

ESPERA E SURPRESA NA IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA: O SOLO DE COLEMAN HAWKINS EM BODY AND SOUL

*Guilherme Campiani Maximiano**

RESUMO:

Os improviso jazzístico é uma forma de realização musical que se consolidou em torno de fundamentos que se mostram presentes desde os primórdios do estilo. Este trabalho explora um dos principais fundamentos do estilo, que é o uso de “standards” conhecidos do público como base para a criação do improviso, e a medida em que este improviso combina elementos da composição original com materiais novos, em um jogo que mistura o esperado (a melodia conhecida) e a surpresa (o improviso).

PALAVRAS CHAVE:

Improvisação, “standard” do Jazz, Coleman Hawkins

ABSTRACT:

Jazz improvisation, as a form of musical creation, has been constructed on certain tenets that can be found since its early manifestations. This paper explores one of the basic tenets of Jazz, namely the use of standards known by the public as a basis for the creation of improvised music, and the combination, within the improvised section, of passages of the original composition with new materials, in a mixture of “expected” and “surprise”.

KEYWORDS:

Improvisation, Jazz Standard, Coleman Hawkins

Objetivo

Este trabalho procurará propor um novo caminho para analisar improvisos de Jazz. Tradicionalmente, análises deste tipo concentram-se em uma enumeração das escolhas melódicas e rítmicas do improvisador (arpejos, padrões escalares, uso de dissonâncias, efeitos instrumentais e outros). Esta abordagem negligencia um aspecto fundamental do Jazz que é a medida em que o solo improvisado se relaciona com a melodia original. Este aspecto é fundamental porque pode se argumentar que a própria liberdade do improvisadores, que parece ter gradativamente aumentado ao longo da história do Jazz, deve pagar um tributo à estabilidade formal e harmônica dos “standards”; de fato, pode-se estender as conseqüências desta estabilidade à capacidade do público de acompanhar improvisos cada vez mais ousados. É aqui que entram os conceitos de “espera” e “surpresa”; o que o improviso traz pode ser colocado em um *continuum* que tem em um de seus extremos a repetição exata ou com pequenas variações da melodia original (dando ao público algo de reconhecível, e portanto, de esperado) e em outro o total contraste com o original (dando algo de novo ao ouvinte, e portanto, surpreendendo-o).

* Mestrando em musicologia na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Justificativa

O caminho apontado por este trabalho pretende ser útil na construção de uma metodologia de análise que desvele aspectos poéticos importantes do improviso. A abordagem do trabalho é inovadora e pode vir a colaborar com o ensino de improvisação e com pesquisas sobre o tema. O solo escolhido para a análise é a versão do saxofonista Coleman Hawkins para a canção “Body and Soul”. O texto não traz um exame completo do solo e sim uma exploração de possíveis direções de análise em trechos escolhidos, concentrando-se em comparações entre a melodia original da música e as diferentes propostas melódicas do improvisador.

Fundamentação teórica

A prática da improvisação está presente em muitas tradições musicais. Em praticamente todos os casos as manifestações de improvisação o material improvisado convive com uma estrutura musical tradicional, conhecida pelos músicos e pelo público. Desta estrutura tradicional podem fazer parte escalas ou modos, o padrões rítmicos, a forma musical ou outros elementos. O músico improvisador atua dentro dos limites desta estrutura, lançando mão do seu conhecimento da tradição à medida que faz escolhas musicais instantâneas. A apreciação da música que é feita segundo este procedimento também depende da familiaridade com estas estruturas.

Assim é na música “clássica” da Índia em que as performances de sitaristas e percussionistas são improvisadas respeitando tanto um modo melódico (raga) como um modo rítmico (tala). A duração total da apresentação é variável, assim como o percurso da melodia apresentada; a forma global da música também deve respeitar o percurso já estabelecido pela tradição (CANDÉ, 2001, p. 130 a 135).

O mesmo acontece no Jazz, em que a improvisação também assume papel central. O improvisador de Jazz demonstra conhecimento das pequenas formas populares que interpreta e cria o solo a partir de uma paleta de sons determinados pela harmonia. A seguir examinaremos em detalhe este procedimento, tratando (1) de como se constituem estas estruturas tradicionais e (2) de como os jazzistas se relacionam com elas ao criar um improviso.

Uma performance de Jazz geralmente envolve a apresentação de um tema seguida por improvisos que usam a mesma forma e a harmonia do tema e por fim a reapresentação do tema (relewa-se aqui o uso de introduções e codas para concentrar a atenção na estrutura que é usada como base para o improviso). A estabilidade desta fórmula é comprovada em gravações de Jazz desde o surgimento do estilo no início do século XX até hoje. Mesmo a partir dos anos 60, quando apareceram diversas propostas de renovação estilística que desafiaram este modelo, a fórmula básica tema-improviso-tema continuou predominante e ainda o é na produção de muitos artistas contemporâneos.

Da mesma maneira, a forma dos temas (aqui entendida como a organização em partes, a duração destas partes medida em compassos e a articulação entre estas partes) variou muito pouco. Duas formas básicas são mais encontradas: a chamada “popular song”, de 32 compassos (A1 de 8 compassos terminando na dominante, A2 de oito compassos com cadência perfeita no final, B de oito compassos e a reapresentação do A conclusivo, resultado numa forma AABA) e o “blues” de 12 compassos¹. Quase sempre

¹ Uma forma um pouco menos comuns está representada em temas como “All of me” e “Sweet Georgia Brown” (32 compassos em ABAB’).

a parte B apresenta uma modulação, não necessariamente para tonalidades próximas (em outras formas binárias, ternárias ou rondó da música popular, como o choro, a modulação é quase que necessariamente para uma tonalidade próxima; no caso de “Body and Soul” isso não ocorre: a tonalidade da parte B modula para tonalidade distante, passando por Ré maior e Do maior, respectivamente meio tom acima e abaixo da parte A, em Ré bemol maior).

Como foi dito, a estrutura do tema determina a paleta de sons que o solista pode usar. Em princípio, a escolha de notas segue os acordes da harmonia; em um compasso em que a harmonia se detém em um acorde tônico de dó maior o improvisador escolhe as notas da escala de dó maior natural. A sonoridade característica do Jazz, no entanto, deve-se em grande parte ao uso de tensões estranhas ao acorde. Por exemplo, no mesmo acorde de dó maior pode-se usar a nota fá sustenido, que não faz parte da escala de dó maior. Mesmo para estas tensões, há uma paleta restrita à disposição, dada pelo costume. O uso de uma quarta aumentada em um acorde maior (como o fá sustenido em dó maior, gerando um dó lídio) é uma delas; outra possibilidade é a antecipação de notas de acorde que aparece depois na harmonia; outra ainda é o uso de notas de passagem e cromatismos de aproximação. No exemplo abaixo (figura 1), temos amostras de dois casos: em primeiro lugar, notamos que o acorde de fá com sétima recebe, além das notas do acorde fá (fundamental), lá (terça maior), do (quinta justa) e mi bemol (sétima menor), a nota sol bemol (segunda menor), que é uma tensão adicionada; além disso, na primeira metade do compasso, o acorde é dó menor com sétima e quinta diminuída, mas as notas já são as do acorde de fá com sétima, à exceção da primeira nota, o si bemol (sétima menor de dó).

Cm^{7b5} F^7

3M 7m 2m 3M 5J 7 2b F 7m 5J 3M

Notas provenientes do acorde de $F7(b9)$
 tocadas sobre o acorde $Cm7(b5)$. Os números
 representam a classificação dos intervalos com
 relação a $F7$

Figura 1

A mencionada estabilidade na prática jazzística (tanto na forma do tema como na fórmula tema-improviso-tema) assim como o uso de temas conhecidos (muitas vezes provenientes de espetáculos de teatro musical) é que possibilitou a partir dos anos 30 que os improvisadores comessem a se distanciar cada vez mais do tema original em seus improvisos e ainda assim continuassem fazendo sucesso junto ao público². O fato de se usarem canções que o público conhecia de memória permitiu aos instrumentistas inventar melodias completamente diferentes da melodia original; o público de Jazz, por sua vez, aprendeu a apreciar este tipo de invenção. Não é à toa que as canções e

² O uso de canções populares e advindas do teatro musical, apesar de ser muito importante no Jazz de todas as épocas, não pode ser considerado como regra. As big bands, desde os anos 30, freqüentemente tocavam material original.

melodias deste repertório ficaram conhecidas pelo nome genérico de standard (que significa “padrão” em inglês).

Na versão de Coleman Hawkins para “Body and Soul” há duas variações da fórmula tema-improviso-tema A primeira é que a forma completa da canção é apresentada somente duas vezes. Isto é comum em baladas de andamento lento gravadas antes do advento do long play, pois os discos da época limitavam o tempo total da gravação a uns poucos minutos. Em outras gravações de baladas, a melodia é reapresentada apenas na parte A conclusiva (nos últimos oito compassos). A outra, mais importante para esta análise é que mesmo na apresentação inicial do tema resta relativamente pouco da melodia original (harmonia e a forma permanecem intocadas). Aparentemente, isto não impediu que a gravação tenha se tornado um sucesso comercial, o que comprova a disposição do público em apreciar versões inovadoras de temas conhecidos (WOIDECK).

Metodologia

Um conhecido modelo de estruturação da linguagem musical pode ser aproveitado para compreender o jogo da estrutura conhecida versus a surpresa causada pelo material improvisado. Segundo este modelo, a música se estrutura em torno de repetição, variação e contraste (KOELLREUTER, 1985, p. 30, mas evidentemente esta categorização está presente em muitos outros autores). Os exemplos a seguir procuram clarificar este conceito. Tome-se o desenvolvimento de uma linha melódica a partir de um dado motivo. A figura 2 apresenta o motivo inicial.



Figura 2: motivo

A primeira possibilidade de desenvolvimento é a repetição do motivo apresentado inicialmente (figura 3).



Figura 3: repetição

A segunda possibilidade é o uso de movimentos melódicos que, por serem perceptivelmente semelhantes ao original, são considerados variações deste (figura 4).



Figura 4: variação

Por fim, a melodia pode ser construída com figuras rítmicas e movimentos melódicos muito diferentes do original que portanto são considerados contrastantes (figura 5).



Figura 5: contraste

Se aplicarmos este modelo a um improviso de Jazz, podemos avaliar um solo improvisado através da comparação com o tema original e até atribuir, se isto parecer útil à análise, uma “medida” da surpresa para cada momento do solo, de acordo com a proximidade do solo com a melodia original. Em um continuum que vai da total espera à total surpresa, teremos em um extremo a perfeita repetição do original, que é um momento em que o esperado pelo ouvinte se confirma. O contraste total é um momento em que o improviso surpreende o ouvinte.

Discussão e resultados

As discussões a seguir representam uma tentativa de utilizar as idéias propostas até aqui para analisar o solo em questão. Na figura 6 estão transcritos os primeiros 4 compassos da melodia original e na seqüência, os primeiros 4 compassos do solo de Hawkins. Todas as semelhanças entre o solo e o original estão sublinhadas com a cor azul e todas as diferenças com a cor vermelha; onde há um duplo sublinhado o trecho apresenta uma variação do original (um pouco de semelhança e um pouco de diferença). Estas semelhanças e diferenças serão comentadas e avaliadas com relação ao continuum mencionado.

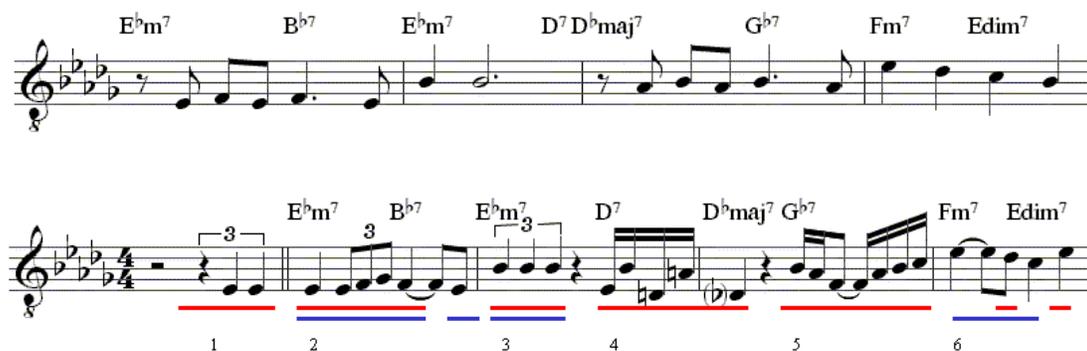


Figura 6

O solo inicia com duas notas em anacruse (número 1), e ataca a primeira nota da melodia original na cabeça do primeiro compasso. Em 2 e 3 temos quase que as notas da melodia original, com a adição de um pequeno ornamento no segundo tempo do compasso. Em 3 a tercina ocorre na mesma nota da melodia, citando a tercina do anacruse e portanto dando um sentido de frase a este pequeno trecho. Até aqui a surpresa é pouca, e advém principalmente da rítmica um pouco diferente do original; o fato de haverem muitas notas em comum ameniza a surpresa ainda mais. O final do segundo compasso e início do terceiro (4) apresenta notas que inexistem no original, portanto a surpresa é total – onde nada era esperado, algo aconteceu. A surpresa é ainda maior neste trecho pois introduz-se uma figura rítmica até agora inédita (a semicolcheia). Em 5 temos um movimento melódico denso, em semicolcheias,

completamente diferente do original. Aqui inicia-se uma frase que vai terminar reproduzindo o original, salvo uma pequena variação rítmica e uma nota diferente. Este final de frase (6) serve portanto para amenizar a surpresa do início da frase (5).

A figura 7 mostra os 4 compassos subsequentes, na versão original e no solo.

The figure displays two musical staves in E-flat major. The top staff shows the original melody with notes and rests, and the bottom staff shows a solo version with more complex rhythmic patterns. Chord symbols are written above the notes: $E^b m^7$, $C m^7 b^5$, F^7 , $B^b m^7$, $E^b 7$, $E^b m^7$, $A^b 7$, $D^b m a j^7$, $B^b 7$. A timeline below the staves indicates measures 7 through 13, with red and blue bars representing different rhythmic or melodic segments.

Figura 7

De início temos novamente uma pequena variação rítmica do original (7): a nota é tocada um tempo antes, o que constitui uma surpresa de pouquíssima intensidade. Há em seguida um momento de surpresa (8), causado pela seqüência de semicolcheias que se distanciam do original, mas o fim da frase termina na nota original (9): de novo, surpresa temporária amenizada pelo esperado que vem logo a seguir. Em 10 o solo se distancia bastante do original, mas a frase se comporta como que misturando os eventos anteriores: uma seqüência de semicolcheias que termina na nota original, mas deslocada um tempo à frente (11). O compasso seguinte retoma a melodia original nos três primeiros tempos, salvo uma pequena ornamentação, e no último tempo a rítmica é a esperada, mas a surpresa advém das notas diferentes (12). No fim desta frase, a surpresa reduz-se momentaneamente a zero: estamos na nota Ré bemol, que encerra a parte A da melodia original. Esta nota dura porém só um tempo; o restante do compasso é preenchido com uma rítmica que repete o fim do compasso anterior e que inexiste no original. Portanto, antes da retomada de A temos mais este componente de surpresa.

Concluem-se assim o trecho inicial do solo, equivalente à apresentação inicial da parte A do tema. A análise do solo em relação ao continuum proposto encerra-se aqui. As considerações a seguir trazem outros aspectos do solo que parecem ser relevantes à análise.

Tradicionalmente, ao proceder uma análise de um solo de Jazz, um estudante vai procurar identificar intervalos, escalas, harpejos e padrões rítmicos usados; o resultado de tal análise é um catálogo de “gestos musicais” que o estudante procura memorizar e reproduzir. É com essa finalidade que estudantes de Jazz realizam transcrições de solos célebres. Além disso, a identificação destes gestos permite a identificação da rede de influências estilísticas a que o solista se remete, tornando possível identificar quais destes gestos são pessoais e quais são relacionados com o contexto estilístico da época, uma vez que os músicos de Jazz possuem um estilo de execução muito pessoal, que se reconhece em timbres e fraseados característicos³ (por este motivo, este tipo de análise

³ No percurso de formação de um músico de Jazz, estimula-se a criação de uma “voz” pessoal, ou seja, o desenvolvimento de um estilo pessoal que engloba timbre, fraseado e efeitos sonoros (BERENDT, 1991, p. 149). Os jazzistas, ao mesmo tempo, possuem um forte sentido de tradição que se verifica na repetição ocasional de frases e trejeitos dos músicos que os influenciaram. Portanto, aqui também está presente o

pede uma atenção maior a detalhes da execução que incluem o timbre, as ornamentações e os efeitos instrumentais, como o uso de vibrato e harmônicos agudos).

Um dos gestos melódicos mais recorrentes do solo em estudo é o arpejo. O uso de arpejos é muito comum nas gravações mais antigas do Jazz, como o estilo New Orleans de Louis Armstrong e Sidney Bechet e o Jazz Cigano de Django Reinhardt. O trecho abaixo (figura 8) é uma exemplo extremo: em três compassos, são tocados três arpejos.

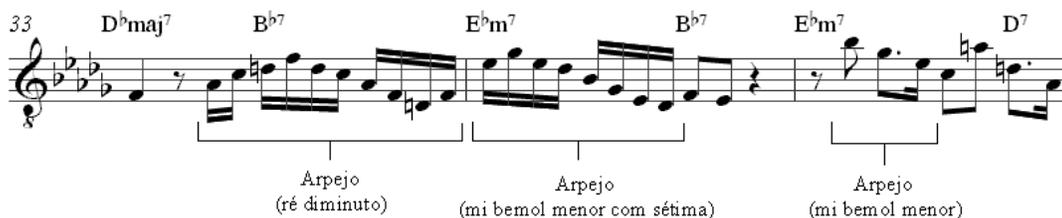


Figura 8

Um outro gesto recorrente, agora relacionado não às escolhas melódicas mas aos efeitos instrumentais é o uso de vibrato. Quase todas as frases terminam em notas mais longas que as que compõe a frase, como no exemplo abaixo (figura 9).

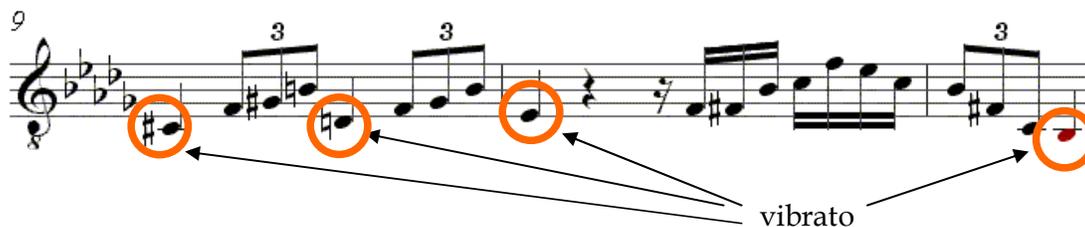


Figura 9

Considerações finais

Embora os conceitos de surpresa e espera possam ser usados em análises de muitos outros aspectos da música, eles foram convocados aqui para compreender um tipo de manifestação muito particular, em que é muito importante o convívio de um conjunto de coisas esperadas (a forma das canções, a melodia já memorizada, a fórmula tema-improviso-tema) com uma coisa que se propõe a ser pelo menos parcialmente surpreendente (o improviso)⁴. Talvez uma análise deste tipo mostre que é possível compreender o Jazz como uma realização humana que é feita não de “coisas, mas de puras transições” (Merleau Ponty citado por TATIT, 1997, p33), ou seja, pode se argumentar que um estudante vai obter uma compreensão mais profunda de um solo se, em vez de se concentrar na mencionada enumeração de escolhas melódicas e rítmicas, procurar relações dinâmicas entre o que é improvisado e o que é trazido pela tradição.

Como foi dito anteriormente, persiste até hoje no Jazz a prática de usar os conhecidos standards. Isto é verdade também para a chamada Música Instrumental

jogo entre o esperado – a tradição dos grandes instrumentistas – e a surpresa – o estilo próprio que cada um traz, as inovações e particularidades de cada músico.

⁴ Mesmo dentro do Jazz há manifestações que rompem este equilíbrio: no *free jazz* os músicos se entregam ao improviso livre, o que praticamente anula o componente da espera.

Brasileira (que engloba desde regionais de choro até músicos como Hermeto Pascoal); são exemplos as muitas versões instrumentais de clássicos do cancionero popular como o choro “Carinhoso” de Pixinguinha. Neste caso, apesar do improviso propriamente dito não ser tão importante como no Jazz tradicional, a surpresa é trazida por diferentes instrumentações, arranjos e reharmonizações. O público deste tipo de música aprendeu a apreciar estas versões, talvez estimulado por um sentimento que mescla o conforto psicológico que sentimos quando se ouve uma canção que conhecemos e de que gostamos com uma certa disposição para o novo que nos leva a apreciar as surpresas que cada versão nos propõe.

Observações sobre a transcrição

1. Não foram notados glissandos, apoggiaturas e ornamentações em geral. O motivo desta economia é que o objetivo não foi de oferecer a transcrição para estudo do instrumento.
2. A notação rítmica tradicional só pode fornecer uma rudimentar aproximação das sutis variações rítmicas encontradas no Jazz. Mesmo a execução de uma simples seqüência de colcheias é diferente da execução tradicional na música erudita; *swing* é o nome dado a este tipo de execução do ritmo (COKER, 1987, p. 45). Quando uma transcrição de Jazz tenta dar conta destas variações rítmicas, acaba ficando visualmente poluída com o uso de quiálteras, indicações de rubato etc. Como explicado acima tal tentativa de precisão estaria fora dos objetivos deste trabalho; portanto, podemos considerar que os trechos notados apresentam uma rítmica simplificada em relação ao que se ouve na gravação.
3. Optou-se por usar as armaduras de clave das três tonalidades predominantes na música (ré bemol maior na parte A e ré maior e dó maior na parte B), ao contrário da maioria das transcrições de solos de Jazz. Nestas, a armadura é aberta e a notação de acidentes é sempre ocorrente e arbitrária, o que se justifica pela profusão de cromatismos e de escalas artificiais como as alteradas, diminutas e hexafônicas. Esta escolha deve-se ao fato de que a presença da armadura de clave facilita a classificação dos intervalos em relação ao contexto harmônico. Pelo mesmo motivo foram incluídos nos trechos as cifras dos acordes da harmonia.
4. Optou-se por usar uma clave de sol com transposição de oitava, por ser de fácil leitura e por requerer pouco uso de linhas suplementares. A notação equivale ao som real do sax tenor.

Referências bibliográficas

- BERENDT, Joachim E. *The Jazz Book: from Ragtime to Fusion and beyond*. New York: Lawrence Hill Books, 1991.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música, Volume 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COKER, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Fireside Simon & Schuster, 1987.
- KOELLREUTER, Hans J; ZAGONEL, Bernardete; CHIAMULERA, Salette M. La. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

The Definitive Jazz Collection. Milwaukee: Hal Leonard, 1988.

WOIDECK, Carl. *Coleman Hawkins*. Disponível em www.vervemusicgroup.com/artist.aspx?ob=per&src=prd&aid=2680. Acesso em 6 jan. 2007.

Discografia

The Definitive Coleman Hawkins – Ken Burns Jazz. The Verve Music Group, 2000.