



## **Aspectos estilísticos na obra de Avishai Cohen: análise e adaptações para violão solo <sup>1</sup>**

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Guilherme Costa Leite Vieira Alves*  
UNICAMP - guivieiraalves@gmail.com

*Leandro Barsalini*  
UNICAMP – leandrobarsalini@gmail.com

**Resumo:** O trabalho tem como objetivo principal o estudo de duas composições contidas no disco *Gently Disturbed*, do contrabaixista Avishai Cohen. Com o intuito de compreender o estilo composicional do músico e, em um segundo momento, dialogar com o universo do violão, esta pesquisa se desenvolveu através da realização de transcrições, análises harmônicas, transposições e elaboração de arranjos para violão solo. O processo de recriação das duas peças para o violão, realizando as devidas adequações de tonalidade e técnicas, visou a exploração de novas possibilidades de arranjo e execução para o instrumento, promovendo um estudo de independência rítmica.

**Palavras-chave:** Avishai Cohen. Transcrição para violão. Análise Musical. Jazz. Processos Criativos.

### **Stylistic Aspects in the Work of Avishai Cohen: Analysis and Adaptations for Solo Guitar**

**Abstract:** The research aims to study duas compositions contained in the album *Gently Disturbed*, by the Israeli bassist Avishai Cohen, in order to understand the compositional style of the musician and, in a second stage, dialogue with the guitar universe. The research steps include the organization of transcripts, harmonic analysis, transpositions and preparation of arrangements for solo guitar . The rebuilding process of two pieces for the guitar, making the necessary tone adjustments and techniques, aimed to explore new possibilities of arrangement and execution in the acoustic guitar, as well as promoting a study of rhythmic independence.

**Keywords:** Avishai Cohen. Acoustic Guitar Transcription. Musical Analysis, Jazz. Creative Processes.

### **1. Introdução**

O compositor e contrabaixista israelense Avishai Cohen, liderando um trio instrumental composto também pelo pianista Shai Maestro e pelo baterista Mark Guiliana, lançou no ano de 2008 o disco *Gently Disturbed*. Esse disco representa um momento em que o músico, radicado em Nova Iorque desde 1992, incorporou em sua obra elementos da música tradicional mediterrânea e aspectos comuns ao universo da música erudita. Através de audições analíticas, buscamos levantar os principais aspectos estilísticos das composições ali registradas, relacionados principalmente à rítmica (vista como elemento mais elaborado e

marcante em sua obra), à harmonia – calcada no pensamento tonal e modal, e à melodia. As partituras contidas no songbook *Gently Disturbed* ajudaram nas análises das músicas.

Paralelamente às audições analíticas, realizamos o levantamento e pesquisa sobre os métodos de transcrição para o violão, e elegemos Guest (1996) e Almada (2000). Utilizamos, ainda, como referência quanto à editoração das partituras e registro de idiomatismos do instrumento violão o trabalho de Bellinatti (1991) e a tese *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*, de Fanuel Maciel de Lima Júnior (UNICAMP, 2003).

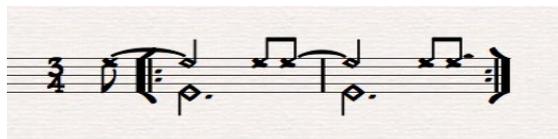
Em um segundo momento, realizamos testes de transposição das músicas para o violão, com os ajustes de tonalidades e oitavas, para auxiliar na seleção das composições. Verificamos que, das onze músicas registradas no disco, três mostraram-se impraticáveis no violão, seja devido à extensão da tessitura (mesmo com aplicação de técnicas estendidas, como por exemplo, o uso de harmônicos artificiais), ou em função das aberturas de acordes em posição fechada, impossíveis de serem realizados junto com a melodia no que chamamos de *chord melody* (técnica de arranjo). Entre as oito composições que apresentaram possibilidade de transposição, apresentamos nesse artigo detalhamentos do processo com as músicas *Seattle* e *Lo Baiom Velo Balyla*.

Para o desenvolvimento da pesquisa, estabelecemos o seguinte método: transcrição das partituras para o programa de edição *Sibelius*; comparação das partituras com os áudios originais para detectar possíveis erros de edição, rítmicas ou notas, complementando a partitura; ajustes das tonalidades ao violão; transposição da partitura; execução no instrumento, elaboração da partitura final e então, produção das *cifras*; análise harmônica e melódica. Procuramos, através desse processo, realizar o que chamamos de “recriação” das peças, ou seja, fazer uma junção de transcrição com adaptação, à medida do possível, de aspectos idiomáticos do piano para o violão, algo que implica na utilização de procedimentos de arranjo.

## **2. Análises de *Seattle* e *Lo Baiom Velo Balyla***

*Seattle* e *Lo Baiom Velo Balyla* são composições em métrica 3/4, e possuem uma relação rítmica muito característica entre a melodia e o baixo, reiterando um traço marcante nas composições de Avishai Cohen. No Exemplo 1, que discrimina essa relação de forma resumida, nota-se que o registro agudo (melodia), se movimenta sempre nas duas últimas colcheias dos compassos, sendo a última sempre uma antecipação para o compasso seguinte. Esse caminho em formato anacruse, estabelece uma relação contrapontística muito eficaz com

os baixos nos primeiros tempos, causando um movimento rítmico interessante, constante nas duas composições.



Exemplo 1: relação rítmica característica entre melodia e baixo empregada em *Seattle* e *Lo Baiom Velo Balyla*

*Seattle* está no tom de Lá bemol Maior, e com o intuito de favorecer uma adaptação mais confortável ao violão, transpusemos para Lá maior e afinamos a sexta corda (mais grave do violão) em Ré, o que possibilitou o uso de cordas soltas que facilitaram a execução, trazendo maior brilho ao timbre do instrumento e possibilitando um maior *sustain* as notas. Com o auxílio do programa *Audacity* realizamos a análise comparativa entre a partitura contida no songbook *Gently Disturbed* e a gravação original, concluindo que, de modo geral, a performance contém notas adicionadas na exposição do tema, principalmente na mão esquerda do piano (compassos 30 a 36), além de algumas diferenças rítmicas (entre os compassos 11 e 16).

Em um segundo momento, realizamos a análise harmônica da peça, bem como a confecção das cifras. O uso de acordes com nona é predominante, e notamos também a procura por tensões de décima primeira e décima primeira aumentada. Iniciando pelo acorde de Ré maior, quarto grau da tonalidade (levando em consideração a transposição para Lá maior), a peça possui um caráter modal *lídio*, como se o centro tonal ao início fosse o próprio quarto grau, enquanto a melodia se desenvolve por terças, a partir da nota F $\sharp$  e, ao final do compasso 3, é adensada pelo acréscimo de terças, que provocam tensões do tipo quarta e nona para os acordes de Mi Maior e F $\sharp$  Menor. A procura por tensões dessa natureza transmite um caráter de suspensão e bastante brilho para o início da música, continuando no compasso 9 com o acorde de F $\sharp$  e melodia apoiada nas tensões de nona e décima primeira, que se resolvem rapidamente em tônica e terça, respectivamente. Segue-se, então, ao final do compasso 9, o aparecimento da primeira nota dispare da tonalidade, o Mi sustenido, provocando a tensão de nona aumentada ao acorde Ré Maior que se segue, transmitindo um colorido de quarto grau menor à música, que se resolve, enfim, na terça formada por dó sustenido e mi, consonantes ao acorde de Lá Maior.



Exemplo 2: compassos 1 a 9 da recriação da peça ao violão (partitura completa em anexo)

Ritmicamente, a música fundamentalmente segue o padrão ilustrado no Exemplo 1, fazendo com que a atenção do ouvinte se dirija às evoluções harmônicas, que assumem o papel mais importante, principalmente nas progressões dos trechos onde a melodia se mantém estática, conforme ilustrado no Exemplo 3.



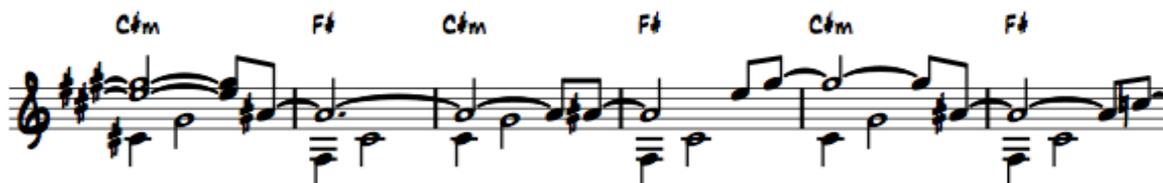
Exemplo 3: No compasso 14, com a estagnação do ritmo e da melodia – que passa a se manter estática na nota Lá, a harmonia toma o primeiro plano e passa a ficar mais evidente, progredindo pelos acordes F#m, D(add9), F#m e E(add9sus4).

A partir do compasso 18, a harmonia passa por uma progressão que aponta a modulação para o centro tonal de Lá Menor, com os dois acordes de Fá Maior (presente no campo harmônico de Lá menor natural) e Lá bemol Maior (presente no campo harmônico de Lá menor melódico, como sétimo grau), ambos com a melodia passando pela décima primeira aumentada., e repousa com a desaceleração rítmica em Fá Maior, seguido de uma cadência passando pelos acordes de F7M(9) / G(sus4) / D(sus4). Nos compassos 23 e 24, o repouso na nota Ré grave anuncia a segunda parte da peça, e realiza uma cadência plagal com o acorde Lá menor que a inicia, já como nova tonalidade que polariza o pequeno trecho que se segue.



Exemplo 4: compassos 17 ao 24 da recriação da peça ao violão (partitura completa em anexo)

Entre os compassos 25 ao 28, a cadência Am / E7(b9) / Dm / E7(b9) estabelece um jogo com as principais funções da nova tonalidade: tônica, dominante, subdominante, dominante, respectivamente. A peça dirige-se, então, para uma repetição rápida dos compassos 13, 14, 15 e 16, dessa vez, com uma sutil adição de notas e variação rítmica que trazem uma leve mudança e interesse a essa reiteração. O tema finaliza com um retardo da velocidade harmônica, repousando, durante os compassos 33 e 34 no acorde de D(add9), e, dois compassos seguintes, com o acorde de A (com a melodia passando por sua terça maior e menor), e então, finalizando com uma cadência dórica formada pelos acordes de C#m e F#, que se repetem oito vezes e trazem uma sensação de inércia para o desfecho do tema.



Exemplo 5: cadência dórica onde os elementos melódicos, rítmicos e harmônicos estão estáticos, causando a sensação de repouso.

Registramos a adaptação da peça para violão em partitura, e sua execução está disponível em vídeo através do link <https://www.youtube.com/watch?v=ZkvQAqhw2AE>

*Lo Baiom Velo* Balyla, registrada na tonalidade Sol Menor, é uma antiga canção do folclore russo datada entre 1906 e 1907. Com letra em hebraico escrita por Bialik, a música ficou famosa na voz do cantor Nechama Hendel. O arranjo de Avishai traz muitos elementos

novos à canção, como a criação de uma parte B em 6/4, além mudanças rítmicas e harmônicas. Após a transcrição da partitura para o programa de edição *Sibelius* e a análise comparativa com o áudio original, detectamos a execução de algumas notas a mais na parte B, adicionais à partitura. Em seguida, realizamos os testes no violão, concluindo que a tonalidade de Lá Menor era a mais congruente com o universo do instrumento, pois apresentou, além das facilidades de digitação e técnica, uma maior ressonância e presença de harmônicos (devido às cordas soltas que a tonalidade propicia) se aproximando bastante da sonoridade da gravação original. A adaptação da música ao violão não ofereceu dificuldades, com exceção de algumas formações de acordes em posição fechada, em que realizamos ou a técnica de *drop* (oitavando algumas das notas, para facilitar a execução no instrumento) ou a omissão de alguma nota, respeitando a função do acorde e não o descaracterizando (quintas e oitavas são passíveis de serem omitidas pois já estão presentes nos harmônicos da fundamental). A escolha do novo tom foi determinante para as facilidades de transposição alcançadas.

A cifragem dos acordes não ofereceu dificuldades, já que estes são, na grande maioria, triádicos, em estado fundamental ou em suas inversões. Somente na melodia aparecem, eventualmente, as tensões de quarta, sextas, sétimas e nonas. A melodia se desenvolve, na parte A, apoiada nas duas colcheias dos terceiros tempos (conforme padrão ilustrado no Exemplo 1), sendo a última uma antecipação do acorde seguinte, um deslocamento do tempo forte do compasso, gerando um movimento em relação aos baixos, sempre executados no início de cada compasso.

Na parte B, com a mudança da fórmula de compasso para 6/4, os apoios melódicos passam a acontecer nos tempos fortes (primeiros tempos dos compassos) e nos demais acentos que a métrica tradicionalmente sugere (terceiro e quinto tempos), estabelecendo um contraste com a primeira parte da música.



The image shows a musical staff in 6/4 time signature. Above the staff, the chords Am, G<sup>3</sup>/B, C<sup>#</sup>, Dm, and C are indicated. The melody consists of eighth notes and quarter notes. A box labeled 'B' is placed at the beginning of the first measure. A circled '1' is placed above the first note of the second measure, and a circled '4' is placed below the fourth note of the second measure.

Exemplo 6: a nova fórmula de compasso na parte B propõe novas relações com os tempos fortes.

Na parte harmônica, *Lo Baiom Velo Balyla*, assim como a grande maioria das composições de Avishai Cohen, é calcada no sistema tonal. Desse modo, a análise funcional é uma ferramenta apropriada para entendermos as progressões de acordes. Nota-se que na parte

*B* acontece uma polarização no quarto grau (Dm), que é tomado como centro das progressões, provocando um colorido dórico ao trecho. Importante atentar ainda, que a mudança para 6/4 induz a um novo rítmico harmônico, agora com três acordes por compasso predominantemente, em um ritmo de dois tempos em vez de três, como acontece na parte *A*, abrindo novas possibilidades de progressões. No *coda*, o acorde de Sol menor traz um colorido especial por ser um acorde não diatônico, e também finaliza a última cadência da música, que aponta para a resolução na tônica com a presença do acorde dominante de Mi maior (que possui a sensível Sol#), e, de fato, a melodia termina em Lá, porém, a harmonia contraria a expectativa, e a nota Lá transforma-se em nona do acorde Sol menor.



Exemplo 7: trecho da partitura original contida no songbook *Gently Disturbed*. Nota-se a presença do acorde de empréstimo modal Fm9 no compasso 70 e a resolução da peça, compasso 76, também no acorde de Fm9.

Podemos estabelecer uma semelhança com a harmonia da *Sonata n.1 in F minor Movement 2 – Adagio*, de Beethoven, onde também é usado com frequência o uso de suspensões, dos tipos 4 – 3, 9 – 8 e 6 – 5, no final das progressões, como forma de pontuar o discurso harmônico. Segue o exemplo:

## Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No.1 in F minor  
Movement 2 - Adagio

Op.2 No.1



V 4—6  
6—5

I 4—3  
4—3

V 6—5

V 4—3

V 4—3

V 9—8

Exemplo 8: a *Sonata n.1 in F minor Movement 2 – Adagio*, de Beethoven, ilustra o uso de appoggiaturas com notas suspensas progredindo para uma nota do acorde, como por exemplo D4-3, D9-8

Assim como a peça anterior, fizemos o registro em partitura da adaptação para o violão, e sua execução está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=g-r42C4xuaY&feature=youtu.be>

### Referências:

- COHEN, Avishai. *Avishai Cohen: Songbook Vol. 2 - Gently Disturbed, Music for Trio*. Gadu Music/BMI
- BERRY, Wallace T. *Structural Functions in Music*. Courier Dover Publications, 1976.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia. Trad. Marden Maluf*. São Paulo: Editora UNESP, 2001
- BELLINATTI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vol1 e 2 – transcribed, arranged & edited from his recordings & manuscripts by Paulo Bellinatti*.
- GUEST, Ian. *Arranjo – Método Prático Vol.1*. Irmãos Vitale, 1996.
- JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima. *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. UNICAMP, 2003.

<sup>1</sup> O presente artigo decorre de pesquisa IC de mesmo título, desenvolvida na UNICAMP com bolsa PIBIC/SAE.