

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

**Diálogo entre la música brasilera y el jazz, a través  
de un análisis melódico del tema  
“Chorinho pra ele” de Hermeto Pascoal  
Producto artístico**

**María Grecia Albán Campaña**

**Música Contemporánea**

Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Licenciado en Música Contemporánea

Quito, 14 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ  
COLEGIO DE MÚSICA

HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

**Diálogo entre la música brasilera y el jazz, a través de un análisis melódico del tema “Chorinho pra ele” de Hermeto Pascoal**

**María Grecia Albán Campaña**

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Diego Celi, DMA.

Firma del profesor

---

Quito, 14 de mayo de 2018

## Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: \_\_\_\_\_

Nombres y apellidos: María Grecia Albán Campaña

Código: 00102225

Cédula de identidad: 1718304932

Lugar y fecha: Quito, 14 de mayo de 2018

## RESUMEN

Este trabajo revisa la obra de Hermeto Pascoal desde el análisis melódico del tema *Chorinho pra ele* grabado en Estados Unidos en 1977, con el propósito de encontrar los vínculos del *choro* brasileño con el jazz. Observando en detalle la melodía de Pascoal se encontraron escalas, modos, patrones escalares y relaciones escala-acorde, que nos conducen a suponer la influencia del jazz en esta obra. Esto, principalmente desde el análisis del patrón melódico R, 9, 3, 5 ascendente, que también se encontró en los solos sobre *Giant Steps* de John Coltrane de 1959.

**Palabras clave:** Hermeto Pascoal, jazz, Chorinho pra ele, música brasilera, análisis melódico, hibridación musical.

## ABSTRACT

This paper reviews the work of Hermeto Pascoal through the melodic analysis of the piece *Chorinho pra ele* recorded in the United States in 1977, with the aim of finding the bond between Brazilian choro with jazz. Closely observing Pascoal's melody permitted to find scales, modes, scalar patterns and chord/scale relationships, which lead us to infer jazz influence in this tune. This mainly from the ascending melodic pattern R, 9, 3, 5, which was also found in John Coltrane's Giant Steps solos of 1959.

**Key Words:** Hermeto Pascoal, jazz, Chorinho pra ele, Brazilian music, melodic analysis, musical hybridization.

**TABLA DE CONTENIDO**

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Antecedentes.....</b>	<b>8</b>
<b>Características musicales del choro.....</b>	<b>10</b>
<b>Chorinho pra ele .....</b>	<b>11</b>
<b>Análisis melódico Chorinho pra ele .....</b>	<b>13</b>
<b>Patrón melódico R, 9, 3, 5 .....</b>	<b>19</b>
<b>Conclusión.....</b>	<b>25</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>26</b>

## Introducción

La obra de Hermeto Pascoal es un referente de la fusión entre la música brasilera y el jazz, en la que estos dos estilos dialogan y se complementan. En el presente documento se revisa la obra de Pascoal desde el análisis melódico del tema *Chorinho pra ele*, grabado en Estados Unidos en 1977, con la intención de encontrar los vínculos del *choro* brasileño con el jazz. Observando en detalle la melodía de Pascoal, se descubrieron diferentes características en el uso de escalas, modos, patrones escalares y relaciones escala-acorde. Aunque la presencia del jazz en la música de Pascoal puede apreciarse auditivamente, una manifestación concreta de dicha influencia puede verse a través de pequeños detalles melódicos. Esto, principalmente desde el análisis del patrón melódico R, 9, 3, 5, que también se encontró en los solos sobre *Giant Steps* de John Coltrane de 1959. Como antecedentes de esta esta investigación, se realiza una revisión de los precedentes históricos del origen del *choro*, una breve biografía de Hermeto Pascoal y las características musicales del *choro* tradicional. A manera de desarrollo, se analiza melódicamente la obra *Chorinho pra ele* y el patrón escalar R, 9, 3, 5 (tanto en la obra de Pascoal como en la improvisación de Coltrane). Por último, se toman en cuenta similitudes y diferencias para identificar la presencia del jazz en la escritura de Pascoal.

## Antecedentes

Observar los diferentes géneros musicales representativos de Brasil, permite reconocer una marcada diferencia entre la música de tradición escrita y oral, también llamadas música erudita y popular. En Brasil, estas dos vertientes musicales han dialogado y contribuido para su crecimiento actual. Aldeguer (2013), expresa que gran parte del legado rítmico africano proviene de la oralidad y musicalidad de las lenguas africanas, revelando una manera de materializar las lenguas desde lo musical y demostrar la conexión entre Brasil y el continente africano. Por otro lado la llegada de la polca, danza europea introducida y paulatinamente asimilada, permitió el nacimiento de un género instrumental llamado choro a finales del siglo XIX, música que provoca alegría y movimiento contrariamente a su nombre que significa “llanto” (Aldeguer, 2013). El choro es una adaptación brasilera de la polca y se consideró la primera música popular urbana de Brasil. Sus instrumentos característicos son la flauta, el cavaquinho, la guitarra y el pandeiro, diferenciándose fuertemente de otros géneros representativos de Brasil, por la escasa presencia de percusión (Aldeguer, 2013). Según Matos (2012), el choro nace en un contexto de hibridación cultural, para lo cual explica el origen del término choro. Por un lado la palabra choro se vincula a *xolo*, que se refiere a una manifestación musical de la tradición africana de bailes y fiestas populares. Los afrobrasileños rememoraban estas expresiones culturales y el nombre mutó a *choro*. Por otro lado el autor expresa que *choro* viene del verbo llorar, como una expresión de dolor y nostalgia. Por último menciona que se influencia también de la palabra *chorus*, refiriéndose a un conjunto musical vocal.

Esta música se interpretaba en rondas llamadas ruedas de choro, en las que se reunían los músicos a competir en un ambiente de juego y virtuosismo. El punto



era lograr improvisar cada vez mejor. Los guías de la improvisación eran los instrumentos solistas, los cuales desafiaban el oído de los instrumentos armónicos de acompañamiento, quienes tenían que seguirlos a medida que la complejidad iba avanzando (Matos, 2012). La música brasileña es el producto de un diálogo entre culturas y vertientes que se traducen en un mestizaje musical en el que predomina el carácter festivo y alegre. Diferentes compositores han experimentado estos diálogos, entre los que se destaca Hermeto Pascoal.

Hermeto Pascoal nació en 1938 en condición de albino y casi no vidente, dentro de una familia agrícola y humilde. Por ser albino Pascoal no podía ayudar en los quehaceres del campo, por lo que tenía que permanecer muchas horas en soledad en lugares sombreados, es ahí donde él encontró la música. La trayectoria de Pascoal desde su infancia en *Alagoas* hasta su desempeño profesional en *Recife* y *Rio de Janeiro*, demuestran la relación del músico con innumerables ritmos y géneros de la música popular brasilera, donde se desarrolló activamente hasta migrar a los Estados Unidos para tocar jazz (Pompeu, 2005). A través de la obra de Pascoal, se pueden hallar elementos de las transformaciones de la música brasilera, en su diálogo con el jazz. *Chorinho pra ele* es una de las obras más conocidas de este artista, la que presenta algunas características propias de los choros tradicionales. Fue grabada en *Paramount Recording Studios* para el álbum *Slaves Mass* y publicada por *Warner Bros. Records* en 1977. Es la número tres de una lista de diez composiciones grabadas por Ron Carter en el bajo acústico, Airto Moreira en la batería y Hermeto Pascoal en piano, teclados y flauta travesa, y producido por Airto Moreira y Flora Purim (Pascoal, 1977).

### Características musicales del choro

Existen características importantes para identificar a los choros tradicionales, una de ellas es la forma rondó, heredada de la polca y conservada hasta la actualidad. Fue una forma musical de común aplicación en la música de finales del siglo XIX (Albino & Lima, 2011). En un lenguaje de análisis macro-formal, la estructura más común de la forma rondó se expresa alfabéticamente como ABACA, donde la parte A aparece más veces y las partes B y C funcionan como segmentos diferentes y/o contrastantes. Estas tres secciones contienen generalmente melodías independientes en términos temáticos y de desarrollo motivico (Matos, 2012). Otras características del choro tradicional son: La métrica de dos cuartos, las rítmicas en las que predomina la síncopa, las melodías con registros muy amplios, los diseños melódicos que dan un efecto contrapuntístico, la duplicación del *tempo* en la ejecución final y su abundante empleo de bordaduras, apoyaturas y ornamentos melódicos (Pompeu, 2005). Por último, en términos armónicos así como en la polca, las modulaciones tradicionales son del I al VI y del I al IV, o del I para III relativo mayor (tonalidades menores). La armonía del choro siempre tuvo relación con la armonía tradicional europea (Matos, 2012).

El choro contemporáneo de Hermeto Pascoal es un referente por su capacidad de incluir características del choro tradicional con elementos del jazz de una manera sofisticada y natural (Pompeu, 2005). Tomando en cuenta el aporte de Pompeu y en búsqueda de entender el dialogo de estas dos raíces musicales, se procederá al análisis musical de la obra *Chorinho pra ele*.

### Chorinho pra ele

En términos generales como se puede observar, la métrica de esta obra es dos cuartos y la macro-forma es AABCABCA, donde las tres partes interactúan con una mayor participación de la primera que es A. La obra se desarrolla en 33 compases divididos de la siguiente manera:

Sección	Número de compases
Introducción	4
A	16
Interludio	4
B	4
C	5

Figura 1. Secciones de la forma musical.

Las tres secciones presentan rasgos rítmicos y melódicos muy distintos, que se alternan con una pequeña sección de cuatro compases que aparece como introducción, interludio y también como final. Melódicamente, predomina el movimiento rítmico por semicorcheas en la sección A, para luego contrastar con seisillos y quintillos de semicorchea en la sección B y con fusas en la sección C. El ritmo armónico es predominantemente en negras, a excepción de la parte C donde se mueve en blancas. Por último, la sección A concluyente se toca al doble del tiempo (Pascoal, 1977). Si bien en este choro no hay una sección de improvisación, la alta complejidad melódica, rítmica y de la velocidad de ejecución, expresan un virtuosismo instrumental considerable.

# Chorinho Pra Ele

Choro ♩ = 86

Hermeto Pascoal

**Intro** F9 B♭7(13) E♭9 A♭7(13) D♭9 C9 Fmaj7 D9

**A** Gmaj7 G6 A-7 A-7 D13 Gmaj7

G°7 A-7 D13 Gmaj7 G6

9

C-7(11) F13 B♭maj7 B♭-7(11) E♭13 A♭maj7

13

D-9 G7(13) Cmaj7 E7(♭9) E7/G# G#°7 A-7

17

F9 B♭7(13) E♭9 A♭7(13) D♭9 C9 Fmaj7 D9

21

Fmaj7 E♭-9 A♭13 D♭maj13 E°7

25

E♭sus4 A♭13 D♭6

28

**Fine**

2

## Chorinho Pra Ele

Musical score for "Chorinho Pra Ele" showing three staves of music. The first staff starts with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts at measure 32. The third staff starts at measure 34 and ends with "D.S. al Fine". Chord progressions are indicated above the notes: F#-9, A-9, C-9, Eb-9, Gmaj7.

Figura 2. Chorinho pra ele (partitura completa)

### Análisis melódico Chorinho pra ele

La primera sección, que como ya fue mencionada, funciona como introducción, interludio y final, despliega una progresión melódica de cuatro semicorcheas, que se mueven ascendente por grado conjunto las tres primeras notas y por tercera menor la última. Esto genera una relación escala-acorde de R, 9, 3, 5, logrando un patrón escalar que se repite por cinco veces y medio en un contexto de ocho tiempos. Se puede ver un contorno melódico amplio y equilibrado. Todo esto, dentro de una progresión armónica por quintas descendentes, que evocan a los característicos movimientos de círculo de quintas del jazz (Levine, 1995).

Musical score for the first four measures of "Chorinho Pra Ele". It is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth notes. Chord progressions are written above the staff: F9, Bb7(13), Eb9, Ab7(13), Db9, C9, Fmaj7, D9. Below the staff, rhythmic patterns are indicated: R 9 3 5 R 9 3 5, R 9 3 5, R 9 3 5, R 5 3 R R 9 3 5, R R, R 9 3.

Figura 3. Chorinho pra ele, compases 1-4.

El arribo al acorde de Gmaj7 por movimiento de quinta descendente, ayuda a percibir la llegada a dicha tonalidad. En los primeros dos sistemas de la sección A, la obra se mueve en una progresión I II V I, la cual permite afianzar la tonalidad de G mayor. El movimiento melódico privilegia al grado conjunto y despliega varias escalas, entre ellas: Jónico de G descendente en el compás cinco, Eólico de A ascendente en el compás seis, Mixolidio de D descendente en el compás siete y el inicio de una escala disminuida de G ascendente, desde el final del compás ocho que termina en el compás diez. Además, se pueden apreciar varios ornamentos melódicos como la doble bordadura de A en el compás seis, y bordaduras ascendentes y descendentes de G en el compás ocho.

Figura 4. Chorinho pra ele, compases 5-8.

Andy Jaffe en su libro *Jazz Harmony* menciona a las escalas simétricas, entre las que se encuentra la escala disminuida. El autor concluye que en un contexto de jazz, esta escala es utilizada comúnmente en acordes dominantes, pero también en acordes disminuidos siete como es el caso del compás nueve de esta obra (2009). En el primer y segundo tiempo del compás diez, la melodía despliega varios arpeggios que insinúan las superestructuras de E- en un acorde de A-7 y en el primer tiempo del compás once, A- en un acorde de D13. El tipo de relación armónica en la que dos o más acordes suenan al mismo tiempo, también son de común aplicación en el jazz y son denominados policordes (Levine, 1995).

Al final de este sistema, en el compás 12, se realiza un cambio de figura rítmica donde por primera vez aparece la figura negra, que se percibe como una cadencia melódica. Esto ayuda a separar las ideas melódicas y a iniciar con fuerza la segunda idea en el compás 13.

Figura 5. Chorinho pra ele, compases 9-12.

El registro melódico de la obra completa es de dos octavas más medio tono, con un límite inferior de E4 que aparece en una sola ocasión en el compás 18 y un límite superior de F6 que aparece de igual manera por una sola vez y en el compás 13. En este compás y durante tres compases, la obra presenta un movimiento melódico donde se alternan intervalos descendentes de cuarta justa con intervalos ascendentes de tercera. Privilegiando la disposición de las tensiones en tiempos fuertes, a excepción del segundo tiempo del compás 13. El resultado es un patrón melódico 11, R, b3, b7, 13, 3, 5, 9 que se repite en dos ocasiones, la primera en el compás 13 y la segunda en el compás 15 pero en acordes diferentes. Se percibe una tonalización de Bb en el compás 14, producto de un relativo II-7 V13 en el compás 13, y exactamente la misma tonalización de Ab en el compás 16. Por último, despliega una escala de Ab descendente que conecta con los cuatro últimos compases de la sección A.

Figura 6 Chorinho pra ele, compases 13-16.

En el compás 17 y 19 se retoma el motivo melódico que se describe anteriormente en la sección de introducción, no en términos de relación escala acorde, más sí en términos de diseño interválico. Las tres primeras notas se conectan por grado conjunto hasta llegar a a tercera mayor y la cuarta por salto de tercera menor llegando a la quinta justa. En esta ocasión, se aplica el diseño en dirección ascendente y descendente. Además, en esta parte nuevamente se realiza una cadencia melódica por medio de los cambios rítmicos que ayudan a frenar el movimiento ágil de las semicorcheas, predominante en toda la sección A.

Figura 7. Chorinho pra ele, compases 17-20.

Del compás 21 al 24 se retoma la sección de introducción exactamente igual, sin ningún cambio armónico, melódico o rítmico. Esta pequeña sección que funciona como interludio, ayuda a conectar con la repetición de A desde el compás cinco.





Figura 8. Chorinho pra ele, compases 21-24.

Después de la repetición de A que finaliza en la segunda casilla, inicia la sección B de cuatro compases de duración en la que se puede percibir nuevo material, sobre todo en el aspecto rítmico. El primer compás de esta sección presenta una escala melódica ascendente de Eb, que resuelve en el compás 27. Este compás realiza un movimiento melódico que alterna grado descendente, salto amplio descendente, grado conjunto ascendente, salto ascendente. En un contexto de seisillos y quintillos, rompiendo por completo con la estabilidad que el discurso rítmico venía manifestando, tanto en lo rítmico como en el diseño melódico.

Figura 9. Chorinho pra ele, compases 25-27.

En el compás 28 se retoma el movimiento melódico en semicorcheas y concluye con una negra en el compás 29, a la que llega por un movimiento escalar que insinúa a Ab Jónico. Esta sección es considerablemente más corta que la primera, pero sirve perfectamente como preparación para la siguiente, la parte C.

Figura 10. Chorinho pra ele, compases 28-29.

La parte C al igual que la sección anterior dura cuatro compases, pero su variación rítmica genera mayor densidad rítmica en la que durante cinco compases de dos cuartos, transcurren 69 notas. Además, esta sección se caracteriza por su contorno melódico amplio, movimiento escalístico, y una exacta relación escala acorde en cada compás. Delineando perfectamente el modo Eólico de F#- A- C- y Eb- de manera ascendente y descendente. El patrón escalar repetido por cuatro veces es: 9, 7, R, 9, b3, 11, 5, b7, 9, b9, R, b7, 5, b3, 9, R. Conservando la relación 9 en el inicio del tiempo uno y tiempo dos de cada acorde.

El ritmo armónico contrariamente al ritmo melódico, se reduce a un acorde por compás, y la progresión que se realiza es simétrica en movimiento de terceras menores, enlazando acordes menores siete.

Figura 11. Chorinho pra ele, compases 30-33.

Por último, la sección se cierra en el compás 34 que frena el movimiento agitado de la sección C, con una cadencia melódica que es a su vez el inicio de la sección A.



Figura 12. Chorinho pra ele, compás 34.

### Patrón melódico R, 9, 3, 5

El análisis que se ha realizado a lo largo de esta obra revela la presencia de modos, escalas y diseños melódicos e interválicos que se exponen en repetidas ocasiones, los cuales se han denominado: Patrones melódicos. Si bien se pueden hallar patrones melódicos en muchísimas obras musicales, es destacable cómo en esta particularmente el autor no los desarrolla, los presenta y repite exactamente igual respetando su direccionalidad y diseño interválico, pero en diferentes posiciones armónicas. Con respecto a este tópico Jerry Coker et al. (1970) en su libro *Patterns for Jazz*, propone una discusión sobre los diferentes hábitos que conducen a los músicos de jazz a crear melodías. Uno de ellos es el de la pre-escucha musical, en la que la persona imagina de una manera natural y en cierto orden, eventos musicales relacionados con el contexto armónico y rítmico dado. Por otro lado y para el interés de esta investigación, están los hábitos de digitación en los que los músicos deciden tocar algo que no está necesariamente vinculado con la pre-escucha, pero sí a patrones, escalas o secuencias conocidas a través de razonamientos teóricos o también de experiencias musicales previas. Tanto la pre-escucha musical como los hábitos de digitación, son influencia de los contextos culturales y de la formación musical. Estos hábitos pueden combinarse e

influenciarse mutuamente. Si bien no se puede medir o afirmar cuáles fueron los hábitos que impulsaron la escritura melódica de Hermeto Pascoal, se intuye que su composición fue fuertemente influenciada por el jazz desde su llegada a los Estados Unidos en el año de 1970. Aunque la presencia del jazz en la música de Pascoal pueda intuirse auditivamente, una manifestación concreta de dicha influencia puede apreciarse a través de pequeños detalles melódicos, y en este caso, con una pequeña célula melódica de 4 notas. Las primeras cuatro notas del *Chorinho pra ele* son el modelo del patrón escalar que vincula la música de Pascoal con patrones escalares aplicados en el periodo del *Post-Bop* y popularizados por John Coltrane.

Con la intención de destacar las similitudes melódicas de la música de Hermeto Pascoal con el jazz, se analizará el patrón melódico ascendente R, 9, 3, 5 y 5, 13, 7, 9 (que en relación interválica son iguales) presentado enfáticamente por Pascoal en la sección de introducción e interludio del *Chorinho pra ele*. El mismo que aparece destacablemente en la música de John Coltrane.

The image shows a musical score for the introduction of 'Chorinho pra ele'. It is written in 2/4 time. The melody consists of eighth notes. The chords above the staff are: F9, Bb7(13), Eb9, Ab7(13), Db9, C9, Fmaj7, and D9. The rhythmic pattern below the staff is: R 9 3 5 R 9 3 5 R 9 3 5 R 9 3 5 R 5 3 R R 9 3 5 R R R 9 3.

Figura 13. Chorinho pra ele, compases 1-4.

Como se mencionó anteriormente, este patrón consiste en el movimiento ascendente por grado conjunto en tonos enteros de las primeras tres notas y un pequeño salto de tercera menor ascendente de la tercera a la cuarta nota. Como se ve en la figura 13, Pascoal lo repite por cinco veces y media en un pasaje de cuatro compases.

A continuación se presenta el análisis de los patrones melódicos ascendentes R, 9, 3, 5 y 5, 13, 7, 9 hallados en el solo sobre *Giant Steps*, grabado el 26 de marzo de 1959 por Coltrane y recopilado en el libro de transcripciones “John Coltrane Plays Giant Steps” (Demsey, 1996).

**Giant Steps**  
26/03/59

John Coltrane

1

Figure 14 shows the first 17 measures of the solo. The melodic lines are characterized by ascending patterns. The first measure starts with a triplet of eighth notes (Eb, F, G) followed by a quarter note (Ab). The second measure has a triplet of eighth notes (Ab, Bb, C) followed by a quarter note (Db). The third measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The fourth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The fifth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The sixth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The seventh measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The eighth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The ninth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The tenth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The eleventh measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The twelfth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The thirteenth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The fourteenth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The fifteenth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The sixteenth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The seventeenth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A).

Figura 14. Solo Gian Steps, compases 1-17.

2

Figure 15 shows measures 18-21. The melodic lines continue with ascending patterns. The first measure of this section has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The second measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The third measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The fourth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The fifth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The sixth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The seventh measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The eighth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The ninth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The tenth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The eleventh measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The twelfth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The thirteenth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The fourteenth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The fifteenth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The sixteenth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The seventeenth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The eighteenth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The nineteenth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The twentieth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The twenty-first measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A).

Figura 15. Solo Giant Steps, compases 18-21.

3

Figure 16 shows measures 34-37. The melodic lines continue with ascending patterns. The first measure of this section has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The second measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The third measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The fourth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The fifth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The sixth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The seventh measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The eighth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The ninth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The tenth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The eleventh measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The twelfth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The thirteenth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The fourteenth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The fifteenth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The sixteenth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The seventeenth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The eighteenth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The nineteenth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The twentieth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The twenty-first measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The twenty-second measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The twenty-third measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The twenty-fourth measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The twenty-fifth measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The twenty-sixth measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The twenty-seventh measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The twenty-eighth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The twenty-ninth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The thirtieth measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C). The thirty-first measure has a triplet of eighth notes (A, B, C) followed by a quarter note (D). The thirty-second measure has a triplet of eighth notes (B, C, D) followed by a quarter note (E). The thirty-third measure has a triplet of eighth notes (C, D, E) followed by a quarter note (F). The thirty-fourth measure has a triplet of eighth notes (D, E, F) followed by a quarter note (G). The thirty-fifth measure has a triplet of eighth notes (E, F, G) followed by a quarter note (A). The thirty-sixth measure has a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a quarter note (B). The thirty-seventh measure has a triplet of eighth notes (G, A, B) followed by a quarter note (C).

Figura 16. Solo Giant Steps, compases 34-37.

38 A maj7 C7 F maj7 Ab7 C#maj7 G-7 C7

R 9 3 5 3

Figura 17. Solo Giant Steps, compases 38-41.

46 C#maj7 G-7 C7 F maj7 Eb-7 Ab7

R 9 3 5

Figura 18. Solo Giant Steps, compases 46-49.

4 C#maj7 E7 A maj7 C7 F maj7 B- E7

R 9 3 5

Figura 19. Solo Giant Steps, compases 50-53.

5 C#maj7 E7 A maj7 C7 F maj7 B- E7

R 9 3 5

Figura 20. Solo Giant Steps, compases 66-69.

86 A maj7 C7 F maj7 Ab7 C#maj7 G-7 C7

5 13 7 9 R 9 3 5

Figura 21. Solo Giant Steps, compases 86-89.

102 A maj7 C7 F maj7 Ab7 C#maj7 G-7 C7

5 13 b7 9 R 9 3 5

Figura 22. Solo Giant Steps, compases 102-105.

8 C#maj7 E7 Amaj7 C7 Fmaj7 B- E7

R 9 3 5 R 9 3 5 5 13 7 9 R 9 5

Figura 23. Solo Giant Steps, compases 114-117.

El resultado cuantitativo de la presencia de estos patrones es de:

Patrón R, 9, 3, 5 por 18 veces y el patrón 5, 13, 7, 9 por siete veces, dando un total de 23 veces. Sin considerar las veces que se lo presenta de manera invertida. A continuación un detalle de la ubicación de estos patrones por forma musical y número de compás.

Patrón melódico	#	Forma	Compás #
R, 9, 3, 5	3	1	2, 4, 10
5, 13, 7, 9	2	1	4, 10
R, 9, 3, 5	2	2	18, 20
5, 13, 7, 9	1	2	20
R, 9, 3, 5	4	3	34, 34, 38, 48
5, 13, 7, 9	1	3	36
R, 9, 3, 5	1	4	51
R, 9, 3, 5	1	5	66
R, 9, 3, 5	1	6	88
5, 13, 7, 9	1	6	86
R, 9, 3, 5	1	7	104
5, 13, 7, 9	1	7	102
R, 9, 3, 5	3	8	114,114, 116
5, 13, 7, 9	1	8	116

Figura 24. Ubicación y lugar de los patrones melódicos.

Por último, a través del acercamiento a la música de Coltrane y a la literatura musical que fue parte de su formación, se pudo encontrar dicho patrón melódico en en la página 101 del libro *Thesaurus of Scales and Melodic Pattern* de Nicolás Slonimsky (1947), llamado: *Pattern 758*.



## Conclusión

En este estudio se han manifestado diferentes aspectos que hacen de la obra de Hermeto Pascoal, un referente de la fusión de la música de tradicional brasileira con el jazz. La obra *Chorinho pra ele* es producto de un proceso de hibridación cultural, en la que los diferentes aspectos musicales se complementan y se aportan mutuamente. Se puede destacar que en esta obra el autor conservó elementos del choro tradicional como: la forma, el ritmo, la instrumentación, la complejidad melódica, y sumó elementos de la armonía moderna, modos, escalas, patrones escalares y aspectos de la relación escala-acorde característicos del jazz.

Como se pudo apreciar en el desarrollo de esta investigación, se optó por enfocar la atención en un pequeño diseño melódico, el cual Pascoal presenta dentro del *Chorinho* y al que se ha analizado como patrón melódico R, 9, 3, 5 ascendente. Este patrón se destacó por la manera reiterativa en la que Pascoal lo presenta en un contexto armónico bastante jazzístico. Después de buscar cuál es el rol de este motivo, más allá de su naturaleza musical, se encontró que el mismo patrón fue utilizado destacablemente por John Coltrane en sus múltiples grabaciones del tema *Giant Steps*, y anterior a eso, analizado y recopilado por Nicolás Slonimsky en su libro *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. Este pequeño motivo melódico permite intuir cómo los diferentes autores se conectan a través del tiempo y cómo con la aplicación de una célula melódica tan pequeña, el jazz puede incluirse de una manera tan concreta dentro de otras tradiciones musicales.

## Referencias

- Albino, C., & Lima, S. (2011). O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. *Per Musi*, 23, 71-81. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100008>
- Aldeguer, S. P. (2013). Una aproximación a la música brasileña: Géneros e historia. *Revista Música Hodie*, 12(2), 233-242. Recuperado de <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/23523/13805>
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (3ra. ed.). Lebanon: Studio P/R, Inc.
- Demsey, D. (1996). *John Coltrane Plays Giant Steps*. Milwaukee: Hal-Leonard Corporation.
- Jaffe, A. (1996). *Jazz Harmony*. Alemania: Advance Music.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Matos, E. (2012). *A Career in the History of Improvisation Choro: A Focus on Stylistic Settings and Processes of Cultural Hybridization* (Tesis de maestría). Recuperado del repositorio Dspace/Manakin <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2713>
- Pascoal, H. (1977). Chorinho pra ele. En *Brazilian Jazz Real Book* [Partitura]. Manuscrito inédito.
- Pascoal, H. (1977). Little Cry for Him (Chorinho pra ele)[Grabado por Hermeto Pascoal]. En *Slaves Mass* [LP]. Los Angeles, CA: Paramount Recording Studios.
- Pompeu, L. (2005). *O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal* (Tesis de

maestría). Recuperado del repositorio de la Universidad de Évora, Escola de Música da UFMG [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao13/lucia\\_campos.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao13/lucia_campos.pdf)

Slonimsky, N. (1975). *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (2da. ed. Rev.). New York, NY: Schirmer Books.