pertence ao acorde  $Db^7$  onde aparece enquanto 7ª menor (Figura 84).

Figura 84: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Without a Song” do disco “The Bridge”, gravado em 1962. Compassos 62-64, antecipação de acorde



Os elementos associados ao *bebop* estão muito presentes no discurso de Joe Henderson e em todas as análises feitas anteriormente. No exemplo seguinte (Figura 85), Joe Henderson utiliza duas vezes a dupla aproximação cromática a uma nota alvo. No terceiro tempo do compasso 67, toca um Mi bemol e um Dó sustenido, que aproximam ao quarto tempo à nota Ré, e no compasso 68, no primeiro tempo, toca um Si e um Lá natural que aproxima ao Si bemol do segundo tempo.

Figura 85: “Without a Song”, compassos 67-68, dupla aproximação cromática



A aproximação cromática é um dos elementos característicos do *bebop* e naturalmente de Charlie Parker. Verifica-se no seguinte exemplo que o uso da dupla aproximação acontece no compasso 2 onde Parker toca a nota Si e a nota Lá, que aproxima ao Si bemol do terceiro tempo (Figura 86).

Figura 86: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Diverse” do disco “The Lost Recordings”, editado em 1960. Compassos 1-3, dupla aproximação cromática



Nos compassos 71 e 72 (Figura 87), observa-se o uso de acordes arpejados. No primeiro dos compassos, Joe Henderson simplifica e usa apenas a tríade do acorde de F7, não tirando partido da 7ª. Toca o arpejo descendente de F e depois o arpejo ascendente, que liga ao acorde seguinte, resolvendo na 3ª e descendo de seguida para a fundamental do acorde de FbΔ.

Figura 87: “Without a Song”, compassos 71-72, acordes arpejados



No exemplo seguinte (Figura 88), verifica-se que Joe Henderson repete a mesma frase sobre o mesmo acorde, apenas deslocada por um tempo. A frase no compasso 73, que corresponde ao início do segundo “A” do segundo *chorus*, é a repetição da frase do compasso 57 (Figura 82), que corresponde ao início do segundo *chorus*, com 16 compassos de distância.

Figura 88: “Without a Song”, compassos 73 e 57, repetição de frase





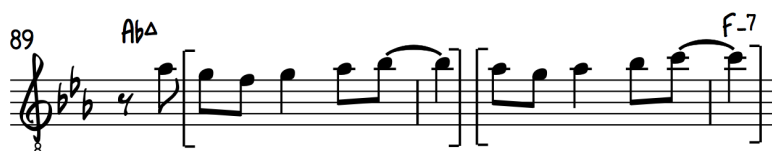
Como já mencionado, a exploração de todo o registo do saxofone é comum nas improvisações de Joe Henderson. Na análise da Figura 80, foi referido o uso do registo mais agudo e no exemplo seguinte (Figura 89) observa-se o uso do registo mais grave. Joe Henderson faz uma primeira frase à semicolcheia que termina na nota Lá e, repetindo a ideia, faz uma nova frase, mas a terminar em Lá bemol (nota mais grave do registo do saxofone), criando assim uma linha melódica que é observada no final de cada frase.

Figura 89: “Without a Song”, compassos 80-82, uso do registo mais grave do saxofone e condução melódica



No próximo exemplo (Figura 90), é possível concluir que Joe Henderson está a pensar num motivo melódico que aparece por graus conjuntos e que é transposto também por graus conjuntos. Este motivo é uma variação da melodia principal, apenas com uma pequena alteração do ritmo original. Cada frase é composta por duas colcheias seguidas de uma semínima e novamente duas colcheias e uma semínima, com a última a ser ligada e a aparecer no contratempo do quarto tempo.

Figura 90: “Without a Song”, compassos 89-91, motivo melódico por graus conjuntos



Os motivos rítmicos e/ou melódicos, estão muito presentes no discurso de outro saxofonista, trata-se de Sonny Rollins. O uso de um motivo melódico aparece no exemplo seguinte onde é observado o uso de uma ideia de frase diatônica em E7 no compasso 50, e que essa mesma ideia é repetida no compasso seguinte mas adaptada ao acorde Bb-7 (Figura 91).

Figura 91: Improvisação de Sonny Rollins sobre o tema “Eternal Triangle” do disco “Sonny Side Up” de Dizzy Gillespie, Sonny Rollins e Sonny Stitt, editado em 1957. Compassos 49-52, motivo melódico por graus conjuntos



No compasso 93 (Figura 92), verifica-se o uso de duas técnicas muito comuns nas improvisações de Joe Henderson, a rearmonização diatônica e o uso de cromatismos normalmente associados ao *bebop*. Neste caso, a rearmonização diatônica consiste na substituição do acorde II pelo acorde V7 associado a esse II, nomeadamente D7 em vez de Aø. Este acorde D7 aparece com as alterações à nona e à sexta, tem 9ª menor e 13ª menor, que remete para o modo mixolídio (b9b13),<sup>70</sup> e por estar construído por cima do VII grau da tonalidade é considerado um dominante secundário. Juntamente com a rearmonização, Joe Henderson utiliza um cromatismo característico do *bebop*, que aparece entre a fundamental e a 7ª menor do acorde de dominante.

Figura 92: “Without a Song”, compassos 93-94, rearmonização diatônica e elemento *bebop*

<sup>70</sup> Mixolídio (b9b13) é o quinto modo da escala menor harmónica.



A mesma ideia que Joe Henderson usou no exemplo anterior, pode ser observada no exemplo seguinte. Neste excerto de improvisação de Charlie Parker sobre a música “Au Privave” é usado o cromatismo no acorde dominante (D7) com a mesma ideia (Figura 93).

Figura 93: Improvisação de Charlie Parker sobre o tema “Au Privave” do disco “Confirmation: The Best Of The Verve Years” gravado em 1946 e editado em 1995. Compassos 32-33, elemento *bebop*



Na Figura 94, pode-se observar novamente o uso dos motivos. Neste motivo rítmico de três notas, há uma repetição quatro vezes com uma resolução na última das vezes. Cada motivo é constituído por uma semínima e duas colcheias e a primeira nota é igual à terceira, com a exceção do último motivo, o qual resolve numa nota diferente.

Figura 94: “Without a Song”, compassos 100-102, motivo rítmico de três notas



Na conclusão do segundo *chorus*, Joe Henderson utiliza vários cromatismos que demonstram a influência do *bebop* nas suas improvisações. No compasso 111 (Figura 95), é visível o cromatismo entre as notas Ré e o Dó, entre o Dó e o Si bemol e entre o Sol e Fá do compasso seguinte. No compasso 112, observa-se o cromatismo entre o Fá e o Mi bemol e entre o Dó e o Si bemol. Todos os cromatismos são tocados nos contratempos e as notas importantes dos acordes a tempo. Na última frase do solo, Joe Henderson conclui através de *voice leading*, da 7ª de Bb7 para a 3ª de EbΔ. A última nota já aparece no início do *chorus* seguinte onde entra o *tutti*.

Figura 95: “Without a Song”, compassos 111-113, elementos do *bebop*



Depois do solo improvisado de Joe Henderson, entra a Big Band com um *shout chorus* que vai alternando entre pequenas perguntas da Big Band e respostas improvisadas de Joe Henderson. A melodia volta a ser tocada no último “A” da estrutura e de seguida aparece a coda final e a conclusão do tema.

## 7.5. Resumo

Na análise detalhada anteriormente sobre a improvisação de Joe Henderson, observam-se vários elementos que diferem das análises anteriores nos capítulos 5 e 6, e que se aproxima mais à análise do capítulo 4. Uma das razões que justificam essa aproximação à primeira análise, tem a ver com a questão temporal. Apesar do disco “Big Band” apenas ter sido editado em 1996, uma parte do álbum foi gravado em 1992, e o tema “Without a Song” que é analisado neste capítulo, foi uma das músicas gravadas nesta primeira fase, que se aproxima ao primeiro disco a nível temporal.

Ao longo de todo a improvisação verifica-se um maior cuidado a nível rítmico, melódico e harmónico. A clareza do discurso de Joe Henderson observa-se pelos elementos escolhidos, como o uso mais constante de figuras rítmicas repetidas e o uso de motivos rítmicos melódicos simples e muitas vezes diatónicos. A influência dos saxofonistas Charlie Parker, Sonny Rollins e John Coltrane continua presente nesta improvisação de Joe Henderson como já havia sido demonstrado noutros solos improvisados anteriores. Este disco, é o único com um formato alargado, em Big Band, assente num estilo mais *mainstream*, e esta análise demonstra isso mesmo, através dos elementos descritos anteriormente.



## CAPÍTULO 8

### ANÁLISE DE “SUMMERTIME”

#### 8.1. Introdução e contextualização

“Summertime” foi escrito em 1934 e foi uma das primeiras composições que George Gershwin escreveu para a sua primeira ópera, estamos a falar de “Porgy & Bess”, que estreou em 1935. A canção foi inspirada no jazz, é uma canção de embalar para Clara cantar para o seu filho e é repetida várias vezes ao longo desta ópera. A primeira interpretação desta canção, foi feita por uma cantora de ópera com formação clássica, a soprano americana Abbie Mitchell. “Summertime” passou a ser interpretado por milhares de artistas, de todos os géneros, do *reggae* ao *disco* passando pelo jazz, e atingiu um enorme sucesso. Um ano depois da estreia da ópera, surgiu a primeira versão feita por uma cantora de jazz, trata-se de Billie Holiday com apenas 21 anos na altura. Depois de Billy Holiday muitas versões se seguiram como as de Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Janis Joplin, Sting e até a fadista portuguesa Amália Rodrigues gravou uma versão que aparece no disco “American Songs”.

Joe Henderson também criou a sua versão do “Summertime”, que aparece no disco “Porgy & Bess” como segunda faixa. Este disco foi gravado nos dias 25, 26, 27 e 28 de maio de 1997 nos estúdios Avatar em New York e lançado no mesmo ano. Foi o quinto e último disco que Joe Henderson gravou para a editora Verve Records.

#### 8.2. Tipo de formação e estrutura do tema

A versão de Joe Henderson do tema “Summertime”, é apresentada num formato de septeto, com Joe Henderson no saxofone tenor, Chaka Khan na voz, Stefon Harris no vibrafone, John Scofield na guitarra, Tommy Flanagan no piano, Dave Holland no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria. A música “Summertime” tem uma forma mais pequena do que os habituais *standards* de jazz, tem apenas 16 compassos, e pode ser dividida em duas

secções, a secção “A” com 8 compassos e a secção “B” com outros 8 compassos. Esta versão aparece num compasso quaternário e é tocado num tempo *swing* médio,  $\text{♩} = 100$ .

A duração total deste tema nesta gravação, é de 185 compassos. Este tema começa com uma introdução apenas de contrabaixo que dura 8 compassos e de seguida junta-se a secção rítmica, fazendo mais 8 compassos. A melodia, na voz de Chaka Khan entra em anacrusa e faz duas voltas à forma do tema (32 compassos). Depois da melodia a estrutura vai para a secção de solos, onde começa a improvisação de Joe Henderson que tem a duração de três *chorus* (48 compassos), seguindo-se a improvisação de guitarra de John Scofield que dura dois *chorus* (32 compassos). A seguir à secção de solos, volta a entrar a melodia cantada por Chaka Khan com respostas tocadas pelo Joe Henderson, e com a duração novamente de dois *chorus* (32 compassos). Na coda final repetem duas vezes os últimos 4 compassos (8 compassos) e surge de seguida uma *vamp* sempre em A-7, onde improvisam colectivamente durante 16 compassos. Depois desta improvisação colectiva há uma suspensão final que dura 1 compasso aproximadamente.

Na tabela seguinte, é apresentada a estrutura do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 10: “Summertime”, estrutura do tema

Descrição	Introdução		Melodia		solo Henderson			solo Scofield		Melodia		Final
	Baixo	S. Rítmica	1º chorus	2º chorus	3º chorus	4º chorus	5º chorus	6º chorus	7º chorus	8º chorus	9º chorus	Coda
Estrutura	(1-8)	(9-16)	(17-32)	(33-48)	(49-64)	(65-80)	(81-96)	(97-112)	(113-128)	(129-144)	(145-160)	(161-185)
Compassos												

### 8.3. Análise harmónica do tema

“Summertime” está na tonalidade de Lá menor, mas ao longo da progressão harmónica aparecem alguns acordes que não pertencem à tonalidade principal. A música começa no acorde de tónica que é A-7 e dura três compassos, tornando-se depois num acorde dominante para fazer o movimento de V7 – I em relação a D-7. Este acorde A7 é considerado um dominante secundário. Na segunda parte da secção “A” há uma descida do baixo que passa pela 7ª de D-7 (faz com que o acorde fique em 3ª inversão), até chegar ao

Bø. Este acorde de Bø, é o II grau da tonalidade e aparece num movimento de II – V7 para resolver novamente no acorde de tónica já no início da secção “B” do tema. Na secção “B” volta-se a verificar a duração de três compassos no acorde de A-7 e depois há um movimento de II – V7 para a escala relativa maior que é CΔ. Este movimento para o III grau menor da tonalidade é feito com o recurso a um sobretónica secundária e o respectivo dominante secundário. Segue-se depois novamente o movimento de II – V7 para a tonalidade principal que é A-7.

Na tabela seguinte, pode-se observar a progressão harmónica do tema, utilizada nesta gravação.

Tabela 11: “Summertime”, progressão harmónica

<b>A</b>	A-7	%	%	A7
	D-7	D-7/C	Bø	E7(b9)
<b>B</b>	A-7	%	%	D-7 G7
	CΔ	Bø E7(b9)	A-7	%

#### 8.4. Análise da improvisação de Joe Henderson

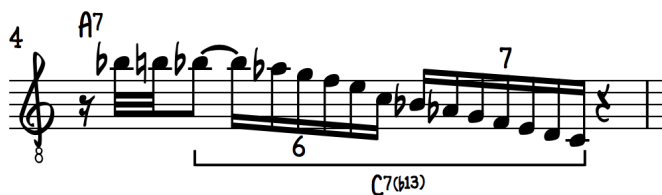
Após a exposição da melodia, Joe Henderson inicia o seu solo improvisado, começando em anacrusa para o início do seu primeiro *chorus*. Começa com uma frase diatónica em relação a A-7, mas logo no segundo compasso faz uma rearmonização não diatónica, usando as mesmas notas da anacrusa mas meio tom acima, sugerindo o acorde de Ab. Tanto a primeira como a segunda frase terminam na nota Mi, com a diferença de que na segunda frase termina uma oitava acima (Figura 96).

Figura 96: “Summertime”, compassos 1-2, rearmonização não diatónica



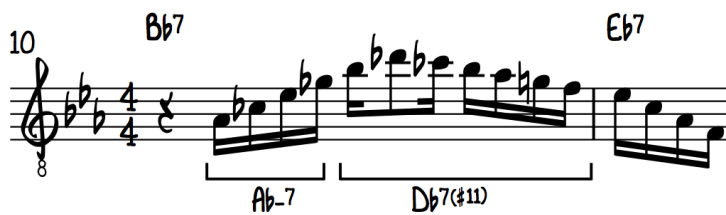
No exemplo seguinte, Joe Henderson volta a usar uma reharmonização não diatônica. Apesar de ser uma reharmonização não diatônica, verifica-se uma relação entre o acorde A7 e o acorde que é sugerido, o C7. Através da escala diminuta, podem-se construir vários acordes dominantes, todos eles a uma distância de 3ª menor. C7 é um desses casos, está a uma 3ª menor de A7. Apesar de a reharmonização ser feita a partir da escala diminuta, Joe Henderson usa o modo mixolídio (b13) em relação a C7 (Figura 97).

Figura 97: “Summertime”, compasso 4, reharmonização não diatônica



O uso da reharmonização não diatônica, é uma ferramenta muito comum nas improvisações de John Coltrane. No exemplo seguinte podemos observar que em vez de improvisar sobre o acorde de Bb7, John Coltrane utiliza um movimento de II – V7 para uma tonalidade onde não se observa uma relação com Bb7 (Figura 98).

Figura 98: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Blue Train” do disco “Blue Train” de 1957. Compassos 10-11, reharmonização não diatônica



Ao longo das várias análises dos solos improvisados de Joe Henderson, já foi possível observar a técnica que é usada no exemplo seguinte. A omissão do acorde de II grau acontece no compasso 7. Ao tocar o Sol sustenido, está já a sugerir o acorde de E7, saltando por cima do acorde Bø. É assumido o acorde E7 durante os compassos 7 e 8. A imposição de uma 9ª menor no acorde de E7, verifica-se com o uso recorrente da nota Fá (Figura 99).

Figura 99: “Summertime”, compassos 7-8, omissão do acorde II



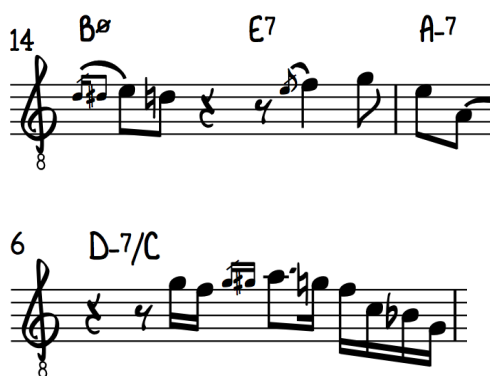
No compasso 10 e 11, Joe Henderson utiliza duas téttrade encadeadas, uma ascendente e outra descendente. Na téttrade ascendente observa-se o acorde de A-7 e na téttrade descendente pode-se verificar a téttrade de GΔ, ambas as duas aparecem no estado fundamental. A repetição constante deste motivo de duas tétrades é visível na Figura 100.

Figura 100: “Summertime”, compassos 10-11, repetição de motivo de duas tétrades



A diversidade rítmica está constantemente presente em todas as improvisações de Joe Henderson. Nos compassos 14 e 6, observa-se o uso de uma apogiatura rítmica. No compasso 14 utiliza inclusive duas vezes a mesma técnica (Figura 101).

Figura 101: “Summertime”, compassos 14 e 6, apogiatura rítmica



A apogiatura rítmica também pode ser observada em vários solos improvisados de John Coltrane. Nos seguintes exemplos é possível observar o uso deste recurso em várias improvisações (Figura 102, 103 e 104).

Figura 102: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Lazy Bird” do disco “Blue Train” gravado em 1957. Compassos 6 e 33, apogiatura rítmica

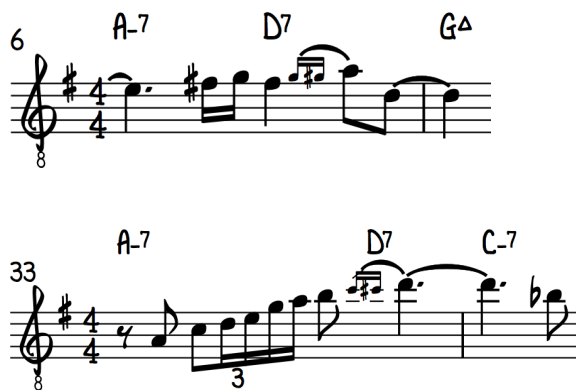


Figura 103: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Cousin Mary” do disco “Giant Steps” editado em 1960. Compassos 15 e 18, apogiatura rítmica

Figure 103 shows two measures of musical notation. Measure 15 is marked with the chord  $A\flat 7$  and measure 18 with  $D\flat 7$ . Both measures are in 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature of 4/4. Measure 15 shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. Measure 18 shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note.

Figura 104: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Equinox” do disco “Coltrane's Sound” editado em 1964. Compassos 22 e 58, apogiatura rítmica

Figure 104 shows two measures of musical notation. Measure 22 is marked with the chord  $G\# 7(b9)$  and measure 58 with  $G\# 7(b9)$ . Both measures are in 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature of 4/4. Measure 22 shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter note, a triplet of eighth notes, and a quarter note. Measure 58 shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note.

A imposição de acordes ou modos diferentes, com a alteração de apenas uma só nota, acontece regularmente. Na entrada para o segundo *chorus* de improvisação, Joe Henderson está a repetir a nota Fá sustenido que não pertence ao centro tonal apresentado. O tema está em  $A-7$ , que remete para a escala menor natural ou modo eólio, que contém a nota Fá natural, onde ocupa o lugar de  $6^a$  menor dentro da escala. Ao tocar o Fá sustenido, está a sugerir uma  $6^a$  maior e assim a alterar o modo original. O modo menor presente com a  $6^a$  maior é o dórico, que remete para a tonalidade de Sol maior ou a respectiva escala relativa,

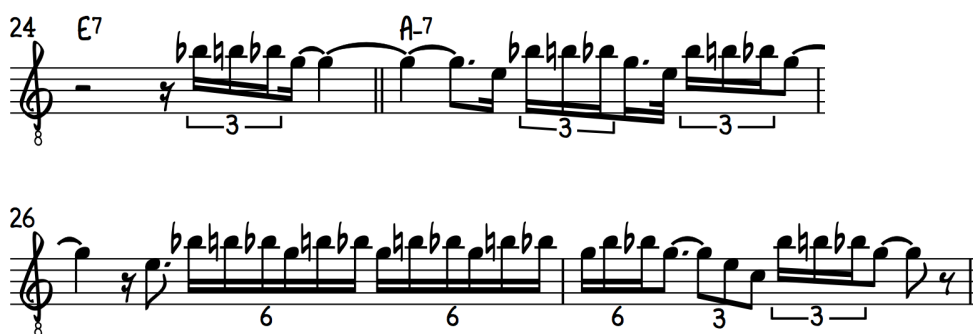
Mi menor (Figura 105).

Figura 105: “Summertime”, compassos 17-19, alteração do modo original



O uso de motivos e sua repetição é verificada nos exemplos seguintes. Joe Henderson explora um pequeno motivo de aproximação cromática, Si bemol, Si natural e Si bemol, saltando depois uma 3ª menor para a nota Sol. Este motivo de quatro notas acontece várias vezes, em diferentes tempos do compasso. Visualiza-se nos compassos 24, 25 e no início do terceiro tempo do compasso 26. De seguida, Joe Henderson omite a primeira nota do motivo anterior e repete quatro vezes o novo motivo, de apenas três notas (Si, Si bemol e Sol). Depois desta pequena alteração, e já no compasso 27, no terceiro tempo, Joe Henderson volta a repetir o primeiro motivo de quatro notas (Figura 106).

Figura 106: “Summertime”, compassos 24-27, motivo de quatro e três notas



No exemplo seguinte, e na entrada para o terceiro *chorus* de improvisação, verifica-se uma técnica que ainda não tinha sido utilizada nas análises anteriores. Joe Henderson explora o uso dos harmônicos das notas Lá bemol, Lá e Si bemol (corresponde às notas Si bemol, Si



e Dó no saxofone tenor). Observa-se uma alternância entre uma nota real, e a mesma nota conseguida através de um harmónico. Este harmónico resulta através da série dos harmónicos,<sup>71</sup> e para isso é utilizada a dedilhação de uma nota grave. O primeiro harmónico da série, corresponde à oitava acima da nota original, e é observado entre os compassos 32 e 34. A nota dedilhada é a dada entre parênteses. Ao mesmo tempo (pelo facto de a nota dada através do seu harmónico no saxofone não ter o mesmo timbre), verifica-se um efeito próximo de uma desafinação, resultante da diferença tímbrica das duas notas, do harmónico em relação à nota real (Figura 107).

Figura 107: “Summertime”, compassos 32-34, uso de harmónicos do saxofone



O uso de harmónico das notas mais graves do saxofone na improvisação não é muito comum. Um exemplo de um saxofonista que usa esta técnica muito frequentemente é John Coltrane. Como podem observar no exemplo seguinte, John Coltrane usa a posição do registo grave para tocar harmónicos dessas mesmas notas, com a posição do Lá bemol é ouvido o Mi bemol (Figura 108).

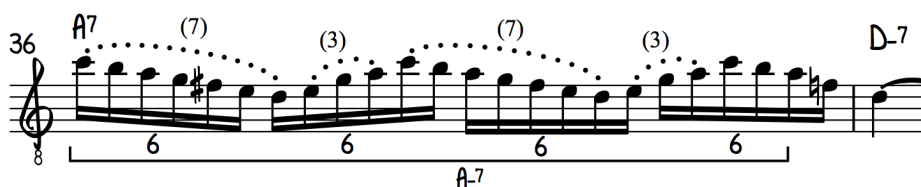
Figura 108: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Chasin’ The Trane” do disco “Live at the Village Vanguard” editado em 1961. Compassos 218-219, uso de harmónicos do saxofone

<sup>71</sup> A série dos harmónicos é explicada no livro “*Top- Tones for the Saxophone*” de Sigurd Rachèr na página 11.



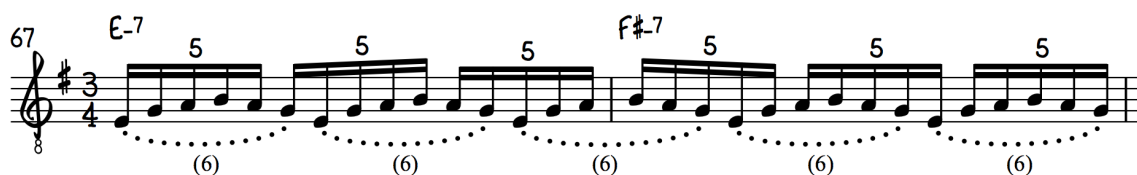
Nas exemplos seguintes, verifica-se o uso de figuras rítmicas com uma maior subdivisão a nível de tempo. Joe Henderson improvisa em sextinas, septinas e fusas. Dentro destas figuras rítmicas, Joe Henderson agrupa-as em diferentes grupos. Na Figura 109, verifica-se que utiliza uma frase agrupada em sete sextinas, seguindo-se uma frase de três sextinas, e volta a repetir a mesma ideia. O uso de grupos diferentes da subdivisão original, dá a ilusão de uma polirritmia. Observa-se também que a nível harmónico, Joe Henderson não está a respeitar o acorde principal. Permanece sempre em A-7 com a 6ª maior, até à resolução em D-7 no compasso 37.

Figura 109: “Summertime”, compasso 36, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos



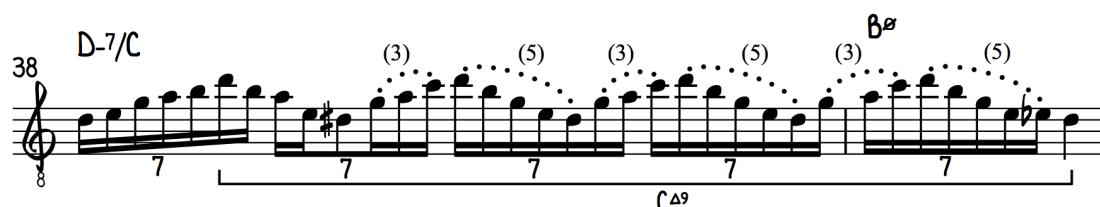
Na Figura 110, que corresponde a um excerto do solo improvisado de John Coltrane sobre a música “My Favorite Things”, é usado uma subdivisão em quintinas, com um padrão agrupado em grupos de seis. Com o uso deste padrão, observa-se uma polirritmia de cinco contra seis.

Figura 110: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “My Favorite Things” do disco “My Favorite Things” editado em 1961. Compassos 67-68, subdivisão rítmica com polirritmia



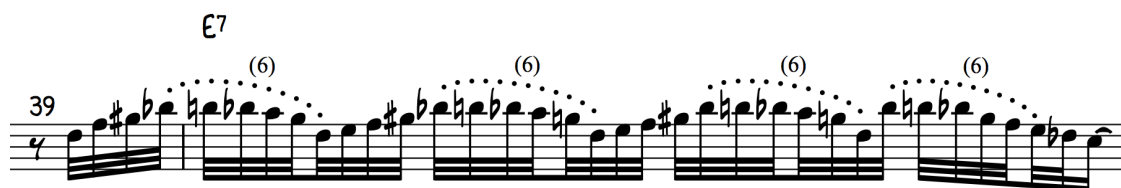
Nos compassos 38 e 39, volta-se a observar a utilização de subdivisões do tempo, desta vez em septinas. Mais uma vez, e à semelhança do que se verificou na exemplo anterior, Joe Henderson utiliza frases com diferentes agrupamentos. Verifica-se o uso de frases em grupos de três septinas, seguindo-se frases em grupos de cinco septinas. A nível harmónico, Joe Henderson está a sugerir o acorde de  $C\Delta$  por cima do  $D-7/C$ . Apesar de aparecer o Ré sustenido, essa nota está apenas a fazer uma aproximação à nota Mi, 3ª do acorde de  $C\Delta$  (Figura 111).

Figura 111: “Summertime”, compassos 38-39, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos



Neste início do terceiro e último *chorus* de improvisação, verifica-se uma maior diversidade rítmica, com o uso de diferentes subdivisões e diferentes agrupamentos de subdivisões. Joe Henderson foi aumentando a subdivisão, de seis para sete, até chegar a oito (fusas). No compasso 40, Joe Henderson toca uma frase agrupada em 6 fusas, e vai deslocando a entrada da frase. A primeira frase começa na última fusa, a segunda começa a tempo, a terceira na segunda fusa, e depois volta a entrar na última fusa. As primeiras três frases, estão a começar sempre com uma diferença de fusa, mas a última frase já não respeita o padrão anterior, começa antes (Figura 112).

Figura 112: “Summertime”, compassos 39-40, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos



Depois das frases anteriores, em que improvisa a pensar em fusas, onde poderá ser considerado o ponto mais alto do solo, Joe Henderson começa a reduzir a subdivisão daqui até ao final da sua improvisação. No compasso 41, observa-se o uso novamente de septinas. Estas septinas estão agrupadas em frases de oito, o que dá a ilusão de polirritmia (Figura 113).

Figura 113: “Summertime”, compassos 41-42, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos



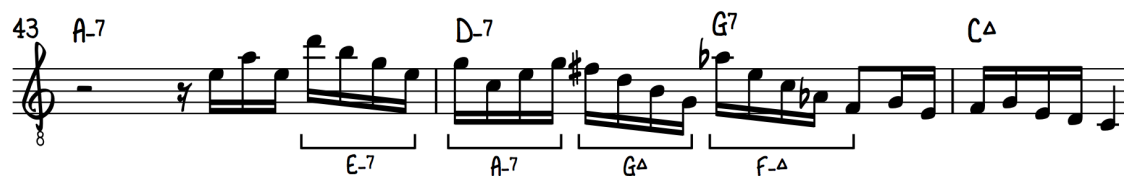
É possível observar no exemplo seguinte, novamente um excerto de uma improvisação de John Coltrane, desta vez sobre a música “Spiral” onde é aplicado uma subdivisão rítmica com um agrupamento diferente. Com o ritmo em septinas, John Coltrane usa um motivo agrupado em grupos de três (Figura 114).

Figura 114: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Spiral” do disco “Giant Steps” editado em 1960. Compassos 68 e 69, subdivisão rítmica e diferentes agrupamentos



Aproximando-se do final da improvisação, Joe Henderson volta a diminuir a subdivisão rítmica, usando semicolcheias. No exemplo seguinte, verifica-se o uso da reharmonização diatônica e não diatônica. No compasso 43 e no primeiro tempo do compasso 44, é usada a reharmonização diatônica através dos acordes E-7 e A-7. No segundo tempo do compasso 44, Joe Henderson toca a téttrade de G $\Delta$  que já não pertence à tonalidade de A-7. No terceiro tempo do mesmo compasso, observa-se o uso da téttrade de F- $\Delta$ , por cima do acorde de G7. O acorde de F- $\Delta$  tem uma proximidade a G7 e resulta através da Harmonia Negativa<sup>72</sup> (Figura 115).

Figura 115: “Summertime”, compassos 43-45, reharmonização diatônica e não diatônica



Joe Henderson termina a improvisação tocando uma frase ascendente com uma subdivisão à tercina. Frase essa, bastante diatônica que resulta através do uso da escala pentatônica menor.<sup>73</sup> O final dessa frase termina na nota Mi, que é prolongada no início do novo *chorus* e do solo improvisado da guitarra. O solo da guitarra começa com a mesma frase que Joe Henderson tocou anteriormente, por cima da nota prolongada do saxofone (Figura 116).

<sup>72</sup> Harmonia Negativa ou “Negative Harmony” é um conceito musical desenvolvido pelo compositor Ernst Levy, e que vem descrita no livro “A Theory Of Harmony” (1985).

<sup>73</sup> A escala pentatônica menor não contém o 2º e 6º grau da escala na sua construção, tem apenas o 1º, 3º, 4º, 5º e 7º.

Figura 116: “Summertime”, compassos 48-49, frase diatônica através do uso da escala pentatônica menor



O uso da escala pentatônica menor também pode ser observada na improvisação de John Coltrane na música “Impressions”. O uso desta escala contribui para uma sonoridade diatônica (Figura 117).

Figura 117: Improvisação de John Coltrane sobre o tema “Impressions” do disco “Impressions” editado em 1963. Compassos 22-24, uso da escala pentatônica menor



Depois da improvisação de Joe Henderson, começa o solo improvisado da guitarra voltando depois à melodia, seguindo-se para a coda final e para a natural conclusão do tema.

## 8.5. Resumo

Na análise detalhada anteriormente sobre o solo improvisado de Joe Henderson, observa-se o uso de elementos característicos e comuns a outros solos, mas de uma forma mais constante e menos clarificada, sobretudo a nível rítmico. Outros elementos como a

rearmonização diatónica e não diatónica, a omissão do acorde II no movimento II – V7 também são observados ao longo desta improvisação. A nível rítmico, verifica-se que Joe Henderson explora muitas ideias sem que metricamente elas encaixem no compasso em causa. A subdivisão nem sempre é exata, e a transcrição da improvisação torna-se muito complexa, sendo por vezes uma aproximação a nível de escrita do que Joe Henderson tocou. Algumas das figuras rítmicas que são usadas, são aplicadas como forma de efeito sonoro.

Os elementos característicos nesta improvisação têm novamente similitudes com outros saxofonistas. À semelhança das análises anteriores, esta também possui elementos dos saxofonistas Charlie Parker e Sonny Rollins, contudo é com John Coltrane que é mais visível a comparação ao nível da escolha de improvisação. Na análise do solo improvisado de Joe Henderson podemos observar diversos elementos semelhantes à era modal de John Coltrane, como as rearmonizações não diatónicas, a diversidade e subdivisão rítmica, o uso de apogiaturas rítmicas e a exploração dos harmónicos do saxofone no seu discurso. Todos estes elementos estão presentes nos discos do início da década de 1960, que correspondem à fase final da vida de John Coltrane. Esta análise, que representa o último disco a ser gravado por Joe Henderson para a Verve Records, e remete para uma fase da sua vida, em que a nível de saúde, já era visível algumas fragilidades como foi referido por John Scofield no questionário realizado.<sup>74</sup> Essas fragilidades podem ser observadas pela menor clarividência na sua improvisação quer a nível rítmico, quer a nível melódico, quer a nível harmónico.

---

<sup>74</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

## **CAPÍTULO 9**

### **PROPOSTA METODOLÓGICA DE ENSINO**

O conhecimento adquirido sobre o saxofonista Joe Henderson na década de 1990 para a Verve Records foi obtido através da contextualização histórica de Joe Henderson e suas influências, a sua ligação contratual com a Verve Records e a análise dos cinco solos improvisados, um por cada disco editado. As influências dos saxofonistas Charlie Parker, John Coltrane e Sonny Rollins são observadas no discurso de Joe Henderson, contudo serviram apenas de ponto de partida para a criação de um discurso original e inconfundível. Algumas das características presentes nas improvisações de Joe Henderson não são de fácil compreensão para os estudantes e, por isso, é apresentada neste capítulo uma proposta metodológica de ensino. Esta proposta pretende desmistificar os aspectos característicos de improvisação de Joe Henderson, ajudando a uma melhor compreensão, através de pequenos exemplos, que poderão ser estudados e aplicados nas improvisações, a posteriori. A proposta apresentada pretende contribuir com ferramentas importantes para um reconhecimento dos elementos que Joe Henderson usou durante a década de 1990 nos álbuns para a Verve Records, ajudando assim os estudantes e/ou músicos em geral a exprimirem-se do mesmo modo que Joe Henderson fazia.

Todos os exemplos abaixo apresentados devem ser executados em todos os tons e sempre no registo completo do saxofone, podendo também serem aplicados por outros instrumentos, sejam eles melódicos ou harmónicos. A aplicação dos padrões em diferentes ciclos (diatonicamente, cromaticamente, tons inteiros, ciclo de quintas) contribui para uma melhor compreensão e consolidação dos padrões. Serão usados algarismos arábicos na apresentação dos padrões, com o objectivo de contribuir para uma melhor compreensão e facilitar a transposição dos exemplos para outras tonalidades. Embora os estudantes possam recorrer à notação musical tradicional para visualização dos exemplos noutras tonalidades, a compreensão dos padrões através de algarismos contribui para um conhecimento mais aprofundado, valorizando assim esta proposta apresentada.

De forma a tornar mais fácil a consulta do capítulo, os exemplos serão divididos através dos três elementos básicos da música: melodia, harmonia e ritmo.



## 9.1. Melodia

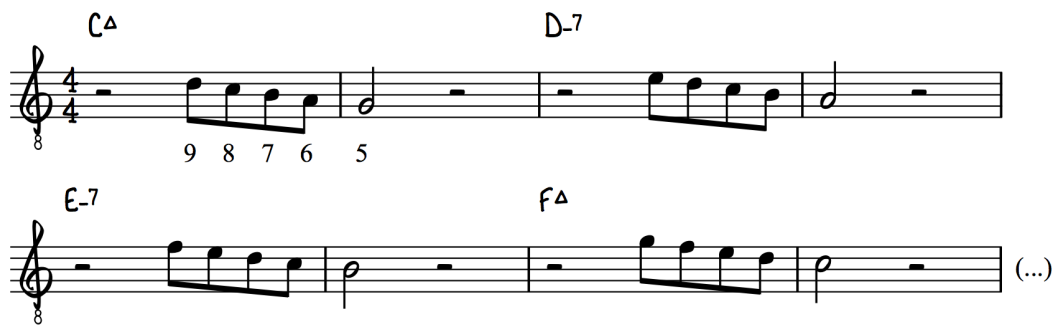
Nos solos improvisados de Joe Henderson observam-se vários elementos associados à melodia, como é o caso das frases melódicas num sentido horizontal, a maioria delas dentro de um contexto tonal, ou respeitantes ao acorde em questão nesse momento. Na Figura 3, observa-se que Joe Henderson utiliza uma frase melódica descendente com um ritmo simples, começando na 5ª e terminando na 7ª, omitindo a 4ª (5, 3, 2, 1, 7). Este padrão pode ser adaptada a qualquer acorde, havendo a necessidade de ajustar as notas de acordo com o seu modo a utilizar. De seguida é apresentado o padrão referido, juntamente com o ritmo que utilizou. O exemplo é apresentado na tonalidade de Dó maior, subindo diatonicamente pelos respectivos graus diatónicos (Figura 118).

Figura 118: Padrão (5, 3, 2, 1, 7)



Na Figura 20 é apresentada outra frase melódica a partir de uma improvisação de Joe Henderson. Neste exemplo observa-se novamente uma frase descendente, começando na 9ª e de seguida descendo até à 5ª do acorde em questão (9, 8, 7, 6, 5). A apresentação é feita novamente na tonalidade de Dó maior para uma melhor compreensão (Figura 119).

Figura 119: Padrão (9, 8, 7, 6, 5)



O exemplo anterior é apresentado apenas até ao 4º grau da tonalidade, podendo ser concluído até ao 7º, respeitando o mesmo padrão e lógica de construção. Observa-se nova frase melódica na Figura 28, onde Joe Henderson toca dois compassos sempre em colcheias, respeitando o acorde e respectiva escala/modo associado. O padrão é apresentado na tonalidade de Dó maior (Figura 120).

Figura 120: Padrão (3, 5, 6, 7, 9, 8, 7, 6, 5, 3, 2, 1, 7, 1, 3, 5)



A aplicação deste padrão em todos os graus diatónicos deverá ser feita pela mesma ideia de construção diatónica dentro de cada acorde.

Joe Henderson utiliza frequentemente elementos associados ao *bebop*, resultante do seu estudo do saxofonista Charlie Parker. Os elementos aparecem através da dupla aproximação a uma nota alvo, ou através do uso do cromatismo associado às escalas *bebop*. A dupla aproximação pode ser diatónica ou cromática. Na Figura 16, Joe Henderson aplica a dupla aproximação cromática, descendo e subindo meio tom à nota de chegada. Utilizando esta ideia, é demonstrado de seguida um exemplo de como aplicar este padrão (Figura 121).

Figura 121: Dupla aproximação cromática às notas do acorde



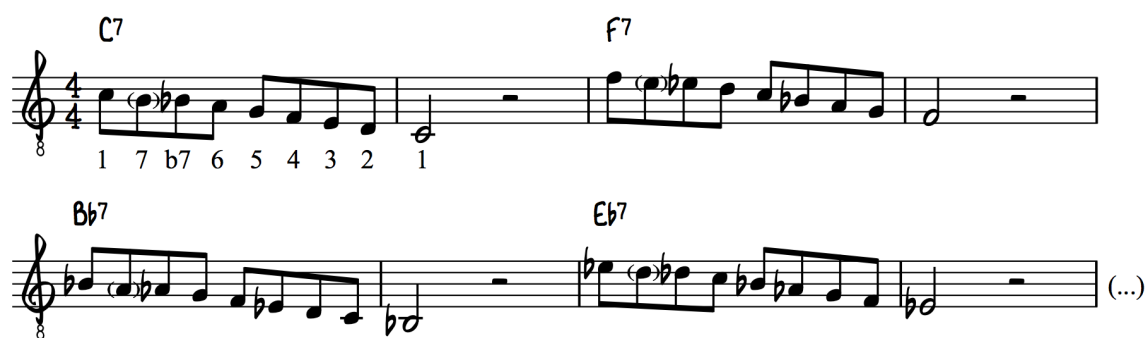
A dupla aproximação na Figura 29 aparece no sentido contrário ao que é apresentado no exemplo seguinte. Neste exemplo, a aproximação à nota do acorde é feita cromaticamente no sentido ascendente, mas diatonicamente no sentido descendente (Figura 122).

Figura 122: Dupla aproximação cromática e diatônica às notas do acorde



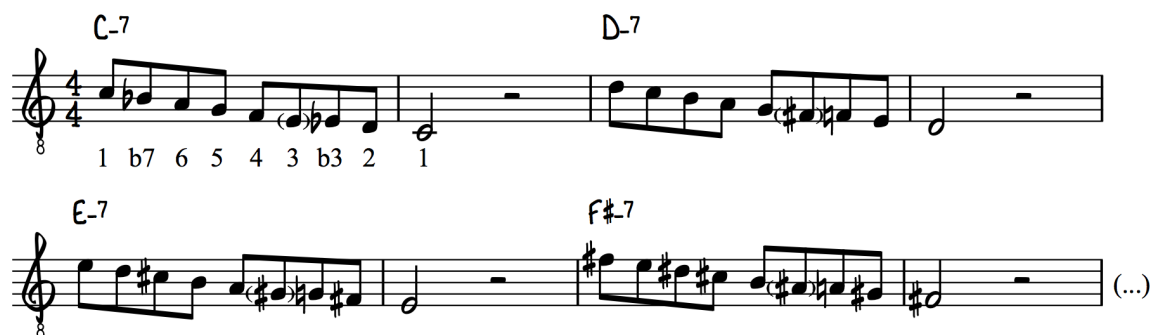
A dupla aproximação pode ser aplicada a qualquer acorde, tendo como ponto de partida as notas que definem o acorde (1, 3, 5 e 7). O uso das escalas *bebop* aparece em diferentes tipos de acorde, como é referido anteriormente. O cromatismo acrescentado aplica-se em graus diferentes de acordo com a qualidade do acorde. Joe Henderson utiliza diversas vezes o cromatismo nos acordes dominantes, aparecendo sempre no sentido descendente (Figuras 10, 31, 40, 58 e 92). No acorde dominante o cromatismo é introduzido entre a fundamental e a 7<sup>a</sup> menor. No exemplo que se segue, os acordes aparecem através do ciclo das quintas (Figura 123).

Figura 123: Escala *bebop* sobre o acorde dominante



No acorde menor o cromatismo é introduzido noutro grau da escala, entre a 4ª e a 3ª menor. Mais uma vez, Joe Henderson executa a escala no sentido descendente (Figura 65). No exemplo seguinte é utilizada a escala *bebop* sobre um acorde menor enquanto dórico. Os acordes aparecem através de ciclos de segundas maiores ascendentes. (Figura 124).

Figura 124: Escala *bebop* sobre o acorde menor (dórico)



No acorde maior o cromatismo é introduzido entre a 6ª maior e a 5ª perfeita. No exemplo presente na Figura 95, Joe Henderson volta a utilizar a escala no sentido descendente, observando-se uma consistência independentemente de ser dominante, menor ou maior. No exemplo seguinte, os acordes aparecem através de ciclos de segundas menores ascendentes (Figura 125).

Figura 125: Escala *bebop* sobre o acorde maior



O uso de acordes arpejados está muito presente nas improvisações de Joe Henderson e podem ser utilizados enquanto padrões de uma forma musical, como é observado nas Figuras 23 e 48. Utilizando o exemplo da Figura 23, é apresentado o padrão através de uma sequência de acordes diatônicos (Figura 126).

Figura 126: Acordes arpejados. Padrão (1, 3, 5, 7, 7, 5)



Joe Henderson também aplica os acordes arpejados de outra maneira, utilizando a téttrade do acorde no sentido descendente e a começar na 7ª (Figuras 7, 75 e 87). No exemplo seguinte é utilizada a mesma ideia em acordes maiores, através do ciclo de segundas menores ascendentes (Figura 127).

Figura 127: Acordes arpejados. Padrão (7, 5, 3, 1)



Os padrões apresentados devem ser executados em todas as tonalidades, com as diferentes qualidades dos acordes, utilizando o raciocínio através dos graus indicados, aplicando também o uso de diferentes ciclos.

## 9.2. Harmonia

Os solos improvisados de Joe Henderson contêm uma forte incidência no que à harmonia diz respeito. O seu conhecimento aprofundado de harmonia e de progressões harmônicas contribuíram para a sua exímia capacidade em fazer alterações durante as improvisações, nomeadamente em rearmonizações. A influência de John Coltrane está bastante presente no discurso de Joe Henderson, embora a partir dessa influência tenha conseguido criar padrões e ideias próprias, que contribuíram para a criação de uma identidade única. A rearmonização diatônica utilizada por Joe Henderson e demonstrada nas Figuras 14 e 15, está assente na ida ao 5º grau do acorde em questão, levando a um movimento harmônico chamado tonicização. De seguida, exemplifica-se esta técnica, usando o acorde de C-7 como acorde alvo, verificando-se, no compasso 2, o acorde de G7, que é o 5º grau de C-7 (Figura 128).

Figura 128: Rearmonização diatônica com o uso do 5º grau

original	D $\emptyset$	G7	C-7	⋮	
rearmonização	D $\emptyset$	G7	C-7	G7	C-7

Joe Henderson aplica outra reharmonização, como se observa na Figura 75, utilizando dois acordes diatônicos e adiando a resolução no acorde inicialmente esperado. Há uma relação diatônica dos acordes de D-7 e A-7 com o acorde de FΔ e, ao mesmo tempo, partilham muitas notas em comum na construção das respectivas tétrades (Figura 129).

Figura 129: Rearmonização diatônica com acordes de diferente qualidade

original	CΔ	G-7	C7	FΔ	∕	
rearmunização	CΔ	G-7	C7	D-7	A-7	FΔ

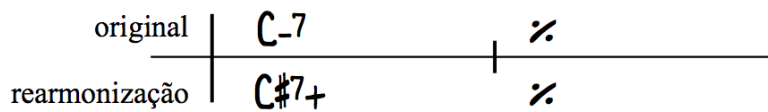
A reharmonização não diatônica está muito presente nas improvisações de Joe Henderson, com forte influência do estilo modal de John Coltrane. O conhecimento aprofundado a nível harmónico que já foi referido, aliado à influência de John Coltrane, é a alavanca para a criação de uma reharmonização inesperada nos momentos de improvisação. Foi demonstrado, através das Figuras 38, 40 e 97, a aplicação de um acorde uma 3ª menor acima do originalmente escrito. De seguida, sugere-se um exemplo de como aplicar este tipo de reharmonização (Figura 130).

Figura 130: Rearmonização não diatônica, 3ª menor a cima

original	G7sus	∕	∕	∕
rearmunização	G7sus	∕	Bb7	∕

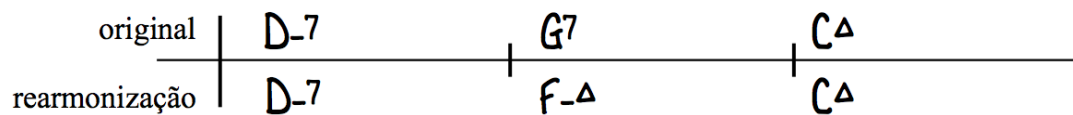
Na Figura 44 também é demonstrada outra reharmonização não diatônica. Neste caso, Joe Henderson está a improvisar meio tom a cima, mas mudando a qualidade do acorde e respectiva escala. Durante o acorde de C-7, Joe Henderson está a pensar em C#7+ (escala de tons inteiros) (Figura 131).

Figura 131: Rearmonização não diatônica, ½ tom a cima



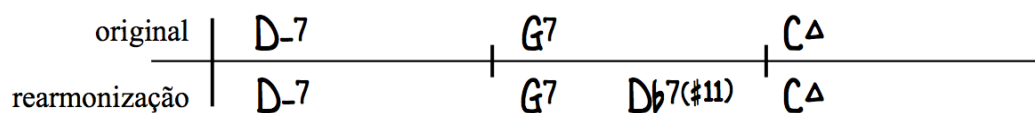
Na Figura 115, observa-se uma rearmonização não diatônica em que Joe Henderson substitui o acorde de G7 por um acorde próximo, que é obtido através da Harmonia Negativa – trata-se do acorde de F-. Além de usar esta substituição, Joe Henderson toca o acorde de F- com a sétima maior, dando maior tenção na sua resolução. A ideia neste caso é substituir o acorde V7 pelo acorde IV- (Figura 132).

Figura 132: Rearmonização não diatônica, substituição do V7 pelo IV-



A substituição tritônica é uma técnica transversal a muitos saxofonistas e músicos de jazz no geral, como John Coltrane e Sonny Rollins. É usada para criar tensão, substituindo o acorde de V7 pelo seu trítone e resolvendo por meio tom. Nas Figuras 10 e 19, observa-se o uso desta técnica por parte de Joe Henderson com duas variações. Na primeira, é aplicado a substituição antes da resolução (Figura 133).

Figura 133: Rearmonização não diatônica, substituição tritônica (1ª variação)





Na segunda variação, Joe Henderson substitui no início do compasso o acorde V7 pelo trítono e volta ao acorde original a meio do compasso antes da resolução, fazendo uma resolução por quinta perfeita (Figura 134).

Figura 134: Rearmonização não diatónica, substituição tritónica (2ª variação)

original	D-7	G7	CΔ
rearmonização	D-7	Db7	G7

Outra técnica de rearmonização não diatónica que Joe Henderson utiliza em várias improvisações é a alteração da qualidade do acorde e/ou modo original, como está presente nas Figuras 34, 65, 77 e 105. No exemplo que se segue, Joe Henderson faz uma resolução num acorde maior em vez de ser no acorde menor original, fazendo inclusive a preparação do acorde dominante com alteração da 9ª, de modo a sugerir a resolução em maior. Depois da resolução, volta ao acorde original, ainda dentro do mesmo compasso (Figura 135).

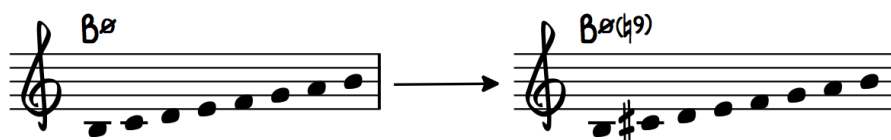
Figura 135: Rearmonização não diatónica, alteração da qualidade do acorde

original	Bø	E7(b9)	A-7	A-7/G
rearmonização	Bø	E9	AΔ	A-7

A alteração do modo original também é uma técnica presente nas improvisações de Joe Henderson e tem como objectivo a criação de uma tensão maior dentro do mesmo acorde. De seguida, são sugeridos dois exemplos, tirados dos solos improvisados de Joe Henderson. No primeiro exemplo, o modo associado ao acorde Bø é o lócrio e é sugerida

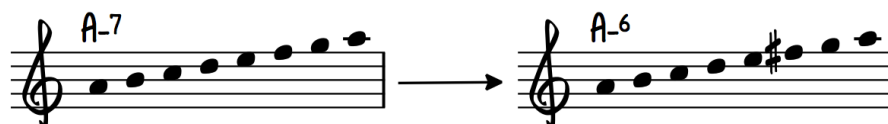
uma alteração através da introdução da 9ª natural, alterando assim o modo para o lícrio natural 9 (Figura 136).

Figura 136: Rearmonização não diatônica, alteração do modo lícrio para lícrio (♮9)



No segundo exemplo, dentro do modo eólio, que é o 6º grau da tonalidade, é sugerida a alteração do modo ao tocar a 6ª maior. Esta alteração sugere assim o modo dórico. Esta alteração é muito comum e pode ser observada também na versão do trompetista Miles Davis sobre o tema “Autumn Leaves”, que aparece no disco do saxofonista Cannonball Adderley (Figura 137).

Figura 137: Rearmonização não diatônica, alteração do modo eólio para dórico



A omissão do acorde de II grau aparece recorrentemente nas improvisações de Joe Henderson, estando presente em todos os cinco temas analisados. Aparece apenas nos movimentos de II – V menores (Figura 138).

Figura 138: Rearmonização, omissão do acorde de II grau

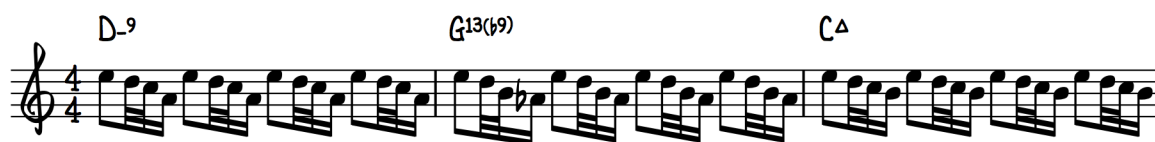
original	D <sup>9</sup>	G <sup>7</sup>	C <sup>-7</sup>
rearmônica	G <sup>7</sup>	∕	C <sup>-7</sup>

### 9.3. Ritmo

Através das análises feitas, verifica-se que Joe Henderson tem uma capacidade de invenção rítmica muito forte, com uma enorme diversidade de motivos rítmicos. No entanto, nota-se a influência do saxofonista Sonny Rollins sobre Joe Henderson, sobretudo através desses motivos. A transcrição exata das ideias que Joe Henderson utiliza torna-se muito complexa de realizar. Ainda assim, são dados alguns exemplos de ideias rítmicas baseadas nas improvisações de Joe Henderson, que poderão ser aplicadas como padrões nos solos improvisados.

São sugeridos três exemplos, de diferentes motivos rítmicos com mudanças de acordes, baseados nas ideias sugeridas nas improvisações de Joe Henderson, demonstrados nas Figuras 13, 60 e 68. No primeiro exemplo, observa-se uma intensidade rítmica grande e um motivo constante ao longo do exemplo, alterando apenas as notas que diferem de acorde para acorde (Figura 139).

Figura 139: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (1ª variação)



No segundo exemplo, é utilizado um motivo com menor atividade rítmica. É um motivo rítmico repetido e novamente adaptado à mudança dos acordes (Figura 140).

Figura 140: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (2ª variação)



No terceiro exemplo de motivos rítmicos com mudança de acordes, é sugerido um ritmo muito mais simples do que os exemplos anteriores. O ajuste à mudança de acordes volta a verificar-se (Figura 141).

Figura 141: Motivo rítmico, com mudança de harmonia (3ª variação)



Os motivos rítmicos podem ser utilizados também sempre no mesmo acorde. Joe Henderson aplica essa ideia em vários solos improvisados, repetindo um motivo rítmico pequeno ao longo da escala relativa ao acorde. De seguida, irão ser sugeridos outros três exemplos de motivos rítmicos extraídos das improvisações de Joe Henderson e que poderão ser aplicados em qualquer tipo de acorde. No primeiro exemplo, a ideia rítmica usada é o motivo 1171, havendo depois uma descida dentro da escala do respectivo acorde (Figura 142).

Figura 142: Motivo rítmico descendente, dentro do mesmo acorde (1ª variação)



No segundo exemplo de motivo rítmico dentro do mesmo acorde, surge mais uma ideia simples de apenas três notas. Joe Henderson é muito inventivo no que diz respeito ao ritmo e à criação de pequenos motivos, muito por influência de Sonny Rollins. No exemplo que se segue, é sugerido um ritmo com um semínima e duas colcheias, formando um motivo que vai descendo dentro da escala do acorde indicado (Figura 143).

Figura 143: Motivo rítmico descendente, dentro do mesmo acorde (2ª variação)



No terceiro exemplo, é sugerido um motivo rítmico mais complexo do que o exemplo anterior, e com o uso de figuras rítmicas diferentes. Trata-se do motivo 17123, que neste caso aparece no sentido ascendente dentro da escala do acorde indicado (Figura 144).

Figura 144: Motivo rítmico ascendente, dentro do mesmo acorde (3ª variação)



Outro recurso que aparece nas improvisações de Joe Henderson é a síncopa (uma figura musical que começa no tempo fraco, e prolonga o seu valor para o tempo forte). Como já foi indicado nas análises feitas aos solos improvisados de Joe Henderson, é uma técnica muito comum no seu discurso. O exemplo seguinte explica como pode ser aplicado este elemento, que pode ser utilizado em qualquer progressão harmónica, desde que respeite a

sua definição base (Figura 145).

Figura 145: Síncopa



Um exercício simples para a criação de síncopas pode ser feito através do uso de uma escala maior, respeitando a acentuação nos tempos fracos (Figura 146).

Figura 146: Síncopa (utilizando a escala maior)



A diversidade rítmica é uma das principais características de Joe Henderson, como já foi detalhada nas análises das suas improvisações. A sua abordagem vai desde as figuras rítmicas mais simples (mínimas, semínimas e colcheias) às figuras rítmicas mais complexas (quintinas, sextinas, septinas e fusas). Para se conseguir emular esta abordagem, sobretudo com o uso das figuras rítmicas mais complexas, é necessário compreender como essas figuras encaixam em cada tempo. Para se conseguir perceber essa subdivisão, serão sugeridos de seguida alguns exercícios. Estes exercícios aparecem tendo por base a escala maior, contudo podem ser aplicados a outras escalas, modos, tríades, tétrades ou qualquer tipo de padrão. Devem ser executados no sentido ascendente e descendente, como será exemplificado. Tendo por base sempre a unidade de tempo semínima, o objectivo destes exercícios é o de ir aumentando e sentido a subdivisão dentro da semínima, utilizando desde tercinas até fusas.

No exemplo seguinte, é exemplificado o exercício usando apenas tercinas, com o objectivo de sentir a divisão em três partes iguais cada semínima (Figura 147).

Figura 147: Subdivisão rítmica (divisão em três)



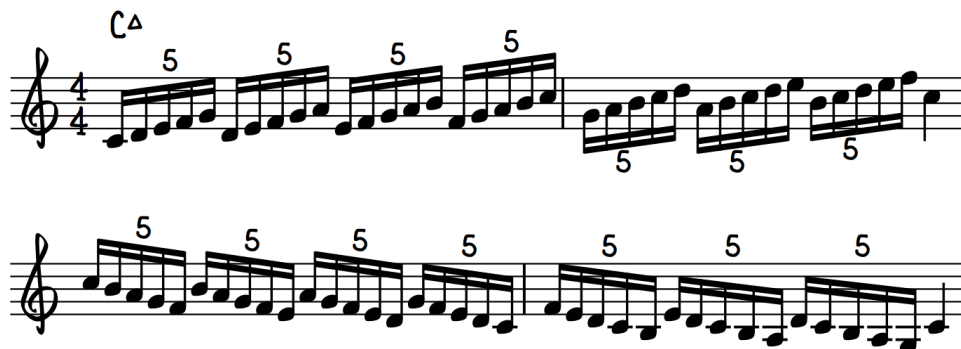
No exemplo seguinte, utiliza-se o mesmo processo, mas com a figura rítmica de semicolcheia, ou seja, divisão em quatro partes iguais dentro de cada semínima (Figura 148).

Figura 148: Subdivisão rítmica (divisão em quatro)



De seguida, utilizando o mesmo processo mas dividindo a semínima em cinco partes iguais (quintinas) (Figura 149).

Figura 149: Subdivisão rítmica (divisão em cinco)



O próximo exemplo, utilizando o mesmo processo mas dividindo a semínima em seis partes iguais (sextinas) (Figura 150).

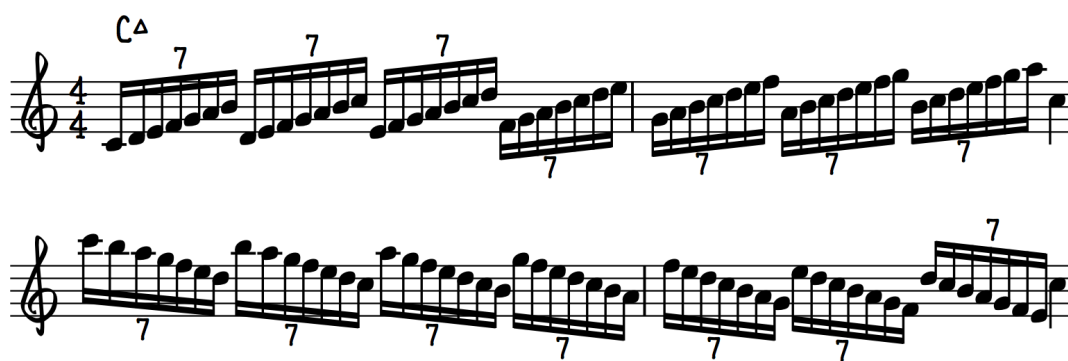
Figura 150: Subdivisão rítmica (divisão em seis)



No exemplo seguinte, utilizando o mesmo processo mas dividindo a semínima em sete partes iguais (septinas) (Figura 151).

Figura 151: Subdivisão rítmica (divisão em sete)





No exemplo seguinte, utilizando o mesmo processo mas dividindo a semínima em oito partes iguais (fusas) (Figura 152).

Figura 152: Subdivisão rítmica (divisão em oito)



Se utilizarmos um tipo de figura rítmica recorrendo a um padrão melódico que exija um agrupamento diferente do subjacente a essa figura, cria-se uma polirritmia. O exemplo mais simples dessa polirritmia é o três contra dois. Utilizando colcheias (duas em cada semínima), criam-se grupos melódicos de três colcheias, levando a que o tempo forte encaixe em cada grupo de dois em dois ciclos, que corresponde a três tempos (Figura 153).

Figura 153: Polirritmia (três contra dois)



Se utilizarmos tercinas e as agruparmos utilizando um padrão melódico de quatro notas, a polirritmia passa a ser de quatro contra três (Figura 154).

Figura 154: Polirritmia (quatro contra três)



De igual forma, se utilizarmos:

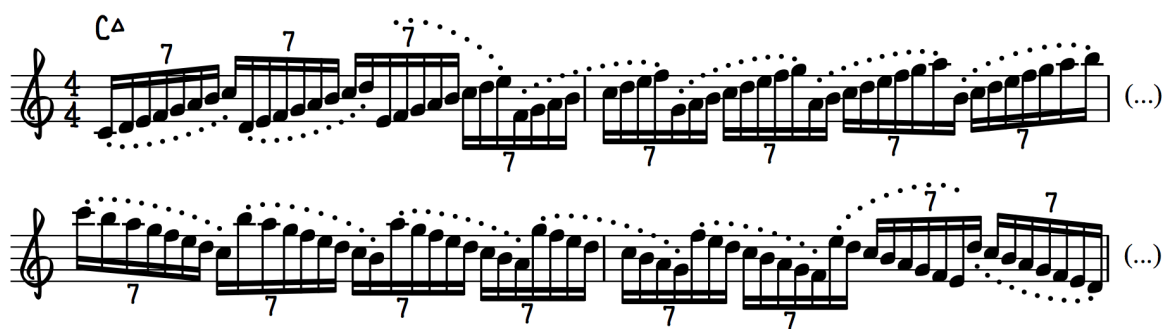
- semicolcheias e as agruparmos utilizando um padrão melódico de cinco notas, a polirritmia passa a ser de cinco contra quatro (Figura 155).
- quintinas e as agruparmos utilizando um padrão melódico de seis notas, a polirritmia passa a ser de seis contra cinco (Figura 156).
- sextinas e as agruparmos utilizando um padrão melódico de sete notas, a polirritmia passa a ser de sete contra seis (Figura 157).
- septinas e as agruparmos utilizando um padrão melódico de oito notas, a polirritmia passa a ser de oito contra sete (Figura 158).

Figura 155: Polirritmia (cinco contra quatro)

Figura 156: Polirritmia (seis contra cinco)

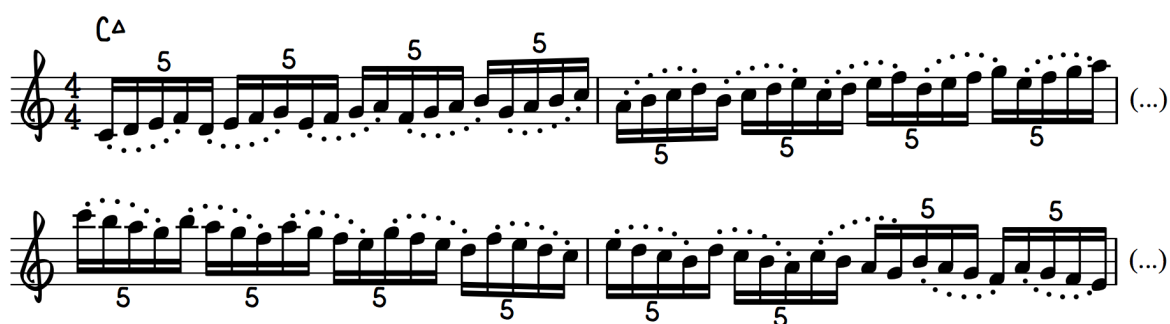
Figura 157: Polirritmia (sete contra seis)

Figura 158: Polirritmia (oito contra sete)



Todas as polirritmias exemplificadas podem também ser feitas ao contrário. Observando novamente o exemplo demonstrado na Figura 155, verifica-se um exemplo de cinco contra quatro. Se aplicarmos o contrário (quatro contra cinco), a figura rítmica base será a quintina e será agrupada de quatro em quatro notas (Figura 159).

Figura 159: Polirritmia (quatro contra cinco)



A diversidade é enorme, como pode ser verificado nos exemplos dados anteriormente. Estes exemplos partiram da escala maior em graus conjuntos, mas a sua aplicação em diferentes padrões cria novas ideias e sonoridades que contribuem para a criação de um discurso e identidade própria. Para demonstrar isso, e pegando no exemplo anterior, foi modificado o padrão. No exemplo que se segue, haverá uma polirritmia de quatro contra cinco, mas em vez de se utilizar a escala maior por graus conjuntos, são aplicadas as tétrades diatônicas de uma escala maior. O uso das tétrades ajuda a compreender melhor o encaixe do quatro, uma vez que as tétrades são grupos de quatro notas (Figura 160).

Figura 160: Polirritmia (quatro contra cinco – com tétrades diatônicas)



O estudo e compreensão dos exercícios apresentados são importantes para uma melhor assimilação das diferentes subdivisões possíveis. Todos os exemplos podem ser transpostos e aplicados em todos os tons.

## CONCLUSÃO

No início da tese, foi determinado que o objetivo desta dissertação era o de iniciar um estudo aprofundado sobre o saxofonista Joe Henderson, na década de 1990, fruto da sua relação contratual com a Verve Records. Joe Henderson foi um músico muito importante na história do jazz, apesar de não ser muito referenciado pela comunidade jazzística, e sobretudo pelo público em geral. Com o objetivo de demonstrar a sua importância, e de aumentar o estudo sobre Joe Henderson, foi apresentada uma investigação detalhada, sobre os aspectos estilísticos que caracterizam as suas improvisações, uma música por cada álbum gravado, durante a época para a Verve Records.

Para a realização deste estudo foi necessário criar uma biografia o mais completa possível (Capítulos 1 a 3), expondo informações importantes sobre o saxofone no jazz, a vida de Joe Henderson e a editora Verve Records. O primeiro Capítulo, resultou num levantamento sobre a origem do saxofone, a sua entrada no jazz e as referências que surgiram e que influenciaram de uma forma direta ou indireta Joe Henderson. No segundo Capítulo, há uma investigação e descrição da vida e obra de Joe Henderson, resultante das várias entrevistas realizadas. Pesquisas em documentos impressos, como revistas e dissertações, e em páginas digitais, contribuíram para uma clarificação biográfica do saxofonista. É também descrito o ambiente musical que rodeou Joe Henderson desde o início dos seus estudos, de modo a contextualizar a sua carreira e os elementos que foram observados nas análises realizadas sobre as suas improvisações. No terceiro Capítulo, é introduzido e explicado um dos elementos que contribuíram para o sucesso de Joe Henderson, a editora Verve Records. Desde a sua criação pelo empresário Norman Granz, até ao detalhe do contrato realizado com Joe Henderson, é revelada ao pormenor informação importante, que resultou da pesquisa de diversas fontes, incluindo entrevista com o produtor e vice-presidente da Verve Records, Richard Seidel, que foi responsável pela contratação de Joe Henderson. Foram também tidas em conta os vários questionários realizados a músicos que colaboraram com o saxofonista, tendo todos feito parte das gravações destes discos propostos a análise com a exceção da pianista Renee Rosnes.

De seguida foram realizadas as transcrições dos solos improvisados de Joe Henderson das

obras selecionadas, havendo depois uma análise detalhada de cada um deles (Capítulos 4 ao 8). Essas análises, realizadas pelo autor, foram importantes na verificação da repetição de ideias, levando a uma ligação coerente na sua abordagem, fruto da relação entre todos os solos improvisados. A análise exposta, é essencialmente descritiva, apresentando sempre excertos demonstrativos, para cada um dos cinco solos improvisados. A descrição baseia-se nas técnicas que Joe Henderson usou, a sua abordagem melódica e harmónica e as suas influências do *bebop* e da música de vanguarda. Esta análise descritiva dos vários solos improvisados, contém também comparações com solos improvisados de outros saxofonistas que foram importantes e influenciaram Joe Henderson, casos de Charlie Parker, Sonny Rollins e John Coltrane. Estas comparações contribuem para compreender melhor a relação muito próxima de ideias que existe entre Joe Henderson e estes três saxofonistas. Joe Henderson utiliza alguns elementos de cada um destes saxofonistas, tornando a sua junção como uma linguagem própria, embora seja possível observar de onde vêm algumas das suas ideias.

Por fim, foi apresentada uma proposta de metodologia (Capítulo 9), onde foram esquematizados os diferentes padrões utilizados por Joe Henderson, com o objectivo de disponibilizar de uma forma académica, os vários aspectos presentes nas suas improvisações.

Havendo algumas dissertações sobre Joe Henderson, não se encontra nenhuma que especifique e analise os seus solos improvisados durante a década de 1990 para a Verve Records, bem como todo o ambiente que contribuiu para que tenha tido o sucesso que já foi referido anteriormente. Esta dissertação é portanto, o primeiro trabalho realizado referente a um período muito importante para a sua carreira, e com isso contribuir para o aumento da literatura de jazz, e em especial, do saxofonista Joe Henderson.

A observação detalhada das improvisações de Joe Henderson, respondeu a muitas das questões inicialmente apresentadas, levando à realização de um estudo analítico e posterior explicação, assente nos três elementos básicos da música, que aparecem descritos na metodologia: a melodia, a harmonia e o ritmo.

## Melodia

Existem vários elementos associados à melodia e que estão presentes nos solos improvisados de Joe Henderson. As frases melódicas, sejam elas horizontais ou verticais (acordes arpejados), os elementos característicos do *bebop* (dupla aproximação ou o cromatismo como nota de passagem), utilização de *voice leading*, o uso de digitações alternativas, os motivos melódicos e a utilização das extremidades do registo do saxofone, registo grave e agudo. Joe Henderson utiliza muitas frases melódicas, a maioria delas diatónicas, no sentido horizontal. Essa utilização surge normalmente associada ao início e final da improvisação. Verificam-se exemplos dessas frases melódicas no tema “Isfahan” (Figuras 3 e 20) e no “Miles Ahead” (Figuras 21 e 28). A utilização de frases melódicas num contexto vertical, aparece com o uso de acordes arpejados. A sua utilização está presente de uma forma bastante clara, em quatro dos cinco solos improvisados analisados (Figuras 7, 23, 48, 75 e 87). Esta mesma ideia é observada nas improvisações dos saxofonistas John Coltrane (Figura 24) e Sonny Rollins (Figura 49). A variedade de soluções é uma constante, mesmo quando a análise é apenas a nível melódico.

A digitação alternativa é um elemento não muito comum no uso do saxofone, mas Joe Henderson fez essa utilização, e tornou esse elemento como uma imagem de marca sua. É possível observar esse recurso nas improvisações dos temas “Chega de Saudade” e “Summertime” (Figuras 52, 53 e 107). Esta técnica é observada também no saxofonista John Coltrane (Figura 108). Joe Henderson foi influenciado pelo saxofonista alto Charlie Parker que celebrizou o estilo *bebop* como já foi referido anteriormente. O facto de Joe Henderson ter aprofundado o conhecimento da linguagem do saxofonista alto durante o seu percurso em Detroit, levou-o a incorporar muitos elementos do *bebop* no seu discurso. Esses elementos estão presentes em todas as cinco improvisações analisados, é algo intrínseco a Joe Henderson. Seja através da dupla aproximação a uma nota alvo (Figuras 4, 16, 29, 63 e 85), seja através do uso do cromatismo (escalas *bebop*) como nota de passagem (Figuras 10, 31, 40, 58, 65, 92 e 95) os elementos do *bebop* são um dos recursos mais presentes nas suas improvisações, sendo uma constante. A influência de Charlie Parker sobre Joe Henderson é observada com este constante uso de elementos do *bebop* que são apresentados ao longo das análises, permitindo assim uma melhor relação entre os dois saxofonistas (Figuras 11, 30, 32, 41, 59, 64, 86 e 93). Em todas as improvisações,



observa-se a capacidade que Joe Henderson tem em gerir o espaço entre as frases, seja com notas mais longas ou mais curtas, com entradas em sítios inesperados, tornando-se imprevisível e pouco repetitivo.

Os elementos do *bebop* presentes nas improvisações de Joe Henderson surgem com grande frequência, levando à natural comparação entre os dois saxofonistas e a compreender melhor a grande influência que Charlie Parker e a sua maneira de tocar, tiveram em Joe Henderson no que respeita aos elementos associados à melodia.

### **Harmonia**

Joe Henderson era um grande conhecedor de harmonia e de progressões harmónicas, e esse conhecimento permitia-o fazer diferentes opções durante a improvisação. Os elementos, associados à harmonia, que estão presentes nas cinco improvisações de Joe Henderson são: o uso da reharmonização (seja ela diatónica ou não diatónica), é um dos mais frequentes, mas observam-se também outros como a omissão do acorde II (associado ao movimento II – V7 – I), a utilização de antecipações e retardos, o uso da substituição tritónica e a alteração da qualidade do acorde e/ou da extensão. As improvisações de Joe Henderson contêm uma grande variedade harmónica, o conhecimento de harmonias era visível sobretudo pela sua capacidade de, em tempo real, conseguir pensar a nível harmónico, apesar de o saxofone ser um instrumento melódico. Para a demonstração dessas reharmonizações, Joe Henderson era geralmente muito claro na abordagem às mudanças de acordes durante as improvisações.

Os tipos de reharmonização presentes são de dois tipo: reharmonização diatónica (Figuras 5, 14, 15, 16, 27, 54, 75, 92 e 115) em que é usada para criar movimento harmónico sem que haja uma mudança de tonalidade, e a reharmonização não diatónica (Figuras 33, 38, 40, 44, 96, 97 e 115) onde Joe Henderson aplica acordes fora do campo harmónico sempre com a intenção de realçar a cor desses mesmos acordes. Qualquer uma das reharmonizações está presente em todos os cinco solos improvisados e com grande presença. É sem dúvida um dos elementos mais preponderantes nas improvisações de Joe Henderson. Estes elementos também podem ser vistos em várias improvisações de John Coltrane, e são apresentados

alguns exemplos em termo de comparação, ao longo das cinco análises (Figuras 6, 39, 55, 76 e 98).

A omissão do acorde de II grau, pode ser considerada também uma rearmonização mas a opção de a referir como um elemento diferenciado, surgiu pelo facto de ser muito recorrente, com uma técnica muito específica e sempre com a mesma intenção. No jazz, o movimento harmónico II – V7 – I, está muito presente e cria uma cadência perfeita, indo de um acorde com função subdominante até ao acorde com função tónica, passando pelo acorde com função dominante. Joe Henderson omite o acorde subdominante, e no lugar dele prolonga o acorde dominante. A intenção é a de criar maior tensão durante mais tempo, e não ter uma resolução tão óbvia e previsível. Esta técnica aparece em todas as cinco improvisações analisados (Figuras 8, 14, 22, 29, 45, 66 e 99). Também é visível a omissão do acorde subdominante nas improvisações de John Coltrane como é demonstrado na Figura 67.

A antecipação de acordes é muito comum no seu discurso, aparece nas improvisações sobre os temas “Isfahan”, “Chega de Saudade” e “Without a Song” (Figuras 9, 10, 15, 50, 53, 70 e 83). Também é possível encontrar o movimento contrário à antecipação, trata-se do retardo. A presença deste elemento é menos notada, aparece apenas duas vezes, nas improvisações sobre as músicas “No More Blues (Chega de Saudade)” e “Without a Song” (Figuras 58 e 76).

O uso da substituição tritónica é um movimento harmónico muito presente no jazz, e Joe Henderson também o utiliza, mas com menor frequência do que as rearmonizações referidas anteriormente. Foi observado esse elemento apenas numa improvisação, sobre o tema “Isfahan” (Figuras 10 e 19). O mesmo elemento é observado na improvisação de John Coltrane sobre a música “Blue Train” (Figura 12).

Outro elemento harmónico que é importante referir trata-se da alteração da qualidade do acorde e/ou extensão que Joe Henderson aplica. Esta técnica está muito presente no discurso de Joe Henderson, sendo observada em quatro das cinco improvisações transcritas (Figuras 34, 65, 77 e 105). Podemos observar também a mesma ideia em alguns dos solos improvisados de John Coltrane que são apresentados (Figuras 35, 36, 55, 71, e 78). A

alteração da qualidade da téttrade e/ou das extensões, muda a cor dos acordes e cria uma textura harmónica pouco utilizada pelos músicos na harmonia mais convencional.

As diferentes técnicas que Joe Henderson utiliza e que estão associadas à harmonia, têm uma ligação próxima a outro saxofonista tenor, John Coltrane. O estilo de improvisação de Joe Henderson, quando falamos do elemento harmonia, está muito próximo ao estilo de improvisação de John Coltrane como foi demonstrado nos vários exemplos transcritos. John Coltrane desenvolveu a harmonia modal tornando-se uma das grandes referências, e naturalmente, influenciou muitos saxofonistas, entre eles Joe Henderson.

### **Ritmo**

O ritmo é sem dúvida um dos elementos mais importantes na abordagem dos solos improvisados de Joe Henderson. Escrever a quantização rítmica exata para cada uma das improvisações de Joe Henderson é um dos maiores desafios na realização de novas transcrições. A sua abordagem é uma abordagem muito complexa e rica, levando a uma diversidade enorme em todos os momentos da improvisação. Dos vários elementos associados ao ritmo, observam-se o uso de apogiaturas rítmicas, motivos rítmicos, síncopas e diferentes subdivisões de figuras rítmicas, surgindo por vezes agrupadas com diferentes combinações.

O elemento mais presente nas improvisações de Joe Henderson são os motivos rítmicos. O uso do motivo rítmico repetido e ajustado de acordo com as mudanças da harmonia, está presente em quatro das cinco improvisações analisados (Figuras 13, 42, 60, 61, 68, 100 e 106). Um motivo rítmico pode estar também associado a um motivo e/ou frase melódica (Figuras 1, 3, 25, 88, 90 e 94). Os motivos rítmicos estão muito associados ao saxofonista Sonny Rollins, onde é possível observar alguns exemplos das suas improvisações, que são comparativos a Joe Henderson, e que foram sendo apresentados ao longo das análises (Figuras 2, 26, 43, 62, 69 e 91). O uso da apogiatura rítmica aparece apenas duas vezes em duas improvisações nos temas “Isfahan” e “Summertime”, apesar da pouca utilização podem ser vistas nas Figuras 9 e 101. Este elemento rítmico, está muito ligado especificamente a outro saxofonista, trata-se de John Coltrane. O uso da apogiatura está

muito presente nas suas improvisações como é demonstrado nas Figuras 102, 103 e 104.

Outro elemento muito utilizado por Joe Henderson é a síncopa, usada para criar uma ilusão e dar a sensação de o tempo estar trocado, as acentuações são feitas nos contratempos (Figuras 17, 72 e 77). Mais uma vez podemos verificar esta mesma ideia nas improvisações de Sonny Rollins, como é verificado no solo improvisado sobre o tema “Eternal Triangle” (Figura 18). Como já foi referido, a diversidade rítmica é sem dúvida um dos pontos fortes de Joe Henderson. Essa diversidade aparece em todas as improvisações, desde o uso de figuras rítmicas mais comuns como a semibreve, mínima, semínima e colcheia, até ao uso de figuras rítmicas com uma subdivisão maior como a semicolcheia, quintinas, sextinas, septinas entre outras variações (Figuras 37, 38, 46, 109, 111, 112 e 113). Dentro das diferentes subdivisões, Joe Henderson utiliza também agrupamentos de diferentes padrões, dando a ilusão de uma polirritmia. Pode-se observar esse elemento sobretudo na improvisação sobre o tema “Summertime”. A diversidade presente sobretudo nesta última análise da improvisação de Joe Henderson, está muito associada a uma fase mais modal de John Coltrane, que também usou esta diversidade rítmica (Figuras 110 e 114). De realçar que a presença destes elementos, está mais presente nas improvisações gravados para os últimos dois álbuns, que coincide com o final da sua carreira.

O ritmo é um elemento muito presente no discurso de Joe Henderson, seja através do uso de motivos ou através da diversidade rítmica. O desenvolvimento de pequenos motivos é uma das imagens de marca do saxofonista Sonny Rollins, tendo o expoente máximo o início do seu solo sobre a música “St. Thomas”. Sonny Rollins tinha uma capacidade rítmica muito grande, e através dos excertos das suas improvisações podemos observar algumas semelhanças às improvisações de Joe Henderson. Além dos motivos, Sonny Rollins tinha uma capacidade de desenvolvimento do solo que é também observada em Joe Henderson. Sonny Rollins será um dos grandes saxofonistas que influenciaram Joe Henderson no que respeita ao ritmo, contudo também são visíveis alguns elementos rítmicos associados a John Coltrane.

### **Em suma**

A década de 1990 teve um impacto muito grande na carreira de Joe Henderson. Houve um investimento significativo no *marketing*, a grande aposta feita pela editora Verve Records com o objetivo de alcançar grande sucesso a nível musical, e naturalmente a nível de vendas. Havia essa confiança, que seria uma grande aposta também pela qualidade do projeto (Harris, 2016). O sucesso foi conseguido, e Joe Henderson começou a ser visto como um artista de jazz de renome não apenas pela comunidade jazzística, e a editora Verve Records obteve o retorno do investimento realizado, resultante da enorme quantidade de discos vendidos em todo o mundo.

A escolha temática para cada álbum contribuiu para o sucesso e a obtenção de vários Grammy Awards. Na década de 1990 estavam a ser reutilizados muitos temas antigos, de músicos que fizeram parte da história do jazz e que, em alguns casos, já não estavam vivos. A escolha dos compositores e do projeto *Songbook*, revelou-se acertada pelo sucesso de vendas obtido desde o primeiro álbum. Além disso, Joe Henderson estava de uma certa forma, a preencher um vazio no que diz respeito ao instrumento em si, o saxofone tenor. Dexter Gordon havia morrido em 1990 e Stan Getz em 1991 (Harris, 2016).

O discurso de Joe Henderson contém vários elementos de diferentes músicos, o uso de elementos de *bebop*, resultado do seu estudo aprofundado sobre o saxofonista Charlie Parker ainda em Detroit, a diversidade rítmica e construção do solo de Sonny Rollins e ainda a abordagem modal presente no discurso de John Coltrane. Alguns destes elementos foram reconhecidos por Renee Rosnes, pianista com quem Joe Henderson tocou durante muitos anos. Ela identifica no saxofonista o estudo de Charlie Parker e o estilo de improvisação de Sonny Rollins.<sup>75</sup>

Com a quantidade de diferentes referências históricas, naturalmente que é difícil categorizar o discurso e a abordagem de Joe Henderson. A junção de todos estes elementos tornam o discurso de Joe Henderson como único. Como já foi referido e discriminado anteriormente, qualquer um dos solos improvisados de Joe Henderson está assente nos três elementos básicos da música: a melodia, a harmonia e o ritmo. Com a análise e descrição

---

<sup>75</sup> Questionário a Renee Rosnes, janeiro 2022, anexo F.

das suas improvisações, foi possível responder à questão, que é o ponto fulcral desta dissertação - quais os aspectos que caracterizam as improvisações de Joe Henderson para a Verve Records na década de 1990.

A catalogação dos vários elementos que caracterizam os solos improvisados de Joe Henderson é muito complexa, sobretudo pela quantidade e diversidade. Joe Henderson tinha uma capacidade aventureira de passar por estruturas de acordes muito complexas de uma forma brilhante. Um dos principais elementos presentes no seu discurso em todas as improvisações analisados, é a reharmonização, podendo ela ser diatónica ou não diatónica. Outro aspecto muito presente, é o uso de elementos caracterizadores do *bebop*. Em todos os cinco solos improvisados analisados, foi possível observar o uso da dupla aproximação e o cromatismo como nota de passagem, e várias vezes em cada solo, é sem dúvida um dos grandes aspectos das improvisações de Joe Henderson. A sua abordagem contém tanto frases verticais como frases horizontais. Joe Henderson deu igual importância a ambos os métodos, estando presentes em todos os solos. A exatidão sobre as mudanças dos acordes que Joe Henderson tinha, não o impedia de muitas vezes antecipar a resolução de um acorde, tocando deliberadamente antes da sua chegada.

A diversidade rítmica, é talvez a característica que mais aparece nas improvisações de Joe Henderson. A variedade entre figuras longas ou curtas, a repetição de pequenos motivos rítmicos, as síncopas ou apogiaturas, todos esses elementos fazem com que cada solo seja genuíno e único. O uso de padrões pré-concebidos como *licks* ou *riffs*, não faz parte do discurso de Joe Henderson, cada solo é um solo diferente de todos os outros. Apesar de usar elementos repetidos nas diferentes improvisações, o uso é feito com diferentes combinações e nunca com a mesma lógica.

Nos cinco álbuns analisados, verificou-se uma mudança do discurso com o aproximar do final da sua vida. Nos primeiros dois temas analisados, “Isfahan” e “Miles Ahead”, é possível verificar que Joe Henderson tinha uma abordagem mais cuidadosa e estruturada. Apesar de o tema “Without a Song” do álbum “Big Band” ter sido editado apenas em 1996, a gravação foi feita em 1992, durante o período dos primeiros álbuns. E aqui também é possível observar essa abordagem que foi referida nas improvisações referenciados anteriormente. Esta explicação era importante de referir pelo fato de as

improvisações sobre os temas “Chega de Saudade” e “Summertime” terem sido os últimos a ser gravados, “Chega de Saudade” para o álbum “Double Rainbow” em 1995, e “Summertime” para o álbum “Porgy & Bess” em 1997. Nestes últimos álbuns, verifica-se que a abordagem de Joe Henderson já não era tão cuidadosa e estruturada. Curiosidade, que dos cinco álbuns gravados, estes dois foram os únicos que não obtiveram nenhum Grammy Awards. A saúde de Joe Henderson estava mais frágil e isso era visível como foi referido por John Scofield.<sup>76</sup>

A improvisação de Joe Henderson contou sempre com grande originalidade e profundidade. Foi um inovador e tornou-se uma influência para muitos contemporâneos, no desenvolvimento da improvisação. Além disso, é documentado, a grande influência que Joe Henderson teve nos músicos de jazz mais jovens. Joe Henderson é uma das figuras mais importantes da história do jazz, como é também documentado nesta dissertação.

### **Futuras investigações**

O estudo sobre Joe Henderson tem vindo a crescer, mas o estudo analítico sobre a sua obra ainda é escasso. Um dos pontos relevantes, que poderão ser estudados em futuras investigações são as características de articulação, o tipo de ligaduras e as nuances resultantes da produção do som do seu saxofone. Surgiria assim uma visão mais estilística de Joe Henderson, mas não menos importante e interessante. A pesquisa e análise de outras épocas, poderão contribuir para uma análise completa da carreira de Joe Henderson. Neste momento, apenas encontram-se análises na época da Blue Note e com esta dissertação uma análise à época da Verve Records. A época de Joe Henderson para a Milestone Records, será uma investigação importante com o objetivo de analisar uma época ainda por descobrir e que resultou no lançamento de vários álbuns também eles importantes na sua carreira.

Uma nova investigação sobre a mesma época para a Verve Records, poderá trazer novos detalhes sobre a sua improvisação, sobretudo a nível rítmico e de vocabulário. Análise de improvisação noutros temas que não os analisados nesta dissertação, poderá levar a um

---

<sup>76</sup> Questionário a John Scofield, janeiro 2021, anexo A.

cruzamento de informações adicionais que poderão contribuir para um melhor conhecimento das improvisações de Joe Henderson nesta época específica. O trabalho mais importante, para uma verdadeira compreensão do estilo de Joe Henderson, passa pela audição da sua música e das suas improvisações em todos os contextos, seja enquanto líder, seja enquanto *sideman*. A compreensão de um músico surge pela absorção da sua arte.

Pretende-se que com esta dissertação, haja um incentivo aos músicos de jazz, para um maior conhecimento sobre Joe Henderson. Isso poderá acontecer através das transcrições fornecidas dos cinco solos improvisados analisados. Com isso, espera-se que haja uma maior pesquisa sobre um dos grandes músicos que a história do jazz nos presenciou.



## BIBLIOGRAFIA

Adderley, C. (1958). *“Somethin' Else”*. Blue Note (CD)

Almeida, C. (2013). *“As Escolas de Saxofone Clássico Como Narrativas da Identidade”*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Arau, J. L. (1996, Março). *“Joe Henderson's solo on Lush Life”*. Jazz Educators Journal, p. 52.

Barrett, E. & Bolt, B. (2010). *“Practice As Research: Approaches to Creative Arts Enquiry”*. (1ª edição). London: IB Tauris.

Berendt, J. E. & Huesmann, G. (2009). *“The Jazz Book”*, (7ª edição). Chicago: Chicago Review Press, Inc.

Bourne, M. (1992, Março). *“The Sound that Launched a Thousand Horns”*. Downbeat Magazine, p. 16.

Brown, J. R. (1998). *“False Fingerings for Saxophone”*. Acedido em Dez. 18, 2020, disponível em: <http://www.john-robert-brown.com/false-fingering.htm>

Cardoso, C. (2016). *“Teoria do Jazz”*, (1ª edição). Lisboa: Chiado Editora.

Coker, J. (1982). *“Patterns for Jazz: Treble Clef”*. Chicago: Alfred Publishing Company.

Coltrane, J. (1958). *“Blue Train”*. Blue Note (CD)

Coltrane, J. (1960). *“Giant Steps”*. Atlantic Records (CD)

Coltrane, J. (1961). *“My Favorite Things”*. Atlantic Records (CD)

Coltrane, J. (1961). *“Lush Life”*. Prestige (CD)

Coltrane, J. (1962). *“Live at the Village Vanguard”*. Impulse! (CD)

Coltrane, J. (1963). *“Impressions”*. Impulse! (CD)

Coltrane, J. (1964). *“Coltrane’s Sound”*. Atlantic Records (CD)

Coltrane, J. (1965). *“A Love Supreme”*. Impulse! (CD)

Crook, H. (1991). *“How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation”*. Boston: Advance Music.

Davis, M. (1958). *“Relaxin’”*. Prestige (CD)

De Barros, P. (2001, Dezembro). *“Joe Henderson: Hall of Fame (66th Annual Readers Poll)”*. Downbeat Magazine, p. 40-43.

DeMichael, D. (1963, Novembro). *“Joe Henderson: Page One”*, Downbeat Magazine, p. 24.

DiSalvio, N. (2016) *“Charles Ruggiero's "Tenor Attitudes": An Analytical Approach to Jazz Styles and Influences”*. Louisiana: Louisiana State University.

Dorham, K. (1963). *“Una Mas”*. Blue Note (Vinyl).

Fordham, J. (2001). *“A giant of the jazz saxophone, his modesty stood in contrast to his melodic improvisation”*. Acedido em Dez. 11, 2020, disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2001/jul/03/guardianobituaries.johnfordham>

Gaspar, P. (2010). *“BENNY GOODMAN: O clarinete e a improvisação”*. Évora: Universidade de Évora.

Geirinhas, A. (2011). *“Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone”*. Évora: Universidade de Évora.

Gelly, D. (2007). *“Being Prez: The Life and Music of Lester Young”*, (1ª edição). Sheffield: Equinox Publishing.

Giddins, G. (1998). *“Visions of Jazz – The First Century”*, (1ª edição). New York: Oxford University Press.

Gilbert, M. (1985). *“Joe’s Mode”*, Jazz Journal International, p. 8.

Gioia, T. (1997). *“The History of Jazz”*. New York: Oxford University Press.

Goldberg, J. (1993, Julho). *“Tenor Madness: Joe Henderson and Joshua Redman Revitalize a Royal Tradition”*. Billboard, p. J-16-19.

Grammys, The. “Grammy Search Database.” Acedido em Dezembro 11, 2020, disponível em: <http://www.grammy.com/grammys/artists/joe-henderson/>

Haden, C. (2005). *“The Montereal Tapes”*. Verve Records (CD).

Haine M. & Keyser, I. (2000). *“Sax Instruments”*. (1ª edição). Sprimont: Pierre Mardaga.

Harris, J. (2016). *“Joe Henderson: A Biographical Study of His Life and Career”*. Colorado: University of Northern Colorado.

Hemke, F. (1975). *“The Early History Of The Saxophone”*. (1ª edição). Madison: University of Wisconsin.

Henderson, J. (1963). *“Page One”*. Blue Note (Vinyl).

Henderson, J. (1969). *“Power To The People”*. Milestone (Vinyl).

- Henderson, J. (1992). *"The Standard Joe"*. Red Records (Vinyl).
- Henderson, J. (1992). *"Lush Life: The Music of Billy Strayhorn"*. Verve Records (CD).
- Henderson, J. (1993). *"So Near, So Far (Musings for Miles)"*. Verve Records (CD).
- Henderson, J. (1994). *"The Milestone Years"*. Milestone Records (CD).
- Henderson, J. (1995). *"Double Rainbow: The Music Of António Carlos Jobim"*. Verve Records (CD).
- Henderson, J. (1996). *"Big Band"*. Verve Records (CD).
- Henderson, J. (1997). *"Porgy & Bess"*. Verve Records (CD).
- Ingham, R. (1998). *"Jazz and the Saxophone, The Cambridge Companion to the Saxophone"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koransky, J. (2001, Setembro). *"Inspiration from Dedication"*. Downbeat.
- Kernfeld, B. (2001). *"Joe Henderson - The New Grove Dictionary of Music and Musicians"*. Vol. 11.
- Levy, E. (1985). *"A Theory of Harmony"*. (1ª edição). New York: State University of New York Press.
- Liebman, D. (Indefinido). *"Compositional Style of Joe Henderson"*. Acedido em Dez. 8, 2020, disponível em: [http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/compositional-style-of-joe-henderson/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/compositional-style-of-joe-henderson/)
- Lopes, A. (2014). *"The Harmonic Explorations Of Joe Henderson: A Study By A Professional Jazz Musician Of His Contribution To The Modern Jazz Composition And Tenor Saxophone Sound"*. Queensland: Griffith University.

Martin, M. (1991, Março/Abril). “*Joe Henderson interview*”. The Saxophone Journal.

McDonough, J. (1995, Maio). “*Joe Henderson: Double Rainbow*”. Downbeat Magazine.

McDonough, J. (1997, Novembro). “*Joe Henderson: Porgy & Bess*”. Downbeat Magazine.

Moezel, P. (2013). “*Joe Henderson's harmonic approach to improvisation within the duo setting in his 1992 quintet album, Lush Life: the music of Billy Strayhorn*”. Perth: Edith Cowan University.

Nettl, B. (1995). “*Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*”. Urbana: University of Illinois Press.

Palmer, R. (2006). “*Record Reviews: Joe Henderson*” - “*Lush Life: The Music of Billy Strayhorn*”. Jazz Journal International.

Parker, C. (1975). “*Bird & Miles*”. DJM Records (CD).

Parker, C. (1995). “*Confirmation: The Best of The Verve Years*”. Verve (CD).

Parker, C. (1999). “*Complete Savoy Live Recordings*”. Savoy (CD).

Parker, C. (2012). “*The Lost Recordings*”. Underground Inside Record (CD).

Potter, G. (1992). “*Analyzing Improvised Jazz*”. College Music Symposium, 32, p. 143-60

Raschèr, S. M. (1977). “*Top-Tones for the Saxophone*”. (3ª edição). New York: Carl Fischer, Inc.

Raumberger, C. & Ventzke, K. (2001). “Saxophone”. Em S. Sadie (Ed), “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” (pp 352–358). Londres: Macmillan.

Reid, G. (1994). “*Joe Henderson interviewed: A Star to Guide Them*”. Acedido em Dez. 8, 2020, disponível em: <https://www.elsewhere.co.nz/jazz/3112/joe-henderson-interviewed-1994-a-star-to-guide-them/>

Reney, T. (2013). “*The Roots of Jo Henderson*”. Acedido em Dez. 8, disponível em: <https://jazztimes.com/features/columns/the-roots-of-joe-henderson/>

Rollins, S. (1956). “*Saxophone Colossus*”. Prestige (CD).

Rollins, S. (1956). “*Tenor Madness*”. Prestige (CD).

Rollins, S. (1958). “*A Night at the Village Vanguard*”. Blue Note (CD).

Rollins, S. (1962). “*The Bridge*”. RCA Records (CD).

Rollins, S. & Gillespie, D. & Stitt, S. (1959). “*Sonny Side Up*”. Verve (CD).

Shoemaker, B. (1993, Março). “*Joe Henderson: So Near, So Far*”. Downbeat Magazine.

Stewart, Z. (2001, Setembro). “*Joe Henderson’s Last Page*”, Downbeat Magazine, p. 18.

Sudhalter, R. M. (2001). “*Lost Chords: White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915–1945*”. Oxford: Oxford University Press.

Van der Moezel, P. (2013). “*Joe Henderson's harmonic approach to improvisation within the duo setting in his 1992 quintet album, Lush Life: the music of Billy Strayhorn*”. Western Australian Academy: Edith Cowan University.

Viswanathan, S. (2003). “*An Analysis of the Jazz Improvisation and Composition in Selected Works from the Blue Note Records Period of Tenor Saxophonist Joe Henderson from 1963-1966*”. New York: New York University.

Weremchuk, G. (1998). “*A comparative analysis of improvised solos based on the popular*

*songs "Body and Soul", "Night and Day" and "Out of Nowhere" as performed by selected jazz tenor saxophonists representing different styles". Miami: Miami University.*

White, A. L. (2008). *"Joe Henderson: An Analysis of Harmony in selected compositions and improvisations"*. North Carolina: North Carolina University.

Witt, W. (2000). *"Sonny Stitt: His Life and Music"*. Houston: University of Houston.

Woods, D. (1991). *"Joe Henderson, Jazz Journal International"*, p. 12.

## DISCOGRAFIA

Henderson, J. (1963). *"Page One"*. Blue Note.

Henderson, J. (1963). *"Our Thing"*. Blue Note.

Henderson, J. (1964). *"In & Out"*. Blue Note.

Henderson, J. (1964). *"Inner Urge"*. Blue Note.

Henderson, J. (1966). *"Mode For Joe"*. Blue Note.

Henderson, J. (1967). *"The Kicker"*. Milestone.

Henderson, J. (1967-68). *"Tetragon"*. Milestone.

Henderson, J. (1968). *"Joe Henderson with Wynton Kelly Trio: Four"*. Verve.

Henderson, J. (1968). *"Joe Henderson with Wynton Kelly Trio: Straight, No Chaser"*.  
Verve.

Henderson, J. (1969). *"Power To The People"*. Milestone.

Henderson, J. (1970-71). *"In Pursuit of Blackness"*. Milestone.

Henderson, J. (1971). *"Joe Henderson in Japan"*. Milestone.

Henderson, J. (1973). *"Multiple"*. Milestone.

Henderson, J. (1973). *"The Elements"*. Milestone.

Henderson, J. (1974-75). *"Black Narcissus"*. Milestone.



Henderson, J. (1977). *“Barcelona”*. Enja Records.

Henderson, J. (1979). *“Relaxin’ at Camarillo”*. Contemporary.

Henderson, J. (1980). *“Mirror, Mirror”*. MPS.

Henderson, J. (1987). *“An Evening with Joe Henderson”*. Red Records.

Henderson, J. (1991). *“The Standard Joe”*. Red Records.

Henderson, J. (1992). *“Lush Life: The Music of Billy Strayhorn”*. Verve.

Henderson, J. (1993). *“So Near, So Far (Musings for Miles)”*. Verve.

Henderson, J. (1994). *“The Milestone Years”*. Milestone.

Henderson, J. (1995). *“Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim”*. Verve.

Henderson, J. (1996). *“Big Band”*. Verve.

Henderson, J. (1997). *“Porgy & Bess”*. Verve.

## GLOSSÁRIO

**Avant-garde** – É um termo que indica um estilo de música e improvisação de vanguarda e que se desenvolveu no início da década de 1950.

**Bebop** – É um estilo de jazz desenvolvido no início da década de 1940 nos Estados Unidos da América.

**Bending** – É quando uma aproximação a uma nota alvo é feita com uma pequena desafinação, que não chega a meio tom, usando apenas a embocadura para produzir esse efeito, mantendo a posição da nota de chegada.

**Chorus** – Corresponde a um ciclo completo através de uma forma de uma música ou de uma estrutura harmónica.

**C-melody** – É um saxofone com afinação em Dó, um tom acima do saxofone tenor (Si bemol). Este instrumento teve muita popularidade no início de 1900, mas nos dias de hoje não é utilizado.

**Concert** – É um termo muito usado para indicar que está em Dó.

**Country Music** – É um género de música popular do início da década de 1920 e que tem origem no blues, no gospel, música espiritual e algumas formas de música folclórica americana.

**Disco** – É um género de música de dança, cuja popularidade atingiu o seu pico em meados da década de 1970.

**Hard bop** – É um estilo de jazz que é uma extensão do estilo *bebop* onde a música contém mais arranjo. O termo surgiu em meados da década de 1950.

**Hardware** – São os componentes físicos integrantes de um sistema informático, como por

exemplo, impressoras, placas de som e vídeo, ratos, monitores, entre outros.

***Jam Sessions*** – É um evento ou atividade musical informal, onde músicos (por vezes sem se conhecerem) tocam *standards* de jazz sem que haja uma preparação.

***Licks*** – É uma pequena frase ou trecho musical previamente estudados e que são aplicados durante as improvisações.

***Liner Notes*** – São notas de álbuns que são escritas nas capas dos álbuns de discos LP ou nos livretos inseridos nos discos.

***Mainstream*** – É um termo que surgiu na década de 1950 e que designava um jazz sobretudo mais popular.

***Ragtime*** – É um género musical norte-americano que teve grande popularidade entre os anos 1897 e 1918.

***Reaggae*** – É um género musical que surgiu na Jamaica no final da década de 1960.

***Riffs*** – É um pequeno trecho musical, geralmente instrumental, que se repete várias vezes na música.

***Rhythm and Blues*** – É um género de música popular que se originou em comunidades afro-americanas na década de 1940.

***Sideman*** – É um músico que é contratado para tocar ou gravar com um grupo que não é o dele.

***Shout Chorus*** – É a designação usada quando, geralmente no última volta de um arranjo de big band, há um momento mais enérgico que normalmente contém o clímax da música.

***Smooth Jazz*** – É um género que usa alguma improvisação com instrumentos tradicionalmente associados ao jazz e influências estilizadas do R&B e também do funk e

do pop. Teve grande popularidade nas rádios no final da década de 1980 e ao longo da década de 1990.

**Software** – São programas que possibilitam o funcionamento do computador no tratamento do problema que lhe é proposto.

**Songbook** – O “Great American Songbook” é a designação para as mais importantes canções populares americanas desde o início da década de 1920 até à década de 1960, incluindo os temas populares que foram criados para os filmes e teatros musicais de Hollywood.

**Swing** – É um estilo de jazz, desenvolvido no final da década de 1920 e início da década de 1930.

**Standard** – É um termo utilizado para designar músicas que fazem parte do repertório dos músicos de jazz.

**Turnaround** – É um conjunto de acordes, normalmente relacionados através do ciclo das quintas, que têm o objetivo de criar um movimento harmónico até a sua resolução. Há dois tipos de turnaround: o maior e o menor.

**Tutti** – Designação usada para quando todos os instrumentos estão a tocar ao mesmo tempo.

**Upload** – É um termo que significa a acção de enviar dados de um computador local para um computador ou servidor remoto, normalmente através da internet.

**Voice Leading** – É uma técnica que consiste na aproximação das notas de um acorde para o próximo, com o menor movimento possível.

**Washboard** – É um instrumento musical da família da percussão com uma superfície metálica.

*Western Music* – É um estilo musical em forma de *country*, composta por e sobre as pessoas que se estabeleceram e trabalharam no oeste dos Estados Unidos da América e no oeste do Canadá. Este estilo celebra o estilo de vida do cowboy nas montanhas rochosas e nas pradarias do oeste da América do Norte.

## **ANEXO A**

Questionário realizado por email ao músico John Scofield (8 Janeiro 2021)

**CC - You recorded “So Near, So Far” and “Porgy & Bess” with Henderson. How was it working with Joe?**

JS - I loved it. Joe was very easy to work for, that was my experience, and because I was so enamored of his playing it was such a thrill for me — I wish I had gotten to do more with him. He wanted to do more gigs after “so near so far” came out but I was unavailable because of my own band and I regret not getting to play more with him. I did a bunch of concerts and a week at the Blue Note Jazz Club I remember and each night was a learning experience. I wish I could play with him now because I feel like I am ready at this point in my playing.

**CC - How were the rehearsals and the recording sessions?**

JS - We rehearsed the day before the recording session but only to look at the chord changes very slowly. We didn't even really play. Don secular had provided the lead sheets, arrangements so that was taken care of already. The next day Joe was totally ready from the first take of every song and it was quite a lesson to me to see a jazz master that was so prepared. We did second takes but Joe didn't want to use them because on every first take he was so fantastic.

**CC - Did he ask something specific or special for the solos sections?**

JS - No not at all.

**CC - What's your opinion about Joe's solos?**

JS - My favorite saxophonist I guess?

**CC - Do you have some nice stories you can share from the rehearsals or recording sessions?**

JS - Joe was called the phantom because he just showed up, usually a little late, and played and not a lot of rehearsing. It was interesting to talk to him about current events though because he was very knowledgeable had a great conversationalist. . He was really nice to me .

**CC - “Porgy & Bess” was the last recording of Henderson. Did you feel something different about Joe or his health?**

JS - I just remember that the session was really run by the producer and Joe was a little weaker than usual. He still sounded great though.

**CC - Do you know how Joe reacted when he won two Grammy Awards on “So Near, So Far”? Did he talk with you about that?**

JS - I don't remember talking to him about that and he was the kind of guy who was thinking about the music and wouldn't be so unhip as to revel in winning a Grammy.

**CC - And lastly, what was the influence of Henderson on you and your music?**

JS - Like I said I think he's always been maybe my favorite saxophonist and I copied him a lot, I love the grit and the sophistication combined.

## **ANEXO B**

Questionário realizado por email ao músico Christian McBride (10 fevereiro 2021)

**CC - You recorded “Lush Life”, “Double Rainbow” and “Big Band” with Henderson. How was it working with Joe?**

CM - Working with Joe was always a thrill. To hear that sound up close was an honor.

**CC - How were the rehearsals and the recording sessions?**

CM - There was nothing unusual or particularly memorable about any of the rehearsals, but all of the sessions were memorable, mostly because I admired Joe and I couldn't believe I was working with him.

**CC – The first album for Verve was Lush Life. I read in one interview by Richard Seidel that it had a low budget. But this album actually became one of the most important albums of Jazz and even won one Grammy. Did you feel during the recording that it would turn out to have such success?**

CM - I had no idea it would become so successful. I was just so happy to record with Joe, I felt that the success was me, Greg Hutchinson, Stephen Scott and Wynton Marsalis getting to record with him.

**CC – One of my analysis it's his solo on Isfahan, that is played in duo with you. How was recording in duo? Do you remember if he change any chords of the original harmony?**

CM - Joe did not change or arrange any of the music. All of the arrangements were written by the co-producer of the album, Don Sickler, including “Isfahan.” The chords were not any different from the original Billy Strayhorn version.



**CC - Did he ask something specific or special for the solos sections?**

CM - Never. Most jazz musicians I've worked with never really ask for anything specific as far as solos are concerned.

**CC - What's your opinion about Joe's solos?**

CM - Joe Henderson is one of the most powerful, recognizable and influential soloists on ANY instrument since the 1960's. He's been one of my biggest influences as a soloist.

**CC - Do you have some nice stories you can share from the rehearsals or recording sessions?**

CM - When we recorded the second half of his big band recording in 1996, it was so wonderful to watch Joe interact with his old friends, Chick Corea and Al Foster. He was in a very happy mood to reminisce with them. I also remember how nervous I was to be in the studio with Joe, Herbie and Jack for the "Double Rainbow" album. But they made me feel right at home.

**CC - "Double Rainbow: Music of Antônio Carlos Jobim" was one of the last recordings of Henderson. Did you feel something different about Joe or his health?**

CM - Joe made two more albums after Double Rainbow. I don't believe his health was compromised until he made his last album, "Porgy and Bess." His health was fine during all of the recordings I made with him.

**CC - The "Big Band" for me it's one the best big band albums, I really like the way he wrote the songs. Did he talk with you about the way he thought about the arrangements? Perhaps some influences that he had?**

CM - I did not get to speak with Joe about how he came to write his arrangements. However, I do believe that Thad Jones has a profound impact on him. Joe toured with the

Thad Jones/Mel Lewis Orchestra in 1969 for a few weeks. Soon after that tour, he started his own rehearsal big band.

**CC – I know that you also have a big band album. Did this recording influenced you in any way in doing your arrangements?**

CM - The Joe Henderson Big Band record was one of many big band recordings that had an influence on me and my writing. All of the arrangers from Joe's album - Joe, Slide Hampton, Mike Mossman, Bob Belden - are all people who I've learned from.

**CC – Do you think Henderson had a deserved recognition for his music and his playing?**

CM - I think so. There's not a good saxophone player since Joe who I can think of who hasn't cited Joe as one of their primary influences. Branford Marsalis, Ralph Moore, Gary Thomas, Chris Potter, Joshua Redman, Ravi Coltrane, Seamus Blake, Marcus Strickland, Joel Frahm, they all recognize Joe Henderson as one of their biggest influences.

**CC - And lastly, what was the influence of Henderson on you and your music?**

CM - Joe Henderson was a highly intellectual musician who never left the blues or the music of his upbringing. As progressive as his music and his playing was, like "Inner Urge," "Power To The People," "Gazelle", etc; he could always play the blues as strong as any player who specialized in that. I also admired the fact that he was a multilingual person. He was fluent in four languages - Spanish, German, Portuguese (I think) and Japanese. We should all strive to be that intelligent, yet grounded.

## ANEXO C

Questionário realizado por email ao músico Rich Perry (11 março 2021)

### **CC – Do you have some classes with Henderson? How was teaching?**

RP - I never had a lesson with him. There are many stories about him teaching at his house in San Francisco. You could probably find some on line.

I did first meet and hear him in 1974 at Jamey Aebersold camp. I was in his combo for the week. He was very nice when he directed us at the Aebersold camp. Didn't say that much. He wore a t shirt, cut off jeans and flip flops. Often had a beer in a paper bag, and smoked a lot.

### **CC - What's your opinion about Joe's solos? And the Henderson's music?**

RP - His solos could be amazing, they were always on an incredibly high level.

### **CC – What you think about Henderson's recordings for Verve in the 90's?**

RP - The Verve recordings, I haven't listened to them as much. They are all good. The first one was excellent and I liked the Miles one. Jobim was nice because his sound was so great on this music. Haven't listened to Porgy and Bess in years.

### **CC - You recorded some tracks of the album "Big Band" with Henderson. How was it working with Joe?**

RP - It was great working with Joe, I spent years trying to play like him. He was pretty quiet, everyone there was an excellent musician. It was amazing getting to watch him record his solos in the little booth in front of us. A big thrill!

**CC - How were the rehearsals and the recording sessions?**

RP - There were many rehearsals without Joe because the music he wrote was hard, very dense, many notes, mostly his tunes. I don't think the recording session went that well, I don't think Joe was that happy, not sure why. They didn't finish the cd until a few years later and I wasn't on that.

**CC – Do you think Henderson had a deserved recognition for his music and his playing?**

RP - He definitely was recognized, especially with those Verve recordings or during that time. He was always recognized by musicians, I'm talking about the general public. I think he was making good money then. It is my opinion that the money was not good for him and he probably was able to do more drugs.

## **ANEXO D**

Questionário realizado por email ao músico Dick Oatts (15 Março 2021)

### **CC – Do you have some classes with Henderson? How was teaching?**

DO - I never took any formal classes or training with Mr. Henderson. I listened and learned to Joe throughout my entire career. He was a great resource and example of growth and developing your own sound, rhythmic and harmonic approach. Page One started my Joe Henderson journey and it never stopped after that. When I thought I exhausted my time with Joe, I'd find another detail from listening to him that I hadn't heard 10 years before that. I think that he taught me not to copy his direction but to find my own. Write and compose music was his influence to develop, find and improve.

### **CC - What's your opinion about Joe's solos? And the Henderson's music?**

DO - In my opinion, Henderson really found his style through composition and working with the incredible musicians of his day that were like-minded. His solos always sounded spontaneous because they were. He might have repeated himself but it never sounded like he did. He had as much uniqueness in his rhythmic development as in his harmonic development. He was adventurous in both.

He engaged the rhythm section. Some of my favorite all-time solos came from Joe Henderson. His sound complimented his dexterity. Always blended beautifully into any ensemble. I heard when people would ask him about specific things he played on #11 chords – he would get impatient and say that's not the point. In my opinion, he came from a long line of truly evolutionary improvising tenor saxophonists and was one of the last key players to do so, he always made a statement and was always in the moment.

### **CC – What you think about Henderson's recordings for Verve in the 90's?**

DO - I think they were great and it proved to a lot of us who admired him, that the journey never stops. You keep evolving and growing as an artist and what you commit to. Those

Verve recordings also brought another younger generation into Joe's music and appreciation of his body of work.

**CC - Why did the Verve decade, the 90's, bring Henderson so much success? Was it about investment and marketing, that he can't have it before?**

When a giant like Joe Henderson is recognized it's a good thing. There are a lot of business people who live through the music by re-marketing a wonderful player.

I have to feel it was because Joe had never received the kind of accolades that his other contemporaries had during his career. He was always respected by the serious player. During the 1990s, a lot of us were so happy to see Joe finally being recognized on a grand scale. Whether it was by business market people trying to make a name for themselves or whether it was wanting to give Joe Henderson his just due, I don't care because it brought attention to a serious artist and one of the most prolific tenor saxophone players in Jazz history. He moved the music forward but also understood it's tradition. Everyone loved Joe. I went to see him play at least 40 times between 1974 - 2001 and all over the world. It never got old because he was an Jazz Original and an American Classic.

**CC - You recorded some tracks of the album "Big Band" with Henderson. How was it working with Joe?**

DO - It was a dream to play with him and also to play his music. It was one of the dreams and reasons why musicians like myself move to NYC to have opportunities like this. Sometimes it was hard to concentrate on anything but Joe's amazing sound and solos. During pressure situations and having limited time, we all gave Joe his space and didn't encroach or distract on what we needed to get done.

**CC - How were the rehearsals and the recording sessions?**

DO – I think Joe made one of the rehearsals. We were lucky to have Mike Mossman, Bob Beldon, Jon Faddis and Slide Hampton's experience and leadership. The entire band was

made from guys in NYC (and all over) that have had serious careers. Having an all-star band made it so effortless. A lot of respect was in the room to celebrate Mr. Henderson.

**CC – Do you have some nice stories you can share from the rehearls or recording sessions?**

DO - I just remember Joe would be trying a different reed on every take. Every solo he took was fantastic and so effortless. It's like he went into some kind of zone and nothing could distract him from playing like the great player he was. There were tenor reeds everywhere in his booth. The reed section took a photo with Joe at the end of the date. Wish I had a copy of that one. It was amazing to see and feel the reverence and respect we all had for Joe Henderson. It felt very special.

**CC – The “Big Band” for me it’s one the best big band albums, I really like the way he wrote the songs. Did he talk with you about the way he thought about the arrangements? Or some influences that he had?**

DO - I am sure that Henderson listened, worked with, and grew from SO many great arranger and composers through out his career. Just his influence in the Thad Jones/Mel Lewis Orchestra was probably a huge inspiration. There is always a fine balance between playing a chart and not having it get in the way of the solo or small group spontaneity. I think Duke, Billy Strayhorn, Mingus, Dolphy, Thad Jones, Gil Evans, Brookmeyer and so many during his up-bringing had some impact. I am just speculating here.

**CC – Do you think Henderson had a deserved recognition for his music and his playing?**

DO - Absolutely and I feel he deserved more recognition as a major giant as he moved the tenor saxophone language and innovation past Coltrane. He was a true bridge. He and Wayne Shorter for sure.

**CC – Do you think Henderson changed the way of playing saxophone? And the way to think about music when improvising?**

DO - I can only speak of how he changed the way I play the saxophone. I think he influenced the reverence I needed to take to understand the depth to respect this music on a deeper level. It's a calling and a life long process of dedication. Not one solo or performance will determine a statement like Joe Henderson made. He had a free spirit and lucky enough for us, he decided to give it a voice in Jazz.

That teaches us all. Jazz is a life-long calling and you get your degree when it's over.

**CC - And lastly, what was the influence of Henderson on you and your music?**

DO - Same as above.



## **ANEXO E**

Questionário realizado por email ao músico Michael Moosman (22 Janeiro 2022)

**CC – How did you know Joe Henderson? Did you have lessons with him?**

MM - I didn't know Joe Henderson before the session. We had played on festivals together but not really had any conversations and we did not play in a group together, although we did play in some of the same groups, like the Vanguard Band and George Gruntz' Band.

**CC – You recorded the album “Big Band” and made an arrangement of Recordame. Did Henderson give you some guidelines and ideias for the arrangement or you make it but your own ideias?**

MM - Slide Hampton was the one who requested the chart. He just let me know that Joe's current Brazilian trio would be the rhythm section for that chart. Other than that it was up to me to just do what I wanted. One detail that caught Joe's attention and he smiled about it was the chromatic reharmonization of the 2-5 section in the 2nd chorus of the chart.

**CC - What's your opinion about Joe's solos for Verve records in the 90's? What elements are present in his improvisation?**

MM - I was fascinated listening to Joe overdub his solos on the album. He was just as insecure about his playing as everyone is... (not that he needed to be) His solos are flurries of notes (that's what the intro of my chart is all about) with a sense of freedom that changed the language of jazz line construction. He also used the whole range of the tenor sax very effectively, getting the real essence of the timbre differences between the ranges. His break from convention vastly expanded the language jazz soloists use.

**CC – What are the influences in Henderson solos?**

MM - There are many similarities between Wayne Shorter and Joe Henderson, although at first they sound quite different. I don't know where he derived his ideas but following Ben Webster, Dexter Gordon, Gene Ammon, etc. He certainly found a path away from the conventional.

**CC - Why did the Verve decade, the 90's, bring Henderson so much success? Was it about investment and marketing, that he can't have it before?**

MM - That is a great question. Riding up the elevator at Power Station he broke into a very uncharacteristic stream of talking. (He was usually very quiet) He just started musing about how strange it was, after he and Kenny Dorham had a big band for years and never had any support. And suddenly he had a huge budget for a great band, charts, producers, engineers and studio... plus promotion. He couldn't understand. But the trio album from the Vanguard was the turning point, as I remember it. Before that, as a great player as he was, he didn't get the attention and honor he was receiving. He was a known and loved, working sax player. Then in the late 1980's he ascended to what we now remember as star status. It was just that record companies did not really take chances and spend money developing new jazz stars through the 1970's. But all the musicians knew how important an artist Joe was.

**CC – The contract for this session was defined by Richard Seidel?**

MM - Richard was the A and R guy from Verve and the session was his project. There were two sets of sessions, the first had a different band and production team. Something went down between them and Richard brought in Slide Hampton and Bob Belden to finish the album. Slide was the one who brought me into it.

**CC – Do you have some nice stories you can share from the rehearsals or recording sessions?**

MM - Sure! Slide had just arranged Inner Urge and his copyist couldn't copy the chart in time. Slide knew I had just started working with Finale software and asked if I could copy the chart. The truth was I had just started and learned the program copying Slide's chart.

But then Slide called back and said they needed another chart on Record-a-me for the session and asked if I could do a chart. (Of course I said yes, but was panicked thinking my chart would be on an album with Slide's Inner Urge, which is a masterpiece. Also, this was Friday afternoon and the session was the beginning the next week) Then Slide asked if I could come in to conduct. Then he called again and asked me to play in the trumpet section.

Richard Seidel wasn't counting on a whole chart on Record-a-me. (I didn't know that) He was not happy that I brought in something more substantial as there was really no rehearsal. So it was all studio time. The band read the chart once and recorded it. Incredible.

Another thing worth mentioning was that Bob Belden felt bad about the "simplicity" of his chart on Black Narcissus, compared to the more complex intros and interludes on some of the other charts. But to me, and I told him so, that chart was one of my favorites.... Totally providing an intimate moment of peace and beauty. Its a great example of not overwriting.

**CC – Do you think Henderson had a deserved recognition for his music and his playing?**

MM - As I said earlier, now Joe is recognized as an original and very influential stylist. His songs are standards and his approach lives on in many other players.

**CC - And lastly, what was the influence of Henderson on you and your music?**

MM - I often teach my students that when they write, not to stay in a rhythmic box and not to stay so compressed in range. Also, Joe's excellent use of the tenor sax for all of its timbral possibilities is very important.

## **ANEXO F**

Questionário realizado por email ao músico Renee Rosnes (29 Janeiro 2022)

**CC – I know that you played some years with Joe Henderson. How did you know Joe Henderson?**

RR - My first connection with Joe Henderson was through a telephone call in late 1986. He told me he was organizing a new band with an all-female rhythm section in the new year and had heard good things about my playing through various musicians, one of them being the drummer Terri Lyne Carrington. He was planning an upcoming European tour asked if I would like to be a part of his quartet. The call came out of the blue, and I remember how wonderful it was to chat with him that first time. I was thrilled at the prospect of having the opportunity to play with him and told him so.

I first met Joe (in person) during February of 1987, at a San Francisco club when I had arrived for a soundcheck for that evening's performance. I remember that it was a short session and we simply played through the repertoire that he had chosen for the engagement, without much discussion about the arrangements. The others musicians were Kim Clarke on bass, and drummer Keith Killgo. I was in awe of his mastery. This began a musical relationship that lasted until 1999, when he stopped performing due to illness.

**CC – In your opinion, what are the most influences of Joe Henderson?**

RR - Joe loved and studied the music of Charlie Parker, Lester Young and very much appreciated the sound of Stan Getz and improvising style of Sonny Rollins. He was also a lover of many genres of music including R&B, latin, Brazilian, country & western and classical. Joe was an avid reader, a crossword player, and a talented linguist who could communicate in several different languages. All these interests came through in his own writing.

**CC – You played with Henderson some years before the 90's, the Verve Records era for him. What elements are present in his improvisation in this years?**

RR - Joe had a distinct approach to improvisation that was fully formed even at the very beginning of his career, and although the sound he created from the horn became a bit softer and round in his later years, his improvisational palette remained the same and even became more refined as he got older.

In an essay several years back, NEA Jazz Master Dave Liebman described some of Joe's tools of improvisation: "Joe took the tenor sax elsewhere technically in his use of a unique set of expressive devices, unending variations of articulations, fast arpeggios, trills and the like, a looseness of rhythm that defied the bar line, his own personal way of using the altissimo register of the horn, and a tone that could go from liquid to coarse in a beat. Joe was one of the great chord change players of jazz history."

**CC – Did he talk about the choices of harmony during his improvisations, or about the rhythm and effects that we usually used?**

RR - Joe didn't talk so much about his improvisational process, preferring to "speak" through his horn. With regard to his own compositions though, he would often show me a particular chord voicing on the piano that he desired. I remember him once saying that the element of syncopation in someone's playing was one of the most important factors in determining the originality of his or her sound.

**CC - Why did the Verve decade, the 90's, bring Henderson so much success? Was it about investment and marketing, that he can't have it before?**

RR - Who can say why he had such success after so many years? He himself was puzzled at the notion of his "sudden" popularity. He said, "I've been out here for years and years playing the same way I do today!" I think it was a combination of Verve presenting Joe as the star he always was, but surrounding him with young star players (Christian McBride, Stephen Scott, Roy Hargrove, etc) and older masters (Herbie Hancock, John Scofield, Jack DeJohnette, etc.).

That made a difference, in combination with the specific repertoire of "concept" albums: Porgy and Bess (all Gershwin), the Jobim songbook, the Miles songbook, the Strayhorn

songbook, the Big Band album, etc. These were all winning combinations of musicians and repertoire, and Verve really pushed the releases to great success.

**CC – Did Henderson talk with you about the possibility of going to Verve? Did you know Richard Seidel, the producer that brought it to Verve?**

RR - Joe didn't talk with me about recording with Verve. However, I was the initial pianist to be asked to record with him for his 1992 Big Band album. Unfortunately, I was unable to do it as I had tour plans where contracts had been signed, and I wasn't available. I do know Richard Seidel, and he was the one to hire me to put together and sequence a Joe Henderson compilation album for the Verve "Quiet Now" Series titled: Lovesome Things. I compiled and sequenced many albums for that series (including Stan Getz: Body and Soul, Nina Simone: Night Song, Antonio Carlos Jobim: Nights of Quiet Stars, and Bill Evans: Never Let Me Go, Oscar Peterson: Time and Again, to name just a few). I was rather disappointed by the marketing of this Verve series, because the artwork didn't feature images of the artist whose music was featured.

**CC – Do you think Henderson had a deserved recognition for his music and his playing?**

RR - I believe that Joe Henderson was deservedly recognized for his genius, and had he lived longer, would have received even more accolades and respect for his output as the absolute master that he was. During his lifetime, he was featured on many magazine covers, he had reached a certain degree of financial success, he won four Grammy Awards, and in 1999, was the recipient of an NEA Jazz Master Award.

**CC – Do you have some nice stories you can share from the rehearsals or recording sessions?**

RR - In 1990, I recorded my 2nd album for Blue Note, "For The Moment" and had invited Joe to record with me. The band also included Steve Wilson (alto, soprano sax), Ira Coleman (bass) and Billy Drummond (drums). We had one rehearsal for the date in

Brooklyn at the home of our engineer, Jim Anderson. One of the pieces I was going to record trio was Monk's "Four In One." When Joe heard us rehearsing it, he became intrigued with the melody and wanted to learn it. I recall that he learned it very quickly by ear, and ended up recording it with us on the album — playing a brilliant solo! The album was recognized with a Canadian Juno Award in 1992.

**CC - And lastly, what was the influence of Henderson on you and your music?**

RR - Joe's influence remains very strongly with me. I think I best describe how I feel about him through these liner notes from a trio album I made of his music.

RENEE ROSNES TRIO: BLACK NARCISSUS (Pony Canyon Japan) - Renee Rosnes - Peter Washington - Lewis Nash

In 1987, shortly after I moved from Vancouver to New York City, Joe Henderson hired me to play piano with his quartet. We began a musical relationship that lasted up until he was no longer to play due to illness. With him, I enjoyed my first experiences performing at major festivals all across Europe, Japan and the United States. I was consistently awed by Joe's incredible artistry. From night to night, he played with such joy and command, and he inspired the same from his band mates. He wasn't a leader who directed orally, but rather spoke through his horn. Joe used to say, "Heaven is on the bandstand," and could often be found looking skyward with his hands in a prayer-like stance, as he listened to the sounds being created around him. It was almost as if he was summoning the muses. I have many cherished memories of playing with him. One European tour with bassist Larry Grenadier and drummer Al Foster stands out as being particularly enjoyable and successful.

It is for all these reasons that the music on this recording has great meaning to me. Along with the exquisite team of bassist Peter Washington and drummer Lewis Nash (both of whom also played with the master), the trio performs a repertoire drawn from some of Joe's favorites. From Duke Pearson's You Know I Care and Sam Rivers' Beatrice, to Joe's own compositional gems, Black Narcissus, Isotope and Serenity, this set is not so much a tribute but a celebration of the music and life of Joe Henderson.

## ANEXO G

Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Isfahan” (partitura em concert).

# Isfahan

from "Lush Life: The Music of Billy Strayhorn"  
Verve Records 1992

Billy Strayhorn, Duke Ellington  
solo Joe Henderson

♩ = 115

1  $D\flat\Delta$   $B\flat\Delta$   $B\flat7$   $E\flat9$

5  $A\Delta$   $A\flat13(\flat9)$   $D\flat\Delta$

9  $G\flat9$   $C7(\flat9)$   $F-7$   $A\flat9$   $D7(\flat9)$   $G-7$

13  $G\flat9$   $C7(\flat9)$   $F\Delta$   $E\Delta$   $E\flat\Delta$   $D\Delta$

17  $D\flat\Delta$   $B\flat\Delta$   $B\flat7$   $E\flat9$

21  $A\Delta$   $A\flat13(\flat9)$   $D\flat7(\sharp11)$

25  $G\flat\Delta$   $C7ALT$

27  $F7(\sharp11)$   $B\flat7$

29  $E\flat13$   $A\flat13(\flat9)$

31  $D\flat\Delta$

Transcrição de César Cardoso



33  $D\flat\Delta$   $B\flat\Delta$   $B\flat7$   $E\flat9$

37  $A\Delta$   $A\flat13(\flat9)$   $D\flat\Delta$

41  $G\Delta$   $C7(\flat9)$   $F-7$   $A\Delta$   $D7(\flat9)$

44  $G-7$   $G\Delta$   $C7(\flat9)$

47  $F\Delta$   $E\Delta$   $E\flat\Delta$   $D\Delta$   $D\flat\Delta$   $B\flat\Delta$   $B\flat7$

51  $E\flat9$   $A\Delta$

54  $A\flat13(\flat9)$   $D\flat7(\sharp11)$   $G\flat\Delta$

58  $C7\text{ALT}$   $F7(\sharp11)$   $B\flat7$   $E\flat13$

62  $A\flat13(\flat9)$   $D\flat\Delta$   $D\flat\Delta$

## ANEXO H

Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Miles Ahead” (partitura em *concert*).

# Miles Ahead

from "So Near, So Far (Musings for Miles)"  
Verve Records 1993

Gil Evans, Miles Davis  
solo Joe Henderson

$\text{♩} = 125$

5  $Bb\Delta$   $B\circ$   $E7(b9)$   $A-7$   $A-7/G$   $F\#\circ$   $F7(\#11)$

9  $E\circ$   $A7(b13)$   $D-7$

13  $D-7$   $G7sus$

16  $G7sus$

19  $G-7$

22  $F\Delta$   $Bb\Delta$   $B\circ$   $E7(b9)$

26  $A-7$   $A-7/G$   $F\#\circ$   $F7(\#11)$   $E\circ$

Transcrição de César Cardoso

29 *A7(h13)* *D-7*

34 *G7sus*

37 *G-7*

41 *FΔ*

43 *BbΔ* *Bø* *E7(b9)* *A-7* *A-7/G*

46 *F#ø* *F7(#11)* *Eø* *A7(h13)*

49 *D-7*

53 *G7sus*

55

## ANEXO I

Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “No More Blues (Chega de Saudade)” (partitura em *concert*).

# No More Blues (Chega de Saudade)

from "Double Rainbow: The Music of Antonio Carlos Jobim"  
Verve Records 1995

Antonio Carlos Jobim  
solo Joe Henderson

♩ = 210

Chords: C-7, C-/Bb, D7(b9)/A, Dø/Ab, G7(b9), C-7, Dø, G7(b9), C-7, Aø, D7, G-7, AbΔ, Dø, G7(b9), C-7, C-/Bb, D7(b9)/A, Dø/Ab, G7(b9), C-7, C7(b9), F-7, G7(b9), C-7, C-/Bb, D7(b9)/A, G7(b9), C-7, Dø, G7(b9)

Transcrição de César Cardoso

33 C-7 C-/Bb D7(b9)/A

37 G7ALT C-7 D<sup>♯</sup> G7(b9)

41 C-7 A<sup>♯</sup> D7 G-7

45 Ab<sup>Δ</sup>

47 D<sup>♯</sup> G7(b9)

49 C-7 C-/Bb D7(b9)/A

53 D<sup>♯</sup>/Ab G7(b9)

55 C-7 C7(b9)

57 F-7 G7(b9) C-7 C-/Bb

61 D7(b9)/A G7(b9) C-7 D<sup>♯</sup> G7(b9)

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a measure number and a chord symbol. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, with a significant portion of the score featuring triplets. Some notes are marked with an 'x', likely indicating natural harmonics. The chord symbols include C-7, C-/Bb, D7(b9)/A, G7ALT, D<sup>♯</sup>, G7(b9), A<sup>♯</sup>, D7, G-7, Ab<sup>Δ</sup>, D<sup>♯</sup>/Ab, F-7, and C7(b9). The score concludes with a double bar line at the end of the final staff.

65 C-7 C-/Bb D7(b9)/A

69 D#m/Ab G7(b9) C-7 D#m G7(b9)

73 C-7 A#m D7 G-7

77 Ab#m D#m G7(b9)

81 C-7 C-/Bb D7(b9)/A

85 D#m/Ab G7(b9) C-7 C7(b9)

89 F-7 G7(b9) C-7 C-/Bb

93 D7(b9)/A G7(b9) C-7 D#m G7(b9) C-7

## ANEXO J

Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Without a Song” (partitura em concert).

# Without a Song

Vincent Youmans, Billy Rose, Edward Eliscu  
solo Joe Henderson

♩ = 220

from "Big Band"  
Verve Records 1996

Chord symbols: Eb $\Delta$ , A<sup>9</sup>, Ab $\Delta$ , Gb<sup>9</sup>, B $\Delta$ , E $\Delta$ , Db $\Delta$ , Bb<sup>13</sup>, G-7, F<sup>#0</sup>, F-7, Bb7, Ab<sup>-9</sup>, Gb $\Delta$ , F7, E $\Delta$ , Eb $\Delta$ , A<sup>9</sup>, Ab $\Delta$ , Gb<sup>9</sup>, B $\Delta$ , E $\Delta$ , Db $\Delta$ , Bb<sup>13</sup>, G-7, F<sup>#0</sup>, F-7, Bb7, Eb $\Delta$ , Ab7, Eb $\Delta$ , Bb<sup>-9</sup>, Eb7, Ab $\Delta$ , F-7, Bb7, Eb $\Delta$ , Ab<sup>9</sup>, Ab<sup>9</sup>(#11), G-7, F<sup>#0</sup>, F-7, Bb7

Transcrição de César Cardoso

41 Eb $\Delta$  A $^9$  Ab $\Delta$  Gb $^9$

45 B $\Delta$  E $\Delta$  Db $\Delta$  Bb $^{13}$

49 G-7 F $\#^0$  F-7 Bb7

53 Eb $\Delta$  Ab7 Eb $\Delta$  F-7 Bb7

57 Eb $\Delta$  A $^9$  Ab $^{13}$

60 Gb $^9$  B $\Delta$  E $\Delta$  Db $\Delta$

64 Bb $^{13}$  G-7 F $\#^0$  F-7

68 Bb7 Ab $^{-9}$  Gb $\Delta$

71 F7 E $\Delta$  Eb $\Delta$

74 A $^9$  Ab $\Delta$

76 Gb $^9$  B $\Delta$  E $\Delta$  Db $\Delta$

The image displays a musical score for the piece 'Without a Song - Full Score', page 2. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number and a key signature of two flats (Bb and Eb). The chords and fingerings are as follows:

- Staff 1 (Measures 41-44): Eb $\Delta$ , A $^9$ , Ab $\Delta$ , Gb $^9$
- Staff 2 (Measures 45-48): B $\Delta$ , E $\Delta$ , Db $\Delta$ , Bb $^{13}$
- Staff 3 (Measures 49-52): G-7, F $\#^0$ , F-7, Bb7
- Staff 4 (Measures 53-56): Eb $\Delta$ , Ab7, Eb $\Delta$ , F-7, Bb7
- Staff 5 (Measures 57-60): Eb $\Delta$ , A $^9$ , Ab $^{13}$
- Staff 6 (Measures 61-63): Gb $^9$ , B $\Delta$ , E $\Delta$ , Db $\Delta$
- Staff 7 (Measures 64-67): Bb $^{13}$ , G-7, F $\#^0$ , F-7
- Staff 8 (Measures 68-70): Bb7, Ab $^{-9}$ , Gb $\Delta$
- Staff 9 (Measures 71-73): F7, E $\Delta$ , Eb $\Delta$
- Staff 10 (Measures 74-75): A $^9$ , Ab $\Delta$
- Staff 11 (Measures 76-79): Gb $^9$ , B $\Delta$ , E $\Delta$ , Db $\Delta$



Without a Song - Full Score

80  $Bb^{13}$   $G-7$   $F\#^o$

83  $F-7$   $Bb7$   $Eb\Delta$

86  $Ab7$   $Eb\Delta$   $Bb-9$  5  $Eb7$

89  $Ab\Delta$   $F-7$   $Bb7$   $Eb\Delta$

93  $A^9$   $Ab^9(\#11)$   $G-7$   $F\#^o$   $F-7$   $Bb7$

97  $Eb\Delta$   $A^9$   $Ab\Delta$  3  $Gb^9$

101  $B\Delta$   $E\Delta$   $D\flat\Delta$   $Bb^{13}$

105  $G-7$   $F\#^o$

107  $F-7$   $Bb7$

109  $Eb\Delta$   $Ab7$   $Eb\Delta$   $F-7$   $Bb7$

113  $Eb\Delta$   $A^9$   $Ab\Delta$

## ANEXO K

Transcrição da improvisação de Joe Henderson sobre o tema “Summertime” (partitura em *concert*).

# Summertime

from "Porgy & Bess"  
Verve Records 1997

Du Bose Heyward, George Gershwin  
solo Joe Henderson

♩ = 100

1 A-7

8

5 D-7 D-7/C B<sup>b</sup> E7

9 A-7 D-7 G7

13 C<sup>#</sup> B<sup>b</sup> E7 A-7

17 A-7 A7

21 D-7 D-7/C B<sup>b</sup> E7

25 A-7

28 D-7 G7 C<sup>#</sup> B<sup>b</sup> E7 A-7

32 A-7

Transcrição de César Cardoso

34

36

A7 D-7

38

D-7/C Bø

40

E7 A-7

42

D-7 G7

45

CΔ Bø E7 A-7