



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
**ESCOLA DE ARTES**

**Mestrado em Música**  
*Especialização em Interpretação*

**Trabalho Projecto**

**Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone**

Alexandre Geirinhas

**Orientador:**

Professor Doutor Eduardo Lopes

**Coorientador:**

Professor José Massarrão

Outubro de 2011

**Mestrado em Música**  
*Especialização em Interpretação*

**Trabalho Projecto**

**Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone**

Alexandre Geirinhas

**Orientador:**

Professor Doutor Eduardo Lopes

**Coorientador:**

Professor José Massarrão

# RESUMO

## Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone

*Desde o aparecimento do Jazz que alguns compositores de música erudita o procuram para poderem acrescentar algo mais à sua música. O saxofone, com raízes sólidas no Jazz, é um instrumento apetecível para ser um legítimo representante dessa linguagem.*

*Este trabalho tenta reconhecer quais são os elementos desta linguagem no espectro sonoro que fazem com que o ouvinte os entenda como tais. Para isso são estudadas as suas origens, as suas mutações e a sua afirmação no Jazz.*

*No estudo de casos práticos, analisam-se quatro peças do repertório solístico para saxofone de vários períodos e de compositores. Muczynski, americano filho de pais judeus; Denisov, compositor russo emigrado para França; Schulhoff, judeu alemão vítima do Terceiro Reich; Bonneau, compositor francês com ligações fortes aos media.*

*Todos eles utilizaram alguns dos recursos disponibilizados pelo jazz, quer sejam de harmonia, melodia, ritmo ou outros. No entanto, nem sempre estes elementos são óbvios, já que muitos deles têm também origens na música erudita.*

# ABSTRACT

## Elements of Jazz in Contemporary Music for Saxophone

*Since the appearance of jazz, some composers of classical music seek it in order to add something more to his music. The saxophone, with solid roots in jazz, is an attractive instrument to be a legitimate representative of this language.*

*This work attempts to recognize what are the elements of this language in the sound spectrum that cause the listener to understand them as such of Jazz. For this study are its origins, its mutations and its assertion in Jazz.*

*In the study of practical cases, we analyze four pieces of the solo repertoire for saxophone for various periods and composers. Muczynski, American and son of Jewish parents; Denisov, Russian composer who emigrated to France; Schulhoff, a German Jew victim of the Third Reich; Bonneau, French composer with strong ties to the media.*

*They all used some of the resources provided by jazz, whether of harmony, melody, rhythm or other. However, these elements are not always obvious, since many of them also have roots in classical music.*



1. Introdução.....	6
2. Panorama histórico e social do jazz.....	11
2.1 Os princípios do jazz e New Orleans.....	12
2.2 Chicago e New York.....	23
2.3 Os primeiros impulsionadores do saxofone nos Estados Unidos.....	26
2.4 Nos Estados Unidos e no mundo.....	31
3. Os elementos do jazz.....	34
3.1 Ritmo.....	35
3.2 Melodia.....	37
3.3 Harmonia.....	39
3.4 Textura e timbre.....	43
3.5 Dinâmica e articulação.....	45
3.6 Forma.....	47
4. Estudo de casos práticos.....	50
4.1 “Sonata” – Edison Denisov.....	51
4.2 “Sonata” – Robert Muczynski.....	57
4.3 “Hot-Sonate” – Erwin Schulhoff.....	63
4.4 “Pièce Concertante” – Paul Bonneau.....	68
5. Conclusão.....	72
6. Bibliografia.....	74
7. Anexos.....	77

## **1. Introdução**

É sabido o objetivo da criação do saxofone, assim como os seus sucessos e insucessos durante e logo após esse período. Na realidade, o seu grande sucesso foi mesmo nas bandas militares, onde conseguiu vingar e desenvolver-se para, muitos anos mais tarde, conquistar o seu lugar na música erudita. Isto passou-se pela mesma altura em que conquistava também um papel que viria a ser de grande importância num novo estilo que surgia: o jazz. Para muitos compositores de música erudita, a introdução do saxofone nas suas obras deveu-se à apreciação destes por essa nova linguagem. Sabendo também que o berço do jazz é, universalmente aceite, a cidade de New Orleans, seria lógico pensar que é daí a origem do saxofone no jazz. Só depois do jazz sair da cidade, é que o saxofone entra no jazz, através de bandas de dança. Curiosamente, passou a instrumento popular através de saxofonistas oriundos da escola clássica, nomeadamente a francesa, com a sua técnica violinística virtuosa, adaptada a uma vertente mais popular, chegando às massas através dos novos meios de comunicação, como a rádio e a televisão.

Por volta da mesma altura o saxofone começa a ser introduzido mais largamente na música erudita e, por todo o seu contexto, associado muitas vezes ao jazz. Alguns compositores idealizam-no dentro do conceito erudito e outros tentam fazer uma aproximação a esta nova linguagem mantendo as suas linhas orientadoras como compositores. Este trabalho não visa a música contemporânea num sentido momentâneo mas sim de um ponto de vista mais espaçado no tempo, ligado a um estilo desenvolvido principalmente no século XX. O objeto de estudo é a música erudita com elementos de jazz, ficando de fora a improvisação, visando a forma de abordagem do jazz pelos compositores, ou seja, de que forma estes o introduzem no seu trabalho.

Antes de se poder sequer falar de elementos do jazz, temos obrigatoriamente de definir o que é o jazz. Curiosamente, apesar de ser do senso comum para um músico, quando temos de o escrever no papel com fontes credíveis, torna-se um verdadeiro problema. Se tentarmos recuar aos tempos anteriores a 1917, quando não havia gravações, as nossas fontes serão unicamente cartas, diários, pinturas, romances, mas nenhuma delas muito credível. Quando questionado sobre o que era o jazz e como o definiria, Louis Armstrong, a sua primeira grande estrela, respondeu *If you have to ask, you'll never know* (Se tem de perguntar, nunca saberá) (Martin 2009).

Para além disso, nos princípios do jazz, os músicos com formação que existiam, tinham-na na área da música erudita e os que não tinham formação simplesmente tentavam tocar aquilo que ouviam. Já que num processo criativo são utilizadas as ferramentas já adquiridas por parte do criador, seria inevitável que, tal como o jazz foi buscar elementos a outras formas musicais já existentes, não fosse buscar também alguns à música erudita.

A questão de uma música ser considerada erudita ou de outro estilo, está relacionada com a tradição, nem que esta seja relativa a um certo período de tempo. O saxofone foi apresentado, aquando a sua invenção, num contexto de música erudita. No entanto, não tendo a aceitação desejável pelo inventor e por muitas pessoas neste tipo de música, teve-o noutras, nomeadamente na música militar (Ingham 1998). Seria nessa altura um instrumento não de música erudita, nem de jazz, mas um instrumento de bandas militares. Ao ser amplamente utilizado no jazz a partir dos anos 1920, os compositores europeus, ao conhecerem o repertório jazzístico existente nos Estados Unidos, deparam-se também com a sonoridade e timbre do saxofone, tendo este já ganho um lugar nesse estilo. Assim, para muita da música erudita escrita nos anos posteriores, o simples facto de uma obra incluir o saxofone, é um elemento de jazz presente na obra.

A escola clássica do saxofone em França já tinha arrancado anteriormente ao desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos, tanto que até os primeiros saxofonistas americanos tiveram a base da escola francesa. Assim sendo, consideramos que surgiu uma escola do saxofone paralela nos Estados Unidos, com alguns elementos da francesa. Ambas as escolas, francesa e americana, para conseguir integrar melhor o instrumento no âmbito erudito, copiaram a técnica dos instrumentos de corda, tais como o violino (Sudhalter 1999).

Quando o saxofone se começa a desligar do seu repertório de transcrições, por volta dos anos 1950 e 1960, da escola francesa, é dada ao mesmo tempo uma revolução no jazz, através do free jazz de Ornette Coleman e de John Coltrane, pelo que os dois caminhos tenham muitas vezes elementos em comum, pondo-se aqui o mesmo problema de qual surgiu primeiro: o ovo ou a galinha? Não estaríamos ainda nesta altura a assistir à *third stream* (terceira corrente) descrita por Gunther Schuller (1986), mas a um aproveitamento de interesses de ambas as partes.

É inevitável que, para falarmos dos elementos que caracterizam um objeto, tenhamos de falar das suas origens e da sua evolução e, dado como um facto que o jazz tenha surgido nos Estados Unidos, há factos sociais e culturais que tenham de ser abordados.

Nos princípios o jazz foi buscar elementos à música erudita, como por exemplo a forma, e continuou por toda a sua história fazendo isso também em relação à melodia, à harmonia e ao ritmo. Assim, muito do repertório de jazz teve também inspiração na música erudita, pelo que esta comunhão não será unilateral daí que, nos dias de hoje e em alguma da música contemporânea que se faz, seja por vezes muito difícil distinguir o que será jazz e o que não será.

Com as categorias em que podemos catalogar a música dos nossos tempos, torna-se mais simples dizer se uma música pertence a uma categoria ou não do que seleccionarmos à partida uma categoria em que a possamos encaixar. De alguma forma, aquilo que fazia parte do mundo futurista (e para alguns, demasiado) de Gunther Schuller, e que ele chamou pela primeira vez para descrever a fusão entre o jazz e a música erudita contemporânea, como *third stream*, é uma realidade do presente. Encontramos agora frequentemente elementos de jazz na música erudita e vice-versa já que a coexistência dos dois estilos e a aceitação do jazz cada vez maior por parte do público, fez com que músicos como Charlie Parker e John Coltrane fossem frequentemente procurar inspiração na música erudita de forma a tornarem a sua própria música mais diversificada e única. Tal como Coltrane afirmava, “Há apenas dois tipos de música: boa e má”<sup>1</sup>.

Embora a improvisação seja uma parte bastante importante do jazz e, de um ponto de vista histórico sem dúvida a mais importante, coloquei-a conscientemente fora deste trabalho já que, no fundo, o processo de improvisação é um processo de composição em tempo real, enquanto o objetivo pretendido é apenas no âmbito da interpretação.

Outra importante diferenciação existente entre o jazz *versus* música erudita e que nos faz quase imediatamente distinguir entre uma coisa e outra é o estilo. Este, não ligado à improvisação, está no entanto relacionado com ela na medida em que muitas das origens dos seus elementos o estão.

Por fim, acerca da escolha das obras em estudo, para além de relacionadas com o recital complementar, têm também uma relação histórica do saxofone em relação ao jazz, desde a sua introdução neste estilo, por volta dos anos 1920 com Schulhoff, até à sua aceitação como instrumento da música

---

<sup>1</sup> Esta afirmação é atribuída a várias personalidades da música, tais como Miles Davis, Kurt Weill, Duke Ellington, Richard Strauss, António Scarlatti, entre outros.

contemporânea com Denisov. É claro que ficaram muitos compositores e obras por referenciar, mas cria aqui dar apenas alguns exemplos daquilo que pode aparecer numa partitura como tentativa de representação do jazz, e que o intérprete deverá fazer um esforço para melhor fazer um prolongamento das intenções do compositor.

## **2. Panorama histórico e social do jazz**

## **2.1 Os princípios do jazz e New Orleans**

O jazz surgiu no princípio do séc. XX sob factores culturais e sociais muito particulares. Este estilo musical é definido como uma confluência entre as tradições sócio-musicais da Europa e a costa ocidental africana, o que foi primeiramente desenvolvido no sudeste dos Estados Unidos (Schuller 1986: 3). Quer isto dizer que a presença de negros africanos, das suas tradições musicais, juntamente com uma nova realidade, a de um domínio europeu, criou uma necessidade de adaptação, que conduziu a uma nova identidade cultural que, inevitavelmente, não corresponderia nem à tradição europeia nem à africana.

A história da música afro-americana do século XIX que deu origem ao jazz tem vários protagonistas. Entre eles estão os estivadores nas docas de Savannah, os apanhadores de tabaco nos planaltos da Carolina do Norte, os apanhadores de algodão nas plantações rurais do Alabama, os adoradores das reuniões campais do Kentucky, os pastores metodistas de Philadelphia, os remadores das Sea Islands na Carolina do Sul, os menestréis dos barcos no Mississippi, e os músicos com formação de conservatório de Boston (Martin 2009: 18).

Os escravos começaram a chegar da costa ocidental africana no princípio do século XVII, e essa exploração durou mais duzentos anos. No final do séc. XVIII uma média de 70 000 escravos era levada todos os anos para os Estados Unidos, sendo vendidos a donos ingleses, franceses e espanhóis (Jones 1963). Assistiram à destruição das suas famílias e das suas bem definidas estruturas sociais, ficando entregues a homens ditos seus proprietários numa terra desconhecida. Chegavam normalmente aos Estados Unidos em grupos e aí continuavam, tendo oportunidade de preservar em conjunto as suas tradições musicais.



A geografia do país foi um fator de grande importância para a preservação dessas origens sociais. No nordeste americano, onde as quintas eram mais pequenas e exigiam um número mais baixo de escravos, brancos e negros interagiam muito frequentemente. A sua cristianização, emancipação e ganho de literacia fez também com que perdessem as suas tradições africanas mais cedo. Nas relativamente inacessíveis Sea Islands da Geórgia e Carolina do Sul, e no sudeste do país, nas grandes plantações, os escravos viviam juntos em grande número, conseguindo mais facilmente aí preservar as suas tradições africanas. Apesar disso, muitos proprietários encorajavam-nos a tocar a sua música e aprenderem a europeia (Martin 2009: 18).

A música de tradição africana tinha algumas diferenças para a europeia. Martin (2009: 20) citando Richard Waterman (1952), identifica cinco características que a diferenciam da europeia:

- Sentido metronómico. Os músicos africanos tendem a manter uma pulsação estável durante toda a música. A regularidade da batida pode ser comparada com a de um metrónomo.
- A sobreposição chamada-resposta. Um vocalista solista canta uma linha, muitas vezes improvisada, e o grupo responde.
- Fraseado sincopado de acentos melódicos. Acentuações inesperadas da melodia nas partes fracas do tempo.
- Dominância da percussão. Na música africana, os instrumentos de percussão são largamente mais utilizados. Por vezes, até os instrumentos melódicos são utilizados como instrumentos de percussão.
- Polirritmia. Uma combinação de múltiplos ritmos feitos pelas várias partes intervenientes.

Estes traços da música africana ainda hoje aparecem na afro-americana. O sentido metronómico está presente na música religiosa e tradicional, assim como os padrões de pergunta-resposta formaram as bases das canções de

trabalho e dos espirituais. Os instrumentos de percussão e a dança foram proibidos pelos batistas e metodistas, enquanto muitos proprietários desconfiavam que os negros utilizassem a percussão para poderem comunicar entre si a longas distâncias, pelo que também acabaram por proibi-la. Durante a Stono Rebellion<sup>2</sup> em 1739, os tambores foram usados para sinalizar os ataques à população branca, daí o medo dos proprietários de escravos pelos instrumentos não só de percussão mas também os de sopro mais sonoros (Gioia 2011: 7). Para compensar a falta dos instrumentos de percussão, utilizavam instrumentos de cordas de uma forma percussiva, batiam com os pés, com as mãos nas pernas e palmas.

A música afro-americana estava presente em todas as cerimónias religiosas, como os hinos, os espirituais negros e os *ring shout*<sup>3</sup>, e também no trabalho, com canções ocasionais, canções de trabalho e gritos de campo. Por volta de 1800, um grande movimento chamado de Great Awakening produziu um revivalismo na religião e na música tradicional religiosa. Pregadores ambulantes realizavam reuniões a céu aberto, muitas vezes à noite, iluminadas por grandes fogueiras campais. Os seus cânticos de fogo infernal e salvação, levavam as grandes audiências a um histerismo religioso, com gritos musicados e dança (Jones 1963).

A arte dos menestréis foi a ligação decisiva da tradição africana com a europeia. Os seus espetáculos tornaram-se habituais nos Estados Unidos entre 1845 e 1900. A princípio eram companhias de brancos com a cara pintada de

---

<sup>2</sup> Revolta de escravos começada em 9 de Setembro de 1739, na colónia de Carolina do Sul. Foi suprimida, tendo deixado como consequência a restrição a ajuntamentos de escravos, sua educação e movimentação.

<sup>3</sup> Descrito por um escritor anónimo, os intervenientes dispostos em círculo, homens e mulheres alternadamente, os seus corpos bem juntos, moviam-se às voltas arrastando os pés de uma forma desajeitada sem nunca levantar os pés. Com o calcanhar do pé direito batiam a batida fundamental da dança e com as mãos batiam os acentos rítmicos variados do canto. A música era de facto um canto africano e o shout uma dança africana, um ritual pagão adaptado para a adoração cristã. Às voltas anda o anel por uma, duas, três, quatro, cinco horas induzindo um frenesim estático

preto mas a partir de 1865 companhias de negros viajaram pelos Estados Unidos e Europa, usando suas caras pintadas de negro pois as audiências assim o exigiam. Os seus espetáculos eram abertamente depreciativos dos negros e das suas vivências mas, por outro lado, deu-lhes a possibilidade de fazerem carreira como *entertainers* profissionais, empregando atores, dançarinos e músicos (Gioia 2011: 8). Apresentavam-se com tamborins, banjo e *bone-clappers*<sup>4</sup>, que eram utilizados pelos negros do sul. Não sabemos ainda assim se o que tocavam era autêntica música afro-americana ou se era uma caricatura, tal como as suas personagens. Também tiveram oportunidade de divulgar muitas das suas danças e, entre as mais famosas, está o *cakewalk*, apresentado pelo famoso *entertainer* e dançarino negro Bert Williams a Eduardo VII de Inglaterra e utilizado por alguns compositores europeus tais como Debussy.

O princípio da admiração pelo *ragtime*<sup>5</sup> remonta ao ano de 1893, numa espécie de feira mundial em Chicago, em que pela primeira vez foi ouvida uma música associada aos pianistas itinerantes negros por milhares de americanos (Martin 2009: 31). Numa música quase totalmente improvisada, adaptaram a polirritmia da música africana ao piano e desenvolveram a síncopa, tanto que esta viria a ser a principal característica do *ragtime*. ‘*To rag*’ uma melodia significava tocar um tema de ritmo habitualmente regular de uma forma sincopada. A partir dos anos 1890 o *ragtime* assume-se como o primeiro género musical negro a entrar e dominar a música das massas nos Estados Unidos e conquistar notoriedade também pela Europa. Como as gravações estavam ainda nos seus princípios, esta música foi disseminada através de edições em partitura, pelo que nasceram várias fortunas associadas ao *ragtime*. Scott Joplin foi o compositor de *ragtime* com mais sucesso e após a publicação de *Maple Leaf Rag* em 1899

---

<sup>4</sup> Instrumento feito em osso, utilizado para substituir as palmas no acompanhamento dos eventos

<sup>5</sup> *rag* designa um objeto sem valor. Transposto para a linguagem musical, são as notas partes fracas do tempo, ou síncopas.

com um contrato proveitoso, pôde viver confortavelmente e aumentar a venda nas publicações seguintes (Gioia 2011).

As raízes do *blues* remontam ao séc. XIX (Davis 2003). Durante os anos 1870 e 1880 os escravos tinham-se tornado cidadãos americanos e os *blues* surgiram para celebrar a entrada dos negros num mundo menos repressivo, menos árduo e mais otimista, mas ao mesmo tempo mais incerto, trágico e cheio de privação. O carácter do *blues* projetava tristeza, culpa, desespero, humor, obscenidade e, raramente e menos característico, alegria.

Originalmente, o *blues* era uma música vocal, normalmente acompanhada por guitarra, piano ou harmónica. Apesar da sua popularidade, as primeiras gravações datam de 1920<sup>6</sup> e por essa altura este género musical já tinha adquirido a forma e a sonoridade do *blues* clássico, tendo em conta que desde a sua aparição até esta altura possa ter sofrido algumas alterações. O *blues* era muitas vezes acompanhado por músicos de jazz embora fosse uma música essencialmente vocal, e começou por se apresentar com um carácter profissional em teatros de variedades.

À semelhança das características da música africana que contribuíram para a formação do jazz, as contribuições da música europeia foram principalmente três: instrumentação, forma e harmonia.

Os instrumentos utilizados no princípio do jazz eram europeus e uma banda tradicional dessa altura tinha como instrumentos melódicos o cornetim ou trompete, o clarinete e o trombone, enquanto a secção rítmica era composta por piano (por vezes também melódico), contrabaixo ou tuba, guitarra ou banjo e bateria.

---

<sup>6</sup> “Crazy Blues”, de Mamie Smith, gravado para a Okeh/Phonola Records em 1920

Aparte do banjo, em que se assume que as suas origens sejam africanas, embora haja alguma controvérsia à volta das suas origens, todos os outros instrumentos eram europeus. A maior contribuição para esta formação veio das bandas de rua e de metais europeias e, apesar da proeminência do ritmo na música africana e dos seus instrumentos de percussão, a bateria dos princípios do jazz, que era constituída por caixa de rufo, bombo e pratos, era a utilizada nas bandas de rua europeias (Martin 2009: 22).

O baixo nível de formação musical que normalmente os músicos tinham, já que muito poucos sabiam ler música, era adequado a esta música, sobretudo improvisada. O facto de existir segregação racial, era determinante para este aspeto, quando brancos e negros teriam diferentes direitos no que diz respeito à aquisição de uma educação musical formal.

Esta segregação faz com que hajam dois caminhos relativamente paralelos na história do jazz: o dos brancos e o dos negros. Embora os músicos intervenientes nestes percursos fossem na sua maioria *color blind*<sup>7</sup>, os seus gestores, agentes, empregados, empregadores, audiências e críticos, não o eram. Embora seja comum pensarmos que principalmente nos anos 20-30 do século XX, o papel dos músicos brancos era só o de copiar e imitar a música que os negros criavam, recentes pesquisas mostram que isso não será verdade e que a história do jazz é feita em conjunto por todas as raças, com interação e partilha de conhecimentos de ambos os lados (Sudhalter 1999: xvi). O mesmo se pode dizer relativamente aos processos de aprendizagem que, decerto com mais dificuldades, também terão ocorrido em conjunto.

New Orleans, a partir da compra do estado do Louisiana em 1803, teve uma explosão económica baseada não só no algodão<sup>8</sup>, mas também outras

---

<sup>7</sup> Expressão utilizada nos Estados Unidos para pessoas sem preconceitos raciais

<sup>8</sup> O algodão representava cerca de metade dos carregamentos realizados na cidade

matérias-primas, tais como grãos, tabaco, açúcar, melão, produtos manufaturados e outros (Gioia 2011: 27). Isto fazia com que a cidade do Louisiana fosse um importante foco da atenção mundial, sendo um dos maiores e mais importantes portos de comunicação com as Caraíbas e Oceano Atlântico, o que providenciava muito trabalho para todas as classes sociais, para além de acolher frequentemente passageiros e tripulações dos barcos que ali atracavam, o que criava um ambiente cosmopolita que poucas cidades no mundo podiam igualar.

Apesar desta prosperidade durante mais do que meio século, New Orleans começou a perder importância a partir da Guerra Civil Americana<sup>9</sup>, ficando do lado errado da linha Mason-Dixon<sup>10</sup> e com os sucessivos casos de corrupção que minavam a política do Louisiana. Pouco a pouco, a introdução da linha férrea fez com que o comboio passasse a liderar os transportes escolhidos para os carregamentos comerciais, em detrimento dos transportes aquáticos.

A cidade foi uma antiga colónia francesa, assim como espanhola, até se integrar nos Estados Unidos em 1803, acolhendo a partir dessa data também imigrantes de Itália, Alemanha, Inglaterra, Irlanda e Escócia. Os negros vinham diretamente de África, ou via Caraíbas, ou eram já nascidos nos Estados Unidos (Gioia 2011: 6). Não existia uma segregação racial como a presente no resto do país pelo passado colonial da cidade. Negros, brancos e crioulos das classes trabalhadoras viviam nos mesmos bairros, nos mesmos prédios e muitas vezes nas mesmas casas. Os músicos de jazz do princípio do século XX eram oriundos maioritariamente desses bairros onde viviam, cresciam e aprendiam multiculturalmente (Sudhalter 1999). Daí que não houvesse por

---

<sup>9</sup> A Guerra Civil Americana (1861-1865) começou quando alguns estados de escravos do sul declararam a sua cessação dos Estados Unidos, passando a formar os Estados Confederados da América, depois da eleição de Abraham Lincoln em 1860 com os seus propósitos de abolição da escravatura.

<sup>10</sup> A partir do Missouri Compromise em 1820, esta linha simboliza a fronteira cultural entre os estados do Nordeste e os estados do Sudeste (Dixie) e a legalidade da escravatura como resultado.

altura do princípio do século XX uma grande diferença do que era a música tocada por negros e por brancos.

Em 1817, o New Orleans City Council decidiu estabelecer um sítio oficial para as danças dos escravos, enquanto noutros locais do sul, este tipo de convivência coletiva era completamente desencorajada ou suprimida. Esse sítio era Congo Square<sup>11</sup>, e era utilizado pelos escravos para todo o tipo de manifestações culturais, nomeadamente música e dança. O arquiteto Benjamin Latrobe, que testemunhou um desses encontros em 1819, confirma através dos seus desenhos, que os instrumentos de percussão e de cordas utilizados pelos negros eram os mesmos que se podiam encontrar em África (Gioia 2011: 4).

Além disso, New Orleans situa-se numa das margens do Lago Pontchartrain, com cerca de 635 milhas quadradas de água salgada, e onde não faltava nas suas margens todo o tipo de atracções dentro e fora de portas. Na margem sul deste lago havia um comboio fazia a ligação do centro de New Orleans para as cinco maiores comunidades (Spanish Fort, Milneburg, West End, Little Woods e Bucktown), e podiam-se encontrar nas 40 milhas da costa passeios para caminhar, parques de diversões, restaurantes, salões de baile, teatros, cinemas, casas de fotografias, geladarias, casas de campo particulares, coretos ao ar livre, parques de merendas, inúmeros clubes sociais de vela, remo, usufruídos por brancos, negros e crioulos (Sudhalter 1999: 65).

A música tinha presença constante em todas as atracções costeiras e, segundo relatos, aos domingos à tarde podiam por vezes ouvir-se cerca de vinte bandas a tocar ao mesmo tempo. Onde quer que houvesse um evento, tal como festas de aniversário, festas particulares, picnics, funerais, feiras, nas esquinas das ruas, festas de relvado, barbecues, salões de baile, havia músicos contratados (Koenig 1955).

---

<sup>11</sup> Atualmente Louis Armstrong Park fica aproximadamente no mesmo sítio que outrora Congo Square

Além deste lado da cidade, havia aquele que é muitas vezes referenciado como o principal berço do jazz: o bairro de Storyville. Neste bairro criado pelo vereador da cidade em 1897, de prostituição legal, os músicos, principalmente pianistas, eram contratados para animarem os clientes em bordéis. No entanto, eram mais facilmente encontrados músicos de jazz a atuarem em salões de baile e em cabarets mesmo dentro do distrito, do que em casas de prostituição propriamente ditas (Gioia 2011: 29).

Apesar da importância de Storyville na história do jazz, cada vez mais se dá relevo às *brass bands* (bandas de metais) e bandas filarmónicas da viragem do século, as quais atuavam sobretudo nas margens do lago Pontchartrain, dando-lhes uma maior importância no processo do que aquela que é atribuída a Storyville. Tal é afirmado por músicos como Sydney Bechet, Danny Barker, Nat Hentoff, entre outros.

As bandas de sopros eram extremamente comuns nos Estados Unidos dos finais do séc. XIX e por vezes eram os centros culturais locais. Uma pequena cidade podia conter três ou quatro bandas, enquanto uma localidade média teria pelo menos uma (Martin 2009: 32). As bandas de negros serviram de treino para muitos dos músicos dos princípios do jazz, que regularmente tocavam marchas do repertório dos brancos, tais como as de John Philip de Sousa, o primeiro grande compositor de marchas. Sendo este um contemporâneo do sucesso do *ragtime*, ambos aproveitavam alguns elementos do outro para as suas composições, e muitos dos compositores de *ragtimes* nomeavam de marchas as suas obras, ou indicavam tempo de marcha na sua obra.

Em relação à palavra jazz, é uma das quais existe uma maior controvérsia da sua origem e tem sido objecto de estudo por vários historiadores norte americanos, tais como Dick Holbroock (Sudhalter 2009: 8), que publicou em várias publicações as suas conclusões:



- A palavra jazz parece ter sido usada, com ou sem conotação sexual, muito antes do fim do século XIX, na área de São Francisco. O ator William Demarest, que cresceu como um jovem músico, ouviu-a aí pela primeira vez em 1908, como um pedido para tocar com mais energia. Foi através desse actor, que actuou em 1913 num teatro em New Orleans que Ray Lopes disse que a ouviu pela primeira vez.
- A 3 de Março de 1906, a secção desportiva do San Francisco Bulletin refere-se a um jogador de *baseball* como “muito ao jazz”. O seu significado, explicado pelo autor, significava algo entre animado e entusiasmado e transforma-se cada vez mais num recurso em estórias de desporto. Bert Kelly, tocador de banjo de Chicago, líder de banda e proprietário de um clube também afirmou tê-la ouvido na viragem do século.
- O artigo publicado por Ernest J. Hopkins em Bulletin no dia 5 de Abril de 1913, sob o título “In Praise of Jazz”, dedicou uma coluna a esta ‘palavra futurista que se acabava de juntar à linguagem’. Por essa altura, segundo várias fontes, essa palavra era já de uso comum por toda a Califórnia, Arizona, Novo México e para Este até Nova Inglaterra.
- Conversas na secção de New Orleans do notável “Irish Channel” usavam a palavra no início do século como um sinónimo não dissimulado para relações sexuais. Alguns bordéis naquela cidade eram referidos como *jays’n houses*.
- S. Frederick Starr afirma categoricamente que a palavra surgiu do velho testamento. *Jezebel* era usada no final do século XIX como um sinónimo de prostituta. O uso da palavra em New Orleans rapidamente a encurtou para *jazzbel* ou *jazz-belle*, e identificavam proxenetas e outros homens relacionados como *jazzbo* ou *jazzbeau*.
- A palavra apareceu em Chicago entre 1914 e 1915 e foi largamente documentada na altura.

Podemos ainda concluir que, na altura em que foi chamada com essa palavra, era tocada indiferenciadamente por negros e brancos, que gerava uma forte resposta sexual da parte dos ouvintes, que o termo *jazz* ou *jass* como verbo ou nome era largamente utilizado já em 1915 para designar várias formas de música de dança, indicando ao mesmo tempo entusiasmo e menosprezo (Sudhalter 1999: 9).

## 2.2 Chicago e New York

Os anos antes da entrada da América na Grande Guerra europeia foram fatais para a música em New Orleans. O porto da cidade estava a perder importância face a outras cidades como Biloxi, Mississippi, Miami, e os empregos desapareciam quase todos os dias, provocando uma migração enorme para as cidades do norte, principalmente Chicago e New York, as quais se tornaram as novas Mecas para os trabalhadores. A juntar a isso, o Departamento da Marinha dos Estados Unidos fechou o bairro de Storyville em 1917, fazendo com que os músicos que ainda aí trabalhavam fossem todos despedidos.

Entre 1910 e 1920, mais de 65000 negros migraram para Chicago oriundos dos estados do sul Alabama, Louisiana, Mississippi, Arkansas e Texas. Quando aí chegaram, e tal como em New York, os brancos recusavam-se a tê-los como vizinhos, pelo que foram criadas secções das cidades para albergar os novos habitantes (Martin 2009: 49).

Por coincidência ou talvez nem tanto, o ano do fim de Storyville será o mesmo do primeiro registo de jazz chegado aos nossos dias. A “Original Dixieland<sup>12</sup> Jazz Band” (ODJB) é formada em 1916 na cidade de Chicago e no ano seguinte grava em New York o disco “ODJB & Louisiana Five” com dois temas: “Livery Stable Blues” e “Dixie Jass Band One Step”. Esta era uma banda formada pelos músicos brancos Henry Ragas (piano), Larry Shields (clarinete), Eddie Edwards (trombone), D. J. “Nick” La Rocca (cornetim) e Tony Sbarbaro (bateria) que, quando chegaram a Chicago foram aclamados pelo público, fervilhante com a sua nova música (Sudhalter 1999). Apesar do sucesso nessa

---

<sup>12</sup> O termo dixie deriva de um nome usado na gíria para designar uma nota de dez dólares existente naquela região ainda antes da guerra civil. Daí o termo também de dixieland (a terra da dixie), entendido no norte como termo designativo do sul do país

cidade, esta novidade já era comum entre os negros, existindo importantes bandas, tais como a “Original Creole Orchestra” e a banda de Ferdinand ‘Jelly Roll’ Morton. Depois do sucesso em Chicago, a banda teve uma oferta de trabalho em New York, acabando por ser nessa cidade que se gravou o primeiro disco de jazz<sup>13</sup>. É de referir que a ODJB não foi novidade também em New York, estando aí já a “Band From Dixieland” a atuar.

A primeira banda de renome na cidade de Chicago foi a “Creole Jazz Band” de King Oliver (Martin 2009: 54), à qual, depois de se ter estabelecido na cidade, mandou buscar o jovem Louis Armstrong, que se viria a tornar a primeira estrela do jazz. Esta foi a primeira banda de jazz negra de Chicago a gravar, no ano de 1923, o mesmo da primeira gravação de jazz inter-racial, produzida por Jelly Roll Morton.

Estas primeiras gravações foram de uma grande importância para o jazz. Serviram para disseminar o jazz por todo o território dos Estados Unidos através de fonógrafos, jukebox e da rádio; de base de aprendizagem a futuros músicos com aspirações ao estilo do jazz; de uniformização do jazz a nível nacional<sup>14</sup> e de exemplo de formação para as outras bandas já existentes que tentariam captar a sua sonoridade<sup>15</sup>.

Em 16 de Janeiro de 1920, começou por todo o Estados Unidos, a proibição de venda e consumo público de álcool, vulgarmente chamada de ‘lei seca’. Isto foi de uma enorme importância para a divulgação, desenvolvimento e reconhecimento do jazz. Apesar da proibição, era relativamente fácil encontrar álcool nos estabelecimentos da vida noturna, onde a maior parte dos músicos de jazz arranjava emprego. Já podiam assim tocar num palco, e exigir

---

<sup>13</sup> o clarinetista Wilbur Sweatman afirma ter sido ele, em 1912, a fazer a primeira gravação de jazz

<sup>14</sup> Havia pequenas diferenças no jazz tocado em diferentes partes do país

<sup>15</sup> Há histórias de músicos em bandas negras que foram despedidos para a banda poder igualar a formação da ODJB.

reconhecimento pelo seu profissionalismo. A competição entre bandas em Chicago provocou uma criação de distintos agrupamentos com os seus próprios arranjos e o desenvolvimento da habilidade individual para a improvisação.

O Cotton Club, situado em Harlem, New York, era um clube noturno de clientela branca num 'gueto' de negros, com um palco onde apareciam selvas, tempestades, nativos a dançar à volta de caldeirões de cozinha e jovens negras muito pouco vestidas (Martin 2009). Edward Kennedy Ellington, mais conhecido como Duke Ellington, foi nomeado director da banda do Cotton Club em 1927 e viria a impulsionar a vertente composicional do jazz ao criar a *big band*. Começou desde logo a fazer experiências com a instrumentação da banda, juntando instrumentos. Cada intérprete era escolhido em função da qualidade específica que Ellington pensava que ele podia oferecer ao conjunto. No entanto, apesar deste novo 'instrumento' que era a Duke Ellington and His Famous Orchestra, podíamos ouvir ainda assim cada voz no conjunto, tais como Johnny Hodges, Cootie Williams, Harry Carney, Joe Nanton, entre outros. Estabeleceu assim a formação tradicional da *big band* de jazz, com uma secção de saxofones bem definida, 2 altos, 2 tenores e um barítono, secção de trombones, secção de trompetes, e secção rítmica com contrabaixo, piano e bateria.

### **2.3 Os primeiros impulsionadores do saxofone nos Estados Unidos**

A popularidade do saxofone nos Estados Unidos começou com Edouard Lefèvre, através das bandas de Patrick Gilmore e John Philip de Sousa, maravilhando os Estados Unidos através da sua qualidade de execução (Ingham 1998: 37). No entanto, foi Rudy Wiedoft o incontestável populizador do saxofone na América entre 1917 e 1927.

Nasceu em Detroit em 1893 e começou a aprender violino, mudando para clarinete depois de um acidente de bicicleta que lhe partiu o braço do arco. Em 1910 estava em California, chamando as atenções como clarinetista de técnica notável (Sudhalter 1999). Pouco tempo depois de se mudar para Chicago em 1912, descobriu o saxofone e, quando chegou a New York quatro anos mais tarde, tornou-se conhecido como solista especializado no saxofone C-melody. Gravou várias vezes, para várias editoras, tocava frequentemente na rádio, popularizou o instrumento e as suas composições que eram ainda mais tocadas. Em 1920 já tinha a sua própria editora e músicas como “Valse Erica”, “Valse Llewellyn” e “Saxophobia” chegavam a músicos de toda a América (Ingham 1998). As suas aparições em teatros de variedades disparavam as audiências. A sua coluna “Rudy Wiedoft’s Counsel to saxophonists” tinha uma presença regular na revista *Metronome*. A monografia “Three talks to Saxophonists” foi publicada pela Henri Selmer Instrument Co. e vendida muito bem. Foi possivelmente um dos primeiros (em 1920) a usar quatro saxofones ao mesmo tempo como secção numa gravação. Em 1919 redesenhou parte do mecanismo de chaves do saxofone para melhorar o seu registo grave (Sudhalter 1999). Por toda a América a sua presença era tão constante e tão importante que todos os saxofonistas da altura copiavam a sua forma de tocar e conceitos tímbricos. Nenhum saxofonista, qualquer que fosse a sua aspiração ou cor, desconsiderava o seu exemplo.

A meio dos anos 30 a carreira de Wiedoft começou a decair devido aos seus problemas de alcoolismo, e tinha cada vez menos aparições na rádio. Em 1937, foi gravemente ferido pela sua mulher, que o esfaqueou com uma faca de cozinha. Ficou hospitalizado por várias semanas e saiu incapaz de caminhar sem a ajuda de uma bengala. Morreu em 18 de Fevereiro de 1940 com uma cirrose do fígado (Sudhalter 1999: 805). Até Johny Hodges da *big band* de Duke Ellington, foi a maior referência do saxofone alto norte-americano. O seu *vibratto* constante, aberto e rápido, os seus grandes *glissandos*, o *slap*, e a sua técnica virtuosística ao estilo do violino, serviram de inspiração para o jazz do seu tempo.

Muitos dos músicos de palhetas dos anos 20 e 30 começaram por aprender violino segundo as tradições europeias e levaram esses princípios conceptuais para os seus instrumentos. A escola francesa do saxofone alto com o seu timbre, *vibratto* e técnica moldaram a forma de tocar dos saxofonistas populares da altura, tais como Rudy Wiedoft, Clyde Doerr e Andy Sannella.

A partir dos anos 20 os solistas de jazz começaram a modificar o seu *vibratto*, passando a fazê-lo terminal, isto é, aparecendo apenas no final de uma nota prolongada. Foi o saxofonista Jimmy Dorsey que tornou o seu mais lento e reduziu a sua amplitude, levando-o para uma entoação mais dura e brilhante, o que era comum na altura. Ao fazê-lo, chamou a atenção de Charlie Parker que imitando-o no seu *vibratto*, criou o exemplo para as gerações seguintes de saxofonistas que o seguiram.

Inspirado, tal como todos os do seu tempo por Wiedoft, Frank Trumbauer dedicou-se também ao saxofone C-melody mas, em vez de lutar contra as suas fraquezas (o timbre do C-melody era muito fechado, não alcançando nem o músculo de um tenor nem as parecenças vocais do alto) em vantagens: a

inconsistência na afinação do C-melody solucionou-a com a elisão<sup>16</sup> e com *glissandos*, e em vez de resistir ao seu ‘timbre bovino’, explorou muitas vezes os seus efeitos humorísticos. O resultado foi um estilo e timbre unicamente seu, inconfundível, em que nem era um falso alto nem um tenor subdesenvolvido. Isto fez com que os outros colegas de C-melody ficassem com poucas opções: ou se rendiam à sonoridade, postura e técnica de Trumbauer ou estavam condenados às fragilidades do instrumento que nunca seria nem uma coisa nem outra, comparado com o alto e o tenor. Talvez por isso, o C-melody não tenha deixado legado, nem estilistas quando o jazz se começou a codificar principalmente através das *big bands* dos anos 30. Tal como o saxofone baixo, que teve como maior estilista Rollini, o C-melody não tinha para onde ir e acabou por simplesmente desaparecer.

No entanto, apesar de não ter deixado legado com o C-melody, Frank deixou dois importantíssimos elementos de estilo que foram seguidos e passaram a fazer parte integrante da linguagem do jazz. A elisão que Frankie utilizava como defesa para a desafinação, não era total, ou seja, a nota não era completamente suprimida mas ficava sim com uma intensidade muito abaixo da utilizada na mesma frase. Este elemento estilístico é o que se chama hoje de *ghost notes* (notas fantasma). A melhor definição de uma *ghost note* é uma nota que se toca mas não se ouve ou/e uma nota que se ouve mas não se toca. Em relação ao *glissando*, ou *bending*, nunca iremos saber ao certo com quem terá começado mas, sendo um recurso da voz, é natural que os primeiros saxofonistas a aperceberem-se dessa capacidade do instrumento e a conseguirem dominá-la desde logo a tenham utilizado, já que desde que há registos de saxofonistas em música popular que estes utilizam esse recurso. Outra das influências de Frank Trumbauer foi a utilização do *vibratto*. Este, que era até aqui uma versão copiada dos instrumentos de cordas a partir do legado

---

<sup>16</sup> Palavra utilizada definir a supressão de uma vogal final de uma palavra antes doutra palavra começada por vogal ou h. Neste caso refere-se à supressão da nota anterior a uma acentuação de modo a que esta seja mais notória.



de Rudy, foi reduzido significativamente na sua amplitude e passou a fazer-se apenas nos finais de frases, o que não passou despercebido a jovens saxofonistas tais como Lester Young.

As influências deixadas por Wiedoeft em todos os saxofonistas do seu tempo foram muitas mas, talvez de todos os solistas de jazz com uma sonoridade assumida como própria e que ainda assim utilizassem muitos dos recursos de Rudy, Trumbauer fosse o mais importante. Podemos ouvir em alguns dos seus solos a utilização do *stacatto* duplo e triplo e a aproximação angular ao ritmo que Wiedoeft fazia na sua música. Talvez o exemplo mais marcante dessa proximidade com Wiedoeft seja o tema “Trumbology”, gravado no ano de 1927.

Apesar da explosão de protagonismo do saxofone nos anos 1920, tocar esse instrumento na altura era desesperante. Os saxofones produziam um som abafado e sufocante que se associava normalmente a uma má canalização. Só em 1929 foi gravado um verdadeiro e convincente solo de jazz num saxofone tenor, com uma melodia chamada “Hello, Lola”, por um jovem saxofonista de 25 anos chamado Coleman Hawkins, com a banda Mound City Blue Blowers (Gelly 2008: 77). A partir daí passou a ser a sua forma de tocar universalmente aceite como a única possível para o saxofone tenor. Foi a estrela da orquestra de Fletcher Henderson e muitíssimo procurado como solista para sessões de gravação. Em 1934, para espanto de todos e largamente anunciado na imprensa, disse que precisava de mudar de cenário e rumou à Europa, onde fez uma série de gravações em França, Grã-Bretanha e Holanda, com um efeito enorme para a divulgação e desenvolvimento do jazz na Europa.

A única forma de tocar o saxofone tenor deixou de o ser com Lester Young. Com o seu timbre leve, brilhante e airoso. Foi, a par de Coleman Hawkins, um exemplo do tenor para as gerações vindouras, tendo feito desde 1936 das melhores gravações de jazz já realizadas, tal como as da banda da sua carreira, a de Count Basie, e as de Billie Holiday.

Outro dos grandes inspiradores do saxofone, como não podia deixar de ser, foi Charlie Parker. Com o seu som desconcertante, timbre brusco e articulação curiosa, tocava a uma velocidade incrível e elevou o saxofone a um nível de virtuosismo nunca antes visto no jazz, através do *bebop* que criou, juntamente com o trompetista Dizzy Gillespie, e tornou-se até ainda aos dias de hoje o exemplo da técnica no saxofone alto. Trabalhava, tal como Armstrong, as canções americanas de 32 compassos e os *blues* de 12 compassos, mas encontrou aí formas muito mais complicadas do que seus antecessores alguma vez poderiam imaginar encontrar.

## **2.4 Nos Estados Unidos e no mundo**

No período da viragem do séc. XIX para XX, houve vários acontecimentos importantes que mudaram toda a sociedade. Os habitantes dos países mais desenvolvidos viviam mudanças a ritmo nunca visto, em que a inovação e a novidade eram termos presentes no dia-a-dia. Havia novas invenções quase diariamente, podiam saber quase instantaneamente de acontecimentos passados em sítios longínquos, as revoluções políticas pelo mundo, etc. Nomeadamente as novidades, não ficariam todas para o futuro.

O jazz era o representante de uma dessas mudanças na música para as massas, visto como oposição à rigidez e seriedade imposta pela música europeia. Os Estados Unidos da América tornavam-se líderes mundiais na indústria e na sociedade. Porém, precisavam de algo que os identificasse e unisse como povo, como cultura independente das posições europeias. A nova música veio colmatar esse buraco cultural que existia e os afro-americanos, que já tinham ganho o direito à sua própria identidade há cerca de 50 anos, eram os seus principais representantes.

A aceitação do jazz nos Estados Unidos está também ligada ao hábito de mudança vivido no princípio do século XX, não sooo neste país mas também no mundo, o que vai facilitar também a introdução deste na Europa. No Quadro 1 em anexo, é enumerada uma série de acontecimentos, uns servindo para percebermos melhor o contexto social de revoluções e guerras contra os poderes instituídos, e outros para identificarmos no tempo acontecimentos que tiveram uma influência direta no desenvolvimento do jazz ou na introdução deste na sociedade. São exemplo disso as primeiras emissões de rádio e televisão, a gravação eletrónica, a 'Proibição' (ou Lei Seca), a 1ª e 2ª Guerras Mundiais ou a publicação de "I've got rhythm".

Em New York, um par de bailarinos exímios apresentavam várias novas danças desconhecidas até então: Irene e Vernon Castle. Na sociedade branca nova-iorquina, era um escândalo a proximidade e a sensualidade com que dançavam, apenas compreendido por serem casados. A acompanhar estes bailarinos estava a banda de um jovem negro chamado James Reese Europe (Martin 2009: 51). Para colmatar a falta de formação dos seus músicos, desde que recebiam a partitura, ensaiavam até a decorarem e não aparecerem mais erros. Tocavam sobretudo músicas de *ragtime*.

A 1ª Grande Guerra já durava desde 1914 quando os americanos se preparavam para a guerra com a Alemanha, os afro-americanos de New York tentavam convencer o seu governo para criar o seu próprio regimento: o 369º Regimento de Infantaria. Também iriam precisar da sua própria banda, e a pessoa escolhida para a liderar seria James Reese Europe, que era já na altura o líder de banda mais conhecido em New York por incorporar elementos de jazz nas suas músicas sincopadas do estilo *ragtime*. A banda chegou a França no dia 1 de Janeiro de 1918 (Brooks 2004: 278) e, depois da sua chegada, tocaram o hino “Le marseillaise” com tal entusiasmo e tais alterações, que a população, quase inteiramente francesa, levou algum tempo a reconhecê-la.

Os oficiais americanos ficaram tão impressionados com a sua banda que os levaram a tocar em campos militares e aldeias por todo o país. Tocaram marchas americanas e francesas, tal como *blues*<sup>17</sup> e canções negras. Os maestros europeus diziam que tinham alterado os instrumentos de modo a lhes permitir a execução de *glissandos* e outros efeitos. Caso contrário, tais sons nunca seriam possíveis de executar.

No final da guerra foram condecorados por bravura mais soldados do 369º Regimento de Infantaria do que qualquer outro regimento americano, e foi daí que foram apelidados de “Hellfighters”. Na sua chegada a New York em 1919,

---

<sup>17</sup> “The Memphis Blues” foi tão apreciado que fez nascer a prática de sincopar em França.

fizeram o desfile onde os aplaudiam milhares de nova-iorquinos, brancos e negros, espalhando a sua nova música agora conhecida de todos. James Europe foi morto por um baterista seu que se dizia injustiçado e o atingiu mortalmente no pescoço com um canivete.

O jazz dera-se a conhecer na Europa de uma forma bastante massificada pela banda do Harlem e a partir daí era inevitável que viesse a adquirir cada vez mais reconhecimento.

Em 1925, o clarinetista e saxofonista Sidney Bechet iniciou uma digressão na Europa visitando vários países e regiões, desde Inglaterra até à União Soviética, seguido de Louis Armstrong, Coleman Hawkins e outros. Na Europa o jazz instalou-se sobretudo nas 'sociedades de café' e a sua influência é visível em vários pintores da época, assim como em alguns compositores, como o caso de Eric Satie, Claude Debussy e os membros do 'Le Six' (Haar 2004: 34). Na Rússia, desde Bechet aí fazer a sua digressão, começaram também uma série de digressões em troca com os Estados Unidos e apoiadas pelos governos, numa forma de demonstração de poderio cultural, até o jazz ser praticamente banido pelo então secretário-geral do partido soviético Nikita Khrushchev, aquando do episódio da 'Baía dos Porcos' da Guerra Fria.

### 3. Os elementos do jazz

Os aspetos sonoros dos elementos de jazz, de uma forma aplicada não só ao saxofone mas à música em geral, podem-se dividir em várias categorias: Ritmo, Melodia, Harmonia, Dinâmica e articulação, Instrumentos e Forma.

De uma forma muito simplificada, o estilo é aquilo que traz vida à música. O que fazemos às notas é tão importante quanto a nota em si, e assim conseguimos adicionar qualidades humanas mais interessantes.

Os elementos essenciais do estilo jazzístico são: som, tempo, articulação, fraseado, *vibrato* e dinâmica. Para um pretendente a músico de jazz, a única maneira para desenvolver estes elementos é ouvir intensivamente os grandes músicos deste estilo e praticar recriar o seu estilo através de gravações.

### 3.1 Ritmo

Normalmente no jazz é a bateria que nos indica a batida<sup>18</sup>. No entanto, no caso de não termos bateria nem outro instrumento a marcar a batida, como num recital de piano solo, continuamos a sentir uma forte batida que enquadra o ritmo, sendo neste caso uma abstração.

A velocidade da batida é chamada de tempo<sup>19</sup>. Tempos lentos tendem a ser mais contemplativos enquanto tempos mais rápidos tendem a ser mais animados. Os tempos podem ainda ser agrupados em compassos ou grupos binários (de duas batidas) ou ternários (de três batidas). Se por exemplo tivermos uma batida forte e outra fraca iremos ter um compasso binário, se for uma forte seguida de duas fracas será um compasso ternário. Na maior parte do jazz utiliza-se compassos binários ou quaternários, que, no que toca à linguagem do jazz, não são mais do que binários duplos.

Na utilização do compasso mais comum, o quaternário, o 1º e 3º tempo são aqueles das batidas fortes. Normalmente em jazz as batidas fracas (a 2ª e 4ª) recebem acentos dinâmicos por parte dos bateristas que, tal como pessoas que acompanham a música com palmas, as enfatizam. A rotura com a métrica regular, chamada ritmo sincopado ou síncopa, é um importante efeito musical utilizado no jazz, e ocorre quando a batida ou parte fraca da batida é acentuada.

---

<sup>18</sup> Quando ouvimos uma nota depois de outra, de alguma forma há-de haver sempre uma relação temporal, à qual chamamos ritmo. Se ouvirmos uma música do mundo, pelo menos na maior parte, sentimos uma pulsação regular a que chamamos batida.

<sup>19</sup> Começamos a ter uma noção de pulsação desde que somos formados e a pulsação da música assemelha-se à dos seres humanos, em que a regular será normalmente cerca de 72 batidas por minuto, tendo uma amplitude de 40 até 200 batidas por minuto.

A utilização da síncopa na música afro-americana existe desde que há registos da mesma, sendo desconhecidas as suas origens. Os menestréis adoptaram-nas nas suas canções e tornara-se gradualmente numa assinatura dos elementos rítmicos do *ragtime* na viragem para o séc. XX.

O jazz de New Orleans vem a acrescentar à música, nomeadamente ao *ragtime* que acabou por suplantar, os ritmos pontuados, que Edward Berlin descreve como uma erosão do *ragtime* clássico (Martin 2009: 31). Foram estas as primeiras práticas do *swing* de colcheias, que se podem identificar na interpretação de “Maple Leaf Rag” pelo músico Jelly Roll Morton, tocando-as como colcheia com ponto semicolcheia ou em tercinas, com as duas primeiras colcheias unidas. No entanto, o *swing* acabou por ser mais divulgado por Louis Armstrong e Bix Beiderbecke, uns anos mais tarde, quando estes abandonaram totalmente o primeiro ritmo descrito acima para se dedicar ao segundo (Sudhalter 1999).

Para além desse contributo para o ritmo do jazz, Armstrong acrescentou ainda mais outro: controle sobre a colocação das notas imediatamente antes ou depois da batida. Isto significa no fundo atacar as notas nas partes fracas do tempo mas, quando feito em notas longas, cria uma pequena sensação de desconforto e surpresa.

Independentemente do tipo de música tocada, os grandes instrumentistas fazem com que o que tocam soe bem. Isto quer normalmente dizer que mantêm a música ao mesmo tempo relaxada e intensa, dando um ‘calmo impacto’ àquilo que tocam. O elemento realmente único do jazz, e no que ao tempo diz respeito, é o *swing* (balanço). É quase impossível definir o que isso significa, porém houve ao decorrer do tempo algumas tentativas para o escrever através de notação rítmica convencional.



### 3.2 Melodia

As escalas são sucessões de notas em graus conjuntos nas quais se baseiam as melodias. Para criarmos as últimas, arranjamos padrões que se tornam um pouco mais interessantes que as escalas, embora baseados nestas, independentemente de serem ascendentes ou descendentes. As melodias são coerentes através do uso de padrões que combinam previsibilidade com surpresa. Se for demasiado previsível torna-se aborrecida, enquanto demasiada surpresa a torna incoerente. “A excitação está em saber que ninguém, no palco ou na plateia, sabe exatamente que melodias serão tocadas pelo solista” (Coker 1978: 44).

Para além destas utilizações das notas das escalas por padrões, os músicos de jazz também criam melodias espontâneas, num processo chamado de improvisação. Assim sendo, num solo dito improvisado, há na realidade dois processos: um de escolha e combinação entre padrões melódicos previamente estudados e outro de criação de novas melodias ou elos de ligação entre padrões (Coker 1970).

Estão também divididas em frases que não são mais que subgrupos da melodia que formam elementos que podem ser cantados ou tocados de uma só respiração.

Vários autores classificam de fraseado a forma como os músicos utilizam os recursos tais como *bends*<sup>20</sup>, *appoggiaturas*<sup>21</sup> e durações de notas (*marcato*, *legato*, *staccato*, etc) para darem forma às suas frases. A diferença entre o *bending* e as *appoggiaturas* é a de que a primeira técnica envolve os sons

---

<sup>20</sup> curvas ou inflexões

<sup>21</sup> do verbo italiano *appoggiare*, que significa apoiar

intermédios existentes entre uma nota e outra, enquanto a segunda técnica é simplesmente um ataque da nota meio-tom abaixo resolvendo rapidamente para a nota objectivada. No caso do instrumento piano, por exemplo, não podemos realizar *bendings*.

O contributo do *blues*, um género vocal, para a melodia, foram as *blue notes*, que deram origem à escala de *blues*, e os deslizamentos. Desde as primeiras gravações de *blues*, por Bessie Smith<sup>22</sup>, podemos ouvir estes recursos na sua voz, e sabemos também pela história que a sua utilização remonta a tempos ainda anteriores ao *blues*. Quando o saxofone começou a tocar aquilo que seria a parte vocal do *blues*, fê-lo com certeza de uma forma o mais parecido possível com a voz, pelo que os deslizamentos terão muito provavelmente começado por aí.

A partir do *bebop*<sup>23</sup> dos anos 1940, as melodias começaram a estender-se cada vez mais entre os acordes, provocando uma maior fluência destas. Esta tendência fez com que fosse criado uns anos mais tarde o jazz modal, em que a sequência harmónica perdia importância para favorecer a ‘cor’ de cada acorde, durando mais tempo e dando mais espaço ao solista para improvisar. Isto pode ser observado por exemplo no disco de 1959, ‘Kind of Blue’, liderado pelo trompetista Miles Davis.

---

<sup>22</sup> ‘Down-hearted Blues’ e ‘Gulf Coast Blues’ em 1923

<sup>23</sup> Uma das mais influentes correntes do jazz. O seu nome tem origem numa onomatopeia, já que a música fazia lembrar os martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas.

### 3.3 Harmonia

A harmonia é a característica mais desenvolvida no jazz, tanto na aprendizagem como na maturidade pelos músicos experientes, e serve sobretudo para enriquecer e contextualizar a melodia. Na realidade, entre as inúmeras publicações de estudos práticos de jazz que já se podem encontrar nos dias de hoje, a grande maioria tem o objectivo de trabalhar este aspecto do jazz. A harmonia, ao contrário da melodia que se baseia em graus conjuntos da escala, é construída com notas da escala mas baseada em saltos entre as notas. Se tocarmos essas notas ao mesmo tempo, ouvimos um acorde, que é a unidade básica da harmonia, podendo no entanto executar cada uma das notas constituintes desse acorde e dar ainda assim a ideia de harmonia. Às notas do acorde tocadas como numa escala, ascendente ou descendente, dá-se o nome de arpejo<sup>24</sup>. A música pode ser assim considerada como uma colecção de acordes e linhas melódicas utilizadas de forma idiomática e relacionadas com a escala de onde derivam.

Na escala, os intervalos entre as notas podem ser diferentes de nota para nota. A organizações diferentes de intervalos entre as notas damos o nome de modos, dos quais os mais comuns são o maior e menor. Com as transposições<sup>25</sup>, temos um sistema de vinte e quatro tons maiores e menores, que são a base da tonalidade na música ocidental. Tal como já falado no capítulo anterior, no jazz mais tardio, a partir dos anos 50, um sistema chamado modal é acrescentado e parcialmente suplanta o sistema maior-menor.

---

<sup>24</sup> derivado do termo italiano arpeggio, que diz respeito a harpa

<sup>25</sup> a aplicação da sequência intervalar a todas as notas, naturais e alteradas

A mais importante herança africana para a harmonia é sem dúvida as *blue notes*. William Francis Allen, um dos transcritores de *Slave Songs of the United States*, obra de 1951, afirma “os cantores afro-americanos parecem frequentemente atacar sons que não podem ser representados com precisão pela gama de sons disponível nos nossos instrumentos” (Martin 2009: 28). Cantavam notas entre as versões natural e bemol do 3º e 7º graus da escala maior, sons inexistentes no temperamento igual europeu, aos quais se chamam normalmente terceiras e sétimas neutras, e vulgarmente chamadas de *blue notes*, que deram origem à escala de *blues*.

O termo ‘escala de blues’, largamente utilizado, é na verdade um nome impróprio, sendo esta mais um fenómeno de prática comum do que uma escala formal por si (Jaffe 1996: 39). A escala, apresentada na Figura 2, apresenta três notas que, em conjunto, denominam-se as *blue notes*, sendo estas, como no exemplo em C, Eb, F# e Bb<sup>26</sup>. É a escala mais tipicamente reconhecida como representante do jazz.

Na harmonia de jazz, e nomeadamente para a improvisação, utiliza-se um sistema de denominação de acordes chamado de cifra. As cifras podem apresentar-se com algumas variantes, dependendo do autor e da forma como este entende a harmonia. Estas servem não só para indicar as notas do acorde mas também, como uma mensagem subliminar, para definir as notas da escala. Ainda assim, existe um leque de escalas de utilização possível para cada acorde, e cabe ao solista de jazz decidir qual ou quais utilizar. Quanto mais definido estiver o acorde, mais notas da escala estão também definidas e, por sua vez, mais limitado irá ficar o solista nas suas escolhas, daí que harmonias simples e com mais tempo dão ao solista mais espaço para a sua criação.

---

<sup>26</sup> Utiliza-se no jazz a denominação anglo-saxónica para as notas e não a latina. A correspondência de A é Lá, B é Si, C é Dó, seguindo o mesmo esquema até G.

Os acordes utilizados no jazz estão contidos em cinco categorias básicas representadas seguidamente com o exemplo das cifras respectivas para uma fundamental nota Dó, estrutura de tons (T), meios tons (S) e terceiras menores (-3) da escala, e o acorde básico em Dó (Aebersold 1992).

Cifra	Nome da escala (Modo)	Estrutura da escala	Acorde Básico
C	Maior	TTSTTTS	C E G B D
C <sup>7</sup>	Dominante (Mixolídia)	TTSTTST	C E G B <sup>b</sup> D
C-	Menor (Dórica)	TSTTTST	C E <sup>b</sup> G B <sup>b</sup> D
C <sup>ø</sup>	Meio-diminuta (Lócria)	STTSTTT	C E <sup>b</sup> G <sup>b</sup> B <sup>b</sup>
C <sup>o</sup>	Diminuta	TSTSTST	C E <sup>b</sup> G <sup>b</sup> A B <sup>b</sup>

**Figura 1**

Categorias básicas de acordes

Na improvisação, no entanto, a utilização de escalas é mais diversificada, podendo o músico para cada acorde escolher de entre várias escalas possíveis. Na Figura 2 são apresentadas algumas das alternativas às escalas básicas.

A partir das escalas apresentadas seguidamente, podemos concluir que há escalas que são utilizadas nos três acordes. A escala de *blues*, permanece inalterada para qualquer um dos três, podendo assim ser utilizada a mesma escala, sem alterações, para qualquer um dos três acordes. No caso das pentatónicas e das *bepop*, temos mais variedade de escalas.

Não poderemos dizer que as origens das escalas pentatónicas esteja no jazz, no entanto, no caso da escala de *blues* e das escalas *bepop*, pode-se dizer que sim. O movimento *bepop*, com a aceleração da melodia entre os acordes, fez com que surgisse a necessidade de acertar as notas da escala com os tempos, de modo a se poder tocar uma escala com oito notas, em vez de sete, para encaixar as notas importantes do acorde com os tempos fortes.

<b>Acorde Maior</b>	<b>Nome da Escala</b>	<b>Estrutura de T e S</b>	<b>Escala em Dó</b>
	Maior	TTSTTTS	CDEFGABC
	Pentatónica Maior	TT-3T-3	CDEGAC
	Bebop (Maior)	TTSTSSTS	CDEFGG#ABC
	Diminuta	STSTSTST	CD <sup>b</sup> D#EF#GAB <sup>b</sup> C
	Escala de Blues	-3TSS-3T	CE <sup>b</sup> FF#GB <sup>b</sup> C
<b>7ª Dominante</b>	<b>Nome da Escala</b>	<b>Estrutura de T e S</b>	<b>Escala em Dó</b>
	Mixolídia	TTSTTST	CDEFGAB <sup>b</sup> C
	Pentatónica Maior	TT-3T-3	CDEGAC
	Bebop (Dominante)	TTSTTSSS	CDEFGAB <sup>b</sup> BC
	Escala de Blues	-3TSS-3T	CE <sup>b</sup> FF#GB <sup>b</sup> C
<b>Acorde Menor</b>	<b>Nome da Escala</b>	<b>Estrutura de T e S</b>	<b>Escala em Dó</b>
	Dórica	TSTTTST	CDE <sup>b</sup> FGAB <sup>b</sup> C
	Pentatónica Menor	-3TT-3T	CE <sup>b</sup> FGB <sup>b</sup> C
	Bebop (Menor)	TSSSTTST	CDE <sup>b</sup> EFGAB <sup>b</sup> C
	Escala de Blues	-3TSS-3T	CE <sup>b</sup> FF#GB <sup>b</sup> C
	Diminuta	TSTSTSTS	CDE <sup>b</sup> FF#G#ABC

**Figura 2**

Escalas alternativas para cada acorde

### 3.4 Textura e timbre

A textura pode ser considerada como aquilo que nós ouvimos num momento, isto é, a combinação dos instrumentos que estão a tocar e a forma como são tocados. A qualidade do som de um determinado instrumento é chamada de timbre. As texturas são normalmente descritas com dualidades tais como largas e finas, agudas e graves, rápidas ou lentas, etc. Por exemplo, uma cantora só com piano é considerada uma textura fina, enquanto uma orquestra a tocar um *tutti* é uma textura larga. Podemos falar de uma forma mais simples apenas pela instrumentação.

Os instrumentos utilizados no jazz variaram um pouco. Não havendo instrumentos ‘obrigatórios’, é verdade que pelas suas características houve sempre alguns mais utilizados que outros. No caso do saxofone, tal como falado nos capítulos anteriores, o sucesso dos seus intérpretes, contemporâneos aos princípios do jazz, fez com que este se introduzisse de uma forma explosiva neste estilo de música e acabasse por encontrar aí um lugar que nunca viria a perder.

	<b>Instrumentos melódicos</b>	<b>Instrumentos harmónicos</b>
<b>Dixieland</b>	Cornetim ou trompete Clarinete Trombone	Piano ou banjo ou guitarra Contrabaixo ou tuba Bateria
<b>Blues</b>	Voz	Banjo ou guitarra ou piano
<b>Big Band</b>	Saxofones Trompetes Trombones	Piano Contrabaixo Bateria Guitarra

**Figura 3**

Formações características no Jazz

No estilo *dixieland*, como anteriormente referido, cada instrumento tinha um papel de conjunto muito bem definido, não dando lugar a grandes solistas. O cornetim apresentava sempre a melodia, o clarinete fazia um *obbligato*<sup>27</sup>, enquanto o trombone fazia a contra-melodia ou contra-canto<sup>28</sup>. Tanto o trombone como o clarinete eram vozes improvisadas<sup>29</sup>. As bandas usavam frequentemente *breaks*, nos quais a banda parava completamente permitindo ao solista tocar sozinho mas sem perder a batida. Os *breaks* permitiam não só dar mais relevo ao solista como também aliviar um pouco a textura carregada do conjunto. À medida que os solistas foram ganhando proezas e se foram especializando na improvisação ao longo dos anos 20, a improvisação de conjunto tornou-se cada vez menos frequente (Sudhalter 1999).

Principalmente em Chicago e New York, as bandas alargaram-se para formar mais tarde as *swing bands*. O saxofone, adaptado das bandas de dança iniciais, era bastante utilizado nestas bandas maiores, que podiam ter 12 músicos ou mais (Martin 2009: 47).

---

<sup>27</sup> Melodia secundária ouvida numa voz mais aguda e tipicamente mais florida do que a melodia principal

<sup>28</sup> Melodia secundária normalmente ouvida num instrumento mais grave que acompanhava a melodia principal

<sup>29</sup> Estas formações não eram totalmente estanques, já que no exemplo da King Oliver's Creole Jazz Band havia dois cornetins: o de Oliver e o de Louis Armstrong. No pré jazz, a melodia podia ser tocada por clarinete e violino em uníssono.



### 3.5 Dinâmica e articulação

A dinâmica, ligada à intensidade do som, pode ir do pianíssimo (muito suave) ao muito forte. As notas de uma melodia podem soar muito mecânicas se forem tocadas todas com a mesma intensidade. Por outro lado, se variarmos a intensidade das notas dentro da mesma melodia, esta pode ganhar uma nova vida. A articulação é a forma como as notas são atacadas, que pode ir do *legato* (notas ligadas) ao *stacatto* (as notas destacadas).

No jazz, estas duas características são muitas vezes incluídas na categoria de expressividade, já que a forma como um músico as combina, afecta em grande medida a expressividade da sua prestação. A articulação em colcheias mais comumente utilizada no jazz é a realizada na colcheia fraca de cada duas ou de cada tempo, de modo a acentuar ligeiramente dando uma ideia de síncopa. Louis Armstrong veio a acrescentar à linguagem, à semelhança das síncopas e da articulação das notas fracas, as acentuações inesperadas fora da batida para realçar a linha melódica.

Numa tentativa de normalização na descrição das articulações utilizadas no Jazz, a International Association for Jazz Education indica a interpretação devida a cada uma das articulações, como descrito na figura seguinte.

	<b>Acentuação Forte</b> Dar todo o valor		<b>Wah</b> Som cheio, não abafado
	<b>Acentuação Forte</b> Dar menos que todo o valor		<b>Pequeno Glissando Ascendente</b> Deslizar para a nota a partir de baixo (normalmente de um a três meios tom). Não se ouvem notas individuais
	<b>Acentuação Forte</b> O mais curto possível		<b>Longo Glissando Ascendente</b> O mesmo do anterior excepto entrada maior
	<b>Stacatto</b> Curto – Sem peso		<b>Pequeno Glissando Descendente</b> O inverso do pequeno glissando ascendente
	<b>Legato de Língua</b> Dar todo o valor		<b>Longo Glissando Descendente</b> O inverso do longo glissando ascendente
	<b>Tremolo</b> Variação da altura para cima – como um trilo		<b>Pequena Ascensão</b> Chegar à nota via cromática ou diatónica desde cerca de uma terceira abaixo
	<b>Trilo de Língua</b> Como o Tremolo mas mais lento e com mais controle de língua		<b>Longa Ascensão</b> O mesmo que a anterior mas uma entrada mais longa
	<b>Trilo de Língua Aberto</b> Como o Trilo de Língua mas mais lento e com um intervalo maior		<b>Queda Curta</b> Rápida descida diatónica ou cromática. O inverso da Pequena Ascensão
	<b>Flip</b> Soar a nota, chegar à afinação e cair para a nota seguinte		<b>Queda Longa</b> O mesmo que anterior mas uma saída mais longa
	<b>Smear</b> Deslizar para a nota seguinte e chegar à afinação correta mesmo antes da nota. Não roubar a nota precedente		<b>Plop</b> Uma descida rápida com a escala diatónica antes de soar a nota
	<b>Doit</b> Soar a nota e deslizar para cima desde uma a cinco notas		<b>Som Indefinido</b> (notas fantasma ou engolidas) Altura indefinida
	<b>Du</b> Nota falsa ou abafada		

Figura 4

Normalização das Articulações das Bandas de Palco da IAJE<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Retirado de Haar 2004

### 3.6 Forma

Tal como a melodia é formada por elementos que criam coerência e surpresa, a forma funciona no mesmo sentido, mas em maiores períodos de tempo. De um ponto de vista de criação musical, a forma está para a música como os pilares estão para uma casa.

A distribuição das melodias ou harmonias e o carácter repetitivo destas ajudam-nos a desvendar a forma da música. Normalmente descrevemos a forma através de letras como A, B, C, etc.

Uma medida da música também muito importante no jazz é a secção, que é um grupo melódico e harmónico, normalmente de duas frases e oito compassos. Quase todo o jazz antes dos anos 1950 era baseado em secções simétricas de múltiplos de quatro compassos, o comprimento de frase mais comum. Depois de 1950 as formas simétricas continuaram a dominar o jazz apesar das formas irregulares serem cada vez mais comuns.

Nos princípios do jazz (entre 1917-1928), as formas mantinham os 8, 16 e 32 compassos de secções simétricas característicos das canções e marchas europeias (Martin 2009: 12). As formas de canções europeias tornaram-se especialmente proeminentes à medida que o jazz foi amadurecendo durante os anos 1920. Duas formas principais, a AABA e ABAC, com secções de oito compassos, têm sido as principais utilizações desde então.

Nos anos 1930, os irmãos George e Ira Gershwin compuseram a canção “I’ve got rhythm” e o seu sucesso foi tal entre os músicos de jazz que ainda nos dias de hoje é tocada. Mais ainda, não só a forma desta música como a sequência harmónica são utilizadas como umas das mais importantes do jazz, denominando-se *rhythm changes*, já que se utiliza a mesma harmonia na

criação de muitos outros temas. *Rhythm changes* é uma forma AABA de 32 compassos com oito compassos em cada secção.

A forma do *blues* é outra das mais importantes do jazz. No seu formato regular, o *blues* consiste em doze compassos com três frases de quatro compassos. O *blues* é o ideal para a improvisação, principalmente entre cantores, já que acrescentando à facilidade de improvisação, cada frase A e B encaixa nos primeiros dois ou três compassos de cada secção de quatro compassos, deixando tempo ao cantor para pensar no que irá fazer de seguida. A primeira e segunda secções repetem, concedendo também tempo para preparar a última secção de quatro compassos (Oliver 1970).

*The blues is a lowdown, aching' hart disease*

*The blues is a lowdown, aching' hart disease*

*It's like consumption, killin' you by degrees.*

Devido à informalidade em que eram cantados os *blues* nos seus primórdios, simplificando a harmonia, embelezando a melodia e alterando o número de compassos livremente, a forma de 12 compassos era pouco regular nesta altura. A partir dos anos 1920 já podemos representar o *blues* através de um conjunto de 12 compassos com uma progressão harmónica estrita, podendo no entanto existir variantes tais como no modo menor.

As regras da forma 'ditadas' por Charlie Parker, que eram seguidas por todos os outros músicos, seriam: tocar o tema, construir os solos baseados na sequência de acordes deste, e terminar de novo com o tema. Ornette Coleman, ao contrário de Parker, construía seus solos baseado sempre na melodia, independentemente de qualquer harmonia subjacente, dispensando o piano da sua banda, já que os acordes que este tocava se tinham tornado irrelevantes.

Neste caso, o do *Free Jazz*<sup>31</sup> inspirado na música de John Cage e na Música Aleatória, a forma deixaria de fazer qualquer sentido, já que o próprio conceito deste estilo era a ausência da mesma.

---

<sup>31</sup> Corrente do jazz que dispensava o uso de qualquer harmonia pré-concebida, dando assim total liberdade a todos os intervenientes na música, associada aos trabalhos de Ornette Coleman e Cecil Taylor nos anos 1950 e às últimas gravações de John Coltrane

## **4. Estudo de casos práticos**

#### 4.1 “Sonata” – Edison Denisov

Esta obra foi escrita para o saxofonista Jean-Marie Londeix e estreada por este, juntamente com o pianista Milton Grainger, em Dezembro de 1970, no 2º Congresso Internacional do Saxofone, na cidade de Chicago. Como o próprio Londeix o afirma, “A Sonata para Saxofone Alto e Piano de Edison Denisov abriu as portas ao saxofone para a música contemporânea como nenhuma o fez antes” (Umble 2000: 222).

Esta peça contém material de composição serial e efeitos contemporâneos, assim como alguns elementos da linguagem do jazz. Denisov era apaixonado pela improvisação, nomeadamente da surpresa, da espontaneidade e da variedade que daí surgiam. Tal como Jerry Coker afirma, “*the excitement is in knowing that no one, on stage or in the audience, knows exactly what melodies will be woven by the soloist*”<sup>32</sup> (Coker 1978: 44).

O primeiro andamento desta obra apresenta alguns elementos que podem sugerir uma linguagem de jazz, assim como as acentuações utilizadas, as imitações entre os dois instrumentos e alguns compassos com uma métrica bastante complexa, dando a ideia de improvisação. No entanto, as técnicas utilizadas estão também presentes noutros estilos que não o jazz.

Por outro lado o terceiro, chamado ‘Movimento de Jazz’ por Haar (2004: 63), apresenta vários elementos inequivocamente oriundos desse estilo. O piano começa com um *ostinato* em crescente complexidade e em estilo de contrabaixo, enquanto o saxofone toca uma melodia que contradiz a métrica estabelecida, criando a ilusão de não se enquadrar nos compassos. Como

---

<sup>32</sup> A excitação está em saber que ninguém, em cima do palco ou na audiência, sabe exatamente que melodias irão ser tocadas pelo solista

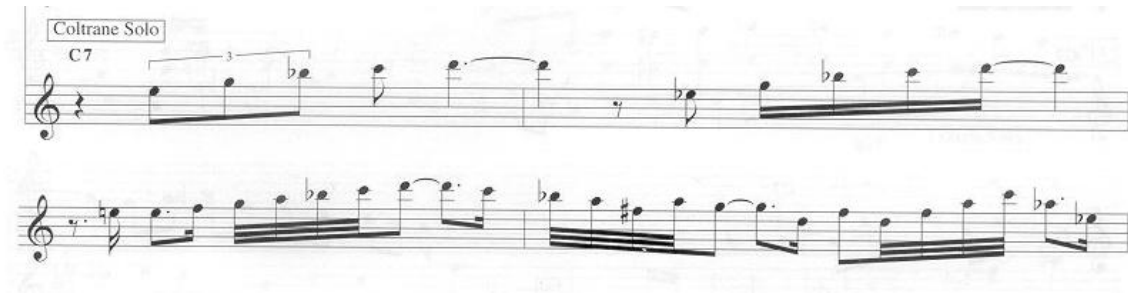
comparação, temos dois solos de Coltrane, nos quais emprega o mesmo elemento, do álbum de jazz mais vendido de sempre, 'Kind of Blue' de Miles Davis que, além do sucesso logo após o seu lançamento, é ainda reconhecido por muitos críticos musicais como dos mais importantes desta linguagem. No primeiro solo de Coltrane, este apresenta a melodia três vezes, mantendo em todas a mesma ideia melódica mas modificando o ritmo ou acrescentando notas. Além disso, a entrada da melodia é sempre em sítios diferentes do compasso, criando a ilusão de desenquadramento com a métrica estabelecida. No exemplo da Figura 6, também o tema é apresentado cada vez mais longo e as entradas em sítios diferentes, o que era na realidade muito comum nos solos de Coltrane: criar uma ideia de desenquadramento rítmico e partir de uma ideia simples a acrescentar e desenvolver.

The image shows a musical score for the 3rd movement of Denisov's Sonata, measures 1-4. The score is in 6/8 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 126-132. It features a piano part with 'quasi Pizz' and a saxophone part with a melodic line starting at measure 3.

**Figura 5**

3º andamento da Sonata de Denisov, compassos 1-4





**Figura 6**

Solo de John Coltrane em 'Freddie Freeloader'<sup>33</sup>. 1959.



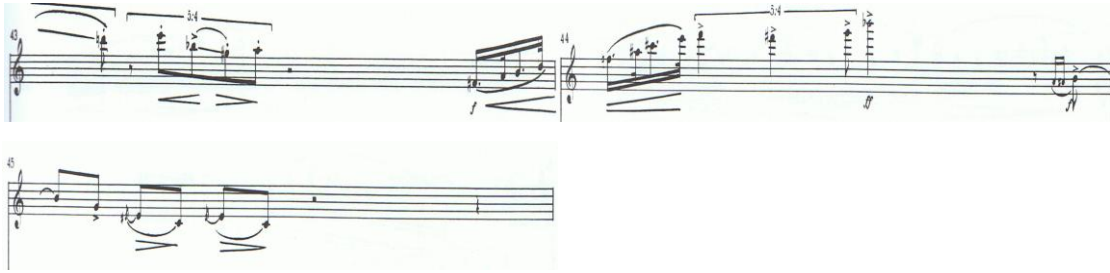
**Figura 7**

Solo de John Coltrane em 'So What'<sup>34</sup>. 1959.

A partir do compasso 43, há uma secção que utiliza o ritmo pontuado para invocar o *swing* com o saxofone e o piano, com *blue notes* na forma de *appoggiaturas* inferiores para colcheias. Como exemplos de jazz, podemos observar os solos de Winton Kelly também em 'Kind of Blue' e de Sonny Rollins em 'Saxophone Colossus'.

<sup>33</sup> Miles Davis Kind of Blue Transcriptions, Hal Leonard.

<sup>34</sup> Miles Davis Kind of Blue Transcriptions, Hal Leonard, 2000.



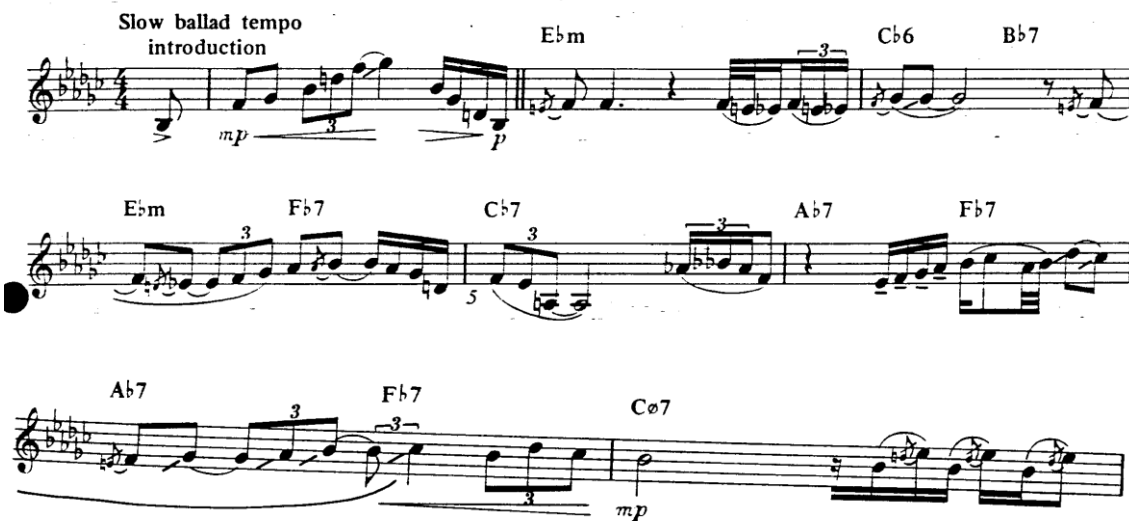
**Figura 8**

Parte de saxofone do 3º andamento da Sonata de Denisov, compassos 43-45



**Figura 9**

Solo de Winton Kelly em 'Freddie Freeloader'<sup>35</sup>. 1959.

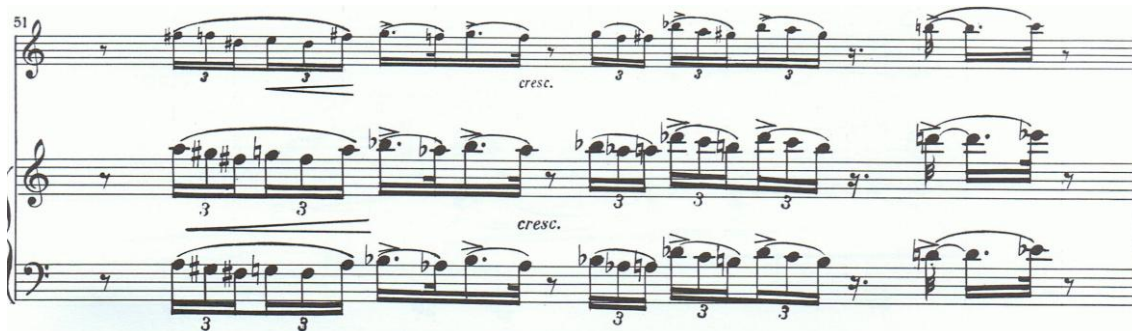


**Figura 10**

Sonny Rollins em 'You don't know what love is'<sup>36</sup>. 1956.

<sup>35</sup> Miles Davis Kind of Blue Transcriptions, Hal Leonard, 2000.

Uma das características do *bebop* são as melodias rápidas tocadas entre vários instrumentos em uníssono, tal como podemos ouvir nas gravações de Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Os exemplos são vários, tais como os temas ‘Moose the Mooche’, ‘Anthropology’, ‘Yardbird Suite’, ‘Ornithology’, e muitos outros. O tema era apresentado muitas vezes por todos os instrumentos melódicos do grupo. Seguidamente é apresentada uma secção com os dois instrumentos.



**Figura 11**

Sonata de Denisov, 3º Andamento, compasso 51

No exemplo seguinte temos um recurso bastante utilizado no jazz e na música popular, o *growl*. ‘Yakety Sax’, de Boots Randolph, gravado em 1961, é talvez o tema com mais sucesso e o melhor representante do *growl*.



**Figura 12**

Parte de saxofone do 3º andamento da Sonata de Denisov, compasso 70

Há ainda outros dois elementos do ritmo utilizados com frequência nas linhas melódicas. Um é a síncopa, aqui um pouco ‘mascarada’, e outro é a

<sup>36</sup> Gerard 1988

antecipação, como anteriormente falado neste trabalho, um recurso utilizado por Louis Armstrong. No entanto estas antecipações, tal como os atrasos no tempo, não são tidos em conta quando são feitas as transcrições já que, na realidade, tornaria a compreensão da escrita muito mais complexa e, tratando-se mais de uma questão de estilo do que rítmica, estes ‘desacertos’ são desconsiderados nas transcrições.



**Figura 13**

Parte de saxofone do 3º andamento da Sonata de Denisov, compasso 11



**Figura 14**

Parte de saxofone do 3º andamento da Sonata de Denisov, compassos 43-45

## 4.2 “Sonata” – Robert Muczynski

Filho de imigrantes polacos mas nascido em Chicago no ano de 1929, na época de ouro das *big bands* de jazz nessa cidade, Muczynski inevitavelmente terá ouvido jazz desde muito jovem. Assim, mesmo depois de uma sólida formação erudita, a linguagem do jazz está presente em muitas das suas obras de forma muito natural. Um dos seus professores em Chicago foi Alexander Tcherepnine, cuja obra “Sonatine Sportive” para saxofone alto e piano também apresenta vários recursos à linguagem do jazz.

Esta obra de 1970 foi encomendada e estreada pelo saxofonista clássico e de jazz Trent Kynaston, aluno de Jean-Marie Londeix no Conservatório de Bordeaux e de Larry Teal, e prolífico músico de jazz, tendo gravado com nomes como Art Farmer, Randy Brecker e Kenny Werner.

O primeiro andamento é um *Andante maestoso* e, ainda que haja alguma predominância rítmica de colcheia pontuada seguida de semicolcheia, uma forma de escrita do *swing*, esta não mostra de uma forma clara a sonoridade do jazz. Por outro lado, no segundo andamento, *Allegro enérgico*, os elementos de jazz são mais evidentes e diversificados, pelo que escolhi apenas este andamento para fazer referência a alguns elementos.

Logo no princípio do andamento podemos constatar a presença de acentuações em partes fracas do tempo, realçando as síncopas. Para segurar o tempo e da melodia e evitar que este se perca nas síncopas, acentua também alguns tempos fortes. No último compasso deste exemplo, vemos a notação dos ataques das notas típicos do jazz referidos já no capítulo 3.5 (Articulação e Dinâmica). Na verdade, as acentuações e condução melódica de todo este trecho fazem com que a sua interpretação tenha uma variedade na intensidade e na articulação características da linguagem do jazz. Podemos ver

a semelhança rítmica em quatro temas de jazz: ‘Anthropology’, ‘Bernie’s Tune’, ‘I Love Lucy’ e ‘St Thomas’.

Figura 15

Compassos 1-11 do 2º Andamento da Sonata de Muczynski

Figura 16

Início de ‘Anthropology’ de Charlie Parker e Dizzy Gillespie<sup>37</sup>. 1946.

Figura 17

Início de ‘Bernie’s Tune’ de Bernie Miller<sup>38</sup>. 1953.

<sup>37</sup> The New Real Book, Sher Music Co. 1988

<sup>38</sup> The New Real Book, Sher Music Co. 1988

Eliot Daniel  
(As played by Richie Cole)

**I Love Lucy**

Bright Samba (Intro) Till Cue On Cue

$\text{♩} = 144$   $F_{MA}^9$   $D_{Mi}^7$   $G_{Mi}^9$   $C^7$   $G_{Mi}^9$   $C^7$  (alto)

(gtr. (alto)) (Vamp till cue) (atr.)

**Figura 18**

Início de 'I Love Lucy' de Elliot Daniel<sup>39</sup>. 1953.

340

Medium Swinging Latin St. Thomas Sonny Rollins

$\text{♩} = 105$   $C^6$   $E_{Mi}^7$   $A^7$   $D_{Mi}^7$   $G^7$   $C^6$

(tenor, 8va b.)

**Figura 19**

Início de 'St. Thomas' de Sonny Rollins<sup>40</sup>. 1963.

No exemplo seguinte, da Figura 20, temos os grupos de *appoggiaturas* para fazer um efeito de *glissando* para as notas agudas, seguidas de notas na parte fraca do tempo acentuadas, tal como os solos de Coltrane.

22

**Figura 20**

Compassos 22-24 do 2º Andamento da Sonata de Muczynski

<sup>39</sup> The New Real Book, Sher Music Co. 1988

<sup>40</sup> The New Real Book, Sher Music Co. 1988



**Figura 21**

Solo de John Coltrane em 'Just for the Love'<sup>41</sup>. 1957.



**Figura 22**

Solo de John Coltrane em 'We Six'<sup>42</sup>. 1957.

Na reexposição do tema no compasso 68, voltamos a ter o mesmo tipo de sonoridade sincopada presente no início do andamento, agora transposta um tom e meio acima.

---

<sup>41</sup> Sickler 1979

<sup>42</sup> Sickler 1979





**Figura 23**

Compassos 66-75 do 2º Andamento da Sonata de Muczynski

Tal como falado atrás no capítulo 3.3 (Harmonia), os acordes básicos utilizados são cinco, originando daí também cinco escalas básicas. Dessas escalas, quatro delas têm a mesma origem, a escala maior, pelo que, na melodia, é difícil perceber ao certo a identidade das outras três escalas (mixolídia, dórica e lócria), com a confusão possível com a escala maior. No entanto, uma das cinco, a escala diminuta, tem uma configuração reconhecível e, também por isso é recorrentemente utilizada pelos solistas de jazz nas suas atuações, sendo assim por isso um importante elemento de reconhecimento desta linguagem. No entanto, é utilizada no jazz normalmente sob a forma de padrões melódicos, o que a torna de mais difícil reconhecimento. Num trecho do 2º andamento, compasso 108 e 109, está representada essa escala na transposição de Sol. É apresentado um padrão melódico utilizado por Dizzie Gillespie em muitos dos seus solos, assim como J.J. Johnson e Chick Corea.



**Figura 24**

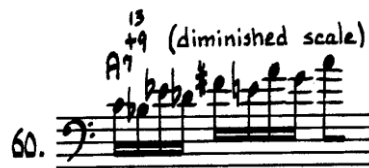
Compassos 109-110 do 2º Andamento da Sonata de Muczynski



**Figura 25**

Padrão melódico sobre a escala diminuta de Dizzy Gillespie.

J.J. Johnson, trombone (“Aquarius”)



**Figura 26**

Padrão melódico sobre a escala diminuta de J.J. Johnson, em ‘Aquarius’ do álbum J.J. Inc.<sup>43</sup>  
1960

Chick Corea, piano (“Windows”)



**Figura 27**

Padrão melódico sobre a escala diminuta de Chick Corea, em ‘Windows’ do álbum ‘Now he sings, now he sobs’<sup>44</sup>. 1968.

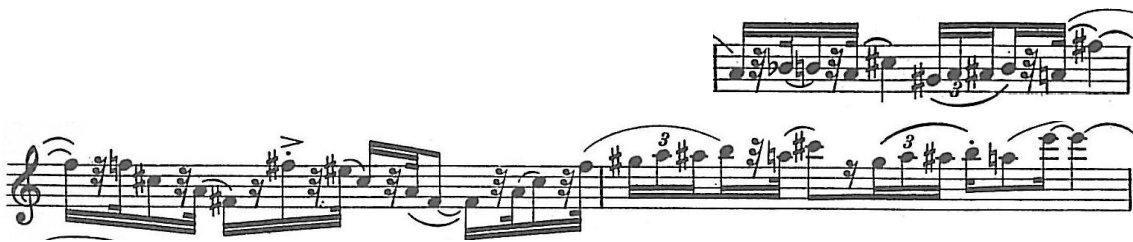
<sup>43</sup> Coker 1991

<sup>44</sup> Coker 1991

### 4.3 “Hot-Sonate” – Erwin Schulhoff

Schulhoff foi iniciado no *ragtime*, música de dança e jazz americanos através de Grosz<sup>45</sup>, que colecionava discos americanos. A partir de meados dos anos 1920, o jazz é já uma fonte de inspiração independente e recorrente para muitas das suas obras. A *Hot-Sonate* foi escrita já em 1930, quando o seu estilo com bases no jazz já estava bem imposto na sua música.

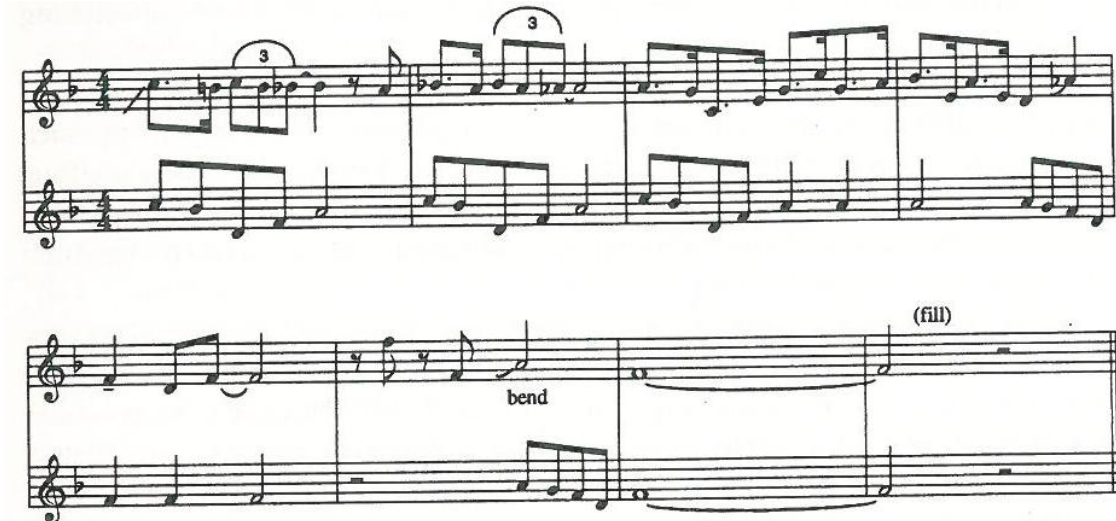
No 1º andamento, temos a utilização do ritmo de *swing* como abaixo indicado na figura. Há também presença de síncopas, como também podemos ver no solo de Frank Trumbauer.



**Figura 28**

Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 1º Andamento, compassos 23-25

<sup>45</sup> Artigo de Derek Katz através da OREL Foundation. <http://orelfoundation.org>



“Honeysuckle Rose,” Trumbauer paraphrase and original melody, two staves, 1931.

### Figura 29

Tema por Frank Trumbauer e melodia original de ‘Honeysuckle Rose’ em duas pautas. 1931.

Logo no princípio do 2º andamento, há síncopas acentuadas, presença regular durante todo o andamento, assim como nos solos de Pee Wee Russell e Eddie Lang.



### Figura 30

Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 2º Andamento, compassos 1-7

The image shows a musical score for the piece "Imagination" (1927). It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The second system continues the same parts. Dynamics include *mf* and *f*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

"Imagination," first passage (eight bars), 1927.

### Figura 31

Solo de Pee Wee Russell em 'Imagination'. 1927.

The image shows a musical score for the piece "For no Reason" (1927). It consists of three staves of music. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The score includes triplets and various musical notations.

### Figura 32

Solo de Eddie Lang em 'For no Reason'. 1927.

O tema apresentado no 1º andamento é aqui recuperado novamente com o ritmo *swing*.



**Figura 33**

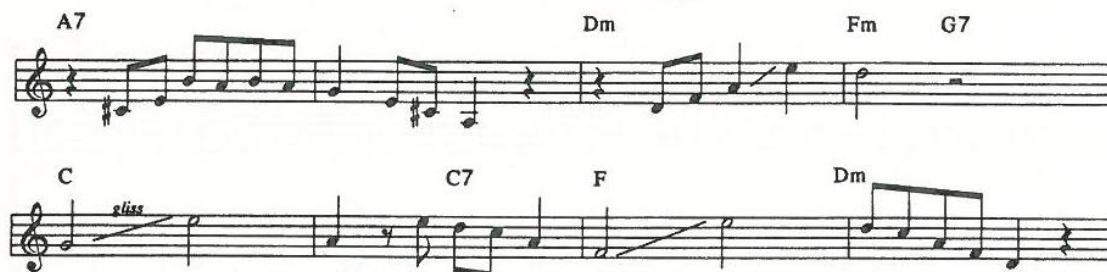
Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 1º Andamento, compassos 27-31

O terceiro andamento apresenta glissandos e portamentos, utilizados sobretudo nos princípios do jazz, muitas vezes como um recurso cómico. Estes exageros eram muito utilizados nos cabarés europeus, fazendo parte até do idioma desta música. Era uma técnica amplamente utilizada por Wiedoft na sua música e pelos seus discipulos, entre os quais Frank Trumbauer.



**Figura 34**

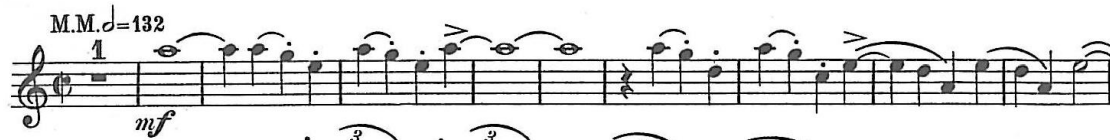
Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 3º Andamento, compassos 1-7



**Figura 35**

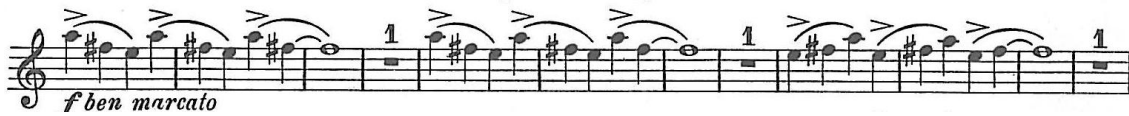
Solo de Frank Trumbauer em 'For no Reason'. 1927.

O quarto e último andamento apresenta abundância de síncopas acentuadas, nomeadamente no seu motivo principal, do início. Além disso, há também notas em *stacatto* que proporcionam uma variedade de dinâmicas e de articulações típicas da linguagem do jazz.



**Figura 36**

Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 4º Andamento, compassos 1-10



**Figura 37**

Hot Sonate de Erwin Schulhoff, 4º Andamento, compassos 168-179

#### 4.4 “Pièce Concertante” – Paul Bonneau

Paul Bonneau foi um compositor com uma admiração assumida por George Gershwin. Assumiu um papel importante na música ligeira francesa, realizando concertos frequentemente para a rádio e televisão francesas. Essa admiração é assumida com a sua obra ‘Um Francês em New York’ (Rapsódia para orquestra dedicada à memória de Gershwin) e, de alguma forma, podemos encontrar algumas semelhanças nesta peça com a obra do seu objeto de admiração.

Esta obra datada de 1944, divide-se em três grandes secções com padrão rápido, lento, rápido. Logo no início começa com um *glissando* para a nota Mi, o quinto grau da escala e a melodia do tema é feita a partir da escala de *blues* em Lá<sup>46</sup>, seguindo-se um ritmo de *swing* escrito com figuras pontuadas a partir do compasso 7. O início lembra ‘Rhapsodie in Blue’ com o seu grande *glissando* de clarinete e a descida utilizando a escala de *blues*. No compasso 7, é apresentado o tema ‘Fascinathing Rhythm’, com uma alteração rítmica. Estas duas obras foram escritas por Gershwin no mesmo ano, 1924, e desde a sua estreia, interpretada pela banda de Paul Whiteman, a primeira teve um sucesso extraordinário, representando por todo o mundo a nova sonoridade do jazz. Assim, Gershwin era considerado na altura pelos colegas da Europa, um compositor de jazz.

---

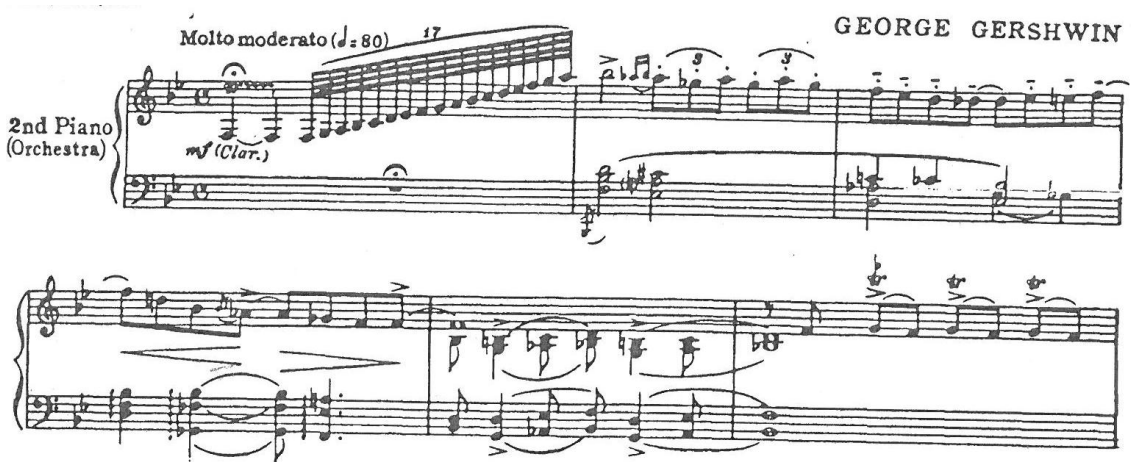
<sup>46</sup> A escala de blues em Lá tem as seguintes notas: Lá, Dó, Ré, Ré# (ou Mib), Mi e Sol





**Figura 38**

Pièce Concertante de Paul Bonneau, compassos 1-10



**Figura 39**

Início de 'Rhapsodie in Blue' de George Gershwin. 1924.

Aqui temos o tema de 'Fascinating Rhythm', que começa no compasso 3, na sua tonalidade original, utilizado por Bonneau com uma transposição de um tom acima e com a alteração do ritmo.

The image shows a piano score for George Gershwin's 'Fascinating Rhythm'. It is divided into two systems. The first system is marked 'With agitation' and 'f' (forte). The second system is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'simile'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 40

Parte de 'Fascinating Rhythm' de George Gershwin. 1924.

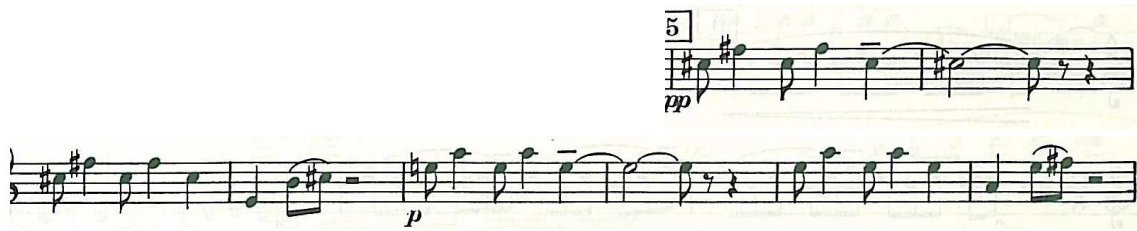
Depois do número 3 de ensaio, surge um padrão da escala diminuta, com *blue notes* como *appoggiaturas* cromáticas inferiores.

The image shows a snippet of a musical score. It consists of two staves. The first staff starts with a dynamic marking of 'f' (forte) and shows a diminished scale pattern. The second staff starts with a dynamic marking of 'dim.' (diminuendo) and continues the scale pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Figura 41

Pièce Concertante de Paul Bonneau, compassos 13-16 depois do nº 3 de ensaio

No número 5 de ensaio surge um novo tema sincopado com colcheias. As notas mais longas são também síncopas e as colcheias no final das frases enfatizam-se também como síncopas.



**Figura 42**

Pièce Concertante de Paul Bonneau, nº 5 de ensaio

No exemplo seguinte, depois do número 21 de ensaio, é apresentada a escala diminuta, na transposição de Sib, característica harmónica do jazz.



**Figura 43**

Pièce Concertante de Paul Bonneau, compassos 6-7 depois de nº 21 de ensaio

O grupo de notas, antes da nota Fá na Figura 14, dão um efeito de *glissando* para o ataque da nota.



**Figura 44**

Pièce Concertante de Paul Bonneau, nº 27 de ensaio

## **5. Conclusão**

O saxofone, tendo como a sua principal escola a francesa, foi largamente disseminado nos Estados Unidos através da música popular e aproveitado para os requisitos musicais do país. Criou assim a sua própria escola e, nos dias de hoje, é bastante comum encontrar saxofonistas clássicos nesse país que dominem também a linguagem do jazz, criando uma interação entre os dois estilos musicais bastante significativa.

Tendo o jazz ido buscar à música erudita muitos dos seus elementos, torna-se por vezes bastante difícil afirmar quais são os seus e assim os poder distinguir. No entanto, desde que se assumiu como um estilo novo e independente, o jazz tem vindo a trilhar o seu próprio caminho, a criar a sua própria identidade.

A forma como os compositores utilizam elementos de jazz na sua obra é bastante diversa. No exemplo da 'Pièce Concertante' de Paul Bonneau, este utiliza-os uma forma bastante convencional para a sua obra e os elementos são tão marcados que talvez possamos afirmar que são profundamente inspirados na obra de Gershwin. Na 'Hot-Sonate' de Erwin Schulhoff, temos um tipo de jazz europeu, ou entendido como tal, fruto das 'Sociedades de Cafés' e que mais tarde viriam a deslocar-se para os cabarés. Tem no entanto as suas bases na música norte americana mas, pela sua distância, o consumo de música do outro continente tem inevitavelmente um atraso temporal. Este é talvez um exemplo do estilo de jazz europeu, que teve início com a ajuda de músicos americanos, é certo, mas que viria cada vez mais a assumir a sua própria identidade.

Muczinsky, na sua 'Sonata', é aquele que demonstra ter a linguagem do jazz de tal forma assumida que faz parte da sua própria linguagem, talvez pelo facto

de ser o único compositor americano dos quatro em estudo. Não é um compositor de jazz mas consciente ou inconscientemente, a sua inspiração acaba por ser também a música que o rodeia.

Edison Denisov, não se rendendo totalmente ao jazz, aproveita-se dele para apurar o seu estilo, ganhar variedade e criar novos ambientes. No entanto, este mantém um grau de fidelidade para com o serialismo, tentando unir os dois estilos de uma forma ágil. Talvez por isso, a ‘Sonata’ tenha todo o esplendor da contemporaneidade, não só na sua vertente erudita mas também com a corrente jazzística. Consegue realmente dar um ambiente de improvisação à sua obra, com desajustes nas melodias e entre os instrumentos, passando a ideia de que temos um tempo definido e estável, mas a melodia flui através deste, sem rigor absoluto.

Quando falamos em elementos de jazz na música erudita ou vice-versa, é inevitável pensarmos na *third stream* de Gunther Schuller e pensarmos se será isto do que ele falava. A terceira corrente de Schuller seria a união entre as duas existentes na altura, o jazz e a música erudita, e a verdade é que, nos dias de hoje, essa é uma realidade. Podemos concluir também que no limite, a música aproveita-se de si própria e seus criadores para procurarem inspiração, acabam por se misturar e se confundir nos dois ou numa amálgama de estilos.

Para um trabalho futuro, seria interessante perceber até que ponto os saxofonistas para quem os compositores escrevem, lhe dedicam as suas obras ou nos quais se inspiram têm influência para a conceção da obra em si. Será que houve até da parte dos instrumentistas alguma espécie de pedido de inserção de alguns elementos ou não?

## **6. Bibliografia**

AEBERSOLD, Jamey. Como Improvisar Jazz e Tocar. Jamey Aebersold. New Albany. 1992.

BAKER, David. How to Play Bepop, Volume 1. Alfred Music Publishing. 1988.

BROOKS, Tim. Lost Sounds: Blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919. University of Illinois. 2004.

COKER, Jerry. Elements of the jazz language for the developing improviser. Alfred Publishing CO.. 1991,

COKER, Jerry. Listening to Jazz. Prentice-Hall. Englewood Cliffs. 1978.

COKER, Jerry; CASALE, Jimmy; CAMPBELL, Gary; GREENE, Jerry. Patterns for jazz. Columbia Pictures Publications. Hialeah, Florida. 1970.

DAVIS, Francis. The History of the Blues: The Roots, the Music, the People. Da Capo Press. Cambridge. 2003.

GELLY, Dave. Ícones do Jazz. Casa Sasseti. Estoril. 2008.

GERARD Charley. Jazz Masters: Sonny Rollins. Amsco Publications. New York. 1988.

GIOIA, Ted. The history of Jazz. Oxford University Press. New York. 2011.

HAAR, Ora Paul. Tese de doutoramento: The influence of Jazz Elements on Edison Denisov's Sonata for Alto Saxophone and Piano. University of Texas. 2004.

INGHAM, Richard. The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge University Press. 1998.

JAFFE, Andy. Jazz Harmony. Advance Music. 1996.

JOHNSON, Keith T., Tese de doutoramento: A theoretical analysis of selected solo repertoire for saxophone by Paul Bonneau. University of North Texas. 2002.

JONES, R. P., Jazz. Methuen & Co. Ltd. Chatham, Great Britain. 1963.

KIENTZY, Daniel. Saxologie: du potential acoustic–expressif des 7 saxophones. Nova Musica. Paris. 2002.

KOENIG, Karl. The mother of all Jazz waters: The Music History of the South and the North Shore of the Lake Pontchartrain. Basin Street Press. Abita Springs. 1955.

LIEBMAN, David. Developing a personal saxophone sound. Dorn Publications. Medfield, Massachusetts. 1994.

MARTIN, Henry; WATERS, Keith. Essential jazz: the first 100 years. Schirmer. Boston. 2009.

OLIVER, Paul. Aspects of the blues tradition. Oak Publications. New York. 1970.

SCHULLER, Gunther. Musings: the musical worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press. New York. 1986.

SICKLER, Don. John Coltrane Improvised Solos. Belwin. 1979.

SNIDERO, Jim. Intermediate jazz conception. Advance music. Tübingen, Germany. 2005.

SUDHALTER, Richard M.. Lost chords: white musicians and their contribution to jazz. Oxford University Press. New York. 1999.

TEAL, Larry. The art of saxophone playing. Summy-Birchard Music. Princeton, New Jersey. 1963.

UMBLE, James. Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone. Roncorp Publications. Glenmoore. 2000.

WATERMAN, Richard Alan. African Influence on the Music of the Americas. University of Chicago Press. Chicago. 1952.

## **Websites**

<http://www.presser.com/composers>, 08/2011.

<http://orelfoundation.org>, 08/2011.

<http://anao.pagesperso-orange.fr/composit>, 08/2011.

<http://history1900s.about.com>, 08/2011.



## 7. Anexos

<p>Invenções</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1869 – Primeira linha férrea transcontinental nos Estados Unidos</li> <li>• 1882 – A electricidade chega a casas, cidades e ruas</li> <li>• 1903 – Primeiro voo pelos irmãos Wright</li> <li>• 1908 – Ford cria o ‘Modelo T’</li> <li>• 1919 – Primeiro voo comercial entre Londres e Paris</li> <li>• 1920 – Primeira emissão comercial de rádio</li> <li>• 1925 – Princípio da gravação eletrónica</li> <li>• 1927 – Início do filme sonorizado, com ‘The jazz singer’</li> <li>• 1927 – Transmissão televisiva</li> </ul>
<p>Política e Sociedade</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1898 – Guerra Hispano-americana</li> <li>• 1900 – Rebelião boxer na China</li> <li>• 1905 – Primeira revolução russa</li> <li>• 1914 – Início da Primeira Guerra Mundial</li> <li>• 1917 – Lenine e bolcheviques ganham poder na Rússia</li> <li>• 1917 – Entrada dos Estados Unidos na Primeira Grande Guerra</li> <li>• 1918 – Final da Primeira Guerra Mundial</li> <li>• 1919 – Início da ‘Lei seca’</li> <li>• 1924 – Estaline torna-se ditador da Russia</li> <li>• 1927 – ‘Mein Kampf’<sup>47</sup> de Hitler</li> <li>• 1929 – Queda da Bolsa Norte-americana</li> <li>• 1933 – Fim da Proibição nos Estados Unidos</li> <li>• 1936 – Guerra Civil Espanhola</li> <li>• 1937 – O Japão declara guerra à China</li> <li>• 1939 – Início da Segunda Guerra Mundial</li> </ul>
<p>Ciência e Artes</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1868 – Dostoyevsky publica ‘O Idiota’</li> <li>• 1899 – Sigmund Freud publica ‘A interpretação dos sonhos’</li> <li>• 1900 – ‘Teoria Quântica’ de Max Planck</li> <li>• 1907 – Pablo Picasso introduz o cubismo</li> <li>• 1909 – Hereditariedade ligada aos cromossomas</li> <li>• 1913 – ‘A Sagração da Primavera’ de Igor Stravinsky</li> <li>• 1915 – Charlie Chaplin, O Vagabundo</li> <li>• 1915 – ‘Teoria da Relatividade Geral’, de Einstein</li> <li>• 1923 – A dança Charlestone torna-se popular</li> <li>• 1930 – Descoberta da penicilina</li> </ul>

<sup>47</sup> ‘A minha luta’

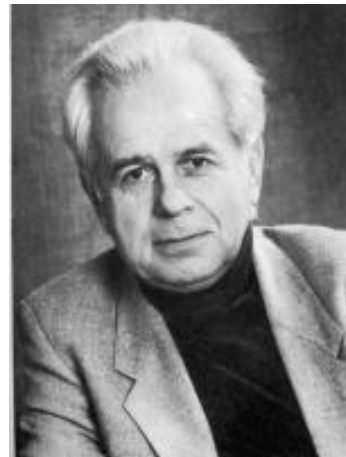
- |  |   |
|--|---|
|  | <ul style="list-style-type: none"><li>• 1930 – 'I've got rhythm' de George e Ira Gershwin</li></ul> |
|--|---|

### Quadro 1 <sup>48</sup>

Quadro de alguns acontecimentos mundiais relevantes na viragem para o séc. XX

#### Edison Denisov

Nasceu na cidade de Tomsk, na Sibéria, no ano de 1929, e morreu em Paris no ano de 1996. É um dos maiores representantes da escola Russa contemporânea. Estudou matemática na universidade, ao mesmo tempo que no Conservatório de Tomsk. Mais tarde estudou no conservatório de Moscovo, onde começou a dar aulas de orquestração desde 1959. Durante os anos 1970, o seu estilo pós-serial ampliou-se, dando lugar a um carácter mais expressivo. Desde 1980, produziu várias obras monumentais, incluindo Sinfonia (1988), uma das suas maiores composições. Francófono e francófilo, Denisov escreveu numerosos trabalhos para textos franceses. *Officier dès Arts et Lettres*, recebeu também o *Grand Prix de la Ville de Paris* em 1993.



---

<sup>48</sup> Retirado de <http://history1900s.about.com> e outras fontes

A Jean-Marie Londeix

# SONATE

pour Saxophone Alto et Piano

Edison DENISOV

SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

## I

**Allegro** (♩ = 104)

\*)

1 16 32 48 64 80 96 112

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

2 SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

24 *mf* *mp* *p* *f* *mf* *p*

27 *pp* *pp* *mf*

30 *f* *pp*

33 *ppp*

36 *mf* *pp* *ppp*

39 *p* *fp* *f* *gliss.*

41 *pp*

45 *p* *pp*

48 *f* *pp*

51 *p* *mp* *mf*

A.L.24654

Musical score for Alto Saxophone, measures 55-82. The score is written in treble clef and includes various time signatures and dynamic markings.

Measures 55-58: *mf*, 16/16, 3/2, 3/2, 16/16.

Measures 59-62: *f*, *espressivo*, 5:4, 5:4, 7:6, 16/16.

Measures 63-65: *ff*, *fz*, 5:6, 5:6, 16/16, 3/2, 16/16.

Measures 66-68: *mf*, *f*, 3/2, 16/16, 3/2, 16/16.

Measures 69-71: *f*, 3/2, 16/16, 3/2, 16/16.

Measures 72-74: *ff molto espressivo*, *veloce*, 5:4, 16/16, 7/16, 16/16.

Measures 75-76: 7:8, 6:4, *tr*, 5:4, 6:4, 16/16.

Measures 77-79: 7:8, 5:4, 6:4, 3, *tr*, 5:4, 16/16.

Measures 80-81: *cresc.*, 5:4, 5:4, 5:4, 3, 16/16, 16/16.

Measures 82-84: *fz gliss. lento*, *f*, 5:6, 16/16, 16/16.

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

4 SAXOPHONE Alto III<sup>o</sup>

85 *f* *p sub.*

88 *mp* *pp*

91 *ppp* *pp*

93 *f*

95 *p*

100 *f*

104

108

111 *sf*

115 *sf*

Detailed description: This is a page of a musical score for Saxophone Alto III, containing measures 85 through 115. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 16/16. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. Dynamic markings include fortissimo (f), piano (p), pianissimo (pp), pianississimo (ppp), and sforzando (sf). A 'p sub.' marking is present in measure 85. The piece concludes with a double bar line and a fermata in measure 115.

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
 Universidade de Évora – Escola de Artes

SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

$\flat = \frac{3}{4}$  de ton plus bas     $\flat = \frac{1}{4}$  de ton plus bas    [C] = lâcher les lèvres    5

$\sharp = \frac{3}{4}$  de ton plus haut     $\sharp = \frac{1}{4}$  de ton plus haut

Lento ( $\text{♩} = 40$ )    II

\*.) doigtés: voir tablature dans "Gammes et Modes d'après Debussy, Ravel et Bartok" Editions Alphonse Leduc & Cie

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

The image displays a musical score for saxophone, consisting of eleven measures. The notation is written on a single staff in treble clef. Measure 1 begins with a dynamic marking of *f* and includes a 'z' above the first note. Measures 2 through 5 feature a continuous melodic line with various accidentals and slurs, maintaining the *f* dynamic. Measure 6 introduces a *pp* dynamic and includes three 'C2' markings above the notes. Measure 7 starts with a *mp* dynamic and ends with a *p* dynamic. Measures 8 through 11 continue the melodic development with various articulations and dynamics, including *pp* in measure 9.

A.L.24654



Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

7

Musical score for Saxophone Alto Mi $\flat$ , measures 12 through 20. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Measure 12: *mp*

Measure 13: *mp*

Measure 14: *mp*

Measure 15: *mp*

Measure 16: *f*

Measure 17: *ff*

Measure 18: *p*

Measure 19: *f*

Measure 20: *mf*, *slp*, *gliss.*

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

8

SAXOPHONE Alto Mi♭

Musical score for Saxophone Alto Mi♭, measures 21-34. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B♭). The music features various dynamics and articulations:

- Measure 21: *p*
- Measure 24: *slp*, *gliss.*, *mp*, *mf*
- Measure 26: *slp*, *gliss.*, *p*
- Measure 27: *pp*, *p*
- Measure 28: *slp*, *gliss.*, *pp*
- Measure 29: *p*, *mf*
- Measure 30: *mp*, *p*
- Measure 31: *mf*
- Measure 32: *mf*
- Measure 33: *pp*
- Measure 34: *f*, *mf*

Articulations include slurs, accents, and glissandos. Intervallic markings such as 5:6 and 5:4 are present above certain notes. A dynamic marking of *ff* is also visible in measure 34.

Musical score for Saxophone Alto Mi<sup>b</sup>, measures 35-45. The score is written in treble clef and includes various dynamics and articulations. Measure 35 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic. Measure 36 features a 5:6 interval marking. Measure 41 includes a mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamic. Measure 42 has a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a glissando (*gliss.*) marking. Measure 43 includes a 5:4 interval marking and a glissando (*gliss.*) marking. Measure 44 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 45 ends with a final note.

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

10

SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

Musical score for Alto Saxophone, measures 46-56. The score is written in treble clef and includes various dynamics, articulations, and rhythmic patterns.

Measure 46: *f* (forte), triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, then another triplet of eighth notes and a quarter note.

Measure 48: *p* (piano), eighth notes, triplet of eighth notes, eighth notes, triplet of eighth notes.

Measure 50: *p* (piano), eighth notes, *pp* (pianissimo), triplet of eighth notes, triplet of eighth notes.

Measure 51: Triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, *cresc.* (crescendo), triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, triplet of eighth notes.

Measure 52: Triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, 5:6 interval, *f* *espressivo* (forte, expressive).

Measure 53: 4:3 interval, triplet of eighth notes, *quasi gliss.* (quasi glissando), *a Tempo* (at tempo).

Measure 54: *p* (piano), triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, *f* (forte), triplet of eighth notes, *p* (piano).

Measure 56: *p* (piano), triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, *f* (forte), triplet of eighth notes, *p* (piano).

Musical score for Saxophone Alto Mib, measures 57-65. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Measures 57-58: *mf*, triplets, slurs, *p*.

Measure 59: *p*, triplets, slurs.

Measure 60: triplets, *espressivo*, 7:8, triplets.

Measure 61: *p*, triplets, slurs, *p*, triplets.

Measure 62: triplets, slurs, *pp*, triplets, slurs.

Measure 63: triplets, slurs, triplets, slurs.

Measure 64: triplets, slurs, 7:8, *espressivo*.

Measure 65: 5:4, 5:6, *f* *molto espressivo*.

Elementos de Jazz na Música Contemporânea para Saxofone  
Universidade de Évora – Escola de Artes

14

SAXOPHONE Alto Mi $\flat$

66 *p* 3 3 *mf* *p* 3 3

67 5:4 *f* *espressivo* *p* 3 3 *mf* 3 3

68 *cresc.* 3 3 3

69 *ff* *espressivo* 5:6 *Poco rubato* *ff* 7:8

70 5:4 7:8 5:6 *f* *espressivo*

71

72 5:6 5:6 *gliss. lento*

74 7:8 7:8 8:7

75 7:6 5:4 *espressivo* 3 *rall.* 9

Detailed description: This page contains a musical score for Saxophone Alto Mi flat, spanning measures 66 to 75. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Measure 66 starts with a piano (*p*) dynamic and includes two triplet markings (3). Measure 67 features a 5:4 interval marking, a fortissimo (*f*) dynamic with an *espressivo* instruction, and another triplet. Measure 68 includes a crescendo (*cresc.*) marking and triplet markings. Measure 69 has a fortissimo (*ff*) dynamic with *espressivo*, a 5:6 interval marking, and a *Poco rubato* instruction. Measure 70 includes 5:4, 7:8, and 5:6 interval markings, a fortissimo (*f*) dynamic, and *espressivo*. Measure 71 is a single line of music. Measure 72 includes 5:6 interval markings and a *gliss. lento* instruction. Measure 74 includes 7:8, 7:8, and 8:7 interval markings. Measure 75 includes 7:6, 5:4 interval markings, a fortissimo (*ff*) dynamic with *espressivo*, a triplet marking, and a *rall.* instruction. The page number 14 is in the top left, and the instrument name 'SAXOPHONE Alto Mi flat' is at the top center.

**Tempo I**

76 *pp*

77

78 *mf* *espressivo*

79 *p* *espressivo* *mf* *espressivo*

80 *sf* *molto espressivo*

81

82 *espressivo*

83 *sf*

84

## **Robert Muczynski**



Nasceu em 1929 na cidade de Chicago, onde estudou piano com Walter Knupfer e composição com Alexander Tcherepnin na Universidade DePaul. Com a idade de 29 anos fez a sua estreia no Carnegie Hall, interpretando as suas próprias composições para piano. Lecionou na Universidade DePaul, no Loras College e na Universidade Roosevelt antes de se mudar para Tucson nos anos 1960 para trabalhar na Universidade do Arizona como compositor residente e chairman do departamento de composição até à sua reforma em 1988. O seu catálogo de composições inclui obras de música de câmara tal como sinfónica. Recebeu variados prémios e honras de composição dos quais se destacam a sua “Sonata for Flute and Piano” que recebeu o Concours International Prize em Nice, uma nomeação para um Pulitzer Prize com o “Concerto for Saxophone and Orchestra, Op. 41”, e a sua “Second Piano Sonata” foi galardoada com o 1º prémio no Fifth International Piano Competition em Sydney em 1992. Faleceu em 2010.



# Sonata

for Alto Saxophone and Piano

E♭ Alto Saxophone

Robert Muczynski, Op. 29

## 1

Andante maestoso ♩ = 52

*broadly*  
*f espress.*  
*p* *mf*  
*mf* *pp*  
[14] *pp sempre* *poco*  
*ppp* *p* *f* *p* (*p*)  
*cresc.* *f* *mf*  
[25] *f* *ff*

E♭ Alto Saxophone

3

3 3 *f* 7 *ff* *f* *p*

(♩ = ♩) 34 *p* *espress.*

*poco* *mf*

*p*

*agitato* 46 *mf e cresc.* *f*

*più f* 6 *p* *rit.*

7 *pp* *p sempre, senza espress.*

Tempo primo, ma poco meno mosso

56 *p* *ppp*

4

E♭ Alto Saxophone

2

Allegro energico ♩ = 144-150

*f marcato* *(f)* *fp* *mf* *f* *(f)* *(f)* *ff* *f*

E♭ Alto Saxophone

5

52

*fp*

*mf*

62

*f*

72

*f*

*fp < f*

83

*marc.*

*p espress.*

95

*mf*

*f*

*sf*

3

6

E♭ Alto Saxophone

103 *f marc.*

114 *f* *p espress.* *f* *f*

*mf* *p* *p sempre*

123 *mf*

*f* *(f)*

133 *(f)*

*ff* 3 141

Detailed description: This is a musical score for E♭ Alto Saxophone, spanning measures 103 to 141. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with measure 103, marked *f marc.*, featuring a series of eighth notes with accents. Measure 114 is marked *f* and includes a dynamic change to *p espress.* with a change in time signature to 5/4. The score continues with various dynamics including *mf*, *p*, and *p sempre*. Measure 123 is marked *mf*. The piece concludes with a triplet of eighth notes in measure 141, marked *ff*.

E♭ Alto Saxophone

7

*f* *fp*

[151] *mf*

$\frac{6}{8}$  *sfp sempre stacc.* *cresc.*

[163] *mf* *f* 4

*f* *ff* [172]

*trump* *fp* *f*

*sf* *f e cresc.*

[184] *ff* *trump*

*f* *sff*

## **Erwin Schulhoff**

Nascido em Praga no ano de 1894, filho de pais judeus alemães. Na sua juventude, estudou piano e composição em Praga, Viena, Leipzig e Colónia, com professores tais como Claude Debussy, Max Reger e Willi Thern. Foi dos primeiros compositores europeus a encontrar inspiração nos ritmos de jazz. Depois da 1ª Guerra Mundial, abraçou a influência avant-garde do dadaísmo nas suas performances e na sua escrita. Nos anos



1930, o compositor entrou em sérias dificuldades pessoais e profissionais. Devido à sua descendência e às suas convicções políticas, e com a ascensão do partido nazi na Alemanha, deixou de poder tocar por todo o país e seus trabalhos foram também publicamente proibidos, sendo incluídos na lista negra dos 'degenerados'.

As suas simpatias comunistas, presentes nas suas obras, também lhe arranjaram problemas na Checoslováquia. Refugiando-se em Praga, arranhou trabalho como pianista na rádio mas o que ganhava mal dava para as suas despesas do dia-a-dia. Quando os nazis invadiram a Checoslováquia em 1939, Schulhoff teve de passar a atuar com um pseudónimo. Em 1941 a União Soviética aprova a sua petição de cidadania mas foi detido e preso antes de conseguir sair do país. Foi levado para o campo de concentração nazi de Wulzbürg em 1941 e morreu aí de tuberculose em 1942.



Der Funk-Stunde A.G in Berlin

# Hot-Sonate

(1930)

I

Erwin Schulhoff

M.M. ♩ = 66

*mp*

*mf*

*mp*

*f*

*poco animato*

*f*

*f ma sempre dolce*

*ff*



Saxophon Alto (Es - Mib)

3

The musical score is written for Saxophone Alto in E-flat major (Es - Mib). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, with many triplets indicated by a '3' over the notes. Dynamics are marked throughout, including *dolce*, *mf*, *mp dolce*, *ff*, *p*, and *mf dolce*. There are also articulation marks such as accents and slurs. A first ending bracket is present in the fourth staff. The tempo marking *sempre in tempo* appears at the end of the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

### Saxophon Alto (Es - Mi b)

### II

M.M. ♩ = 112

The musical score is divided into two systems. The first system, for the Saxophon Alto, consists of six staves. It begins with a tempo marking of M.M. ♩ = 112. The music is written in treble clef and features a complex melodic line with many slurs and accents. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The second system, for the Piano (Pno), also consists of six staves. It begins with a *mf* marking and features a rhythmic accompaniment with many slurs and accents. Dynamic markings include *f* and *mf*. The key signature is E-flat major (three flats). The score is filled with intricate musical notation, including triplets, sixteenth-note runs, and various articulations.

### Saxophon Alto (Es - Mi $\flat$ )

5

### III

\*) sempre glissando molto

### Saxophon Alto (Es - Mib)

## IV

M.M.  $\text{♩} = 132$

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*meno f*

*ff*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

M.M.  $\text{♩} = 66$

*mf dolce*

*p*

*poco animato* **Saxophon Alto (Es - Mib)** 7

*mf* *poco stretto* *a tempo* *poco stretto*

*a tempo* *poco stretto*

*a tempo*

*a tempo* Pno M.M. = 132 *p*

*f ben marcato*

*ff*

*fff* M.M. = 66

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*



## **Paul Bonneau**

Nasceu em 1918 perto de Paris. Estudou harmonia, fuga e composição no Conservatório Nacional Superior de Paris. Em 1939 tornou-se sub-chefe de música do exército e em 1945 concorre para chefe de música da Garde Républicaine, onde fica ex aequo com um colega para quem acaba por perder por favorecimento de idade. Demite-se do Exército para atuar como maestro de música ligeira na rádio. A sua primeira



transmissão data de 1944 e durante os 30 anos que se seguiram nesse lugar, realizou 638 sessões de gravação que correspondem a mais de 1500 concertos difundidos em transmissão nacional. Em 1960, com o acordo da RTF, funda o agrupamento vocal “Les Djins” que interpreta e grava 88 obras.

Foi compositor e arranjador de 51 filmes franceses e curtas metragens, várias canções e melodias ligeiras, arranjou peças sinfónicas ligeiras para orquestra. Dos seus trabalhos de música mais séria contam-se “Ouverture pour un drame”, “Concerto for Saxophone and Orchestra” e “Un Français à New York”, assim como vários bailados. Morreu em 1995.

# PIÈCE CONCERTANTE

## DANS L'ESPRIT "JAZZ"

pour Saxophone Alto et Orchestre

A Monsieur Marcel Mule

SAXOPHONE ALTO

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle  
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

PAUL BONNEA

(♩ = 96)

*f*

Retenu

Au mouvt!

*pp*

Cédez

1 (♩ = 108)

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*f*

2

*pp*

SAXOPHONE ALTO

3

The musical score for Saxophone Alto on page 3 contains ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff features a forte (*f*) dynamic and another triplet. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet with a tempo marking of  $\text{♩} = 144$ . The fourth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff has a forte (*f*) dynamic. The sixth staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic, followed by a 4-measure rest. The seventh staff includes the French instruction *augmentez peu a peu* (increase a little bit). The eighth staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The ninth staff is marked piano (*p*). The tenth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and concludes with a 6-measure rest and a final 5-measure rest.



The musical score consists of ten staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *pp* (pianissimo), measure 7.
- Staff 2: *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *Très retenu* (very sustained), tempo marking  $(\text{♩} = 96)$ .
- Staff 3: *p* (piano), *Cédez* (yield), tempo marking  $(\text{♩} = 108)$ , measure 8.
- Staff 4: *p* (piano).
- Staff 5: *mf* (mezzo-forte).
- Staff 6: *mf* (mezzo-forte).
- Staff 7: *f* (forte).
- Staff 8: *f* (forte), measure 9.
- Staff 9: *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo).
- Staff 10: *Très retenu* (very sustained), *peu - - - a - - - peu* (a little - - - a little).

SAXOPHONE ALTO 5

10 ( $\text{♩} = 80$ ) Retenu *pp* Cédez

11 Au Mt ( $\text{♩} = 80$ ) *p* Cédez Au Mouvt *p*

12 ( $\text{♩} = 84$ ) Cédez *dim.* Accelerez Cédez *mf* *p* Au Mouvt *pp*

13 *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

14 *ff* *mf* tres retenu



15 Au Mouvt

*p* *mf* *dim.* Cédez

(♩=80) *peu* *a* *peu* *pp*

16 (♩=144)<sub>4</sub> *pp*

17 *p*

18 *f*

19 *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for saxophone, containing measures 15 through 19. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 15 is marked 'Au Mouvt' and features a melodic line with triplets and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a decrescendo (*dim.*) and the instruction 'Cédez'. Measure 16 is marked with a tempo of quarter note = 144 and a 4-measure rest, followed by a piano (*pp*) dynamic. Measure 17 begins with a 4-measure rest and a piano (*p*) dynamic. Measure 18 features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Measure 19 continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

SAXOPHONE ALTO

ff

pp

f

20

4

21

3

4

22

23

augmentez - - - peu

- - - a - - - peu

ff

24

15

25

13



SAXOPHONE ALTO

26 Plus animé  
4

*p*

augmentez - - - peu - - - a - - - peu

27 *f*

*ff*

28 *ff*

29 *f*

30 *ff*