

## INTRODUÇÃO

O contexto que motiva a produção do presente trabalho está circunscrito nos questionamentos propostos pela disciplina Etnomusicologia, oferecida pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e ministrada pelo professor Dr. Marcos Câmara de Castro no segundo semestre do ano de 2014. Julgo importante enfatizar esses aspectos, pois, mais do que nunca, fica claro que mesmo a dúvida possui sua “concreticidade”, sendo moldada por situações específicas e determinadas (SÁNCHEZ GAMBOA, 2011). No mais, seria no mínimo uma ironia pretender um trabalho etnomusicológico em que um determinado sujeito epistêmico e um determinado objeto do conhecimento já fossem dados como tal e não construídos, e por isso mesmo se confundindo um no outro em sua relação. Na condição de um estudante interessado em jazz e composição, e orientado por esses interesses, procurarei descrever algumas reflexões e implicações de um olhar “etno” no processo criativo de uma pequena composição para piano.

### 1 A TEORIA ACORDE-ESCALA

Um modo propício para começar a compor algo que tivesse uma atmosfera *jazzy*, que remetesse de algum modo a contingência da performance característica do estilo, seria partir da literatura pedagógica referente ao ensino da improvisação. Percebi, nos poucos livros consultados — James Aebersold (1992), Mark Levine (1995) e as publicações dos brasileiros Almir Chediak (1986), Nelson Faria (1991) e Ian Guest (2006) — a predominância de uma abordagem chamada de “teoria acorde-escala” (*chord-scale theory*), onde generalizações de relações entre acordes e escalas são colocadas como “leis naturais” do pensamento improvisacional, quando não da composição musical como um todo. A Figura 1 ilustra esse pensamento.

<u>2.DOMINANT 7th</u> <u>SCALE CHOICES</u>	<u>SCALE NAME</u>	<u>W &amp; H CONSTRUCTION</u>	<u>SCALE IN KEY OF C</u>	<u>BASIC CHORD</u> <u>IN KEY OF C</u>	
C7	Dominant 7th	W W H W W H W	C D E F G A Bb C	C E G Bb D	
C7	Major Pentatonic	W W -3 W -3	C D E G A C	C E G Bb D	
C7	Bebop (Dominant)	W W H W W H H H	C D E F G A Bb B C	C E G Bb D	
C7 b9	Spanish or Jewish scale	H -3 H W H W W	C Db E F G Ab Bb C	C E G Bb (Db)	
C7+4	Lydian Dominant	W W W H W H W	C D E F# G A Bb C	C E G Bb D	
C7b6	Hindu	W W H W H W W	C D E F G Ab Bb C	C E G Bb D	
C7+ (has #4 & #5)	Whole Tone(6 tone scale)	W W W W W W	C D E F# G# Bb C	C E G# Bb D	
C7b9(also has #9 & #4)	Diminished(begin with H step)	H W H W H W H W	C Db D# E F# G A Bb C	C E G Bb Db (D#)	
C7+9(also has b9, #4, #5)	Diminished Whole Tone	H W H W W W W	C Db D# E F# G# Bb C	C E G# Bb D# (Db)	
C7	Blues Scale	-3 W H H -3 W	C Eb F F# G Bb C	C E G Bb D (D#)	
<u>DOMINANT 7th</u> <u>SUSPENDED 4th</u>					
C7 sus 4	MAY BE WRITTEN G-/C	Dom. 7th scale but don't emphasize the third	W W H W W H W	C D E F G A Bb C	C F G Bb D
C7 sus 4		Major Pentatonic built on b7	W W -3 W -3	Bb C D F G Bb	C F G Bb D
C7 sus 4		Bebop Scale	W W H W W H H H	C D E F G A Bb B C	C F G Bb D

Fig 1: Scale Syllabus de Aebersold (1992: 53)

Julgo que nessa teoria a prática da improvisação é exposta como um fenômeno autocontido, voltado para si mesmo e que desconsidera não só os elementos extramusicais, mas inclusive os contextos estilísticos diversos. Tal enfoque não garante nem a consistência, nem o desenvolvimento do material musical, e quem dirá a pretensão “dialógica” da performance no jazz, uma vez que até mesmo os acordes são abordados desprovidos de seus contextos harmônicos.

O que ocorre é que, diferentemente do pensamento teórico das ciências naturais, admiramos um compositor por aquilo que lhe é peculiar, e não por ser enquadrar em categorias empíricas de caráter geral, sejam elas hipóteses, leis ou teorias (MONELLE, 2009). E mesmo as teorias científicas estão ligadas às condições materiais de sua produção, sendo por isso sua neutralidade axiológica questionável (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1999). Não seria diferente aqui o caso. A chamada teoria acorde-escala surge da necessidade de se ensinar e de ter critérios objetivos de avaliação de improvisações quando da sua institucionalização enquanto disciplina com a inserção dos programas de jazz no currículo de algumas universidades estadunidenses dos anos 1960. Nada reflete da prática da comunidade jazzística de então.

Teachers advocating this method encourage their students to recognize chord-scale relationships through all keys and may test them on their ability to memorize these. Beyond familiarity with the typical chord progressions and their concomitant note-choice possibilities, persistent practicing of this system also builds technical facility, the ability to “run” scales and arpeggios in all ranges of the instrument. Yet while this pedagogical approach does succeed for the most part in reducing “clams”, (notes heard as mistakes) and building “chops” (virtuosity), it presents a number of major and related drawbacks as beginners strive to play idiomatically within various jazz contexts. Most obviously, this approach ignores the sonic and rhythmic conceptions discussed above, but it also overlooks other important aspects such as musical interplay among players (AKE, 2002: 123).

Não encontrei então motivos que justificassem partir dessa abordagem para fundamentar o processo composicional.

## **2 ABORDAGENS ETNOMUSICOLÓGICAS DO JAZZ**

Buscando então outras soluções, descobri em Solis (2014) outros autores que tomam um viés diferente ao considerar a dimensão sócio-cultural da comunidade jazzística como determinante na concepção das estruturas musicais. *Thinking in Jazz* (1994) de Berliner é um divisor de águas, considerado como um modelo daquilo que seria uma abordagem etnomusicológica do jazz em sua plenitude, discutindo os caminhos que os músicos concebem a improvisação no ato da performance. Seguido por *Saying Something* (1996), Ingrid Monson se ocupa de modelos sociolinguísticos (Bakhtin e Peirce) e da teoria prática de Bordieu para entender os modos em que a seção rítmica interage com os solistas na criação da música improvisada. Jackson, em seu artigo seminal *Jazz Performance like Ritual* (2000) e em seu livro *Blowin' the Blues Away* (2012), propõe que não só o solista e a seção rítmica deveriam ser objetos de um estudo etnográfico, mas também a “cena”, incluindo assim também os ouvintes, os proprietários de clubes, os engenheiros de som e quaisquer outros atores que tornam a música possível e provida de significado.

A problemática agora era de como o processo criativo poderia ser auxiliado por informações dessa ordem. Como orientação nessa busca, coloquei-me o seguinte questionamento: Se os elementos da música fornecem uma análise contextual — uma vez que refletiriam o contexto no qual a música foi produzida —, seria possível através do conhecimento do entorno em que determinada estrutura musical foi concebida projetá-lo dialeticamente em um uma nova estrutura musical que ao mesmo tempo preservasse a essência da primeira e fosse um elemento de expressão individual?

## **3 DO TODO ÀS PARTES**

Como ponto de partida para a construção da resposta à pergunta proposta, considere a performance do pianista Thelonious Monk de uma de suas próprias composições, *Evidence*, gravada em 1958 pelo selo *Riverside Records*.

Escolhi Monk devido ao fato de ser visto como uma voz isolada no Bepop, movimento este que ajudou a fundamentar mas que se opôs ao optar por procedimentos estilísticos extremamente idiossincráticos, sendo mesmo considerado como um dos precursores do Free

Jazz. Com seus “acordes estranhos”, considero sua música, talvez mais do que a de seus contemporâneos, de difícil enquadramento em uma visão teórica que esteja menos preocupada com a subjetividade criadora do que com generalizações prescritivas, como claramente é manifesto por conceitos como o de “notas evitadas” (*avoid notes*) da teoria acorde-escala.

*Evidence* foi gravada pela primeira vez em 1948 pela *Blue Note*, juntamente com o vibrafonista Milt Jackson. Optei porém pela gravação da *Riverside* amparado pelo argumento de Solis (2004), que diz haver um sentido autoral nessa performance, uma vez que Monk desconsiderou uma primeira versão, gravada um mês antes, no mesmo local e com os mesmos músicos para compor o projeto do produtor Keepnews. Essa rejeição, segundo Solis, revelaria importantes pistas sobre a concepção estética de Monk, uma vez que, reorientado seus músicos para a nova gravação, Monk não buscava vozes individuais expressas na efemeridade da performance, mas sim um todo coeso e duradouro motivado por conceitos próprios.

Tomando aquilo que me era de acesso imediato nesse registro, realizei primeiramente uma apreciação musical da gravação orientada por uma *lead sheet* de *Evidence* presente no *Real Book, 5th ed.* O intuito aqui era através da colocação das categorias analíticas propostas por um modelo, ou seja, uma simplificação idealizada daquilo que seria a realidade de uma performance, complicá-las de modo a aproximar-se cada vez mais daquilo que foi o fenômeno musical registrado. Busquei assim identificar os elementos formais (*head*, número de *chorus*), harmônicos (*changes*, sentido cadencial, substituições harmônicas) e motivicos (recorrência de padrões rítmicos e/ou intervalares) que pudessem ser derivados da abstração modelar inicial, e talvez assim apreender de modo mais próximo a complexidade do evento sonoro.

Destacamos aqui que tanto o tema (*head*) e quanto as seções de improvisação (*chorus*) obedecem a um padrão de 32 compassos. O tema se organiza internamente em subseções de oito compassos, dispostas em a–a–b–a. Tal forma remete a canção popular.

Quando de posse dessa descrição analítica, segui para uma abordagem compreensiva.

#### **4 O ENTORNO**

Por se tratar de um registro fonográfico, portanto uma fonte documental que representa indiretamente e em retrospecto uma performance sujeita a uma série de contingências que escapam ao fenômeno estritamente sonoro, a utilização de técnicas vivas de observação, como a observação direta ou participante, tornam-se inviabilizadas. Contudo, o cenário pode em parte ser reconstituído através dos testemunhos publicados de críticos que presenciaram performances no Five Spot e de depoimentos do próprio Monk acerca de seus ideais. Nesse

momento busquei em Hentoff (2010), autores que vivenciaram a cena jazzística da época, informações que pudessem propiciar o entendimento da experiência que se verteu em conceitos concretizados por intermédio dos elementos musicais já explícitos pela análise musical realizada inicialmente.

O que mais me chamou a atenção foram as frequentes alusões a questões econômicas em uma entrevista concedida por Monk e transcrita por Hentoff (2010: 37–39):

“Back in New York, I tried to find jobs. I worked all over town. Nonunion jobs, \$20 a week, seven nights a week, and then the man might fire you anytime and you never got your money. I’ve been on millions of those kinds of jobs. I’ve been on every kind of job you can think of all over New York. I really found out how to get around this city. Dance halls. Ever place. How long did this scuffling go on? It hasn’t stopped.”

“Am I planning any long works? I’m not planning anything. I write as the idea hits me. What’s supposed to happen will happen, so I’ve heard. As for writing for full orchestra, I’ve done that years back for all kinds of pieces. I haven’t been doing it because I’m not the kind of person who likes to arrange, and they don’t pay enough for arrangements anyway.”

“What do I do between club dates? I try to find something for the wife and kids to eat and me, too.”

## 5 DAS PARTES AO TODO

Finalmente, de posse do conhecimento de alguns possíveis determinantes estruturais de *Evidence*, propus uma versão dessas determinações múltiplas em novos elementos de uma pequena composição musical para piano.

A forma da canção popular de *Evidence*, associada aos comentários de Monk acerca da vida de um músico profissional, remete-me ao fato de *Evidence* ser uma contrafacta (*contrafact*) de *Just me, Jus You*, como evidenciado por Solis (2004). Suspeitamos assim, que o procedimento de se aproveitar a sequência de acordes de uma canção popular para a composição de um *tune*, além de obviamente permitir uma improvisação mais fluida, uma vez que os músicos já conheceriam a harmonia, possuiria razões econômicas. Tal suspeita é confirmada na definição de Martin (1996: 136): “*Jazz musicians have long been fond of inserting new tunes over the harmonic structure of popular songs, both for inspirational stimulus and to avoid copyright fees.*”

Partindo disso, inspirei-me na sequência harmônica da canção popular *You Go to My Head* para a composição que se segue. Talvez se me ativesse somente a análise de *Evidence*, talvez não consideraria esse caminho.

A MEMÓRIA DE THELONIOUS MONK  
**O MONGE**  
ESTUDO DE IMPROVISÃO

RAIO CÉSAR ALVES (1989\*)

♩ = 120

PIANO

mp mp mf

5 *RALL.* . . . . . *A TEMPO* **(A)**

mf f

8

12 **1.** **2.**

16 **(B)**

2

20

23

(C)

26

30

(D)

34

37

40 **E** 3

Musical notation for measures 40-42. The key signature is E major, indicated by a circled 'E' at the start of the system. The music is in 4/4 time. Measure 40 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a sequence of eighth notes: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. The left hand plays a half note E3. Measure 41: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3. Measure 42: Right hand: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: C#4, B3, A3, G#3.

43

Musical notation for measures 43-45. Measure 43: Right hand: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. Left hand: E3, G#3, A3, B3. Measure 44: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3. Measure 45: Right hand: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: C#4, B3, A3, G#3.

46 **F**

Musical notation for measures 46-49. The key signature changes to F major, indicated by a circled 'F'. Measure 46: Right hand: F4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: F3, A3, B3, C4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3. Measure 47: Right hand: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. Left hand: E3, G#3, A3, B3. Measure 48: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3. Measure 49: Right hand: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: C#4, B3, A3, G#3. Dynamics: *p* (piano) is marked above the final measure.

50

Musical notation for measures 50-52. Measure 50: Right hand: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. Left hand: E3, G#3, A3, B3. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is marked below the first measure. Measure 51: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3. Measure 52: Right hand: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: C#4, B3, A3, G#3. Dynamics: *f* (forte) is marked below the final measure.

53

Musical notation for measures 53-55. Measure 53: Right hand: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. Left hand: E3, G#3, A3, B3. Measure 54: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3. Measure 55: Right hand: C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: C#4, B3, A3, G#3.

56 **G**

Musical notation for measures 56-58. The key signature changes to G major, indicated by a circled 'G'. Measure 56: Right hand: G4, B4, C#5, D5, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4. Left hand: G3, B3, C#4, D4. Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is marked below the first measure. Measure 57: Right hand: E4, G#4, A4, B4, C#5, D5. Left hand: E3, G#3, A3, B3. Measure 58: Right hand: B4, A4, G#4, F#4, E4, D4. Left hand: G#3, F#3, E3, D3.

4

59

62

65

67

*RALL.*

*p*

*mf*

*f*

*ff*

**H**

## CONCLUSÃO

O caminho adotado se inspira na representação iconográfica de

As noções epistemológicas que subjazem o caminho percorrido, do empírico de um registro fonográfico a conceitos analíticos abstratos, e da contextualização desses elementos ao empírico de uma composição, residem na crença de que nem sujeito e nem objeto existem de modo absoluto, sendo categorias construídas para um determinado fim. Ao considerar um processo analítico, partindo do todo às partes, entendi a gravação como um objeto em si, ao qual caberia meramente explicar através da elucidação da relação entre as variáveis procedentes da análise. Contudo, ao propor que tais elementos seriam determinados pelo entorno no qual

foram concebidos, o caminho de volta, ou seja, a síntese realizada por um processo compreensivo, resultou em um objeto contextualizado, portanto diferente do objeto inicial, já que estaria inserido em um todo maior. Da mesma forma, aquele sujeito que inicialmente duvidava, já não era mais o mesmo que, ao retornar ao ponto de partida, suprindo com a dúvida, conhecia. Tanto sujeito, quanto objeto se transformaram, existindo apenas enquanto relação, e sendo por isso necessário que fossem edificados enquanto tais.

Em última estância, acredito que a construção de um sujeito epistêmico e de um objeto do conhecimento se daria a cargo de interesses determinados. Nesse sentido, mesmo a elucidação do contexto da gravação de *Evidence* já estaria determinada em função de interesses específicos, representando apenas outra face de um contexto atual. É isso que me permitiu a apropriação do primeiro e sua expressão, enquanto uma estância subjetiva, em elementos de uma nova estrutura musical, justificando a hipótese de que, ao contrário do cientificismo da teoria acorde-escala que se orienta por generalizações indutivas, descartando quaisquer possibilidades de individualidade, uma apropriação dialética dos contextos de produção das estruturas musicais garantiria ao mesmo tempo um diálogo com a tradição e uma possibilidade de expressão própria.

## REFERÊNCIAS

[s. org.]. *The Real Book*. 5. ed. [s. l.]: [s. ed.], [1988].

AEBERSOLD, Jamey. *How to Play Jazz and Improvise*. Vol. 1. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold, 1992.

AKE, David. *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ALVES-MAZZOTTI, Alda J.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 1999.

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

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Vol. 1. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HENTOFF, Nat. *At the Jazz Band Ball: Sixty Years on the Jazz Scene*. Berkeley: University of California Press, 2010.

FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

JACKSON, Travis. Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora. In: MONSON, Ingrid (Ed.). *The African Diaspora: A Musical Perspective*. New York: Garland Publishing, 2000.

\_\_\_\_\_. *Blowin' the Blues Away: Performance and Meaning on the New York Jazz Scene*. Berkeley: University of California Press, 2012.

LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. California: Sher Music, 1995.

MONELLE, Raymond. What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis. Ed. by Per F. Broman and Nora A. Engebretsen. *Music and Letters*, v. 90, n. 3, p. 521–525, 2009.

MONSON, Ingrid. *Say Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

SÁNCHEZ GAMBOA, Silvio. Os projetos de pesquisa: alguns fundamentos lógicos necessários. In: MIRANDA, Estela M.; BRYAN, Newton P. (Orgs.). *(Re)pensar la educación pública: aportes desde Argentina y Brasil*. Córdoba: Editorial FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, 2011. p. 121–150.

SOLIS, Gabriel. “A Unique Chunk of Jazz Reality”: Authorship, Musical Work Concepts, and Thelonious Monk's Live Recordings from the Five Spot, 1958. *Ethnomusicology*, v. 48, n. 3, 2004.

\_\_\_\_\_. Blurred Genres: Reflections on the Ethnomusicology of Jazz Today. *College Music Symposium*, v. 54, n. 1, 2014. Disponível em:  
<[http://symposium.music.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=10678:blurred-genres-reflections-on-the-ethnomusicology-of-jazz-today&Itemid=128](http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=10678:blurred-genres-reflections-on-the-ethnomusicology-of-jazz-today&Itemid=128)>. Acesso em: 17/out./2014.

WILLIAMS, Martin. *Jazz Changes*. New York: Oxford University Press, 1992.