

A Função da Improvisação dentro da Estrutura Formal da peça

“Choro Dançado” de Maria Schneider

MODALIDADE: Comunicação Oral

Paulo José de Siqueira Tiné

Instituto de Artes - UNICAMP – paulotine@iar.unicamp.br

Resumo: Esse trabalho apresenta uma análise harmônico-formal da peça “Choro Dançado” da compositora Maria Schneider para Big Band. O objetivo desse trabalho é o de entender parte do pensamento estruturante da improvisação dentro da composição da autora. A principal ferramenta metodológica foi a da análise a partir da cifra harmônica realizada pela autora nos instrumentos da seção rítmica, mas, também a partir da redução literal da Big Band (modelo adotado por WRIGHT, 1982). As principais conclusões se dão no cotejamento do procedimento adotado pela autora em comparação com outros compositores referenciais para a formação e na comparação com o modelo harmônico-formal do choro, gênero musical brasileiro que inspirou a autora.

Palavras-chave: Maria Schneider, ‘Choro Dançado’, Big Band, Improvisação, Choro.

The Improvisation Function into the Formal Structure of “Choro Dançado” by Maria Schneider

Abstract: This paper presents an analysis harmonic and formal of "Choro Danced" composed by Maria Schneider. The aim of this work is to understand partially the thinking of the structuring improvisation within the composition of the author. The main tool was the methodology of the analysis based on the chord harmonic instruments held by the author in the rhythm section, but also from the literal reduction of the Big Band score (model adopted by WRIGHT, 1982). The main conclusions are given in the read back procedure adopted by the author in comparison with other brazilian composers of reference compared to the model harmonic-formal of choro, Brazilian musical genre that inspired the author.

Keywords: Maria Schneider, ‘Choro Dançado’, Big Band, Improvisation, Choro.

1. Introdução

Lançada no álbum *Concert in The Garden* (Schneider, 2004), a peça “Choro Dançado”, composta pela maestrina norte-americana Maria Schneider para sua *Big Band* traz em seu título o paradoxo de um gênero exclusivamente instrumental – o choro - ser sugerido como uma possibilidade de dança, inserida em uma suíte intitulada “Three Romances”, juntamente com outras danças (“Pas de Deux” e “Dança Ilusória”). Entretanto, em que medida a estrutura formal dessa peça se relaciona com a estrutura tradicional do gênero e, como se inseriu a improvisação nessa música, já que esse elemento não é próprio ao choro, pelo menos não no senso jazzístico do termo, é o assunto a ser investigado nesse artigo. Pretende-se desenvolver a ideia de que, ao conduzir os improvisadores durante as diferentes seções da peça, a autora constrói a composição, estruturando-a a partir dessas improvisações. Esse trabalho é resultado da parte teórica do projeto de pesquisa do autor sobre Processos Criativos para Big Band¹.

2. Exposição

Sabidamente o choro se caracteriza pela forma rondó simples - ABACA – com repetições opcionais (ver Almada, 2009). A peça de Schneider possui 319 compassos e 9 minutos e 45 segundos de duração, extensão bem maior do que os 44 compassos escritos e aproximados 3 minutos do padrão médio do choro. Outro dado característico é o da relação entre as diferentes tonalidades das partes correspondentes. A exposição da peça da Schneider é realizada da seguinte forma:

A (tom Do menor); **A1**(idem); **B** (Fá menor); **B1** (idem); **A2**(Sol menor); **A3** (idem);
B2 (Do menor); **B3** (Fá menor); **A4** (Sol menor); **A5** (Mi menor).

Quadro 1: Relações Tonais da Exposição

Observa-se que, diferentemente do choro, a repetição das partes se dá em diferentes tonalidades além de ocorrerem nelas um processo de variação constante de modo que tais seções nunca se repetem literalmente. Além disso, há um acréscimo em termos de densidade a cada nova seção que termina por culminar em uma linha melódica quase-canônica descendente ao final de **A5**. Tal densidade se dá, basicamente, da seguinte forma: de **A** (linha melódica em uníssono entre voz e saxofone tenor), **A1** (duas vezes: melodia mais contracanto), **B** (volta ao uníssono em uma voz); **B'** (2 vezes) a **A2**; **A3** (3 vezes); **B2** (Melodia em bloco sobre acompanhamento do naipe de trompetes); **B3** (3 vezes e uso da tercina) para, por fim, culminar na linha referida em **A5** como ponto culminante da exposição. Apesar de muito parecidas, uma das diferenças dentre o **A** e o **B** é que o primeiro possui 8 compassos de extensão, ao passo que o segundo tem 6 (estrutura ternária).

Após essa seção se inicia uma longa parte modulatória de improvisação de saxofone tenor que vai de Mi menor a Sol maior tonalidades que, embora relativas, são conduzidas do 88 ao 196 compasso passando por diversas tonalidades.

3. Primeira Seção de Improvisação (C)

A primeira seção de improvisação **C** parte, como colocado, da tonalidade de Mi menor e seus primeiros compassos são formados por uma sequência harmônica (I / I2 / VI /

V/V V) que é transposta em ciclo de 3as menores ascendentes partindo de Ré menor a Si menor. Dentro dessa sequência, uma série de elementos melódicos, cujos motivos, via de regra, são derivados da exposição, são inseridos na forma de *background* que terminam por sugerir motivos e frases para o improvisador. Logo ao início da improvisação há a indicação da autora para o improvisador após as frases: “*simple answers*”, ou seja, uma espécie de responsório entre background e improviso.

Observou-se aqui um ciclo simétrico através das tonalidades de chegada (do c.100 ao c.140), Ré menor, Fá menor, Lá bemol menor e Si menor, após a sequência de acordes do tipo “sus”. Após esse ciclo há um período de relativa estabilidade em si menor (c.144 ao c.159)

Após esse trecho, um novo momento modulatório acontece, também através de transposições, mas, aqui, cromático, de Fá sustenido menor (c.168 - 170) para Fá Maior e Sol Menor (c.176 – 192). Somente a terceira frase não é mais uma transposição variada, mas uma preparação para a próxima seção (**D**) que está na tonalidade de Sol maior. Nela ocorre um movimento canônico descendente semelhante ao da seção **A.5**, pontuando o fim da primeira improvisação do saxofone tenor.

4. Seção Central (D)

A seção central (do c.193 ao c.252) estabelece, inicialmente, a tonalidade de Sol maior. Dentro do padrão do choro pode-se pensar nessa seção como a correspondente ao denominado “Trio”, ainda que tal denominação seja historicamente mais própria ao Minueto. Entretanto, diversas partituras de choro apresentam tal denominação. As seções **D** (c. 197 ao c.204) e **D.1** (c.205 ao c.212) estão sempre pontuadas por improvisações ao piano que pontua as frases escritas para os instrumentos de sopro.

D tema trps	resposta: Cl+Tn+ClB	D1 tema variado e resposta variada (c.197 – 212)
//: G(pedal) / % / Am/G / % / % / G / % // G / % / Am/G / % / % / G / % ://		
G: I	II	I II I

Quadro 2: Trechos **D** e **D1**²

Após as seções **D2** e **D3** que mantêm o pedal, se segue (c.229 ao c.244) o que pode ser considerado o ponto culminante da seção. Trata-se de um “tutti”, chamado de *shout chorus*³ no jargão das Big Bands. Ainda na tonalidade de Sol maior, ele abandona o pedal,

introduz uma nova melodia com tercinas derivadas da seção **B3** executada pelo naipe das madeiras, trompetes fazem o contracanto com o motivo de **B** e trombones 1 e 2 fazem o chamado *comping*, ou seja, um acompanhamento escrito. Sua repetição mantém o tutti e a harmonia, no entanto, com um novo material melódico tocado pelas madeiras.

D4 e D5 (c.229 – 244)

```
//: C D7(9) / D#o Em / C B7 / Esus9 Em4 / C D9 / Eb6(9+) Em / C#Ø F#7(9+) /B ://
G: IV V Vo9/VI VI IV V/VI VI IV V -VI VI (II V)III III
```

Quadro 3: Trechos **D4** e **D5**

Já o último módulo de oito compassos (c.245 ao 252) dentro da seção **D** retoma elementos de **A**, mas de forma modulatória, sendo o único trecho tonalmente instável dentro de **D**, pois parte de Sol maior para Mi maior, terminando em picardia no acorde de Sol susenido maior, ou seja, no acorde da medianta maior da tonalidade.

D6 (c. 245 – 252)

```
// F6 E / G#/A Am/G / Dm6 Gsus7 / Bo/C C / F#Ø B / D#o/E E / D#sus7 D#Ø / G#sus9 G# //
G:(VI V)II Vo9/II II (II V)IV Vo9/IV IV (II V)VI Vo9/VI E: I V/III vii III
```

Quadro 4: Trecho **D6****5. Segunda Seção de Improvisação (E)**

Antes que a reexposição aconteça, como sugere o protocolo do choro, há mais uma seção de improvisação para o saxofone tenor. Portanto, a segunda seção de improvisação (do c.253 ao c.294) funciona como um trecho modulante entre a seção central e a reexposição. Ela se baseia em uma progressão de 16 e não de 8 compassos como nos casos anteriores.

De fato, a improvisação do saxofone tenor se dá somente em **E** (c.253 ao c.268), sendo a **E1** (c. 269 ao c.283) composta por novo material melódico e por 15 compassos. Após esse trecho uma nova sequência irregular (**E2** – c.284 ao c.294) advém, mais estável tonalmente (Fá susenido menor).

A indicação de *poco ritenuto* nos últimos compassos indica o caminho para a recapitulação que ocorrerá em um andamento mais lento.

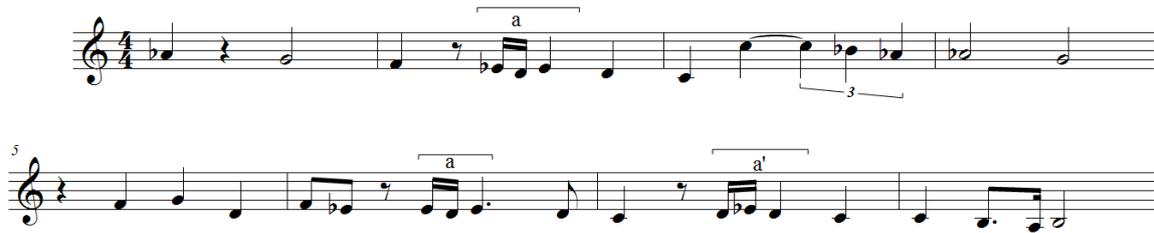
6. Recapitulação

A recapitulação se dá a partir da indicação “*slower tempo*”, reduzindo o andamento. Como ocorre em muitos arranjos e peças para Big Band⁴, não se trata de uma reexposição temática, mas, sim, da estrutura harmônica do *chorus*⁵ que repete com novas possibilidades melódicas e texturais. Tal recapitulação se dá a partir de **B4** (c.295 ao c.300) em Si menor e **B5** (c.301 ao c.306) em Mi menor, cujas frases em tercina fazem a única repetição literal da recapitulação. Somente após esse momento há a última seção **A.6** (c.307 ao c.315) que, extensa em um compasso a mais e em Fá sustenido menor, caminha para a *coda* final nessa tonalidade.

Não deixa de ter um tom de humor a cadência final com o clássico I6/4 V I e também não há um retorno a tonalidade de partida (Do menor). Resumindo, a estrutura da peça se dá da seguinte maneira: Exposição (seções **A** e **B**) – 1ª seção de Improvisação **C** – seção **D** – 2ª seção de improvisação **E** – Recapitulação – Coda. As seções de improvisação são tonalmente instáveis, ou seja, modulantes. Embora haja contrastes entre as tonalidades nas repetições variadas das seções **A** e **B**, tais contrastes se dão mais por transposições de tonalidades.

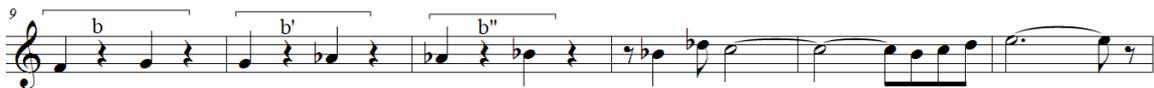
7. Discussões

Uma das principais questões que pode ocorrer aqui é a de como uma autora norte-americana irá conduzir uma composição de gênero estrangeiro a ela. Observa-se que o uso do contraponto e de alguns acordes triádicos invertidos são próprios ao choro tradicional, bem como o uso do pandeiro e a divisão quaternária do pulso. Entretanto, a melodia tem características muito próprias cujo gesto, por vezes, mais se assemelham ao de um tango argentino do que propriamente ao choro, devido ao uso de certos motivos característicos. É importante frisar, no entanto, que a apreensão pessoal do gênero pode ser um bom parâmetro para ouvir quais elementos se sobressaem na audição de um músico que não faz parte do círculo do choro.



Ex. 1: Tema de A

A figura 1 apresenta a melodia da seção **A** e os motivos *a* e *a'* estão ressaltados aqui para ilustrar esse elemento não-idiomático comentado acima. Já a figura 2 apresenta o motivo de **B** (*b* e derivados), que estará presente em toda obra. Por tratar-se de uma simples sequência em graus conjuntos, esse motivo é facilmente adaptável a várias harmonias estando, via de regra, nas notas agudas dos acordes executados pelo ensemble.



Ex. 2: Tema B

Outro ponto a ser debatido é o da instrumentação. Tal como Gil Evans, Schneider não escreve para a instrumentação padrão de Big Band (2 altos, 2 tenores, Barítono, 4 trompetes, 4 trombones e seção rítmica). É principalmente no naipe de madeiras que se dão as diferenças: 1 flauta, 1 clarinete, 2 saxofones tenores e clarinete baixo. Além disso, há a inclusão da voz e pandeiro.

Enquanto mantém uma instrumentação padrão de Big Band, com 5 saxofones, 4 trombones e 4 trompetes, Schneider desenvolveu um som próprio com uso frequente de surdinas nos metais, instrumentos de madeiras diferentes, flugelhorns, misturados à células rítmicas latinas. (...) Schneider inclui até mesmo o acordeon e a voz (...). (McKinney apud Silveira, 2011, p.12)

Diferentemente dos arranjadores de Big Band e de outras peças da própria autora, não há, aqui, o uso de aberturas complexas como o *cluster*, as Tríades na Estrutura Superior etc. Há um uso praticamente contrapontístico dos instrumentos com muitas oitavas e dobras.

O trecho a seguir aponta um dos momentos em que todo o ensemble toca junto. Percebe-se que há um jogo quase clássico no manejo da instrumentação das madeiras com os metais. Mesmo os trompetes estão em uníssono intercalado, 1º com o 3º e 2º com o 4º, deixando aos trombones a função de acompanhamento. Esse procedimento é facultativo ao arranjador na medida em que a seção rítmica exerce essa função, porém o uso de fórmulas de acompanhamento no ensemble parece fazer o grupo soar como uma banda de coreto. Tal procedimento de instrumentação parece corroborar com o gênero que a autora pretende representar. A citação da autora abaixo parece representar bem o que a redução apontada na figura 3 apresenta.

Tenho a impressão de que o jazz realmente sofre de “voicinitis” [sic.]. Porque pra mim, um *voicing* é mais do que isso. Prefiro pensar em linhas melódicas (...). Na música, se tudo o que você se preocupa são seus *voicings* soando fortes ou poderosos, a música irá soar clichê e sofrer de falta de expressividade. Eu chamo isso de “big band da testosterona”. Eu gosto de nuances, beleza e leveza (SCHNEIDER apud HPLLEY, 2011)

307

1

2

Acoustic Bass

4

1

2

A.B.

©

Ex.3: Trecho em Tutti

Baseando-se no repertório apresentado por Fred Sturm em *Changes Over Time* (1994), observa-se que, via de regra, as seções de improvisação são realizadas em *chorus*, partes dos *chorus* ou, ainda, em *vamps*⁶, extraídos da própria composição ou standard. Quando há seções de elaboração ou de modulação contínua elas não estão associadas à improvisação, como ocorre nas seções C e E de Choro Dançado. Ou seja, quando se pensa na

forma sonata, ainda que tal estrutura faça parte de outro universo musical, percebe-se que a improvisação, em Choro Dançado, acontece naquilo que Schoenberg chamada de *durchführung*.

“Quase todas grandes formas contêm uma ou mais divisões que possuem estrutura modulatória. Nas composições de médio porte (minuetos, scherzos etc.), esta parte deve ser denominada *seção (central) média contrastante modulatória*. Nas grandes formas, de acordo com a estruturação mais complexa da primeira divisão e sua Reexposição (terceira divisão), é necessário que haja uma segunda parte contrastante mais elaborada e variada. Esta segunda parte é geralmente chamada de “Desenvolvimento”, “Elaboração” etc. Há desenvolvimento em qualquer parte de uma peça musical, especialmente na primeira divisão, na qual vários temas são elaborados a partir de um motivo básico. Não pode haver nada que não tenha sido elaborado ou desenvolvido. Mas o que acontece nessa segunda divisão é algo diferente. Os temas da primeira divisão e seus derivados encontram-se em um constante movimento modulatório que passa por muitas regiões, inclusive as remotas. Este movimento pelas regiões é melhor caracterizado pelo termo *durchführung*, significando que os temas que não modularam na primeira divisão são agora ‘geführt durch’, ou seja, atravessam regiões contrastantes em um processo modulatório” (Schoenberg, 2004, p.168)

Não se quer dizer aqui que a autora realizou uma forma-sonata, mas que, essa característica de uma seção em modulação constante ocorre na improvisação. É como se o arranjador fosse o responsável pela organização da improvisação e, nesse caso, ela se dá com tais características. Cabe lembrar que, diferentemente da sonata tradicional, a recapitulação aqui não se dá nem na tonalidade original e nem retoma os elementos melódicos e motivicos iniciais, mas, como em muitos arranjos para Big Band, há apenas o retorno para o *chorus* com novo material melódico e outra textura. Outras composições da autora apresentam características semelhantes como *Hang Gliding*, por exemplo.

8. Considerações Finais

Embora Schoenberg preferisse o termo elaboração em detrimento de termo desenvolvimento há, por fim, as palavras do filósofo português Eudoro de Souza que, ao meu modo de ver, tão bem descreve esse momento, quando se pensa em suas palavras em termos musicais:

“Ainda que o sentido corrente da palavra não seja este, bem se poderia entender ‘desenvolvimento’ como descobrimento, desocultação, nudificação, *prae-s-*entificação. (...) Desenvolver é retirar, um a um, todos os envolventes que envolvem o envolvido não mais envolvente, isto é, descobrir o descoberto que nada encobre, despir, do último ao primeiro todos os vestidos que, uma após o outro, revestiram um corpo nu, que é vestimenta de nada (...). Pelo desenvolvimento todo ausente se ‘presenta’: o desenvolvido é, pura e simplesmente, presença.” (Souza, 1984, p.23)

Cabe lembrar apenas que não se trata, aqui, de um tonalismo clássico e de modulações “beethovenianas”, mas de um tonalismo destilado por procedimentos harmônicos jazzísticos híbridos e pós-modais.

Referências:

Livros

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettere Editora e Livraria Ltda, 2004.

STURM, Fred. *Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Advance Music, 1996.

SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editora Ltda, 1984.

WRIGHT, Rayburn. *Inside Score*. New York: Kendor Music Inc., 1982.

Dissertações ou Teses

SILVEIRA, Juliana. *O Estilo de Maria Schneider: Processos composicionais em “Hang Gliding”*. TCC. São Paulo: FASM, 2011.

Partitura publicada

SCHNEIDER, Maria. *Three Romances: I. Choro Dançado*. (Partitura) MSF Music, 2001.

Gravação em CD

SCHNEIDER, Maria. *Concert In The Garden*. (CD). MSF Music, 2004.

Internet

HOLLEY, Eugene. “New Frontiers in Music: One-on-one with Maria Schneider”. Disponível em <http://www.pcah.us/music/resources/pmp-pd-symposia-and-seminars-new-frontiers-in-music9/one-on-one-with-maria-schneider/> Acesso em 29/01/2013

Notas

¹ Resultados parciais do projeto desenvolvido pelo autor no Instituto de Artes da UNICAMP.

² As seguintes abreviações indicam com trps= trompetes, Cl=clarinete, ClB=clarinete baixo e Tn=sax-tenor.

³ Vide o glossário de arranjo em STURM: 1994, p.207-209.

⁴ Ver WRIGTH, 1982 e STURM, 1994.

⁵ Estrutura harmônico-formal de uma canção geralmente utilizada para fins de improvisação.

⁶ Uma passagem curta, simples harmônica e ritmicamente, tocada na preparação para a entrada do solista, dá a rubrica “vamp till ready”. O termo é aplicado para a técnica de tocar ostinatos antes ou entre os solos, e, por extensão, durante os solos. [...] No jazz-rock, latin jazz e outras fusões de jazz e música popular, e especialmente no jazz modal, uma peça inteira pode estar baseada em uma sucessão de *vamps* sucessivos. (*The New Groove Dictionary of Jazz*, 1996, p. 1238)

