



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Ron Miller e o pensamento modal-cromático no
jazz – abordagem analítica**

Alexandre Henrique de Sousa Diniz

Orientação: Prof.^a Doutora Vanda de Sá

Co-orientação: Mestre José Menezes

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projecto

Évora, 2015

Mestrado em Música
Interpretação

Trabalho de Projecto

**Ron Miller e o pensamento modal-cromático no jazz –
abordagem analítica**

Alexandre Henrique de Sousa Diniz

Orientação: Prof.^a Doutora Vanda de Sá

Co-orientação: Mestre José Menezes

Évora, 2015

Este texto não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico

Agradecimentos

O primeiro agradecimento tem que ir obviamente para o Prof. Ron Miller. O seu trabalho tem sido inspirador para mim ao ponto de lhe dedicar esta dissertação. O facto de ter tido a preciosa vantagem de contactar directamente com ele, de ter tido sempre respostas céleres, simpáticas e esclarecedoras, trouxe toda uma outra dimensão a este trabalho. Os seguintes agradecimentos vão para os meus orientadores: a Prof.^a Doutora. Vanda de Sá, que desde o início se revelou a orientadora perfeita; o meu amigo Prof. José Menezes, meu interlocutor preferido em longas conversas sobre o assunto desta dissertação, e sobre jazz em geral. Gostaria também de agradecer ao Prof. Doutor Eduardo Lopes, por toda a disponibilidade e simpatia; aos meus colegas de mestrado pelo companheirismo: João Português, José Canha e Joaquin De La Montaña; aos músicos fantásticos que habitualmente tocam ou já tocaram comigo a minha música: António Pinto, Carlos Miguel, Massimo Cavalli, João Hasselberg, Luís Candeias e Mário Delgado. Obrigado Mário, também pelas preciosas dicas de última hora. Por último, aqui fica um agradecimento muito especial à Ana e ao Pedro: que sorte que eu tenho em serem eles a minha família.

Resumo

Este estudo representa uma análise do sistema harmónico modal-cromático de Ron Miller, introduzido no volume 1 do seu livro *Modal jazz composition and harmony* (Miller, 1996). Tem como objectivo o realce da sua utilidade e injustificada ausência na actual pedagogia do jazz. A carência de literatura dedicada ao ensino da harmonia e composição modal em jazz confere a este trabalho um destaque e importância particulares. À luz da música nele tratada, é revista a definição e categorização de Jazz Modal. O sistema é explicado sucintamente e a literatura mais relevante sobre teoria do jazz é confrontada, revelando o pioneirismo de Miller que começa a ser reconhecido em recentes investigações sobre harmonia de jazz avançada. São analisadas duas composições existentes e composta uma original, que demonstram alguns conceitos na prática. As noções de claro-escuro e de modos com qualidades emocionais são suportadas por estudos no campo da psicologia da música.

Palavras-chave: jazz, modal, harmonia, composição, pedagogia.

Abstract

Ron Miller and the chromatic-modal thought in jazz – analytical approach

The purpose of this study is the analysis of Ron Miller's chromatic-modal harmonic system, introduced in the first volume of his book *Modal jazz composition and harmony* (Miller, 1996). The aim is to highlight its usefulness and unjustified absence in the current pedagogy of jazz. The lack of literature dedicated to the teaching of modal jazz harmony and composition sets this work in a spotlight of unique relevance. Based on the music treated in it, the entire definition and categorization of Modal Jazz is reviewed. The system is explained briefly and the relevant literature on jazz theory is confronted, revealing Miller's pioneering, which is becoming to be recognized in recent research on advanced jazz harmony. Two existing compositions are analyzed and an original is composed, showing some concepts in practice. The notions of bright and dark, and modes with emotional qualities are supported by studies in the field of music psychology.

Keywords: jazz, modal, harmony, composition, pedagogy.

Índice Geral

Prefácio	xi
Introdução	1
I. Contributos para uma definição de Jazz Modal	7
Enquadramento histórico	11
O Jazz Modal de Ron Miller.....	17
II. Explicação do sistema de Ron Miller	25
Construção e classificação dos modos	25
Construção dos acordes modais.....	28
O problema das cifras	36
Características dos modos inalterados	41
Tendências de resolução	42
Outros modos.....	44
Acordes não-modais	44
Ligação de acordes e construção de progressões – contorno harmónico	47
Técnicas harmónico-melódicas	47
Ligação por ponto focal comum.....	47
Contorno artificial	49
Manipulação melódica.....	51
Técnicas harmónico-rítmicas.....	52
O ponto de clímax, a forma cíclica e a improvisação.....	52
Acordes com barra.....	53
III. Discussão – revisão de literatura	61
IV. Análise de duas composições	82
Composição 1 – <i>Ballad Z</i> de Pat Metheny	84
Composição 2 – <i>Karma</i> de Aaron Parks	93

V. Composição original – <i>Exercício #1</i>	103
VI. De claro para escuro: as cores modais.....	107
Conclusão	117
Bibliografia.....	121
ANEXO A. <i>Lead Sheet</i> de <i>Ballad Z</i> , de Pat Metheny.....	126
ANEXO B. <i>Lead Sheet</i> de <i>Karma</i> , de Aaron Parks	127
ANEXO C. Partitura de <i>Exercício #1</i> . Composição original.	129
ANEXO D. CD #1 – Audio das duas composições analisadas.....	131

Índice de Tabelas

Tabela 1. As Diferentes Categorias de Composição em Jazz, Segundo Ron Miller (Continuação)	17
Tabela 2. <i>Os Diferentes Grupos Harmônicos, Segundo Ron Miller</i>	21
Tabela 3. Os três subgrupos de Harmonia Modal, Segundo Ron Miller (Continuação)	22
Tabela 4. <i>Os modos da escala maior representados por tetracordes e pelo número de meios-tons</i>	27
Tabela 5. Notas Prioritárias na Definição dos Modos, Segundo Ron Miller (continuação)	29
Tabela 6. <i>A Ordem de Claro para Escuro</i>	41
Tabela 7. Tendências de Resolução, segundo Ron Miller (continuação).....	42

Índice de Ilustrações

<i>Ilustração 1.</i> Os modos obtidos a partir da escala de Dó maior pelo método diatónico.....	25
<i>Ilustração 2.</i> Os modos obtidos a partir da escala maior pelo método cromático.....	26
<i>Ilustração 3.</i> Comparação dos modos Jônio e Mixolídio.....	28
<i>Ilustração 4.</i> Os modos Jônio, Lídio e Mixolídio com as suas notas características. ...	31
<i>Ilustração 5.</i> O modo Dórico entre os modos Mixolídio e Eólio.....	32
<i>Ilustração 6.</i> Alguns exemplos de acordes modais construídos sobre Fá Lídio.	33
<i>Ilustração 7.</i> Exemplos de acordes modais construídos sobre o modo Jônio.	33
<i>Ilustração 8.</i> Exemplos de acordes construídos sobre o modo Mixolídio.	34
<i>Ilustração 9.</i> Super-estruturas sobre notas de baixo.....	35
<i>Ilustração 10.</i> <i>Lead sheet</i> da composição <i>So What</i> , tal como aparece na quinta edição do <i>real book</i>	39
<i>Ilustração 11.</i> Detalhe de uma partitura de Maria Schneider.....	40
<i>Ilustração 12.</i> Dois exemplos de <i>add note chords</i>	45
<i>Ilustração 13.</i> Exemplos de <i>delete note chords</i>	46
<i>Ilustração 14.</i> Ligação de acordes não-diatónicos através de um ponto focal comum.....	48
<i>Ilustração 15.</i> Exemplo de progressão com contorno modal.	50
<i>Ilustração 16.</i> Dois exemplos de cadências com paródia II-V-I.	51
<i>Ilustração 17.</i> As doze tríades maiores possíveis sobre uma nota de baixo.....	55
<i>Ilustração 18.</i> Exemplos de progressões de acordes com barra, com contorno de tensão.....	56
<i>Ilustração 19.</i> Exemplos de cadências crípticas.....	57
<i>Ilustração 20.</i> Exemplos de progressões com padrões simétricos.	60
<i>Ilustração 21.</i> Esquema de análise da composição <i>And There You Are</i>	71
<i>Ilustração 22.</i> <i>Voicing</i> do livro de David Liebman.....	78
<i>Ilustração 23.</i> <i>Lead sheet</i> da composição <i>Ballad Z</i> de Pat Metheny.....	85

<i>Ilustração 24.</i> Materialização da cifra de <i>Ballad Z</i> em escrita convencional.....	87
<i>Ilustração 25.</i> Esquema de análise para <i>Ballad Z</i>	89
<i>Ilustração 26.</i> <i>Lead sheet</i> da composição <i>Karma</i> de Aaron Parks.....	94
<i>Ilustração 27.</i> Materialização da cifra de <i>Karma</i> em escrita convencional.	96
<i>Ilustração 28.</i> Esquema de análise para <i>Karma</i>	98
<i>Ilustração 29.</i> <i>Vamp</i> do <i>Exercício #1</i>	103
<i>Ilustração 30.</i> Esquema de análise para <i>Exercício #1</i>	104
<i>Ilustração 31.</i> O modo Dórico e a sua simetria.	108
<i>Ilustração 32.</i> Tríade aumentada com as várias opções de resolução.	110
<i>Ilustração 33.</i> As relações entre os acordes de tensão e de resolução.....	111
<i>Ilustração 34.</i> Imagem da tabela apresentada no estudo de D. Ramos et al. (2011, p. 168).....	115

Prefácio

Na minha experiência como estudante de jazz – e sei que isto acontece com muitas outras pessoas – tive uma formação intensa de *bebop*. A análise do seu extenso repertório e dos seus caminhos de improvisação ocupam um enorme território na literatura e nos planos pedagógicos. O estudo intensivo do estilo *bebop* para a boa formação de um músico de jazz é para mim inquestionável. No entanto verifiquei que existe pouca literatura disponível sobre composição em jazz, especialmente sobre os estilos mais contemporâneos. Estuda-se bastante o *bebop*, mas quando é chegado o momento de pedir aos estudantes que componham material original – e isso é mais frequente no ensino do jazz do que noutras áreas – as ferramentas de que eles dispõem para fazer com que a sua música não soe a jazz dos anos 40, mas sim a jazz contemporâneo, são poucas. Muitos vão por tentativa e erro, à procura daquilo que lhes soa bem, com maior ou menor sucesso, tentando que a sua música não contenha os tais elementos tão estudados do *bebop*.

Na busca de material alternativo que me orientasse noutras direcções composicionais, encontrei os livros de Ron Miller, um respeitado professor de composição no departamento de jazz da Universidade de Miami, Florida, nos E.U.A., actualmente reformado do ensino. Ele escreveu e editou entre outros livros, dois volumes de um método chamado *Modal jazz composition and harmony* (Miller, 1996). Nestes dois livros o autor aborda a análise e a composição do jazz contemporâneo, em particular do Jazz Modal, de uma forma que me pareceu completamente inovadora e digna de um estudo aprofundado, face à literatura que já conhecia. Infelizmente, os livros de Ron Miller estão injustamente pouco divulgados, e conseqüentemente são pouco conhecidos pela maioria da comunidade jazzística e dos responsáveis pelos programas pedagógicos nas escolas de jazz. Pretendo com esta tese

contribuir para uma melhor compreensão e divulgação do trabalho de Ron Miller. O seu sistema de composição é a meu ver de extrema utilidade para qualquer aspirante a compositor de Jazz Modal, e também para ajudar músicos profissionais e educadores a olharem para o repertório contemporâneo de uma nova perspectiva. Existe pouca literatura sobre composição em jazz, com as suas necessidades e condicionantes específicas. O presente estudo procura participar na redução desta lacuna, divulgando e explorando o sistema modal que Ron Miller propõe, e tentando inspirar a criação de mais estudos e literatura sobre o Jazz Modal em particular e sobre a composição no jazz em geral.

Quando decidi avançar com este tema de tese, contactei pessoalmente o professor Ron Miller por correio electrónico, na esperança de conseguir algum apoio e informação na primeira pessoa. Miller respondeu de imediato com uma atitude muito positiva, o que resultou na troca de mais de vinte mensagens repletas de boa orientação e informação que ajudaram bastante na realização e aperfeiçoamento deste estudo.

Introdução

Jazz e improvisação são dois termos que se juntam facilmente na mesma frase. Embora possamos falar de improvisação nas mais diversas áreas musicais, ou como uma poderosa ferramenta nas diferentes pedagogias ou na musicoterapia, foi no jazz que a improvisação encontrou o terreno fértil para um desenvolvimento mais alargado e explorado, fazendo esta ideia até praticamente parte do senso comum para a maioria dos músicos e dos melómanos em geral. Grande parte da história do jazz assenta sobre este desenvolvimento de uma linguagem, própria e específica é certo, mas sobretudo espontânea e improvisada. A procura da criação e da inovação esteve sempre presente de uma forma preponderante.

Mas jazz não é sinónimo de improvisação. Se assim fosse, certamente que esta música não teria chegado aos dias de hoje com a importância que actualmente lhe atribuímos. Toda a improvisação no jazz – à excepção talvez de algum *free-jazz* – assenta sobre estruturas predefinidas. Qualquer músico sabe que compor significa organizar e preestabelecer estruturas. Mas no caso do jazz, a composição assume um papel particular: torna-se no veículo para a improvisação. Isto significa que a linguagem da improvisação no jazz caminha frequentemente lado a lado com a linguagem da composição neste estilo. Diferentes composições requerem diferentes abordagens da parte do músico improvisador, que se vê assim condicionado pelas características particulares da própria composição – já existente – sobre a qual pretende criar uma improvisação – não existente. Isto implica que o músico de jazz, mesmo não sendo um compositor, deva ter um grande poder de análise das composições que pretende executar. Esta evidência torna-se imediata para o estudante de jazz principiante. Desde o início que ele é encorajado a analisar toda a música que vai tocar. Assim sendo, a

disciplina de análise e composição específicas de jazz ganha uma importância enorme. Aos músicos improvisadores não lhes basta tocarem as notas certas, com o andamento, a expressão e a articulação certas, eles têm que *compreender* a composição. Podemos aplicar aqui a metáfora de que não chega sabermos conduzir o carro, também temos que saber de mecânica; só assim poderemos fazer transformações eficientes no veículo. Embora não tenha sido sempre assim, hoje em dia a grande maioria dos compositores de jazz são os executantes da sua própria música. Eles criam os seus próprios veículos de improvisação, e há cuidados particulares a ter na criação de uma composição para este propósito.

A história do jazz evoluiu, em parte, à custa da evolução das suas composições e da vontade dos músicos de criarem novos veículos para as suas improvisações. Tem sido também uma história caracterizada por uma grande permeabilidade de influências exteriores. No início, nos E.U.A., predominavam as canções populares, que se ouviam na rádio, nos teatros ou no cinema. Estes eram os principais veículos de improvisação dentro do estilo e tornaram-se de tal forma marcantes que ainda hoje, quase um século depois, existe todo um conjunto de composições estabelecidas e canonizadas desde os anos 20, 30 e 40 – os chamados *standards* – a que os músicos de jazz ainda recorrem frequentemente para introduzir no seu repertório, lado a lado com composições contemporâneas, da sua autoria ou não. Os standards constituem uma parte significativa do repertório ensinado nas escolas de jazz e o seu domínio representa quase que uma condição *sine qua non* para que um estudante se possa auto-proclamar músico de jazz. Existe mesmo desde meados dos anos 80, uma facção neo-clássica no jazz, com músicos que fazem carreira até aos dias de hoje, interpretando quase exclusivamente repertório de standards. No entanto, a partir dos anos 40, com o aparecimento do estilo *bebop*, deu-se a necessidade de encontrar novos caminhos e de romper barreiras na linguagem que se praticava até então. Como não podia deixar de ser, com novos estilos de improvisação, o aparecimento de novas composições era inevitável. Este terá sido o motor que fez com que o jazz deixasse de ser uma música popular de dança, que saísse dos guetos dos cabarés, para atingir um certo grau de erudição e se transformasse em música de concerto, numa forma de arte que mais tarde viria a ser respeitada e estudada nas universidades. Para isso contribuíram ao longo do século XX, músicos de jazz que tiveram uma sólida formação clássica e que trouxeram para o jazz alguns dos seus conhecimentos e influências. Esta ponte revelou-se essencial em nomes como John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans ou Herbie Hancock. Interessados em explorar novas sonoridades fora do mundo do jazz, estes músicos interessaram-se pelo trabalho de compositores como Debussy, Ravel,

Stravinsky ou Schoenberg. Como resultado, as suas composições reflectiram algumas das sonoridades exploradas por estes compositores, mas com a devida adaptação às necessidades e à estética do jazz. Algumas destas criações contribuíram fortemente para o desenvolvimento de novas correntes dentro do jazz. Uma delas é o chamado *Jazz Modal*.

A definição de Jazz Modal não é consensual e este assunto será abordado neste estudo. Por enquanto importa destacar o seu aspecto essencial que é, como o próprio nome indica, o de utilizar como matéria-prima os antigos modos gregorianos, que haviam caído em desuso com a afirmação da música tonal no século XVII, e a sua utilização quase exclusiva de harmonia baseada nas escalas maior e menor. Os franceses Claude Debussy e Maurice Ravel, já no início do século XX, terão protagonizado um movimento de renovado interesse pela sonoridade destes antigos modos, movimento esse que alguns historiadores classificaram de neo-modalismo (Silva, 2013, p. 24), e que era uma das características da música impressionista deste período (Ulehla, 1994, p. 161). De certa forma estes modos sempre se mantiveram mais ou menos presentes em algumas melodias populares da cultura europeia, mas terão sido os compositores do início do século XX, na sequência do que já vinham a fazer Modeste Moussorgsky e Gabriel Fauré anteriormente, a dar-lhes um tratamento mais expansivo e inovador (Vincent, 1951, pp. 225, 253). Estas, juntamente com o crescente interesse pela música de culturas extra-europeias, terão sido algumas das sonoridades que captaram a atenção de determinados músicos de jazz, como os que aqui foram referidos. Os compositores impressionistas tratavam os modos como imagens sonoras, texturas ou cores, sobrepondo notas nos acordes ou gerando melodias modais que exploravam as características de cada modo, de uma forma que pouco tinha a ver com os fundamentos da música tonal (Silva, 2013, p. 23). Algumas destas técnicas foram aproveitadas também pelos compositores de Jazz Modal. Antes do aparecimento das primeiras composições modais, todo o jazz se regia pelas regras da música tonal. Assinalável aqui é a notável excepção dos *blues*, cuja tradição fez parte do nascimento do jazz, estendendo-se largamente por toda a sua história e encerrando por si só algumas características modais relevantes. Para lá disso, toda a música popular que o jazz veio a adoptar, e a esmagadora maioria das composições próprias até ao auge do período *bebop*, podem ser analisadas de acordo com as leis do tonalismo, o mesmo tonalismo de Bach, Mozart e Beethoven. Entenda-se por leis do tonalismo, a utilização exclusiva dos modos maior ou menor, a forte presença de uma tónica ou de uma tonalidade central, as resoluções dominante-tónica, os movimentos típicos de quintas no baixo, a hierarquia das notas, a explicação de modulações a tons próximos, entre outros aspectos. Já o

Jazz Modal não poderá ser olhado da mesma maneira. Qualquer que seja a sua melhor definição – e existe mais que uma – o Jazz Modal tem características próprias e qualquer esforço para encontrar relações tonais na sua análise, arrisca tornar-se numa vã tentativa de ver apenas aquilo que lá se quiser ver, em vez de uma análise despreziosa que tenta perceber qual era o pensamento do compositor quando idealizou a sua obra. No Jazz Modal explora-se o som dos modos, tal como já o tinham feito os impressionistas franceses; evita-se o centro tonal, os ciclos de quintas, os tons próximos; joga-se com as cores dos modos, com os diferentes matizes, como já o faziam também os pintores impressionistas. De facto, nos primeiros tempos do Jazz Modal até se evitava a construção de acordes com a sobreposição de intervalos de terceira, optando-se em vez disso pela maior ambiguidade das construções por quartas, tão típicas do estilo pianístico de McCoy Tyner, um dos grandes intervenientes dos primórdios deste movimento. Toda esta mudança de pensamento nesta nova corrente representava uma busca de novas sonoridades, novos caminhos de improvisação e uma tentativa de romper com padrões anteriores.

E no entanto, ao olharmos para trás através de tudo o que já foi escrito acerca de jazz e da sua história, parece que o Jazz Modal não foi bem compreendido. Os dicionários de jazz são algo ambíguos ou vagos quando se referem a esta corrente. O jazz que se ensina nas escolas tem uma forte incidência no *bebop*, e conseqüentemente na música tonal. Obviamente que é necessário passar por aqui. A importância do estilo *bebop* na história do jazz e na formação de um músico é inegável. Logo, torna-se imprescindível um sólido conhecimento dos fundamentos da música tonal, o que por si só já pode ocupar um enorme espaço nos planos pedagógicos e na literatura especializada. Mas o jazz contemporâneo, aquele que se pratica actualmente, já pouco tem a ver com o *bebop* dos anos 40. Na verdade, o jazz ramificou-se em tantos e tão diferentes estilos, acolheu tantas influências externas, que se torna difícil colocar fronteiras entre o que é ou não jazz. E as características do que foi originalmente considerado Jazz Modal, permaneceram e desenvolveram-se para novos estilos também.

O presente estudo debruça-se sobre a definição e características do Jazz Modal, em particular através da perspectiva de Ron Miller. Importa por isso deixar aqui algumas notas biográficas sobre o autor. Ron Miller nasceu em 1941 em Springfield, Massachussets, nos E.U.A, mas mudou-se muito novo para a Florida. É professor emérito de estudos de jazz na Universidade de Miami. Graduou-se como Bachelor of Fine Arts na Florida Atlantic

University e como Master of Music na Universidade de Miami. Como membro do corpo docente do programa de estudos de jazz desta Universidade entre 1974 e 2007, Miller leccionou composição em jazz, improvisação avançada e piano jazz. Os seus livros têm sido publicados pela Belwin/Columbia Pictures, Advance Music, Mission Music e National Association of Jazz Educators. Os dois volumes do seu *Modal jazz composition and harmony* (1996) já estão na terceira edição e são textos recomendados em escolas por todo o mundo. Membro fundador da National Improvisational Composers Association, Ron Miller costuma participar e tocar em convenções da Associação Internacional de Educadores de Jazz. Entre os seus ex-estudantes de composição encontram-se nomes como Pat Metheny, Bobby Watson, "T" Lavitz, Bruce Hornsby, Mark Egan, Phil Coady, Veigar Margeirsson, Matt Harris, Carmen e Curt Lundy, Jon Secada e Gil Goldstein. As composições de Ron Miller já foram gravadas ou tocadas por nomes como Red Rodney, Hal Galper, Gerry Bergonzi, Pat Metheny, Ira Sullivan, Stan Getz, Jerry Coker, Joe Lovano, Kenny Werner, Billy Hart, Gary Keller, e Mark Egan e Danny Gottlieb dos Elements.

Situando-se a sua formação musical e em composição na área da música erudita, Miller considera-se essencialmente um auto-didacta:

An important thing is that I am self-taught. Until college years I learned all from transcribing compositions, improv [*sic*] solos, listening to a lot of music, and jamming and discussing music with my fellow musicians. When I went to college, I had no jazz training, I was a classical composition major; I received a BFA and MM in composition. As far as books go, the ones I used for reference were not jazz books but mainly theory and acoustic science books. You can find a list in my books. So, no teachers, no books, self-taught, and the most important: I was born with whatever musical gifts I have. When I got the MM at UM, the then head of the jazz program Jerry Coker, left and put Whit Sidener in charge. Whit asked me to start a Jazz Composition class. I said what? how can you teach jazz comp? So, I started analyzing my tunes and those of my heroes: Wayne Shorter, Herbie, Eberhard et al and I started to discover how the tunes were put together. The result is the pedagogy that you find in my books. (R. Miller, comunicação pessoal, 30 de Janeiro de 2014)

Desta declaração de Miller podemos subentender que o seu método não tem nenhuma ascendência directa e que os compositores que ele cita – Wayne Shorter ou Herbie Hancock – não leram obviamente os seus livros antes de escreverem a música que escreveram. Mas a intuição de Miller na análise destas obras e a pedagogia que ele desenvolveu a partir delas podem ajudar-nos a compreender melhor as suas particularidades e a tentar perceber qual era a intenção destes compositores em cada momento das suas peças. Não será certamente a única maneira de olhar para estas obras, muitos outros tipos de análise poderão ser igualmente adequados. Mas o conhecimento e a simplicidade com que Miller as estuda e observa dentro do contexto do que é o jazz, a sua história e a maneira como é tocado e ensinado, faz com que a sua linguagem seja acessível e, acima de tudo, apropriada para o estudante de jazz.

I. Contributos para uma definição de Jazz Modal

A definição de Jazz Modal levanta uma problemática que vale a pena ser aqui tratada. De acordo com a bibliografia de referência, encontramos algumas definições a ter em linha de conta:

Modal, modalité. Le jazz modal englobe toutes les formes harmoniques et mélodiques dans lesquelles on utilise d'autres paramètres que les gammes classiques majeures et mineures. . . . Harmoniquement, on emploie souvent de longues séquences basées sur un ou deux accords utilisant un même mode (*So What/Impressions*) ou des accords évoluant sur une pédale (*Naima*). (Carles, Clergeat, & Comolli, 1988, p. 693)

Extraída do *Dictionnaire du jazz* das edições Robert Laffont, esta definição refere a utilização de modos para além das escalas maiores e menores, e de um ritmo harmónico essencialmente lento ou estático, com a utilização de um ou dois acordes durante muito tempo, ou o uso de notas pedal. Noutra obra de referência, o *The oxford companion to music*, encontramos esta definição:

A style based on the characteristics of modal scales rather than those of major or minor keys; it is especially characterized by a slow harmonic rhythm compared to the more rapid chord changes of other styles. One of the first experiments in modal jazz came in Miles Davis's *Milestones* (1958), and John Coltrane was another leading player. (Gammond, n.d.)

Confirma-se uma evidente concordância em ambas as definições do conceito. Agora no *The new grove dictionary of jazz, 2nd edition*, podemos ler:

A style of jazz, developed in the late 1950s, in which harmonic rhythm (i.e., the speed at which chords change) moves at a much slower rate than is usually heard in bop, swing, and early jazz styles (where chords routinely change every bar or two, if not faster); many modal jazz performances are based on an oscillation between two chords, or on a drone. Because it is free of frequent harmonic interruption, rhythm section players can create an unhurried and meditative feeling; soloists may

enhance this mood further, or work against it, layering dissonances against a modal background. (Kernfeld)

Também aqui, Barry Kernfeld (n.d.) começa por destacar como característica do estilo o ritmo harmónico lento e em muitos casos, performances com oscilação entre dois acordes ou sobre uma nota pedal. O autor prossegue:

Although modal jazz is concerned more with the manner of chordal accompaniment than with traditional musicological conceptions of mode, in the quintessential examples of the style modal scales (or their general characteristics) influence both melodic and harmonic content, contributing to a sense of weakened functionality and ambiguous tonality. The style rarely adheres strictly to the classical modes (dorian, phrygian, etc.), but it may create their flavor, or in some cases that of other non-diatonic scales, such as those of Spanish (specifically, flamenco) or Indian music; (Kernfeld, n.d.)

Vemos aqui referida a questão da tonalidade ambígua e da harmonia funcional “enfraquecida” (Kernfeld, n.d., tradução livre). No entanto, Kernfeld desenvolve: “the term ‘modal jazz,’ because its essential quality concerns harmonic [*sic*] rhythm rather than mode, may even be applied, however misleading it may seem, to performances based on the major or minor modes” (n.d.). O autor volta aqui a colocar a relevância no tratamento do ritmo harmónico, em detrimento da utilização dos modos clássicos como matéria-prima para as composições e para a definição do estilo. Kernfeld encerra depois o parágrafo desta forma:

Musicians are attracted to the style partly because it is relatively undemanding technically in comparison with those styles based on chord progressions. At the same time, particularly in contrast to the bop-derived improvisatory style which was growing increasingly mechanical and formulaic by the late 1950s, it may be more demanding artistically: rather than playing technically complex (but not necessarily inspired) lines which follow the dictates of a fast-moving bop progression (in jazz parlance, “running the changes”), the soloist is obliged to try to invent an interesting new melody over a static accompaniment. (n.d.)

Novamente o realce recai aqui sobre a questão do ritmo harmónico mais lento, ou do acompanhamento estático, por comparação com o *bebop*. Se por um lado o estilo *bebop* era tecnicamente mais exigente, Kernfeld assume que o estilo modal requeria mais criatividade da parte dos músicos, que tinham de criar improvisações mais interessantes sobre acompanhamentos menos movimentados harmonicamente.

Continuando o levantamento ao nível da caracterização e definição do Jazz Modal, importa uma outra fonte: “Modal jazz is a body of music that makes use of one or more of the following characteristics: modal scales for improvising, slow harmonic rhythm, pedal points, and the absence or suppression of functional harmonic relationships.” (Martin & Waters, 2009, p. 179). Esta definição surge como anotação a um capítulo sobre a história do jazz nos anos 50, no livro *Essential jazz: the first 100 years*. Neste mesmo livro, na página anterior, podemos encontrar informação mais detalhada sobre Jazz Modal:

Modal jazz loosely describes a body of music that originated in the late 1950s and 1960s. Miles Davis’s recordings on *Kind of Blue*, Davis’s earlier 1958 composition ‘Milestones,’ and the music of John Coltrane’s classic quartet (1960–1964) are important points of departure for modal jazz. Modal jazz gets its name from the idea that modes (particular scales) provide improvisers with the appropriate pitches to use in their solos. (Martin & Waters, 2009, p. 178)

Fica aqui a ideia do uso de modos como material de improvisação. No entanto os autores apontam para mais algumas características que vão para além da disso:

The term modal jazz often leads to confusion, however, because many of the qualities attributed to modal jazz do not necessarily have to do with the use of modes. The term often refers to a composition or accompaniment that makes use of one or more of the following techniques:

- Slow-moving harmonic rhythm, in which a single chord may last for four, eight, sixteen, or more measures

- Use of pedal points (focal bass pitches over which the harmonies may shift)
- Absence or suppression of standard functional harmonic patterns
- Chords or melodies that make use of the interval of a perfect fourth

As this list suggests, many of the features associated with modal jazz concern composition and accompaniment rather than improvisation. Accounts of modal jazz, however, often do not distinguish among these three related yet distinct ideas. (Martin & Waters, 2009, p. 178)

As definições aqui apresentadas mostram vários pontos em comum: um estilo baseado na utilização de modos (mas não apenas) como material de improvisação e composição; o ritmo harmónico lento ou estático; o uso de notas pedal; a ausência de relações harmónicas tradicionalmente usadas em harmonia funcional. De uma maneira geral, o senso comum refere-se ao Jazz Modal desta forma, e esta noção é sustentada por definições como as que aqui aparecem transcritas.

Observando todo o percurso histórico e estilístico desde o final dos 50 – período normalmente apontado como tendo nascido o Jazz Modal – até aos dias de hoje, constatamos porém alguma incompletude nestas definições. Do ponto de vista estritamente técnico, a utilização de modos no jazz já vem desde a herança dos *blues*, que nasceram na segunda metade do séc. XIX. As melodias de *blues*, com a sua mistura entre o modo Mixolídio e a escala pentatónica menor, com alguns cromatismos pelo meio, surgem muitas vezes acompanhadas apenas por uma nota pedal, sem qualquer tipo de progressão harmónica. Em 1927, Jelly Roll Morton gravou *Jungle Blues*, uma peça toda baseada num só acorde, e em 1940, Duke Ellington explorava a modalidade em *Koko* (Carles et al., 1988, p. 694). No entanto, foi pela mão de George Russell, compositor e teórico, que surgiu a primeira sistematização do assunto da modalidade aplicada ao jazz. Em 1953, Russell publicou o seu tratado teórico *The lydian chromatic concept of tonal organization* (2001). Este tratado “promove a ideia que os acordes no jazz têm escalas correspondentes, que podem ser usadas para a improvisação” (Worthy, 2011, tradução livre) e foi considerado pelo pianista e compositor John Lewis “a única contribuição teórica profunda vinda do jazz” (Carles et al., 1988, p. 694, tradução livre). Mais adiante será abordada a importância que este tratado teve na formação do pensamento em torno do Jazz Modal.

Enquadramento histórico

Em meados dos anos 40, em Nova Iorque, o estilo revolucionário da corrente *bebop* marcava o início do jazz moderno e elevava-o para um estatuto de música mais sofisticada e menos apelativa ao grande público (Davis, 2012, p. 4). Os músicos Charlie Parker e Dizzy Gillespie estão entre os que mais contribuíram para a criação do *bebop* (Martin & Waters, 2009, p. 138). Era uma música bastante exigente, tanto para o ouvinte como para o executante, com andamentos muito rápidos, mudanças constantes de acordes e melodias vertiginosas, que colocavam uma maior ênfase no virtuosismo técnico e na capacidade de improvisação dos músicos, e menos nos arranjos, elemento este que era tão característico das *big bands* do jazz que se fazia até então (Davis, 2012, pp. 3-4).

O *bebop* trouxe grandes mudanças e desafios que não ficariam por aí. O jazz começava a ser visto como uma música de concerto, mais para escutar como uma forma de arte, e não tanto para dançar e entreter (Bernal, 2007, p. 4). Isso atraiu as atenções de alguns dos melhores músicos de jazz da altura, e não demoraria muito tempo até que o processo evolutivo que havia sido lançado desembocasse em novos estilos. No início dos anos 50, falar de jazz já não significava falar de um estilo de música; era preciso definir qual estilo de jazz, dadas as ramificações de sub-estilos que começaram a surgir neste período. Os dois mais importantes foram o *hard bop*, que se desenvolveu a partir do *bebop*, e o *cool jazz*, que se desenvolveu também a partir do *bebop* mas igualmente como uma reacção a este, na direcção oposta (Martin & Waters, 2009, p. 152). O trompetista Miles Davis foi um dos precursores deste processo evolutivo. As suas gravações de 1949-50, que mais tarde seriam editadas sob o nome *Birth of The Cool*, são representativas do estilo *cool jazz*, que se caracteriza pela influência da música clássica na escolha de alguns instrumentos e na extensão e refinamento dos arranjos, pelo tamanho dos ensembles, pelo lirismo e contenção, pelo espaço musical e dinâmicas mais suaves, pelos andamentos mais lentos. Estas características contrastam com a intensidade e exuberância do *bebop*. Por outro lado, muitas das gravações de Davis dos anos 50 estão directamente associadas ao estilo que foi apelidado de *hard bop* (p. 153). O *hard bop* ergue-se nas bases do *bebop*, no seu vocabulário e ênfase na improvisação, mas com melodias e harmonias mais simples e temas mais memoráveis, muitas vezes com referências ao *blues*, ao *funky* e ao *soul* (Bernal, 2007, p. 19; Martin & Waters, 2009, p. 168).

Ao longo da década de 50, Miles Davis foi granjeando uma crescente popularidade e notoriedade, bem como uma reputação de inovador e explorador de novos caminhos no jazz

(Martin & Waters, 2009, p. 179). A sua gravação *Milestones*, de 1958, começava a mostrar ainda uma nova direcção estilística que viria a consolidar-se no ano seguinte com o álbum *Kind of Blue* que, de acordo com os relatos históricos, marca o nascimento do Jazz Modal (Monson, 1998, p. 150). As características desta nova orientação são assim as que ficaram cristalizadas no conceito de Jazz Modal patente nas definições apresentadas anteriormente: “Instead of the complex chord progressions of bebop and hard bop, Davis’s compositions incorporated fewer chords. Significantly, the improvisations over these chords were often based on a single scale” (Martin & Waters, 2009, p. 179). No início da década de 60, primeiro com Miles Davis e depois com John Coltrane, a história do jazz conhecia assim a sua talvez mais importante inovação estilística.

Não será mera coincidência que os primeiros passos desta nova corrente tenham sido dados pouco tempo após George Russell ter publicado o seu *The lydian chromatic concept of tonal organization*. Pelo contrário, ambos os acontecimentos estão bastante interligados. Como nos conta Myles Boothroyd no seu artigo *Modal jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal jazz*:

The idea behind modality was not solely the work of Miles Davis. Developed in the wake of a decade of shifting jazz styles, throughout which Davis had constantly sought the ideal setting to express his unique voice, the concept of modal jazz was most strongly influenced by a composer who receives only nominal credit in the majority of written accounts. It was George Russell who set Davis on the path toward *Kind of Blue*, and his ideas about tonality laid the groundwork for modal thinking. (Boothroyd, 2010, pp. 47-48)

Na verdade, o nome de George Russell aparece quase sempre que se escreve sobre Jazz Modal e não será tão subvalorizado como o autor leva a crer. Ele próprio o admite:

Russell has certainly not been ignored in academic discussions of music; Ingrid Monson outlines some of the composer’s key points and describes how his opinions influenced Coltrane’s approach to modal jazz as a reflection of non-Western musical traditions. What is frequently left unexplored, however, is the more fundamental influence Russell had on Davis during the inception of modal

jazz. His Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization inspired Davis to think of new ways to relate to chords and encouraged him to develop a style of music that abandoned the traditional emphasis on horizontal harmonic progression. (Boothroyd, 2010, p. 48)

De facto, desde a sua publicação inicial em 1953, o tratado de George Russell causou bastante impacto junto da comunidade jazzística (Titus, 2010, p. 94). Alguns músicos mais próximos de Russell já tomavam contacto com as suas ideias desde meados dos anos 40. Miles Davis era um deles, recém-chegado a Nova Iorque e interessado em saber mais sobre a música erudita ocidental, em particular a música dos compositores considerados impressionistas, como Debussy e Ravel (Bernal, 2007, p. 60). O seguinte excerto de uma entrevista feita por Ingrid Monson (1998) ao próprio Russell em 1995, aparece desta maneira no seu artigo *Oh freedom: George Russell, John Coltrane, and modal jazz*:

Miles sort of took a liking to me, when he was playing with Bird¹ [in clubs] along the Street [52nd Street]. And he used to invite me up to his house. We'd sit down and play chords. He liked my sense of harmony. And I loved his sense so we'd try to kill each other with chords. He'd say check this out. And I'd say wow. And I'd say listen to this.... I asked him one day on one of these sessions, what's your highest aim? – musical aim – and he said, to learn all the changes². That's all he said [laughs]. At the time I thought he *was* playing the changes, you know. That he was relating to each chord and arpeggiating, or using certain notes and extending the chord and all that. The more I thought about that, the more I felt there was a system begging to be brought into the world. And that system was based on chord-scale unity which traditional music had absolutely ignored. The whole aspect of a chord having a scale – that was really its birthplace. (p. 151)

A demanda de Miles Davis foi também uma inspiração para George Russell que, algum tempo depois destes encontros, acabou por escrever o seu tratado teórico no hospital onde esteve internado quinze meses devido a uma tuberculose (Boothroyd, 2010, p. 50).

¹ A alcunha de Charlie Parker (Davis, 2012, p. 43).

² *Changes* significa progressões harmónicas – *chord changes* (Davis, 2012, p. xiii).

O álbum *Kind of Blue* de 1959 tornou-se lendário por várias razões. Em primeiro lugar, pelos seus intervenientes: para além de Miles Davis no trompete – um nome de peso em toda a história do jazz, mesmo em períodos diferentes daquele que estamos a tratar – esta gravação contou com a participação de Bill Evans no piano, John Coltrane no saxofone tenor, Julian “Cannonball” Adderley no saxofone alto, Paul Chambers no contrabaixo e Jimmy Cobb na bateria, sendo que na faixa *Freddie Freeloader* o lugar do pianista é ocupado por Wynton Kelly. Todos estes músicos acabaram por se tornar grandes figuras do jazz por mérito próprio, com destaque particular para Bill Evans e John Coltrane que, apesar do seu desaparecimento prematuro, se tornaram duas figuras icónicas da história do jazz (Titus, 2010, p. 3). No contexto de um estudo sobre Jazz Modal, será importante salientar que estes dois músicos acabaram por desempenhar também um papel importante no desenvolvimento destes conceitos. Recomendado a Miles Davis por George Russell (Bernal, 2007, p. 60), Bill Evans era um pianista com uma sólida formação clássica e trouxe para o jazz um vocabulário harmónico bastante rico e com sonoridades impressionistas (Martin & Waters, 2009, pp. 179, 209). Ex-aluno e colaborador de Russell (Bernal, 2007, p. 60), também ele nas suas próprias composições e gravações já andava a fazer experiências com a modalidade, como no caso da sua *Peace Piece*, escrita e gravada a solo um ano antes das gravações de *Kind of Blue*, e que acabou por ser reciclada nestas sessões para se transformar na faixa *Flamenco Sketches* (Jenkins, 2011, p. 458). Coltrane por seu lado, após a sua participação em *Kind of Blue*, perseguiu e desenvolveu a sua própria visão de Jazz Modal nas suas gravações durante a primeira metade dos anos 60. Composições como *Crescent* e *Impressions*, e arranjos de melodias tradicionais e standards como *My Favorite Things* e *Greensleaves*, são bons exemplos das suas explorações modais. Nestas explorações, pode observar-se uma crescente libertação das fundações harmónicas da improvisação em direcção ao poder da melodia livre, o que abriu o caminho para a criação do *free jazz* (idem).

Outro aspecto que faz do álbum *Kind of Blue* um disco lendário foi a sua aceitação comercial e cultural. Desde a sua primeira edição em 1959 que logo se tornou um disco popular junto da comunidade jazzística. Nos dias de hoje continua a ser um dos discos de jazz mais vendidos de sempre, figurando frequentemente nos lugares de topo das listas dos melhores discos de jazz de todos os tempos. No ano de 2009 celebrou-se o quinquagésimo aniversário da sua edição e a comunidade académica por esta altura já tem vários estudos e livros publicados sobre este disco e as suas implicações históricas, assim como já se comercializam transcrições integrais da música ali gravada. Como nos revela Jason Titus “It

is not an overstatement therefore to claim that for many fans of jazz, *Kind of Blue* is the definitive Miles Davis album, and perhaps even the definitive jazz album” (2010, p. 3).

Naturalmente que a razão de fundo para a importância deste álbum, e por conseguinte a mais relevante para este estudo, é a sua associação directa à expressão *Jazz Modal* que encontrei em todas as referências analisadas. Em particular as composições *So What* e *Flamenco Sketches*, ali gravadas pela primeira vez, são consideradas arquétipos do estilo (Waters, 2011, p. 42) e esse facto certamente que condiciona a definição comum de *Jazz Modal*.

Se o álbum *Kind of Blue* é assim para muitos a grande referência do *Jazz Modal*, não poderemos considerar menor a importância histórica da contribuição de George Russell. Como já vimos, o seu tratado *The lydian chromatic concept of tonal organization* representa a primeira sistematização teórica da relação entre os acordes e as escalas, especificamente dirigida aos músicos e estudantes de jazz (Waters, 2011, p. 42). Se por um lado contribuiu para a elevação desta música para um patamar mais erudito, por outro ajudou a solidificar uma ramificação do ensino da música que trata o jazz de uma forma particular e mais direccionada, desenvolvendo uma pedagogia específica. Desde o tratado de Russell, a noção de *chord-scale theory* é transmitida e cultivada nos vários métodos e com algumas variantes – incluindo o de Ron Miller – mas persiste como um dos conceitos básicos que deverão fazer parte da bagagem teórica do estudante de jazz actual. Em 1941, Joseph Schillinger já havia publicado o seu *The Schillinger system of musical composition*, “um texto amplamente utilizado, baseado no seu próprio sistema de arranjos de jazz” (Worthy, 2011, tradução livre). Até então o ensino do jazz era transmitido de forma directa com aulas particulares, ou pela via auto-didáctica, pela transcrição de gravações ou pela presença em concertos para observar e escutar os mestres, e em *jam sessions*³, onde se experimentavam e partilhavam ideias e ensinamentos. Alguns músicos profissionais começaram a escrever os seus métodos, mas terão sido Schillinger e depois Russell os dois primeiros teóricos mais lidos e popularizados. A pedagogia do jazz dava aqui os seus primeiros passos como uma disciplina autónoma e independente do ensino da música erudita ocidental, abrindo o caminho para os conhecidos métodos de Jamey Aebersold, Jerry Coker e David Baker em finais dos anos 60, para a

³ Sessões de performances de jazz em grupo sem preparação prévia, com audiência pública ou em privado (Davis, 2012, p. 182)

abertura da famosa Berklee College of Music em Boston e para a chegada do jazz às universidades (Worthy, 2011).

Jason Titus (2010), na sua tese *Miles Davis' "So What" as modal jazz case study* considera insuficiente uma definição de Jazz Modal que se caracterize apenas pela utilização de modos (p. 1). Titus levanta a questão da circunscrição do repertório de Jazz Modal, mas mais importante ainda, realça o aparecimento desta corrente como uma total mudança de atitude que influenciou o rumo da história do jazz daí em diante, e que se reflectiu em todos os estilos e práticas subsequentes até aos dias de hoje (idem). A sua proposta aponta no sentido de uma definição de Jazz Modal por comparação com aquilo que se entende por jazz tonal. Estando este último já tão bem analisado e explicado pelas teorias do tonalismo, as fronteiras começam a surgir quando o Jazz Modal começa a apresentar desafios analíticos. “In addressing some of the analytical challenges of this music we can then consider how the tools of tonal analysis can be applied (with or without modification) to the analytical issues presented by modal jazz” (Titus, 2010, p. 26). Titus acrescenta que será um pouco redutor considerar apenas a utilização de colecções de notas – ou seja, os modos – como característica essencial do estilo, preferindo que nos debrucemos também sobre a maneira como essas colecções interagem entre si (p. 28).

A questão que Jason Titus levanta é bastante pertinente e torna a definição de Jazz Modal bastante mais vasta e complexa, que não pode ficar cingida a uma época nem a um estilo em particular. Há toda uma atitude em relação à improvisação e à composição no jazz iniciada por Miles Davis, John Coltrane e Bill Evans no início dos anos 60 que mudou a história do jazz e perdurou enquanto novos estilos iam surgindo. Essa atitude levou à busca e ao desenvolvimento de novas ferramentas que se foram distanciando cada vez mais do pensamento tonal tradicional. O uso intenso de material modal, de harmonia não-funcional ou da ambiguidade e indefinição de um centro tonal, são características que se podem encontrar em diversos estilos de jazz, que foram acontecendo em diferentes períodos desde os anos 60 até aos dias de hoje.

O Jazz Modal de Ron Miller

Na sua obra *Modal jazz composition & harmony* (1996), Ron Miller procura proporcionar um melhor entendimento deste universo a que se poderá chamar Jazz Modal. Miller, tal como Jason Titus, rejeita a definição de um estilo específico, preferindo em vez disso estudar directamente a utilização dos modos como material harmónico e como ferramenta composicional dentro dos diversos estilos de jazz. O autor propõe com a sua obra uma pedagogia em que cada músico possa compor dentro do estilo que pretende, fazendo maior ou menor uso deste material, seja em contextos mais modais, ou em contextos tonais com algumas referências modais. Sendo esta obra um guia para a composição e não para a improvisação, Miller tenta orientar o estudante de composição em jazz no reconhecimento e organização deste universo. Nessa perspectiva, o autor considera necessária alguma clarificação e compartimentação dos diferentes estilos de jazz, juntamente com os seus protagonistas mais influentes (1996, p. 9). A sua proposta, que assenta essencialmente em questões de natureza harmónica e forma musical, organiza esta música em quatro grandes categorias: tonal, modal, *blues*/pentatónico e *avant-garde*. No seio de cada uma delas existem várias subcategorias que são apresentadas de forma resumida na tabela 1.

Tabela 1.

As Diferentes Categorias de Composição em Jazz, Segundo Ron Miller

Categoria	Subcategoria	Alguns nomes representativos
TONAL	Forma-canção: composições baseadas na típica forma de 32 compassos do repertório standard dos anos 30 e 40. O seu material harmónico raramente se desvia de relações diatónicas muito tonalmente.	Charlie Parker, Duke Ellington, Billy Strayhorn, Gadd Dameron, Thelonious Monk.
	Forma livre: como o nome indica, a forma é mais livre, podendo ser assimétrica ou em composição contínua. Podem ser também mais alargadas as relações entre diferentes centros tonais.	D. Ellington, C. Mingus, Billy Strayhorn, Benny Golson, Horace Silver.

Tabela 1.

As Diferentes Categorias de Composição em Jazz, Segundo Ron Miller (Continuação)

	Novas reharmonizações/novo <i>bop</i> : movimento dos anos oitenta que consistiu num certo revivalismo das formas mais clássicas e no conceito <i>bop</i> de escrever novas melodias sobre progressões standard. A diferença está nalgumas inovações no ritmo harmónico, substituições cromáticas e recurso a elementos modais para substituir as harmonias originais. ⁴	Wynton Marsalis, Rick Margitza, Jerry Bergonzi.
MODAL	Modal simples: as primeiras composições modais, em que o conteúdo harmónico se baseia num só modo (linear), ou nalguns poucos diferentes, em diferentes centros tonais (<i>plateau</i>). Não sendo tonais, estas composições são quase sempre simétricas com a forma clássica AABA.	Miles Davis com <i>So What</i> ; John Coltrane com <i>Impressions</i> ; Herbie Hancock com <i>Maiden Voyage</i> .
	Modal complexo (forma livre): com um ritmo harmónico rápido e assimétrico, e com liberdade na forma, estas são as composições mais complexas e de maior conteúdo harmónico.	Wayne Shorter.
<i>BLUES</i> / PENTATÓNICO	Nesta categoria o elemento essencial de desenvolvimento é o material melódico, baseado em variadas escalas pentatónicas e melodias de <i>blues</i> . O material harmónico poderá provir de qualquer outra categoria, mas a forma é normalmente influenciada pela música popular.	

⁴ Como o trabalho de Ron Miller foi editado em 1986, a referência a estes novos *boppers* surge numa altura em que este movimento estava em grande força, merecendo aqui do autor uma sub-categoria dedicada, que talvez não se justifique nos dias de hoje.

Tabela 1.

As Diferentes Categorias de Composição em Jazz, Segundo Ron Miller (Continuação)

<i>AVANT-GARDE</i>	Tonal/ <i>bebop</i> : tem como ponto de partida as melodias tonais e a forma-canção, mas comporta toda a linguagem do <i>free jazz</i> .	Ornette Coleman, Carla Bley, Pat Metheny.
	Modal: uma extensão das categorias modal simples e <i>blues</i> /pentatónica, em direcção à improvisação livre.	John Coltrane, David Liebman, Archie Shepp.
	Fusão: também com base na improvisação livre, mas utilizando instrumentos eléctricos e ritmos de dança.	Ornette Coleman, James “Blood” Ulmer, Bill Laswell.
	<i>World</i> /Étnico/Programático: categoria que engloba estilos muito diversos, propícia para compositores que desejem um maior envolvimento social.	Sun Ra, Art Ensemble of Chicago.

Esta tabela baseia-se livremente nas categorias apresentadas por Ron Miller (1996, pp. 9-10). O primeiro detalhe para o qual devemos dar atenção é a presença nesta tabela da subcategoria *modal simples*: a definição de Jazz Modal que foi elaborada a partir dos artigos apresentados no início do capítulo encaixa-se facilmente nesta subcategoria. Mais à frente veremos como Miller classifica dentro da categoria *modal* as diferentes correntes que fazem uso de material modal e onde é que surge então este *modal simples*.

Logo na introdução do primeiro volume da sua obra, o autor salienta que o seu trabalho tenta mostrar o caminho para uma composição em jazz mais elaborada e criativa, livre das amarras da forma fechada e das restrições harmónicas do tonalismo que prevaleceram no período inicial da história do jazz (Miller, 1996, p. 6). Qualquer sub-estilo de jazz que não se defina por alguma especificidade harmónica ou estrutural pode beneficiar

destas técnicas de composição, apelidadas por Miller de *sistema harmónico modal-cromático e forma assimétrica livre*⁵ (1996). Nas palavras do autor:

The goal of Volume I of this book is to show the student the means to develop latent creative abilities by offering the unfettered environment of the chromatic-modal harmonic system and free-asymmetric form. In addition, the freedom of the approach will allow the composer to express himself in any style: Post-1950s jazz, classical, ECM, fusion, pop, etc, that is not tied to any harmonic particulars. (Miller, 1996, p. 6)

Ainda no que respeita à categorização patente na tabela 1, Miller (1996, p. 9) salienta que embora o seu trabalho pretenda cobrir todas estas categorias ao longo dos dois volumes, o seu volume I aborda em particular a categoria *modal complexo (forma livre)*, justificando que esta será a categoria mais complexa e abrangente. Toda esta informação surge ainda na introdução do volume I, mas já nos prepara para uma focalização do assunto deste volume em torno da sua visão de harmonia modal, que é também o cerne do presente estudo. Torna-se assim mais prático que daqui em diante nos refiramos implicitamente ao volume I sempre que haja uma referência ao livro *Modal jazz composition and harmony*, assinalando sempre que necessária, qualquer referência que possa surgir que diga respeito ao volume II.

Ron Miller avança assim para o primeiro capítulo, “Jazz Harmonic Systems”, centrando a atenção numa nova categorização, desta vez em torno da definição dos diferentes grupos harmónicos que podem existir numa composição, salientando que o conteúdo harmónico de uma determinada composição poderá situar-se num grupo apenas, ou numa combinação de grupos. O autor relembra que “The harmonic materials emphasized in this book can be applied to any style of composition, if the style is not defined by any harmonic particulars, i.e., post-1950s jazz, pop, ECM, late 19th/20th century classical, etc.” (1996, p. 12). Logo, um estilo cuja definição conta com o parâmetro *harmonia*, como no caso dos *blues* por exemplo, fica fora desta lista. Antes de avançar para esta nova categorização, Miller apresenta-nos a sua definição de *modalidade*, que consiste no uso da oitava como limite e na divisão assimétrica desta oitava em sete notas diferentes, salientando que a divisão simétrica da oitava dá origem a escalas não-modais que contêm uma sonoridade particular também útil

⁵ Ênfase adicionada.

em composição (1996, p. 12). No entanto, é o facto de existir uma divisão assimétrica da oitava que permite que cada nota de um modo tenha as suas próprias características harmónicas e melódicas (Miller, 1996, p. 12). Esta é uma das qualidades essenciais da música modal. Vejamos então a categorização dos diferentes grupos harmónicos na tabela 2:

Tabela 2.

Os Diferentes Grupos Harmónicos, Segundo Ron Miller

Grupo	Características
TONAL	Movimento das fundamentais por quintas;
Sistema modal com regras específicas de organização.	Contorno modal específico ⁶ ; Relações diatónicas entre as fundamentais; Ritmo harmónico simétrico; Centro tonal bem definido.
MODAL (Modal arbitrário, forma livre); Sistema sem nenhuma organização preestabelecida.	Movimento das fundamentais, ritmo harmónico e contorno modal determinados pela vontade do compositor; Relações cromáticas entre as fundamentais; Centro tonal habitualmente indefinido.
CROMÁTICO (Tonal <i>plateau</i>); As mesmas qualidades que tonal, à excepção que não tem centro tonal definido.	Vários centros tonais (<i>plateaus</i>); Os centros tonais não são diatónicos entre si; Ritmo harmónico habitualmente simétrico.
NÃO-MODAL (simétrico)	Resoluções pouco claras, cada nota tem as mesmas qualidades harmónicas/melódicas; Os acordes e as melodias existem como uma sonoridade; Exemplo: Escalas diminutas, tons inteiros, 12 tons, aumentadas.

⁶ “The dynamic qualities of a group of chords within a section or phrase” (Miller, 1996, p. 12)

Após a apresentação destes quatro grupos harmónicos, Miller destaca um deles: o modal arbitrário, forma livre (1996, p. 13). Tal como tinha sido referido anteriormente, o autor pretende trabalhar a forma assimétrica livre e a ausência de relações harmónicas preestabelecidas, características que se encaixam neste grupo e que oferecem os maiores desafios em termos de complexidade. Este grupo divide-se por sua vez em três subgrupos que serão tratados ao longo do livro e que “from this point on, will generally be referred to as modal harmony” (Miller, 1996, p. 13). Antes de observarmos a tabela 3 com os detalhes de cada um destes subgrupos, vale a pena recordar aqui que, como pudemos constatar, Ron Miller é bastante detalhado na classificação dos diversos estilos de jazz, muitos deles com características modais, mas diferentes entre si, o que nos deixa bastante longe das definições algo incompletas apresentadas no início do capítulo. Os três subgrupos que se seguem estão organizados levando em conta:

- O ritmo harmónico – a duração dos acordes, dependendo do andamento;
- A qualidade melódica da linha do baixo;
- A definição de um centro tonal (Miller, 1996, p. 13, tradução livre).

Tabela 3.

Os três subgrupos de Harmonia Modal, Segundo Ron Miller

Subgrupo	Características	Exemplos no repertório
MODAL	Ritmo harmónico rápido (um acorde por tempo a	<i>Little One</i> – Herbie
VERTICAL	um acorde por compasso); Linha de baixo muito activa e melódica; Centro tonal indefinido; Melodias harmónicas ⁷ habitualmente cromáticas; Cada acorde é escutado mais como uma sonoridade do que uma modalidade.	Hancock; <i>Dance Cadaverous</i> – Wayne Shorter; <i>Yellow Bell</i> – Ralph Towner
	NOTA: O estilo Modal Vertical é muito activo e imponente. Aparece normalmente em zonas cadenciais de uma composição, mas pode aparecer	

⁷ “not the actual melody of a composition, but the melodic shape or contour that all the top notes of a group of chords, if spelled out, would create.” (Miller, 1996, p. 61)

Tabela 3.

Os três subgrupos de Harmonia Modal, Segundo Ron Miller (Continuação)

	na totalidade de algumas composições de andamento mais lento.	
MODAL <i>PLATEAU</i>	Ritmo harmónico suficientemente lento para que se estabeleça uma modalidade por acorde Linha de baixo menos activa e melódica Maioria das relações entre fundamentais não é diatónica Centro tonal indefinido Ritmo harmónico tende a ser simétrico, com dois ou quatro compassos por acorde	<i>Gazelle</i> – Joe Henderson; <i>Loft Dance</i> – David Liebman; <i>Maiden Voyage</i> – Herbie Hancock
MODAL LINEAR	1º Tipo Ritmo harmónico lento ou estático;	<i>In a Silent Way</i> – Joe Zawinul;
Dois tipos, dependendo do ritmo harmónico	Ausência de melodia de baixo, é mais um <i>vamp</i> ⁸ ; Tipicamente só um modo (fundamental) para toda a composição; Consegue identificar-se uma modalidade ou um centro tonal geral; Forma menos simétrica.	<i>Masqualero</i> – Wayne Shorter; <i>Sea Journey</i> – Chick Corea
	2º Tipo Ritmo harmónico mais rápido; Notas fundamentais, melodias e notas dos acordes geralmente diatónicas na sua maioria; Linha de baixo mais melódica; Centro tonal claramente definido; Forma mais simétrica.	<i>American Hope</i> – Ron Miller; Várias composições <i>pop</i> , brasileiras e <i>New Age</i>

⁸ “A vamp is a repeating melodic or harmonic idea, often one to four bars long. Vamps can provide an introduction to a performance or a background to an improvisation.” (Martin & Waters, 2009, p. 97)

É aqui no meio destes três subgrupos que podemos encontrar de facto um grupo harmónico correspondente à definição comum de Jazz Modal, que será aquele aqui descrito como *modal linear*. Para Ron Miller é apenas um subgrupo harmónico entre três, e não toda uma definição de uma corrente do jazz, questão que é também levantada por Titus (2010). A célebre composição de Miles Davis, *So What*, do álbum *Kind of Blue* poderia encaixar-se aqui no grupo harmónico *modal linear* de 1º tipo. Esta composição tem uma forma clássica de 32 compassos AABA. Cada uma das secções A de 8 compassos baseia-se num único modo – Ré Dórico – ao passo que a secção central B de 8 compassos se baseia exactamente no mesmo modo, mas transposto uma segunda menor acima – Mi♭ Dórico. Um só modo para toda a composição, ritmo harmónico quase estático, ausência de melodia no baixo e um centro tonal generalizado em Ré Dórico, confirmam esta categorização. Um único elemento nesta composição que se pode classificar como *modal plateau* é o facto de na secção B haver uma mudança não-diatónica em relação à fundamental do modo inicial, Ré Dórico para Mi♭ Dórico; neste momento da composição passámos a uma plataforma (*plateau*) diferente e isso sente-se imediatamente à primeira audição. Embora a modalidade dórica se mantenha, a melodia apenas foi transposta sem qualquer alteração, o que faz com que esta secção B não se deva chamar na realidade um verdadeiro B mas sim um A': A transposição dá-se sim, mas tudo o resto se mantém.

Esta categorização exaustiva dos vários estilos não deverá ser encarada como uma etiquetagem que coloque limitações a um processo criativo livre, mas sim como uma noção do panorama do que já foi feito no jazz, em particular em todo aquele que foi feito desde os anos 60, altura em que se terá dado um passo gigante na libertação do jazz das suas características puramente tonais. Se a maioria dos manuais de jazz se debruça bastante sobre estas e sobre a análise do *bebop*, o livro de Ron Miller aborda o lado menos estudado através da sua visão particular da harmonia do jazz moderno.

II. Explicação do sistema de Ron Miller

Construção e classificação dos modos

Ron Miller considera modal a qualidade da divisão assimétrica da oitava (1996, p. 12). Os modos mais conhecidos e utilizados são aqueles que se podem retirar da escala maior diatônica, a que Miller chama *modos diatônicos inalterados*, ou seja, o Jônio, Dórico, Frígio, etc. O autor estabelece dois métodos para a obtenção dos modos: o diatônico e o cromático. O primeiro é o método habitual: estabelece-se uma escala maior e fazem-se transposições sucessivas para obter todos os modos relativos à escala de origem, a que passaremos a chamar escala-mãe⁹. Na ilustração 1 vemos um exemplo em Dó maior.

The illustration shows seven modes derived from the D major scale (D, E, F#, G, A, B, C#) using the diatonic method. Each mode is shown on a staff with notes and fingerings indicated by Roman numerals:

- Jônio:** D, E, F#, G, A, B, C#. Fingerings: III, IV, VII, VIII.
- Dórico:** D, E, F, G, A, B, C. Fingerings: II, III, VI, VII.
- Frígio:** D, E, F, G, A, B, C. Fingerings: I, II, V, VI.
- Lídio:** D, E, F#, G, A, B, C#. Fingerings: VI, V, VII, VIII.
- Mixolídio:** D, E, F, G, A, B, C. Fingerings: III, IV, VI, VII.
- Eólio:** D, E, F, G, A, B, C. Fingerings: III, IV, III, IV.
- Lócrio:** D, E, F, G, A, B, C. Fingerings: I, II, VI, V.

Ilustração 1. Os modos obtidos a partir da escala de Dó maior pelo método diatônico. Estão assinalados os pontos em que há intervalos de meio-tom.

Por sua vez o método cromático consiste em construir estes modos com a mesma organização de tons e meios-tons, mas começando na mesma nota, como na ilustração 2.

⁹ Ron Miller chama-lhe *acoustic source* (1996, p. 45). Independentemente do nome, importa saber que a escala-mãe é o modo Jônio ou Jônio alterado que dá origem a outros seis modos que usam as mesmas alterações cromáticas.

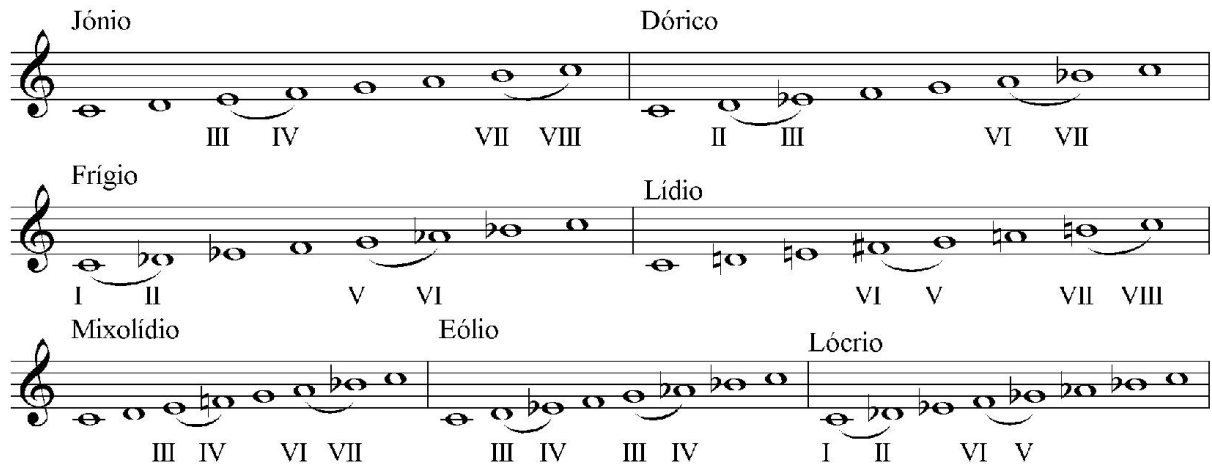


Ilustração 2. Os modos obtidos a partir da escala maior pelo método cromático. Começam todos na mesma nota provindo portanto de diferentes escalas maiores. Estão assinalados os pontos em que há intervalos de meio-tom.

A vantagem do método cromático é que como tem as notas fixas e apenas ocorrem alterações cromáticas, nenhum dos modos resultantes é diatónico aos restantes e torna-se mais simples a observação das diferenças modais entre eles. Neste capítulo do seu livro, Miller propõe que se construam os modos através da junção de dois tetracordes, o que nos permite a criação de modos que não existem em nenhuma escala conhecida. Mas por agora o aspecto mais interessante deste capítulo é a relação dos modos entre si. Miller estabelece que a comparação entre os modos proporciona ao compositor uma paleta harmónica que pode ser usada tal como um artista plástico usaria as diferentes cores. Nas suas palavras:

The main goal of this section is to establish a harmonic pallette for the composer of modal compositions to use in a manner similar to that of the visual artist. The “colors” are to be bright or dark, tense or relaxed, and to have emotional effects as well. (1996, p. 16)

Pela primeira vez no texto há uma referência a cores e à ideia de claro e escuro, tenso e relaxado. Este conceito irá ganhar mais importância ao longo do livro e deste estudo. Miller apresenta os tetracordes como tendo características modais próprias. Se pensarmos que um meio-tom pode ser representado pelo número 1, e um tom inteiro representado pelo número 2 (dois meios-tons), o primeiro tetracorde de uma escala maior pode ser representado da

seguinte forma: 2 2 1. Este tetracorde será então o tetracorde Jônio. Os restantes tetracordes que podemos encontrar nos modos retirados da escala maior são o Lídio (2 2 2), o Dórico (2 1 2) e o Frígio (1 2 2).

A tabela 4 mostra uma representação dos modos apresentados anteriormente, através deste sistema numérico. A soma da totalidade dos meios-tons terá sempre que ser 12. Para que isso aconteça, há um intervalo que liga os dois tetracordes que formam o modo, a que Miller chama o intervalo conector (1996, p. 17).

Tabela 4.

Os modos da escala maior representados por tetracordes e pelo número de meios-tons

Modo	Tetracordes	Meios-Tons	Conector
Lídio	Lídio & Jônio	222 & 221	1
Jônio	Jônio & Jônio	221 & 221	2
Mixolídio	Jônio & Dórico	221 & 212	2
Dórico	Dórico & Dórico	212 & 212	2
Eólio	Dórico & Frígio	212 & 122	2
Frígio	Frígio & Frígio	122 & 122	2
Lócrio	Frígio & Lídio	122 & 222	1

Esta tabela surge na página 17 do livro de Ron Miller e mostra claramente que, ao organizarmos os modos desta forma, com o modo Lídio no topo – e não pela ordem habitual como aparece nas ilustrações 1 e 2, que começam com o modo Jônio – é possível observar na coluna dos meios-tons que o intervalo de segunda menor contido em cada tetracorde se vai deslocando da direita para a esquerda. Esta é a ordem dos modos, do mais claro “bright”, o Lídio, para o mais escuro “dark”, o Lócrio (1996, p. 17). Se tomarmos o exemplo do modo Fá Lídio, que não tem nenhuma alteração e se toca com as teclas brancas do piano, ao avançarmos na ordem de claro para escuro descendo na tabela, tocaremos todos os modos a começar na nota Fá, mas progressivamente com mais teclas pretas, acrescentando bemóis e observando que as notas se vão deslocando para a esquerda do piano. Com este exemplo

simples, é possível a verificação de um *escurecimento* sucessivo da qualidade modal da escala, tanto visualmente como auditivamente.

Construção dos acordes modais

Agora que temos um conjunto básico de modos, o capítulo seguinte no livro de Miller mostra como poderemos construir acordes modais. Trata-se do capítulo III que tem por título “Construction of the Unaltered Diatonic Chords”. Sendo o assunto harmonia modal, para já o interesse foca-se na construção de acordes e não tanto na construção de melodias com estes modos. Encontramos aqui também duas metodologias propostas: o método abrangente e o método de super-estrutura sobre uma nota de baixo. Este último método – também apelidado pelo autor de *shorthand grip method* – será abordado por Miller em detalhe no capítulo VIII. Embora seja tão ou mais útil que o método abrangente, torna-se necessário o entendimento deste em primeiro lugar (1996, p. 20). No método abrangente, o espaçamento, o equilíbrio e as notas utilizadas são aspectos a considerar num agrupamento de notas, bem como as suas qualidades modais e propriedades acústicas (idem).

No que refere à selecção de notas para a construção de acordes, consideremos a escala maior – que em linguagem modal é o modo Jónio – a escala-mãe; a comparação dos restantes modos com esta escala determina a sua qualidade modal. As notas com alterações serão as notas características de cada modo. Assim, se tomarmos como exemplo o modo Mixolídio, podemos observar que a nota característica deste modo será a sétima baixada em meio-tom, como demonstra a ilustração 3:

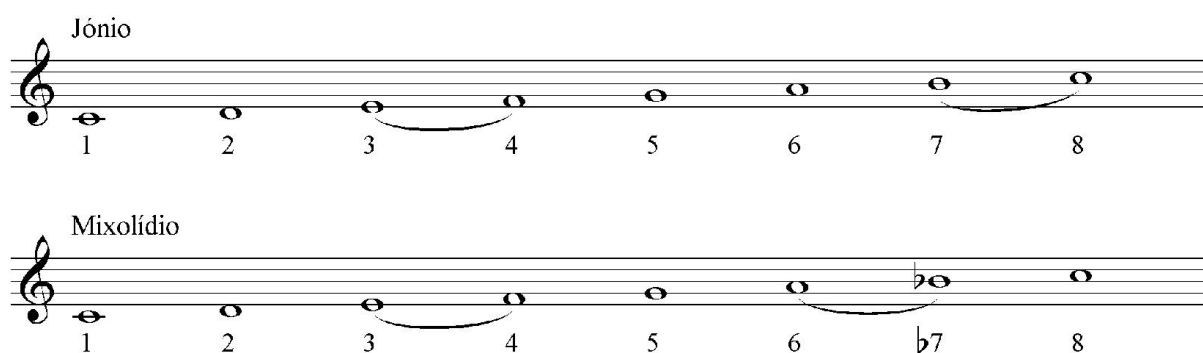


Ilustração 3. Comparação dos modos Jónio e Mixolídio. A nota diferente é a sétima que está meio-tom abaixo, tornando-se assim a nota característica do modo Mixolídio.

Na literatura de ensino do jazz, como a transposição é uma ideia muito presente, é bastante comum a representação de escalas ou modos apenas como uma expressão numérica, válida em qualquer tonalidade. Assim, a representação da ilustração 3 seria reduzida à seguinte:

Modo Jônio

1 2 3 4 5 6 7 8

Modo Mixolídio

1 2 3 4 5 6 b7 8

Podemos pensar assim no modo Mixolídio como sendo um Jônio com $b7$. Para construirmos um acorde modal com uma cor Mixolídia, esta nota deverá ser uma primeira escolha. Mas como não conseguimos obter um acorde apenas com uma nota, resta saber quais são as restantes notas preferenciais. Para além da nota característica, as notas preferencialmente presentes num acorde modal deverão ajudar a definir as suas qualidades modais. Ron Miller estabelece a prioridade dos “color tones” (1996, p. 20) através da tabela 5.

Tabela 5.

Notas Prioritárias na Definição dos Modos, Segundo Ron Miller

	1	2	3	4	5	6
Lídio	#4	7	3	6	9	(5) opcional
Jônio (1)	7	4	3	6	9	5
Jônio (2)	7	3	9	6	5	(sem 4)
Mixolídio (1)	$b7$	4	3	6	9	5
Mixolídio (2)	$b7$	3	9	6	5	(sem 4)
Dórico	$\sharp 6$	$b3$	$b7$	9	5	4

Tabela 5.

Notas Prioritárias na Definição dos Modos, Segundo Ron Miller (continuação)

Eólio	b6	2	5	b3	b7	4
Frígio	b2	5	4	b7	b3	b6
Lócrio	b5	b2	b7	b6	b3	4

A razão para a existência de duas linhas diferentes para os modos Jônio e Mixolídio será explicada mais à frente nos exemplos de acordes modais. Miller faz questão de salientar que esta tabela foi ajustada para se aproximar da prática comum na construção de acordes (1996, p. 20) e no apêndice do seu livro apresenta mais algumas ideias sobre o processo de determinação destes “color tones” (1996, p. 128). O autor afirma o modo Jônio como o mais estável de todos e com menos “desejo de resolver” (idem, tradução livre). Assim, pelo método da comparação dos restantes modos com este, como ficou descrito atrás, obtemos a nota característica do modo. As restantes notas são obtidas através do ciclo de quintas: se o modo Mixolídio é um jônio com b7, o modo Dórico é um Mixolídio com b3, e assim sucessivamente. Se repararmos na ordem dos modos do mais claro para o mais escuro, veremos que se forem todos obtidos a partir da mesma escala-mãe (a que tem a mesma armação de clave), as suas fundamentais encontram-se à distância de um intervalo de quinta perfeita acima, daí a referência ao ciclo de quintas. Miller explica o processo com o seguinte exemplo:

. . . Lydian could be thought of as Ionian with a sharp 4, the sharp 4 being the only difference between Ionian and Lydian built on the same root. Dorian could be thought of as Mixolydian with a flat third or as Ionian with its third and seventh flatted. To determine the primary color tone, a comparison with a mode’s immediate predecessor must be made, and the remaining color tones are derived from cycling back to the original Ionian. As one can see, this would give us a flat sixth as the primary color tone of Aeolian and a natural sixth as the primary color tone of Dorian. The process goes on... (Miller, 1996, p. 128)

A ilustração 4 ajuda a compreender o raciocínio de Miller. Na ilustração 5 conseguimos ver a ideia aprofundada para os modos Dórico e Eólio. O Dórico é um Mixolídio mais escuro, com $\flat 3$; por sua vez o Eólio distingue-se do Dórico pela $\flat 6$. Logo, a $\flat 6$ é uma nota característica do modo Eólio, e a $\sharp 6$ do modo Dórico, juntamente com a $\flat 3$ por comparação com os modos Jônio e Mixolídio.

Lídio $\sharp 4 \flat 7$

Jônio $\natural 4 \natural 7$

Mixolídio $\natural 4 \flat 7$

Ilustração 4. Os modos Jônio, Lídio e Mixolídio com as suas notas características. O modo Lídio é um Jônio com $\sharp 4$; o Mixolídio, um Jônio com $\flat 7$. As notas características do modo Jônio são assim as 4 e 7 naturais, que formam o trítono da escala diatónica maior.

É importante sublinhar que muitas destas escolhas de notas incluem a nota que se encontra à distância de trítono da nota característica principal. O intervalo de trítono que existe dentro da escala maior contribui bastante para a sua definição modal, logo é natural que as notas que constituem esse trítono sejam notas preferenciais também na definição dos diferentes modos (Miller, 1996, p. 129).

O espaçamento e o balanço ou equilíbrio entre as notas de um acorde modal são outros aspectos a ter em conta na sua construção. Para Ron Miller o espaçamento é ainda mais importante que a escolha de notas (1996, p. 20).

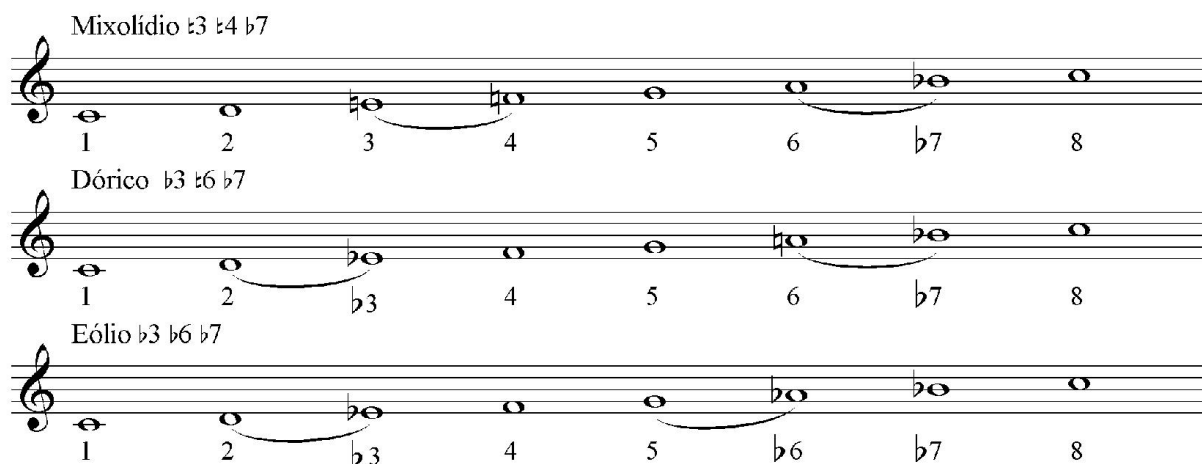


Ilustração 5. O modo Dórico entre os modos Mixolídio e Eólio. É mais escuro que o Mixolídio, com um maior número de notas alteradas, mas mais brilhante que o Eólio, sendo que a nota que os distingue é a 6, natural no Dórico e ♭6 no Eólio.

As quatro categorias de espaçamento são essencialmente a construção de acordes por terceiras adjacentes, por quartas, por segundas (*clusters*) ou por uma mistura destes três casos. Em relação ao equilíbrio, a ideia prende-se com a verificação da maneira como a distribuição vertical das notas contribui mais ou menos para a estabilidade do acorde. Sublinhando a sua intenção de não restringir o compositor a estilos predefinidos, Miller ressalva que um acorde construído de uma forma instável e desequilibrada poderá ser mesmo o objectivo e que em determinados contextos modais pode soar bastante apropriado (p. 21). Em seguida, apresenta algumas sugestões sobre como conseguir esse equilíbrio. Embora a informação aqui apresentada seja útil, não representa grande novidade em relação ao que já tem sido escrito acerca da construção equilibrada de acordes e não será aqui reproduzida.

Na página 22 deste capítulo III, Miller sugere então um procedimento básico para a construção de acordes modais, tendo em conta as ideias apresentadas antes. O autor relembra aqui que a tabela de escolha das notas prioritárias não está completamente em conformidade com as propriedades acústicas dos modos, que tem também um grande contributo da prática comum. Ao mostrar exemplos de acordes modais nas páginas seguintes, Miller apresenta vários que aparecem documentados em gravações ou música impressa. A exposição destes exemplos é bastante detalhada e plena de comentários valiosos para a compreensão dos acordes. Vale a pena transcrever aqui alguns destes exemplos.

The image shows five chords on a grand staff (treble and bass clefs) for the F Lydian mode. Above the staff are the chord symbols: F Δ 6/♯4, F Δ ♯4, and F Lydian. Below the staff are classification letters: T, Q, C, M, M. The notes are as follows:

- Chord 1 (T): F4, A4, C5, F5 (treble); F2, A2, C3, F3 (bass)
- Chord 2 (Q): F4, A4, C5, E5 (treble); F2, A2, C3, E3 (bass)
- Chord 3 (C): F4, A4, C5, E5, G5 (treble); F2, A2, C3, E3, G3 (bass)
- Chord 4 (M): F4, A4, C5, E5 (treble); F2, A2, C3, E3 (bass)
- Chord 5 (M): F4, A4, C5, E5, G5 (treble); F2, A2, C3, E3 (bass)

Ilustração 6. Alguns exemplos de acordes modais construídos sobre Fá Lídio. O acorde assinalado com T tem um espaçamento por terceiras; o Q significa espaçamento por quartas; o C representa um *cluster*; o M é um espaçamento misto.

A ilustração 6 mostra alguns exemplos de acordes modais construídos sobre o modo Lídio, neste caso em Fá. Na tabela 5, os modos Jônio e Mixolídio apresentam cada um duas versões na série de notas prioritárias. Ao apresentar exemplos de acordes modais construídos com estes dois modos, Miller explica que as suas versões mais comuns não apresentam normalmente a nota 4 na sua construção. No entanto, as que a apresentam são as construções com um “verdadeiro som modal” (Miller, 1996, p. 23, tradução livre). Recordo aqui que o modo Jônio é a mesma escala maior da teoria tonal clássica. O acorde da tónica construído sobre a escala maior não tolera obviamente a presença do quarto grau, esse facto comportaria um nível de dissonância indesejado. Na harmonia modal por outro lado, um acorde construído no modo Jônio pode ter a terceira e a quarta juntas como uma sonoridade desejada, dependendo do contexto. A ilustração 7 mostra exemplos dos dois casos.

The image shows four chords on a grand staff (treble and bass clefs) for the D Ionian mode. Above the staff are the chord symbols: Eb Δ 11, D Δ 6/9, and A/D. Below the staff are classifications: Modalidade real, Exótico, Tradicional, Contemporâneo. The notes are as follows:

- Chord 1 (Modalidade real): Eb4, G4, Bb4, Eb5 (treble); Eb2, G2, Bb2, Eb3 (bass)
- Chord 2 (Exótico): D4, F4, Ab4, D5 (treble); D2, F2, Ab2, D3 (bass)
- Chord 3 (Tradicional): D4, F4, Ab4, D5 (treble); D2, F2, Ab2, D3 (bass)
- Chord 4 (Contemporâneo): D4, F4, Ab4, D5 (treble); D2, F2, Ab2, D3 (bass)

Ilustração 7. Exemplos de acordes modais construídos sobre o modo Jônio. Todos têm um espaçamento misto. Os exemplos são transcrições do livro de Miller, incluindo as cifras e as classificações por debaixo de cada acorde, que têm aqui uma tradução livre.

O modo Mixolídio pode também ter uma versão mais tradicional, sem o grau 4, ou uma versão com um som modal mais completo e definido. A ilustração 8 mostra mais alguns exemplos retirados do livro de Miller.

Ilustração 8. Exemplos de acordes construídos sobre o modo Mixolídio. O primeiro está construído por quartas, o segundo tem um espaçamento misto, o terceiro apresenta os graus 3 e 4 e por isso tem um verdadeiro som modal. O quarto acorde é um caso real, retirado de uma composição de Thelonious Monk chamada *Monk's Dream* (Miller, 1996, p. 23).

No resto do capítulo, os exemplos sucedem-se para os restantes modos diatónicos inalterados, mas através destes já é possível ter uma ideia do que são os acordes modais. Em suma podemos considerar estas construções *verticalizações* do modo, ou seja, em vez de expressarmos o modo melodicamente, como é mais comum, apresentamos uma versão do modo na vertical, sob a forma de um acorde, com as suas principais características modais presentes. Se regressarmos um pouco à história do jazz, observamos que os primórdios do jazz modal tiveram como características a expressão horizontal dos modos sob a forma de melodia, e a recusa das progressões harmónicas rápidas e complexas do *bebop*, em que se torna necessário um pensamento harmónico vertical para se conseguir tocar sobre as mesmas. Ao pensarmos os modos verticalmente, estamos na verdade a associar estes dois tipos de pensamento – o horizontal do jazz modal inicial, e o vertical do *bebop* que o precedeu. A expressão *acorde modal* torna-se assim bastante adequada.

O método de super-estrutura sobre uma nota de baixo é o método alternativo de construção de acordes apresentado por Ron Miller. O autor chama-lhe *shorthand grip method* (1996, p. 20) e dedica-lhe um capítulo inteiro. O método abrangente descrito anteriormente permite a construção de uma enorme quantidade de acordes modais com diferentes equilíbrios e espaçamentos. O problema é que também pode envolver um processo moroso na busca dos efeitos desejados, dada a quantidade de opções disponíveis e parâmetros a ter em conta. Por

seu lado o *shorthand grip method* funciona como uma espécie de método rápido. Miller usa a expressão *grip* para se referir à posição que os dedos da mão direita de um pianista assumem para tocar um acorde (p. 50). Assim, o método de super-estrutura sobre uma nota de baixo significa que podemos construir acordes modais tocando ao piano uma determinada estrutura na mão direita sobre uma nota de baixo na mão esquerda. A expressão *shorthand* (atalho) é aplicada porque com este método, o conhecimento teórico da construção de acordes proposto pelo método abrangente dá lugar a uma abordagem algo mais intuitiva e rápida. Miller explica que este método surge pela análise de várias gravações de jazz contemporâneo, bem como pela abordagem de vários pianistas de jazz mais recentes. Os acordes que se podem criar com este método aparecem frequentemente nestes contextos e constituem um tipo de construção muito peculiar.

Neste método, Miller propõe uma série de estruturas de três notas às quais poderá ser adicionada uma quarta nota. Estas são as super-estruturas (*upper structures*) e cada uma delas tem um nome e uma construção particular. A modalidade dos acordes é conseguida através da relação entre a super-estrutura e a nota do baixo.

Exemplo a) Estrutura sus 2

Exemplo b) Estrutura 6/5

Lídio Frígio Dórico Jônio

Ilustração 9. Super-estruturas sobre notas de baixo. O exemplo a) mostra a mesma super-estrutura com notas de baixo diferentes, resultando em modalidades diferentes. O exemplo b) usa a mesma nota no baixo mas a super-estrutura, embora igual, está transposta, dando origem também a uma modalidade diferente.

A ilustração 9 mostra dois exemplos deste tipo de construção. O exemplo a) é construído com a estrutura sus 2. A sobreposição desta estrutura sobre as diferentes notas de baixo resulta em diferentes modalidades. O exemplo b) usa a estrutura 6/5, assim apelidada pelo número de meios-tons entre as três notas principais. Aqui as notas acrescentadas são o Fá no primeiro caso e o Sol no segundo. Neste exemplo, a nota de baixo mantém-se e é a estrutura que é transposta, embora se mantenha a mesma relação de intervalos, ou seja, o mesmo *grip*.

O problema das cifras

Importa deixar aqui uma nota em relação às cifras utilizadas nos exemplos aqui apresentados. O sistema de cifras no jazz desenvolveu-se um pouco anarquicamente ao longo dos anos e ainda hoje não existe uma convenção ou um consenso geral sobre como se devem cifrar determinado tipo de acordes. A prática comum e a linguagem harmónica do jazz dão em geral as pistas necessárias para uma utilização bem sucedida das cifras, mas essa utilização é certamente mais eficaz no contexto do jazz tonal. A cifra tradicional do jazz prevê a construção de acordes essencialmente por sobreposição de terceiras. Para além disso, existe uma tendência para que os pianistas e guitarristas de jazz usem determinadas construções preestabelecidas, mais conhecidas por *voicings*, para interpretar as cifras mais comuns. Isto traduz-se por si só numa herança dentro da linguagem, que cristaliza num número finito a quantidade de cifras e *voicings* diferentes que se utilizam na prática comum do jazz. Neste caso, a construção de acordes modais apresenta novos desafios. Se no jazz tonal a presença da terceira e da sétima num *voicing* é quase sempre suficiente para a definição harmónica básica de um acorde, aqui, como cada modo tem as suas notas prioritárias, a criação de uma cifra adequada usando os moldes da cifra tradicional do jazz traz alguns problemas. Tomemos como exemplo a cifra Dm7; num contexto mais tradicional, um músico improvisador vai pensar nela quase sempre como correspondente a um modo Dórico. A prática comum assim o diz, e as exceções existem, mas vão sempre depender da análise do contexto musical em que esta cifra aparecer. Por seu lado, um músico que estiver a tocar um instrumento harmónico acompanhador – frequentemente um pianista ou um guitarrista – vai tocar sobre esta cifra um *voicing* que colocará em evidência as notas Fá e Dó, respectivamente os graus $b3$ e $b7$. Se observarmos a tabela de notas prioritárias no modo Dórico, constatamos que o $b7$ é a terceira nota mais importante para a definição do modo, sendo a primeira escolha a $\sharp 6$. Se este músico tiver a intenção de tocar um *voicing* típico de Dm7, nunca irá pensar neste grau em primeiro lugar. Para que isso não aconteça, a própria cifra terá que ter a representação Dm7(add6), ou Dm13, por exemplo. E mesmo assim, certamente que o tipo de *voicing* que o músico irá escolher, embora possa ser perfeitamente adequado para um contexto tonal, corre o risco de não contemplar o tipo de espaçamento desejado pelo compositor.

O famoso *voicing* da composição *So What* de Miles Davis, atribuído a Bill Evans, tem essencialmente um espaçamento por quartas sobrepostas com uma terceira no topo. Se pensarmos na colecção de *voicings* mais convencionais que são normalmente utilizados para

tocar Dm7, este não é um deles. Isto é bastante claro na maioria da literatura de jazz que se dedica a *voicings*, de tal forma que, dada a popularidade que esta composição e este *voicing* ganharam na história do jazz, existem autores que lhe dedicam um capítulo inteiro. É o caso de Mark Levine no seu *The jazz piano book* (1989). O capítulo doze – “So What Chords” (p. 97) – desta obra de referência no ensino do jazz, mostra o *voicing* tal como foi gravado originalmente e dedica em seguida sete páginas a mostrar outras situações em que o acorde pode ser utilizado, com o intuito de enriquecer o vocabulário harmónico do estudante de jazz. O *Jazzology*, um conhecido livro de teoria de jazz, escrito por Robert Rawlins e Nor Eddine Bahha, tem uma secção sobre *voicings* modais. Para estes autores, harmonia modal é sinónimo de harmonia quartal (2005, p. 80), ou seja, acordes construídos com sobreposições de intervalos de quarta. Este era o tipo de *voicing* preferido pelo pianista McCoy Tyner nas suas interpretações de composições modais do início dos anos 60, em particular como membro do quarteto do saxofonista John Coltrane. Rawlins & Bahha (2005) dão exemplos de utilizações possíveis dos acordes quartais e apresentam em seguida os *So What voicings* como uma construção alternativa àquele tipo de acordes. Os *So What voicings* aparecem aqui com a sugestão de serem utilizados essencialmente sobre harmonias menores de uma forma diatónica, ou cromática para gerar dissonância e tensão (p. 81). A cifra apresentada por estes autores é, no exemplo de Ré menor, Dm7sus4. Dan Haerle escreveu um livro de exercícios de acordes para pianistas de jazz, o *Jazz piano voicing skills* (1994). Como o próprio nome indica, não é um livro teórico, apenas contém exercícios escritos em partitura, com algumas indicações de contexto no início de cada capítulo. Naquele que se intitula precisamente “‘So What’ voicings” (p. 55), o autor apresenta o *voicing*, fala sobre a sua construção e algumas particularidades e aplicações. Ali pode ler-se o seguinte comentário, por comparação com os acordes quartais que estão contemplados no capítulo anterior: “The major third on top of the voicing seems to create a brightness and warmth that one would not normally associate with a fourth voicing” (Haerle, 1994, p. 55). Haerle neste caso está a referir-se às características sonoras da própria construção do acorde, independentemente do modo que ele representa. Na verdade este autor sugere também a utilização deste *voicing* num contexto Lídio (idem). É um facto que este *voicing* desde então tem tido muitas aplicações diferentes em diferentes contextos, mas do ponto de vista histórico, por causa da sua ligação à composição *So What*, a Miles Davis e a Bill Evans, será sempre pensado em primeiro lugar na sua associação ao

modo Dórico. A ilustração 10 mostra a partitura da quinta edição do *real book*¹⁰ com a referida composição. É de notar que, apesar da presença da cifra, os acordes aparecem completamente escritos na partitura e ainda aparece a referência “dorian” junto a cada cifra, o que deixa claro que a cifra neste caso não era suficiente.

Se o problema da cifra em relação ao *So What voicing* já foi devidamente tratado pelos referidos autores, este caso é apenas uma gota no oceano de acordes possíveis de obter através do método de Ron Miller, todos eles apresentando desafios semelhantes ou mais difíceis do que os descritos anteriormente. Miller reconhece este problema e refere-o no seu livro:

At this time it should be pointed out that there is a problem with the standardization of modal chord symbols. Throughout the remainder of the text, the chord symbols given in the examples are a compilation of suggestions that I have received from the many students I have had from all parts of the world. These suggested symbols work, but are open to criticism. (Miller, 1996, p. 22)

O autor não apresenta propriamente uma solução, mas faz ressalva desse facto. Também não faz parte dos objectivos do presente estudo a sugestão de soluções para este problema. No entanto é de salientar que tem sido uma prática mais ou menos recorrente em alguns compositores contemporâneos, a utilização de cifras em que apenas se indicam o nome do modo e a sua fundamental, deixando ao critério do músico a escolha de um ou vários *voicings* e estilos de acompanhamento que ajudem a definir o modo indicado. A ilustração 11 revela um detalhe da secção rítmica numa partitura de Maria Schneider, onde se pode ver uma cifra que tem apenas o nome do modo, neste caso Sol Lídio.

¹⁰ O *real book* é uma das mais populares compilações de partituras de jazz sob a forma de *lead sheet*, que é uma partitura simples, com a melodia principal de uma composição e uma cifra, com poucos detalhes e sem qualquer tipo de arranjo. O nome comum dado a este tipo de compilações é *fake book*. O *real book* foi compilado em Boston no início dos anos 70 e era distribuído na área da Berklee College of Music. Na altura era considerada a compilação mais precisa e com as harmonias mais idiomáticas e características do repertório de jazz, e isso trouxe-lhe grande popularidade. Mais tarde, por comparação com *fake books* posteriores, veio a revelar-se um livro com bastantes erros. Contudo, a sua largamente difundida distribuição clandestina e ilegal (porque não era uma edição autorizada e não pagava quaisquer direitos), faz dele o *fake book* mais utilizado do mundo. (Witmer & Kernfeld, n.d.)

(MED. JAZZ) **SO WHAT** 399.
- MILES DAVIS

(BASS LINE ONLY)

D-7 (DORIAN)

1. 2.

D-7 (DOR.)

D.S. al f

SOLOS ON ENTIRE FORM:
D-7 Eb-7 D-7
1b b b

Ilustração 10. Lead sheet da composição *So What*, tal como aparece na quinta edição do *real book*. Apesar da presença da cifra, surge ainda a indicação do modo e os acordes aparecem totalmente transcritos.

Ilustração 11. Detalhe de uma partitura de Maria Schneider. É possível observar aqui um exemplo de uma cifra com apenas o nome do modo – G Lyd. Ou seja, Sol Lídio.

Dan Haerle, no seu capítulo referido anteriormente dedicado aos “‘So What’ voicings” (1994, p. 55), cifrou os acordes desta forma (pp. 56-58). Ainda não será esta a solução ideal, mas pelo menos tem a vantagem de estar de acordo com a ideia de se improvisarem não só as melodias mas também os acompanhamentos, alargando a tradição do jazz a novas áreas harmónicas sem criar uma rotura com as origens. Obviamente que esta solução pressupõe que o músico acompanhador conheça bem os modos e as suas notas características. Este é um dos casos em que o estudo do trabalho de Ron Miller ganha grande importância. Apesar de tudo isto e em última instância, o compositor que deseja que determinada sonoridade seja preservada nalgum acorde ou grupo de acordes em particular, deverá escrever detalhadamente todas as notas na partitura. É a solução mais segura, mas que não resolve o problema das cifras e deixa esta questão em aberto.

Características dos modos inalterados

No capítulo IV do seu livro, Ron Miller reserva este espaço para falar das características dos modos inalterados. É um capítulo pequeno mas de grande importância porque se refere à noção de claro e escuro e às características emocionais de cada modo. O capítulo começa com a seguinte afirmação de Miller: “The following characteristics of the unaltered modes are the seed qualities for all subsequent modes and their chords to be introduced in the book” (1996, p. 28). Quer isto dizer que, uma vez estabelecidas estas características, os novos modos que poderão ser introduzidos no sistema serão variações destes modos iniciais: com as mesmas qualidades básicas, mas também com alguns matizes particulares inerentes à maneira como eles divergem dos modos inalterados iniciais (idem). O autor procura estabelecer aqui uma gradação de claridade para escuridão, “brightness to darkness”, (idem) dos modos inalterados – assunto que já havia tido uma primeira abordagem na página 16 do seu livro – bem como as propriedades emocionais de cada um destes modos. A tabela 6 é uma transcrição traduzida da que aparece na página 28.

Tabela 6.

A Ordem de Claro para Escuro

1. Lídio	O mais claro
2. Jônio	
3. Mixolídio	
4. Dórico	
5. Eólio	
6. Frígio	
7. Lócrio	O mais escuro

Miller relembra que, como já havíamos observado antes, a deslocação representativa dos meios-tons da direita para a esquerda aumenta o grau de escuridão, ou seja, este aumento é a concretização dos efeitos provocados pela “bemolização” (idem, tradução livre). Para além desta gradação de claro para escuro, o autor sugere ainda que se reconheçam qualidades emocionais nos modos, que estes provocam algum tipo de resposta emocional no ouvinte (p.

29). Sendo este um assunto bastante subjectivo, Miller sublinha que estas características emocionais são bastante gerais e poderão ser influenciadas ou distorcidas por diversos factores musicais – andamento, tessitura, espaçamento dos acordes, ritmo harmónico, melodia – ou mesmo pela própria experiência pessoal de cada ouvinte – familiarização com diferentes géneros de música, herança cultural (idem). O autor apresenta uma lista detalhada de adjectivos para cada um dos modos, baseada na sua própria pesquisa junto de ouvintes, embora não refira detalhes científicos sobre a forma como recolheu estas opiniões. Como exemplo ilustrativo, transcrevo aqui com tradução livre os adjectivos associados a três dos sete modos inalterados:

- Lídio – agressivo, urgente, frenético, urbano, activo.
- Jónio – estável, pacífico, calmo, contente, esperançoso.
- Mixolídio – transitório, buscante, suspenso, flutuante.

Tendências de resolução

Neste capítulo, Ron Miller fala-nos ainda sobre as tendências de resolução dos acordes modais. O autor tenta estabelecer aqui um paralelo com a música tonal, onde um acorde dominante representa tensão, instabilidade e desejo de resolução para um acorde de tónica, estável, em repouso e sem tensão resolutiva. Como estamos aqui a lidar claramente com relações harmónicas não-funcionais, Miller procura criar assim alguma funcionalidade modal. As tendências de resolução apresentam três aspectos a ter em conta, descritos na tabela 7.

Tabela 7.

Tendências de Resolução, segundo Ron Miller

Momentum

O desejo da fundamental do acorde, de resolver para a tónica da sua relativa maior, ou seja, para a fundamental da sua escala-mãe. Exemplo: Dó Frígio tende a resolver para Lá \flat Jónio. Os acordes poderão percorrer o ciclo de quintas para outros acordes com menos *momentum* até chegar à tónica. Exemplo: Ré Dórico tende a resolver

Tabela 7.

Tendências de Resolução, segundo Ron Miller (continuação)

	para Sol Mixolídio, que tende a resolver para Dó Jônio ¹¹ .
Resolução Modal	O desejo de um acorde modal, de aliviar a sua tensão e tornar-se no modo Jônio com a mesma fundamental. Exemplo: Dó Eólio para Dó Jônio.
Estabilidade	A ausência de necessidade de resolução de um acorde modal, ou seja, a ausência de tensão. O modo Jônio é o único modo com esta propriedade. Todos os outros modos têm maior ou menor grau de instabilidade, sendo esta gradação a mesma que a ordem de claro para escuro, com a exceção do modo Lídio, que é menos estável que o Jônio e tende a resolver para este.

No final deste capítulo, Ron Miller faz a seguinte menção:

We now have a simple palette of primary colors with which to create our harmonic scene. We can create a modal landscape by contrasting bright chords with dark ones. We can bring about an emotional response from the listener by our selection of modality and by careful selection of the general key or tessitura of all the chords. In addition, we can enhance the effect by the selection of the appropriate tempo and harmonic rhythm. (1996, p. 29)

Neste parágrafo, a analogia com as artes plásticas é uma vez mais colocada em evidência. A sugestão da utilização de acordes modais como uma paleta de cores para a construção de uma paisagem harmónica traz-nos à memória as características frequentemente apontadas à música dos compositores franceses do início do século XX, nomeadamente Debussy e Ravel, e da sua associação ao movimento impressionista que acontecia na pintura

¹¹ Ron Miller explica assim dentro do seu sistema como funciona uma das mais importantes progressões do jazz, o II-V-I. Voltará a referi-lo quando tratar a cadência paródica de II-V-I na secção de contorno artificial.

francesa dos seus contemporâneos. Também estes compositores usaram estes modos na sua música, e também ela é frequentemente descrita sob a forma de imagens.

Por seu lado, a música para cinema também poderá beneficiar de um estudo das características emocionais dos acordes modais. Uma vez que uma das grandes funções da música nos filmes é a de orientar emocionalmente o ouvinte dentro da história (Kompanek, 2004, p. 1), o conhecimento e utilização das qualidades emocionais dos modos poderá ser mais uma ferramenta valiosa para o compositor de música para imagem.

Outros modos

Até aqui só foram considerados os modos retirados da escala maior, ou seja, os modos inalterados. Porém, Ron Miller prevê a utilização de bastantes mais modos neste sistema, incluindo modos criados artificialmente (sem terem origem nalguma escala conhecida), através do método da construção por tetracordes. A seguir aos modos inalterados, um outro conjunto de modos bastante utilizados são os modos retirados da versão ascendente da escala menor melódica. Como Miller pretende que se retenha a noção das características básicas do modo com alterações subtis na sua coloração, a designação desta nova escala-mãe não será menor melódica, mas sim *diatónica alterada número 1*, um modo jónio com $b3$ (1996, p. 32). Para além da diatónica alterada n. 1, o livro de Miller aborda ainda os conjuntos de modos retirados da escala diatónica alterada n. 2 (menor harmónica), diatónica alterada n. 3 (maior harmónica, ou seja, jónio $b6$) e diatónica alterada n. 4 (menor melódica #5). Em capítulos dedicados, o autor explica a construção destes modos, comenta as suas características, e dá exemplos de acordes modais para cada um.

Acordes não-modais

No âmbito dos acordes, Miller refere-se à utilização de *acordes não-modais* e dedica um capítulo a este assunto. Os acordes não-modais são acordes que podem surgir numa composição de características modais, mas que não têm modalidade definida, normalmente pela ausência de uma ou mais notas prioritárias na sua definição. O conhecimento destes acordes é importante porque haverá situações em que pode ser desejável uma textura harmónica menos densa, e a exclusão de certas notas atrás tidas como importantes deve

tornar-se numa opção possível. Este tipo de acordes encontra-se com frequência em composições de jazz contemporâneo e por vezes a sua análise torna-se difícil pela sua ambiguidade. Miller divide os acordes não-modais em dois grupos:

- Acordes com nota acrescentada (*add note chords*) – derivados de cadências não resolvidas, em que a nota não resolvida se torna uma suspensão ou retardo (1996, p. 38).
- Acordes com nota omitida (*delete note chords*) – Acordes a que se suprime uma nota para criar determinado tipo de espaçamento ou sonoridade (idem).

A ilustração 12 mostra dois exemplos de *add note chords*. Nos dois casos a ausência da terceira não permite uma boa definição modal. Em vez disso os acordes apresentam a segunda ou a quarta como notas suspensas, como se tivessem resultado de uma cadência não resolvida e se tratassem de notas retardo. Esta sonoridade é muito comum no jazz contemporâneo. Em ambos os casos, se estivermos perante acordes isolados, a terceira maior é habitualmente gerada acusticamente (Miller, 1996, p. 39). No entanto, inserida no contexto de uma composição, em particular se a nota que for a terceira menor do acorde tenha soado no acorde anterior, essa evidência poderá não ser tão clara. De uma maneira geral, tratar-se-á o exemplo a) como um acorde Jônio e o exemplo b) como um acorde Mixolídio.

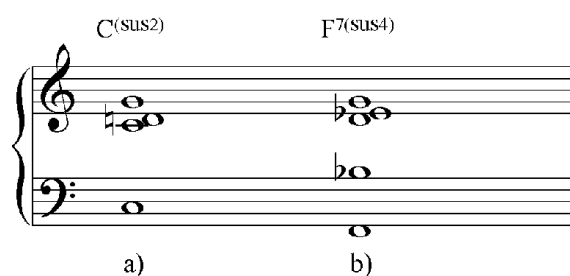


Ilustração 12. Dois exemplos de *add note chords*. Os acordes contêm notas suspensas que substituem a terceira. Como a terceira maior é normalmente gerada acusticamente (dependendo do contexto), o exemplo a) pode ser um acorde Jônio e o exemplo b) um acorde Mixolídio.

Os *delete note chords* são acordes a que se suprimiu uma nota para conseguir determinada sonoridade ou espaçamento. Como esta nota é normalmente uma nota prioritária na definição do modo, fica comprometida a definição modal do acorde. A ausência da 6 num acorde com $\flat 3$ pode levantar a dúvida entre Dórico e Eólio, por exemplo. A ilustração 13 apresenta alguns exemplos deste tipo de acordes.

The image shows four musical examples of delete note chords on a grand staff (treble and bass clefs). Above each example is a label: a) Fm11, b) Fmaj9(omit3), c) F-9(omit3), and d) Fm9(omit5). Example a) shows a full Fm11 chord with notes F, Ab, Bb, C, Eb, F, Ab, Bb. Example b) shows an Fmaj9 chord with the 3rd note omitted, resulting in notes F, Ab, C, Eb, F, Ab, Bb. Example c) shows an F-9 chord with the 3rd note omitted, resulting in notes F, Ab, C, Eb, F, Ab. Example d) shows an Fm9 chord with the 5th note omitted, resulting in notes F, Ab, Bb, C, Eb, F, Ab.

Ilustração 13. Exemplos de *delete note chords*. O exemplo a) não tem 6. Pode ser Eólio, mas tende a soar Dórico devido à força da sexta maior na série dos harmónicos. Os exemplos b), c) e d) são *voicings* que se encontram com frequência no jazz contemporâneo.

Nesta ilustração, o exemplo a) demonstra o que foi dito: a ausência da 6 torna ambígua a modalidade do acorde, que no entanto tende a soar dórico, devido à força que a sexta maior (13^a) tem na série dos harmónicos (Miller, 1996, p. 40). O exemplo b) é um som jónio bastante contemporâneo, habitualmente cifrado também como C/F; o exemplo c) é a versão mixolídia do exemplo b), bastante usada por Ravel (p. 41); o exemplo d) é um acorde típico da música *new age*, a segunda menor e a quinta perfeita conferem-lhe uma sonoridade particular (idem).

Ron Miller demonstra com esta abordagem que praticamente qualquer tipo de acorde pode ser explicado dentro do sistema modal. Esta abrangência é bastante importante e transporta para um novo patamar o conceito escala-acorde introduzido por George Russell nos anos 50 e adoptado em geral no ensino do jazz. Miller sugere que se procurem em gravações e música impressa os mais diversos exemplos de acorde e que se criem novos, suprimindo uma ou duas notas a um acorde completamente construído, procurando sonoridades, relações de intervalos e espaçamentos particulares, e verificando a modalidade implícita.

Ligação de acordes e construção de progressões – contorno harmónico

Uma vez estabelecida a paleta de acordes modais, importa tratar a questão de como juntá-los em progressões. A maioria das composições de jazz contemporâneo têm áreas com um grande número de acordes que não estão relacionados diatonicamente entre si (Miller, 1996, p. 44). A ligação eficaz entre os acordes modais nas diferentes áreas que podem co-existir numa composição, pode beneficiar de algumas técnicas, dependendo do ritmo harmónico. As áreas modais lineares têm normalmente poucos acordes e por isso dispensam cuidados especiais na sua ligação; as zonas tonais e de II- Vs têm ligações preestabelecidas; as áreas que requerem algum cuidado são as de tipo modal vertical e modal *plateau*, e é nesse sentido que se apresentam as seguintes técnicas de ligação de acordes, que podem ser organizadas em duas categorias (idem):

- Harmónico-melódicas
- Harmónico-rítmicas

Técnicas harmónico-melódicas

Dentro das técnicas harmónico-melódicas, pode haver três tipos de ligações:

- Ponto focal comum
- Contorno artificial
- Manipulação melódica

Ligação por ponto focal comum

O ponto focal comum proporciona um ponto de unificação entre acordes que não estão relacionados diatonicamente. Pode ser uma nota comum no topo dos acordes, no baixo, ou estruturas comuns, internas ou também no topo (super-estruturas). O exemplo da ilustração 14 é transcrito do livro de Miller, e mostra uma ligação de acordes por um ponto focal comum, neste caso a nota de topo dos acordes.

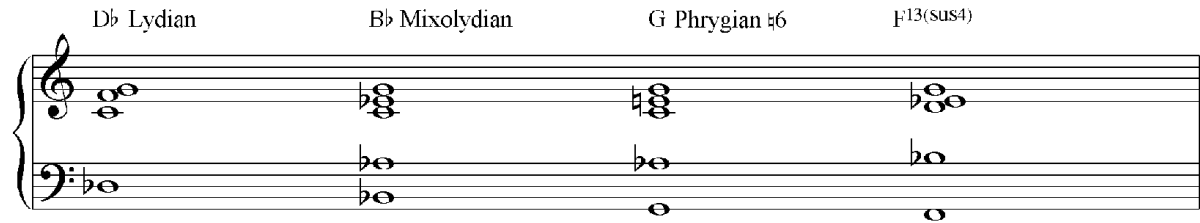


Ilustração 14. Ligação de acordes não-diatônicos através de um ponto focal comum. Neste caso, uma nota comum no topo dos acordes.

Nesta situação, como estamos a lidar com harmonia não-funcional, a preocupação com a construção melódica do baixo ganha relevo porque não está cingida aos habituais movimentos de quartas e quintas da harmonia funcional. Miller sugere mesmo que se comece por escolher aquela que será a nota comum na tessitura apropriada, e que se componha em seguida a melodia do baixo, que poderá ser um motivo especial ou simplesmente um padrão simétrico que traga alguma estrutura à progressão (1996, p. 45). Só então se deverá procurar as restantes notas dos acordes. Muito importante aqui é conhecer bem a escala-mãe de cada modo. A escolha é vasta e requer muita experimentação. Seguindo o exemplo da ilustração 14, a nota Sol, que funciona aqui como ponto focal comum, ocupa estas posições nas seguintes escalas-mãe:

- 5 de Dó Jônio
- 3 de Mi \flat Jônio
- 2 de Fá Jônio
- 7 de Lá \flat Jônio
- 7 de Lá \flat Jônio \flat 3 (diatónica alterada n. 1)
- 6 de Si \flat Jônio \flat 3...

E podíamos continuar. As opções são muitas e cada um destes modos Jônio pode dar origem a outros seis modos. No caso deste exemplo em particular, as escalas-mãe utilizadas são as seguintes:

Nota comum	Modo	Escala-mãe
Sol é #4 em	Réb Lídio	Láb Jônio
Sol é 6 (13) em	Si♭ Mixolídio	Mi♭ Jônio
Sol é fundamental em	Sol Frígio ♯6	Fá Jônio ♭3 (mel. menor)
Sol é 2 (9) em	Réb Lídio	Láb Jônio

Ainda acerca deste seu exemplo, Miller chama a atenção para a relação entre as escalas-mãe: todas as fundamentais destas escalas estão relacionadas com Mi♭ Jônio ou com Láb Jônio, e que as notas dos acordes têm algumas relações diatônicas (1996, pp. 45-46). Quer isto dizer que este exemplo deverá funcionar bem como um todo, mas nem sempre é este o efeito desejado. O contraste e o contorno modal também são importantes na selecção dos acordes.

Ron Miller apresenta ainda no seu livro, exemplos de ligações por ponto focal comum com a nota do baixo (nota pedal) e com estruturas internas comuns, que não serão transcritos aqui. O capítulo dedicado às super-estruturas sobre uma nota de baixo também contém exemplos de ligações por ponto focal comum, que neste caso será, ou a própria super-estrutura, ou a nota do baixo.

Contorno artificial

Numa progressão tonal existe um contorno de tensão e resolução ajudado pelas cadências. O contorno artificial tenta criar o mesmo tipo de curva de tensão e resolução numa progressão modal (Miller, 1996, p. 44). Existem alguns parâmetros a ter em conta:

- Contraste modal – Claro para escuro, etc.
- *Momentum* – O desejo de resolver para Jônio, descrito nas tendências de resolução.
- Cadência – Paródia do II-V-I

- Resolução melódica – Resolução de notas vizinhas
- Espaçamento de acordes (idem).

O contraste modal utiliza a organização claro-escuro dos modos para conseguir que uma progressão tenha alguma espécie de contorno. A conhecida cadência tonal II-V-I segue uma ordem Dórico-Mixolídio-Jônio, ou seja, vai de escuro para claro, para ainda mais claro, bem como prossegue de menos estável para mais estável. E, estando os acordes relacionados diatonicamente, satisfaz o *momentum*, o desejo das fundamentais dos acordes de caminharem para a tônica através do ciclo das quintas (Miller, 1996, p. 60). Este princípio pode ser adaptado ao sistema modal-cromático. O exemplo da ilustração 15 é transcrito do livro de Miller, ao qual foi acrescentada a informação dos nomes dos modos e das suas fontes acústicas (escalas-mãe).

Modo: jônio	mixolídio	eólio	frígio	mixolídio
(Fonte: Dó)	(Mi)	(Si)	(Mib)	(Mi)

Ilustração 15. Exemplo de progressão com contorno modal. A ordem claro-escuro vai aumentando o grau de tensão até ao acorde mais escuro, dando-se depois uma libertação da tensão num acorde mais claro.

No exemplo da ilustração 15, os acordes progredem de modos mais claros para sucessivamente mais escuros. No final há uma espécie de cadência ou libertação da tensão num modo mais claro. O efeito é subtil mas é corroborado pelo movimento contrário nas vozes extremas. Para que o efeito se torne mais evidente, o autor aconselha a utilização de um salto de terceira, quinta ou trítono no baixo para o acorde de resolução (1996, p. 60).

A paródia do II-V-I pode ser feita de duas formas. Usando um movimento de quintas perfeitas no baixo, mas alterando a modalidade dos acordes para que não provenham todos da mesma escala-mãe; ou usando a sequência Dórico-Mixolídio-Jônio mas provenientes de escalas-mãe diferentes e portanto com a melodia do baixo liberta do constrangimento tonal. A ilustração 16 mostra exemplos dos dois casos, ambos transcritos do livro de Miller.

Exemplo a) Exemplo b)

mixolídio b6 frígio lídio #5 dórico mixolídio jônio

ciclo de quintas no baixo

Ilustração 16. Dois exemplos de cadências com paródia II-V-I. O exemplo a) segue o ciclo de quintas no baixo mas a modalidade dos acordes está alterada, progredindo na mesma de escuro para claro. O exemplo b) usa os mesmos modos do II-V-I tonal mas com acordes provenientes de diferentes escalas-mãe e com a melodia livre no baixo.

Manipulação melódica

De acordo com Miller (1996, p. 61), a ligação dos acordes deverá ter em conta quatro aspectos de manipulação melódica:

- Melodia do topo
- Melodia do baixo
- Padrões reconhecíveis
- Efeitos melódicos

A melodia de topo não se refere à melodia da composição propriamente dita, mas sim ao contorno descrito pelas notas de topo de um conjunto de acordes. A melodia do baixo, como já foi dito, assume um destaque especial neste sistema porque não segue os padrões típicos de movimentos de quintas da música tonal. Por conseguinte esta melodia tem que ser trabalhada com a mesma importância que a melodia principal da composição. Por padrões reconhecíveis, Miller refere-se à construção de uma progressão de acordes que siga uma melodia reconhecível, como por exemplo uma escala simétrica de tom/meio-tom. É uma forma de tornar a música mais acessível mas deverá ter uma utilização contida para evitar demasiada artificialidade. Os efeitos melódicos prendem-se com a manipulação típica que um compositor faz das melodias, da sua direcção, do uso e manipulação de motivos, relações interválicas, fraseado, etc. (1996, p. 61). Ron Miller desenvolve o assunto da manipulação

melódica no volume II da sua obra, mas a análise desse material vai para além dos objectivos deste estudo.

Técnicas harmónico-rítmicas

As técnicas harmónico-rítmicas de ligação de acordes estão directamente relacionadas com o ritmo harmónico (a relação das durações dos acordes numa progressão), o andamento, o ritmo melódico da linha de baixo, as cadências de *momentum* e de claro-escuro, os pontos de clímax, o ritmo harmónico geral (vertical, *plateau*, etc.) e a relação do primeiro com o último acorde (forma cíclica) (Miller, 1996, p. 66).

O ritmo harmónico contribui para a definição do contorno harmónico através do contraste entre diferentes áreas. Pode haver áreas com um ritmo harmónico lento e repousado, com um acorde a durar um ou mais compassos, ou com dois ou mais acordes com a mesma fundamental (nota pedal). São áreas de pouca actividade harmónica (como no modal linear). Quando estas áreas duram bastante tempo, por vezes têm uma linha de baixo característica ou *vamp*, para acrescentar interesse rítmico. Por outro lado, as áreas de grande actividade harmónica – áreas de transição – têm normalmente dois ou mais acordes com fundamentais diferentes, ou acordes de curta duração, mudando a cada compasso ou menos (dependendo do andamento). Estas áreas de grande actividade são normalmente do tipo modal vertical e podem conter elementos tonais (Miller, 1996, p. 66).

As zonas cadenciais devem ser construídas antes de áreas de repouso ou nos finais de frase ou secção. A sua manipulação já foi tratada na secção de contorno artificial, nas técnicas harmónico-melódicas. Importa referir aqui que esta manipulação deve ser trabalhada de forma a criar zonas de finalização do discurso musical e ajudar na definição geral da forma.

O ponto de clímax, a forma cíclica e a improvisação

Em vários momentos no seu livro, Ron Miller faz questão de recordar ao leitor que todo o seu texto está direccionado para a composição em jazz. Quer isto dizer que as composições devem ser escritas levando em conta o aspecto da improvisação. A situação mais comum é que a forma da composição seja cíclica e que tenha um ponto de clímax. Miller esclarece que um dos principais objectivos de um contorno harmónico bem definido é

proporcionar ao músico improvisador uma espécie de mapa harmónico que lhe permita desenvolver a sua improvisação ao longo de uma ou mais voltas na estrutura da composição (1996, p. 66). A tradição do jazz assim o diz e, embora não seja obrigatoriamente sempre assim, ainda é o que acontece na maioria das vezes.

O ponto de clímax será o momento da composição de maior intensidade emocional por toda uma junção de factores na construção do seu contorno, nomeadamente na aplicação de técnicas já aqui descritas. Acontece habitualmente no final da área de transição mais intensa, imediatamente antes da área mais repousada e de ritmo harmónico mais lento (Miller, 1996, p. 66). A localização desse ponto de clímax pode ajudar a definir o contorno harmónico de uma composição.

A forma cíclica ajuda também o improvisador (bem como os restantes músicos) no seu mapa harmónico. Miller sugere algumas técnicas que podem ajudar a pontuar o final de cada *chorus*¹² e a preparação de um novo. De acordo com o autor, “it is recommended that the first chord and the last chord of the repeating sections relate in a way that assures an easy access to melodic voice-leading” (1996, p. 66). Se tivermos que usar algum elemento de harmonia funcional, este é o sítio certo para utilizar no final da secção repetida, um acorde com função dominante em relação ao primeiro acorde do início da secção. Mesmo que não se deseje uma relação tonal entre os dois acordes, Miller acrescenta que o acorde do final da secção deverá ter uma modalidade mais escura e menos estável, de preferência com a sua fundamental a uma distância de quinta, trítone, ou de segunda do acorde de destino. Depois apresenta alguns exemplos que não serão aqui transcritos. Este assunto voltará a ser abordado na secção de análise de composições para que seja mais bem sustentado com exemplos de situações reais.

Acordes com barra

Atrás falou-se do método de super-estrutura sobre uma nota de baixo, o *shorthand grip method*, como uma solução alternativa para a construção de acordes modais. Uma das construções mais utilizadas no jazz contemporâneo provém deste método e é normalmente designada por *slash chord*, ou seja, acorde com barra. Neste caso a super-estrutura é quase

¹² *Chorus* é a expressão que designa a totalidade da progressão harmónica de uma composição. No jazz, um improvisador percorre normalmente vários *choruses*, ou seja, improvisa várias vezes sobre a mesma progressão harmónica que é repetida ciclicamente (Davis, 2012).

sempre uma tríade maior ou menor, embora também seja possível encontrar outro tipo de tríades bem como acordes com sétima. A super-estrutura é aqui frequentemente construída pela forma mais tradicional de sobreposição de terceiras, com ou sem inversões. A expressão *acorde com barra* provém da representação em cifra deste tipo de acordes: uma tríade de Dó maior sobre um baixo em Ré aparece cifrado como C/D. À esquerda da barra escreve-se a super-estrutura, neste caso a tríade de Dó, e à direita da barra escreve-se a nota do baixo. Esta é uma das situações em que a questão da cifra ficou bem resolvida e é praticamente unânime a sua aprovação. As cifras de acordes com barra permitem também que se possa representar uma inversão de uma simples tríade maior. Assim, o acorde de Dó maior em primeira inversão será representado como C/E. Embora esta utilização seja bastante simples e clara, a cifra com barra permite a escrita de uma tríade invertida bastante consonante, mas também permite a representação de um acorde de difícil identificação modal e com um elevado grau de dissonância e tensão, como por exemplo o acorde C/D \flat . Contudo, o som ambíguo mas bastante peculiar deste tipo de acordes tem merecido a preferência de muitos compositores de jazz contemporâneo e por isso torna-se importante um olhar mais analítico sobre esta categoria de acordes.

Ron Miller também lhes dá um destaque particular no seu livro. Este autor considera que na escrita de progressões com acordes com barra, as relações entre acordes e o desenvolvimento da progressão podem ser trabalhados considerando os acordes como divididos em duas partes, a super-estrutura e o baixo, e pensá-las separadamente. Miller refere que a tríade maior é a super-estrutura mais frequentemente utilizada em harmonia modal (1996, p. 96) e dedica o capítulo XIII do seu livro ao tratamento deste tipo de acordes.

Estando directamente relacionado com o *shorthand grip method*, o processo de construção deste tipo de acordes ao piano consiste simplesmente em tocar com a mão direita uma tríade sobre uma nota de baixo na mão esquerda. A relação entre a tríade e o baixo depende da escolha de notas e pode gerar acordes com maior ou menor grau de tensão. Muitos deles serão reconhecidamente acordes com uma modalidade identificável, outros nem tanto (ver acordes com nota omitida) e nesse sentido o grau de tensão ganha aqui prioridade na ordem de claro para escuro. Miller analisa a relação de tensão entre a tríade e a nota do baixo e apresenta a série de acordes transcrita na ilustração 17 (1996, p. 96).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	IV	V	bVII	II	bIII	bVI	III	bII	VI	bV	bVII

Jônio Mixolídio Lídio Eólio Lídio #5 Frígio Alterado b7 Lócrio Lídio #2

I/I IV/I etc.

Ilustração 17. As doze tríades maiores possíveis sobre uma nota de baixo. Os acordes estão organizados por grau de tensão, da menor para a maior.

Observando a ilustração 17, verificamos que os acordes estão numerados de 1 a 12. Miller esclarece que esta organização corresponde ao grau de tensão, com o acorde menos tenso à esquerda e o mais tenso à direita, e que foi determinada subjectivamente com base em opiniões obtidas dos alunos nas suas aulas (1996, p. 96). Os números romanos determinam a relação do intervalo formado entre a tríade e o baixo. Nos casos em que a construção implica uma modalidade, ela está identificada.

A acrescentar aos métodos de ligação de acordes já apresentados – super-estrutura comum, nota pedal e contorno modal – e que também aqui poderão ser utilizados, existem três outras soluções que se aplicam em particular a este tipo de harmonia:

- Contorno de tensão
- Cadência críptica
- Padrões simétricos

O contorno de tensão refere-se ao índice de tensão de cada acorde, tal como aparece na ilustração 17. Comparável ao contorno modal, desta feita a atenção centra-se sobre a criação de uma progressão que apresente um contorno que pode ir de tenso para relaxado, relaxado para tenso, ou uma mistura das duas situações, sendo o factor de controlo o número do índice de tensão. A ilustração 18 apresenta mais uma série de exemplos transcritos do livro de Miller que demonstram este conceito. Cada acorde está numerado de acordo com o seu índice de tensão. Ao tocarmos estes exemplos, verificamos que existe uma certa curva de tensão e resolução. Miller recorda que outros elementos musicais – tessitura, melodia

harmônica, ritmo harmônico, andamento – podem influenciar esta percepção e terão que ser levados em conta pelo compositor (1996, p. 97).

The image shows a musical score with three measures of chords. Above each chord is a number representing a tension index. Below the notes are lines indicating tension contours: 'Tenso' (increasing), 'Mais tenso' (decreasing), and 'Relaxado' (increasing).

Ilustração 18. Exemplos de progressões de acordes com barra, com contorno de tensão. O valor do índice de tensão representado sobre cada acorde determina o contorno da progressão.

A cadência críptica é uma versão da cadência paródica do II-V-I, adaptada aos acordes com barra. Aqui os aspectos melódicos da cadência ganham relevância em relação à comparação modal usada na cadência paródica. Os movimentos de fundamentais e a condução melódica da música tonal podem ser aqui imitados. O baixo pode usar movimentos de quinta para imitar a cadência tonal, ou a tríade da super-estrutura pode ser tratada como uma tonalidade independente porque sendo uma tríade completa, contém a sua própria tônica. De acordo com Miller:

You can organize the upper-structures as a V-I, the roots as a V-I, and both the US and roots as leading tones resolving upward or upper neighbor tones resolving downward. It is the different ratios of the US to the bass that give a variety of results. (1996, p. 97)

Em seguida o autor apresenta mais uma série de exemplos, incluindo um retirado da obra *Romeu e Julieta* de Prokofiev. Serão aqui transcritos este e outros dois para ajudar a ilustrar o conceito. A ilustração 19 contém alguns dos exemplos apresentados por Miller. Os números em cima dos acordes nos exemplos a) e b) são os índices de tensão. Não estavam no original e foram acrescentados aqui.

Exemplo a) 9 Frigio 3 Jônio

Notas vizinhas superiores

V I

Exemplo b) 5 Mixolídio 8 Lídio #5

V I

Nota vizinha superior

Exemplo c) Prokofiev: Romeu e Julieta

6/4 Lídio #5

Movimento de sensíveis

V I

Ilustração 19. Exemplos de cadências crípticas. Nos exemplos a) e b) foram incluídos os números do índice de tensão dos acordes, que não existem nos exemplos originais. De acordo com o autor, o exemplo c) é retirado da obra *Romeu e Julieta* de Prokofiev (1996, p. 98).

O exemplo a) da ilustração 19 mostra um movimento de quinta perfeita no baixo enquanto a tríade se desloca por movimento cromático descendente. A relação de índices de tensão é de 9 para 3. Já o exemplo b) apresenta um movimento cromático descendente no baixo enquanto a tríade resolve com um movimento típico tonal de V-I. No entanto aqui o índice de tensão aumenta. Auditivamente a cadência torna-se bastante ambígua porque embora melodicamente haja uma tendência de resolução quer no baixo, quer na tríade da super-estrutura, o aumento do índice de tensão contraria a ideia de conclusão. Quando Miller apresenta o modo Lídio #5, retirado da escala diatônica alterada nº1 (menor melódica), refere-se a ele como uma versão mais brilhante do modo Lídio inalterado (1996, p. 33). Num outro momento em que ele apresenta uma tabela mista, com os modos desta escala diatônica alterada nº1 misturados com os modos da escala diatônica inalterada, coloca-o como o modo mais brilhante de todos. Temos aqui no exemplo b) da ilustração 19, três aspectos concorrentes: o contorno modal segue de escuro para claro – Mixolídio para Lídio #5, o movimento das vozes do baixo e da tríade superior indicam uma resolução cadencial, mas o índice de tensão progride de um menor para um maior grau. Isto revela alguma ambiguidade em todo este processo de ligação de acordes, bem como alguma fragilidade na defesa de

certos conceitos. Trata-se no entanto aqui de um simples exemplo, fora de um contexto musical real que possa ou não suportar esta tendência cadencial. Miller adverte várias vezes ao longo do seu livro, e já ficou também aqui dito, que outros factores musicais podem influenciar ou mesmo contrariar a percepção do contorno harmónico preestabelecido pelo compositor. Todas as técnicas propostas por Ron Miller funcionam como guias para o compositor mas poderão ser facilmente contrariadas, como se pode verificar neste exemplo b). O exemplo c) é, de acordo com o autor, retirado da obra *Romeu e Julieta* de Prokofiev e mostra uma cadência críptica semelhante à do exemplo a), com a diferença que as vozes da tríade superior se deslocam por movimento cromático para cima, como funcionando como sensíveis para cada uma das notas do acorde de resolução. Neste exemplo o contorno modal segue de Lídio #5 para Jónio. É de recordar que Miller considera o modo Jónio o mais estável de todos e, embora o modo Lídio e a sua versão com #5 sejam mais claros ou brilhantes, têm também tendência para resolver para o modo Jónio (1996, pp. 28, 33).

Quando Ron Miller menciona a utilização de padrões simétricos como uma outra forma de ligar acordes com barra, ele está a referir-se à utilização de melodias simétricas, tais como por exemplo, fragmentos de escalas diminutas, ciclos de terceiras, ou qualquer outro motivo passível de ser sequenciado. Este é mais um método de organização do material harmónico que se pode aplicar com sucesso aos acordes com barra que, na opinião do autor, têm uma sonoridade particularmente transparente, bastante compatível com a manipulação de motivos simétricos. A ideia que está por detrás da criação de padrões simétricos não é novidade, embora o autor apresente no seu livro, soluções que podem ajudar o estudante de composição interessado. Miller sugere inclusivamente a consulta do livro *the thesaurus of scales and symmetric patterns* de Nicholas Slonimsky como uma grande fonte de motivos simétricos (1996, p. 98). Curiosamente este livro é frequentemente referido em manuais de jazz, nomeadamente quando se trata de divisões simétricas da oitava, particularmente em terceiras maiores, e da sua introdução no repertório canónico do jazz pela mão do saxofonista John Coltrane. Interessa para este estudo, não como construir padrões ou escalas simétricas, mas sim como é que Ron Miller utiliza este material para construir progressões com acordes com barra.

O processo consiste em escolher um padrão simétrico para a linha de baixo e outro para a nota de topo da tríade superior. Como sobre uma nota no baixo podem ser colocadas as doze notas diferentes da escala cromática, e cada uma dessas notas pode ser uma das três

notas da tríade em diferentes inversões, as possibilidades modais do acorde de início da sequência ascendem a trinta e seis, só utilizando tríades maiores. Cada uma destas escolhas determinará um acorde com determinada modalidade, diferente de outra escolha. Miller recomenda a escolha adequada das tessituras para as notas de topo e de baixo, tendo em conta os padrões simétricos escolhidos. Depois disso, a escolha dos acordes irá criar determinado contorno modal, e alguma experimentação é incentivada nesta fase para se chegar a um resultado satisfatório. A ilustração 20 mostra alguns exemplos extraídos do livro de Miller que ajudam a esclarecer este conceito. O exemplo a) é bastante simples e mostra a linha do baixo seguindo um ciclo de quintas perfeitas enquanto as tríades superiores desenhavam um padrão cromático descendente. Isto resulta em apenas dois tipos de modalidade diferentes, neste caso a alternância entre Lídio #5 e Mixolídio. Obviamente que uma outra escolha do acorde inicial resultaria na alternância de duas outras modalidades distintas. O exemplo b) já é mais complexo e não se revela tão facilmente. Ambas as linhas – a do baixo e da nota de topo das tríades superiores – seguem um padrão simétrico sequenciado. A linha do baixo sobe uma terceira menor e desce meio-tom, seguindo-se a mesma sequência depois meio-tom acima. Por seu lado, a melodia das tríades usa quase a mesma sequência, mas invertida e com uma pequena diferença: desce uma terceira menor e sobe uma segunda maior (em vez de meio-tom, caso fosse uma inversão exacta). O padrão repete-se depois meio-tom abaixo. Miller acrescenta que a criação de progressões deste género deverá incluir um número suficiente de acordes de modo a que se consiga apreender o padrão de repetição (1996, p. 100). Importa acrescentar que aos exemplos da ilustração 20 foram acrescentados junto de cada acorde, os valores do índice de tensão e a modalidade implícita, a fim de facilitar a sua compreensão. Os exemplos não contêm esta informação na sua origem. Através da sua observação, podemos concluir que a utilização de padrões simétricos, embora útil, não facilita por si só a construção de um contorno modal ou de tensão bem definidos.

Exemplo a)

Lídio #5 Mixolídio Lídio #5 Mixolídio Lídio #5

Exemplo b)

Mixolídio Lídio #5 Jônio Jônio Frígio Lídio #5

Ilustração 20. Exemplos de progressões com padrões simétricos. Dependendo dos padrões escolhidos, o contorno modal repete-se ao fim de determinado número de acordes. Os números por cima representam o índice de tensão. Tanto estes números como a modalidade implícita não se encontravam no original do livro e foram acrescentados.

Mesmo o exemplo b), sendo menos óbvio, mostra-nos através dos índices de tensão que a zona mais estável se encontra no meio da progressão: 4 8 3 3 9 8. Pode até ser esse o objectivo mas, caso se tratasse de uma frase musical completa, não existiria claramente uma zona cadencial, situação que teria que ser conseguida com o recurso a outras técnicas, quebrando assim a simetria dos padrões. Mas tratando-se apenas de um exemplo, fica a ideia de que esta é apenas de uma demonstração da técnica, isolada de um contexto musical real. A análise de partituras e de exemplos musicais reais revelará certamente estes conceitos apropriadamente aplicados dentro do contexto.

III. Discussão – revisão de literatura

A obra de Ron Miller é um trabalho pedagógico, dirigido ao estudante de composição em jazz, escrito com base nos seus apontamentos, criados para os seus alunos da Universidade de Miami. Como tal, importa verificar qual é a oferta fornecida pelos livros mais populares utilizados no ensino do jazz, quer na vertente de análise harmónica, quer no ensino propriamente dito de composição.

A Berklee College of Music é uma conhecida instituição de ensino de música, sediada em Boston, nos E.U.A. O programa de harmonia de jazz desta escola é baseado na teoria acorde-escala. “Chord Scale - A specific set of scalewise pitches that include the chord tones and available tensions of a given chord, along with any passing tones that help define [sic] the tonal or modal context of the chord.” (“Terms used in chord scale voicings,” n.d.). Este sistema é amplamente utilizado no ensino do jazz em geral, desde a improvisação até à escrita de arranjos. O método de Ron Miller não é exceção: a sua correspondência entre um modo – pensamento melódico horizontal – e um acorde – pensamento vertical – baseia-se neste sistema. Barrie Nettles e Richard Graf – respectivamente um professor e um ex-aluno da Berklee C. M. – são os autores do livro *The chord scale theory & jazz harmony* (1997). Este livro é um manual de harmonia e análise de jazz que explica este conceito, propondo-o como um guia para toda a harmonia de jazz. Contém um capítulo intitulado “Modal Systems” (p. 152). Neste capítulo são referidos os modos retirados da escala maior e a suas notas características, uma para cada modo. Estas notas inserem-se na categoria correspondente aos *color tones* de Ron Miller. Seguidamente os autores explicam como criar progressões de acordes. A diferença aqui é que estas progressões são criadas dentro do mesmo modo, ou seja, em vez de proporem a ligação de acordes modais não relacionados diatonicamente, sugerem a ligação entre dois ou mais acordes construídos a partir do mesmo modo. Estes acordes dividem-se em três categorias:

- O acorde da tónica – construído sobre a tónica do modo
- Os acordes cadenciais – acordes que contêm a nota característica do modo
- Os acordes não-cadenciais – acordes que não contêm a nota característica

Por exemplo, no modo Dó Lídio, o acorde da tónica será Cmaj7, um acorde cadencial poderá ser D, e um acorde não-cadencial poderá ser E-7 (Nettles & Graf, 1997, p. 155). O

resto do capítulo apresenta alguns exemplos de progressões simples e oferece algumas sugestões sobre como melhor controlar o ritmo harmónico. Numa página dedicada a *voicings*, é referida resumidamente a construção de alguns tipos de acorde: construções triádicas, tríades com nota agregada, construções por quartas. Os movimentos paralelos diatónicos ao modo como forma de suportar uma melodia também são aqui levemente abordados, bem como o uso de notas pedal e ostinatos (p. 159). É de recordar no entanto que toda esta informação ocupa apenas uma página do livro, ficando a faltar um maior número de exemplos concretos e técnicas composicionais. Na página seguinte é também ligeiramente aludida a polimodalidade, que é o uso de dois ou mais diferentes modos em simultâneo, ou de dois ou mais centros modais distintos. Os exemplos apresentados são a utilização de uma melodia em Dó Dórico, acompanhada por uma progressão diatónica em Dó Frígio, ou a mesma melodia suportada por uma harmonia baseada em Lá Dórico (p. 160). Os autores reconhecem que a sua abordagem a este assunto é resumida e sugerem a análise da música de autores como os Brecker Brothers, Wayne Shorter e Chick Corea, entre outros, mas não apresentam nenhum método de análise, por oposição ao restante conteúdo do livro, que se mostra bastante claro e detalhado na análise do jazz tonal, o seu principal objectivo.

Num outro capítulo, intitulado “Non-Functional Harmony”, é introduzida a ideia de progressões harmónicas não controladas por uma tonalidade, mas sim pela “melody of the relationship between chords” (Nettles & Graf, 1997, p. 162). A noção aqui apresentada, à primeira vista poderia parecer-se com a ideia subjacente ao sistema de Ron Miller. No entanto o capítulo trata quatro elementos bastante específicos e circunscritos: o sistema de multi-tónicas, os dominantes contíguos, as estruturas constantes e as progressões de acordes com padrões motivicos. O sistema de multi-tónicas trata das divisões simétricas da oitava e dos centros tonais resultantes, cuja expressão mais célebre é a composição *Giant Steps* do saxofonista John Coltrane. Os acordes dominantes contíguos aparecem frequentemente em composições com harmonia funcional, e são dois ou mais acordes dominantes que ocorrem numa progressão sem terem qualquer relação funcional entre si. O factor que os relaciona é a resolução esperada de cada um deles, o que nos remete imediatamente para questões associadas com harmonia funcional. As estruturas constantes são acordes com a mesma qualidade que se movimentam numa progressão seguindo um padrão determinado, como por exemplo uma divisão simétrica da escala, como referido para o sistema de multi-tónicas. Por fim, as progressões de acordes com padrões motivicos são progressões que se definem pela

utilização de padrões e repetições que ofereçam motivos identificáveis e contribuam para a estrutura organizada de uma progressão. Estes quatro elementos são de grande interesse e aparecem mencionados de uma forma ou doutra no decorrer do texto de Ron Miller, como ferramentas úteis para a construção de progressões harmónicas. No entanto, Nettles & Graf introduzem estes elementos como auxiliares de análise de progressões de composições de jazz, sem apresentarem soluções que possam ajudar um estudante de composição acerca da melhor forma de os utilizar para conseguir criar progressões equilibradas e com um contorno harmónico eficaz. Os autores pretendem assim ajudar o estudante de jazz a compreender melhor a música que toca, mas não a criar música nova. Aliás, não é esse o objectivo do seu livro.

Em 1989 foi editado o *The jazz piano book*, de Mark Levine. Este livro, dirigido aos estudantes de piano jazz, é um livro bastante abrangente e tornou-se rapidamente popular pela qualidade do seu conteúdo, que reúne num só volume uma grande quantidade de informação teórica e harmónica acerca do piano e da improvisação no jazz. Nesta altura já com tradução em cinco línguas, a sua aceitação ultrapassou o seu alvo inicial – os pianistas – e despertou o interesse dos músicos de jazz em geral ("Books by Mark Levine," n.d.). De tal forma assim foi, que Levine acabou por lançar um segundo livro, intitulado *The jazz theory book* (1995). Este segundo livro contém alguma informação repetida do primeiro, mas adaptada a todos os instrumentos e não apenas ao piano. Contém também algum material novo de grande utilidade e é um livro frequentemente referido como uma boa fonte de informação sobre teoria do jazz. Embora de grande valor para o ensino do jazz e da improvisação, o seu conteúdo está focado na explicação do jazz tonal e nas progressões típicas da tradição, os *blues*, *rhythm changes*, etc. A última parte do livro é dedicada à reharmonização de composições. Nesta secção existe um capítulo dedicado à reharmonização avançada, com algumas sugestões interessantes, como acordes com barra, aproximações cromáticas ou movimento paralelo de acordes. Tudo isto ilustrado com inúmeros exemplos úteis, mas essencialmente orientado para o jazz tonal, não abordando nenhum do material modal utilizado por Ron Miller. Quando Levine fala de modos é sempre no contexto do uso da *chord scale theory* como ferramenta para a compreensão da harmonia das composições tonais, e como auxiliar no estudo da improvisação.

Jazz harmony é o nome de um livro escrito por Andy Jaffe e é um dos livros recomendados por Ron Miller para o estudo de teoria do jazz (1996, p. 141). É um livro muito

bem escrito, com toda a informação essencial para a compreensão da harmonia tonal e das progressões tradicionais do jazz. Jaffe faz uma referência a progressões modais, mas a abordagem é semelhante àquela feita por Nettles & Graf, explicando as progressões de acordes dentro do mesmo modo, com a inevitável alusão à composição *So What* de Miles Davis, e sem elaborar muito para além disso (Jaffe, 1996, pp. 32, 33). Mais à frente Jaffe menciona brevemente as progressões modais de estrutura constante (p. 119). Por estrutura constante, o autor está a referir-se a progressões que usam o mesmo tipo de acorde que se vai movimentando paralelamente percorrendo diferentes centros tonais. Dá como exemplo as composições *Free Spirits* de John Stubblefield, numa versão gravada por Mary Lou Williams, e *Maiden Voyage* de Herbie Hancock. Estes exemplos são o tipo de composições que Ron Miller classifica de *Modal Linear* ou *Modal Plateau*. Andy Jaffe não chega a desenvolver muito mais este assunto, reservando-lhe apenas uma página do seu livro. Dos assuntos que têm estado a ser tratados, este autor aborda ainda o sistema de multi-tónicas e a utilização de acordes com barra e acordes híbridos. Jaffe refere-se a estes últimos como sendo acordes com uma sonoridade tonalmente ambígua por lhe faltarem notas importantes para a sua definição tonal, como a terceira ou a sétima. A forma como este autor explica os acordes com barra, embora não tão detalhada como a de Miller, mostra o caminho para algumas utilizações eficazes em contextos tonais (1996, pp. 173-176).

Um outro manual de teoria do jazz é o *Jazzology* de Rawlins & Bahha (2005). Exibindo no seu subtítulo a pretensão de ser uma enciclopédia de teoria do jazz para todos os músicos, o livro *Jazzology* é mesmo aquilo que diz ser. É um livro com quase metade do tamanho do de Mark Levine, e no entanto cobre uma enorme quantidade de assuntos. O truque consiste em apresentá-los da forma mais resumida possível sem perder a clareza das explicações, tal como se de uma enciclopédia se tratasse. O resultado é bastante bem conseguido, com os temas explicados sem grandes rodeios e com muitos esquemas e exemplos para melhor passar a informação. Assim como os anteriores, este não é um livro dedicado ao ensino da composição, tratando a harmonia de jazz de uma forma analítica sobre o repertório existente e as formas tradicionais. Será importante salientar aqui que, ao contrário do que se poderia pensar, toda a informação sobre harmonia de jazz contida nestes livros aponta para uma melhor compreensão do repertório de jazz já existente, dando especial destaque àquela que é anterior à década de 70 do século XX, como se o observasse de uma perspectiva histórico-analítica, e mantendo afastada a hipótese do estímulo à composição em

novas vertentes. Nestes livros, análise harmónica e composição criativa não andam de mãos dadas. Quando são sugeridos exercícios ao estudante, estes são exercícios de análise ou de recriação de fórmulas históricas, de reharmonizações sobre standards antigos, etc. Compreende-se que assim seja. Se o alvo destes livros for o estudante de jazz iniciado ou intermédio, há que introduzi-lo primeiro aos clássicos e à harmonia tonal, beneficiando ainda por cima da segurança de que se está a tratar repertório canónico e acima de qualquer polémica sobre o que possa ser considerado jazz ou não. Esta nuvem paira sobre alguns dos estilos mais recentes, especialmente no jazz que se tem feito a partir da década de 70 até hoje. Recorde-se também que o público preferencial destas publicações são músicos que pretendem estudar improvisação no jazz, não composição.

A referência que Rawlins & Bahha fazem ao Jazz Modal passa pela habitual alusão aos acordes da composição *So What* e à construção dos acordes por quartas, popularizados pelo pianista McCoy Tyner nos anos 60. Sendo este um manual muito bem organizado no que concerne à explicação das diferentes escalas e estruturas harmónicas, quando se refere a progressões, são os II-V-I, os dominantes secundários e as modulações tonais que dominam o conteúdo. Apenas no capítulo dedicado à reharmonização, se menciona brevemente que a substituição de acordes em contextos modais deve obedecer não a relações hierárquicas entre acordes como no tonalismo, mas sim a sonoridades ou cores particulares dos acordes. Ainda assim, Rawlins & Bahha fazem esta referência apenas para demonstrar que numa substituição modal se pode trocar um acorde por outro que provenha da mesma escala-mãe, ou seja, com as mesmas alterações cromáticas (2005, pp. 99, 100). Os autores não desenvolvem mais este assunto, também porque em parte nenhuma deste livro se trata o assunto da construção de progressões harmónicas, que é bem diferente do assunto da reharmonização. Em vez disso, uma boa parte deste livro é dedicada ao estudo da improvisação, às formas tradicionais, à reharmonização, e até a algumas técnicas de arranjo e acompanhamento ao piano, aspecto que, num livro dirigido aos músicos em geral, se torna bem-vindo dado que alguma prática de piano para os não-pianistas pode facilitar bastante o estudo da harmonia de jazz.

Bert Ligon é o director do departamento de estudos de jazz na Universidade da Carolina do Sul, nos E.U.A. ("Bert Ligon - School of Music," n.d.). É também autor de livros sobre teoria e improvisação em jazz. O seu livro *Jazz theory resources: tonal, harmonic, melodic, & rhythmic organization of jazz* (2001) é também um manual bastante abrangente que, como o próprio nome indica, procura juntar toda a informação necessária para o

estudante de jazz numa só obra, que se divide em dois volumes, dada a sua extensão. Dos livros tratados até agora neste capítulo, é o que coloca o ritmo ao mesmo nível de importância que os restantes parâmetros e isso é visível imediatamente no título. Embora seja bastante completo, com informação sobre linhas de baixo, sobre arranjos, etc., este também não é um livro que procure ensinar composição, mas importa verificar que informação é que ele contém acerca de Jazz Modal. No capítulo XII, chamado “Modes & Modal Frameworks”, Ligon escreve um texto bastante completo sobre as origens do Jazz Modal e de que forma a introdução dos modos no jazz já vem desde a música erudita europeia, desde a sua utilização na idade média, passando pela expansão da tonalidade em Wagner, até à rejeição desta pelos compositores do século XX. Para um livro dirigido a estudantes de jazz, a presença desta informação, mesmo que resumida, coaduna-se bastante melhor com a relativamente recente introdução do jazz nas universidades e a necessidade de formar músicos mais cultos e menos recolhidos apenas num só género. A abertura do mundo académico ao jazz merece ser acompanhada por uma maior predisposição dos seus estudantes a conhecerem melhor as origens e influências externas da música que praticam. Ligon avança no seu capítulo com a informação básica sobre os modos, os primórdios do Jazz Modal e a habitual alusão a *So What*. Numa subsecção do capítulo, o autor fala do conceito de claro e escuro, e organiza os modos pela mesma ordem que Miller. Ligon fala ainda da questão das notas características e da importância de encarar os modos pela sua sonoridade e grau de tensão, mais do que pela sua relação com a escala-mãe (2001, p. 305). Seguidamente ocupa algumas páginas a analisar melodias populares modais. No decorrer do capítulo, Ligon refere a presença de relações não-funcionais em progressões, a questão das cifras já aqui abordada neste estudo, a mescla que pode existir em composições com relações tonais misturadas com relações modais, analisa várias progressões *Modal Plateau* simples – o termo não é aqui usado mas o conceito é o mesmo – usando o conceito claro-escuro, e por fim, dedica algum espaço a explicar ferramentas de desenvolvimento motivico habitualmente usadas na composição, para auxiliar os estudantes de improvisação a melhorarem o conteúdo melódico em progressões que por vezes ficam vários compassos no mesmo acorde. Estas ferramentas são as conhecidas repetição, sequenciação, inversão, etc. O livro de Bert Ligon, não sendo o mais antigo nem o mais popular dos que foram aqui tratados, é aquele que contém a maior quantidade de informação sobre Jazz Modal e, embora não o referindo directamente, mais influências do sistema de Miller, mas mais numa perspectiva do estudo da improvisação e menos da composição. Este livro é posterior à obra de Ron Miller. Numa das mensagens electrónicas

que troquei com Miller, perguntei-lhe se ele tinha conhecimento deste livro. Miller confidenciou-me que ele e Ligon são amigos e que Miller lhe tinha dado alguma assistência na elaboração e revisão do seu livro, o que explica a ligação a estes conteúdos (R. Miller, comunicação pessoal, 30 de Janeiro de 2014). O resultado é um livro muito bem escrito e completo, que infelizmente não tem tido a popularidade e o reconhecimento devidos.

Os livros até agora aqui apresentados são alguns dos mais utilizados no ensino do jazz nas escolas. São livros sobre teoria e análise harmónica que procuram oferecer ao estudante de jazz uma visão mais profunda dos veículos harmónicos usados para a improvisação. Os estudantes de jazz, tanto nas escolas de ensino superior como nas de nível intermédio, são normalmente encorajados a tocar em público, a fazerem recitais, etc. E também são encorajados a tocarem música da sua autoria, a criarem o seu repertório de composições originais. A avaliar pela análise que foi feita a estes livros, não serão eles – nem pretendem ser – os melhores recursos para quem deseja saber mais sobre composição em jazz.

A Berklee Press é uma editora ligada à Berklee College of Music, cujo principal propósito é a edição e publicação de livros e vídeos baseados nos seus programas e métodos de ensino. Estes conteúdos são frequentemente escritos por professores ou ex-alunos da instituição e, de acordo com o seu site, já passaram cerca de 40 anos desde a publicação dos seus primeiros livros de instrução musical ("About Berklee Press," 2014). Esta editora tem um catálogo considerável de livros sobre vários aspectos da música popular, que vão desde a escrita de letras para canções, até técnicas de estúdios de gravação. O seu catálogo de jazz é também notável. Neste catálogo podemos encontrar duas publicações que se dedicam directamente ao ensino da composição em jazz.

A primeira chama-se *Jazz composition theory and practice* e foi escrita por Ted Pease, professor de composição em jazz na Berklee C. M. (2003). Segundo o autor:

Jazz composition involves writing down specific combinations of melodic, harmonic, and rhythmic elements that, in turn, produce idiomatically recognizable jazz forms (such as the blues and other song forms) or longer works in which motivic development may play an important role. Jazz composition has evolved, along with jazz performance, into a disciplined art that often evidences great emotional depth and breadth of sophistication. (Pease, 2003, p. ix)

Esta citação é retirada da introdução do livro o que leva a crer que, pelo menos em parte, o foco vai incidir sobre as formas tradicionais, as mesmas que vêm analisadas nos livros de teoria revistos anteriormente, mas desta vez na perspectiva da criação e não apenas da análise. Sendo uma das poucas publicações dedicadas a este assunto em particular e vinda de tão prestigiada instituição, este é um livro certamente bem-vindo à para a comunidade do jazz.

Este livro começa fazer o tratamento das melodias, expondo os diferentes tipos de ornamentação, desenvolvimento de motivos, tessitura, etc. O segundo capítulo trata a harmonia. Tem uma parte sobre harmonia tonal e uma outra – que é a que importa agora rever – sobre harmonia modal.

O autor começa por apresentar os modos retirados da escala maior, a sua nota característica, que tal como sugerem Nettles e Graf (1997) é apenas uma, e os acordes de quatro notas construídos em terceiras sobrepostas, diatônicos a cada modo. Depois menciona a presença da nota característica constantemente dentro trítone e faz a já obrigatória referência às construções por quartas e ao *So What voicing*. As quatro páginas seguintes mostram exemplos de acordes modais construídos por quartas, sobre diferentes notas de baixo, mas sempre dentro do diatonicismo de cada modo, não havendo qualquer menção de cromatismo modal. Este assunto é abordado em seguida, quando Pease desenvolve os seus diagramas de acordes por quartas com acordes de aproximação cromática paralela. Ainda assim continuamos no campo do diatonicismo dos modos, apenas com aproximações ao estilo de *appoggiaturas*. Em seguida o autor aborda de passagem as melodias modais e segue para uma explanação do intercâmbio modal, que é um dispositivo mais ligado à tonalidade do que ao contexto modal. A menção seguinte é sobre harmonia cromática, que Pease define como:

...when two chords are connected by one or more half-steps. This may happen in tonal contexts (as in the resolution of the tritone), but it is more dramatic when the result is a new chord from a distantly related or unrelated tonality or modality. (2003, p. 80)

O autor prossegue dizendo que a ideia de surpreender o ouvinte com uma mudança dramática e inesperada sempre foi algo que atraiu os compositores de jazz. Infelizmente o autor não elabora muito mais que isto, apresentando um único exemplo de uma curta transcrição

adaptada do prelúdio em Mi menor de Chopin – portanto não é um exemplo do repertório de jazz – para demonstrar como se processa o encaminhamento de vozes numa harmonia com vários cromatismos. Faltará aqui mais algum desenvolvimento sobre este assunto. O capítulo segue para o tratamento do ritmo harmónico e das modulações, sem voltar a pegar, nem em harmonia modal, nem em cromatismo harmónico. Mais à frente, Pease aborda os acordes com barra, salientando a ambiguidade e elevado grau de dissonância que pode existir nalguns deles mas não sistematiza nenhum processo para os catalogar. O autor refere ainda o uso de estruturas constantes sobre notas pedal que podem criar consonâncias ou dissonâncias dependendo da sua relação interválica, mas não faz também aqui qualquer tipo de sistematização. Uma versão mais ligeira deste conceito é a da utilização de estruturas diatónicas, a que Pease chama *pandiatonicismo*, mas mais uma vez sem tecer grandes considerações sobre diferentes gradações de tensão e contorno. O autor continua o capítulo dedicado à harmonia para tratar de harmonização de melodias, o que nos traz de volta para o campo da música tonal. O livro prossegue com um capítulo dedicado às formas de *blues* e canção, um outro sobre arranjos, um pequeno capítulo sobre métrica e os diferentes compassos utilizados no jazz, e um capítulo sobre *fusion*, estilo de jazz normalmente conhecido em Portugal por jazz-fusão ou jazz de fusão. É um estilo de jazz que deu os primeiros passos em meados dos anos 60, quando esta música começou a incorporar influências do pop e do rock, fruto da explosão social causada por fenómenos como o sucesso dos Beatles (Pease, 2003, p. 185). Este autor fala da harmonia da *fusion*, salientando a sua utilização de estruturas constantes paralelas, harmonia modal e cromática, com acordes que progridem por condução melódica, sem estabilizarem em centros tonais e movendo-se livremente, criando o tal efeito de surpresa no ouvinte. Pease refere ainda o elevado uso de acordes construídos em quartas e quintas, acordes com barra e tríades da super-estrutura, e o menor uso de acordes construídos por terceiras. O uso de tensões inesperadas nos acordes, preferência pelos acordes dominantes suspensos em detrimento dos dominantes com trítone, e a quase ausência de progressões idiomáticas e de dominantes secundários, compõem as considerações de Pease acerca do jazz de fusão. Apenas num só parágrafo, Ted Pease descreve o essencial das qualidades harmónicas que Ron Miller explora no seu livro. A diferença é que Miller ocupa um livro inteiro com este assunto, enquanto Pease ocupa cerca de meia página. Ron Miller editou o seu livro na década de 90, certamente com base em apontamentos criados ao longo da década de 80. Nos anos 80 a *fusion* estava no seu auge e muitas das pistas harmónicas que Miller propõe estão relacionadas com alguns recursos que

podemos escutar neste estilo. Mas uma leitura cuidada do livro de Miller revelará que o autor fala de um universo musical que vai muito para além de um só estilo e, como é possível verificar no capítulo de análise de composições do presente estudo, muitas das características harmónicas que ele descreve podem encontrar-se no jazz mais actual.

Após o texto introdutório ao capítulo sobre jazz de fusão, Ted Pease expõe algumas partituras de composições suas que usam alguns dos recursos composicionais típicos do estilo. Curiosamente, na página 186 e na 188, o autor apresenta dois esquemas de análise muito semelhantes aos utilizados por Miller. O esquema de análise da composição *And There You Are* quase que poderia ter sido retirado do livro de Miller, faltando apenas – e este é um grande “apenas” – a informação modal de cada acorde para que seja possível observar o contorno harmónico e modal da composição. O referido esquema é o que aparece na ilustração 21.

A continuação do capítulo é a análise da forma e do conteúdo destas composições. Estas análises são até bastante detalhadas e dignas de um estudo aprofundado, mesmo à luz de muitas das coisas que Ron Miller escreve. Ali fala-se de ostinatos, imitações, melodias cromáticas no baixo, e mesmo algumas cifras aparecem com o nome do modo escrito. Mas não chegamos a ver uma análise sobre o contorno harmónico e as forças de tensão que regem o equilíbrio da progressão. E, apesar da análise detalhada, não existe neste capítulo nenhuma sugestão em particular sobre como chegar a determinados resultados como os que aparecem nestas composições.

Os restantes capítulos deste livro contêm igualmente material de grande utilidade para o estudante de composição em jazz, como a forma episódica, o desenvolvimento motivico e o tratamento de obras de grande extensão, como são por exemplo os trabalhos para orquestra de jazz de Bob Brookmeyer ou Maria Schneider. No seu todo, este é um livro bem conseguido, muito útil e abrangente. É um livro que preenche uma lacuna óbvia no ensino do jazz, onde a maioria da literatura é orientada para o estudo da improvisação. Podia ser facilmente eleito como um manual de apoio para um curso de composição em jazz, dada a maneira prática como expõe os assuntos relacionados com os principais estilos, e a quantidade de exercícios práticos que são propostos ao leitor. No entanto, por comparação com o livro de Ron Miller, este parece um pouco formatado em torno do jazz já existente e das formas tradicionais, não sendo tão encorajador no uso de formas mais livres, de harmonias mais ousadas e de estilos mais diversos e pessoais.

JAZZ COMPOSITION THEORY AND PRACTICE

The following sketch also shows the chromatic connections between the chords that allow the piece to visit distantly related tonal centers.

Sketch of "And There You Are"

Ted Pease

The musical score is presented in five systems, each showing a piano accompaniment with chord labels above the staff. The notes in the treble and bass clefs illustrate the chromatic connections between the chords.

- System 1:** Chords: A-9, FMaj7(#11), Eb/E, C/D, F/Eb, C-9, Eb sus2/Db.
- System 2:** Chords: C-9, F/Bb, Gb/Ab, Ab/Gb, D/F, E-9, G/F. Includes the annotation "(note the contrary motion)".
- System 3:** Chords: CMaj7/E, FMaj7, G7sus4, A-7, Dsus2, Eb sus2, Bb/E. Includes the annotation "(contrary motion again)".
- System 4:** Chords: EbMaj7, F/D, C-9, CbMaj7(#11), C7sus4, F7sus4, Bb sus4, Gb/Bb. Includes the annotation "(and again)".
- System 5:** Chords: EbMaj7/Bb, CbMaj7(#11)/Bb.

Ilustração 21. Esquema de análise da composição *And There You Are*. Este esquema é retirado do livro de Ted Pease.

O segundo livro da Berklee Press que trata o estudo da composição em jazz, tem um título apelativo para quem procura entender melhor o que está para lá da harmonia tonal, que será também quem procura o livro de Miller. O título é *Beyond functional harmony* e foi escrito por Wayne Naus (1998), também professor na Berklee C. M. e trompetista profissional ("Wayne Naus - Bio," n.d.). Embora este livro seja mais antigo que o de Ted Pease, aparece aqui em segundo lugar pela especificidade do seu assunto. Enquanto o livro de Pease é um manual geral sobre composição em jazz, este livro de Wayne Naus trata exclusivamente harmonia não-funcional, o que o coloca muito perto do assunto central deste estudo.

Logo nos agradecimentos do início do livro, Naus anuncia que a informação contida no seu texto é especialmente inspirada no grupo de jazz-fusão Yellowjackets. As técnicas de composição que ele propõe são em grande parte um resultado da audição, análise e ensino da música deste grupo, numa disciplina específica de harmonia que Naus ensina na Berklee C. M. (1998, p. 8). Os Yellowjackets são um grupo de jazz-fusão que se mantém activo desde o início dos anos 80. Os actuais membros do grupo que estão juntos desde a formação original são o pianista e teclista Russell Ferrante e o baterista William Kennedy, mas por lá passaram nomes como o baixista eléctrico Jimmy Haslip, o guitarrista Robben Ford e o saxofonista Bob Mintzer, que ainda toca com este grupo com cerca de 30 anos de actividade, tendo gravado o seu mais recente disco em 2013 (Yanow, n.d.).

Ao anunciar o seu texto como sendo grandemente influenciado por um único grupo de jazz-fusão, o autor corre o risco de ter imediatamente leitores desistentes. Qualquer leitor que não se sinta motivado pela música deste grupo poderá sentir que a informação que se segue estará confinada a um estilo de composição em jazz muito particular. Interessa-nos aqui a análise do conteúdo deste livro e ver de que forma ele se confronta com as ideias apresentadas por Ron Miller.

No prefácio do seu livro, Naus explica como desenvolveu o seu estudo e como trabalhou as técnicas que desenvolveu no decorrer das suas aulas, em conjunto com os seus alunos. O autor conta que o desafio dos alunos acabou por ser a escolha das técnicas a usar quando queriam que as suas composições soassem parecidas com as dos compositores que estudavam. Essa escolha não passava tanto pelo que fazer, mas mais pelo que *não fazer*, ou seja, as técnicas e características que tinham que ser evitadas eram aquelas mais prováveis de serem encontradas em composições ao estilo dos clássicos standards e da música pop. Através da identificação de elementos composicionais que anunciassem alguma previsibilidade e

expectativa, o passo seguinte seria evitar o uso destes elementos. Idealmente na opinião do autor, uma boa composição combinará técnicas dos clássicos juntamente com técnicas mais contemporâneas. Assim, Naus optou no seu texto por aplicar o termo harmonia *funcional* para descrever as técnicas mais clássicas, e harmonia *não-funcional* para delinear os elementos inerentes ao jazz de fusão mais contemporâneo (1998, p. 9). Por harmonia funcional, o autor entende assim que é aquela em que encontramos os elementos de previsibilidade, tais como a expectativa que um acorde dominante resolva por quinta abaixo ou que o tamanho das frases seja de 4 ou 8 compassos. A previsibilidade é característica da música pop e das progressões standard, de acordo com Naus, e uma vez que o compositor consiga reconhecer quais os elementos que provocam essa previsibilidade, estará mais consciente de como chegar a um estilo mais contemporâneo, em que uma das principais características é a imprevisibilidade (p. 13). Quando Ted Pease apresenta as características do jazz-fusão no seu livro, também refere o factor surpresa neste tipo de escrita. Recordo no entanto que ambos os autores são professores na mesma escola e partilham a mesma editora de livros. Wayne Naus dedica a primeira parte do seu livro a descrever quais são os elementos que provocam a tal previsibilidade e que fazem parte do grupo da harmonia funcional. Estes elementos são padrões de acordes reconhecíveis, cadências V-I, centros tonais muito definidos, frases harmónicas e melódicas de tamanho regular, ritmo harmónico regular, etc.

Na segunda parte, este autor apresenta as características fundamentais inerentes à harmonia não-funcional. Naus refere que, tal como os standards e a música pop têm as suas próprias características de previsibilidade, também o jazz contemporâneo e a *fusion* contêm características particulares. Este segundo capítulo visa identificar e examinar estas características e a forma como contribuem para a imprevisibilidade e para a surpresa frequentemente presentes nestes estilos. O autor aborda a questão dos centros tonais e da forma como estes se tornam claros pelos ciclos de quintas e pelas cadências perfeitas. Apresenta exemplos que mostram ambiguidade tonal, com movimentos por graus conjuntos no baixo e sequências de acordes que sugerem mais que uma tonalidade em simultâneo. Fala de formas irregulares, de uma função mais melódica do baixo, em particular do baixo eléctrico no jazz de fusão, de polirritmia e de compassos irregulares, de melodias com notas mais longas, por oposição às colcheias constantes do *bebop*. À medida que Naus vai revelando estas características, vai ficando mais óbvio o que se temia no início: o baixo eléctrico com uma função mais melódica ou notas mais longas na melodia são duas

características fáceis de encontrar na música dos Yellowjackets e no jazz de fusão dos anos 80 em geral. Embora algumas das ideias apresentadas por Wayne Naus sejam válidas para o jazz contemporâneo em geral, outras prendem-se muito com um estilo em particular e isso reduz de alguma forma a importância deste livro. De qualquer maneira, há aqui alguma informação valiosa, como a construção de acordes híbridos e incompletos, que lembra um pouco algumas construções de Miller. O livro prossegue na parte 3 com a exposição de padrões e sistemas não funcionais: o uso de estruturas constantes e padrões simétricos na divisão da oitava, já abordados noutros livros aqui tratados, ou a criação de zonas com notas pedal.

A secção mais interessante deste livro, na minha opinião, é a parte 4. Após ter apresentado as características fundamentais da harmonia não-funcional na parte 2, e desenvolvido algumas noções de padrões e sistemas não-funcionais na parte 3, Naus apresenta aqui algumas técnicas que podem tornar-se úteis na criação de progressões não-funcionais. Nesta altura do livro o leitor é directamente convidado a experimentar compor algo com estas técnicas, e não apenas a observar e a constatar análises existentes. O autor começa por propor a criação de uma série de oito sons, fazendo alusão às séries dodecafónicas de Arnold Schoenberg (1998, pp. 72, 73). Naus explica o número 8 e não 12, pela simples razão que lhe parecia mais simples de manipular, em particular por estudantes não familiarizados com o dodecafonismo, e por permitir inúmeras permutações. O autor encoraja no entanto a criação de séries maiores ou menores, uma vez dominada a técnica. Criada a série de oito sons – que deverá evitar o intervalo de quinta abaixo ou quarta acima, para escapar a alguma sensação de tonalismo – são propostos vários caminhos de manipulação. Podemos começar por escolher uma qualidade de acorde (maior, menor de sétima, etc.) para cada nota da série, usando a nota como fundamental do acorde, mas também pode ser uma inversão, ou um acorde com barra, ou qualquer outro tipo. Os critérios de escolha destas qualidades de acordes também podem obedecer a algum padrão específico, como estruturas constantes, ou decididos aleatoriamente, apenas porque soam bem. Quando decididas a série e as qualidades dos acordes, o autor sugere a criação de uma melodia e dá algumas pistas sobre como manipular esta melodia. O passo seguinte será a escolha efectiva dos acordes, porque até agora só tínhamos as qualidades. Naus recomenda que se estabeleça uma relação entre as notas da melodia e os acordes escolhidos. Como os acordes não retiram a sua função de qualquer relação com uma tonalidade, os critérios de escolha poderão ser influenciados por outros parâmetros, como a melodia, por exemplo. Uma nota em particular na melodia pode insinuar uma nota

característica de algum modo no acorde que lhe corresponde; um certo Fá# pode sugerir um acorde de Dó Lídio na harmonia. Mesmo não havendo influência da melodia, o critério de escolha dos acordes pode ser feito pela via modal. E é aqui que Wayne Naus faz uma alusão não assumida a Ron Miller: Naus propõe que se escolham os acordes com base na sua cor modal, de claro para escuro, e em seguida apresenta um diagrama com a ordem dos modos retirados da escala maior, alinhados do mais claro para o mais escuro, seguindo a mesma organização de Miller (1998, p. 78). Naus não elabora mais nada sobre este assunto e nem sequer explica o porquê daquela organização dos modos, apenas deixa a sugestão e parte para outro critério. Obviamente que sendo este livro posterior ao de Ron Miller, há aqui uma influência clara e não assumida, porque Naus não apresenta uma referência bibliográfica no seu livro. O autor indica mais alguns critérios de escolha e sugestões, antes de começar a deixar pistas sobre como desenvolver este início de composição. Depois mostra exemplos de trechos musicais terminados, criados a partir destas técnicas.

Mais à frente na parte 4, Naus sugere algumas técnicas de criação de *vamps* para introduções ou codas de composições (1998, p. 84). De novo surge aqui a influência de Miller e das suas técnicas de ligação de acordes. A ideia é usar os mesmos critérios que foram usados na série de oito notas, mas desta vez apenas com três ou quatro notas que possam criar um *vamp* repetitivo e de tonalidade ambígua. Seguem-se depois alguns exemplos, antes de passarmos a uma secção sobre tratamento de melodia. Se até agora a melodia estava sujeita à harmonia, nesta secção Naus propõe que se faça o oposto, ou seja, submeter a criação da harmonia a uma melodia concebida em primeiro lugar (1998, p. 92). Depois apresenta vários exemplos de tratamento harmónico sobre uma mesma melodia, explorando conceitos que tinham sido expostos nas partes 2 e 3 do livro. Uma outra técnica apresentada por Naus é a construção de melodias de baixo, e novamente se faz sentir aqui a influência de Ron Miller. A escolha das notas do baixo gera determinados intervalos mais ou menos tensos. Naus alvitra que se controle essa tensão com vista a criar uma curva de tensão e repouso na progressão (1998, p. 94). A parte 5 do livro é finalmente dedicada a exemplos de partituras escritas com comentários de análise. Este livro contém informação interessante, mas torna-se algo tendencioso quando faz sugestões muito associadas a apenas um estilo em particular. É bastante evidente também a influência dos métodos de Ron Miller em algumas técnicas aqui sugeridas, que ainda por cima não aparecem devidamente explicadas e desenvolvidas, deixando algumas questões em aberto. Wayne Naus proporciona ao estudante a maneira de

conseguir chegar a determinada sonoridade preestabelecida, mas falha na explanação das bases que o poderiam levar a soluções bastante mais inovadoras e individuais.

O saxofonista David Liebman é uma figura respeitável do jazz actual, quer no aspecto artístico como no educativo. Desde a sua colaboração com Miles Davis no início da década de 70, Liebman notabilizou-se pela linguagem avançada da sua improvisação e pelo seu pensamento vanguardista e livre, que fizeram dele um dos mais bem sucedidos e influentes músicos de jazz da sua geração (Matt Collar, n.d.). Autor de vários livros, um em particular merece ser mencionado neste estudo. Esse livro chama-se *A chromatic approach to jazz harmony and melody* (1991) e é outro dos livros referenciados por Miller (1996, p. 141). A menção a este livro é importante porque, embora o seu conteúdo seja bastante distinto do de Ron Miller, o seu objectivo é a compreensão e a aplicação de certos dispositivos não-funcionais que aumentam o grau de cromatismo e obscurecem a noção de tonalidade na música improvisada. Neste sentido, o improvisador poderá não ser apenas o músico solista, mas todo o grupo de músicos em simultâneo. Por mais que uma vez a expressão *free* – por analogia com *free jazz* – é referida no livro, mas para Liebman a música é livre quando o músico está liberto de referências tonais e passa a confiar em conceitos como a densidade, velocidades relativas, efeitos que tragam cores particulares e sonoridade geral do grupo (1991, p. 30). Logo no prefácio, Liebman esclarece que o propósito do seu livro é o de apresentar uma abordagem à improvisação cromática. O autor considera a utilização da expressão *cromática* para classificar a construção de melodias e harmonias que possam co-existir ou mesmo substituir determinados centros tonais (1991, p. 7). A imposição de tonalidades contrárias ajuda a criar uma maior gradação entre tensão e repouso que ajuda o improvisador a alargar as suas possibilidades expressivas. Liebman compara a evolução da música erudita ocidental, de Bach a Schoenberg, com a própria evolução da história do jazz (1991, p. 11). Até à “*emancipação da dissonância*”¹³ (Liebman, 1991, p. 11) em Schoenberg, uma nota cromática era pensada em termos da sua relação com a força de gravidade exercida pela tonalidade. Com Schoenberg e os seus contemporâneos, o cromatismo deixou de ser visto como algo que virá a resolver eventualmente, deixou de existir a expectativa de resolução. Também no jazz, a crescente introdução de notas cromáticas na música tonal começou por ser vista como cromatismo de aproximação ou de passagem entre sons diatónicos, para mais tarde ser aceite como dissonância sobreposta e, já nos anos 60, observa-se no jazz cada menos a

¹³ Tradução livre, com itálico no original.

necessidade de resolver diatonicamente os sons cromáticos sobrepostos, observando-se isto em maior ou menor escala, consoante o músico em questão. Independentemente das diferentes correntes do jazz que possam fazer uso do cromatismo em diferentes proporções, no seu livro, Liebman pretende tratar o uso do cromatismo nas situações específicas em que há uma relação intencional entre melodia e harmonia (1991, p. 11). O seu pensamento é vanguardista até para muito do jazz que se faz hoje, mas não podia deixar de ser mencionado aqui pelo seu contributo à obtenção de sonoridades mais expansivas, utilizando por vezes técnicas que apenas eram utilizadas pelos compositores de música erudita do século XX. Na verdade, o conteúdo do livro de Liebman é bastante diferente do de Miller. Existem conceitos em comum, como a noção de tensão e repouso, o equilíbrio, a substituição de um modo por outro com características semelhantes ou até mais distantes, as mesmas noções de condução melódica nas vozes dos acordes ou a atenção especial ao movimento das notas do baixo. Mas também se encontram abordagens completamente distintas sobre um mesmo elemento. Ron Miller tem um pensamento completamente modal e encaixa qualquer tipo de construção de acorde dentro um modo, mesmo que tenha que ser um modo artificialmente criado. Já Liebman aceita a presença de duas entidades sobrepostas dentro mesmo acorde, permitindo um maior grau de liberdade e cromatismo – aqui no sentido de estar *para lá* do modo. O exemplo da ilustração 22 pode ajudar a clarificar esta ideia. Numa secção do seu livro dedicada à construção de *voicings*, Liebman apresenta como primeiro exemplo o acorde desta ilustração. Trata-se de uma tríade de Fá sobre um baixo em Fá#. A cifra da ilustração aparece tal como está no livro de Liebman, embora este tipo de cifras separadas por uma barra horizontal sejam mais comuns nos polícordes, que têm duas estruturas sobrepostas. A cifra comum para esta construção será F/F#.

O autor esclarece que num caso em que a nota de baixo não pertença ao acorde da super-estrutura, como no caso deste F/F#, esta nota deverá ser considerada como uma tonalidade alternativa que permita o contraste na elaboração de uma linha melódica sobre o acorde, havendo assim duas tonalidades disponíveis para o efeito. Ainda dentro deste exemplo, Liebman aponta como escalas disponíveis para a criação de melodias, a escala de Fá maior, com a alternativa de escolher as qualidades dos graus 6 e 7, que podem ser \flat ou \natural , e também o centro tonal de Fá# usando qualquer modo sobre esta fundamental: maior, menor, aumentado, diminuto, dominante, Lídio, tons inteiros, etc.

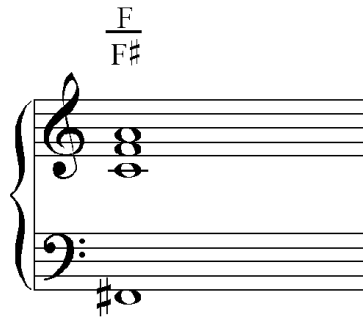


Ilustração 22. Voicing do livro de David Liebman. A cifra utilizada neste exemplo é pouco comum e costuma referir-se a polícordes e não a uma tríade sobre um baixo, que são os acordes com barra.

Ao permitir toda esta liberdade de escolha, Liebman está na realidade a sugerir o uso de todos os doze sons, mas organizados em padrões melódicos ou frases que possam sugerir, quer a tonalidade do baixo – Fá# na qualidade escolhida – quer a o delinear da tríade da super-estrutura – Fá maior mas com vários modos disponíveis, contendo esta estrutura. Por aqui se pode ver que Liebman propõe uma linguagem complexa e que pode levar a resultados muito diversos e individuais. Como já sabemos, o sistema modal de Miller não é tão livre assim. Para Miller, este acorde corresponde a um modo específico – o Lídio #2. Podem até haver mais modos que possam conter esta construção, mas no pensamento modal de Miller, a totalidade de um acorde, baixo e super-estrutura, provêm de uma única fonte, que pode ser substituída por outra, mas não sobreposta. O pensamento modal é a *chord scale theory* levada ao extremo. Como Miller considera a totalidade do som do acorde como uma só cor e não como duas distintas, qualquer sobreposição como as que são sugeridas por Liebman, trazem uma nova cor ao acorde, diferente da primeira, mais ou menos dissonante, e o motor da progressão será o contraste entre as diferentes cores modais, de certa forma mais submetidas ao plano do compositor e menos nas mãos do intérprete improvisador. Esta dualidade é frequentemente difusa e nem sempre acontece, como é possível observar na análise da composição 2, no capítulo de análise deste estudo, em que a modalidade de alguns acordes é alterada em tempo real pelos músicos intérpretes. No conceito de Liebman, este tipo de liberdade está constantemente presente. O livro de Liebman, tal como o de Ron Miller, tenta projectar um pensamento mais contemporâneo e de expressão artística mais individual. Cada autor fá-lo de maneira diferente, mas mostram-se ambos mais vanguardistas do que a maioria da literatura que foi aqui revista.

Os livros revistos neste capítulo são todos dedicados à pedagogia do jazz, nas suas diferentes formas: improvisação, composição ou análise harmónica. Todos referem a utilização de modos e estão conscientes da existência da teoria acorde-escala, conceito introduzido com bastante sucesso por George Russell nos anos 50. Mas sempre que estes livros abordam a modalidade nas suas páginas, referem-se sempre aos modos retirados da escala maior. É verdade que se fala de muitos outros modos, retirados de outras escalas. Por exemplo, o livro de Mark Levine tem um capítulo muito interessante dedicado aos modos retirados da escala menor melódica. Em parte graças a este autor, estes modos também são do conhecimento geral. Mas são sempre tratados como auxiliares na compreensão da harmonia das composições, como ferramenta de improvisação. Quando ao estudante de jazz é sugerido que toque a sequência de modos Dórico-Mixolídio-Jónio numa progressão II-V-I, na verdade ele está sempre a tocar na mesma tonalidade maior, a ideia inerente aqui é que a cada acorde corresponda uma escala, mas não acontece efectivamente uma mudança de tonalidade. Na maioria das vezes, os modos são tratados no ensino do jazz desta forma, a cada acorde corresponde uma escala, e a essa escala dá-se um nome, que por acaso também é o nome do modo que se pode construir com essa mesma organização de intervalos. Mas isto não é o verdadeiro pensamento modal. Quando se fala de música modal, a principal matéria-prima são os modos, mas deslocados da sua escala-mãe. É neste aspecto que a matéria modal abordada nestes livros é deficitária. Mark Levine explica muito bem como se podem articular as diferentes escalas na harmonia menor melódica; mas quando fala de Jazz Modal, apenas refere a utilização dos modos retirados da escala maior, não considera a utilização de outros modos provenientes de outro tipo de escalas-mãe. Esta ideia é transversal a estes livros, não só no de Mark Levine. É como se o Jazz Modal já fosse suficientemente obscuro sem a introdução destes modos alternativos. Neste aspecto o material que Ron Miller propõe, torna-se da maior importância simplesmente pelo facto de que é o único a abordar o Jazz Modal da maneira abrangente que o faz, é o único a procurar explicar algumas harmonias como as que Wayne Shorter ou Herbie Hancock usaram nas suas composições nos anos 60, ou como as que Pat Metheny e Aaron Parks usam nas composições analisadas neste estudo. Pelo menos por comparação com estes livros que são dirigidos ao grande público, mas já vão começando a surgir novos estudos que procuram analisar e explicar estas harmonias mais contemporâneas.

Entrando num âmbito mais académico, é possível encontrar alguns estudos recentes que tentam, cada um à sua maneira, explicar algumas opções harmónicas destes compositores. Não seria de esperar que a proposta de Ron Miller fosse a única que tentasse esclarecer este material harmónico. A preocupação de que a pedagogia da análise e composição em jazz não está a acompanhar devidamente a realidade da música que tem sido praticada mais recentemente, é partilhada por alguns investigadores. D. C. Ramos (2009) na sua tese sobre harmonia modal avançada, partilha da opinião que há uma escassez de oferta na pedagogia da composição e da harmonia modal no jazz. Este autor lamenta que os textos disponíveis para a educação no jazz – alguns deles revistos aqui neste capítulo – não correspondam à música que se grava e se toca no jazz da actualidade, o que torna difícil o papel do professor de composição em jazz contemporâneo e harmonia modal avançada (D. C. Ramos, 2009, p. iii). Na tentativa de preencher esta lacuna, Ramos escreveu uma tese que visa ser um guia prático para o estudante desta disciplina.

Uma tese ainda mais recente de Scott A. S. A. Cook (2012) propõe um sistema de análise do jazz contemporâneo baseado em conjuntos referenciais de notas. Através do tratamento das notas que estão fora destes conjuntos como alterações (na mesma medida em que os dominantes secundários são alterações ao contexto tonal), a teoria de Cook permite que se consigam classificar progressões de acordes aparentemente não relacionados como fazendo parte destas colecções, que por sua vez são suportadas por tónicas globais referenciais (2012, p. ii). Este autor considera que o repertório que se analisa hoje em dia nas salas de aula dos cursos de jazz está completamente datado e que a escrita composicional no jazz tem vindo a evoluir desde os últimos cinquenta anos, em particular no que respeita à harmonia, e que essa evolução não tem sido acompanhada devidamente pela pedagogia (S. A. Cook, 2012, p. ii).

Também em 2012, John Bishop tornou publica a sua tese que propõe a utilização de uma teoria original em torno da utilização de tríades, que combina a teoria de jazz já existente com teorias matemáticas de permutações. O autor considera a sua teoria para analisar repertório existente, para ser usada como uma ferramenta pedagógica e como um sistema para criar música nova (2012, p. xv). Bishop considera o seu estudo inter-disciplinar e visa criar uma ligação entre a pesquisa na teoria do jazz e recentes trabalhos teóricos sobre a matemática na música. Este autor pretende também com o seu trabalho, dar um contributo para uma nova visão sobre a análise da harmonia no jazz.

Cada um destes investigadores verificou a existência de lacunas na maneira como se ensina a harmonia e a composição em jazz, bem como de carências de sistemas de análise mais compatíveis com a realidade do jazz actual. Cada um deles avançou com a sua proposta. Uma análise exaustiva de cada uma delas está fora do âmbito deste estudo e, dada a especificidade de cada uma, iria tornar este trabalho demasiadamente extenso. Alguns destes investigadores citam o livro de Ron Miller no seu estudo, o que leva a crer que é um trabalho com alguma importância também para estas pessoas. É essa linha de influência que pretende tratar-se no presente estudo.

IV. Análise de duas composições

Para uma melhor compreensão dos conceitos harmónicos abordados no seu livro, Ron Miller apresenta análises de composições existentes, tanto suas como de outros compositores de Jazz Modal. Para além disso sugere ao estudante que analise outras composições de forma a melhor compreender e integrar esses mesmos conceitos. O autor adverte que o contorno harmónico de determinadas composições pode apresentar alguma ambiguidade gerada pelo facto de o mesmo poder ser explicado de mais que uma maneira, recordando que não existe nenhuma explicação absoluta para nenhum método de composição (1996, p. 67). Quer isto dizer que os conceitos apresentados no seu livro e neste estudo podem ajudar a explicar determinadas decisões do compositor, por vezes até de várias maneiras. Por outro lado, uma mesma composição poderá ser explicada à luz de diferentes métodos, de diferentes autores e correntes teóricas, que poderão mesmo entrar em confronto entre si. Qualquer que seja o sistema utilizado, um dos principais objectivos da análise de uma progressão harmónica deverá ser o de ajudar a compreender a sua construção e proporcionar ferramentas para a sistematização de métodos que ajudem a conseguir resultados tão bem sucedidos como os das composições escolhidas para a análise. Foi isso que Ron Miller fez para criar este seu sistema e é isso que ele tenta nas análises que apresenta no seu livro. Este livro foi escrito com material que Miller elaborou para os seus estudantes na Universidade de Miami, concebido a partir da análise de inúmeras gravações e partituras de jazz. Apresenta muitos exemplos de prática comum precisamente extraídos dessas composições, o que representa por si só, quer uma fidelidade ao repertório de jazz, quer uma garantia que o estudante ao usar apropriadamente estas técnicas, estará mais perto de conseguir alcançar a sonoridade do Jazz Modal já existente, ou de rumar para novos caminhos, tomando como ponto de partida aquilo que já foi feito.

Miller apresenta algumas directrizes em relação ao método de análise. As suas recomendações passam por escutar uma gravação da composição quando possível; transcrever da cifra todos os acordes para notação convencional; localizar algum tipo de contorno melódico nas notas de topo dos acordes, mesmo que para isso seja necessário reescrever algumas inversões ou rever o método de construção dos mesmos. Em seguida, escreve-se apenas a nota de baixo e a nota de topo de cada acorde, juntamente com alguma informação harmónica que possa interessar, como super-estruturas em comum ou notas de coloração importantes. Ter apenas as notas de baixo e de topo facilita a observação do percurso

melódico da linha do baixo – mais importante no Jazz Modal – bem como da melodia de topo ou seja, do contorno descrito pelas notas de topo do conjunto de acordes que constituem a progressão da composição. Deve analisar-se em primeiro lugar o movimento do baixo e depois a melodia do topo dos acordes. Devem ser localizados e identificados quaisquer elementos melódicos importantes, tais como sequências, repetições e outros desenvolvimentos motivicos, padrões simétricos, assim como fazer nota do contorno geral, da direcção, dos diferentes graus de tensão e repouso e, caso se aplique, de alguma questão de tessitura em particular. Os diferentes acordes deverão ser apresentados de forma a que se consiga visualizar o ritmo harmónico: notas brancas para acordes longos, notas pretas para acordes curtos, sem dar grande importância à duração precisa. No entanto, se existir algum *vamp* importante, este deverá ser transcrito com valores exactos. Nas áreas em que exista apenas um acorde que dure vários compassos – como no estilo Modal Linear – indicar apenas o número de compassos que o acorde dura. Por fim, todos os acordes deverão ser numerados para uma rápida referência. Após a análise das melodias de baixo e de topo, deve-se tentar então explicar a progressão harmónica à luz de todos os conceitos apresentados no livro (1996, p. 67).

Para o presente estudo foram escolhidas duas composições de jazz contemporâneo para analisar e tentar encontrar situações reais que nos mostrem a evidência de alguns dos conceitos apresentados por Ron Miller. Embora o próprio Miller seja um excelente compositor e merecedor que as suas composições fossem aqui analisadas, a sua proximidade em relação ao seu próprio método colocaria em risco a isenção deste estudo. Usar um método de análise de um autor sobre as obras desse mesmo autor não colocaria um desafio real mas antes uma constatação mais ou menos evidente do seu próprio sistema em acção. Em vez disso, optou-se pela escolha de duas composições de jazz contemporâneo, de compositores e músicos de jazz estabelecidos e reconhecidos, cujas características harmónicas não sejam facilmente explicáveis à luz das leis da música tonal, com relações harmónicas não-funcionais e com acordes claramente construídos com base em modos e não em estruturas tonais. Procurou-se ainda assim encontrar duas composições que mostrassem características diferentes entre si, com vista a comprovar este sistema de análise em ambientes distintos.

Composição 1 – *Ballad Z* de Pat Metheny

Pat Metheny é um guitarrista e compositor de jazz, nascido nos E.U.A. em 1954. Foi um dos músicos mais influentes na expansão do idioma do jazz-rock que teve início em meados dos anos 70 (Gioia, 1997, p. 372). Guitarrista virtuoso e eclético, a sua versatilidade estende-se desde as gravações de discos de fusão com influências de pop-rock e música do Brasil com o seu próprio grupo, até ao mais denso atonalismo do projecto *Song-X* com o saxofonista Ornette Coleman (idem). Aclamado pela crítica e pelo público, o músico, vencedor de prémios Grammy e pioneiro de novas tecnologias na sua música, tem sido um dos nomes mais importantes do jazz contemporâneo desde os anos 80, e uma grande influência para os guitarristas e músicos de jazz em geral (Metheny, 2000, p. 5).

A sua composição *Ballad Z* foi escrita em 1993 mas só veio a ser gravada e editada pela primeira vez em 1999, num disco em duo com o guitarrista Jim Hall (Metheny, 2000, p. 445). É a faixa número 6 do CD e é interpretada em duo pelos dois guitarristas (Hall & Metheny, 1999). A ilustração 23 é uma partitura da composição em formato *lead sheet*, extraída de uma compilação de composições de Pat Metheny (2000).

Uma audição cuidada da gravação revela alguns erros nesta partitura: no compasso 7, o acorde Ebm7/E não tem na verdade a 7 e uma cifra mais apropriada seria Ebm/E; no compasso 15, embora bastante parecidos com os acordes com barra que aparecem na partitura, os acordes são na verdade Dadd4/C (ouve-se a nota Sol na gravação) e Bmaj7#5 (ouve-se a nota Si no meio do acorde e não apenas como nota de baixo); no compasso 17, no Dbmaj7b5 pode ouvir-se a nota Lá bemol, portanto a cifra mais adequada será Dbmaj7#11; no compasso 18 o acorde está mesmo errado – é um acorde menor de sétima com a sexta maior e por isso a cifra poderá ser Fm13; no compasso 20, as alterações do segundo acorde vão para além da b9, estando presentes também a #9 e a b13 e sendo mais comum para este tipo de acorde retirado do modo super-lócrio (ou escala alterada) a cifra G7 alt.; no compasso 22 o primeiro acorde é claramente Cm/Db, algo mais sofisticado do que o Db que aparece na partitura.

De acordo com as instruções de Ron Miller, deverá ser feita uma transcrição da cifra de todos os acordes para notação convencional, fazendo ajustes nalgumas inversões das estruturas de topo, numa tentativa de encontrar alguma linearidade na condução melódica entre acordes – em particular as notas do topo – e na linha de baixo. A ilustração 24 é uma

BALLAD Z

By Pat Metheny

BALLAD ♩ = 48 (EVEN EIGHTHS)

E^bmaj7^{#5} 3 Dm7^{b5} A^bmaj7 D/E^b G^bmaj7 D^bm(maj7)

Emaj7^{b5} G13^{b9/A} Am(maj7) Dm7 3 D/E E^bm7/E Cmaj7^{#11/E}

Am7 C[#]m7 E/F[#] Gmaj7/B

D^bmaj7^{b5} Amaj7^{b5} D/C E^b/B D/B^b G^b/A^b D^bmaj7^{b5} C13^{b9} E^b/F Emaj7^{#11}

ⓧ E^bmaj7 3 Dm7^{b5} G7^{b9} Cm7

AFTER SOLOS:
D.S. AL FINE

D^b 3 A^bmaj7^{b5} Amaj7^{b5} Fmaj7 3 Emaj7^{b5}

FINE

materialização deste passo, já com as cifras corrigidas. A escrita está de acordo com os exemplos dados por Miller no seu livro – uma escrita para piano, com uma nota de baixo na mão esquerda e uma construção modal na mão direita. A linha de baixo foi escrita numa tessitura apropriada, mas que poderá não corresponder às oitavas exactas que estão tocadas na gravação, estando mais de acordo com a cifra e com alguma procura de sentido nas relações de intervalos e estrutura da linha. As construções modais da mão direita procuram reunir e resumir a sonoridade dos acordes que as duas guitarras produzem na gravação, sendo a nota de topo na maioria das vezes a nota estrutural da melodia da composição. Noutros casos a nota escolhida torna clara alguma ligação por nota comum, ou algum padrão melódico que valha a pena referir, para que melhor se compreenda o discurso harmónico e o contorno da composição.

Ballad Z é uma composição contínua, ou seja, não obedece a nenhuma forma preestabelecida. O ritmo harmónico é rápido, com a maioria dos acordes a durarem dois tempos, colocando esta composição na categoria de modal vertical. No entanto, como tem um andamento bastante lento, a duração dos acordes é suficiente para que se consiga estabelecer a sua cor modal. Do ponto de vista do improvisador, seria uma composição bastante difícil de navegar caso o andamento fosse mais rápido, dadas as várias relações não-tonais que vão acontecendo ao longo da peça. O facto de ter o andamento lento torna isto mais simples, o que não significa que seja uma composição com uma harmonia acessível.

Esta peça pode ser dividida em quatro partes. A primeira decorre durante os primeiros cinco compassos e usa praticamente o mesmo material melódico, com duas transposições. A segunda parte começa no compasso seis, onde se dá uma nova declaração na melodia e onde parece que a harmonia vai estabilizar em Lá menor, sendo essa ideia destruída logo nos compassos 7 e 8. Esta segunda parte dura até ao compasso 14. No compasso 15, surge a zona harmonicamente mais tensa, acompanhada de uma mudança no material melódico. Esta é a terceira parte, que culmina no compasso 18. Seguindo-se a uma parte muito tensa e cromática, a quarta parte é a que apresenta aspectos mais tonais. Os compassos 19 a 21 aliviam a tensão da parte anterior com uma zona que se pode classificar como estando em Mi \flat maior ou Dó menor, embora os acordes do compasso 20 apresentem cores modais particulares, mas que não serão de todo estranhas ao universo do jazz tonal. Esta última parte continua por mais três compassos que se afastam de novo da ideia de tonalidade estabelecida, apresentando algum

cromatismo na harmonia e funcionando como uma espécie de recapitulação do material melódico da primeira parte. A ilustração 24 contém barras duplas a separar as quatro partes.

Ballad Z - Chord Spelling

The image displays a musical score for 'Ballad Z - Chord Spelling' in 4/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. Chord spellings are written above the treble staff of each system. The notes are written in a way that illustrates the chord structure, with some notes in the bass staff and some in the treble staff. The systems are separated by double bar lines.

System 1 (Measures 1-5):
 Ebmaj7(#5) Dm9(b5) Abmaj7(#11) D/Eb Gbmaj7(#11) Dbm(maj7) Emaj13 G13(b9)/A

System 2 (Measures 6-13):
 6 Am(maj7) Dm9 D/E Ebm/E Cmaj7(#11)/E Am7 C#m7 E/F# Gmaj7/B Dbmaj7(#11)

System 3 (Measures 14-18):
 14 Amaj7(#11) D(add4)/C Bmaj7(#5) D/Bb Gb/Ab Dbmaj7(#11) C13(b9) Fm13 Emaj7(#11)

System 4 (Measures 19-24):
 19 Ebmaj7 Dm9(b5) G7alt. Cm9 Abmaj7/Db Abmaj7(#11) G#m/A Cmaj7/F Emaj7(#11)

Ilustração 24. Materialização da cifra de *Ballad Z* em escrita convencional. Alguns erros que existem no *lead sheet* já estão aqui corrigidos.

O passo seguinte da análise de Miller consiste em criar um esquema que contém apenas a linha de baixo e a nota de topo de cada acorde. Os acordes serão numerados e toda a informação harmônica importante será apresentada neste passo. O esquema resultante servirá

de suporte visual a toda uma série de comentários de análise que seguirão em torno da linha de baixo, da linha de topo, do material harmónico e das qualidades gerais de todo contorno harmónico da composição. De recordar que este método se centra na harmonia, ficando a análise de melodias reservada para o segundo volume da obra de Ron Miller e fora do âmbito do presente estudo. A ilustração 25 mostra o esquema de análise criado para a peça *Ballad Z*. Os seguintes comentários, bem como as anotações da ilustração 25, estão em inglês para permitir ao próprio Ron Miller algum comentário ou correcção.

Ballad Z - Analysis Scheme

Lydian #5 Aeolian b5 Lydian Lydian #2 Lydian Dorian :7 Lydian Ionian b6

CT Perf. 5th CT Perf. 5th Perf. 5th

1 2 3 4 5 6 7 8

Sequence

Dorian :7 Minor 9 Mixolydian Lydian Aeolian Dorian Aeolian Mixolydian Aeolian Lydian.....

CT, moving inner struc. Cycle

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Pedal

Lydian Lydian #5 Lydian #5 Mixolydian Lydian Mixolydian b2 Dorian Lydian

Bass and top minor 2nd motif moving in opposite directions, inner voice leading

20 21 22 23 24 25 26 27

Up a Perf. 4th, down a min 2nd

Ionian Aeolian b5 Super-Locrian Minor 9 Lydian.....

II-V-I Tonal Cadence

28 29 30 31 32 33 34 35 36

"Tonal" area Inversion of 23 - 25

Ilustração 25. Esquema de análise para *Ballad Z*. As anotações estão em inglês para permitir os comentários do próprio Ron Miller.

Comments

Bass melody

Chords:

- 1-2 descending minor 2nd motif, will appear again. Diatonic to C melodic minor
- 3-8 sequenced motif up a perfect 5th, down a major 6th. Sequenced broken on chords 7 and 8 to simulate a V-I parody cadence
- 9-14 new section, diatonic to A, with pedal point repose on chords 11 to 13
- 15-17 going away from A with cycle of fifths diatonic to B
- 18-19 end of section with major 3rd resolution to A
- 20-22 repetition of descending minor 2nd motif from 1-2
- 23-25 up a perfect 4th and down a minor 2nd again, like 1-2 and 20-22
- 25-27 transposition of 23-25
- 28-31 repose area with longer notes and less tension. Return of the 1-2 motif, this time with complete cadence in C minor
- 32-34 going away from C minor, up a minor 2nd. Inversion of 23-25
- 35-36 descending minor 2nd motif, may resolve in the direction of first chord

Top melody

Chords:

- 1-2 primary color tones
- 3-6 common tone connection against sequence in the bass melody
- 7-8 cadence of first section, perfect 5th down, opposed to previous melodic sequence in the bass
- 9-10 color tones with contrary motion to bass melody
- 11-13 common tone connection, supported by bass pedal
- 14 primary color tones, building tension

- 15-17 leaping upwards, with common tone connection on 15-16 and climax with high pitch on 17
- 18-19 cadence with parallel motion along with bass melody
- 20-23 Spanish Phrygian tetrachord, with the minor 2nd motif moving in opposite direction from the bass melody, building tension
- 24-27 chromatic melody at the peak of tension
- 28 release of tension with downward motion and longer value
- 29-30 common tone connection
- 31 downward resolution to primary color tone clarifies cadence
- 32-34 parallel motion along with bass melody
- 35-36 primary color tones help define final cadence

Harmonic material

Chords:

- 1-2 bright to dark increase in tension
- 3-4 brighter, but building tension with the Lydian #2
- 5-6 repetition of 3-4 but with different modality on 6
- 7-8 parody cadence V-I
- 9-10 new section with darker modality, sounding like A minor
- 11-13 pedal point on V of A minor, but modality ruled by the common moving inner structure, non-diatonic to A minor
- 14 repose on A Dorian chord, brighter and start building tension
- 15-17 parody II-V-I cadence to darker B Aeolian, increased tension
- 18-19 release of tension with two very bright Lydian chords closing this section
- 20-23 very chromatic section with fast harmonic rhythm and bright modality, but building tension with bass and top moving in opposite directions. Chords voice-led with some

common inner structures

- 24-27 darker modality, continues to build tension to climax on 26 and modal release on 27
- 28-31 almost tonal area, with chords diatonic to E \flat major, but with some different color tones
- 32-36 end of section with an overall Lydian modality, reposing and leading to final chord, bright but upper neighbor with resolution capability to the first chord

General qualities

This one is clearly a vertical modal through composed tune. The first section almost works as a bright introduction to the darker mood of the second. The third section (chord 20) works like a bridge, with no motivic content on the main melody, just building tension up until chord 27, with the bass and top moving in opposite directions. The fourth section is the least tense and more tonal. It begins with an Ionian chord and a II-V-I to its relative minor. Although the annotated modalities on the analysis scheme don't belong all to E \flat Ionian, this kind of harmonic content is very familiar to tonal jazz. These subtleties keep the composition in a modal realm, but at the same time make a connection to the jazz tradition. The minor II-V-I with a $\flat 9$ on the II and an altered chord on the V are very used in tonal jazz, but cannot be explained diatonically, and the chords 29 to 31, although belonging to C minor, each have its own different modality, explained by the use of altered tensions¹⁴. The end of the tune after chord 31 is built exclusively on parallel motion of the same Lydian chord.

The overall mood of the tune is dark and romantic. The first part is 5 bars long with many Lydian chords. The second is the main theme with 9 bars, with many of the darker Aeolian and Dorian modes. The third might be called the bridge, with many Lydian and Mixolydian chords, but nevertheless, the tensest section, with 4 bars. The fourth might be called the epilogue; with 6 bars, is the least tense section and reviews some material from the beginning of the tune. It starts with a tonal cadence and then fades through a series of Lydian parallel chords. This composition is not entirely symmetric but is close to it, being the second part the longest one and the one that defines most of the tune's mood.

¹⁴ For more on this subject, consult *the jazz theory book*, pp. 75-76 (Levine, 1995)

Composição 2 – *Karma* de Aaron Parks

Aaron Parks é um pianista e compositor norte-americano, nascido em 1983, em Seattle, Washington. A sua carreira como músico de jazz começou a ser mais notada aquando da sua passagem pelo grupo do trompetista Terence Blanchard, com apenas 18 anos de idade. Desde então tem tocado e gravado com várias figuras do jazz nova-iorquino, como Christian Scott, Kendrick Scott, Gretchen Parlato, Kurt Rosenwinkel, entre outros. Para além destas participações, o músico tem uma série de álbuns gravados como líder, tendo em 2013 assinado um contrato com a prestigiada editora nórdica ECM, através da qual editou um disco de piano solo intitulado *Arborescence* (Matt Collar, n.d.). Embora jovem, Aaron Parks é já uma figura bastante respeitada no panorama do jazz actual. O seu primeiro disco como líder na igualmente prestigiada editora norte-americana Blue Note foi lançado em 2008, e intitula-se *Invisible Cinema* (Parks, 2008). A faixa número 6 deste disco chama-se *Karma* e é a segunda composição escolhida para análise neste estudo.

A partitura desta composição foi colocada disponível online pelo próprio Parks no site nextbop.com ("Aaron Parks' invisible cinema lead sheets," n.d.). A ilustração 26 mostra a primeira das duas páginas desta partitura, que se pode encontrar na íntegra no anexo B. É uma composição em compasso ternário, de andamento relativamente rápido e com uma forma bastante regular e simétrica. A forma tem uma introdução de 16 compassos com repetição, uma parte A de 32 compassos repetida com primeiro e segundo finais, e uma parte B com 64 compassos. Pelo menos é assim que Aaron Parks assiná-la a sua partitura, mas na verdade, esta parte B divide-se em duas secções de 32 compassos cada. Dentro destes 32 compassos, a segunda metade de 16 é a repetição da progressão harmónica dos primeiros 16, sendo apenas diferente a melodia, e isto aplica-se às duas secções de 32 compassos. De facto e estritamente em termos harmónicos, podemos aqui considerar uma parte B de 16 compassos repetidos e uma parte C com mais 16 repetidos. Independentemente da maneira como dividirmos esta composição por secções, percebe-se facilmente que há aqui uma forma regular preestabelecida, em contraste com a *Ballad Z* que é uma composição contínua. Encontramos também regularidade na duração dos acordes, que é de 4 compassos para todos. Esta estabilização no número de 4 compassos por acorde, assim como a ausência de definição de uma tonalidade central, colocam esta composição na categoria de *modal plateau*.

KARMA

AARON PARKS

$\text{♩} = 240$

$A^{\flat} \text{MIN}7$ $A2/A^{\flat}$ $A\Delta7(\#5)/A^{\flat}$ $D\Delta7/A^{\flat}$

A

17 $A^{\flat} \text{MIN}7$ $A2/A^{\flat}$

25 $A\Delta7(\#5)$ $B7 \text{SUS}$

33 $C\Delta7$ $C \text{MIN}\Delta7$

41 $A2/C\#$ $E^{\flat}7 \text{ALT}$ 1. $E^{\flat}7 \text{ALT}$ 2. $E^{\flat}7 \text{ALT}$

B

51 $E \text{MIN}11$ $F2/E$

ON THE HEAD OUT. LOOP THE CHORDS FROM FIRST 16 MM. OF (B)

59 $F\Delta7(\#5)/E$ $B^{\flat}\Delta7/E$

67 $E \text{MIN}11$ $F2/E$

Ilustração 26. Lead sheet da composição *Karma* de Aaron Parks. Aqui aparece apenas a primeira página, a partitura integral encontra-se no anexo B.

A ilustração 27 é a materialização da cifra desta composição em escrita convencional. Novamente foi aqui dada bastante atenção à versão gravada da composição, no disco *Invisible Cinema*. Esta versão está gravada em quarteto, com guitarra, piano, contrabaixo e bateria. A guitarra toca toda a melodia principal em uníssono com o piano. O resultado é que durante a exposição do tema, apenas temos a informação harmónica da mão esquerda de Parks, e a melodia principal da composição, dadas as suas características, também não contribui para uma aclaração da modalidade dos vários acordes. Para agravar esta falta de clareza, o acompanhamento da mão esquerda de Parks durante a exposição é deliberadamente contido e esparso, transformando a maioria dos acordes naquilo a que Ron Miller chama então os *delete note chords*. Neste tipo de acordes, devido à constante ausência dos chamados *color tones*, a modalidade não é perceptível e está muitas vezes implícita apenas pelo contexto, mas nem sempre se consegue toda a informação pretendida. Para que esta seja mais completa, torna-se necessária uma análise mais profunda da gravação, tomando como referência também a partitura escrita, mas procurando mais pistas sobre a modalidade escondida em cada acorde. Não quer isto dizer de forma alguma que exista algum tipo de preconceito contra estas opções de Aaron Parks, muito pelo contrário: a audição do desenrolar da composição vai trazendo algumas surpresas porque os músicos – e em particular Parks – vão revelando a modalidade dos acordes no desenvolver das secções de improvisação, à medida que vão introduzindo os tais *color tones* que estavam ausentes na exposição inicial. Como veremos na análise que se segue, existe até mais que uma opção modal para alguns acordes, decidida no momento pelos músicos, nas diferentes passagens pelo mesmo ponto da forma musical. Para conseguir descortinar alguns *color tones* essenciais que tornasse possível a atribuição de uma modalidade para cada um dos acordes que se segue, foram escutados com atenção determinados momentos quer do acompanhamento de piano, quer das improvisações de todos os músicos. Por vezes uma dada frase melódica improvisada revela a modalidade que o músico tem em mente para um dado acorde, e que pode ter sido combinada entre os músicos previamente, mas também pode ser uma decisão momentânea. Em termos auditivos, a consequência é que a música está em constante renovação. Se Ron Miller pretende com os diferentes modos atribuir cores aos acordes, e se para essa atribuição os *color tones* assumem um papel fundamental, então a escolha deliberada de não os tocar, tocá-los ou alterá-los em tempo real é mais uma ferramenta na mão do músico improvisador para a criação de

Karma - Chord Spelling

Intro

Abm(add4) 4 A(sus2)/Ab 4 Amaj7(#5)/Ab 4 D(#11)/Ab 4

A

17 Abm7(add4) 4 Amaj7(#11)/Ab 4 Amaj7(#5) 4

29 B9(sus4) 4 Cmaj9(#11) 4 Cm(maj7) 4

41 Amaj7/C# 4 1. C/Eb 4 2. Eb7alt. 4

B

53 Em11 4 F/E 4 F(#5)/E 4 Bb/E 4

C

69 Gm(maj7) 4 Eb(#11)/G 4 Cmaj7(#11)/G 4 Dbmaj7/G 4

Ilustração 27. Materialização da cifra de *Karma* em escrita convencional. As notas pretas representam informação modal que foi recolhida após audição cuidada da gravação da peça.

diferentes matizes. Tomemos o seguinte como exemplo: a diferença entre um acorde Dórico e um Eólio sobre a mesma fundamental é apenas o grau 6; se este não estiver presente, reconhecemos um acorde menor, sim, mas a sua modalidade não está definida; a partir daqui, a decisão do músico de tocar o grau 6, ou o $\flat 6$, ou simplesmente não tocar esta nota, dá origem a diferentes nuances sobre uma mesma cor. A análise seguinte revela alguns casos em que isso acontece nesta gravação.

A ilustração 28 é o esquema de análise do contorno harmónico de *Karma*, com base na materialização efectuada. Seguem-se os comentários de análise, novamente em inglês.

Karma - Analysis Scheme

Intro

Minor 11 Phrygian Phrygian ♯6 Locrian

Common Tone Connection

1 2 3 4

Bass Pedal

A

Minor 9 CT Phrygian Lydian ♯5 CT Mixolydian

Spanish Phrygian Tetrachord

5 6 7 8

Bass Pedal Melod. Motif

Lydian CT Dorian ♯7 Aeolian

(Spa. Phryg. Tet.)

9 10 11 12 13

Melod. Motif Transp.

B

Minor 11 Phrygian Phrygian ♯6 Locrian

Chromatic Top Melody

14 15 16 17

Bass Pedal

C

Dorian :7 Aeolian ♯7 $\frac{6}{4}$ (Ionian) Locrian or Aeolian ♭5

Chrom. Top Mel.

18 19 20 21

Bass Pedal

Ilustração 28. Esquema de análise para *Karma*.

Comments

Bass melody

Chords:

- 1-4 repose intro with pedal point, preparing the first chord of the A section
- 5-6 pedal point, continued from the intro into the first chords of the form
- 6-9 Spanish Phrygian tetrachord, ascending bass melody, building tension
- 10-12 transposition of 6-8 leading to end of section A, increased tension
- 12-13 dominant to $A\flat$ on first ending (12); leading tone to the first chord of the B section on second ending (13)
- 14-17 new pedal point, a major 3rd away from the first one
- 18-21 final pedal point, up a minor 3rd; transposition of the concept in 14-17; leading tone to first chord of the form

Top melody

Chords:

- 1-4 common tone connection
- 5-6 common tone connection
- 7-8 common tone connection, up a minor 3rd, increased tension
- 9-10 slight release of tension, down minor 2nd, common tone connection
- 11-13 contrary motion from bass (12); common tone connection (13)
- 14-17 top A sounding from previous chord and main melody (14), but the focus is now on the left hand chromatic ascending melody
- 18-21 Common tone from previous section (17-18); transposition of 14-17, increased tension, leading to climax and solos section

Harmonic material

Chords:

- 1-4 intro with common top and bass notes, moving inner structures, dark and tense, creating expectation
- 5 minor 9th chord with undefined modality (*delete note chord*)
- 5-7 same modal concept from 1-3, but different modality on 7, caused by changed bass note, but same acoustic source
- 8 only Mixolydian chord on the whole tune, same acoustic source as 6; together with 9 gives a sense of E minor key; brighter modality
- 9-10 brighter area, giving a sense of resolution to G major
- 11 moving away from the sense of tonality, darker modality and increased tension, also by the addition of sharp notes
- 12 functioning as dominant to first chord; very tense and undefined modality, keeps changing during the development of the tune, at players' will
- 13 same as 12, marking the end of A section and moving to B section, not diatonic related
- 14-17 ascending structure over pedal point, increasing dark and tense modality
- 18-21 transposition of the concept in 14-17, different modalities
- 21 same as 12: not always the same modality, dark and tense, works as parody V-I leading to first chord; when Locrian, has the *momentum* to resolve to A \flat , the root of the first chord

General qualities

This is a typical plateau modal composition, with symmetric harmonic rhythm and no clearly defined home key. Its main harmonic motif is the use of pedal points, being the different modal colors defined by the ascending motion of the remaining voices. This is clear in the intro – here we have single top and bass notes – and on the B and C sections. The A section has some development in the bass melody, which brings some richness and variety. Its

modality is always very dark and tense, with only one Mixolydian chord (8), one Lydian (9) and one Ionian 6/4 chord (20). Every four-chord cycle ends in some kind of Locrian chord (4, 17 and 21), except the Mixolydian chord number 8, and chords 12 and 13. Along with chord 21, chords 12 and 13 have a special treatment in this composition. They have an undefined modality that keeps changing through the development of the tune. In the case of chords 12 and 13, they function as a climatic altered dominant V at the end of the A section. In the analysis scheme, chord 12 has its modality written between quotes. That is because when we hear this chord for the first time, it is played as C/E \flat . For this chord to be traditionally considered a dominant seventh, it would have to have a D \flat . By playing it like C/E \flat , Aaron Parks is playing a slash chord with a very tense and dark modality. This is a way of giving dominant seventh chords a more modern sound. This slash chord can also be drawn from the symmetric diminished scale starting with a half-tone, and that already is widely known and used in jazz. Either way, if the chord is drawn either from the altered $\flat\flat$ 7 or from the symmetric diminished scale, the point here is that Parks is thinking *altered dominant*: dark, tense and chromatic. We can see this by the following notes he plays on chord 12, the ones represented in black. It's a chromatic line descending to A \flat . The next time we will hear this chord will be at the end of the repetition of the A section, and that will be chord number 13. Apparently, by looking at the *leadsheet*, the same chord would be played at this point. But this time, Parks chose to play a different dominant kind of chord. The result is a different modality, tense and dark as well, but with a different color. The concept of altering dominant seventh chords with different tensions is not new in jazz. But since we are dealing here with an overall modal sounding harmony, the context in this case is to produce a tense and dark sound at this point, even if it doesn't have the traditional tritone created between the third and seventh of the chord, as in the case of C/E \flat . It could also be an entirely different kind of chord, as long as it was dark and tense, and with some kind of voice leading to the brighter target chord. As for chord 21, there are some points when we hear it as a Locrian chord and in other points as an Aeolian \flat 5. The difference between both is just one note – A \flat – which in turn is the root of the first chord, or A \natural , which gives it a brighter modality and has been a longtime favorite substitute for Locrian chords in tonal jazz. The musicians in this recording are changing this chord's modality at will: over this chord, an A \flat (and also a B \flat) is sounding in the pickup of the piano solo, at minute 3'12", and in the guitar solo, at 5'53". On the other hand, we can hear an A \natural at 3'01" in the comping chords of the piano on the bass solo and

finally at 4'28" and 4'38" in the piano solo. For the sake of accuracy in this analysis, mode names had to be chosen, but these examples show that the jazz tradition of substituting harmonies at some level in real time is still very present in modern modal jazz.

Other chords in this composition don't reveal themselves immediately on the exposition of the theme, i.e. the head. It takes getting to the solo sections to hear some important color tones that help define these chords' modalities. These notes are represented in black in the analysis scheme, which means that they are heard later in the tune, either as part of the piano comping chords, or inside some melodic phrase played by the soloists. Those are the kind of chords that Ron Miller calls *delete note chords*. This tune has many of them, as the piano is playing the melody along with the guitar, which leaves only the pianist's left hand to define the harmony. The chords in the head are restrained and sparse, and the composition's harmony and modality starts revealing itself and developing along with the tune's own development.

V. Composição original – Exercício #1

O *Exercício #1* é uma composição original criada para o presente estudo, com o intuito de demonstrar algumas das técnicas propostas por Ron Miller. É uma peça de andamento relativamente rápido, em compasso quaternário, com um *vamp* rítmico constante, com valores lentos de semínima pontuada contrastantes com a melodia principal, que usa essencialmente colcheias na escrita das suas frases. O tipo de *vamp* aqui criado é influenciado pela composição modal *Maiden Voyage* de Herbie Hancock. A forma é assimétrica e de composição contínua. Esta peça pode ser dividida em quatro partes: a primeira com 20 compassos, a segunda de transição com quatro, a terceira com 16 e a parte final de repouso com quatro. A ilustração 30 é um esquema de análise da peça, como os que Miller apresenta no seu livro, com a diferença que os números debaixo de cada acorde representam o número do compasso. A partitura integral está no anexo C e não contém qualquer cifra escrita porque os acordes foram pensados de uma forma completamente modal. Certamente que após a escrita dos acordes é possível escrever uma cifra para eles, que aqui seria o fruto de uma adaptação para uma linguagem mais comum no jazz. Mas o objectivo aqui é um pensamento modal, cada acorde é uma representação vertical de um modo.

A ideia inicial foi criar um *vamp* com dois modos. Em cada um deles, a alternância de duas estruturas de quatro notas sobre a mesma nota de baixo é a construção escolhida. Com cada modo a durar quatro compassos, a sua sonoridade fica completamente esclarecida com estas duas estruturas. Foram escolhidos dois modos menores, Ré Dórico e Mi Eólio.



Ilustração 29. *Vamp* do *Exercício #1*. Cada um dos dois modos – Ré Dórico e Mi Eólio – são suportados por duas estruturas que se alternam.

A ilustração 29 mostra o *vamp* inicial com os dois modos completamente definidos pelas duas estruturas que se vão alternando e que juntas contêm todas as notas principais. A ideia seguinte foi que a linha do baixo evoluísse segundo um padrão simétrico. O padrão

Exercício #1 - Analysis Scheme

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. Brackets above the notes indicate the mode for each measure. Measure numbers are written below the bass staff.

System	Measure	Mode
1	1-4	Dorian
	5-8	Aeolian
	9-12	Mixolydian
	13-16	Phrygian #6, Phrygian b6
5	17	Phrygian #3
	18	Aeolian #7
	19-20	Locrian
8	21-24	Dorian
	25-28	Aeolian
	29-30	Ionian #6
	31-32	Aeolian
12	33	Lydian
	34	Lydian #5
	35	Mixolydian
	36	Lydian
16	37	Dorian
	38	Aeolian b5
	39	Aeolian
	40	Dorian
	41-44	Phrygian

Ilustração 30. Esquema de análise para *Exercício #1*. Os números debaixo de cada acorde são os números de compasso.

escolhido foi a escala diminuta tom/meio-tom. Quanto ao contorno harmónico, a melodia de topo dos acordes deveria ser ascendente para ajudar a gerar tensão, assistida pela evolução modal dos acordes. A partir daí foram sendo escolhidos modos que ajudassem à construção do contorno modal e que nunca pertencessem à mesma escala-mãe. A melodia foi sendo escrita à medida que os modos se iam sucedendo, mantendo sempre o *vamp* rítmico de dois compassos. No compasso 17, dá-se a primeira zona de tensão cadencial, com a aceleração do ritmo harmónico e a mudança para uma métrica ternária. O compasso 19 liberta esta tensão dos ternários e trava o ritmo harmónico, mas fica numa suspensão de dois compassos com um acorde extremamente tenso, como se fosse uma cadência à dominante, usando a linguagem tonal. O modo implícito neste compasso é o Si Lócrio – o mais escuro da progressão até agora – e aparece sob a forma de um acorde com barra – F/B. Até aqui a linha do baixo tem estado a percorrer a escala diminuta tom/meio-tom.

O compasso 20 apresenta a última nota desta escala diminuta que faltava, o Dó#. Neste momento é retomado o *vamp* inicial da composição, mas agora sobre este Dó# Dórico, meio-tom abaixo do modo original. Esta secção, que vai do compasso 20 ao 24, funciona como uma zona de transição para a segunda parte da peça. Aqui dá-se um desfase modal propositado: os dois modos do *vamp* do início eram Ré Dórico e Mi Eólio. Esta zona de transição é em Dó# Dórico e quando é retomado o motivo melódico inicial, este acontece sobre o modo Eólio. Neste caso a escolha da nota do baixo reflecte a tonalidade do início – Ré – mas com uma modalidade diferente e uma conseqüente transformação na melodia. O compasso 27 surge com um modo e uma nota de baixo que ainda não tinham aparecido na composição: Mi \flat Jónio \flat 6, uma versão mais escura do modo Jónio, reforçado pela frase da melodia principal que não deixa dúvidas na definição do modo. A escolha da nota Mi \flat no baixo representa uma melodia ascendente numa nova escala diminuta a partir do Ré que deu início a esta secção. Neste caso a escala é a diminuta meio-tom/tom. A tensão harmónica aparenta repousar com a chegada deste modo Jónio \flat 6, mas a aceleração do ritmo harmónico é retomada aqui. Este acorde de Mi \flat Jónio \flat 6 dura apenas dois compassos em vez dos já habituais quatro. O acorde seguinte prossegue na referida escala diminuta ascendente e também dura dois compassos. Trata-se de Fá Eólio. É um modo mais escuro e serve de preparação para a mudança de métrica no compasso 33. Esta é a área climática da composição e é conduzida pela melodia principal. A tensão é conseguida pela insistência na nota comum que serve de ligação para todos os acordes. No entanto a própria melodia principal contém

uma figura escalar nos compassos 35 e 36 que condiciona bastante a escolha dos modos. Assim, optou-se por libertar o baixo do padrão de escala diminuta que lhe estava a ser imposto e harmonizou-se a melodia livremente, escolhendo os modos através do método de ligação por ponto focal comum, que neste caso é a nota da melodia principal. A primeira passagem neste motivo vai do compasso 33 ao 36 e é a zona modalmente mais clara da peça. À segunda passagem poder-se-ia ter repetido a harmonia, mas optou-se por reharmonizar. O processo de reharmonização aqui segue o princípio apontado por Miller, que diz que qualquer acorde modal pode ser substituído por um outro que venha da mesma escala-mãe, a mesma “acoustic source” (Miller, 1996, p. 69). Assim, na segunda passagem pelo mesmo motivo melódico fez-se corresponder cada um dos modos dos compassos 33 ao 36 a novos acordes modais retirados das mesmas escalas-mãe, resultando assim numa linha de baixo e num contorno modal completamente diferentes, nos compassos 37 a 40. Após a melodia descendente do baixo nestes compassos, o compasso 41 traz-nos de regresso à métrica quaternária e ao *vamp* rítmico inicial. É uma zona de repouso que regressa aos quatro compassos no mesmo modo, neste caso Lá Frígio. Esta área alivia a tensão dos compassos ternários anteriores, mas em termos modais é uma zona mais escura do que a do acorde inicial da peça. A nota Lá também se encontra uma quinta perfeita acima de Ré. Assim, com a fundamental do modo uma quinta acima e com uma modalidade mais escura no final da peça, temos uma paródia V-I e garantimos o efeito de forma cíclica, cuja existência nas composições de jazz contribui para uma boa percepção do seu mapa harmónico.

VI. De claro para escuro: as cores modais

Interessante e original na literatura sobre jazz, é o conceito de claro para escuro que Ron Miller introduz no seu livro. Segundo o autor, o aumento do número de bemóis num modo, torna-o mais escuro e tenso. Sendo o modo Jônio o mais estável pela sua conformidade com a série dos harmónicos, todos os outros modos tendem a resolver para este – incluindo o Lídio, que é mais brilhante – e quanto mais distante do Jônio for um modo em termos de configuração, mais tenso se torna.

No seu livro *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*, Vincent Persichetti (1961) expõe a mesma ideia desta forma:

As working materials for composition the modes may be arranged effectively according to their tension relationships. The greatest number of flats that can be applied to a modal scale on a particular tone will produce the “darkest” mode, the locrian. Subtracting flats (and then adding sharps) in diatonic signature order will produce an arrangement of modes from “darkest” to “brightest.” The dorian mode is the middle point and sets the norm. (Persichetti, 1961, p. 35)

A diferença aqui é que Persichetti se refere ao modo Dórico como o meio-termo entre o Lócrio e o Lídio. Não fica claro se este meio-termo representa estabilidade para este autor, mas o mais provável é que não. Persichetti terá considerado o meio-termo no modo Dórico simplesmente porque na ordenação de claro para escuro dos sete modos, o Dórico fica no meio, com três modos mais claros num lado, e três modos mais escuros no outro. Também internamente dentro do próprio modo Dórico, a organização de intervalos nos dois tetracordes elege este modo como sendo o mais simétrico dos sete retirados da escala maior, como se pode observar na ilustração 31.

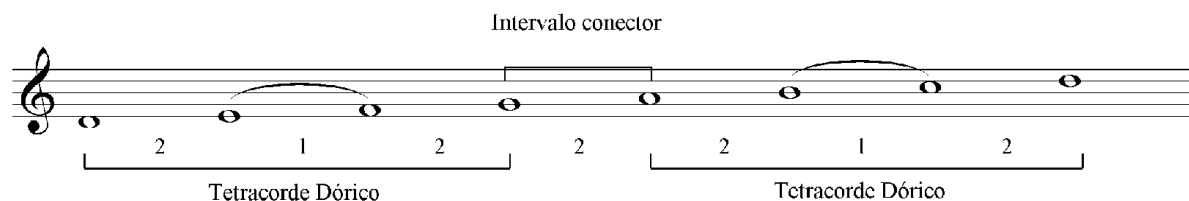


Ilustração 31. O modo Dórico e a sua simetria.

Para além desta classificação e ordenação de claro para escuro dos modos, Ron Miller considera que os diferentes modos podem e devem ser usados para gerar uma resposta emocional no ouvinte (1996, p. 29). O autor apresenta vários adjetivos para cada um dos modos, com base na sua experiência pessoal e opiniões dos seus alunos. Salienta que teve alunos provenientes de vários pontos do mundo, e consequentemente de diferentes culturas, factor que não interferiu grandemente na opinião geral sobre estas qualidades emocionais. A percepção destas qualidades, que Miller apelidou de generalizações emocionais, pode ser afectada ou distorcida por outros parâmetros musicais, como andamento, tessitura, espaçamento dos acordes, bem como ritmos sincopados, o ritmo harmónico ou a melodia. O autor adverte ainda que a ordem de claro para escuro deve também ser tida em conta, o que deixa transparecer que claro ou escuro não quererá dizer exactamente a mesma coisa que alegre ou triste, será mais algo semelhante a repousado ou tenso. Sendo estes conceitos criados a partir das opiniões pessoais de Persichetti, Miller e dos seus alunos, não serão apenas opiniões sujeitas a um elevado grau de subjectividade?

Não será bem assim. Todos sabemos que é comum no ensino da música, particularmente no ensino de crianças mas não só, classificar um acorde maior como alegre e um menor como triste. Se o modo maior tem sido sobejamente explicado como estando de acordo com a série dos harmónicos e portanto numa relação de sintonia com um fenómeno natural e explicável pela física, o modo menor já não terá uma explicação tão simples. Uma análise à série dos harmónicos revela que não existe o intervalo de terceira menor acima do som fundamental. Este facto tem sido um quebra-cabeças para os teóricos, particularmente pelo facto de praticamente todas as culturas conterem alguma espécie de modo menor no seu vocabulário musical (Perricone, 2000, p. 37). Será que a sintonia do modo maior com a série dos harmónicos é pacífica, e portanto feliz? Será que o conflito do modo menor lhe confere um carácter triste ou irado?

O contributo de Norman Cook no campo da neuropsicologia pode ajudar a suportar este conceito clássico da correspondência de maior com alegre e menor com triste. Cook afirma que a percepção da harmonia da música ocidental se baseia essencialmente na combinação de três sons (2002, p. 54). Entre as várias combinações possíveis de três sons é possível criar três classes gerais de acordes: os que são inerentemente dissonantes porque contêm um intervalo dissonante; os que são inerentemente estáveis, que soam finais e resolvidos; os que são tensos, instáveis e não-resolvidos. Os acordes aqui considerados dissonantes também soam não-resolvidos, mas isso deve-se essencialmente à presença dos dois sons que provocam o intervalo dissonante. Por outro lado, os acordes aqui considerados tensos e instáveis, são-no devido à configuração do acorde formado pelos três sons, apesar do facto de cada um dos seus intervalos em separado soar consonante (p. 54). Na harmonia da música ocidental, os grupos de três sons mais utilizados são, como sabemos, as tríades maior, menor, diminuta e aumentada. Cook classifica as duas primeiras como finais e resolvidas, e as duas segundas como instáveis e não-resolvidas (p. 55). As inversões destas tríades podem tornar esta percepção algo mais complexa, mas a estrutura inerente dos acordes mantém-se semelhante. O autor acrescenta que a percepção dos efeitos da combinação de quatro ou mais sons, ou de acordes ainda mais complexos, pode ser entendida parcialmente como o somatório dos efeitos de combinações de dois ou três sons, e que a estrutura harmónica musical que se desenvolve ao longo do tempo pode em parte ser entendida como sequências de fenómenos relativamente simples, também de dois e três sons (pp. 55, 56). Importa assim compreender a complexidade dos efeitos provocados na percepção da harmonia ao nível destas quatro tríades. A característica comum às duas tríades não-resolvidas é a equidistância dos seus intervalos. Outras construções com intervalos equidistantes são possíveis de obter no nosso sistema de doze sons, e ao conjunto de todas estas possibilidades chamaremos acordes de tensão (p. 73). Mas mantenhamo-nos para já apenas com as tríades diminuta e aumentada. Estas tríades têm uma uniformidade e uma ambiguidade tonal directamente relacionada com a equidistância dos seus intervalos (p. 75). São estruturas com uma identidade própria que, segundo Cook, não tem sido suficientemente estudada dado que as atenções dos estudos se têm orientado mais para efeitos provocados pela junção de dois sons. Este autor sublinha que a percepção da tríade no seu todo equidistante enquanto estrutura tensa e não resolvida é toda uma nova dimensão, por comparação com os estudos de percepção desenvolvidos em torno da soma de dois sons, que no caso dos intervalos que compõem estas tríades, até são intervalos consonantes (p. 75).

Um fenómeno interessante acontece se pegarmos num destes acordes de tensão e movimentarmos pelo menor intervalo possível – meio-tom – uma das suas notas. Em grande parte das situações chegamos a um acorde de resolução. E, nas situações em que isso acontece, invariavelmente a *subida* de um meio-tom leva-nos a um acorde menor, e a *descida* de um meio-tom leva-nos a um acorde maior (N. D. Cook, 2002, p. 76). A ilustração 32 é extraída da página 77 do livro de Cook e mostra o exemplo de uma tríade aumentada submetida a este processo. A observação atenta da ilustração revelará um erro tipográfico no primeiro acorde no topo do lado esquerdo, onde deveria estar a nota Fá no lugar do Mi. Mas percebe-se perfeitamente o conceito. Cook refere que nesta situação, o movimento melódico de meio-tom não é o acontecimento musical mais saliente, mas sim a mudança de toda a estrutura harmónica. O que chama a atenção do ouvinte é a passagem do estado de tensão equidistante, para um estado de resolução e estabilidade harmónica (p. 76).

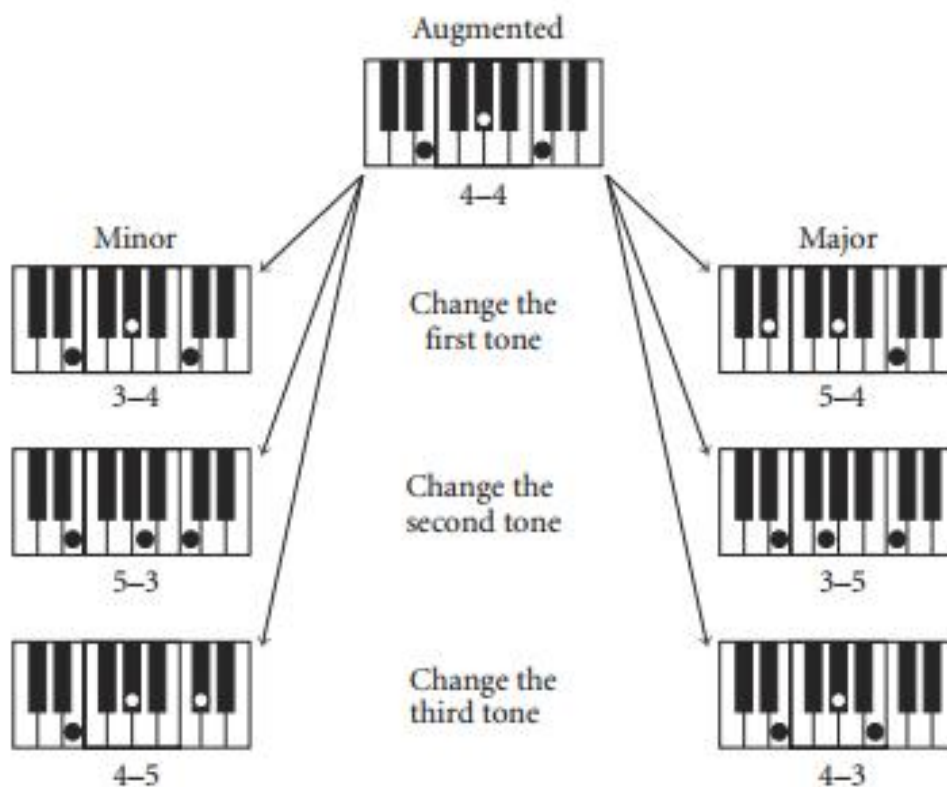


Ilustração 32. Tríade aumentada com as várias opções de resolução. A tríade menor do topo à esquerda tem um erro, deveria ter a nota Fá em vez de Mi.

	Chord after lowering of one tone			Initial chord	Chord after raising of one tone		
	○○ ↓	○ ↓ ○	↓ ○ ○	○○ ○	○○ ↑	○ ↑ ○	↑ ○ ○
A. Interval structure	3-2	2-4	4-3	3-3	3-4	4-2	2-3
	4-3	3-5	5-4	4-4	4-5	5-3	3-4
	5-4	4-6	6-5	5-5	5-6	6-4	4-5
	6-5	5-7	7-6	6-6	6-7	7-5	5-6
	7-6	6-8	8-7	7-7	7-8	8-6	6-7
	2-4	1-6	3-5	(~2-5)	2-6	3-4	1-5
	8-7	7-9	9-8	8-8	8-9	9-7	7-8
	4-3	3-5	5-4	(~4-4)	4-5	5-3	3-4
	9-8	8-10	10-9	9-9	9-10	10-8	8-9
	6-2	5-4	7-3	(~6-3)	6-4	7-2	5-3
B. Examples	C-D#-F	C-D-F#	B-D#-F#	C-D#-F#	C-D#-G	C-E-F#	C#-D#-F#
	C-E-G	C-D#-G#	B-E-G#	C-E-G#	C-E-A	C-F-G#	C#-E-G#
	C-F-A	C-E-A#	B-F-A#	C-F-A#	C-F-B	C-F#-A#	C#-F-A#
	C-F#-B	C-F-C	B-F#-C	C-F#-C	C-F#-C#	C-G-C	C#-F#-C
	C-G-C#	C-F#-D	B-G-D	C-G-D	C-G-D#	C-G#-D	C#-G-D
	C-D-F#	C-C#-G	B-D-G	(~C-D-G)	C-D-G#	C-D#-G	C#-D-G
	C-G#-D#	C-G-E	B-G#-E	C-G#-E	C-G#-F	C-A-E	C#-G#-E
	C-E-G	C-D#-G#	B-E-G#	(~C-E-G#)	C-E-A	C-F-G#	C#-E-G#
	C-A-F	C-G#-F#	B-A-F#	C-A-F#	C-A-G	C-A#-F#	C#-A-F#
	C-F#-G#	C-F-A	B-F#-A	(~C-F#-A)	C-F#-A#	C-G-A	C#-F#-A
C. Labels from Music Theory	-	D7	B	C dim	Cm	-	D#m7
	C	G#	E	C aug	Am	Fm	C#m
	F	C7	-	F sus4	-	-	A#m
	-	-	-	tritone	-	-	-
	-	D7	G	G sus4	Cm	-	-
	D7	-	G	G sus4	-	Cm	-
	G#	C	E	C aug	Fm	Am	C#m
	C	G#	E	C aug	Am	Fm	C#m
	F	G#7	-	F# dim	-	-	F#m
	G#7	F	-	F# dim	-	-	F#m
Major chords			Tension chords	Minor chords			

Ilustração 33. As relações entre os acordes de tensão e de resolução. No topo da tabela as setas indicam a movimentação das notas. A coluna do meio representa os acordes de tensão e as colunas laterais são respectivamente os acordes maiores e menores.

Cook abre o leque de opções teorizando que qualquer acorde de tensão, ou seja, qualquer construção equidistante, que tenha uma movimentação por meio-tom numa das suas notas resultará sempre numa resolução harmónica, para um acorde maior se a movimentação for para baixo, num menor se for para cima. A exceção dá-se quando esta movimentação resultar num acorde com um intervalo dissonante que impeça a resolução para um acorde estável. A ilustração 33 é a imagem de uma tabela retirada da página 79, que demonstra todas as possibilidades de movimentação de uma nota por meio-tom a partir de um acorde de tensão. Nuns casos o resultado é um acorde de resolução, noutros é um acorde dissonante. Mas nos casos em que há um acorde de resolução, a teoria aplica-se, sendo sempre o resultado um acorde *maior* (ou com características de acorde maior), na *descida* de uma nota por meio-tom, ou um acorde *menor*, na *subida* de uma nota por meio-tom.

A dualidade maior/menor está sobejamente tratada na literatura, e esta teoria de Cook vem sublinhar esta ideia. A mesma literatura tem também vindo a referir a associação do modo maior a emoções alegres ou positivas, e do modo menor a emoções mais escuras ou negativas. Mas os psicólogos ainda procuram entender quais são os mecanismos que provocam essas emoções no ouvinte. A questão que prevalece é, porque é que o maior é claro e o menor é escuro, e não vice-versa. Cook considera que a resposta pode estar numa área da linguística chamada simbolismo dos sons. Acontece que em diversas espécies de animais uma subida no tom do chamamento para um som mais agudo representa submissão e um status social inferior; por outro lado a descida no tom de um som emitido representa predominância e status social superior (N. D. Cook, 2002, p. 85). Este fenómeno também acontece nos humanos. Em todas as culturas existe a tendência das linguagens humanas a usarem sons ascendentes para perguntas de sim ou não, e sons descendentes para afirmações. As mensagens sociais dessas mudanças na altura dos sons têm sido caracterizadas como deferência, cortesia, submissão ou falta de confiança, no caso dos sons ascendentes. Nos descendentes, características como a assertividade, autoridade, agressividade ou confiança são entendidas na comunicação (pp. 85, 86). A teoria aqui apresentada dos movimentos de acordes de tensão para uma resolução em maior ou menor sugerem uma psicologia semelhante. A resolução para um modo menor – subida de meio-tom – estará assim associada a um status social inferior e a uma mentalidade submissa, e a resolução para um modo maior – descida de meio-tom – estará associada a um status social superior e a uma predominância estabelecida (N. D. Cook, 2002, p. 86).

Obviamente que o estudo de Cook apresenta muitas mais variáveis e detalhes que não serão transcritos aqui. As ideias a reter deste estudo são que não é preciso ter-se tido qualquer educação musical para distinguir entre resolvido e não-resolvido ou entre modo maior e modo menor; e que, no nosso código evolutivo enquanto seres humanos, existe de facto essa associação de maior a claro, e menor a escuro (N. D. Cook, 2002, p. 89). Não sendo a explicação de Cook eventualmente a única possível e havendo por vezes fortes influências externas que podem condicionar a nossa percepção, podemos considerar que quando ensinamos às nossas crianças que o acorde maior é alegre e o menor é triste, isto poderá estar mais perto de uma verdade universal do que se poderia pensar à partida.

Um outro estudo mais recente não aborda simplesmente a dicotomia maior/menor, mas vai mais longe e explora os modos retirados da escala maior – Dórico, Frígio, etc. – e as mudanças de andamento. D. Ramos, Bueno, e Bigand (2011) conduziram um estudo acerca das alterações na resposta emocional induzidas por mudanças no modo e no andamento de um determinado trecho musical. O estudo foi feito com a colaboração de 30 participantes com pelo menos seis anos de estudo sistemático de um instrumento musical, e outros 30 que não tiveram qualquer experiência no estudo da música, todos com idades compreendidas entre os 18 e os 25 anos de idade. Os investigadores apresentaram três peças musicais de 36 segundos cada, compostas em modo Jónio. Os três excertos foram depois tocados nos restantes modos da escala maior, sem alterar o contorno da melodia, o ritmo ou a dinâmica. As peças foram também tocadas em três andamentos diferentes: 72bpm (lento), 114bpm (moderado) e 184 (rápido). Ao todo foram apresentados 63 trechos musicais (D. Ramos et al., 2011, p. 167). Os investigadores usaram na análise dos dados o modelo circunplexo dos afectos de Russell (2011, p. 165). Este modelo prevê uma relação entre os aspectos categórico e dimensional. Reside na categorização das quatro principais emoções normalmente associadas à música: felicidade, serenidade, raiva (ou medo) e tristeza. Estas quatro categorias são depois alinhadas num sistema de eixos, em que o eixo vertical é o grau de excitação – colocando por exemplo, a felicidade e a raiva no topo, e a serenidade e a tristeza em baixo – e o eixo horizontal é o da valência, tendo a felicidade e a serenidade como emoções positivas, e a raiva e a tristeza no extremo oposto (p. 165). Esta abordagem dimensional assume que a manipulação de determinadas características de uma passagem musical cause alterações na experiência emocional do ouvinte ao longo dos eixos da excitação e da valência. Os resultados obtidos revelaram que a felicidade está associada a andamentos mais rápidos e a tristeza a mais lentos.

Esta tendência foi encontrada em todos os modos, excepto os Frígio e Lócrio, modos em que a tristeza era gradualmente substituída pela raiva/medo com o acelerar do andamento (p. 168). De uma forma geral, os andamentos mais rápidos influenciaram positivamente a valência e aumentaram a excitação, sendo esses resultados influenciados pela mudança de modalidade. A valência em particular foi bastante influenciada pelas mudanças de andamento. Os andamentos lentos foram associados a uma valência negativa, que se foi tornando positiva apenas quando os andamentos mudavam de moderados para rápidos (p. 170). Ainda no âmbito da valência, os modos maiores – Lídio, Jónio e Mixolídio – foram associados a uma valência mais positiva com mais destaque que os quatro modos menores. É interessante observar que para lá desta já esperada tendência para a positividade dos modos maiores perante os menores, as pequenas diferenças existentes na estrutura de cada modo também contribuíram para alterações na valência das emoções percebidas (p. 170). Na ordem de claro para escuro, a valência negativa aumentou significativamente com os modos mais escuros. Curiosamente, o modo Jónio foi associado a uma valência mais positiva que o modo Lídio, contrariando a ordem estabelecida de claro para escuro (p. 170). Recordo aqui que Ron Miller considera o modo Lídio mais claro que o Jónio, mas refere que não é tão estável e que tem tendência de resolução para Jónio, tal como os restantes (Miller, 1996, p. 28). O estudo revela também que não houve diferenças significativas entre as valências atribuídas aos modos Lídio e Mixolídio (D. Ramos et al., 2011, p. 170). No que respeita aos modos menores, a ordem de claro para escuro foi confirmada, com as valências a mostrarem-se progressivamente mais negativas à medida que os modos apresentados são mais escuros. O modo Frígio chegou mesmo a ser associado a valências mais negativas que os modos Eólio e Lócrio. Os autores deste estudo sugerem que a ordem de claro para escuro seja a seguinte:

- Jónio
- Lídio
- Mixolídio
- Dórico
- Eólio
- Frígio
- Lócrio (D. Ramos et al., 2011, p. 170)

Table 1. Emotions most frequently chosen by musicians and nonmusicians listening to three pieces in different modes and tempi.

Mode	Tempo (beats per minute)		
	72	108	184
Musicians			
Lydian	Sadness (56.7%)*	Serenity (63.3%)	Happiness (90%)
Ionian	Serenity (63.3%)	Happiness (50%)	Happiness (96.7%)
Mixolydian	Sadness (53.3%)*	Serenity (66.7%)	Happiness (80%)
Dorian	Sadness (56.7%)	Serenity (60%)	Happiness (73.3%)*
Aeolian	Sadness (53.3%)*	Serenity (46.7%)*	Happiness (53.3%)*
Phrygian	Sadness (70%)	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%; Fear/anger 30%)	(Happiness 43.3%; Fear/anger 40%)*
Locrian	Sadness (60%)*	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%)*	Fear/anger (50%)
Nonmusicians			
Lydian	Serenity (63.3%)*	Serenity (56.7%)	Happiness (80%)
Ionian	Serenity (70%)	Happiness (66.7%)	Happiness (100%)
Mixolydian	Serenity (70%)*	Serenity (50%)	Happiness (83.3%)
Dorian	Sadness (66.7%)	Serenity (50%)	Happiness (43.3%)*
Aeolian	Sadness (83.3%)*	Sadness (60%)*	(Happiness 43.4%; Fear/anger 40%)*
Phrygian	Sadness (63.3%)	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%)	Fear/anger (40%)
Locrian	Fear/anger (56.7%)*	Fear/anger (56.7%)*	Fear/anger (60%)

Ilustração 34. Imagem da tabela apresentada no estudo de D. Ramos et al. (2011, p. 168).

A ilustração 34 é uma imagem da tabela de dados apresentada na página 168 deste estudo. Já na secção de discussão, D. Ramos et al. (2011) afirmam que de facto os modos menores estão associados a uma valência mais negativa de emoções que os modos maiores, e que essa associação é modulada pelo andamento. Valências mais positivas e mais excitação nas emoções manifestam-se com andamentos mais rápidos. Para lá da dicotomia maior/menor, as pequenas diferenças estruturais entre modos parecidos – como por exemplo, Eólio e Dórico – afectam significativamente as respostas emocionais. Para os autores, esta descoberta é da maior importância porque sugere que a já estabelecida diferença entre maior e menor seja apenas um caso particular, no meio de um processo mais global de orientação das emoções na música (p. 170). O estudo mostra que a modificação de uma nota de referência num conjunto de notas, como seja a alteração do modo, é suficiente para gerar uma alteração na resposta emocional, o que revela que estas respostas induzidas pela música se processam a um nível cognitivo.

Um outro objectivo deste estudo foi o de verificar a possível influência da educação musical do ouvinte de música na sua resposta emocional. Este assunto tem sido raramente abordado e existem opiniões divergentes entre os que acham que a especialização musical traz profundas diferenças na percepção emocional da música, e os que acham que as diferenças são ligeiras ou inexistentes, por comparação com a diferença de conhecimentos entre músicos

e não-músicos. Os resultados mostraram que, embora os dois grupos de participantes se tenham mostrado bastante reactivos, o grupo dos músicos revelou-se ligeiramente mais sensível às pequenas variações nas estruturas modais e às mudanças de andamento.

A inclusão nesta dissertação destes dois estudos vem fundamentar em grande parte as considerações de Ron Miller em relação ao facto de os diferentes modos poderem induzir diferentes respostas emocionais. O estudo de N. D. Cook (2002) assenta na ideia que a resposta para a assunção de que o acorde maior é claro e alegre, e que o acorde menor é escuro e triste, reside no simbolismo dos sons. Por seu lado, o estudo de D. Ramos et al. (2011) sugere que esta dicotomia seja apenas a ponta de um iceberg de complexidades nas percepções emocionais das diferentes estruturas musicais, incluindo diferenças subtis na estrutura de modos com o mesmo carácter maior ou menor. Estas diferenças entre modos representam as distintas cores e matizes modais propostas por Ron Miller que são referidas ao longo do presente estudo, e que a psicologia da música reconhece assim como evidentes.

Conclusão

O sistema modal-cromático de Ron Miller é uma valiosa e singular contribuição para a análise e ensino da composição em jazz. A literatura disponível sobre harmonia de jazz está centrada na análise do jazz tonal, em que os antigos modos gregos são utilizados no contexto da *chord scale theory* para auxiliar o estudante de improvisação numa melhor compreensão das diferentes estruturas tonais tradicionalmente usadas no jazz e que constituem o seu idioma. É nesse sentido que os modos são amplamente estudados e aplicados na teoria e prática do jazz. A maior parte desta literatura debruça-se sobre a análise do jazz, organizando os conteúdos com um olhar sobre a história desta música. A partir daí são estudadas as progressões que ajudaram a construir esta história, como o *blues*, o *rhythm changes* ou os standards mais célebres. Nesta perspectiva histórica, quando é chegada a altura de falar de Jazz Modal, a literatura aborda essencialmente o período que teve início nos finais da década de 50, com a gravação de *Kind of Blue*, e que se estendeu durante cerca de dez anos. As progressões com um só acorde a durar vários compassos, ou as construções por quartas e as escalas pentatónicas dominam este período modal, o que deixa a ideia que o Jazz Modal consiste apenas nestes elementos e nesta época. Acontece que a própria visão e definição do que é afinal o Jazz Modal também está distorcida nos livros de história do jazz e por conseguinte nos livros de teoria e harmonia, que usam os primeiros como guia cronológico e de conteúdos. O simples facto dos livros de teoria de jazz falarem constantemente na utilização dos modos gregos não representa por si só a aceção que o jazz é todo modal. Por outro lado, a definição de Jazz Modal também não deve ficar confinada ao período e às características que lhe são normalmente atribuídas. O desenvolvimento de um jazz com uma extensa utilização de acordes modais, formas assimétricas e relações não-funcionais na sua harmonia, deu-se de facto nos anos sessenta e teve a sua própria evolução, representando uma fatia considerável do jazz que se toca actualmente. Os livros de teoria e harmonia destinados ao ensino do jazz, na sua maioria não acompanharam esta evolução, preferindo centrar-se nos períodos mais clássicos – mas todavia importantes para a formação – sendo o trabalho de Ron Miller uma das poucas notáveis excepções, talvez comparável ao trabalho de Liebman (1991), embora ambos sejam bastante diferentes. Algumas investigações recentes confirmam esta carência e procuram dar resposta ao problema, cada uma à sua maneira. Em todas as que foram citadas neste estudo se encontram referências a Ron Miller, o que por si só o coloca numa posição singular dentro do panorama do estudo do jazz contemporâneo. John Madere,

também numa tentativa de dar mais visibilidade ao trabalho de Miller, escreveu uma tese dedicada ao seu sistema e citou a compositora Maria Schneider como utilizadora deste tipo de técnicas composicionais (2011). A própria Schneider citou o livro de Ron Miller numa masterclass de composição, de acordo com Madere (2011). O estudo de Madere, embora sobre este mesmo assunto, não foi citado no corpo da tese porque é um trabalho bastante concentrado nas suas próprias composições, e tudo que lá vem explicado acerca do sistema de Miller, surge também explicado no presente estudo, vindo directamente da fonte original, ou seja, do livro de Miller e de contactos pessoais por correio electrónico com o próprio autor.

Mas se o trabalho de Ron Miller se encontra entre os poucos que procuram estudar a harmonia e a composição no jazz contemporâneo, torna-se necessário colocar a questão: Porque é que a maioria da literatura se centra apenas no jazz mais clássico, no período mais tonal? As causas prováveis poderão estar relacionadas com a controvérsia do cânone no jazz. Sendo o jazz tradicionalmente uma música permeável a outros estilos e influências, e estando por isso numa constante evolução e mutação, por vezes a fronteira entre o que deve e não deve figurar dentro do tronco da história do jazz não é clara. O debate sobre o que é ou não considerado jazz tem colocado em causa as suas próprias definições, heranças históricas e características (Hersch, 2008). Em consequência, os autores de livros dedicados ao estudo da teoria do jazz, sabendo que estão em terreno seguro, tratam os estilos mais centrais e inquestionáveis, não se centrando tanto nos mais marginais, como o poderão ser alguns estilos mais contemporâneos. Esta é apenas uma hipótese e carece de um estudo adequado. Uma outra hipótese será a de que muitos destes autores não terão tido acesso a uma bagagem tão rica de formação clássica como a de Ron Miller. Alguns dos elementos que Miller transporta para o universo do jazz provêm da análise da música erudita do século XX e da sua formação nessa área. Isto poderia explicar porque é que actualmente começam a surgir mais estudos sobre técnicas de composição em jazz mais avançadas. A chegada do jazz à academia propiciou um estudo mais profundo e um cruzamento de informação com os ensinamentos da música erudita, cruzamento este que não seria tão habitual há trinta ou quarenta anos atrás, quando o jazz vivia na caixa hermética rotulada de música popular, e não era alvo de investigação aprofundada.

O presente estudo pretende chamar a atenção para a utilidade do sistema de Ron Miller, não só para o estudante de composição, mas também para o estudante de improvisação. Muita da literatura referida neste estudo procura ajudar o estudante de

improvisação no jazz a melhor compreender a forma e as estruturas harmónicas desta música. Por exemplo, a célebre cadência tonal II-V-I já preencheu inúmeras páginas de livros sobre improvisação, com fórmulas e frases típicas que orientam o estudante no seu caminho para o desenvolvimento de competências improvisacionais sobre esta estrutura harmónica, sem dúvida a mais importante e utilizada na história do jazz. Da mesma forma, a aquisição por parte do estudante dos conceitos de contorno modal e paródia II-V-I (Miller, 1996, p. 60), ou de contorno de tensão e cadência críptica (Miller, 1996, p. 97), que são por assim dizer, análogos à cadência tonal II-V-I, pode proporcionar uma visão mais informada e uma melhor escolha de soluções improvisacionais nas zonas cadenciais, em progressões harmónicas desta natureza. A análise adequada das cadências modais permite ao improvisador interpretar melhor as zonas de tensão e repouso, como se de música tonal se tratasse. Ainda com o improvisador em vista, foi tratada neste estudo a questão das cifras, que ganham uma dimensão bastante diferente quando se associam a acordes modais como os que Miller sugere. Esta é uma questão que permanece em aberto e pode beneficiar de um estudo adequado.

Alguns conceitos largamente utilizados na análise de jazz tonal também poderão ganhar uma visão ampliada com a análise modal de Ron Miller. O exemplo do conceito de intercâmbio modal, que traz frequentemente resposta a relações harmónicas menos óbvias no contexto tonal, contém vários elementos explicáveis dentro da análise modal. Uma das suas formas mais comuns é a introdução numa progressão em modo maior, de acordes oriundos da escala menor paralela. O intercâmbio modal explica isto bastante bem, mas se tivermos em conta que este facto introduz elementos mais *escuros* – da ordem de claro para escuro de Miller – começam a abrir-se outras opções de reharmonização menos evidentes à partida, e toda a compreensão do processo de intercâmbio modal ganha outro sentido quando olhado desta forma.

A própria percepção auditiva das progressões ganha um sentido diferente quando as bases da música modal são levadas em conta. No exemplo do jazz com influências da música latino-americana, existem muitas vezes progressões que consistem simplesmente em dois acordes: D-7 e G7. Na análise tonal, a resposta mais imediata é que estes acordes são respectivamente o II e o V em Dó maior. Mas como a progressão só tem estes dois acordes, o acorde da tónica nunca chega a ser escutado. Assim sendo, esta progressão será mesmo um II-V em Dó maior ou será I-IV7 em Ré Dórico? Quantos compassos passarão até que o ouvinte sinta que o centro tonal – neste caso modal – está em Ré Dórico e não em Dó maior?

Eventualmente dois ouvintes diferentes darão respostas distintas, e isso seria um bom objecto de estudo, a percepção das progressões. O domínio da música modal ao mesmo nível que o da música tonal proporciona ao compositor uma nova ferramenta que permite manipular este tipo de ilusões nas suas progressões harmónicas e criar progressões híbridas, com elementos que podem ser explicados em ambas as áreas. A análise de uma progressão dos pontos de vista tonal e modal poderão gerar ambiguidade, mas também poderão estimular diferentes visões de uma mesma ideia musical, ou até mesmo confirmarem-se mutuamente.

Ainda no campo da percepção, foram abordadas neste estudo duas perspectivas relacionadas com a psicologia da música: a dualidade maior/menor (N. D. Cook, 2002) e a resposta emocional aos diferentes modos (D. Ramos et al., 2011). Tratando-se de estudos recentes – em particular o de D. Ramos et al. (2011) – a sua confirmação através de novos estudos e experiências, bem como a sua difusão e aplicação prática pelos compositores será ainda apenas um pensamento para o futuro. Não deixa de ser interessante que, após tantos anos e tanta escrita sobre análise musical, as atenções ainda se centrem apenas nas composições e na mestria dos músicos que as escreveram, e não tanto na maneira como estas composições são percebidas pelos ouvintes. Ron Miller propõe a atribuição de diferentes qualidades emocionais a cada um dos modos. A introdução deste conceito na literatura sobre jazz é sem dúvida, uma inovação. A psicologia da música veio mostrar que esta ideia é viável. Futuras investigações poderão aprofundar estes conceitos e trabalhar no estudo de aplicações práticas que poderão revelar-se de grande utilidade em áreas como a musicoterapia ou a música para imagem e cinema. Quem sabe num futuro próximo, estaremos não só a ensinar as nossas crianças que maior é alegre e menor é triste, mas também toda uma lista de emoções associadas aos modos, que seja fruto de um consenso alargado entre os investigadores da psicologia na música e os estudantes e compositores de música modal?

Bibliografia

- Aaron Parks' invisible cinema lead sheets. (n.d.). Acedido em Set. 9, 2014, disponível em:
<http://nextbop.com/blog/aaronparksinvisiblecinemaleadsheets>
- About Berklee Press. (2014). Acedido em Set.16, 2014, disponível em:
<http://berkleepress.com/bp/about/>
- Bernal, L. C. (2007). *Miles Davis: the road to modal jazz*. Master of Arts: University of North Texas.
- Bert Ligon - School of Music. (n.d.). *University of South Carolina*. Acedido em Set. 17, 2014, disponível em: http://www.sc.edu/study/colleges_schools/music/faculty-staff/Ligon.php
- Bishop, J. (2012). *A permutational approach to jazz harmony and the chord/scale relationship*. Doctor of Philosophy: Louisiana State University and Agricultural Mechanical College.
- Books by Mark Levine. (n.d.). Acedido em Set. 16, 2014, disponível em:
<http://www.marklevine.com/books.html>
- Boothroyd, M. (2010). Modal jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal jazz. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3 (1), 47-63. Disponível em <http://ir.lib.uwo.ca/notabene/vol3/iss1/5/>
- Carles, P., Clergeat, A., & Comolli, J. L. (1988). *Dictionnaire du jazz*. Paris: Robert Laffont.
- Collar, M. (n.d.). Aaron Parks Artist Biography. *AllMusic*. Acedido em Set. 10, 2014, disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/aaron-parks-mn0000865933/biography>
- Collar, M. (n.d.). David Liebman Artist Biography. *AllMusic*. Acedido em Set, 18, 2014, disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/david-liebman-mn0000175407/biography>
- Cook, N. D. (2002). *Tone of voice and mind: the connections between intonation, emotion, cognition, and consciousness*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Cook, S. A. (2012). *Referential sets, referential tonics, and the analysis of contemporary jazz*. Tese requerida para doutoramento em Filosofia. Vancouver: University of British Columbia.

- Davis, J. S. (2012). *Historical dictionary of jazz*. Lanham: Scarecrow Press.
- Gammond, P. (n.d.). Modal jazz. *The Oxford Companion to Music*. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/opr/t114/e4467
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. New York: Oxford University Press.
- Haerle, D. (1994). *Jazz piano voicing skills : a method for individual or class study*. New Albany, IN: J. Aebersold Jazz.
- Hall, J., & Metheny, P. (1999). Jim Hall & Pat Metheny [CD]: Telarc CD-83442.
- Hersch, C. (2008). Reconstructing the jazz tradition. *Jazz research journal*, 2(1), 7-28.
- Jaffe, A. (1996). *Jazz harmony* (2nd ed.): Advance Music.
- Jenkins, C. (2011). Modal jazz. In E. G. Price, T. Kernodle & H. Maxille (Eds.), *Encyclopedia of african american music*. Santa Barbara, California, E.U.A.: Greenwood Publishing Group, Incorporated.
- Kernfeld, B. (n.d.). Modal jazz. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/J305400
- Kompanek, S. (2004). *From score to screen: sequencers, scores, & second thoughts: the new film scoring process*. New York: Schirmer Trade Books.
- Levine, M. (1989). *The jazz piano book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Liebman, D. (1991). *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Rottenburg N., Germany: Advance Music.
- Ligon, B. (2001). *Jazz theory resources: tonal, harmonic, melodic, & rhythmic organization of jazz*. Milwaukee, WI: Houston Publishing.
- Madere, J. (2011). *Subtle Shifts: Using the Brightest to Darkest Modal Concept to Express Jazz Harmony*. Tese Requerida para Doutorado em Musical Arts: Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Martin, H., & Waters, K. (2009). *Essential jazz : the first 100 years* (2nd ed.). Australia United States: Thomson/Schirmer.
- Metheny, P. (2000). *Pat Metheny Songbook*. Milwaukee: Hal Leonard.

- Miller, R. (1996). *Modal jazz composition & harmony* (Vol. 1). Rottenburg N., Germany: Advance Music.
- Monson, I. (1998). Oh freedom: George Russell, John Coltrane, and modal jazz. In B. Nettl & M. Russell (Eds.), *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation* (pp. 149-168). Illinois, E.U.A: University of Chicago Press.
- Naus, W. J. (1998). *Beyond functional harmony*: Advance Music GmbH.
- Nettles, B., & Graf, R. (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*: Advance Music.
- Parks, A. (2008). Invisible Cinema [CD]: Blue Note 09011.
- Pease, T. (2003). *Jazz composition: Theory and practice*. Boston, MA: Berklee Press.
- Perricone, J. (2000). *Melody in songwriting: tools and techniques for writing hit songs*. Boston, MA: Berklee Press.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*: WW Norton New York, NY.
- Ramos, D., Bueno, J. L. O., & Bigand, E. (2011). Manipulating Greek musical modes and tempo affects perceived musical emotion in musicians and nonmusicians. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*, 44, 8.
- Ramos, D. C. (2009). *Advanced modal jazz harmony applied to twentieth century music compositional techniques in jazz style: a practical guide for students*. Master of Arts in Music Education: Stephen F. Austin University.
- Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians* (B. Tagliarino Ed.). Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Russell, G. (2001). *George Russell's lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity* (4 ed.). Brookline, MA: Concept Publishing Company.
- Silva, D. M. (2013). *As inovações de escrita harmônica tonal propostas por Claude Debussy e sua relação com os conceitos musicais de impressionismo e simbolismo*. Obtenção do título de Bacharel em Composição do curso de Graduação em Música: Universidade Estadual de Maringá, Brasil.

- Terms used in chord scale voicings. (n.d.). *Glossary of terms*. Acedido em Set, 16, 2014, disponível em: http://www.berklee.edu/core/glossary.html#terms-chord_scale_voicings
- Titus, J. R. (2010). *Miles Davis' So what as modal jazz case study*. Ph. D.: University of Rochester. Disponível em <http://hdl.handle.net/1802/14279> (LC Call No. ML95.3 .T623)
- Ulehla, L. (1994). *Contemporary harmony: romanticism through the twelve-tone row*: Advance Music.
- Vincent, J. (1951). *The diatonic modes in modern music*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Waters, K. (2011). *The studio recordings of the Miles Davis quintet, 1965-68*. New York, E.U.A.: Oxford University Press.
- Wayne Naus - Bio. (n.d.). *official web site of Wayne Naus*. Acedido em Set, 17, 2014, disponível em: <http://www.waynenaus.com/bio.html>
- Witmer, R., & Kernfeld, B. (n.d.). Fake book. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J144800>
- Worthy, M. D. (2011). Jazz Education. *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2093226>
- Yanow, S. (n.d.). Yellowjackets Artist Biography. *AllMusic*. Acedido em Set, 17, 2014, disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/yellowjackets-mn0000684612/biography>

ANEXOS

ANEXO A. Lead Sheet de *Ballad Z*, de Pat Metheny

BALLAD Z

By Pat Metheny

BALLAD ♩ = 48 (EVEN EIGHTHS)

E^bmaj7#5 *Dm7^{b5}* *A^bmaj7* *D/E^b* *G^bmaj7* *D^bm(maj7)*

Emaj7^{b5} *G13^{b9/A}* *Am(maj7)* *Dm7* *D/E* *E^bm7/E* *Cmaj7#11/E*

Am7 *C#m7* *E/F#* *Gmaj7/B*

D^bmaj7^{b5} *Amaj7^{b5}* *D/C* *E^b/B* *D/B^b* *G^b/A^b* *D^bmaj7^{b5}* *C13^{b9}* *E^b/F* *Emaj7#11*

**AFTER SOLOS:
D.S. AL FINE**

D^b *A^bmaj7^{b5}* *Amaj7^{b5}* *Fmaj7* *Emaj7^{b5}*

FINE

ANEXO B. Lead Sheet de Karma, de Aaron Parks

KARMA

AARON PARKS

♩ = 240

A

17 A^bMIN7 A^2/A^b $A\Delta7(\#5)/A^b$ $D\Delta7/A^b$

25 $A\Delta7(\#5)$ B^7SUS

33 $C\Delta7$ $CMIN\Delta7$

41 $A^2/C\#$ E^b7ALT 1. E^b7ALT 2. E^b7ALT

B

51 $EMIN^{11}$ F^2/E

ON THE HEAD OUT. LOOP THE CHORDS FROM FIRST 16 MM. OF (B)

59 $F\Delta7(\#5)/E$ $B^b\Delta7/E$

67 $EMIN^{11}$ F^2/E

2

75

F Δ 7(b9)/E B \flat Δ 7/E

83

GMIN Δ 7 E \flat /G

91

C Δ 7/G D \flat Δ 7/G

99

GMIN Δ 7 E \flat /G

107

C Δ 7/G D \flat Δ 7/G

FORM IS AAB

ANEXO C. Partitura de *Exercício #1*. Composição original.

Exercício #1

Alexandre Diniz

Even Eights ♩ = c. 161

Measures 1-5 of the piece. The music is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Measures 6-10. The melodic line continues with eighth notes and rests. The accompaniment remains consistent. The key signature changes to one flat (Bb) at measure 8.

Measures 11-14. The melodic line continues with eighth notes and rests. The accompaniment remains consistent. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) at measure 11.

Measures 15-18. The melodic line continues with eighth notes and rests. The accompaniment remains consistent. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at measure 15. The piece concludes with a final chord in 4/4 time.

The image displays a musical score for 'Exercício #1' across five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
- **System 1 (Measures 21-24):** The vocal line begins with a whole rest in measure 21, followed by a melodic phrase in measures 22-24. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.
- **System 2 (Measures 26-29):** The vocal line starts with a half note in measure 26, followed by a melodic line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.
- **System 3 (Measures 31-34):** The vocal line begins with a half rest in measure 31, then a melodic phrase. The piano accompaniment includes a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4.
- **System 4 (Measures 37-40):** The vocal line starts with a half note in measure 37, followed by a melodic line. The piano accompaniment features a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4.
- **System 5 (Measures 41-44):** The vocal line has a whole rest in measure 41, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes.

ANEXO D. CD #1 – Audio das duas composições analisadas

- *Ballad Z*: Composição de Pat Metheny, extraída do CD *Jim Hall & Pat Metheny* (Telarc Jazz CD-83442)
- *Karma*: Composição de Aaron Parks, extraída do CD *Invisible Cinema* (Blue Note 09011)