

A TERCEIRA CORRENTE

Paulo Gomes

Projecto para a obtenção de grau de Mestre em Interpretação Artística – Piano Jazz

Orientador – António Augusto Aguiar

Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto



2009/2011

INDÍCE

Introdução	3
1 - Revisão Bibliográfica	4
2 - A música clássica no virar do séc. XIX para o séc. XX	8
2.1 – Melodia	9
2.2 – Ritmo	9
2.3 - Harmonia	10
2.4 - Textura e Timbre	10
2.5 - Forma	11
3. As influências no Jazz	12
4. O Recital de 1º ano	14
4.1 Shostakovich – op.87 – Prelúdio nº1	14
4.2 Prokofiev – 4 Pieces op.3 – Nº3 (March)	15
4.3 Prokofiev – 4 Pieces op.3 – Nº4 (Phantom)	15
4.4 Federico Mompou – Musica Callada – nºIV	16
4.5 Federico Mompou – Musica Callada – nºIXX	17
5. O Recital de 2º ano	18
5.1 - Cole Porter – What Is This Thing Called Love	18
5.2 - Dizzy Gillespie – Woody’n You	19
5.3 - Harry Warren – Summer Night	20
5.4 - John Coltrane – Giant Steps	20
5.5 - Don Raye - You Don’t Know What Love Is	21
5.6 - George Gershwin – I Got Rhythm	22
Conclusão	24
Bibliografia	25

INTRODUÇÃO

O tema da minha investigação é a ligação entre a música erudita ou clássica¹ do séc. XX, e o jazz.

Conhecem-se inúmeras situações em que são visíveis e assumidas as influências do jazz nos grandes compositores do séc. XX. São também facilmente identificáveis as ligações de alguns músicos de jazz com toda a tradição da escrita clássica. O que pretendi fazer foi uma investigação mais específica; a influência que a música erudita do último século tem sobre algumas correntes do jazz. Esta ligação é por vezes tão intensa, bidireccional e irregular, que se torna impossível caracterizar o género a que pertence. É nestes casos que está o principal objecto deste meu trabalho.

A razão desta escolha, está ligada a aspectos pessoais e profissionais. Por um lado, porque sou apreciador de muita da música que se fez no séc. passado (e se continua a fazer no séc. XXI), seja ela numa área mais ou menos erudita. Por outro lado, porque como autor e intérprete, esta área de fusão erudita/jazz, me tem atraído de uma forma crescente nos últimos anos.

Sendo dois campos musicais tão vastos, foi imprescindível adoptar alguns critérios de selecção:

1 - O primeiro, e mais importante, foi o de reduzir a escolha dentro da música clássica, praticamente à primeira metade do séc. XX. Isto porque, a influência desta sobre o jazz, é incomparavelmente maior do que a da música que se seguiu até ao fim desse século.

2 - O segundo, menos objectivo, foi escolher composições/interpretações representativas das várias correntes do jazz. Aqui também há uma escolha cronológica. No jazz mais antigo (que é comum ser considerado como *pre-bop*, ou seja, até aos anos 40), é muito mais nítida a influência da música clássica do séc. XIX (especialmente os Românticos e Pós-românticos). Por este motivo, a escolha recaiu no repertório do jazz das épocas que se seguiram.

3 - O terceiro, de carácter pessoal, teve a ver com o gostar mais ou menos deste ou daquele autor e respectivas obras. Esta selecção foi apoiada na audição e análise de obras que achei importantes para o objecto deste trabalho, bem como na leitura de variados livros e artigos sobre ambos os universos musicais que me propus conectar.

Nos meus recitais, explorei precisamente esta área, em duas perspectivas opostas:

1 – No primeiro recital (Julho 2010), optei pelo repertório clássico de compositores como Dmitri Schostakovich, Serge Prokofiev, e o catalão Federico Mompou. Após o estudo pianístico das obras, e da sua análise, reescrevia-as com um arranjo para uma das mais típicas formações no jazz: trio de piano, contrabaixo e bateria.

2 – No segundo recital (Julho 2011), parti de “*standards*” de compositores como George Gershwin, Cole Porter, John Coltrane, Dizzy Gillespie, Harry Warren, e Don Raye. Depois de os reescrever, foram também interpretados por um trio de piano, contrabaixo e bateria.

O objectivo das duas apresentações, foi o de conseguir uma coerência de sonoridades independentemente das obras utilizadas. Isto é, quer o repertório clássico com introdução de elementos típicos do jazz, quer o repertório de jazz com a introdução de elementos típicos da música clássica, podem criar uma linguagem confluyente que se identifica muito com a sonoridade de algumas correntes do jazz que se vem fazendo nas últimas décadas.

¹ Adopto este termo “clássica” para me referir à música de tradição erudita e escrita, em oposição à música de tradição popular e auditiva.

1. Revisão bibliográfica

A ideia de combinar aspectos da música popular com erudita, não é novidade do séc. XX; foi uma parte importante da música clássica, desde há séculos. Os motetes medievais, os movimentos húngaros de Haydn, Liszt, e Brahms, os estilos Turcos em obras de Mozart e Beethoven, e muita da música de Liszt, Chopin, Brahms, Dvorak, e Tchaikovsky são exemplos disso. Mas o século XX, viu o aparecimento e desenvolvimento de um novo tipo de música popular: o jazz. A sua vitalidade rítmica, e potencial improvisação, tornaram-no uma atracção para os compositores clássicos que procuravam inovadoras inspirações (Pinson, 2002).

O jazz emergiu na passagem do séc. XIX para o séc. XX, como convergência de vários estilos musicais (marchas, valsas, polkas, *ragtime*, espirituais, *work-songs*, *blues*), dos Estados Unidos, África, Brasil, e Cuba. Apesar de este movimento se dar no continente americano, são os franceses que em primeiro lhe reconhecem o potencial para o desenvolvimento da música clássica. Claude Debussy usa elementos rítmicos do *ragtime* no seu *Golliwog's Cakewalk* de *Children's Corner*, em 1908; e Eric Satie no seu ballet *Parade* em 1917, conduz uma instrumentação de *jazz band*. Na segunda década do séc. XX, Stravinsky junta-se aos seus colegas franceses, com composições como *Ragtime* (1918), *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), e *Piano-Rag-Music* (1919). Mas se estas obras incluíam elementos do jazz, eles apareciam apenas em breves passagens ou curtos movimentos (*idem*).

É apenas na década de 20, que os estilos de jazz influenciam inteiras composições. Os compositores franceses continuam a fazer grandes contribuições para este movimento, notavelmente Darius Milhaud com *La Creation du Monde* (1923) e Maurice Ravel com o seu *Concerto for the Left Hand* (1925) e o *Concerto em G* (1925). Os americanos contribuem nesta altura com obras importantes; Aaron Copland com *Music for Theater* (1925), e *Piano Concerto* (1927), Cole Porter com *Within the Quota* (1923), George Antheil com *Jazz Symphony* (1925), e George Gershwin com a ópera em um acto *Blue Monday* (1922), *Concerto in F* (1926), e *Rhapsody in Blue* (1924) sendo na época, indiscutivelmente a obra mais famosa desta confluência de linguagens .

Nos anos 30, os europeus perderam o interesse por esta influência. O Jazz entrou na era do “*Swing*”, e isso parece ter oferecido insuficientes estímulos para os compositores clássicos. As possibilidades pareciam exaustas, e esta confluência parecia ter chegado ao fim.

Os compositores clássicos exploraram insistentemente dois elementos do jazz: o ritmo sincopado, e a harmonia e melodia caracterizadas por “*blue notes*”. De facto estas características vêm mais de danças populares (Foxtrot, Cakewalk, Ragtime), e do blues, do que do jazz. Faltando-lhes a experiência dos músicos de jazz, os compositores clássicos ignoraram a essência desta música – a improvisação num contexto único, rítmico e harmónico.

Do período seguinte (anos 30 a 50), algumas das obras que se destacam são: *Porgy and Bess* (1933) de George Gershwin, *Interplay* (1943) de Morton Gould, e *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stavinsky.

Como resultado das grandes mudanças no Jazz da segunda metade dos anos 40 e na seguinte década de 50, houve um ressurgimento de interesse no jazz e na sua confluência com a música clássica. Enquanto as antigas formas de jazz eram vistas como arte menor de entretenimento, depois da Segunda Guerra Mundial, com a emergência do *bebop*, do *cool* e do *progressive jazz*, o jazz atinge um nível de modernidade, seriedade, e prestígio, nunca antes pensado. Com este novo estilo, também chamado *mainstream* ou *modern jazz*, as harmonias tornaram-se mais dissonantes, o fraseado mais irregular, e os tempos mais variados. Os músicos deste estilo não eram mais *entertainers* ou músicos de baile, mas sim artistas criadores de um trabalho original (*ibidem*).

Os compositores clássicos (como: Schuller, Bernstein, Barber, Austin, Babbitt, Gould, Creston, Dello Joio...) renovaram o interesse por este novo tipo de jazz, imitando-o melódica, harmónica e ritmicamente. As obras desta confluência, eram agora escritas também por muitos dos músicos de jazz (como: Dave Brubeck, Duke Ellington, John Lewis, Lalo Schifrin, Don Ellis, Jimmy Guiffre, Peter Nero, Stan Getz...) que estudaram a música de Stravinsky ou Hindemith, e combinaram o seu vocabulário de jazz, com formas, conceitos e técnicas clássicas (Stuessy, 1977).

Um dos mais importantes advogados desta música confluyente, tem sido o compositor, maestro, e trompista Gunther Schuller. Nascido em 1925, nos Estados Unidos da América, numa família de emigrantes da Alemanha, foi professor no Tanglewood Music Center, no New England Conservatory (onde foi presidente), na Manhattan School of Music, e na Universidade de Yale, promovendo a música confluyente a que chamou “Third Stream” (Terceira Corrente). Schuller usa pela primeira vez este termo em 1957 durante uma palestra no Festival de Música de Brandeis University. Estas palestras e o próprio festival, serviam para incentivar os compositores a explorar novos estilos. (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, pp 25,401)

Os seis trabalhos comissionados por Schuller nesse Festival, puseram lado a lado músicos de jazz e clássicos, a interpretar obras que vão desde improvisações livres, até obras de técnica serial. A sua própria composição “Transformations”, em que uma série dodecafónica se transforma num blues de 12 compassos, serviu como exemplo paradigmático da “Third Stream”. Este compositor, seguidor das correntes da música serial liderada por Schoenberg, diz: “ *Eu acredito que a técnica serial é o método de maior significado, descoberto até agora, para organizar os recursos musicais hoje em dia. Acredito também que o jazz desenvolveu um método de improvisação, fortemente individual e espontâneo, que tem um incrível potencial de comunicação. Acho que, sobretudo estes dois conceitos (técnica serial e jazz), irão determinar o curso da música nas próximas décadas.*”(Ewen, *Composers Since 1900*, p.505)

A ideologia “Third Stream” oferecia o potencial de duas grandes correntes da música ocidental, jazz e clássica, criando um terceiro estilo. Quem nunca tenha ouvido “*The Birth of the Third Stream*”², pode dar uma conotação algo superficial, pensando na Orquestra de Paul Whiteman (nos anos 20), nos discos de importantes instrumentistas de Jazz “*with strings*” (como Charlie Parker), ou no trio do pianista Jacques Loussier tocando Bach com contrabaixo e bateria, resultando mais numa colagem de diferentes músicas do que propriamente numa nova e confluyente linguagem.

Esta corrente era bem mais do que isto.

Estávamos no final da década de 50 do séc.XX, quando Gunther Schuller introduziu e rotulou este novo estilo.

De acordo com Pinson (2002) ao longo dos anos, Schuller foi modificando a sua definição de “Third Stream”. Em 1959, definia-o como “a fusão da improvisação espontânea e a vitalidade rítmica do jazz, com as regras e técnicas adquiridas em 700 anos de música clássica.”

Ele via esta corrente não apenas como uma fusão de elementos de ambos universos musicais; enfatizava sempre a vertente jazzística da improvisação (em oposição ao uso superficial das sincopas e blue-notes que falávamos atrás). Por esta altura chegou até a estabelecer 3 categorias quanto ao nível de interacção composicional de jazz e clássica:

1. “Middle Style”: Composições que mantinham um equilíbrio entre elementos de jazz e música clássica. Exemplos: *European Windows* (1957) de John Lewis, *An Image* (1955) de William Russo, *Alabama Concerto* (1954) de John Brooks, *Essais* (1954) de André Hodeir, e *Rhapsody in Blue* (1924) de George Gershwin.

² Lp gravado em 1956/57, com obras de Gunther Schuller, John Lewis, J.J.Johnson, George Russell, Charles Mingus, e Jimmy Giuffre. Sony Music CD 1996

2. “Jazz Emphasis”: Composições com preponderância de elementos de jazz. Exemplos: os trabalhos dos Modern Jazz Quartet, *Tangents in Jazz* (1955) de Jimmy Giuffre, *Poem for Brass* (1957) de J.J. Johnson, *Drum Suite* (1956) de Manny Albam e Ernie Wilkins, *Concerto for Cootie* (1935) e *Koto* (1940) de Duke Ellington, e *In a Mist* (1928) de Bix Beiderbecke.
3. “Classical Emphasis”: Composições com preponderância da música clássica. Exemplos: *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stravinsky, *Concerto for Jazz Band and Orchestra* (1956) de Rolf Liebermann, e as obras de compositores “clássicos” primeiramente conhecidos nos círculos de jazz, como Mel Powell e William Smith.

Esta lista de exemplos de obras revela que em finais da década de 50, o conceito “Third Stream” não era novo. Schuller tinha critérios rigorosos quanto à inclusão ou não de obras no conceito que criou. Em 1967 escreveu “Visitation”, onde requeria três tipos de improvisação: ao primeiro, chamava “música escrita que soa como improvisada” ; ao segundo, “improvisação sobre uma progressão harmónica”; e ao terceiro, “improvisação real num contexto atonal” (à semelhança do que faziam alguns músicos do chamado jazz progressivo – Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman, Don Ellis...).

Pode-se dizer que a principal contribuição do jazz para esta linguagem de confluência, foi de facto a componente da improvisação.

No entanto, talvez o aspecto mais importante do trabalho de Schuller tenha sido o seu contributo para tornar a existência desta confluência de músicas mais consciente, e por isso, utilizada de uma forma mais profunda e sistemática pelos músicos que aderiam ao conceito. Como ele mesmo referiu numa entrevista a Judith Insell na revista *All about Jazz* em 2006:

“...é uma fusão de técnicas da música clássica moderna, com técnicas de jazz moderno. A minha primeira ideia era trazer para o jazz uma linguagem harmónica mais moderna. Na altura que criei este conceito, o jazz ainda usava a linguagem harmónica que se estabelecera no final do séc XIX. A música clássica continua hoje em dia, a usar uma linguagem harmónica muito mais avançada do que os compositores do jazz actual. Compositores seriais como Schoenberg, Webern, Berg, Milton Babbitt e Boulez fazem uma enorme discrepância com a linguagem dos mais avançados compositores do jazz. A ideia era fundir estas capacidades, fosse pelo uso da bi-tonalidade, poli-tonalidade, atonalidade...”

O Third Stream, apareceu também porque à volta da década de 20, muitos compositores clássicos descobriram o Jazz. Stravinsky, Honnegger, Milhaud e até Gershwin, escreveram peças influenciadas pelo jazz, mas nenhuma das suas composições continham secções para improvisação. Se admitirmos que esta é o coração e a alma do jazz, então eles não “cruzaram a linha” propriamente. Quando comecei a minha actividade, nos anos 40, a composição no jazz era secundária. Eu achava que nessa fusão, o factor improvisação era essencial. Isto era uma ideia muito radical e problemática, já que os músicos clássicos da época não improvisavam de todo. Agora, mais de 50 anos depois, há alguns que improvisam. Do outro lado as coisas mudaram muito. Os músicos de jazz, a maioria, sabe ler música, mais do que um básico “jazz chart”. Para ler o que eu escrevia, como música atonal com mudanças métricas ou harmonias estranhas, era necessário muita prática de leitura. Ao mesmo tempo na música clássica, a música aleatória, que tem muitos elementos de natureza improvisada, estava a ser desenvolvida. Por isso, no principio do third stream, o difícil era encontrar músicos que executassem a ideia. Estes mundos da clássica e do jazz, têm vindo a encontrar-se, mas ainda não em pleno. Eventualmente músicos como Ornette Coleman e Eric Dolphy, começaram a improvisar num estilo atonal, tendo sido seguidos por muitos outros. Se os músicos de jazz começaram a perceber que tinham de praticar leituras complexas, os músicos clássicos começaram a “swingar” e a aprender os princípios da improvisação.

Este conceito (third stream) foi muito criticado e não entendido correctamente por muitos. O termo caiu em desuso. O que se passou neste últimos 50 ou 60 anos, foi que o Third Stream perdeu a sua qualidade controversa. Começou a escrever-se música neste conceito, e a deixar de se falar nele, logo 10 anos após a sua criação. Passa-se um pouco a mesma coisa hoje com a música étnica ou “world music”, a chamar a atenção dos improvisadores.

*Continua-se a dar menos importância à composição no jazz. Passei toda a vida a tentar trazer para o mesmo nível, a composição e a improvisação. Está a mudar, mas ainda não há um sentido de equivalência entre estas duas formas de fazer música. É sobre isso que sempre se debruçou o *third stream*, e em alguns casos conseguiu-o” (p: 22).*

Segundo Stuessy (1977), há duas formas básicas de abordar a composição musical de confluência de linguagens. A primeira, e mais comum, trata de extrair elementos de ambos os estilos, fundindo-os num novo estilo. Esta abordagem resulta num trabalho “confluente integrado”. Alguns compositores acreditam, no entanto, que os estilos contribuintes devem ser justapostos, com cada estilo mantendo a sua identidade. Isto resulta num trabalho “confluente adjacente”. Esta última forma, é dividida em dois métodos: o primeiro, “adjacente vertical” consiste em ambos os estilos soarem simultaneamente; e o segundo, “adjacente horizontal”, com os estilos a soarem alternadamente. Ainda segundo Stuessy, de estudos analíticos da composição confluente pós 1950, podem-se tirar algumas conclusões. Primeiro: os trabalhos de confluência desde 1950 tendem a enfatizar a improvisação como um factor integrante. Deste ponto ainda se pode concluir que os compositores de jazz seguem mais este princípio. Segundo: técnicas de composição serial, aparecem num número significativo de obras de confluência deste período. Neste aspecto, os compositores clássicos têm maior incidência. Terceiro: os óbvios clichés de jazz, como glissandos, trémolos, e ritmos de *ragtime*, praticamente desapareceram nestas obras. Quarto: elementos rítmicos continuam a ser uma preocupação central destes compositores. Técnicas como *walking-bass*, ou *backgrounds* escritos com subdivisão ternária (ou com o uso frequente de tercinas), foram acrescentados às sincopas e acentuações de música de dança, que se ouviam na música confluente mais antiga. Quinto: os compositores mais recentes, dão maior importância à interpretação do material composto, para atingir um resultado confluente. Sexto: cada vez mais compositores de jazz entraram nesta música de confluência desde a década de 1950. Só a partir daqui é que podemos dizer que este processo se tornou bidireccional³.

Frequentemente associado ao nome de Gunther Schuller, o pianista John Lewis, foi um dos fundadores do “*Modern Jazz Quartet*”, importantíssimo grupo de jazz moderno que utilizou essa confluência de linguagens. Outros importantes seguidores desta corrente, foram: Woody Hermann, Charles Mingus, Andrew Hill, Dave Brubeck, George Russell, Jimmy Giuffre, J.J.Johnson, Stan Kenton, e George Shearing.

Apesar de estes serem considerados os mais importantes iniciadores deste processo, não nos podemos esquecer que Duke Ellington e George Gershwin deram, antes disso, um enorme contributo. Duke, que iniciou a sua carreira em meados dos anos 20, foi um dos precursores do chamado *Swing*, estilo que é responsabilizado pela massificação do jazz nos anos 30. Ellington é frequentemente considerado, numa comparação com os seus contemporâneos, o mais moderno compositor e director de orquestra da sua época. Num período em que o jazz era apenas associado ao entretenimento, à música de dança, este pianista já usava a orquestra de jazz a um nível composicional nunca antes imaginado.

A inspiração de Duke veio justamente da música erudita europeia. Do Barroco ao Clássico, formas como a Suite foram uma directa influência na sua obra. Ellington inova com a introdução da Suite no seu jazz, fugindo aos clichés da Era *Swing*, estendendo as peças com um invulgar desenvolvimento temático.

George Gershwin fez um pouco o contrario de Duke Ellington.

Se Ellington foi criticado por “intelectualizar” o jazz, Gershwin foi criticado pela sua pretensão de escrever uma ópera negra com elementos Blues, Gospel e Jazz, interacção essa considerada descabida na opinião da critica da época.

³ Construído por músicos de ambos universos musicais.

2. A música clássica no virar do séc. XIX para o séc. XX

O período de trezentos anos, de 1600 a 1900, começando nos predecessores de Bach (Frescobaldi, Buxtehude..) e estendendo-se até Wagner e Brahms, é considerado o período tonal. Os modos gregos eram ainda usados no séc. XVII, mas caindo progressivamente em desuso até ao fim desse século (Ellen Thompson, p.193).

Tonalidade é mais do que uma maneira de organizar melodia e harmonia projectando um centro tonal. Tonalidade afecta praticamente todos os aspectos da música, incluindo fraseado, forma, interacção da melodia com a harmonia, textura, orquestração, dinâmicas, articulação, estrutura do tempo (ritmo, compasso e sentido de continuidade e movimento), e até o nome que damos às notas e intervalos (Joel Lester, p.2).

A hierarquia dos graus da tonalidade, que controla as progressões de acordes, é referida como *Harmonia Funcional*. Cada acorde é construído por terceiras, e tem o nome da relação que a própria tónica estabelece com a tónica do primeiro grau. Isto é: Tónica (I), Sobretónica (II), Mediante (III), Subdominante (IV), Dominante (V), Sobredominante (VI), e Sensível (VII). Estes acordes diatónicos são classificados em duas categorias: *Primários* (I,IV,V) e *Secundários* (ii,iii,vi,vii^o). As tríades primárias contêm todos os graus da escala (maior ou menor), e o seu papel principal é estabelecer a tonalidade. As tríades secundárias, fornecem contraste e cor, podendo ser em alguns casos substitutas das tríades primárias.

Outras características comuns no período tonal, são a independência de linhas melódicas, o uso frequente e extenso das mesmas métricas (sobretudo compassos binários e ternários), o uso moderado da extensão dos instrumentos, e as texturas rítmicas relativamente simples. A desconstrução deste sólido sistema surgiu gradualmente com cada compositor construindo algo novo sobre a tradição. Bach explorou a polifonia; Haydn e Mozart desenvolveram a forma clássica; Beethoven emancipou a forma e a expressão humana na música; Chopin criou autênticas teias de cromatismos, e Schumann explorou as possibilidades das sincopas. E tudo mudou quando Wagner, assustando o mundo da música, traz a harmonia cromática nas suas últimas operas, *Tristão e Isolda* e *Parsifal* (escritas entre 1857 e 1882). Cadências evitadas, resoluções irregulares de acordes dissonantes, produziram longas e ininterruptas alterações de tonalidade, ou até a dissolução de todo o sentido tonal. A harmonia funcional dava a vez a uma harmonia não funcional, onde as cores harmónicas e caprichos emotivos determinavam a escolha de acordes. Nesta altura, em França, o organista belga César Frank, usava resoluções harmónicas irregulares, modulações sucessivas e os antigos modos gregos. Claude Debussy, em França, tentava criar na música o que os seus colegas da literatura e das artes plásticas criavam nos seus universos artísticos. Debussy não seguiu também as regras da harmonia clássica: deu uma importância excepcional aos acordes isolados, aos timbres, às pausas, ao contraste entre os registos. O “som pelo som”, as cores, a ausência de hierarquia nas sucessões e resoluções dos acordes, o uso dos modos antigos e do *organum* (quartas e quintas paralelas), das escalas pentatónicas e de tons inteiros, de escalas exóticas, de longas notas pedal (variações harmónicas sobre uma nota – geralmente grave), criaram a flexibilidade e a fluidez de frases não acentuadas que reflectem o estilo francês dessa época.

No princípio do séc. XX abriam-se dois novos e distintos caminhos: um para a organização dos doze tons criando uma ordem e dando uma nova forma à música cromática; e outro, menos cromático, e mais criativo na vertente do ritmo (ritmo em si próprio, métrica e forma). Schoenberg e Stravinsky lideravam estes caminhos, respectivamente. Compositores como Bartók ou Hindemith, assumem estas novas sonoridades, com resultados a que frequentemente se chama *tonalidade expandida* (Ellen Thompson, p.193).

Como refere Simon Rattle (*Leaving Home*. Arthaus Musik. New York - 2006) se quisermos definir numa palavra a música deste período, essa seria: dissonância. De facto, parece haver uma grande preocupação dos compositores desta época, em de alguma forma romper com a tradição de trezentos anos de música que os precedeu.

A combinação de todas estas inovações, teve um grande impacto na crescente dissolução das regras do sistema tonal. Esta nova música era apoiada nestes factores:

2.1. Melodia

A típica melodia da tradição clássica e romântica é muitas vezes descrita como *voice lead* (a voz que lidera, ou condução melódica), não dependendo de ser numa peça para piano, numa sinfonia ou numa canção. Isto deve-se ao facto de ter características que a torna cantável, e também porque muitas delas estão escritas numa extensão possível para uma voz. A repetição e a simetria torna-as fáceis de memorizar. O movimento por grau conjunto, e a tendência para a resolução óbvia, preenchem a expectativa de quem as ouve. Os saltos são cuidadosamente escolhidos para dar variedade e actividade, ou para realçar pontos de tensão e clímax. Este forte sentido tonal baseado numa escala maior ou menor, é provavelmente o mais importante factor para a percepção da melodia como um todo, como uma ideia completa com um significado.

O abandono das escalas maiores e menores (e as suas inflexões cromáticas), começa quando Chopin, Franck, Dvorak, Brahms e Mussorgsky (no séc. XIX), usam os modos gregos nas suas composições. No final deste século, Debussy, seguido por muitos outros compositores, começava a usar estes modos também.

As escalas pentatónicas, hexafónicas (de tons inteiros e aumentadas), dodecafónicas, cromática⁴, e várias escalas sintéticas⁵, atraíam os compositores que continuamente procuravam material para evitar os clichés do sistema maior ou menor (Ellen Thompson p.19).

2.2. Ritmo

Associamos o termo *ritmo* a todos os aspectos que têm a ver com a organização do tempo. No seu uso mais comum, refere-se à duração de notas, de harmonias, de frases, de texturas, etc. *Ritmo* define também vários tipos de acentuação: as causadas pela métrica, pela dinâmica, pela mudança harmónica ou pela alteração de registos. E finalmente, o *ritmo* refere a continuidade e fluidez da música (Joel Lester p.15).

Até aos finais do séc. XIX, os compositores trataram esta componente musical, de uma forma discreta e previsível. Grande parte das obras contêm apenas uma métrica agrupada em barras de compasso, com acentuações regulares e frequentes no primeiro tempo. Os motivos rítmicos nunca se sobrepõem, e respeitam sempre a métrica do momento; isto é, as acentuações são sempre coincidentes. É verdade que a sincopa, os ritmos cruzados (2 contra 3, etc.), a hemiola, ou a ocasional assimetria rítmica, eram ferramentas nas mãos de Românticos como Beethoven, Schumann, Brahms, Tchaikovsky e Mussorsky. Mas toda esta obra parece discreta, no ritmo, quando comparada com a complexidade de alguns trabalhos do séc. XX, particularmente de Stravinsky ou Bartók. Com estes, podemos dizer que o ritmo se emancipou, tomando um papel principal na música que se seguiu.

Como elemento novo aparece o contraponto rítmico, combinando diferentes motivos operando de forma independente ou em simultâneo. O enriquecimento destes recursos, incluíam acentuações cruzadas, assimetria rítmica (de compassos e de divisões), mudança e alternância de compassos, polimetrias (mais do que um tipo de compasso no mesmo momento) e ostinatos (Ellen Thompson p.49).

A par deste extraordinário crescimento de complexidade rítmica, há também o regresso ao simples e não acentuado discurso musical do *Cantochão*⁶, que segundo Leon Dallin (Techniques of Twentieth Century Composition- 1972), se deve provavelmente a um interesse renovado na música vocal polifónica do séc. XVI. Estes dois tratamentos rítmicos extremos, têm em comum a eliminação da acentuação métrica, vulgarmente associada à forte acentuação no início do compasso.

⁴ Há uma grande diferença entre estas duas escalas de 12 sons. A cromática tem sempre um centro tonal maior ou menor (raramente modal) na sua base, e é por isso associada à música tonal. É a estes casos que se chama *tonalidade expandida*. Em contraste, a escala dodecafónica deriva de um conceito atonal, seja ele serial ou livre.

⁵ Por exemplo, a Húngara menor, ou a Espanhola.

⁶ Denominação aplicada à prática monofónica de canto, utilizada nas liturgias cristãs, originalmente desacompanhada.

2.3. Harmonia

A análise de qualquer excerto musical dos séculos XVII, XVIII ou XIX, revela que todos os acordes eram construídos por terceiras, diferindo no uso de três notas (tríades) ou de quatro (acordes de sétima). Durante este período, o conceito de tonalidade era estabelecido pela ênfase harmónica e melódica construída principalmente sobre os graus tonais (I, IV e V). Estes eram por vezes substituídos por acordes secundários, para uma maior variedade de colorido harmónico. A função dos acordes cromáticos era decorativa, e tinha sempre uma resolução determinada pela tonalidade.

Durante o séc. XIX, a harmonia cromática aparece com muito mais frequência e significado, aumentando a extensão, e evitando as resoluções óbvias. Isto fez com que o estabelecer de uma tonalidade se tornasse mais fraco e vago. Ao mesmo tempo, o uso dos acordes dominantes de nona, torna-se popular entre os compositores Românticos, pela sua textura rica e qualidade dramática. Na viragem para o séc. XX (período Impressionista), todas as extensões (nonas, décimas primeiras, e décimas terceiras) apareciam nos acordes, mesmo nos não dominantes. A harmonia tornava-se tão densa (pelo uso de todos os graus da escala maior ou menor, em simultâneo), que se torna quase imóvel (sem necessidade de resolução). Este facto tornou a harmonia *não-funcional*; isto é, os acordes eram usados sobretudo pelos seus efeitos ou cores. Agora, as progressões não resolviam sobretudo para a tónica, mas para novos e inesperados caminhos. Sucessões de acordes não relacionados, paralelismo, modulações rápidas e a tons afastados, transformação das outrora dissonâncias em consonâncias, e acordes com terceiras maior e menor, tornam-se normativos. O grau de tonalidade varia entre a presença de um centro tonal, de vários centros tonais simultaneamente, ou da sua ausência total.

Com o correr do séc. XX, outros procedimentos harmónicos emergiram. As técnicas do passado, não sendo abandonadas, são confrontadas com elementos como os policordes, estruturas não construídas por terceiras, acordes gerados por séries (escalas criadas pelo próprio compositor), ou o uso percussivo da harmonia (*clusters* - onde a harmonia é utilizada pelo seu valor rítmico, independentemente das notas ou acordes em si próprios) (Thompson, p.79).

2.4. Textura e Timbre

A textura é a interacção de diferentes partes (vocais ou instrumentais), quando soam em simultâneo. Podem ser categorizadas como monofónicas (apenas uma parte), polifónicas (várias partes com importância relativamente igual, a soar em conjunto), e homofónicas (uma parte principal e respectivo acompanhamento). De facto, apesar da textura ser o resultado do número e da relativa proeminência das partes, alguns factores adicionais têm um papel crucial na forma como a ouvimos. Entre estes factores, temos o *espaço* (o quanto próximas ou afastadas estão as partes), o *registo* (se as partes são predominantemente graves, médias ou agudas), o *ritmo* (se são iguais ou diferentes os níveis de actividade ao longo da textura, e se os valores rápidos ou lentos são predominantes), e o *timbre* (se misturado ou contrastado). Estes aspectos, separados ou combinados, criam um número virtualmente infinito de variedades de texturas.

Na maior parte das texturas da música tonal, há uma parte (ou uma voz) grave, que suporta a voz da melodia e as vozes intermédias. Isto é mais óbvio nas texturas homofónicas, mas também é verdade no contraponto polifónico. O *espaço* é gerido de forma a que a melodia soe isolada das partes intermédias (estas, juntas a assegurar a harmonia) e da voz grave do baixo. Com o mesmo objectivo, são geridos os restantes factores – *registo*, *ritmo* e *timbre*.

As mudanças de textura, na música tonal, normalmente reforçam os objectivos da harmonia funcional, anunciando novas frases ou novos temas (Joel Lester p.33).

Muita da música do séc. XX, usa texturas similares a estas da música tonal. Algumas das inovações nas texturas desta época, são: texturas por camadas (coexistindo de uma forma independente); o uso de registos extremos dos instrumentos (timbres pouco explorados na música tonal); alterações rápidas nos timbres, nas dinâmicas e nas articulações; pontilhismo e fragmentação (escrita que evita as linhas melódicas, baseando-se na técnica da pintura

com o mesmo nome, que construía a imagem através de pontos multicolores) (Ellen Thompson p.135).

2.5. Forma

O termo *Forma*, refere-se às secções de uma peça musical; à sua organização, aos tipos de música que contêm, e às relações existentes entre elas. Por outras palavras, é a unidade que resulta da interacção de todos os aspectos de uma composição (temas, estruturas melódicas e harmónicas, movimentos tonais, fraseado, texturas...) Nos períodos Clássico e Romântico, a forma está directamente relacionada com os temas e tonalidades que a peça contém. Estas similaridades fizeram com que músicos e musicólogos adoptassem nomes para as formas mais comuns: sonata, rondo, canção... Estes termos continuam em uso nos dias de hoje.

Muitos compositores da primeira metade do séc. XX, continuaram a escrever segundo as formas da música tonal (sonatas, sinfonias, quartetos de cordas..), mesmo abandonando a harmonia funcional. Béla Bartók, por exemplo, criou vários tipos de simetrias nas suas composições. Muitas das formas destas obras, exibem ordens temáticas idênticas às que se lêem do fim para o princípio. O termo *arch form* (forma em arco), refere-se a este tipo de construção simétrica. Uma consequência deste princípio, é o facto de um quarteto de cordas (habitualmente em 3 ou 4 andamentos) ter cinco andamentos: Temas 1-2-3-2-1 (Bartók, String Quartet N°4).

Por contraste, em alguns trabalhos de compositores desta mesma época, os temas nunca são repetidos da mesma forma. Em vez disso, estão sempre em evolução num processo a que se chama *continuous variation* (variação contínua). Schoenberg e compositores influenciados por ele, são particularmente ricos neste processo.

Outros exemplos: Debussy, na sua obra para orquestra *La Mer*, onde os temas aparecem e desaparecem sem um sentido de ordem relativamente à forma na música tonal; Stravinsky, usa a sobreposição de elementos contrastantes como temas, texturas, e motivos (Joel Lester p.56).

3. As influências no Jazz

São bem conhecidos os casos de uma clara influência de toda esta tradição, na obra de compositores e intérpretes da área do jazz. Se, como mencionado atrás, Duke Ellington trouxe para o jazz muitos dos conceitos utilizados na música clássica, a partir dos anos 50 essa confluência passou a uma nova e muito maior dimensão. Segundo Stuessy (1977), desde este período, podem-se tirar algumas interessantes conclusões estatísticas:

- Os compositores de ambos os universos musicais, são muito mais atraídos pela confluência integrada (fusão de clássica e jazz, numa nova linguagem) do que a confluência adjacente. Especula-se que para a mente criativa de um compositor (seja de uma ou outra área), o desafio de criar algo novo a partir de dois conceitos conhecidos, é mais estimulante do que a simples combinação simultânea ou alternada, desses mesmos conceitos.
- O compositor da área do jazz, usa mais a improvisação como elemento central da composição, do que o compositor da área clássica. Esta diferença parece lógica, se se atender a que a improvisação está na origem e no desenvolvimento de todos os estilos de jazz.
- Os compositores da área do jazz usam a improvisação de uma forma mais tradicional, isto é, baseada num contexto rítmico e harmónico, enquanto que os clássicos a usam de uma forma menos restritiva para o interprete, num contexto mais livre e atonal.
- Do lado clássico, é mais frequente a escrita serial. Parece lógico também, se atendermos a que este sistema é usado na composição clássica desde os anos 20, enquanto que no jazz é apenas utilizado a partir do fim da década de 50.
- Na componente do ritmo, o compositor clássico explora mais a complexidade métrica. Com exceções (Brubeck, Schifrin, e Ellis), as mudanças de compasso, subdivisões irregulares dos compassos, e o uso de mais do que uma métrica em simultâneo, são mais notáveis nos compositores com trabalho predominantemente na música clássica.
- Nos aspectos da textura e do contraponto, pode-se também concluir que os compositores clássicos atingem uma maturidade de escrita, que por tradição, os músicos de jazz da época não tinham.
- Finalmente, que os estilos de confluência a partir da década de 60, reflectem as inovações estilísticas em cada um dos universos musicais, clássica e jazz. Na clássica, o uso de sistemas que não o serialismo, mas outras formas de organização tonal, novas experimentações rítmicas e métricas, e novos conceitos de textura e forma. Do lado do jazz, inovações nas vertentes do ritmo e métrica, da improvisação, da harmonia, da textura e da forma, trazidas pelos estilos *cool*, *progressive*, *free*, *avant-gard*, *fusion*, *post-modern*...

Resumindo os principais contributos para o início desta linguagem confluyente:

<u>Da linguagem clássica</u>	<u>Da linguagem do jazz</u>
Técnica serial	Improvisação
Sobreposição de diferentes padrões rítmicos	Formas de 12 compassos (<i>blues</i>), e AABA
Mudanças frequentes na métrica	Subdivisão à tercina (<i>swing</i>). Acentuação dos tempos fracos (sincopas)
Uso frequente da orquestra e típicas formações clássicas, como o quarteto de cordas	Uso frequente de instrumentos típicos do jazz (saxofones, trompetes, vibrafone), agrupados em quartetos, quintetos e “big-band”

Exemplos de importantes obras confluentes (período inicial, década de 50, e 60):

O álbum *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis, marca o início do que se chamou Jazz modal. As composições *So What*, *Flamenco Sketches*, ou *Blue in Green*, usam pela primeira vez, de uma forma sistemática e conceptual, os modos gregos: dórico, mixolídio, eólio, lídio, frígio (todos estes presentes nas composições deste álbum).

Lalo Schifrin – *Jazz Piano Sonata* (1963), é uma importante obra de confluência. Os elementos clássicos mais evidentes são, o contraponto; a polimetria; os policordes; os acordes combinando terceiras e quartas, frequentemente complexos; a tonalidade ambígua, e as raras progressões da harmonia funcional. Os elementos mais associados ao Jazz, são, o espaço para a improvisação; o uso da antecipação melódica (sincopa); o baixo conduzido à semínima (*walking-bass*); a subdivisão ternária implícita (*swing*).

Dave Brubeck – *Elementals* (1963), para quarteto de jazz e orquestra sinfónica. Escrita por um compositor que estudou com Darius Milhaud, e Arnold Schoenberg, é uma obra que inclui secções modais (modo eólio sobre uma pedal na nota lá), tonais (em mi menor) e serial (na última parte). Metricamente sofisticada, usa com frequência diferentes divisões do tempo nos vários instrumentos (por exemplo: em simultâneo, o fagote em 5/4, a bateria em 3/4, e uma secção de sopros com motivos à semínima pontuada). A vertente mais associada ao Jazz, vem precisamente dos vários episódios de improvisação do quarteto, com o próprio Brubeck no piano, e Paul Desmond no saxofone alto.

Don Ellis – *Improvisational Suite nº 1* (1960), escrita para trompete, saxofone alto, piano, contrabaixo e bateria, tem na improvisação um dos aspectos fundamentais. A série dodecafónica, o uso de texturas pontilhistas, as alternâncias métricas, e a harmonia não funcional derivada da série, ligam esta obra ao universo clássico. É um óptimo exemplo de confluência integrada, fazendo-se notar na fusão de ritmos associados ao jazz, com uma estrutura de *Blues* de 12 compassos, usando melódica e harmonicamente o material da série. O não referenciado número de repetições das partes, dá ao interprete a determinação das proporções internas da obra.

Gunther Schuller – Na vasta produção de obras de confluência, destacam-se: *Seven Studies on Themes of Paul Klee* (1959). Inspirado na pintura do artista suíço Paul Klee, é inteiramente escrita numa série de 12 sons. *Conversations* (1959), escrito para quarteto de jazz – os Modern Jazz Quartet (vibrafone, piano, contrabaixo e bateria) – e quarteto de cordas. Improvisação, *swing*, *walking-bass*, e forma comum no jazz (aaba), coabitam com uma escrita atonal, textura pontilhista, e métrica irregular.

Jimmy Giuffre – *Pharoah* (1956) e *Suspensions* (1957); George Russell – *A Bird in a Igor's Yard* (dedicada a Charlie Parker e Igor Stravinsky) e *All About Rosie* (1957); Miles Davis & Gil Evans (*Porgy and Bess*, *Miles Ahead*, *Sketches of Spain*); Dick Hyman – *Concerto Electro* (1969); Modern Jazz Quartet e o álbum *Third Stream Music* (1959); Eric Dolphy (e as evidentes influências de Bartók e Stravinsky); Charles Mingus – *Epitaph* (1962); Oliver Nelson – Álbum *Black, Brown and Beautiful* (1969); Peter Nero – *Fantasy and Improvisations* (1968); Norman Symonds – *The Democratic Concerto* (1967) e *Tensions* (1964); Yusef Lateef – *Symphonic Blues Suite* (1970); Charles Mingus – Álbum *Let My Children Hear Music* (1972);

Os Recitais de curso

(Julho 2010 e Julho 2011)

A ideia quanto ao projecto, desde o início do curso, foi apresentar em duas diferentes perspectivas, a possível interacção destes dois universos musicais – a clássica e o jazz. Seria uma espécie de confirmação prática de todo o estudo feito através de investigação, audição, análise e leitura teórica sobre esta matéria.

O objectivo principal, foi conseguir, a partir da interpretação dos repertórios de ambos universos, um repertório único e esteticamente coerente numa apresentação prática de concerto.

4. O Recital de 1º ano

(Julho de 2010)

Para este recital, a primeira opção foi a de o basear em repertório escrito por compositores clássicos do início do séc. XX.

Após a audição e análise de muita da música que se enquadrava no objectivo, a decisão por estas peças está apenas ligada ao gosto pessoal.

Repertório

- Shostakovich – 24 prelúdios e fugas – op.87 – Prelúdio nº1 (1951)
- Prokofiev – 4 Pieces – op.3 – Peça nº 3 (March)
- Prokofiev – 4 Pieces – op.3 – Peça nº 4 (Phantom)
- Federico Mompou – Musica Callada – nº IV
- Federico Mompou – Musica Callada – nº IXX

4.1. Shostakovich – Prelúdio nº 1 (Faixa 1 no CD “Anexos 1”)

Este conjunto de 24 prelúdios e fugas, revelam uma possível associação à obra “Cravo bem Temperado” de J.S.Bach. De facto, é uma homenagem que Shostakovich presta ao expoente máximo da música barroca. Essa ligação é desde logo interessante pela previsível ponte entre o sistema tonal, e os sistemas alternativos que surgiram no séc. XX.

Elementos a destacar:

Armação de clave de Dó maior.

Compasso 3/4

Uso de notas pedal (c.1 e 2; c.6 a 10; c.40 a 42; c.52 a 54;)

Compasso 12: acorde interpretado como Ab-7b5, mas que também inclui a 7ª maior. Escala possível: dupla harmónica (final de C m e final de F m ou F menor Húngara).

Intercâmbio modal nos c.14 a 16.

Uso dos modos da escala maior, procurando a dissonância relativa à tonalidade. Exemplos: o frígio (c.22) ou o lócrio (c.43).

Sucessão rápida de modos diatónicos, a partir do c.43 (lócrio, lidio, mixolidio, jónio).

Final com alternância entre dó maior e ré dórico.

Arranjo:

Início do tema em trio (rubato)

O c.30 é desdobrado em 2, com uma suspensão no 2º.

Frase dos c.31 e 32, em uníssono piano e contrabaixo.

Modulação métrica (para 7/8) no c.35.

Suspensão no c.52. Pedal em G (sem tempo marcado), com improvisação do piano, aparecendo a melodia inicial. Sobre esta nota pedal, o piano toca a partir do c.9 (de novo em 3/4), juntando-se o trio no c.12 onde há uma nova suspensão.

Piano solo até ao c.19, onde começam os solos numa grelha harmónica de 13 compassos, repetida o número de vezes que o solista pretender. Estes 13 compassos correspondem aos c.20 a c.30, sendo este último desdobrado em 3 compassos.

O solo termina com uma suspensão no último compasso da grelha (Ebsus4).

Piano e contrabaixo em uníssono nos cc.31 e 32.

Modulação métrica (para 7/8) no c.35

Suspensão no c.52, seguida de improvisação do piano sobre pedal em G.

Frase do c.58, e tema até ao final no c.67.

4.2. Prokofiev – N°3 - March (Faixa 2 no CD “Anexos 1”)

A sonoridade humorística desta peça, vem dos ostinatos cromáticos e por quartas do baixo, e das tríades também cromáticas da melodia.

A armação de clave indica-nos, com algum humor também, uma tonalidade de Fá maior, que praticamente só se verifica no último acorde da composição.

Elementos a destacar:

Armação de clave de Fá maior.

Compasso 4/4.

Baixo cromático (c.1 a 4).

Baixo combinando 4ªP e cromatismos (c.5 a 8)

Baixo em 4ª aum. (3x) e 4ªP (1x) (c.9 a 16)

Baixo em 4ªP e cromatismos (c.17 a 19)

Cadência final, com modulação rápida para finalizar em Fá maior.

Arranjo:

Início com a cadência final (o trio a tocar os 2 últimos compassos da peça).

Tema com baixo a destacar os movimentos de 4ªP, 4ªA e cromatismos da partitura.

Improvisação do piano, com acompanhamento do tipo “*walking-bass*” (à semínima).

O tempo é sentido à metade; isto é, demorando o dobro do tempo em cada compasso.

Durante o solo, e pretendendo alguma diversidade rítmica, fazemos uma subdivisão à tercina nos cc.10 e 14; e ao dobro nos c.12 e 16.

Reexposição do tema como no início, seguindo a estrutura da peça.

4.3. Prokofiev – N°4 – Phantom (Faixa 3 no CD “Anexos 1”)

Dividiu-se a peça nas seguintes partes:

A1- cc.3-12

B1- cc.13-16

A2- cc.17-26

C- cc.27-30

A3- cc.31-36

B2 + coda- cc.37-50

Elementos a destacar:

Armação de clave de Ré menor.

Compasso 5/8

Tempo rápido “Presto Tenebroso”

Ostinato grave, em quase toda a peça (cc.1 a 26; c.31 até ao final)

Melodia em tríades, com ostinato rítmico.

Cadência final com arpejo de Ré menor.

Arranjo:

Introdução rítmica, escrita com base no ostinato da peça.

Suspensão no acorde inicial.

A1 + B1 (este tocado ao dobro do tempo).

Suspensão no acorde inicial (com o ostinato não marcado)

A2 + C + A3 + B1

Ritmo da introdução sobre uma grelha harmónica de 6 compassos, para improvisação do piano.

Volta ao ostinato da introdução, e sobre ele aparece a parte C tocada 2 vezes em crescendo.

A3 + B2 + coda.

4.4. Federico Mompou – Musica Callada nº IV (Faixa 4 no CD “Anexos 1”)

A peça foi dividida nas seguintes partes:

A1 – cc.1 a 15.

B – cc.16 a 32

A2 – cc.33 a 47

Elementos a destacar:

Sem armação de clave.

Compasso 3/4.

Tempo lento “aflito e penoso”

Na parte A, melodia por terceiras cromáticas, criando tensões e resoluções com a linha melódica do baixo, que progride por oitavas e segundas maiores.

Na parte B, o mesmo princípio da tensão e rápida resolução, mas construído por dois intervalos de quarta perfeita ou quarta aumentada, em simultâneo.

A última parte – A2, combina as terceiras da melodia, com duas linhas do baixo, construídas com base no intervalo de sexta menor.

Arranjo:

Introdução de piano solo na parte A1.

Contrabaixo e bateria juntam-se na parte B.

Do final desta parte (c.32), segue para a improvisação do piano na progressão harmónica da parte B, com uma modulação rítmica para 6/4 (como se o tempo passasse à metade).

Continuamos na parte B, já ao tempo inicial. Escrevi uma estrutura rítmica, que o contrabaixo e o piano executam em simultâneo, como apoio a uma improvisação da bateria.

Parte B com a melodia. Suspensão no último compasso.

Parte A2, piano solo rubato, com o trio a fechar no último acorde da peça.

4.5. Federico Mompou – Musica Callada nº IXX (Faixa 5 no CD “Anexos 1”)

Esta peça lenta (Tranquilo), tem a sonoridade de uma marcha harmónica (melodia harmonizada, nota a nota).

Atraiu-me a dissonância gerada pela tensão da melodia em relação às inesperadas resoluções harmónicas.

A peça foi dividida nas seguintes partes:

A1 – cc.1 a 16.

B – cc.17 a 30

A2 – cc.31 a 42

Elementos a destacar:

Sem armação de clave, mas dominada pela tonalidade de si bemol menor.

Compasso 3/4.

Tempo lento “Tranquilo”.

Harmonia escura e densa, pelo uso de acordes com suspensão de 4ª perfeita, menores de 7ª maior, aumentados, e diminutos com 7ª maior. As 7ªs ou 3ªs maiores e menores, e as 5ªs perfeitas e alteradas, em simultâneo, provocam o afastamento da sensação de tonalidade.

Arranjo:

Introdução de piano solo, na parte A2.

Contrabaixo e bateria juntam-se no último acorde, rubato.

Tema do início, com suspensões nos cc.16 e 30 (final das partes).

Improvisação do piano (com o trio) na harmonia do tema.

Na segunda volta da estrutura, aparece a melodia a partir da parte B.

A2 com piano solo, e trio a fechar no último acorde do tema.

5. O Recital de 2º ano

(Julho de 2011)

Para este recital, foi usado como base o repertório escrito por compositores de Jazz. Na escolha destes “standards”, procurou-se os que definissem melhor as diferentes escritas, e as estruturas mais adoptadas pelos compositores que os sucederam.

Repertório

- Cole Porter – What is This Thing Called Love?
- Dizzy Gillespie – Woody’n You
- Harry Warren - Summer Night
- John Coltrane – Giant Steps
- You Don’t Know What Love Is
- George Gershwin – I Got Rhythm

5.1. Cole Porter – What Is This Thing Called Love? (Faixa 1 no CD “Anexos 2”)

Baseados na estrutura harmónica deste tema, aparecem posteriormente composições como “Hot House” de Tadd Dameron, e “Fifth House” de John Coltrane.

Tema de grande sucesso, desde a década de 30 do séc. XX, é usado em bandas sonoras de cerca de 10 filmes.

Breve análise do original:

Forma AABA, de 8 compassos cada parte.

Em dó maior, com modulação a si bemol maior, na parte B.

A dualidade entre modos menor e maior, é uma constante neste tema. As partes A, começam com uma cadência ao IV grau menor, seguidas por um II-V menor, que resolve para I maior.

Arranjo – concepção

A melodia foi simplificada, a resultar num ostinato rítmico de 2 compassos - 4 semínimas e uma semibreve -. Estes 2 compassos, correspondem a 4 compassos do tema; ou seja, o tempo é reescrito à metade.

A melodia é harmonizada de duas diferentes formas.

A 1ª volta ao tema, é baseada num contraponto a duas vozes. Fixou-se a distancia entre o baixo e a melodia num intervalo de 10ª menor. Na segunda metade da parte B, esse intervalo é de 10ª maior, por interesse de resolução harmónica.

A 2ª volta ao tema segue o mesmo princípio, mas baseando-se nos intervalos de 6ª menor e 6ª maior.

O interesse deste processo, é o de gerar uma harmonia que progride de forma completamente tonal, e logo de seguida, uma progressão quase aleatória. A unidade do resultado, deve-se à regularidade do contraponto. As notas acrescentadas para completar os acordes, foram escolhidas de modo a obter uma sobreposição de estruturas harmónicas (tríades), princípio usado por compositores como Stravinsky ou Bartok.

Para a bateria, optei por um ostinato de colcheia pontuada/semicolcheia, a fazer lembrar a interpretação de Ahmad Jamal no tema “Poinciana”.

Arranjo – execução

Introdução de piano solo com improvisação sobre o último A do tema.

Apresentação do tema em trio.

Improvisação do piano na estrutura. No início, com o ostinato grave no piano e no contrabaixo, e depois com interpretação mais livre da harmonia.

Improvisação do baixo na mesma estrutura.

Reapresentação do tema, começando sem o rigor do ostinato, que se vai tornando mais presente até ao final do tema.

Coda em piano solo, idêntica à introdução.

5.2. Dizzy Gillespie – Woody'n You (Faixa 2 no CD “Anexos 2”)

Escrita em 1943, é dedicada ao clarinetista Woody Herman. Primeiramente gravado pelo saxofonista Coleman Hawkins, aparece em gravações de ilustres como Miles Davis, Bud Powell, Sonny Rollins, e muitos outros.

Breve análise do original:

Forma AABA, de 8 compassos cada parte.

A progressão harmónica deste tema *be-bop*⁷, é uma variação da parte “A” de *I Should Care*, e da parte “B” de *Satin Doll*. A parte “A” deste tema é essencialmente um ciclo de quintas, criado a partir da progressão II-7b5 – V7b9; depois de 3 ciclos (II-7b5 – V7b9), resolve para I Maj7. Apesar da progressão harmónica tipicamente menor, a resolução é para a tonalidade principal – ré bemol maior. A parte “B” contém duas progressões II-V-I maiores (a primeira em lá bemol, e a segunda em sol bemol).

Arranjo – concepção

A primeira ideia para este tema, foi a de explorar a vertente rítmica, tão desenvolvida na música do virar do séc. XIX para o séc. XX.

Na parte A, escreveu-se para o contrabaixo e mão esquerda do piano, um ostinato em 7/4 que define a harmonia do tema, com pequenas alterações (substituições dos acordes dominantes pelos seus *tritonos*⁸). Cada compasso de 7 tempos inclui 2 compassos de 4 tempos do original. Ou seja, os 8 compassos originalmente em 4/4, equivalem a 4 compassos na nova métrica. A melodia é a original, simplesmente adaptada para o novo compasso.

Na parte B, mantém-se o ostinato rítmico, gerando uma reharmonização. Por razões de ordem melódica, o primeiro centro tonal deixa de ser Lá bemol maior, e passa a ser Mi maior. Isto tem como resultado, um baixo cromático ao longo de toda esta secção, exceptuando a resolução para o último compasso com uma cadência V-I, como na parte “A” do original.

Com a finalidade de criar movimento e interesse rítmico, escrevi algumas frases melódicas que em contraponto com o ostinato da linha grave, originam poliritmia. Atendendo a que o ciclo do ostinato é de 4 compassos 7/4 (28 tempos), a frase 1, é uma melodia de 7 semibreves; a frase 2, uma melodia de 14 mínimas; e a frase 3, uma melodia de 14 semínimas pontuadas (21 tempos) mais uma nota de repouso preenchendo um compasso inteiro. Estes elementos conjugados, dão corpo à execução do arranjo que passo a descrever.

Arranjo – execução

Introdução em trio, tocando apenas a frase 1 (2 vezes), em uníssono, dando a sensação de uma estrutura de 7 compassos quaternários.

Entrada do ostinato, mantendo a melodia 1, introduzindo a primeira poliritmia.

Improvisação no piano, a solo.

Entrada do ostinato, e continuação da improvisação do piano, em trio.

Ainda a improvisação do piano, sobre um *walking bass*, (baixo e bateria à semínima).

⁷ Período que inicia o Jazz moderno, nos anos 40 e 50 do séc. XX, com principais protagonistas como: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Max Roach...

⁸ Acordes à distância de 3 tons mantendo a mesma função. As notas que definem o acorde (3ªM e 7ªm) trocam-se entre si. Isto é; a 3ªM de um torna-se 7ªm do outro, e vice-versa.

Primeiro A do tema com a frase 1; Segundo A com a frase 2; B com a frase 3, e último A livre.

Solo de bateria, intercalando a frase 1 em trio (4 compassos), com 4 compassos de bateria solo.

Tema completo, sobre o ostinato.

Coda igual à introdução, com a frase 1 tocada 2 vezes.

5.3. Harry Warren – Summer Night (Faixa 3 no CD “Anexos 2”)

Escrito por Harry Warren em 1936, é o standard menos conhecido desta escolha, apesar de ter sido gravado por importantes grupos como: Miles Davis com a orquestra de Gil Evans, ou o icónico trio de Keith Jarrett.

Breve análise do original:

Forma A-B1-A-B2. A de 16 compassos; B1 de 16 compassos; B2 de 28 compassos (nas versões cantadas, aparece normalmente a parte B2 igual à B1).

Compasso quaternário, sendo por vezes interpretado como binário de subdivisão ternária (6/8). O tempo, nas versões conhecidas, varia entre a balada e um médio-rápido.

Tema muito simples sob o ponto de vista da tonalidade; predominantemente em dó menor, a parte B sugere um final no relativo maior, mi bemol. A maior extensão da parte B2 (opcional na partitura), deve-se à introdução de uma secção em que alterna a dominante si bemol, e a resolução mi bemol maior.

Arranjo – concepção

A ideia principal, foi criar um ambiente sonoro lírico (a fazer lembrar as “imagens” do impressionismo), através de uma sequência harmónica arpejada, onde a melodia aparece nas vozes mais agudas. Com a intenção de reforçar esse lirismo, a harmonia é reescrita com a introdução de acordes aumentados e acordes de 4ª suspensa com nona menor (sonoridades muito associadas a Debussy e seus seguidores). Para uma maior variedade tonal, o final da parte A, prepara uma modulação a sol menor, que se efectiva na parte B. A métrica deste arranjo é apenas consequência da prioridade que foi dada à condução melódica dos arpejos. O resultado é um compasso predominantemente em 5/4, com variações pontuais para 6/4, 7/4 e 8/4.

Arranjo – execução

Exposição do tema em piano solo (rubato).

Reapresentação da melodia, em trio.

Improvisação no piano, sobre a estrutura.

Improvisação no contrabaixo, sobre a mesma estrutura.

Exposição do tema em trio.

5.4. John Coltrane – Giant Steps (Faixa 4 no CD “Anexos 2”)

Composto em 1959, dá o título ao primeiro disco deste saxofonista. É sem dúvida, o mais carismático dos temas que Coltrane escreveu, e tornou-se o exemplo máximo da concepção harmónica que ficou conhecida como “*Coltrane changes*”⁹. Conhecido pelos músicos como um interessante desafio à improvisação devido às constantes e rápidas modulações, serve muitas vezes como um teste, e é obrigatoriamente usado nos programas de formação em Jazz. Por esta razão, há livros publicados que se dedicam exclusivamente à análise deste tema. É curioso constatar que (segundo Stephen Smoliar – *The Rehearsal Studio*), a ideia desta matriz (*coltrane changes*), veio do hábito que John Coltrane tinha de improvisar sobre

⁹ Progressão harmónica criada por John Coltrane, baseada num movimento de centros tonais por terceiras maiores.

o *Concerto para Orquestra*, de Bela Bartók (a mesma obra que inspirou alguma escrita do compositor e arranjador Gil Evans).

Breve análise do original:

Tema de 16 compassos, com alternância dos centros tonais entre si maior, mi bemol maior e sol maior, criando o movimento de terceiras maiores ascendentes que definem as “*Coltrane changes*”. A melodia dos primeiros 8 compassos consiste em dois arpejos descendentes de acordes maiores de sétima (sol e mi bemol); nos segundos 8 compassos consiste num simples motivo de 3 notas que se repete 4 vezes. Tempo rápido.

Arranjo – concepção / execução

Escolhi este emblemático tema para ser interpretado em piano solo. A sua característica cíclica, a melodia simples e a complexidade harmónica, inspiram um arranjo com uma das inovações da música do séc. XX: o uso das gamas extremas do instrumento, e técnicas de execução não convencionais. A manipulação do som tocando no interior do piano, e o uso dos harmónicos através da vibração por simpatia, são alguns dos recursos aqui explorados. Um dos princípios mais importantes na harmonia das *Coltrane Changes*, é o facto de as 3 tríades que correspondem aos centros tonais, gerarem uma escala comum: a aumentada. Se sobrepusermos as tríades maiores de si, mi bemol e sol, obtemos a seguinte escala aumentada: B-D-Eb-F#-G-Bb. Os intervalos formam um ciclo de 3ªmenor/2ªmenor que se repete 3 vezes até concluir a oitava.

A primeira parte da melodia (os 2 arpejos descendentes), está incluída nesta escala; na segunda parte, por razões de condução tonal, aparecem novas notas como: F, A, e C#. Outra interessante análise desta harmonia, é a de gerar também as tríades aumentadas, a partir de qualquer nota da escala, e as quatríades menores de sétima maior, a partir dos 3 centros tonais. Se estendermos os acordes até às 6 notas de toda a escala, obtemos sonoridades pouco convencionais em termos de tonalidade. Por exemplo, se organizarmos um acorde por terceiras consecutivas, podemos obter o seguinte: B-Eb-G-Bb-D-F#; à parte de incontornáveis questões inarmónicas¹⁰, podemos analisar este agregado de notas como um acorde que contém a terceira maior e menor (Eb e D), a quinta perfeita e aumentada (F# e G), e a sétima maior (Bb).

Rítmica e melodicamente, os arpejos maiores descendentes, o motivo de 3 notas, e a própria escala aumentada, que aparecem no tema, foram usados quer como melodia quer como linhas de baixo. O contraponto e a sobreposição das harmonias geradas por estes factores, são uma parte importante desta interpretação.

5.5. Don Raye – You Don’t Know What Love Is (Faixa 5 no CD “Anexos 2”)

Composto em 1941 para o filme *Keep ‘Em Flying*. Tema sem grande sucesso na década de 40, é transformado num *standard*, quando Miles Davis e outros ilustres, o gravaram na década de 50.

Breve análise do original:

Forma AABA de 8 compassos cada parte.

Tonalidade de Fá menor. Tempo: balada.

A sonoridade harmónica deste tema (parte A), está muito associada à progressão: F-7-Db7-C7, em que o segundo acorde é uma substituição do trítono do dominante do 2º grau. Isto é: I-7-II7-V7, que se transforma em I-7-bVI7-V7. A primeira metade da parte B modula ao relativo Ab maior, e a segunda parte a C maior.

A melodia repousa regularmente nas extensões dos acordes (9,b9,#11,13,b13), criando uma tensão harmónica que lhe dão um carácter escuro e tortuoso.

¹⁰ Se devemos chamar Eb ou D#; F# ou Gb; A# ou Bb.

Arranjo: concepção

Pensando nas tensões harmónicas criadas por notas da melodia, escrevi uma linha de baixo (tocada em uníssono no contrabaixo e no grave do piano), que além de criar um contraponto com a melodia principal, lhe reforça precisamente essas tensões. Por consequência do espaço necessário ao efeito dessas frases, a forma passou a ter 11 compassos no 1ºA, 10 compassos no 2ºA, 8 compassos no B, e 10 compassos no último A. Por razões de interesse melódico, o 2ºA é transposto para Bb menor, e o B segue o raciocínio do relativo maior (Db), retomando depois o original C maior. A harmonia funcional é evitada através da substituição dos campos harmónicos maiores e menores, pelas sonoridades das escalas menores melódicas, diminutas, e modos diatónicos como o mixolídio.

Arranjo: execução

Introdução de piano nos dois primeiros acordes.

Exposição do tema, em trio. Improvisação do piano na estrutura. Improvisação do contrabaixo na estrutura. Improvisação colectiva nos 2 primeiros A. Tema a aparecer gradualmente no B. Exposição do tema no último A, e final com a melodia.

5.6. George Gershwin – I Got Rhythm (Faixa 6 no CD “Anexos 2”)

Escrito por George Gershwin, é uma das estruturas mais adoptadas pelos compositores que o sucederam.

AABA de 8 compassos cada parte, baseado numa progressão harmónica I-VI-II-V (chamada *turnaround*) em Bb maior, e numa parte B de acordes dominantes que progridem por 4ªP ascendentes, desde o III7–VI7-II7, até chegar ao dominante principal da tonalidade V7. A melodia é simplesmente escrita numa escala pentatónica, e dividida em 4 frases de 2 compassos em cada parte do tema.

O uso tão frequente desta estrutura harmónica (em inglês: “changes”), originou o termo “I Got Rhythm Changes” ou simplesmente “Rhythm Changes”.

Exemplos de temas com a mesma estrutura: “Rhythm a Ning” de Thelonious Monk, “Salt Peanuts” de Dizzy Gillespie, ou os “Dexterity”, “Anthropology” e “Moose the Mooche” de Charlie Parker.

Arranjo – concepção

Como considerado atrás (2.3 - harmonia, p10.), a modulação rápida, sem preparação e a tons afastados, foi uma das inovações no tratamento harmónico da música no início do séc. XX.

Este foi o ponto central na concepção deste arranjo.

As frases Melódicas de 2 compassos, são seguidas de uma resposta de igual extensão, ouvida no contrabaixo e no grave do piano em uníssono. Esta opção estendeu o 1ºA para 16 compassos. De cada frase para a seguinte, há uma modulação de 3ª menor ascendente, criando um ciclo de 4 centros tonais em cada parte (Bb-Db-E-G).

O 2ºA, por razões de condução melódica, é encurtado para 14 compassos, sendo o último um 5/4. Pelas mesmas razões, o 8º compasso de cada A é um 3/4.

A parte B segue o mesmo princípio de criar um espaço entre cada frase melódica, resultando numa extensão de 13 compassos. O 10º comp. é um 3/4.

No último A, a melodia segue mais a original (com menos espaço), com uma série de rápidas modulações ao longo de 9 compassos.

Arranjo – execução

Introdução livre dos 3 músicos, improvisando com base nos centros tonais e respectivas pentatónicas, que aparecem no tema (Bb,Db,E,G).

Exposição do tema, como descrito atrás.

Improvisação do piano, numa estrutura simplificada: mantendo a alternância de tonalidades, mas reduzindo as partes A, para 8 compassos, e a B para 12 compassos. Na métrica de base em 4/4, apenas se mantém a alteração do 10º compasso do B para 3/4.
Solo de bateria alternando com o piano. A1-Bateria; A2-Piano; B-Bateria; A3-Piano.
Reexposição do tema, com a estrutura inicial.

Conclusão

Gunther Schuller interrogava-se sobre a diferença a nível composicional, entre o universo da música clássica e o do jazz. É um facto que continuamos hoje em dia a constatar essa diferença. Mas é aí que a riqueza de ambas as músicas mais se manifesta. A complexidade e o rigor da clássica, a improvisação (como composição em tempo real) e a espontaneidade do jazz. No essencial, foi destas linhas e da sua confluência que falei neste trabalho.

Interrogo-me se fará algum sentido continuar a determinar se esta música híbrida é jazz ou contemporânea (de tradição clássica). Se este ou aquele disco, ou concerto, o coloco na gaveta de uma ou outra música. Se o ordeno na colecção, alfabeticamente pelo nome do compositor (como na clássica), ou pelo nome do interprete (como no jazz).

A confluência que mais me interessa, é frequentemente classificada como pertencente ao jazz. Chamam-lhe contemporâneo, e acho que a inclusão desta música no universo do jazz, se deve muito mais aos interpretes, do que ao material escrito, por si só. A improvisação (sobre estruturas harmónicas e rítmicas, em contextos tonais, ou completamente livre e atonal) é o factor mais determinante. E é precisamente neste campo, que os interpretes com formação na área do jazz, mais se destacam e predominam na produção desta música.

O conceito inventado por Schuller, não desapareceu. Deixamos naturalmente de o rotular como música “third stream”, apenas pelo facto dessa confluência estar presente numa grande parte da produção jazzística actual. Quero dizer, não precisamos de ter presente essa ideia de confluência, porque ela faz parte do jazz desde as últimas décadas. Esta é a maior prova do sucesso que tiveram as teorias de Schuller. Não consigo imaginar o que de mais interessante se faz actualmente (na minha opinião, claro) , sem ter existido esta determinação por parte dos músicos citados ao longo deste texto.

Depois da realização deste trabalho, não consigo ouvir, Kenny Wheeler (com as suas composições impressionistas para orquestra de jazz), Keith Jarrett (com as suas improvisações a solo, atonais, como no álbum *Testament*), Brad Mehldau (e o tratamento métrico com o seu trio, mais o imaginativo contraponto), Bad Plus Trio (a abordar a música de Milton Babbitt, ou a *Sagração da Primavera* de Stravinsky), Richie Beirach (em trio, com a música de Federico Mompou ou Béla Bartók), Fred Hersch (em trio, no álbum *The Russians Composers*); John Taylor (e a exploração tímbrica do piano); Vienna Art Orchestra (a tocar de Ellington a Satie); Django Bates (e a sua rítmica e sofisticada orquestra); Mark-Anthony Turnage (discípulo de Gunther Schuller, e a sua obra *Blood On The Floor*); Uri Caine (com álbuns dedicados a Bach, a Mahler, Beethoven, e Wagner); Yitzhak Yedid – *Myth of The Cave*; e tantos, tantos outros... sem pensar na Terceira Corrente.

Para finalizar, gostaria de agradecer ao professor **António Augusto Aguiar**, pelo interesse e disponibilidade para a orientação deste trabalho. Obrigado também ao professor **Abe Rabade**, pelo trabalho prático que desenvolvemos juntos, ao longo de dois anos.

Bibliografia

- Lester, J. (1989). ***Analytic Approaches to Twentieth Century Music***. W.W.Norton & Company: New York.
- Whittall, Arnold (2000) **Musical Composition in The Twentieth Century** - - Oxford University Press. New York.
- Messiaen, Olivier (1944). ***The Technique of my Musical Language***. English ed. Trans. John Satterfield. Alphonse Leduc. Paris
- Nicholson, Stuart (2005) **Is Jazz Dead? (or has it just moved for a new address)** – – Routledge. New York.
- Cooke, Mervyn and Horn, David (2003) **The Cambridge Companion to Jazz** – – Cambridge University Press. New York.
- Thompson, Ellen (1976) **Teaching and Understanding Contemporary Piano Music** – – Kjos West. San Diego-California.
- Ross, Alex (2007) **O Resto é Ruído** – Trad. Portuguesa Mário César d'Abreu. Casa das Letras. Alfragide
- Schwartz, Elliott and Childs, Barney with Fox, Jim (1967/1998) **Contemporary Composers on Contemporary Music**
- Da Capo Press. New York.
- Griffiths, Paul (1995) **Modern Music and After** (Directions since 1945), Oxford University Press. New York.
- Pinson, Heather Koren B.A., (2002) Thesis - **Aspects of Jazz and Classical Music in David Baker's "Ethnic Variations on a Theme of Paganini**, Samford University.
- Stuessy, Clarence Joseph Jr. (1977) Thesis - **The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970**, The University of Rochester, New York.
- Insell, J. (2006). **Gunter Schuller interview**. *All About Jazz Review* , 55 (Novembro).
- Sadie, Stanley (2001) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition**. Oxford University Press. New York.
- Ewen, David (1981) – **Composers Since 1900**. Michigan University.

DVDs

- Julian Benedikt (2007) **Play Your Own Thing: A History of Jazz in Europe**. Euro Arts. Hamburg
- Simon Rattle (2006) – **Leaving Home**. Arthaus Musik. New York.

SITES

All Music.

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:466> . Acedido em Março 2010

Free Jazz and Classical

<https://ccrma.stanford.edu/~blackrse/freejazz.html> Acedido em Março 2010

Echeat

<http://www.echeat.com/essay.php?t=26203> Acedido em Março 2010

eHow

http://www.ehow.com/about_5453064_influence-jazz-music-classical-music.html

Acedido em Março 2010

NPRonline

<http://www.npr.org/programs/specials/milestones/990210.motm.jazz.html> Acedido em Março 2010

Jazz.com

<http://www.jazz.com/dozens/the-dozens-twelve-essential-third-stream-performances>

Acedido em Março 2010

Blogiversity http://www.blogiversity.org/blogs/the_horn/archive/2009/08/06/the-influence-of-jazz-on-20th-century-classical-music.aspx Acedido em Março 2010

The University of British Columbia

<https://circle.ubc.ca/handle/2429/13180> Acedido em Março 2010

The Rehearsal Studio

<http://therehearsalstudio.blogspot.com/2009/06/gil-evans-bartok-connection.html>

Acedido em Dezembro 2011