MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.375
Data do recebimento: 16/10/2025
Data da aprovação final: 26/11/2025

Estratégias narrativas em três versões de *Autumn Leaves* por Julian Lage

Narrative Strategies in Three Versions of Autumn Leaves by Julian Lage

Rafael Gonçalves
Conservatório Pernambucano de Música / Universidade Estadual do Paraná

Resumo: Este artigo investiga três performances solo de *Autumn Leaves* (D–F) pelo guitarrista norte-americano Julian Lage (1987–), interpretando-as sob a perspectiva do *storytelling* e da teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008). O estudo amplia análises anteriores ao incorporar uma nova gravação de 2023 e compara os resultados com três versões de *My Favorite Things* (A–C) por Jonathan Kreisberg (1972–), discutidas em trabalho anterior do autor. A metodologia combina análise narrativa em três níveis (agencial, atorial e narrativo) com observação de parâmetros acústicos medidos em LUFS e LRA, e identificação de *pontos de apoio* — elementos recorrentes que estruturam a performance. Os resultados revelam que Lage constrói suas narrativas musicais por meio da manipulação de contrastes de textura, registro, dinâmica e tempo, e por um jogo retórico entre conformidade e não conformidade com a forma do *standard*, o que constitui dois conflitos narrativos principais: (1) o contraste progressivo de elementos musicais e (2) a exploração das expectativas do ouvinte. As três performances apresentam um arco narrativo convexo, no qual a intensidade cresce até o clímax situado em torno de dois terços da duração total, e se resolve em uma coda que retoma fragmentos temáticos. Comparativamente, as performances de Kreisberg exibem maior constância formal, menor amplitude dinâmica e pontos de apoio melódicos recorrentes, enquanto a abordagem de Lage privilegia pontos de apoio mais conceituais e com liberdade improvisatória. Conclui-se que ambos desenvolvem estratégias narrativas próprias, expressando suas identidades musicais através da improvisação. A análise evidencia o *storytelling* musical como um processo expandido e intertextual, que se manifesta não apenas em uma performance isolada, mas ao longo de toda a trajetória artística de Julian Lage.

Palavras-chave: Improvisação musical. Jonathan Kreisberg. Julian Lage. *Storytelling*. Narratividade musical.

© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

Abstract: This article investigates three solo performances of *Autumn Leaves* (D–F) by the American guitarist Julian Lage (1987–), interpreting them from the perspective of storytelling and the theory of musical narrativity of Byron Almén (2008). The study expands on previous analyses by incorporating a new recording from 2023 and compares the results with three versions of *My Favorite Things* (A–C) by Jonathan Kreisberg (1972–), discussed in the author's previous work. The methodology combines narrative analysis at three levels (agential, actantial, and narrative) with observation of acoustic parameters measured in LUFS and LRA, and identification of "support points" — recurring elements that structure performance. The results reveal that Lage constructs his musical narratives through the manipulation of contrasts of texture, register, dynamics and time, and by a rhetorical game between conformity and nonconformity to the form of the standard, which constitutes two main narrative conflicts: (1) the progressive contrast of musical elements and (2) the exploration of the listener's expectations. The three performances present a convex narrative arc, in which the intensity grows until the climax is around two-thirds of the total duration, and resolves into a coda that resumes thematic fragments. Comparatively, Kreisberg's performances exhibit greater formal constancy, less dynamic range, and recurrent melodic support points, while Lage's approach favors more conceptual support points with improvisational freedom. It is concluded that both develop their own narrative strategies, expressing their musical identities through improvisation. The analysis highlights musical storytelling as an expanded and intertextual process, which manifests itself not only in an isolated performance, but throughout Julian Lage's artistic trajectory.

Keywords: Musical Improvisation. Jonathan Kreisberg. Julian Lage. Storytelling. Musical narrative.

* * *

1. Introdução

Neste artigo[1], analiso[2] três performances de *Autumn Leaves*[3] na guitarra solo pelo estadunidense Julian Lage (1987–), utilizando ideias do campo do

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Neste artigo, foi utilizada, ocasionalmente, a ferramenta Chat GPT para auxílio na revisão e síntese de algumas ideias textuais elaboradas, e na transcrição de alguns trechos de entrevistas. Todo o conteúdo foi revisado e reeditado pelo autor para a apresentação do texto final.

[3] As performances de *Autumn Leaves* (D-F) podem ser acessadas nos links a seguir: performance D, do álbum *Gladwell* (Lage, 2011a): https://youtu.be/warQF_GHoAs; A transcrição da performance D feita por François Leduc (2017), utilizada no texto: https://youtu.be/hwQqqtdZ66o?si=3Xhld2JvOr6s988l; performance E, ao vivo na Denison University (Lage, 2011b): https://youtu.be/OuQ4hETyVSg; A transcrição da performance E acessada através do canal do YouTube Sharp Eleven Music (2018), utilizada no texto: https://youtu.be/R1MMLvyvMDY?si=AA_UnGsJMA0H9c3z; performance F, ao vivo em

storytelling e a teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008). Em minha tese (Gonçalves 2022) estudei duas versões (D e E), e aqui incorporo uma nova performance de 2023 (F), ampliando a análise comparativa, utilizando também conceitos como arco narrativo, pontos de apoio e medições de intensidade sonora (em LUFS e LRA) com os softwares iZotope RX8 e Transcribe!. Argumento que ao analisar as três versões (chamadas D–F adiante) observamos algumas estratégias narrativas e de *storytelling* nas performances do intérprete. Além disso, comparo sucintamente essas análises com três performances (A, B e C, A–C adiante) de *My Favorite Things*[4] pelo estadunidense Jonathan Kreisberg (1972–), investigadas em minha tese e em artigo recentemente publicado (Gonçalves 2025), o que permite observar estratégias narrativas distintas e recorrentes no trabalho de cada músico. Este texto estabelece continuidade com a tese e o artigo mencionado, adotando os mesmas metodologias e conceitos para análise. Essa aproximação evidencia a evolução da pesquisa, possibilita a comparação direta dos dados e dispensa a reapresentação detalhada de justificativas metodológicas ou de conceitos já discutidos, podendo o leitor recorrer aos trabalhos anteriores mencionados ao longo do texto para uma consulta mais aprofundada.

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

De acordo com os autores revisados em minha pesquisa[5], percebe-se que vários improvisadores do jazz, como os expoentes John Coltrane, Lester Young, Charlie Parker, Pat Metheny, Brad Mehldau e outros, de gerações diferentes,

---

entrevista para o canal do YouTube de Rick Beato (Lage; Beato 2023): https://www.youtube.com/watch?v=49KwbU0hT3w&t=4343s.

[4] As performances de *My Favorite Things* (chamadas A-C adiante) estão nas referências do trabalho (Kreisberg 2013, 2013a, 2020), e podem ser acessadas nos links a seguir: A (álbum *ONE*, de 2013) – (https://open.spotify.com/intl-pt/track/1QQM6NjGYmMQIpa2xQwSzg?si=e164659e760647a7) ; B (Mallemort, França em 2013) - https://youtu.be/176_h6jz2PM; C (Tokyo, Japão, em 2020) - https://youtu.be/iQxxit4kz6Q .

[5] Em minha tese (Gonçalves 2022) há uma explicação mais detalhada do conceito e referências. Alguns dos trabalhos consultados na pesquisa sobre o conceito *storytelling* foram os de Brian Harker (1997), o livro de Paul Berliner (1994), Vijay Iyer (2004), Richard Niles (2009), os trabalhos de Sven Bjerstedt (2014; 2015),(Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz DiscourseBjerstedt, 2015) dentre outros. As ideias de *storytelling* também são utilizadas por músicos brasileiros em seus trabalhos, como citado em artigo recentemente publicado (Gonçalves 2025).

descrevem seu processo de improvisação dizendo que tocam como se fossem "contar uma história com a música", o chamado *storytelling*. Em entrevista recente, podemos observar a visão de Julian Lage sobre o assunto:

> Improvisação é tão interessante porque todos nós fazemos de uma forma ou de outra. Seja tomando decisões sobre como tocamos um acorde em uma música pré-escrita ou gerando ideias e desenvolvendo-as em um ambiente livre, isso faz parte do nosso DNA. É como a gente fala. Acho que há uma união entre movimento, a fisicalidade das nossas mãos e nossa inteligência sobre a música. *Acho que, no fim das contas, é realmente contar histórias. Acho que é sobre narrativa, drama, tensão e relaxamento – todas essas coisas antes de tudo. E então é uma questão de como você realiza isso.***)**

Em trabalho anterior (Gonçalves 2018), sintetizei que Paul Berliner (1994) identificou sete características do *storytelling* e seis habilidades requeridas para o músico, enquanto Sven Bjerstedt (2014; 2015a) aponta seis características e três habilidades[6]. Outros estudos destacam competências relevantes para a improvisação. Martin Norgaard (2011) identificou quatro estratégias de criação de material musical (uso de frases memorizadas, priorização harmônica, priorização melódica e recapitulação), e duas abordagens de estudo e performance (teórica e prática). Em um trabalho anterior (Gonçalves, 2017), identifiquei procedimentos de manipulação melódica comumente utilizados em improvisação musical (paráfrase, tematismo, desenvolvimento de motivos, improvisação formulaica e livre tematismo).

Podemos pensar que pode haver uma intenção explícita do músico em contar uma história. Ao mesmo tempo, Bjerstedt argumenta que

> Vários dos músicos de jazz que entrevistei parecem aderir à visão da narrativa musical como a construção do significado musical pelo ouvinte através da narrativização ou construção de um roteiro. (Bjerstedt 2015a, p. 51, tradução do autor)

Podemos considerar que o ouvinte — e, no caso deste trabalho, o analista musical — tem um papel ativo na percepção de uma narrativa musical através

[6] A título de exemplo poderíamos considerar a característica 1) de Berliner — "Começar o solo do início" - por exemplo, usando um fraseado mais simples, com frases curtas e espaçadas no começo do improviso.

dos sons[7]. Neste sentido, é possível estabelecer uma articulação entre o campo do *storytelling* e os estudos de narratividade.

3. Conceitos da Teoria da narratividade musical de Almén: análise em três níveis

A teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) é adotada como referência metodológica neste trabalho[8]. Inspirado na obra do semioticista James Jakób Liszka (1989), Almén define narrativa como a transvaloração de diferenças culturalmente significativas por meio de uma sequência de ações. Assim, o sentido narrativo em música surge quando identificamos passagens de um estado inicial a outro, percebidos como estados de ordem e transgressão. Essa mudança é analisada através dos conceitos de *markedness* (diferenciação entre elementos), *rank* (hierarquia atribuída no tempo) e *transvaluation* (passagem de um estado a outro).

A análise narrativa proposta por Almén organiza-se em três níveis. No nível agencial (primeiro), o material musical é segmentado por exemplo em isotopias, unidades coesas que segundo Eero Tarasti (1994) podem ser estruturas profundas, tematismo, textura, elementos de gênero, dentre outros. Interpreto e uso o conceito das isotopias[9] como podendo se manifestar em diferentes seções

---

[7] Essa perspectiva é explicada por Ricardo Alves (2019), para quem a música não é narrativa em si, mas o ouvinte tem o potencial de a escutar narrativamente. A forma como se dá esse processo de "narrativização" na cognição musical também é estudada por Elizabeth Margulis (2017) e Sven Bjerstedt (2014), podendo ser relacionada ao nível de análise estésico de Jean-Jacques Nattiez (2002). Essa complexidade da questão é abordada por Eero Tarasti (2017) e Byron Almén, que propõem uma análise dos aspectos narrativos através de suas estruturas, perspectiva também adotada neste trabalho.

[8] Para uma explicação mais detalhada da teoria da narratividade musical, ver as obras do autor (Almén 2003; 2008) — também sintetizei alguns conceitos da teoria em meu trabalho anterior (Gonçalves 2022). O campo da narratividade musical tem ganhado espaço no meio acadêmico ao longo da últimas décadas, e para um panorama da sua da evolução, consultar por exemplo os trabalhos de Bruno Angelo (2011), Fred Everett Maus (1991; 2001), Byron Almén (2008), Michael Klein (2013), Vincent Meelberg (2009; 2014) e Eero Tarasti (2017).

[9] Em minha tese (Gonçalves 2022), argumento em mais detalhes e comento como foi feita a segmentação de isotopias em diferentes análises narrativas, por exemplo nos trabalhos de Vinícius Fernandes, Guto Brambilla e Fernando Iazetta (2017), o trabalho de Solon Manica (2016), o de Ricardo Tanganelli da Silva (2017), dentre outros da própria teoria de Almén. Trabalhos mais ligados à análise de música popular e do jazz também tem utilizado a teoria de Almén e de outros autores do campo da narratividade, como os de Michael Chryssoulakis (2016), Gerald

musicais, frases ou motivos, diferenciadas por oposição de parâmetros musicais. O nível atorial (segundo) examina as relações dinâmicas entre essas isotopias: variações de registro, textura, duração ou intensidade musical, que modificam a narrativa e a fazem progredir. Já no nível narrativo (terceiro), investigam-se as trajetórias de ordem e transgressão, configuradas segundo quatro arquétipos: comédia, romance, ironia/sátira e tragédia (Almén 2003).

Importa ressaltar que a determinação do arquétipo não depende apenas dos dados musicais, mas também da interpretação do analista ou ouvinte. Como afirma Almén (2008, p. 55), a leitura narrativa exige atribuição de valor aos eventos, de modo que o sentido emerge da interação entre os elementos musicais e o ponto de vista interpretativo.

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

Conforme revisei em trabalhos anteriores (Gonçalves 2018; 2022[10]), o arco narrativo em música pode ser aplicado à improvisação ou à composição como forma de organizar ou analisar trajetórias de tensão e resolução, densidade e repouso. Essa trajetória pode ser construída e percebida por meio de diferentes parâmetros musicais que evoluem ao longo do tempo. Turi Collura (2008) e Ingrid Monson (1996) destacam aspectos que influenciam a densidade e intensidade musical: (1) quantidade de notas; (2) dinâmicas; (3) densidade ou complexidade rítmica; (4) variações e ornamentações melódicas; (5) harmonia; (6) interação entre os músicos; (7) uso do registro (grave, médio ou agudo); (8) timbre; e (9) estilo de *groove*. A percepção desses parâmetros em mutação contribui para uma escuta dramatúrgica da performance. Conforme a revisão de

Massoud (2019). Assim como este últimos autores citados, tenho trabalhado em minhas publicações para fortalecer a interseção entre o estudo da música popular com presença de improvisação (e *storytelling*) com o campo da análise narrativa, perspectiva também um pouco explorada por Sven Bjerstedt (2014).

[10] Em trabalhos anteriores, apresentei uma revisão mais detalhada (Gonçalves 2018; 2022), mas destaco aqui alguns autores que abordam o arco narrativo na literatura e na música— Gerald Prince (1989), Jamey Aebersold (1992), César Guerra-Peixe (1988), Ted Pease (2003), John Damian (2003), Kofi Agawu (2009), John Rink (1999). Em contrapartida, Derek Bailey (1993) relata uma proposta artística de seu grupo Joseph Holbrooke em que tentaram se desvencilhar do conceito de tensão e resolução em suas performances.

literatura feita, percebe-se uma forte tendência de produção de um arco narrativo do tipo convexo em grande parte das peças e improvisações musicais em geral (Frieler *et al.*, 2015). Este tipo de arco narrativo inicia com uma seção de baixa intensidade/densidade musical, caminha para alta intensidade (clímax), e termina em baixa intensidade (resolução ou relaxamento). Argumento que este arco narrativo típico ocorre nas peças analisadas de Lage e Kreisberg (performances de A–F)

Outra ferramenta que tenho utilizado para análise quantitativa do parâmetro dinâmica é o estudo de fonogramas com base nos LUFS (*Loudness Unit Full Scale*[11]) e LRA (*Loudness Range*[12]) aferidos pelo software iZotope RX8, do fonograma como um todo, ou em trechos selecionados.

Venho formulando o conceito de *ponto de apoio* como elemento recorrente que organiza o discurso musical, funcionando em transições, conexões de trechos e seções musicais, tanto para performance e análise musical. Podem assumir a forma de motivos, frases, contornos melódicos ou recursos dinâmicos, e se destacam quando aparecem em posições semelhantes em diferentes performances. Sua repetição com variações cria coerência, reforça a narratividade musical e atua como guia para o intérprete, oferecendo previsibilidade e direção na improvisação. Relacionam-se ao conceito de *markedness*, pois frequentemente marcam contrastes, cadências e mudanças na forma musical.

5. Breve biografia e panorama geral do trabalho de Julian Lage

Julian Lage é um guitarrista americano nascido em 1987 em Santa Rosa, Califórnia. Iniciou-se no instrumento aos cinco anos e logo se destacou como prodígio, registrado no documentário *Jules at Eight*, disponível em trechos no

[11] Segundo Bobby Owsinsky (2017), o termo e conceito LUFS tornaram-se amplamente utilizados na indústria fonográfica e audiovisual como padrão para medir a amplitude musical e o nível do sinal digital, e tem uma vantagem de representarem de forma objetiva a percepção humana de volume sonoro.

[12] O conceito de amplitude dinâmica usado neste trabalho é tomado principalmente a título comparativo entre as diferentes performances analisadas, e tomada como referência o parâmetro denominado *Loudness Range* (LRA), analisado pelo software iZotope RX8. De acordo com o manual do software, o LRA: "mostra a amplitude dinâmica (como definida pela BS. 1770). Este valor reflete a dinâmica dos níveis de áudio na seleção".

YouTube[13]. No final da adolescência (2004–2005) integrou o grupo do vibrafonista Gary Burton, e nos anos seguintes colaborou com nomes como Herbie Hancock, Cristian McBride e Kenny Werner. Estudou em instituições como o San Francisco Conservatory of Music e a Berklee School of Music, citado por Scott Yanow (2013).

Figura 1: Capa do álbum *Gladwell* (Lage 2011). Fonte: Spotify

Como revisei em meu trabalho anterior (Gonçalves 2022), há uma tradição de guitarra solo (sem acompanhamento) no jazz desde meados do século XX, representada por nomes como Joe Pass, Joe Diorio, Ted Greene e, mais recentemente, Peter Bernstein, Derek Bailey, Antoine Boyer e diversos outros. Julian Lage e Jonathan Kreisberg inserem-se nessa linhagem, articulando recursos tradicionais do gênero com um estilo pessoal[14] de improvisação e performance.

Os primeiros discos de Lage — *Sounding Point* de 2009 e *Gladwell* de 2011, cuja capa está na Fig. 1— apresentam formações instrumentais variadas,

[13] Alguns dos trechos do documentário, que parecem ter sido capturas realizadas por diferentes usuários de exibições em canais de TV estão disponíveis no YouTube nos links a seguir, com acesso em 10/11/2021 (Becker; Lage 1996) : *Heath De Fount-Haberlin in "Jules at Eight* - https://youtu.be/s7FY65rd03I; *Zone TV show 6 / Broadcast Date - 12/27/96* - https://youtu.be/NWhycYyys9I.

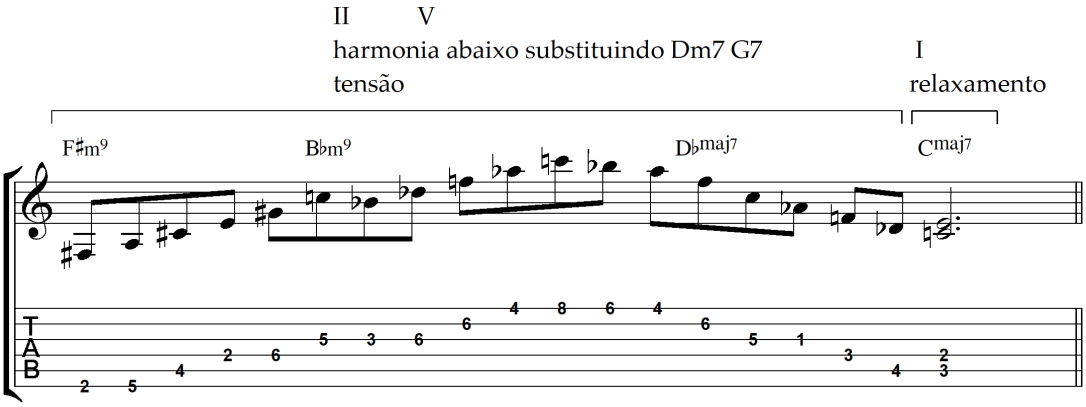
[14] Utilizo o termo Pessoal aqui no sentido de análise de estilo de John Kratus (1995) e de Voz Pessoal como característica do *storytelling* por Sven Bjerstedt (2014). Kratus em seu trabalho mostra como ocorre o desenvolvimento de habilidades pelo improvisador ao longo de carreira e estudos, passando por fases distintas, até que alcance um estilo próprio de performance.

incluindo peças solo, duos e grupos com percussão, saxofone, violoncelo e guitarra. Nessa fase, o músico recorria a guitarras semiacústicas, como a Linda Manzer usada em *Sounding Point*. Com o tempo, passou a explorar outras texturas, gravando álbuns de violão de aço solo, como *World's Fair* (Lage 2015), e adotando mais recentemente guitarras elétricas como a Telecaster e seu modelo assinado pela Collings. Essa diversidade instrumental marca cada etapa de sua trajetória.

Em entrevista à época de *Sounding Point*, Lage ressaltou que buscava um equilíbrio musical que fosse além do virtuosismo, desejando que o álbum tivesse qualidade narrativa (*storytelling*), assim como na época de *Gladwell*. Como afirmou: "*Eu queria que houvesse mais narrativa no álbum.* [...] Acho que fizemos um ótimo trabalho fazendo um álbum que diz o que queríamos dizer" (Julian Lage apud Ferrucci 2009, tradução e destaque do autor).

6. Liberdade de interpretação: uso de tensão e resolução por Lage

No artigo *Aprendendo músicas em três dimensões* (Lage 2011c), o músico fala sobre como ao aprender uma música pode-se ter diferentes abordagens – estabelecer e tocar um arranjo específico, ou tentar tocar a cada performance de uma maneira mais improvisada, que é o que frequentemente faz. Ao ouvirmos diferentes performances de uma mesma peça por Lage, podemos perceber que a liberdade de criação com diferentes elementos musicais é marcante.



Exemplo 1: Frase tocada por Julian Lage, em que demonstra o conceito de tensão e relaxamento sobre progressão II V I em Dó Maior (transcrito pelo autor)

Em entrevista explicativa disponível no YouTube, Lage fala da maneira que pensa as regiões de tensão e resolução, de dominante e tônica — recorrentemente sobrepõe harmonias diferentes e não esperadas (principalmente na região dominante) com a intenção de gerar tensão, como no Ex. 1, em que toca os arpegios de F♯m9, B♭m9 e D♭Maj7 substituindo um II V I tradicional, onde se esperaria Dm7 G7 (Lage 2009[15]).

No artigo intitulado *Doze observações sobre a guitarra* (Lage 2017), o músico trata de diversos tópicos. Na observação de número 4, chamada "Vale a pena ouvir a você mesmo", o músico propõe uma prática que exercita a prática de improvisação, mas sugere uma certa estrutura na criação de pequenas peças improvisadas:

> Grave dez composições de 1 minuto por dia enquanto olha para um temporizador. [...] Enquanto você toca, tente criar arquitetura à medida que os segundos passam: pela marca de 30 segundos, você está quase no meio do caminho, então talvez seja aí que você toque uma ponte; quando falta um quarto, você está começando a trazer para um pouso. Quando o temporizador desliga, você pára. (*ibid.*, p. 198, tradução do autor)

A ideia de que a performance sugere um início, meio e fim remete diretamente ao *storytelling*, enquanto a noção de "trazer para um pouso" implica a construção de um arco narrativo: intensificação progressiva até um ponto culminante e diminuição ao final. O fato de a peça ter duração programada também indica certo planejamento, aproximando a improvisação de uma estrutura narrativa subjacente. Lage pratica esse tipo de criação desde os treze anos (citado no artigo), o que provavelmente contribuiu para internalizar tais estratégias em performances de tempo delimitado.

7. Análise comparativa de três versões de *Autumn Leaves* por Julian Lage

Apresento uma análise comparativa de três performances de *Autumn Leaves* por Julian Lage: a versão do álbum *Gladwell* (Lage 2011), a performance ao vivo na Denison University no mesmo ano (*ibid.*), e a realizada em entrevista (Lage; Beato 2023), designadas como D, E e F (chamadas D–F, adiante).

[15] Trecho em [03:55] do vídeo, pode ser acessado no link: https://youtu.be/sA4cbr69LwA.

Autumn Leaves é considerada uma peça *standard* do repertório de jazz, originalmente composta na França por Joseph Kosma, por volta de 1945 (Baudoin 2012). Já foi gravada por diversos artistas do gênero como Cannonball Adderley (part. Miles Davis), Nat King Cole, Chet Baker, e também diversos guitarristas em versões para guitarra solo como Joe Pass, Ted Greene e Lenny Breau, e inclusive guitarristas brasileiros como Hélio Delmiro, no CD Româ (1991), e Olmir Stocker. A música contém uma forma de 32 compassos, a qual dividi em 4 seções de 8 compassos (A1–A4) para fins dessa análise. A música tem tonalidade em Sol menor (Gm), com harmonia tonal tradicional.

7.1. Análise de LUFS, LRA e grande variabilidade dinâmica nas perf. D–F

As imagens obtidas nos softwares Transcribe! e iZotope RX 8 mostram que as performances de Lage (D–F) apresentam maior amplitude de dinâmicas, enquanto as de Kreisberg (A–C) mantém variação mais contida (ver Figs. 2–7). Nas figuras do Transcribe!, a forma de onda digital representa a amplitude (dBFS) com linhas decibel *full scale* dos canais estéreo ao longo do tempo, com formas de onda representadas do início ao fim de cada fonograma; já no RX 8, os dados de LUFS e de *Loudness Range* (LRA) fornecem medidas objetivas para essa comparação, também medidas do início ao fim de cada fonograma.

A Fig. 6 mostra que o LRA das performances D–F varia entre 13,3 e 17,8 LU, enquanto nas performances A–C os valores ficam entre 4,4 (perf. A) e 9,5 (perf. C). Já as Figs. 2–5 evidenciam que a forma de onda da performance A (Kreisberg) apresenta maior homogeneidade em comparação com as performances D–F (Lage). Esses dados indicam que as gravações de Lage possuem amplitude dinâmica significativamente maior do que as de Kreisberg.

Se ampliamos a comparação para gravações com outros intérpretes[16] na guitarra/violão solo de *Autumn Leaves* (Julian Lage, Hélio Delmiro, Joe Pass e Earl

[16] Ao longo desta pesquisa, escutei diversas versões de *Autumn Leaves* por vários intérpretes de guitarra solo, e obtive alguns fonogramas das performances por aplicativos de *streaming* e compras como o Google Play Music e Apple Music. Alguns links para escuta de versões encontram-se a seguir:

Julian Lage, álbum *Gladwell* (Lage, 2011): https://youtu.be/warQF_GHoAs; Hélio Delmiro, no álbum *Româ* (1991) - https://youtu.be/EQaD-CZ_RoE ; Joe Pass, álbum *Virtuoso #4* (1983): https://youtu.be/uArmORHR3AM; Earl Klugh, álbum *Solo Guitar* (1989) - https://music.youtube.com/watch?v=g7EfANed_I4&feature=share; Outras performances, não

Klugh) analisadas no software iZotope RX 8, observa-se que a perf. D de Lage apresenta a maior amplitude dinâmica (17,8 LU). Em seguida aparecem Delmiro (10,1 LU), Pass (8,8 LU) e Klugh (7,3 LU). Apesar das diferenças de arranjo entre os intérpretes, os valores mostram como Lage se destaca frente aos demais, cujas faixas são relativamente próximas. Ao observar as formas de onda destas gravações[17] com o software *Transcribe!*, nota-se que a de Lage apresenta a curva dinâmica mais marcada, com um acento prolongado e estável após a segunda metade da peça — evidência do arco narrativo discutido na análise a seguir.

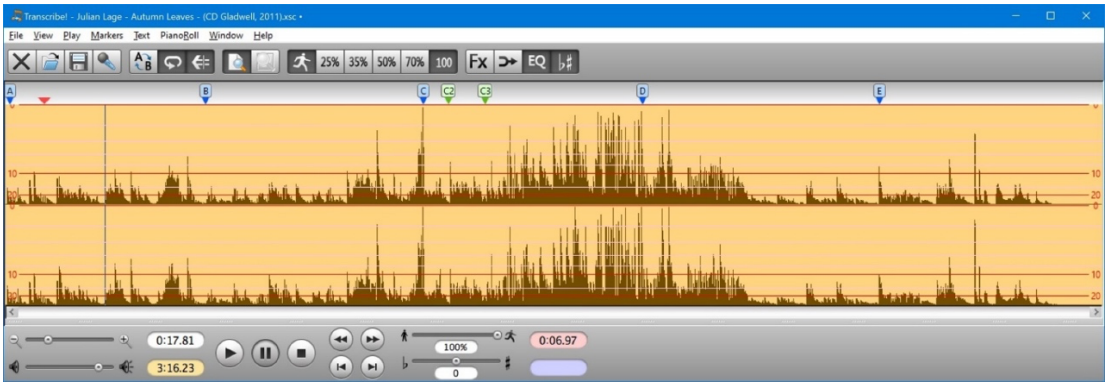


Figura 2: Forma de onda de *Autumn Leaves*, perf. D (*Gladwell*, 2011) por Julian Lage

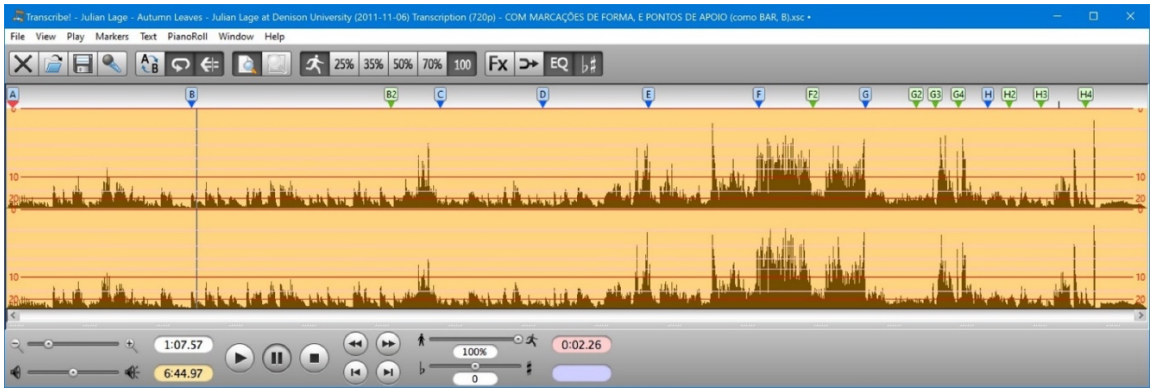


Figura 3: Forma de onda de *Autumn Leaves*, perf. E (em Denison, 2011) por Julian Lage

analisadas nos softwares quanto à amplitude dinâmica, mas ouvidas para comparação: Lenny Breau, álbum *Cabin Fever:* https://music.youtube.com/watch?v=1S4oO4sZRoY&feature=share; Joe Pass, álbum *Unforgettable* (tonalidade Mi menor [Em], violão de Nylon): https://youtu.be/3ByxUuBm-Z8;

[17] Os dados completos destas análises, com as figuras dos softwares, podem ser vistas em minha tese (Gonçalves 2022).

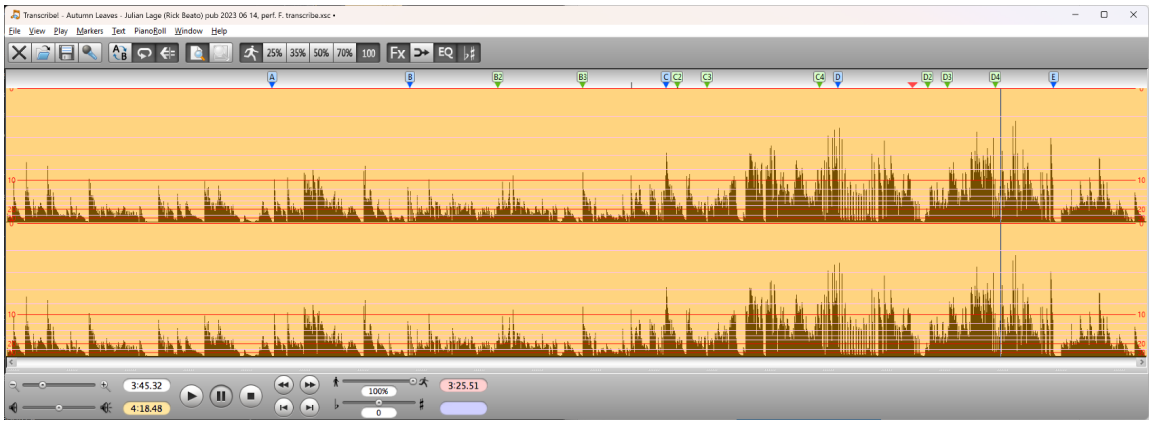


Figura 4: Forma de onda de *Autumn Leaves*, perf. F (em Beato, 2023) por Julian Lage.

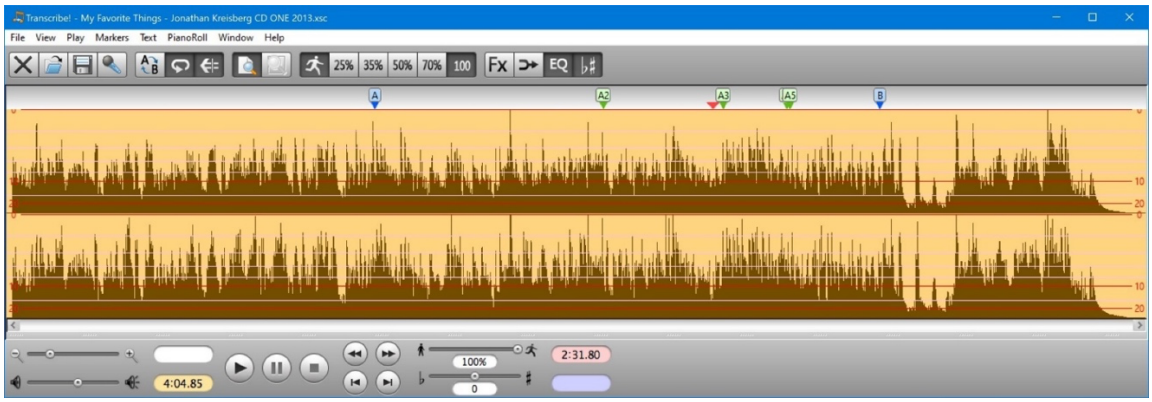


Figura 5: Forma de onda de *My Favorite Things*, perf. A (*ONE*, 2011) por Jonathan Kreisberg

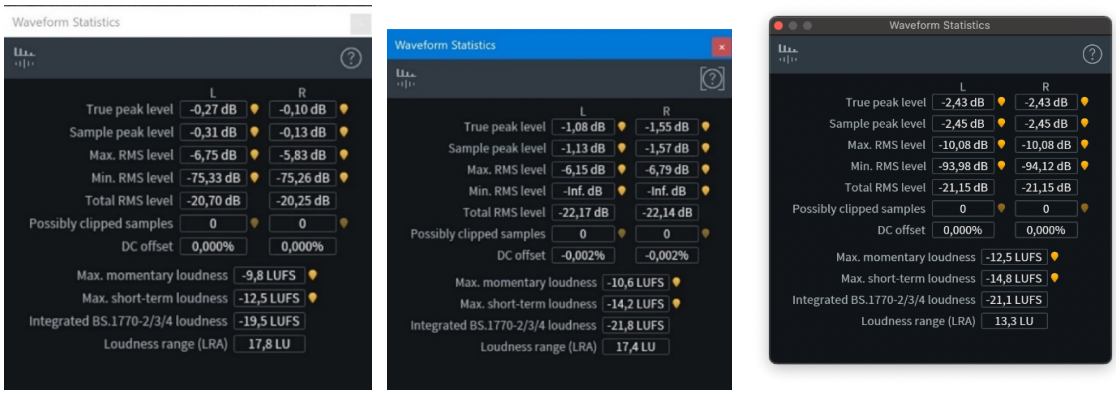


Figura 6: Dados aferidos pelo iZotope RX8 das perf. D–F (em ordem) de *Autumn Leaves* por Julian Lage

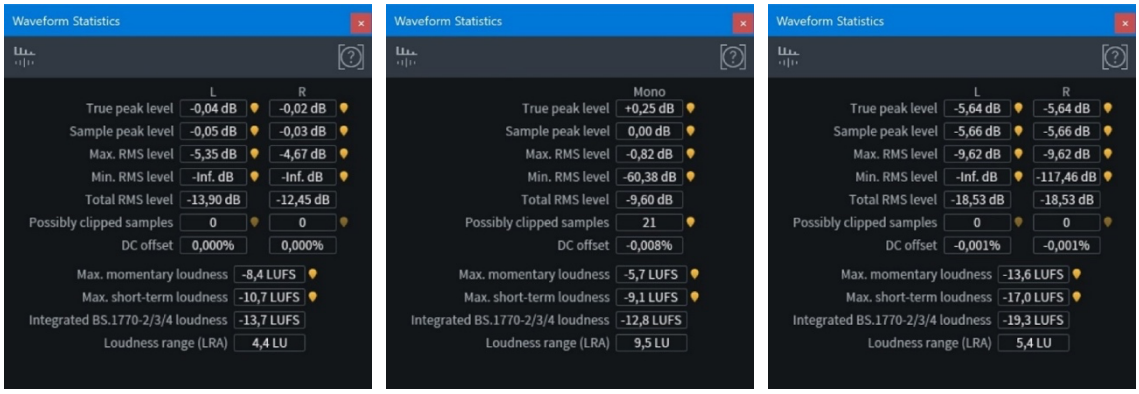


Figura 7: Dados aferidos pelo iZotope RX8 das perf. A–C (em ordem) de *My Favorite Things* por Jonathan Kreisberg

7.2. O arco narrativo de *Autumn Leaves* no álbum *Gladwell* (2011), perf. D

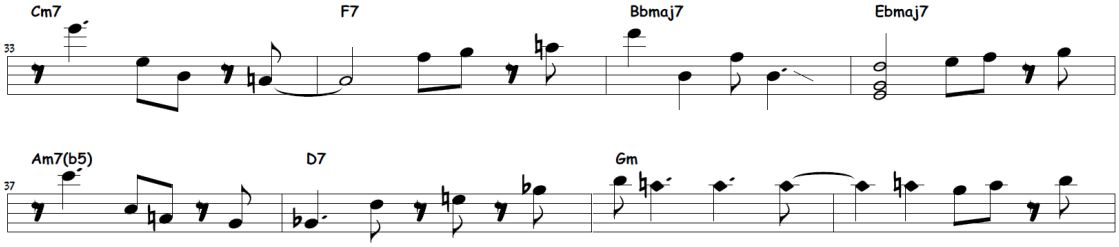
Na performance D, denomino cada *chorus* como D1 a D5 (quatro *chorus* mais a coda) e as seções da forma como A1 a A4, cada uma com oito compassos. Observa-se que diversos parâmetros discutidos na revisão do conceito de arco narrativo atuam em conjunto e sofrem modificações ao longo da performance, sobretudo: (1) quantidade de notas, (2) dinâmica, (3) variações e ornamentações melódicas, (4) harmonia e (5) estilo de *groove*.

D1: A performance inicia com frases em *single lines*, baseadas sobretudo em colcheias, mas enriquecidas por acentos rítmicos e curvas dinâmicas (Ex.2). Predomina essa textura ao longo do primeiro *chorus*, interrompida apenas por passagens em duas notas nos compassos 14 e 19. O final do prmeiro *chorus* conduz a uma textura mais densa, de caráter de acompanhamento. Assim, Lage parece iniciar chamando a atenção do ouvinte com um fraseado melódico ritmicamente expressivo, preparando a entrada do tema no *chorus* seguinte.

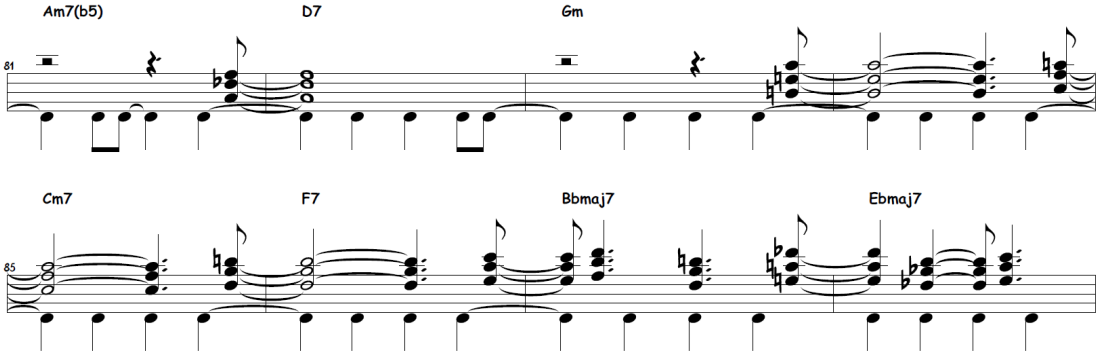
Exemplo 2: Trecho em D1 em [00:00] na perf. D de *Autumn Leaves* por Julian Lage. Transcrição por François Leduc (2017)[18]

[18] A transcrição pode ser acessada em: https://youtu.be/hwQqqtdZ66o?si=3Xhld2JvOr6s988l.

D2: O segundo *chorus* marca a apresentação do tema, em textura polifônica, com clara separação entre a voz melódica principal e linhas complementares. A voz grave cumpre função harmônica, como no compasso 33 (Ex. 3), em que as notas E♭–B♭–A delineiam a condução da progressão Cm7–F7. Outro aspecto relevante é o aumento da densidade melódica: enquanto no primeiro *chorus* (c. 21–24) há 15 ataques, no mesmo ponto do segundo (c. 53–56) registram-se 24 notas. Assim, o *chorus* 2 apresenta maior intensidade musical, resultado da textura mais complexa, da introdução de uma melodia amplamente conhecida e do incremento de notas no fraseado.



Exemplo 3: Trecho em D2 em [00:36] na perf. D de *Autumn Leaves* por Julian Lage. Transcrição por François Leduc (2017)



Exemplo 4: Trecho em D3 em [01:34], conduzindo ao clímax da perf. D. Transcrição por François Leduc (2017)

D3: A transição do segundo para o terceiro *chorus* retoma o recurso de acordes para delinear a harmonia, mas com dinâmica oposta à da passagem anterior: enquanto a transição D1–D2 é suave e em repouso (abaixo de –20 dB, Fig. 2, marcação B), a de D2–D3 cresce em intensidade, alcançando pico próximo

de 0 dB (marcação C). O *chorus* prossegue com frases mais densas, como a de quatro compassos (c. 69–72), que contém 28 notas — superando a frase do D2 (c. 53–56, com 24 notas). Outro elemento marcante é a introdução de tríades maiores nas cordas agudas, apoiadas no baixo pedal em D (quarta corda solta), com *crescendos* que culminam em acordes de cinco sons (c. 81 em diante, Ex. 4). O resultado é um aumento expressivo de intensidade musical, configurando a segunda metade do D3 como o *clímax da performance,* confirmado pelo gráfico de amplitude (Fig. 2), que mostra amplitude alta e homogênea nesse trecho.

D4: O quarto *chorus* mantém a textura densa vinda do clímax, com acordes em *strumming* e pulsação firme, em alta dinâmica. Em [01:57] alguns ataques remetem a uma seção rítmica completa, como caixa ou prato de bateria, reforçando a sensação de um conjunto. A continuidade da intensidade é gradualmente transformada: Lage relaxa o tempo, adota o *palm mute* (alterando o timbre) e reduz a densidade dos acordes de cinco sons para texturas mais leves, contrapontísticas, em duas vozes e dinâmica mais suave. Ao final, em A4, cita brevemente a melodia, recurso que funciona narrativamente para reconectar o ouvinte à forma da música e reinterpretar o discurso musical.

D5 (coda): A *coda* repete três vezes os últimos quatro compassos da forma, recurso típico em arranjos de música popular. Lage a realiza em textura contrapontística, alternando frases melódicas e acordes em estilo *chord melody*. A dinâmica é baixa, o andamento desacelera progressivamente e certas frases soam quase *ad libitum*, acompanhando a respiração de cada uma. A citação da melodia, o registro expandido na frase de [02:48] (do grave ao agudo) e a cadência dominante–tônica reforçam a função de conclusão narrativa. O final contrasta com o início: se no começo ouvimos *single lines* rápidas e sem referência explícita ao tema, aqui o desfecho ocorre em tempo mais lento, piano e marcado pela evocação melódica, fechando o arco narrativo.

7.3. Análise narrativa de três versões de *Autumn Leaves* por Julian Lage

A Tab. (p. 22–23) 1 mostra elementos comuns e particulares de D–F. Se entendermos a narrativa musical como *transvaluation*, podemos investigar se nas performances D–F há a construção de uma ordem inicial e sua transgressão — o que caracterizaria uma trajetória narrativa. Isso implica identificar mudanças ou

oposições (*markedness*) nos elementos musicais ao longo da peça. Algumas perguntas podem orientar a análise:

P1) Há mudanças suficientes nos elementos musicais para interpretar as performances D–F como narrativas musicais?

P2) Quais diferenças ou oposições entre elementos musicais são relevantes para caracterizar estágios de ordem e transgressão, graduais ou abruptos?

P3) Quais aspectos comuns e distintos emergem nas narrativas das performances D–F, e o que eles revelam sobre as estratégias narrativas de Julian Lage?

Na performance D, diversos elementos se combinam para conduzir o arco narrativo: contrastes de tempo firme e rubato (rápido/lento), variações de textura (de *single lines* a acordes densos, baixo pedal, *strumming*, texturas homofônicas e polifônicas) e mudanças dinâmicas com picos de intensidade entre frases e *chorus*. Assim, podemos considerar que D1 estabelece uma ordem inicial, gradualmente transformada pela introdução de novos elementos em D2 e assim por diante, em cada *chorus*. Podemos interpretar que a oposição entre texturas — monofônica no primeiro *chorus* e polifônica no segundo, e os novos elementos introduzidos a cada *chorus* — constituem uma relação de *markedness* que contribui para a percepção de uma trajetória narrativa. Assim, argumento que na performance D, cada *chorus* traz mudanças graduais que podemos considerar que constroem estágios de ordem e transgressão. As performances E e F também apresentam arcos narrativos típicos — ainda que com elementos distintos.

Este tipo de produção de constraste com elementos musicais, evidente na mudança a cada *chorus* da perf. D é citado explicitamente por Lage em entrevista recente, e pode ser visto como uma estratégia ou ferramenta narrativa empregada recorrentemente pelo músico. No trecho a seguir, o músico diz como varia parâmetros como registro, timbre, *voicings*, e mais adiante na entrevista, cita como muda o próprio conteúdo harmônico empregado ao longo de suas improvisações a cada *chorus*:

> Sabe, quando você está tocando no meio do instrumento e usa certos *voicings*, no começo eles soam tão impactantes, e você pensa: 'nossa, isso está soando ótimo'. Mas, *depois de um chorus,* já estou cansado desse acúmulo, porque há essa coisa de frequências médias que vai se acumulando no ambiente. Então, muitas vezes acabo estourando essas bolhas, ou tentando sair dessa faixa de frequência da guitarra antes que fique exagerado demais. Assim, se estou na região média e começa a ficar denso, eu subo para o agudo. Depois deixo

> espaço para recalibrar. Vou para o grave. Busco algo mais cortante. Toco algo com mais ataque. Ou uso apenas o polegar, para soar mais suave. Porque nenhum som é empiricamente bom ou ruim, é apenas uma questão de como ele se encaixa. (Lage 2024, tradução e destaques do autor[19])

Um aspecto relevante é que Lage inicia a performance em D1 com fraseado improvisado em andamento rápido, criando surpresa no ouvinte. Em vez de seguir a macroforma típica tema–improvisos–tema (Gonçalves 2022), ele subverte expectativas: começa com uma introdução improvisada em *single notes*, cita a melodia apenas parcialmente no *chorus* seguinte (D2), introduz contrapontos e nunca apresenta o tema por inteiro (a seção A3 não aparece). Assim, as citações funcionam como guias narrativos dentro de um discurso predominantemente improvisado.

Esse jogo com as expectativas — ora confirmando, ora violando a forma conhecida pelo ouvinte — pode ser entendido como recurso retórico fundamental na linguagem jazzística. Nesse sentido, aproxima-se do conceito de *signifying* de Henry Louis Gates (1988), originalmente formulado para a literatura afro-americana e aplicado por estudos à improvisação no jazz, em que a retórica oral e escrita é transposta para o discurso musical.

Uma abordagem que guarda semelhança com a de Lage pode ser observada em *My Funny Valentine*, na gravação ao vivo de Miles Davis de 1964, analisada por Robert Walser (1993[20]). O autor mostra como Davis brinca com a expectativa do ouvinte ao manipular a forma e a melodia de uma canção amplamente conhecida, estabelecendo também intertextualidade com versões anteriores. Esse jogo retórico se manifesta na alteração ou omissão de trechos da melodia, na incorporação de "erros" como parte do discurso improvisado e na

---

[19] Trecho de fala em [11:32] da entrevista, disponível em: https://youtu.be/t3RUKRKEGV8?si=txc5GaKHke9gnv3s&t=692

[20] O trabalho de Walser insere-se em um campo que analisa a improvisação jazzística a partir de seus próprios processos de significação, retórica e intertextualidade. Em contraste, o artigo clássico de Gunther Schuller (1958) sobre *Blue 7* de Sonny Rollins foi criticado por aplicar metodologias da música europeia ao jazz, interpretado como tentativa de legitimar a improvisação como equivalente a tradições escritas. Autores como Walser e Samuel Floyd (2002) enfatizam que a essência do jazz está justamente em seus processos retóricos e interativos. Nas palavras de Walser (1993, p. 359), métodos analíticos emprestados da musicologia tradicional podem legitimar o jazz na academia, mas "são claramente inadequados para nos ajudar a entender o jazz e explicar seu poder de afetar profundamente muitas pessoas", por invisibilizarem a dimensão retórica e de significado.

assunção de riscos durante a performance. Segundo o autor, Davis (considerado um dos expoentes do gênero jazz, que influenciou músicos de gerações posteriores) transforma a canção em veículo de recriação. Argumento que Lage o faz o mesmo com *Autumn Leaves:*

> Todo o sentido de um músico de jazz como Davis tocar uma música pop de Tin Pan Alley pode ser entendido como sua oportunidade de significar nas possibilidades melódicas, convenções formais (como a forma AABA do *chorus* de 32 compassos), potenciais harmônicos e, versões previamente interpretadas da música original. […] A melodia de "My Funny Valentine" era tão familiar para seu público que Davis não precisou tocá-la antes de significar nela; duas breves frases servem para estabelecer a canção. (Walser 1993, p. 351, tradução do autor)

Neste mesmo sentido, observamos em entrevista que Lage expõe sua visão que as músicas que toca são como um "trampolim", ou poderíamos dizer um veículo, para a expressão musical espontânea do momento. Para o músico, durante a performance há liberdade para mudar a harmonia, melodia e outros parâmetros musicais, em função da expressividade emocional do momento. Podemos relacionar esta abordagem aos conceitos de *storytelling*, em itens sobre espontaneidade e tocar algo novo, conforme Berliner e Bjerstedt mencionados na Tab. 3 (p. 32):

> Podemos passar de uma música de um álbum para outra de um disco diferente de uma forma *em que não as tocamos como no álbum, propriamente dito.* [...] mas a noção é que a *música é um trampolim,* as canções são um trampolim. Só que o temperamento — o temperamento emocional, rítmico, melódico, *e a narrativa na harmonia, claro — são todos mais específicos do momento.* Não precisamos tocar como no álbum, e acho isso incrivelmente empolgante e desafiador. (Lage 2024, tradução do autor[21])

Se considerarmos a quebra de expectativas e o jogo retórico como relevantes na trajetória narrativa, podemos entendê-los como fontes de conflito narrativo, associadas à oposição entre ordem e transgressão. Esse recurso pode ser relacionado ao que Almén (2008) denomina de análise de nível narrativo primário. Entre as possibilidades de caracterização de conflitos narrativos, o autor destaca a oposição "conformidade formal versus não conformidade", em que o paradigma formal de uma peça representa a hierarquia cultural inicial, e

[21] Trecho de entrevista em [38:33] do vídeo, disponível no link: https://youtu.be/_hsTW1Gypew?si=9INg-kr4FyiYgQQ3&t=2313

nossas expectativas sobre seu desdobramento convencional tornam-se a medida para a trajetória narrativa:

> Conformidade formal versus não conformidade. Em interpretações desse tipo, o próprio paradigma formal representa a hierarquia cultural inicial, e nossas expectativas de seu desdobramento convencional tornam-se a medida para a trajetória narrativa. (Almén 2008, p. 164, tradução do autor)

Se considerarmos que Lage inicia a performance D violando a prática culturalmente esperada no jazz tradicional — apresentar o tema antes da seção improvisada, o *chorus* D1 pode ser entendido como elemento marcado (*markedness*), em oposição à prática não marcada de improvisar apenas após o tema. Nas performances E e F, Lage também inicia a peça ou com uma introdução longa sem demarcar a forma. Durante a introdução de F faz improvisação sobre trecho da forma (iniciando na parte B) sem apresentar a melodia do tema antes de improvisar. Assim, podemos identificar dois tipos de conflito narrativo:

CN1) no acompanhamento da evolução dos elementos musicais a cada *chorus*, o contraste produzido, seu impacto no arco narrativo e na percepção do ouvinte;

CN2) na exploração e violação das expectativas do ouvinte, envolvendo práticas comuns do jazz, citações melódicas completas ou fragmentadas, relação com a forma e harmonia tradicionais e intertextualidade com outras versões.

Podemos responder afirmativamente à pergunta P1: percebe-se uma narrativa nas performances. Quanto à P2, os conflitos CN1 e CN2 revelam duas formas de acompanhá-la. As mudanças progressivas dos elementos musicais (CN1) marcam a passagem de um estado inicial de ordem para a transgressão. Já o jogo retórico de conformidade e não conformidade (CN2) reforça a percepção desses estágios e sustenta o caráter de *storytelling* espontâneo em cada performance. Assim, faz sentido ouvir *Autumn Leaves* considerando os dois conflitos em paralelo, pois ambos iluminam o desenrolar da trajetória. Em essência, argumento que a narrativa se constrói pelo jogo retórico de criação de intensidade musical — manipulação de elementos como quantidade de notas, textura e registro — aliado à articulação das expectativas de citação da melodia, presentes no imaginário dos ouvintes.

A análise desenvolvida até aqui pode ser associada aos níveis agencial e atorial da teoria de Almén. Se aceitarmos essas observações, abre-se a

possibilidade de interpretar também o terceiro nível — a determinação do arquétipo narrativo. Nesse sentido, a performance D começa em ordem (D1, *single lines* rápidas), mas já no D2, com a introdução parcial da melodia e acréscimo de intensidade, germina a transgressão. O clímax ocorre sem citação melódica, mas com alta intensidade (textura densa, baixo pedal, alta quantidade de notas, dinâmica alta), reforçando a ruptura da ordem inicial. A conclusão, em andamento lento e com citações melódicas reconhecíveis, contrasta com o início, reafirmando a transgressão como elemento prevalente.

Assim, pode-se interpretar essa trajetória como a vitória da transgressão sobre a ordem, formando um arquétipo cômico. Contudo, se entendermos D1 como uma transgressão inicial e D2 em diante como o restabelecimento da ordem, a narrativa poderia ser lida como romântica. Em ambos os casos, considero que a determinação exata do arquétipo é menos relevante do que os argumentos e justificativas construídos nos níveis agencial e atorial, que sustentam a interpretação narrativa da performance.

A análise narrativa detalhada da performance D aplica-se também às performances E e F, pois nelas identificamos os mesmos dois conflitos narrativos: o contraste entre elementos musicais (CN1) e o jogo retórico de intertextualidade com a melodia do tema (CN2). Como podemos ver na Tab. 1 e ao longo do texto, a performance E é a única em que ocorre a exposição clara de toda a melodia do tema. No entanto, mesmo nessa performance (E) aparentemente mais tradicional, Lage introduz um elemento surpresa ao inserir um acorde inesperado que sugere uma fuga momentânea da forma, evidenciando o jogo retórico. Ao mesmo tempo, o conflito narrativo CN1 também se manifesta, já que há manipulação evidente de diferentes elementos musicais — quantidade de notas, texturas e dinâmicas — que constroem progressivamente a intensidade musical.

Na performance F, por sua vez, Lage não apresenta o tema completo: limita-se a tocar o início da melodia e realiza apenas citações ocasionais ao longo da improvisação. Esse procedimento reforça o caráter retórico da performance, que dialoga com as expectativas do ouvinte de reconhecer a canção, mas ao mesmo tempo as frustra ou redireciona. Assim como em D e E, o contraste de elementos como textura, registro, quantidade de notas e variações dinâmicas produz o conflito narrativo CN1, conduzindo a trajetória musical.

Versão	D, versão de estúdio, do álbum *Gladwell*, lançado em 01/01/2011	E, Concerto ao vivo na Denison University, em 06/11/2011	F, Em entrevista a Rick Beato, publicada em 14/06/2023
Duração	03:16	06:26	04:18
Andamento em b.p.m.	Início em 216, caindo até 160; tempo mais *rubato* na coda	140 na intro; 230 no tema e improv., caindo (até 200); coda com andamento mais livre	Começo *ad libitum*; improv. e tema *a tempo* em 200 bpm; coda em aprox. 114 bpm
Forma musical	Quatro *chorus* mais coda	Introdução, seis *chorus* e coda	Intro longa, mais três *chorus* e coda
Apresentação do tema e improviso, observações sobre a forma	Apresenta trecho do tema no começo do segundo *chorus* (melodia A1 e A2) Cita melodia (trecho de A4) no segundo *chorus* Cita melodia (trecho de A4) no quarto *chorus*, modificada com cromatismo B♭–B–C Em nenhum momento da performance ouve-se o trecho A3 Ao final da performance, não deixa clara a resolução do tema na nota G	Forma: Introdução (20c.); *Chorus* 1–2 são exposições do tema – Tema 1 (rubato) e 2 (a tempo), até [03:10]; *Chorus* 3–6 com caráter mais improvisado Diferentemente da performance D, a região com caráter de fraseado mais improvisado começa apenas no terceiro *chorus* Coda: cita melodia do fim de A4 (últimos 4 c.), e repete duas vezes o trecho, intercalando com frases e acordes improvisados + frases arpejadas sobre acorde da tônica, Gm)	Introdução longa: Intro 1 —começa *ad libitum*, em [01:01] remete à forma; *chorus* 1 incompleto (apenas A3 and A4) Intro 2 (a tempo) [01:32]; — fraseados remetendo à tonalidade (Gm) *Chorus* 2 [01:52] – tema A1 a tempo mas não segue a melodia em A2 e A3, segue com des. motivos e improvisação *Chorus* 3 [02:30] – improviso (prepara clímax em A4) *Chorus* 4 [03:08] – improviso (clímax A1) Coda [03:44] – repetição da última frase improvisada, citação do baixo ostinato
Elementos comuns às três perf. (D–F)	Apresentação do tema de forma diversa a cada performance (condiz com a abordagem improvisada) Alternância entre texturas demarcando a forma – *single line,* duas ou mais vozes em contraponto, acordes densos Produção de arco narrativo, com preparação do clímax, e que ocorre na segunda metade da performance Manipulações de tempo, tocando ora mais livremente e ora *a tempo* Sensação de tempo desdobrado, fraseado com dinâmica e agógica relaxados dá intenção de acentos nos tempos 2 e 4. Presença de levada do tipo *strumming* Uso de harmônicos naturais, notas pedal, cordas soltas (com funções lúdicas ou outras em cada perf.)		
Elementos comuns às perf. D e E	Baixo pedal em D, tríades sobre baixo na perf. D em [01:34], e em oitavas sem tríades na perf. E em [04:42]; Presença de levadas do tipo *walking bass*		

Elementos particulares em cada performance	Começa a performance a tempo com fraseado com caráter improvisado em *single lines;* aos poucos acrescenta acordes de apoio, e *strumming* com textura cheia; improviso misturado com a exposição do tema Nota pedal A, com harmônicos naturais, na apresentação do tema, em [0:44], parece não ter função de delinear a harmonia Superposição de arpejos na região dominante em [01:21], que prepara para o Gm	Começa a perf. mais lentamente, com acordes marcando tempo (intro) Elementos de surpresa na seção B do *chorus* 6, em [04:45], a "história dentro da história" e liberdade na forma musical com *strumming* Acorde inesperado BAdd4/Add9 (Mi corda Solta) em [05:35] para encerrar a digressão da "história dentro da história" A frase da coda não possui o cromatismo entre as notas Bb e C, que está presente na versão D Harmônicos naturais, em [02:41] na apresentação do tema, possivelmente mais relacionados com a progressão harmônica, deixando-a mais evidente	Citação ao ostinato do baixo presente no arranjo de *Autumn Leaves* da gravação de Cannonball Adderley, no álbum *Something Else* (1958) na coda Timbre de guitarra elétrica Telecaster, com menos picos e *loudness range* menor (Fig. 6) Em [02:44] nota pedal Mi com corda solta e com harmônicos naturais em meio ao discurso improvisado (também presente nas outras perf.), mas nesta sobre acorde Cm em meio ao *chorus* 2 Harmônicos naturais e cordas soltas como elementos retóricos: [00:17], [02:44], [03:32] Seção com acordes *stacatto* tem função similar às seções de *strumming* nas perf. D e E (produzindo textura mais rica no meio da perf. para criar variações no discurso improvisado, pico de intensidade) – para logo em seguida voltar para fraseados em *single lines* em [03:28], termina clímax demarcando a forma, entrando na parte B

Tabela 1: Elementos das três performances de *Autumn Leaves* por Julian Lage

A Tab. 1 mostra diversos elementos comuns e particulares de D–F. Nas três performances a exposição do tema assume formas variadas, refletindo a abordagem improvisada de Lage. A perf. E[22] tem a duração é maior e o início mais contemplativo: uma introdução lenta com acordes precede o tema, reapresentado depois sobre um *groove* ostinato em tempo rápido. O contraste em relação a D é presente, embora ambas compartilhem o uso da voz aguda para a

[22] Para a performance E e seus seis *chorus*, uso as denominações Eintro, E1 a E6 e Ecoda para designar a localização dos aspectos musicais na forma.

melodia e respostas graves em contraponto — sendo D mais polifônica e E um pouco mais linear. Na F, o tema é introduzido após uma longa introdução dividida em duas partes (uma *ad libitum* e outra a tempo), com apenas a seção A1 exposta integralmente; as demais seções desenvolvem motivos, improvisos e conduzem ao clímax, seguido por uma coda que cita um ostinato no baixo ([03:44]).

Versão	D	E	F
Descrição e data	Versão de estúdio, do álbum *Gladwell*, lançado em 01/01/2011	Versão em concerto ao vivo na Denison University, em 06/11/2011	Em entrevista a Rick Beato, publicada em 14/06/2023
Preparação para ao clímax (1)	[01:34] a [1:53], feita com baixo pedal com tríades paralelas acima, dinâmica crescente e com picos; após preparação entra região de *strumming*	[04:10] a [04:27], feita com fraseado ininterrupto com alta quantidade de notas e registro amplo; após entra clímax com ataques homofônicos	[03:04] a [03:08], após região de alternância de *single lines* e acordes anterior, a preparação para o clímax feita com o contraste trazido por acordes com dinâmica crescente e com picos, em *strumming*
Região de platô do clímax (2) e principais elementos do clímax	[01:53] a [02:13], do total de [03:16] (OBS: Poderíamos considerar alternativamente o platô como estendido até [02:23], quando volta a melodia do tema, na coda) Principais elementos: s*trumming,* ataques homofônicos, dinâmica forte	[04:27] a [05:04], do total de [06:26] Principais elementos: s*trumming,* ataques homofônicos paralelos — início forte, e criando variações de intensidade; picos de ataques forte no *strumming* ex. [04:52]	[03:08] a [03:28], do total de [04:18] (OBS: Poderíamos considerar alternativamente o platô como estendido até [03:45], quando percebe-se uma demarcação clara na forma, entrando na coda) Principais elementos: ataques homofônicos paralelos (mais distantes da harmonia do que na perf. E), textura menos densa que E, explora mais região grave; *strumming* menos evidente (usa mais palhetada híbrida)
Região de platô do clímax, em porcentagem	117–133s, do total de 196s (16s); 59–67% da duração dotal (platô sem extensão); cerca de 8% do total	267–304s, do total de 386s (37 s); 69 – 78%; cerca de 9% do total	188–208s, do total de 258s (20s); 73–81% da duração dotal (platô sem extensão); cerca de 7% do total

Tabela 2: Elementos dos clímaces nas performances de *Autumn Leaves* por Julian Lage

As três versões também empregam harmônicos naturais, porém com funções distintas: em D2, como nota pedal (nota Lá); em E2 (nota Fá♯), sugerindo

Gm(Maj9); e em F, como dissonância lúdica, com o harmônico da nota Mi aguda sobre o acorde Cm ([02:44]), brincadeira reforçada pelo sorriso do intérprete[23]. Esse caráter lúdico reaparece em [03:34], com o uso criativo de cordas soltas — exemplo de um gesto recorrente em Lage, que inclui pausas expressivas e acordes inesperados, como o BAdd4/Add9 em [05:35] da performance E, encerrando uma "história dentro da história".

A Tab. 2 mostra os diversos clímaces de D–F, com suas características detalhadas. Na construção dos arcos narrativos em D–F, o clímax surge após a metade da performance, iniciando-se em torno de 2/3 de sua duração, conforme esperado em arcos narrativos tradicionais. A região de clímax está presente em todas as versões, mas sua preparação varia em cada uma. Se distinguirmos duas fases — (1) a preparação e (2) o platô do clímax —, observamos diferenças no modo como cada performance organiza esse processo, como resumido na Tab. 2. As três performances utilizam estratégias narrativas semelhantes (crescendo, texturas mais densas, variação de técnicas) para preparar e sustentar o clímax, mas cada uma com ênfases distintas: em D, a força percussiva e timbrística; em E, a densidade e o fraseado contínuo; em F, o contraste harmônico, a exploração grave e a palhetada híbrida.

7.4. O baixo pedal em Ré (dominante) nas perf. D e E

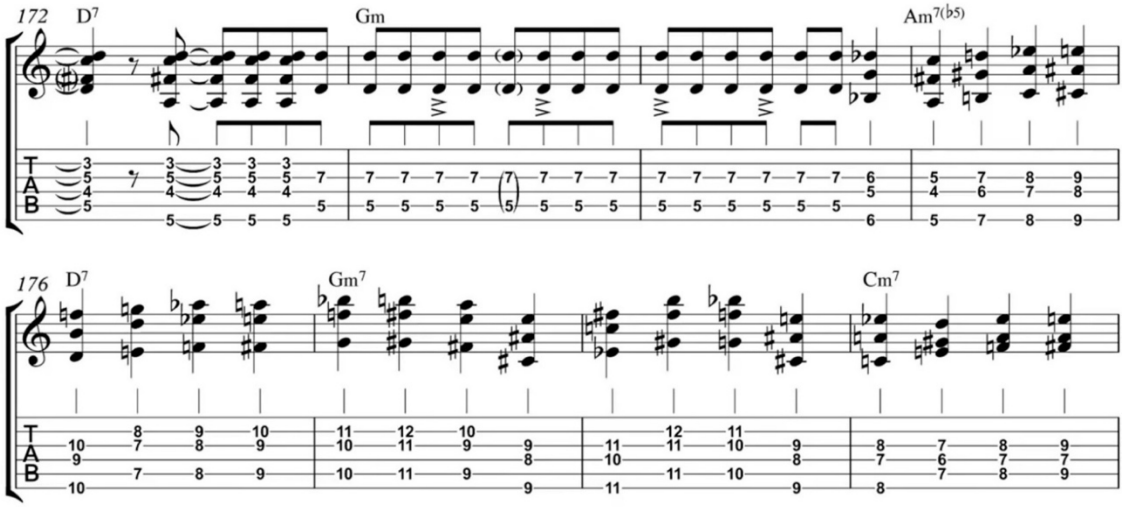
Nas performances D e E, Lage utiliza o recurso do baixo pedal em Ré, dominante da tonalidade em sol menor, mas de formas ligeiramente distintas.

Na performance D, o pedal surge em [01:34], marcando a entrada de A3 no terceiro *chorus* (D3). É tocado na quarta corda solta, acompanhado de tríades paralelas nas cordas agudas (Ex. 4). Esse recurso intensifica a narrativa ao reforçar a região dominante e criar, com as vozes superiores, uma seção cromática e dissonante, de maior liberdade harmônica. O resultado é o aumento

[23] Este recurso de brincadeira e interxtualidade também está presente na música instrumental brasileira. Em um trabalho anterior (Gonçalves 2017) mostrei como o baterista Edu Ribeiro do grupo brasileiro Trio Corrente utilizou o recurso de paráfrase da melodia de forma literal em uma performance do vivo da peça *Lamentos* (Torres; Pauleli; Ribeiro, 2012), recurso identificado por uma risada leve percebida na plateia de "entendimento" do jogo, de [04:05] a [04:35], disponível em: https://youtu.be/c2louOmTdyw?si=V8kYNZgOZbgeZ9Qt.

da textura, das variações dinâmicas e a clara transição para o platô do clímax da performance.

Na performance E, o pedal aparece em [04:42] (Ex. 5), dois compassos antes de A3 no quinto *chorus* (E5). Diferentemente de D, é tocado em oitavas uníssonas, sem tríades sobre o baixo. Aqui, o pedal se insere dentro do platô já iniciado em [04:27], funcionando como elemento de conexão entre o início do clímax e a seção de *strumming*.



Exemplo 5: Trecho em E5, em [04:42] de *Autumn Leaves*, baixo pedal no clímax. Fonte: canal Sharp Eleven (Music 2018)

Portanto, em ambas as performances, o baixo pedal atua como ponto de apoio narrativo, demarcando seções formais e influenciando diretamente a intensidade musical. Ainda que empregado em momentos diferentes, cumpre função semelhante: deixar claro a história contada, e a relação dos elementos improvisados com a forma musical.

7.5. O clímax e elementos inesperados na perf. E, a "história dentro da história"

O platô do clímax na performance E tem duração maior se comparado com as performances D e F. Podemos levantar a hipótese de que este platô tem duração maior pelo fato da performance também possuir uma duração maior – ou seja, aumenta-se a duração platô de forma diretamente proporcional ao tamanho da performance, se for mantido uma estrutura narrativa proporcional. Uma diferença a perceber é que nos improvisos de Kreisberg em *My Favorite*

Things considerei que a região de clímax teve a mesma duração nas três performances, A–C, não variando proporcionalmente de acordo com a duração da performance.[24]

Ao ouvir a performance E tenho a sensação de que o platô do clímax foi estendido – como se em meio a uma estrutura narrativa tenha surgido uma "história dentro da história", ou um desvio de caminho, um devaneio em meio a um discurso improvisado – que vai de [05:23] a [05:35], nos compassos 205 a 216 na transcrição obtida pelo canal Sharp Eleven[25].

Vejamos esta estrutura do que denominei a história dentro da história: ao começar a tocar o sexto *chorus*, (A1 de E6), Lage continua a tocar a textura de *strumming* no estilo de Freddie Green[26] que vinha fazendo no quinto *chorus*. Entretanto, há um ataque percussivo que demarca os dois *chorus*, E5 e E6, deixando bem claro para o ouvinte a pontuação da forma musical (o ataque está marcado com a letra G na Fig. 3). Lage toca em E6 com textura semelhante ao que vinha anteriormente, mas com uma dinâmica bem inferior, com média em torno de -20dB (comparados com os cerca de -10dB do final do *chorus* anterior, A4 de E5). Estes elementos mostram como podemos observar a demarcação e oposição clara entre estes *chorus*, e evidencia concretamente a relação de *markedness* neste trecho, base do conflito narrativo CN1 argumentado.

---

[24] Aspectos analisados em mais detalhes na minha tese e em trabalho recentemente publicado (Gonçalves 2025). Se levarmos em conta que a performance C tem duração maior que A e B, com um *chorus* a mais de improviso, se fosse seguida a mesma ideia de aumento proporcional da região de clímax que parece ocorrer nas performances de Lage, o clímax de C deveria ter duração maior que o de A e B.

[25] O link para acesso à transcrição está na nota de rodapé 2, também disponível em anexo na tese (Gonçalves 2022), com início na marcação G2 da Fig. 3.

[26] Esta textura de *strumming* produzida por Lage parece remeter e ter semelhanças com a maneira de tocar do guitarrista Freddie Green. Green difundiu seu estilo ao tocar na banda do pianista e *bandleader* Count Basie. O estilo de acompanhamento de Green é tipo como uma referência para acompanhamento na guitarra jazz, que produz uma condução de vozes que deixa clara a harmonia utilizando-se as terças e sétimas dos acordes, ao mesmo tempo que contribui para um forte senso rítmico de estabelecer a pulsação firme, tocando acordes em todos os quatro tempos do compasso quaternário. Alguns aspectos de sua biografia e estilo podem ser encontrados no livro de Scott Yanow (2013). Podemos considerar que essa referência a um estilo de guitarra predecessor e muito conhecido também é um elemento que pode suscitar no ouvinte alguma espécie de intertextualidade com a história fonográfica e sonora do gênero jazz, contribuindo também como um fator de narrativização pelo ouvinte.

No trecho citado, de [05:23] a [05:35], Lage parece tocar não obedecendo estritamente a forma musical da peça, mas também não se desvinculando totalmente dela. Aos poucos introduz um *rallentando*, chegando a um andamento um pouco mais lento (trazendo a mim como ouvinte a sensação de que este trecho evoca *preguiça).* Em vez de resolver a forma musical em A2 e seguir para A3, Lage fica repetindo alguns acordes em torno da região de Sol menor (Gm), região de resolução de A2 em vez de seguir estritamente a forma e a progressão harmônica que começaria em A3. Após este trecho de repetições, Lage toca um acorde também inesperado, o *BAdd4*/*Add9* (utilizando-se a corda Mi aguda solta na guitarra), tocado meio tom acima da resolução esperada em B♭Maj7. Este acorde pode ser visto como uma aplicação do raciocínio do músico de criar tensão musical com um acorde pouco relacionado ao discurso harmônico subjacente, como explicado pelo próprio Lage, visto no Ex. 1.

Esta região é inesperada na narrativa da peça e a meu ver é um dos trechos que Lage explora o jogo de expectativas do ouvinte. O ouvinte informado possivelmente tem a sensação (assim como tive) de se perguntar algumas questões como (P4): "O que aconteceu com a forma musical? Será que Lage se perdeu na forma? Será que houve uma mudança de tonalidade? Como ele vai resolver este trecho inesperado?", dentre outras perguntas. Após este primeiro acorde surpresa, Lage retoma seu fraseado improvisado seguindo a forma da música, mas agora em tempo mais lento e mais livre, caminhando para uma outra pequena fermata em um acorde de repouso, um E9#11, este sim como um dominante substituto com função clara de preparar o acorde que inicia a seção da coda (E♭Maj7), onde ocorre a volta da citação da melodia.

A volta do fraseado obedecendo a forma, e principalmente a volta da melodia situam novamente o ouvinte na forma da peça que tem como referência em sua bagagem cultural. O ouvinte que possivelmente se fez as perguntas citadas anteriormente no texto (P4) as tem respondidas pelo próprio discurso musical, quando ocorre a volta à forma e tonalidade originais e esperadas. Assim, considero que esta seção evidencia um exemplo marcante na perf. E do jogo retórico presente na improvisação de Lage, base do conflito narrativo CN2 argumentado. Outros exemplos deste jogo também estão presentes nas perf. D e F, principalmente ligados às exposições dos temas, e outros elementos musicais analisados.

7.6. Outros elementos comuns e peculiares em cada performance (D–F)

Nas performances D e E, o timbre da guitarra de Lage aproxima-se de um som acústico, resultado da combinação entre a captação do corpo do instrumento por um microfone e do captador elétrico. O decaimento rápido, típico de instrumentos acústicos, torna esse timbre especialmente adequado ao uso de *strumming* e levadas rítmicas. Essa escolha timbrística dialoga com sua discografia: percebe-se também como em *Gardens*[27] do álbum *World's Fair* (Lage 2015) há grande presença de *strumming*. Nas perf. D e E, percebe-se picos de intensidade de dinâmica na região de *strumming*, que remetem à ataques típicos de uma seção rítmica do jazz — como em D [01:58] e em E [04:52] — possivelmente atuando como recursos formulaicos e pontos de apoio dentro da narrativa.

Já em gravações mais recentes, como *Etude*[28], do álbum *Squint* (Lage 2021), o músico utiliza guitarra elétrica sólida, com som menos acústico, mais sustentação e mais próximo ao da performance F, com certa ambiência de *reverb*, mas sem o uso de *delay*. Em *Etude* e outras gravações recentes percebe-se ainda saturação típica de amplificadores valvulados.

Na performance D, a melodia de A3 funciona como *ponto de apoio*, citada no final dos chorus 2 ([01:03]) e chorus 4 ([02:23]), como um lembrete narrativo. Já nas performances E e F essa citação não ocorre, revelando variabilidade entre as versões.

A nota Mi (sexta em Gm6) funciona como ponto de apoio nas três performances e uma sonoridade de destaque, mas em contextos distintos. Em *E*, aparece recorrentemente como nota melódica ou de coloração do acorde, servindo como alvo de resolução em vários momentos ([02:19], [03:08], [03:28]) e também em *voicings* graves que marcam repouso e impulsionam o ritmo. Em *D*, surge em arpejos ([00:08]) e como nota de repouso nas transições entre *chorus* ([00:34], [01:12]), além de integrar o acorde final de resolução. Em *F*, além de se destacar no episódio lúdico já comentado ([02:44]), a nota Mi reaparece na coda ([03:59]), associada ao ostinato do baixo. Essa coda cita explicitamente o ostinato

---

[27] A peça *Gardens* pode ser ouvida no link: https://music.youtube.com/watch?v=bvq3Y2wpRzY&si=mhz67Io3bX2_KWed

[28] O vídeo oficial de divulgação desta peça *Etude* pode ser assistido no link a seguir: https://youtu.be/bFRVK_1o2cU

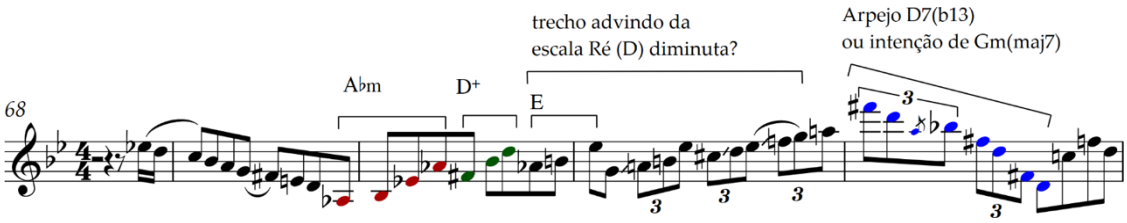
da introdução do arranjo de *Autumn Leaves* (com participação de Miles Davis) no álbum *Something Else* (1958), de Cannonball Adderley. Nesse trecho, Lage sustenta a nota Fá♯ aguda enquanto executa o ostinato na região grave, evidenciando simultaneamente a sétima maior e a sexta maior no acorde de Gm, com base na escala menor melódica. A referência ao ostinato funciona como recurso retórico, contribuindo para o *storytelling* e para a intertextualidade da performance com a tradição do jazz.

Um aspecto importante é a liberdade de reinterpretação da melodia e sua negociação com a forma, diferente em cada performance. Na coda da perf. D ([02:23]), Lage toca o trecho correspondente à letra *"But I miss you most of all, my darling, when autumn starts to fall"*, mas não segue estritamente o número de sílabas: suprime a sílaba "*but*" e, em [02:28], acrescenta uma nota cromática entre B♭ e C no trecho *"when autumn"*, criando uma nota a mais em relação à letra original[29]. Na coda da perf. E ([05:47]), a passagem é semelhante, mas sem a adição cromática. Já na perf. F, a liberdade é ainda maior: no *chorus* 2 ([01:52]), Lage cita A1 a tempo, mas não respeita a divisão rítmica da letra, e em A2–A3 não segue a melodia, continuando a ideia iniciada em A1. Ele utiliza o procedimento de desenvolvimento de motivos, repetindo o ritmo da frase e adaptando-o à progressão harmônica, que se mantém. Dessa forma, as três performances mostram como melodia, forma e harmonia servem de veículo para improvisação, inserindo-se no jogo retórico e narrativo característico de Lage.

Um elemento particular da performance D é a frase dos compassos 69–73 no *chorus* D3 ([01:19]), que marca um pico de intensidade musical pelo aumento da quantidade de notas e pelas superposições harmônicas que introduzem sons fora da tonalidade, acentuando a tensão. O trecho exemplifica a prática descrita por Lage em entrevista no Ex. 1, de sobrepor tríades e materiais de diferentes escalas na região dominante para criar inventividade antes da resolução. Aqui, aparecem as tríades de Abm, D+ e E, seguidas de um arpejo interpretável como extensão da dominante (D7♭13) ou como tônica com sétima maior (GmMaj7),

[29] Como mostrado em trabalho recente (Gonçalves 2025), nas perf. A-C de *My Favorite Things,* Jonathan Kreisberg também não executa todas as notas da melodia conforme a divisão rítmica da letra, procedimento também semelhante ao do pianista Fábio Torres ao interpretar a música *Lamentos* de Pixinguinha com o Trio Corrente (Gonçalves 2017). Argumento que adaptações das melodias é um recurso típico da música popular instrumental.

conforme o Ex. 6. A frase ocorre em A3 da forma, em que tradicionalmente ocorreria a progressão | Am7♭5 | D7 | Gm | Gm |.



Exemplo 6: Frase dos compassos 69–72, em [01:19] na performance D de *Autumn Leaves*, por Julian Lage[30] (transcrito pelo autor)

7.7. Possíveis elementos de *storytelling* em *Autumn Leaves*, e no trabalho de Julian Lage

Uma forma de ouvir as performances D–F é entendê-las como releituras intertextuais, que dialogam com versões anteriores de *Autumn Leaves*. O conflito narrativo CN2 se conecta a essa ideia, parte do jogo retórico da improvisação e do conceito de *signifying* discutido por Gates e Walser. Lage combina elementos de estilos de guitarra jazz tradicionais — *strumming*, *single lines*, *chord melody* — em um arranjo com trajetória narrativa típica de início, meio e fim. Ao evocar Freddie Green no uso rítmico dos acordes, ou a tradição de *chord melody* de Joe Pass, Ted Greene e Joe Diorio, ele ao mesmo tempo conversa com a tradição do gênero, e afirma sua individualidade interpretativa, configurando uma forma de *storytelling* musical intertextual.

Em entrevista de divulgação do álbum *Gladwell* (Lage, 2011b) do qual faz parte a performance D, Lage comenta a concepção artística do projeto, recorrendo a metáforas e destacando o conceito de *storytelling* como elemento central de sua proposta:

> Quando embarcamos nesse álbum, a banda estava procurando por um paradigma criativo que pudéssemos usar, algo como uma linha através da qual nós pudéssemos *compor e improvisar com uma certa história em mente.* [...] E Gladwell é basicamente uma pequena cidade de praça [...] E nós tivemos

[30] Para alguns trechos dessa performance D, utilizei neste trabalho a transcrição de François Leduc citada anteriormente. Algumas notas e pequenos detalhes parecem estar imprecisos em trechos da transcrição de Leduc, entretanto, e corrigi na minha versão apresentada neste exemplo. Um detalhe que reparei, por exemplo, é que Leduc grafa a última nota do compasso 70 como Dó, e a nota tocada me parece ser Si, caracterizando um arpejo da tríade de E (Mi maior).

> essa ideia de escrever música que iria basicamente sonoramente lhe guiar em uma caminhada através dessa cidade. (Lage, 2011b[31], tradução e destaques do autor)

Em entrevista ao *Music Radar*, quando questionado sobre o que gostaria de melhorar em sua forma de tocar, Julian Lage cita o desejo de improvisar de maneiras diferentes e criar narrativas mais sólidas. Ele afirma: "Quero ter uma sensação mais forte de tempo e *groove*, bem como de acompanhamento. Além disso, quero trabalhar em diferentes tipos de solos e *criar narrativas mais fortes"* (Lage 2018). Em entrevista ao site *Metrópoles* (Noblat 2021), o músico comenta que busca representar na guitarra a informalidade do discurso oral. Em entrevista ao canal *Acoustic Guitar Magazine*, ao refletir sobre seus trabalhos em diferentes formações — com seu grupo, em parcerias com os músicos Nels Cline e Chris Eldridge, ou em contextos que vão do *avant-garde* ao *folk* e ao jazz, o guitarrista afirma que o elemento comum a todos é a relação com tensão, relaxamento e narrativa. Todos estes trechos revelam aspectos que podem ser relacionados a conceitos de *storytelling* e narratividade.

(Berliner 1994)	1) É preciso que o músico consiga produzir suas frases de acordo com a harmonia do tema (habilidade 1) 4) Emprego de diversidade de materiais no improviso (habilidade 4) 5) Saber produzir tensão e resolução (arco narrativo ou picos de intensidade musical) (habilidade 5, e característica 2) 6) Improvisar de forma pouco premeditada. Improvisar experimentando ideias novas. Assumir risco controlado de performance
(Bjerstedt 2014, 2015a, (2015b)	1) Estar aberto, presente e atento: "being open, being present in the moment, being able to listen both to others and to one's inner voice" (2015b, p. 2) 2) Espontaneidade (ou intuição) 3) Equilíbrio *(balance)*: tocar com equilíbrio e variedade entre elementos musicais e diferentes abordagens para improvisar
(Norgaard 2011)	2) priorização harmônica (*harmonic priority)* — uso de notas com base em sua relação com a progressão harmônica) 4) recapitulação (*ongoing line)* – observada por exemplo no uso de citações da melodia como elemento de conexão da narrativa

Tabela 3: Possíveis elementos de *storytelling* em *Autumn Leaves*, nas versões D–F de Julian Lage (elaborado pelo autor)

[31] O vídeo pode ser acessado no link a seguir: https://youtu.be/KqbkslC7ozU.

> Eu acho que por natureza eu gosto de fazer um monte de coisas ao mesmo tempo [...], todos eles têm a guitarra em comum, *e todos eles lidam com a narrativa, todos eles lidam com tensão e relaxamento,* e todos eles lidam com ter sua facilidade não ser um problema. Você sabe, há coisas que você aspira a ser tão capaz de preencher qualquer ideia musical que você tenha. (Lage 2015b[32], tradução e destaques do autor)

Podemos relacionar a fala anterior de Lage com as habilidades para *storytelling*, estratégias de performance e processos cognitivos ligados à improvisação (Gonçalves 2022). Em suas entrevistas, o músico destaca sua preparação e busca constante por liberdade improvisatória, algo perceptível na variabilidade e no esmero de execução das performances D–F. Para alcançar esse nível, Lage mobiliza justamente as habilidades apontadas por Berliner e Bjerstedt, assim como estratégias de geração de material musical descritas por Norgaard, confirmadas nas análises e sintetizadas na Tab. 3.

Um aspecto distintivo nas performances solo de Julian Lage é a grande variedade dinâmica. Esse traço aparece reiteradamente nas análises comparativas deste trabalho e constitui um elemento concreto de seu estilo: sua "voz pessoal" na guitarra e forma singular de contar histórias, do seu exercício de *storytelling* musical. (item 5 de Berliner na Tab. 3). Em entrevista à *Guitar World* (Lage 2015c), o músico confirma essa busca por intensidade dramática, relacionando-a diretamente ao uso consciente da dinâmica:

> Eu acho que é tão simples quanto que eu sou um admirador de um alcance dinâmico tão amplo quanto você pode ter na guitarra. [...] *Eu sou atraído por músicos que têm um senso de drama,* aqueles que sabem como te envolver e te fazer sentir como se o fim de seu solo coincide com o fim do mundo! [...] *eu poderia propositalmente tocar com mergulhos em volume e incorporar um equilíbrio de linhas staccato e legato. É consciente no sentido de que eu estou fazendo um esforço para tocar dessa forma, mas eu sempre sinto que eu poderia fazer mais.* (Lage 2015c tradução e destaques do autor)

[32] Trecho em em [07:30] do vídeo disponível em https://youtu.be/GoLK4Gq3wMA?si=XYhQHSRmJd7bEIDh&t=450.

8. Considerações finais – estratégias narrativas em Lage e comparação com Kreisberg

As análises narrativas das três performances de *Autumn Leaves* (D–F) revelam uma coerência nas estratégias de Julian Lage: a construção da intensidade musical por meio de contrastes e a manipulação das expectativas intertextuais associadas à melodia da canção. Nessas versões, identificam-se dois tipos de conflito narrativo: o primeiro (CN1), baseado na variabilidade dos elementos musicais — quantidade de notas, textura, registro, agógica (tempo) e demarcação formal —, e o segundo (CN2), relacionado ao jogo retórico entre improvisação e forma, no qual o músico alterna entre situar e deixar ambígua a forma musical para o ouvinte, como na "história dentro da história" observada na performance E. Apesar das diferenças de duração, andamento e estrutura, as três performances compartilham um mesmo princípio de arco narrativo convexo, que traduz a abordagem improvisatória e espontânea de Lage. A recorrência de fragmentos temáticos, o desenvolvimento de motivos e as variações de textura demonstram uma retórica de performance centrada na liberdade e na reinvenção do material.

Podemos levantar a hipótese de que, ao adotar desde a adolescência a prática artística de construir arcos narrativos de forma improvisada, conforme ele próprio menciona na observação 4 de seu artigo citado (Lage 2017), Julian Lage tenha internalizado estratégias típicas de elaboração desse tipo de arco. Assim, essa prática recorrente possivelmente se consolidou como uma de suas ferramentas centrais para a produção de *storytelling* ou de narrativas musicais.

A comparação entre Lage e Jonathan Kreisberg, considerando também as performances A–C de *My Favorite Things*, evidencia que ambos constroem trajetórias narrativas recorrentes, guiadas por elementos de arranjo e improvisação, mas com ênfases distintas. Como analisado em trabalho recente (Gonçalves 2025), Kreisberg apresenta maior constância na forma musical, clareza na demarcação entre seções tema–improviso–tema e conflitos narrativos definidos entre isotopias homofônicas e *single lines,* menor variação de LRA (4,4 a 9,4, em oposição a Lage, com 13,3–17,8). Lage, em contrapartida, privilegia a variabilidade, a diversidade dinâmica e textural e uma liberdade maior na exposição e reinterpretação da melodia e materiais dos improvisos. Em *Autumn Leaves*, Lage demonstra um grau de improvisação e maleabilidade mais evidente, reconfigurando o arranjo e a forma em tempo real.

Os *pontos de apoio* funcionam, para ambos, como marcos estruturais tanto para o intérprete quanto para o ouvinte — elementos reconhecíveis que sustentam a narrativa em meio à improvisação. Em Kreisberg, esses pontos são predominantemente melódicos (frases recorrentes, arpejos e tríades com nona), enquanto em Lage assumem caráter mais conceitual e contrastivo: alternância de texturas, alternância de agógica livre e a tempo, uso de baixo pedal, citações parciais do tema, nota Mi (sexta de Gm) como sonoridade de destaque e uso expressivo de harmônicos naturais. Para Lage, esses recursos potencialmente servem como ferramentas de orientação durante a performance – a serviço de suas estratégias narrativas; para o ouvinte, configuram marcos inteligíveis dentro da negociação retórica da improvisação.

Também se observa diferença nas escolhas de timbre: Kreisberg utiliza sons com mais efeitos (*reverb* e *delay*) e guitarra elétrica, enquanto Lage opta por timbres mais acústicos e dinâmicos, evidenciando uma busca por um som mais natural.

Elementos recorrentes estão presentes não apenas nas performances analisadas A–C e D–F, mas em outras de suas performances. Como exemplo, observamos em relação a Kreisberg os fraseados com cromatismos no estilo escala *bebop* presentes em *Caravan*, *Summertime* e em *My Favorite Things* (Gonçalves 2025) ; em relação a Lage, as tríades abertas estão presentes em suas interpretações de *Autumn Leaves*, *Freight Train* e em seu *Estudo n. 1*, como mostrei em minha tese e em outro trabalho recentemente publicado (Gonçalves 2022, 2025).

Esses contrastes, elementos recorrentes e peculiares, somados à organização narrativa e aos pontos de apoio, delineiam o estilo individual de cada músico. Essas estratégias e recorrências, observadas em diferentes contextos e performances, permitem compreender a improvisação como um processo de *storytelling* expandido, no sentido proposto por Vijay Iyer (2004), para quem a história musical não se restringe a um solo ou performance isolada, mas se manifesta também em uma única nota e em toda uma vida de improvisações. Assim, tanto Lage quanto Kreisberg constroem narrativas musicais que ultrapassam a análise de uma única performance. A análise comparativa dentre performances de um mesmo músico, e de um músico com o outro nos ajudam a entender o modo como cada um transforma a improvisação em narrativa e *storytelling*, como isso é expressão de sua identidade musical.

Referências

1. Adderley, Cannonball; DAVIS, Miles. 1958. *Autumn Leaves*. In: *Something Else*. Cannonball Adderley (part. Miles Davis, Hank Jones, Sam Jones, Art Blakey). [S. l.]. Disponível em: https://music.youtube.com/watch?v=y6hq3gjmhoc&si=7nYOLMNeNsfKuJjp . Acesso em: 11 set. 2025.

2. Aebersold, Jamey. 1992. *How to Play Jazz and Improvise*. 6. ed. New Albany: Jamey Aebersold.

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

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

5. _____. 2003. *Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis*. Journal of Music Theory, v. 47, n. 1, p. 1–39. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/30041082. Acesso em: 08 dez. 2025.

6. Angelo, Bruno. 2011. *Subsídios para uma narratividade em música*. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, p. 1653–1658.

7. Bailey, Derek. 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. [S. l.]: Da Capo Press.

8. Baudoin, Philippe. 2012. *History and Analysis of 'Autumn Leaves'*. Current Research in Jazz, v. 4, n. 4. Disponível em: https://www.crj-online.org/v4/CRJ-AutumnLeaves.php. Acesso em: 08 dez. 2025.

9. Becker, Mark; LAGE, Julian. 1996. *Heath De Fount-Haberlin in "Jules at Eight"* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/s7FY65rd03I?si=RdnLJJKnlyMrjsqZ. Acesso em: 03 out. 2025.

10. Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

11. Bjerstedt, Sven. 2015b. *Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse*. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, v. 10, n. 2, p. 1–8.

12. _____. 2014. *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Tese (Doutorado em Música) — Malmö Faculty of Fine and Performing Arts — Lund University. Disponível em: http://lup.lub.lu.se/record/4387738. Acesso em: 08 dez. 2025.

13. _____. 2015a. *The Jazz Storyteller: Improvisers' Perspectives on Music and Narrative*. Jazz Research Journal, v. 1, p. 37–61. Disponível em: https://journals.equinoxpub.com/index.php/JAZZ/article/view/21502. Acesso em: 28 out. 2017.

14. Chryssoulakis, Michael. 2016. *Resuming the Narrative: The Presence of Romantic Ideals in Modern Jazz Piano*. Thesis (PhD) — Department of Contemporary Arts, Manchester Metropolitan University. Disponível em: https://e-space.mmu.ac.uk/617158/1/THESIS%20ELECTRONIC%20COPY.pdf. Acesso em: 08 dez. 2025.

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

16. Damian, Jon. 2003. *The Guitarist's Guide to Composing and Improvising*. Boston: Berklee Press.

17. Fernandes, Vinícius; Brambilla, Guto; Iazzetta, Fernando. 2017. *A emergência do sujeito na narrativa do Prelúdio Op. 28 nº 14 de Chopin*. Musica Theorica, v. 2, n. 2, p. 91–106. Disponível em: https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/49. Acesso em: 08 dez. 2025.

18. Ferrucci, Patrick. 2009. *"Point" of no return: Child prodigy Julian Lage finally steps out on his own*. Disponível em: https://www.nhregister.com/news/article/Point-of-no-return-Child-prodigy-Julian-Lage-11625075.php. Acesso em: 10 nov. 2021.

19. Floyd, Samuel A. 2002. *Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry*. Black Music Research Journal, v. 22, p. 49–70. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1519943. Acesso em: 08 dez. 2025.

20. Frieler, Klaus et al. 2015. *"Telling a Story": On the Dramaturgy of Monophonic Jazz Solos*. Empirical Musicology Review, v. 11, p. 68–82. Disponível em: http://emusicology.org/article/view/4959. Acesso em: 28 out. 2017.

21. Gates, Henry Louis. 1988. *The Signifyin(g) Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

22. Gonçalves, Rafael. 2017. *Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada*. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4660. Acesso em: 08 dez. 2025.

23. _____. 2018. *Revisão bibliográfica preliminar do conceito de storytelling como parte de pesquisa em improvisação musical*. Anais do V SIMPOM — Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, n. 5, p. 788–799. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7819. Acesso em: 08 dez. 2025.

24. _____. 2022. *Storytelling e narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg*. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13485. Acesso em: 08 dez. 2025.

25. _____. 2018. *Storytelling em música popular improvisada: revisão preliminar do conceito de arco narrativo musical ...* Anais do I SIM! — Primeiro Simpósio Internacional de Violão, p. 70–80. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/76lgar0nx48u4tl/Article_SIM_Narrative_arc.pdf?dl=0. Acesso em: 08 dez. 2025.

26. _____. 2025. *Tríades abertas e palhetada híbrida no Estudo 1: digitação, técnica e pesquisa artística*. Anais do XXXV Congresso da ANPPOM, p. 1–16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/433.pdf. Acesso em: 08 dez. 2025.

27. _____. 2025. *Um modelo narrativo em três versões de "My Favorite Things" por Jonathan Kreisberg*. Vórtex, v. 13, p. 1–38. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/9849. Acesso em: 08 dez. 2025.

28. Guerra-Peixe. 1988. *Melos e harmonia acústica: princípios de composição musical*. São Paulo: Irmãos Vitale.

29. Harker, Brian. 1997. *"Telling a story": Louis Armstrong and coherence in early jazz*. Current Musicology, n. 63, p. 46–83.

30. Iyer, Vijay. 2004. *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation*. In: *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. New York: Columbia University Press, p. 394–403.

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

32. Kratus, John. 1995. *A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation*. International Journal of Music Education, v. 26, n. 1, p. 27–38. Disponível em: http://ijm.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/025576149502600103. Acesso em: 08 dez. 2025.

33. Kreisberg, Jonathan. *My Favorite Things*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=176_h6jz2PM. Acesso em: 01 jan. 2015.

34. _____. *My Favorite Things*. Disponível em: https://youtu.be/iQxxit4kz6Q. Acesso em: 25 out. 2024.

35. _____. 2013. *ONE*. New York: New for Now Music.

36. Lage, Julian. 2024. *#06 Julian Lage Podcast Interview (Sixty Scales and the Truth)* [podcast]. Disponível em: https://youtu.be/_hsTW1Gypew?si=9INg-kr4FyiYgQQ3&t=2313. Acesso em: 02 out. 2025.

37. _____. 2018. *10 Questions for Julian Lage: 'A lot of tension and related issues can be connected to how we breathe as guitarists'* | MusicRadar. Disponível em: https://www.musicradar.com/news/10-questions-for-julian-lage-a-lot-of-tension-and-related-issues-can-be-connected-to-how-we-breathe-as-guitarists. Acesso em: 08 dez. 2025.

38. _____. 2015. *Acoustic Guitar Sessions Presents Julian Lage* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/GoLK4Gq3wMA. Acesso em: 02 mar. 2020.

39. _____. 2011. *Digging Deeper: Learning Tunes in Three Dimensions*. Disponível em: https://www.premierguitar.com/articles/Digging_Deeper_Learning_Tunes_in_Three_Dimensions. Acesso em: 26 fev. 2019.

40. _____ 2011. *Gladwell*. New York: EmArcy.

41. _____. 2024. *Julian Lage: There Are No "Bad" Guitar Sounds* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/t3RUKRKEGV8?si=4pEI6Ul_HGoX07O3&t=692. Acesso em: 02 out. 2025.

42. _____. 2021. *Julian Lage — Etude (Official Video)* [vídeo]. From album *Squint*. Disponível em: https://youtu.be/bFRVK_1o2cU?si=0aLnBaPeqaXn3Leg. Acesso em: 23 set. 2025.

43. _____. 2011. *Julian Lage — Autumn Leaves Solo Guitar Concert at Denison University* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/OuQ4hETyVSg. Acesso em: 18 nov. 2019.

44. _____. 2015. *Julian Lage Discusses His New Solo Guitar Album, 'World's Fair'* | Guitar World. Disponível em: https://www.guitarworld.com/features/acoustic-nation-julian-lage-discusses-new-solo-guitar-album-worlds-fair. Acesso em: 23 maio 2019.

45. _____. 2009. *Julian Lage Lesson* [vídeo: superposição de acordes em II–V–I para gerar tensão e relaxamento]. Disponível em: https://youtu.be/sA4cbr69LwA. Acesso em: 07 set. 2021.

46. _____. 2011. *Julian Lage New CD 'Gladwell' EPK* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/KqbkslC7ozU. Acesso em: 15 ago. 2021.

47. _____. 2024. *Julian Lage on Improvisation with the Fender Telecaster* [vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/RZF72R3IwJ8?si=ObxG8NGjHZWZwpzk. Acesso em: 20 set. 2025.

48. _____. 2017. *Twelve observations about the guitar*. In: ZORN, John (org.). *Arcana VIII: Musicians on Music: 20th Anniversary Edition*. [S. l.]: Hips Road, p. 194–206.

49. _____. 2015. *World's Fair*. New York: Modern Lore.

50. _____; Beato, Rick. 2023. *Why Every Guitarist LOVES Julian Lage — Autumn Leaves performance on interview at [01:12:20]* [vídeo]. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=49KwbU0hT3w&t=4343s. Acesso em: 07 set. 2025.

51. Leduc, François. 2017. *Autumn Leaves — Julian Lage (Transcription)* [transcrição/vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/hwQqqtdZ66o. Acesso em: 22 nov. 2020.

52. Liszka, James Jacób. 1989. *The Semiotic of Myth — A Critical Study of the Symbol*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

53. Manica, Solon Santana. 2016. *Interpretação musical e narratividade: estudo aplicado à peça Aboio Op. 65 para flauta solo de Paulo Costa Lima*. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Acesso em: 08 dez. 2025.

54. Massoud, Gerald. 2019. *Wayne Sorter's Pegasus — A Mythical Jazz Narrative*. Thesis (Doctor of Musical Arts) — Moores School of Music, University of Houston. Disponível em: https://uh-ir.tdl.org/handle/10657/4461. Acesso em: 08 dez. 2025.

55. Maus, Fred Everett. 1991. *Music as Narrative*. Indiana Theory Review, v. 12. Disponível em: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3432/MausMusicAsNarrativeV12.pdf;sequence=1. Acesso em: 12 nov. 2016.

56. _____. 2001. *Narratology, narrativity*. Grove Music Online. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40607. Acesso em: 16 set. 2019.

57. Meelberg, Vincent. 2009. *Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond*. In: HEINEN, S.; SOMMER, R. (org.). *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*. Berlin & New York: De Gruyter. Disponível em: https://ebookcentral.proquest.com/lib/cunygc/detail.action?docID=476043. Acesso em: 08 dez. 2025.

58. _____. 2014. *Musical Improvisation as the Performance of Embodied Knowledge: Embodied Narrativity in Musical Performance*. Proceedings of CARPA3: Colloquium on Artistic Research in Performing Arts. Helsinki: [s. n.]. Disponível em: https://nivel.teak.fi/carpa/musical-improvisation-as-the-

performance-of-embodied-knowledge-embodied-narrativity-in-musical-performance/. Acesso em: 14 jun. 2020.

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

60. Music, Sharp Eleven. 2018. *Julian Lage — Autumn Leaves (Live Denison University) Guitar Transcription* [transcrição/vídeo]. Disponível em: https://youtu.be/R1MMLvyvMDY?si=AA_UnGsJMA0H9c3z. Acesso em: 14 out. 2025.

61. Niles, Richard. 2009. *The Pat Metheny Interviews: The Inner Workings of his Creativity Revealed*. 1. ed. [S. l.]: Hal Leonard.

62. Noblat, Ricardo. 2021. *A literatura que inspira a guitarra de Julian Lage (Flávio de Mattos)*. Disponível em: https://www.metropoles.com/blog-do-noblat/artigos/a-literatura-que-inspira-a-guitarra-de-julian-lage-flavio-de-mattos. Acesso em: 08 dez. 2025.

63. Norgaard, Martin. 2011. *Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians*. Journal of Research in Music Education, v. 59, n. 2, p. 109–127. Disponível em: http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0022429411405669. Acesso em: 08 dez. 2025.

64. Owsinski, Bobby. 2017. *The Mixing Engineer's Handbook: Fourth Edition*. Burbank: BOMG.

65. Pease, Ted. 2003. *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston: Berklee Press. Disponível em: http://berkleepress.com/arranging-composing/jazz-composition-theory-and-practice/. Acesso em: 08 dez. 2025.

66. Prince, Gerald. 1989. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

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

68. Schuller, Gunther. 1958. *Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation*. The Jazz Review, v. 1, n. 1, p. 6–9, 19–21.

69. Silva, Ricardo Tanganelli da. 2017. *Narrativity and Topics in Guerra-Peixe: An Analysis of Quarteto Misto*. Musica Theorica, p. 107–124. Disponível em: http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/50/49. Acesso em: 08 dez. 2025.

70. Tarasti, Eero. 2017. *A música como arte narrativa*. In: CHUEKE, Zelia (org.). *Leitura, escuta e interpretação*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, p. 49–80.

71. _____. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

72. Torres, Fábio; Pauleli, Paulo; Ribeiro, Edu. 2012. *Lamentos — Trio Corrente ao vivo em Frankfurt (performance)* [vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c2louOmTdyw. Acesso em: 27 ago. 2016.

73. Walser, Robert. 1993. *Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*. Musical Quarterly, v. 77, n. 2, p. 343–365. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/742559. Acesso em: 08 dez. 2025.

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