

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
Instituto de Investigação e Formação Avançada



Paulo Jorge Fialho Gaspar

**BENNY GOODMAN:
O clarinete e a improvisação**

Volume I

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Eduardo Lopes e submetida à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia

2010

Índice Geral

Volume I

Resumo

Agradecimentos

Introdução

Capítulo 1.	Benny Goodman	3
1.1	Aspectos biográficos	3
1.2	A big band	6
1.3	Carnegie Hall	9
1.4	Prémios e títulos	13
1.5	O cinema	14
1.6	Digressões internacionais	15
Capítulo 2.	Benny Goodman e a música erudita	19
2.1	Concertos com música de câmara	20
2.2	Concertos com orquestra	21
2.3	A fusão entre música erudita e não erudita	22
2.4	Obras escritas para Benny Goodman	24
2.5	Estreias de repertório por Goodman	25
2.6	Casos de estudo	26
2.6.1	Béla Bartók; <i>Contrasts</i> (1940)	29
2.6.2	Igor Stravinsky; <i>Ebony Concerto</i> (1945)	46
2.6.3	Aaron Copland; <i>Concerto for Clarinet and String Orchestra</i> (1948)	61
2.6.4	Leonard Bernstein; <i>Prelude, Fugue and Riffs</i> (1949)	76
2.6.5	Morton Gould; <i>Derivations for Clarinet and Band</i> (1956)	85
Capítulo 3.	A improvisação e o jazz	100
3.1	A improvisação na música erudita	101
3.2	A improvisação no jazz	104
3.3	Improvisação estudada e pré-composição	106
3.4	Aspectos históricos do jazz	108
3.4.1	<i>Ragtime</i>	108
3.4.2	O estilo New Orleans	109
3.4.3	A era do jazz	111
3.4.4	A era do swing	113
3.4.5	<i>Swing e big band</i>	114
3.4.6	<i>Bebop ou bop</i>	115

3.5	Aspectos teórico/práticos do jazz	117
3.5.1	O jazz enquanto linguagem	117
3.5.2	A cifra	118
3.5.3	A escala e o acorde	121
3.5.4	<i>Swing</i> , uma questão rítmica	124
3.5.5	As estruturas e as formas	126
3.5.6	A métrica	128
3.5.7	<i>Blues</i>	129
Capítulo 4.	Benny Goodman e o jazz	131
4.1	As gravações de jazz	135
4.2	Casos de estudo	137
4.2.1	O Trio, <i>After You've Gone</i>	140
4.2.2	O Quarteto, <i>Stompin' At The Savoy</i>	149
4.2.3	A <i>Big Band</i> , <i>Sing, Sing, Sing</i>	154
4.2.4	O Quinteto, <i>Memories of You</i>	161
4.2.5	O Sexteto, <i>Stealin' Apples</i>	165
4.2.6	O estilo de Benny Goodman	173
Capítulo 5.	O ensino e a contribuição de Goodman	180
5.1	<i>Third stream</i>	180
5.2	O ensino do jazz e da música erudita	185
5.3	A improvisação no ensino tradicional	190
5.4	A lição de Goodman	192
5.5	O método para clarinete de Benny Goodman	195
Capítulo 6.	Proposta metodológica	200
6.1	Aquecimento	202
6.2	Ritmo, articulação e dinâmicas	206
6.3	Estudos técnicos sobre escalas, arpejos e padrões	208
6.4	Repertório e exercícios preparatórios	210
6.5	Relação melodia/harmonia	215
6.6	A improvisação e a interpretação	218
6.7	Plano semestral	224
Conclusão		
Bibliografia		
Discografia		

Anexos

Anexo 1:	Glossário de termos	249
Anexo 2:	Tributos a Benny Goodman	251
Anexo 3:	Obras eruditas gravadas por Benny Goodman	252
Anexo 4:	O arquivo de Yale	253
Anexo 5:	<i>I Got Rhythm</i>	255
Anexo 6:	<i>Blues</i>	256
Anexo 7:	<i>Autumn Leaves</i>	257
Anexo 8:	<i>All the Things You Are</i>	258
Anexo 9:	<i>So What</i>	259
Anexo 10:	Simbolos dos acordes em Dó	260
Anexo 11:	Simbolos dos acordes em todos os tons	261
Anexo 12:	Questionários	262

Índice remissivo

Volume II

Anexo A. Partituras

A.1	<i>Contrasts</i>	2
A.2	<i>Ebony Concerto</i>	38
A.3	<i>Concerto for Clarinet and String Orchestra</i>	79
A.4	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>	123
A.5	<i>Derivations for Clarinet and Band</i>	155
A.6	<i>Maple Leaf Rag</i>	258
A.7	<i>Sing, Sing, Sing</i>	264

Anexo B. Gravações

B.1	<i>Contrasts</i>	
B.2	<i>Ebony Concerto</i>	
B.3	<i>Concerto for Clarinet and String Orchestra</i>	
B.4	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>	
B.5	<i>Derivations for Clarinet and Band</i>	
B.6	<i>After You've Gone</i>	
B.7	<i>Stompin' At The Savoy</i>	
B.8	<i>Sing, Sing, Sing</i>	
B.9	<i>Memories of You</i>	
B.10	<i>Stealin' Apples</i>	

Resumo

Benny Goodman é uma referência essencial no contexto da ambivalência musical. Enquanto desenvolvia uma carreira brilhante no contexto do jazz, Goodman teve sempre uma estreita relação com a música e os compositores eruditos, da qual resultaram algumas das obras do repertório para clarinete mais importantes da História. Esta dissertação pretende mostrar esta ambivalência de Goodman através de três aspectos essenciais: (1) interpretação do repertório que lhe foi dedicado, (2) o seu estilo enquanto improvisador e (3) a sua contribuição para o ensino. Pretende-se fazer uma reflexão sobre o pensamento do intérprete sobre as práticas a incorporar na performance do repertório tradicional e daquele com influências do jazz, bem como sobre as ferramentas para o desenvolvimento da capacidade de improvisação em diversos estilos musicais. Em jeito de conclusão será apontada uma proposta metodológica para o ensino do clarinete, que poderá também ser útil no ensino de outros instrumentos.

Benny Goodman: The clarinet and improvisation

Abstract

Benny Goodman is an essential reference within the concept of musical ambivalence. While developing a brilliant jazz career, Goodman always had a close relationship with classical musicians and composers, which resulted in some of the most important works of the repertoire for clarinet. This thesis intends to show Goodman's ambivalence through three essential aspects: (1) the interpretation of the repertoire that was dedicated to him, (2) his improvisational style, and (3) his contribution to education. A reflection is made on the performer's concepts regarding the performance practice of the classical and jazz repertoire, as well as the tools to allow the development of improvisational abilities in different music genres. In the final part it is presented a methodology for clarinet teaching, which may also be useful when teaching other instruments.

Agradecimentos

O meu primeiro agradecimento vai para o professor Eduardo Lopes. O seu profissionalismo, paciência, compreensão, inteligência e cordialidade permitiram transformar uma ideia básica num produto final que é agora realidade.

Quero agradecer também a todos os meus professores, a todos os meus alunos que sempre me ensinaram e sem os quais o meu percurso de nada valeria. Estou grato também a todos os grupos e músicos com os quais toquei, em especial ao Dixie Gang, grupo que despertou em mim o interesse pelo jazz e me levou a descobrir Benny Goodman. Quero agradecer ainda a todos os meus amigos que sempre me apoiaram de forma especial e, com o seu encorajamento, me fizeram acreditar que era capaz, em especial ao Silas Oliveira, David Rodrigues, João Viana, Madalena Tavares, Eduardo Sérgio, Márcio Pereira, António Carvalho, e todos aqueles que me foram incentivando durante estes quatro anos.

Dedico este trabalho a toda a minha família que sempre me apoiou, especialmente à Gi e aos nossos filhos Francisco, David e Carolina.

Esta dissertação é dedicada à memória do meu pai.

Introdução

Além de continuar a ser o nome mais famoso do clarinete no jazz (Gelly 2000), a actividade artística de Benny Goodman tem sido uma verdadeira inspiração para muitos clarinetistas, pois mostra como é possível tocar diversos estilos musicais ao mais alto nível técnico e artístico. Esta notável ambivalência é o ponto de partida para a abordagem da persistente fronteira entre o jazz e a música erudita, quer na relação teoria/prática, como na relação composição/improvisação. Uma vez que o clarinete é um dos instrumentos de cerne da orquestra clássica mais utilizados no jazz, um dos objectivos desta dissertação é construir uma ferramenta de trabalho que possa ser utilizada no universo das aulas de instrumento, com vista ao desenvolvimento de capacidades para interpretar diferentes estilos musicais. Além do necessário trabalho de desenvolvimento técnico com vista à interpretação do repertório, será importante o desenvolvimento das capacidades dos estudantes para a improvisação e todas as vantagens que essa prática trará para a prática musical.

A dissertação será dividida em dois volumes, dada a quantidade de partituras e gravações consultadas nas análises dos diversos casos de estudo. O primeiro volume contém o corpo principal, organizado em seis capítulos e o segundo volume, além das partituras, contém também todas as gravações do repertório analisado ao longo dos capítulos. A audição é essencial no processo de análise tanto do repertório erudito, como dos temas de jazz pois, como é sabido, a representação na partitura é, tantas vezes, diferente da gravação ou da interpretação.

O primeiro capítulo aborda aspectos biográficos de Goodman, que mostram a sua importância no panorama musical mundial do séc. XX. O segundo capítulo tem como principal objectivo estudar o repertório numa perspectiva analítica e estética, de forma a retirar conclusões sobre as tendências estilísticas das obras seleccionadas. As análises realizadas nos casos de estudo, têm como base cinco obras gravadas por Goodman e, com excepção de *Prelude, Fugue and Riffs*, todas lhe foram dedicadas. Procura-se

também determinar as características da escrita e do estilo de cada compositor e a sua inter-relação com Goodman, enquanto dedicatário.

O terceiro capítulo estuda a improvisação e a evolução do jazz, associados à própria carreira de Goodman, enquanto intérprete de referência. Além de aspectos históricos relevantes, serão também apresentados aspectos teórico/práticos relacionados com o funcionamento da própria música ao longo da sua evolução. Os instrumentos utilizados, a sua função, questões relacionadas com as estruturas e as formas, assim como a improvisação enquanto elemento preponderante. O quarto capítulo tem como objectivo principal tirar conclusões sobre o estilo de Goodman enquanto improvisador de jazz. Para tal, serão analisados cinco temas nos casos de estudo, que além de serem de períodos diferentes, têm como base cinco grupos diferentes, facto que mostra bem a diversidade da actividade de Goodman no jazz.

No quinto capítulo, será feita uma reflexão sobre o ensino, que tem em linha de conta todo o contributo legado por Goodman, cuja ponte entre a música erudita e o jazz é de enorme importância enquanto exemplo de polivalência. O sexto capítulo consiste numa proposta metodológica para a licenciatura em música na vertente de clarinete, que tem em conta todo o conhecimento retirado das análises e a reflexão feita nos capítulos anteriores.

O segundo volume divide-se em dois grupos de material, por um lado as partituras completas das obras analisadas e, por outro, as gravações de Goodman, dirigidas e interpretadas pelos próprios autores.

Capítulo 1. Benny Goodman

1.1 Aspectos biográficos

Benny (Benjamin David) Goodman nasceu em Chicago, Illinois, a 30 de Maio de 1909. Foi o nono de uma família de doze filhos, que vivia na Maxwell Street. A sua mãe, Dora Goodman, era uma emigrante lituana, que nunca teve a oportunidade de aprender a ler nem a escrever. Seu pai, David Goodman, emigrante polaco, alfaiate de profissão, fez questão que Benny aprendesse música. Em 1919, inscreveu-o na escola de música da Sinagoga Kehelah Jacob de Chicago, onde Benny recebeu uma formação musical rudimentar.

Posteriormente, estudou durante dois anos com um dos clarinetistas da Chicago Symphony Orchestra, Franz Schoepp, reconhecido pedagogo alemão com sólida formação erudita, sobre o qual Goodman disse: “[...] era muito meticuloso com os detalhes, nunca deixava passar um erro sem o corrigir” (Firestone 1993). O trabalho inicial com Schoepp preparou-o para a sua futura carreira, fornecendo-lhe uma técnica instrumental que lhe permitiu tocar algumas das obras mais difíceis para clarinete escritas até hoje, bem como solos improvisados com um grande virtuosismo. Quanto aos métodos utilizados, Jae Ellis Bull (2006: 3) refere que Schoepp concentrou-se muito na técnica, conduzindo Goodman através do estudo de lições de métodos de referência de autores como Baermann, Klosé e Cavallini.

Segundo Bull (2006: 2) o instrumento que Goodman usava nesse período, quer na Sinagoga de Kehelah Jacob, como na Hull House era um clarinete de 13 chaves conhecido como “Sistema Albert”, mais rudimentar que o clarinete com “Sistema Boehm”, com um mecanismo mais complexo, que facilita tocar em todas as tonalidades. O “Sistema Boehm” passou a ser utilizado nas orquestras sinfónicas a partir da Segunda Guerra Mundial, no entanto, o “Sistema Albert” continuou a ser preferido pelos clarinetistas do Estilo New Orleans, como Edmond Hall. Por outro lado, nas *big bands*,

o sistema preferido passou a ser o “Boehm” e Goodman também mudou para esse clarinete mais moderno, por volta dos seus dezasseis anos.

Durante os anos da sua formação base enquanto instrumentista, Goodman misturou desde logo o estudo tradicional da escola erudita com a prática do Estilo New Orleans (hoje conhecido também por Dixieland) que marcou o início do jazz. O jovem Goodman foi absorvendo este estilo, sendo particularmente influenciado por Leon Ruppolo, clarinetista da banda *New Orleans Rhythm Kings*. Também de destacar outros mestres, como os trompetistas King Oliver e Louis Armstrong, e especialmente os clarinetistas Johnny Dodds, Jimmie Noone, Buster Bailey, Albert Nicholas e Barney Bigard (Kernfeld 2001).

Em 1920, integrou a banda residente da *Jane Adam's Hull House*, conhecida associação de Chicago a favor da paz, na qual recebeu aulas do director da própria banda, James Sylvester. Enquanto instrumentista, foi na *Harrison High School* (também em Chicago) que teve a sua primeira grande experiência, ao fazer o lugar de 1º clarinete da respectiva orquestra clássica. Fez a sua estreia profissional em 1921, no teatro Central Park, com uma imitação de Ted Lewis (clarinetista importante do Estilo New Orleans). A partir de 1922, passou a tocar ocasionalmente música do Estilo New Orleans no conhecido *Austin High School Gang* (com Bud Freeman, Jimmy McPartland, Frank Teschemacher e Dave Tough, entre outros).

As leis da altura, que permitiam aos adolescentes sair da escola aos 14 anos de idade, fizeram com que Goodman saísse precocemente do liceu para se tornar músico profissional, contribuindo com o dinheiro que ganhava para ajudar a sustentar a sua mãe e os 11 irmãos, especialmente após a morte do seu pai (em 1929) num acidente de táxi (Carr et al 2000). Assim, em 1923, deixa o liceu e junta-se à *Musicians' Union*, a mais importante associação de músicos dessa altura nos EUA. Passou a tocar regularmente com bandas locais lideradas por Murph Podalsky e Jules Herbevaux, entre outros. Nesse verão, tocou também com o lendário Bix Beiderbecke (importante líder e cornetista do início do jazz) num barco a vapor de excursão no lago do Michigan (Kernfeld 2001).

Em Agosto de 1925, com 16 anos apenas, Goodman deixa Chicago para se juntar à banda do baterista Ben Pollack, que rapidamente o colocou como uma das estrelas principais dos seus espectáculos. A banda de Pollack regressa a Chicago em Janeiro de 1926 e Goodman grava o seu primeiro solo, *He's The Last Word* (Kernfeld 2001). No início de 1928, Goodman viaja com a banda de Pollack para Nova Iorque, cidade que se tornaria a sua base durante o resto da sua carreira. Ficou com Pollack até Setembro de 1929 tendo tocado simultaneamente com Sam Lanin, Nat Shilkret e Meyer Davis (Kernfeld 2001).

Durante os anos 1929-1934, trabalhou como *freelancer* para a rádio, em estúdios de gravação e na Broadway com Red Nichols, Ben Selvin, Ted Lewis (o seu ídolo da juventude, com quem gravou em 1931); Johnny Green e Paul Whiteman, nos musicais de George Gershwin *Strike Up The Band* e *Girl Crazy* (1930-31), ambos sob a direcção de Red Nichols, e na comédia *Free for All* de Richard Whiting (1931). No início da década de 1930 Goodman conhece John Hammond, irmão de Alice, com quem casaria em 1942. Este violetista amador foi um grande apreciador de jazz e agente de espectáculos, que lutou seriamente contra o racismo. As influências de Hammond motivaram Goodman a formar a sua própria banda, que se estrearia em Junho de 1934.

A carreira dupla de Goodman foi directamente influenciada por Hammond, que escreveu a este propósito na sua autobiografia. Segundo Bull (2003: 14) Hammond refere que teve a ideia de expandir a carreira de Benny para incluir performances de música clássica. Tinha a visão de fazer a ponte entre a música clássica e o jazz, que eu pensava que seria importante. A combinação de Goodman e Mozart parecia uma bela ideia. Não devo, porém, ficar com todos os créditos nem todas as culpas por trazer Benny para a música clássica. Goodman sempre teve vontade em fazer algo mais que improvisar jazz. Acreditei que ele conseguiria aguentar duas vidas musicais independentes uma da outra mas, ao olhar para trás, penso que fui injusto com ele. É quase impossível seja para quem for, especialmente para o líder de *big band* mais bem sucedido do país, realizar sucessivamente duas abordagens completamente diferentes da música.

Em 1935 (com 26 anos de idade) fez o seu primeiro recital de repertório erudito para uma plateia de convidados, tocando o *Quinteto em lá maior para Clarinete e Quarteto de Cordas K. 581* de Wolfgang Amadeus Mozart. Este recital decorreu na residência de John Hammond e, como foi reconhecido pelo próprio, partiram dele algumas das ideias que viriam a marcar profundamente a sua carreira (Firestone 1993).

No culminar da primeira digressão nacional da sua *big band*, destaca-se o concerto do dia 8 de Dezembro de 1935 realizado no Palomar Ballroom em Los Angeles, que foi considerado o primeiro concerto de jazz nos EUA. Foi um dos primeiros músicos brancos a convidar músicos afro-americanos, uma acção que podia ter comprometido a sua própria carreira, já que nessa época, a integração racial não era um conceito muito popular nos EUA (Sadie 2001).

1.2 A *big band*

Em 1934, com apenas 25 anos de idade, Goodman foi o responsável pelas primeiras gravações de pequenos grupos e já liderava a sua própria *big band* no programa *Billie Rose's Music Hall*, gravado em Nova Iorque e transmitido semanalmente, durante cinco meses, pela estação de rádio *National Biscuit Company - NBC* (Carr et al 2000). Esta orquestra tinha, além dos violinos, doze elementos divididos da seguinte forma: três saxofones, três trompetes, dois trombones (apenas em Abril de 1939 Goodman acrescentou, pela primeira vez, um terceiro trombone) e quatro elementos na secção rítmica. Em Novembro de 1934, a sua *big band* obteve um importante sucesso num outro programa da *NBC*, *Let's Dance*, um programa de rádio para dançar, que era transmitido aos sábados à noite para todo o país. O orçamento do programa incluía uma verba para novos arranjos e, com o incentivo de John Hammond, Goodman contratou o famoso arranjador Fletcher Henderson para escrever novos arranjos (Kernfeld 2001). A importância dos arranjadores na *big band* é comparável à importância do compositor na música erudita. De facto, a importância dos arranjos de Henderson foi decisiva para o sucesso da *big band* de Goodman desse período (Firestone 1993).

No início, o seu repertório era pequeno e incluía arranjos de Deane Kincaide e Will Hudson, além dos escritos por Henderson. O repertório foi crescendo e a composição da *big band* foi-se alterando. Por exemplo, os arranjos de Benny Carter do tema *Take My Word* (1934) requeriam quatro saxofones para tocar acordes de quatro notas, em movimento paralelo, ao estilo dos solos improvisados, estabelecendo desta forma o tratamento padrão da secção dos saxofones durante a *Era do Swing*. Como o naipe de saxofones tinha apenas três saxofones, Goodman tocava tenor (Sadie 2001).

O repertório da *big band* incluía arranjos dos números instrumentais de jazz tradicional; por exemplo o tema *King Porter Stomp* de Jelly Roll Morton e canções populares como *Sometimes I'm Happy* (ambos de 1935). Estes arranjos estabeleceram o carácter musical da *big band*, sob a direcção exigente e disciplinada de Goodman, que levava os seus músicos a apurar a afinação, articulação, fraseado uniforme e vibrato ao mais ínfimo pormenor. O equilíbrio das partes e o balanço alcançado por todo o grupo fizeram com que a *big band* soasse de forma invulgar para a época, tornando-se a *big band* de referência desse período.

Sobre a exigência de Goodman na liderança da sua orquestra, Bull (2003: 8) refere que Goodman praticava continuamente e queria que todos os outros se dedicassem à música da mesma forma. A *big band* ensaiava duas vezes por semana; mesmo quando estava em digressão, ensaiavam entre espectáculos. Habitualmente, Goodman fazia um ensaio de três horas para aprender uma música; a *big band* tocava a música duas ou três vezes para aprender as notas e depois Goodman editava-a. Marcava as partes e revia as frases, secção por secção. Depois disso, fazia a *big band* trabalhar sobre isso sem a secção rítmica. Uma expressão frequente na época para descrever a forma como a *big band* de Goodman tocava era “on top of the beat”, o que quer dizer que ia ligeiramente à frente da secção rítmica, ou com ela.

Depois da conclusão da série de seis meses do programa radiofónico *Let's Dance*, em 25 de Maio de 1935, a *big band* de Goodman embarcou na sua primeira digressão nos EUA sob os auspícios de Willard Alexander e a *Music Corporation of America (MCA)*,

culminando na, agora histórica, performance de 21 de Agosto no *Palomar Ballroom*, em Los Angeles, transmitida para todo o país, para grande aclamação da crítica e dos populares, sendo muitas vezes citada como o início da *Era do Swing* (Connor 1969). Palomar foi um momento mágico, quando o público parou de dançar e se aproximou do palco apenas para ouvir a *big band*. Este contrato de seis meses tornou a *big band* conhecida em todo o país (Firestone 1993).

Seguiram-se outros seis meses no *Congress Hotel* em Chicago (1936) e no *Pennsylvania Hotel* em Nova Iorque. No período 1936-39, a *big band* de Goodman atingiu o pico do seu sucesso, começando com uma série de transmissões para a série da CBS – *The Camel Caravan* – que continuou por mais de três anos. Foi durante essas transmissões que Gene Krupa e os trompetistas Harry James e Ziggy Elman se juntaram a Goodman. Ainda nesse ano, a *big band* iniciou uma importante série de concertos de jazz nos EUA, para o último dos quais veio o pianista Teddy Wilson, de Nova Iorque (Sadie 2001).

Em Março de 1937, a *big band* inicia um contrato de três semanas no *Paramount Theater* em Nova Iorque; a sua força, a precisão e diversidade de talentos continuavam a cativar a audiência, tornando-se a preferida do público mais jovem, essencialmente estudantes das grandes universidades. O enorme sucesso destas apresentações provocou a adesão de um público predominantemente jovem e tornou Goodman num ídolo popular e, conseqüentemente, no “Rei do *Swing*”. Graças ao enorme sucesso alcançado, começou a gravar para a Columbia Records (Sadie 2001).

O entusiasmo pelas *big bands* de *swing* foi-se desvanecendo gradualmente durante a Segunda Guerra Mundial. As orquestras perderam entre um quarto e metade dos seus músicos para a Guerra (Firestone 1993). Quanto ao público, a geração pós-guerra preferia outras músicas para ouvir e dançar. A popularidade do *Rhythm & Blues* no fim da década de 1940 assinalou a mudança no gosto por temas antigos com um ritmo forte. As *big bands* deram lugar a pequenos grupos com voz, um ou dois sopros, guitarra eléctrica, baixo e bateria. O impacto da voz acompanhada com harmonias simples e o

surgimento do *Rhythm & Blues* e do *Rock'n'Roll* primitivo acabaram a pouco e pouco com a *Era do Swing*, facto que criou problemas a muitos músicos que trabalhavam regularmente nas *big bands*.

Em 1947, Goodman reuniu a sua última *big band* regular, já que os seus últimos grupos foram recrutados para contratos e, neste caso, para tocar e gravar arranjos no novo estilo *bebop* para a Capitol Records. Em Outubro de 1949, Goodman desfez o grupo no fim do cumprimento do contrato de gravação com a Capitol e, a partir da década de 1950, passou a gravar e a fazer digressões ocasionais com pequenos grupos e *big bands* formadas para ocasiões específicas.

Mesmo quando o entusiasmo do *swing* resfriou, Goodman continuou a liderar *big bands*, enquanto fazia incursões na música clássica, e as suas capacidades como instrumentista continuaram a desenvolver-se quase até ao fim da vida (Gelly 2000). Apesar do declínio das *big bands*, a 4 de Julho de 1958 Goodman apresentou a sua *big band* no famoso Newport Jazz Festival e, em 1962, fez uma digressão à União Soviética, com a seguinte formação: quatro trompetes, três trombones, cinco palhetas, quatro elementos na secção rítmica, vocalista e vibrafone (Connor 1969).

1.3 Carnegie Hall

O concerto realizado no Carnegie Hall em Nova Iorque, em 16 de Janeiro de 1938, é um momento chave na vida de Goodman e na história do jazz. A realização do primeiro concerto de jazz numa das catedrais da música erudita nos EUA fez uma enorme publicidade à sua *big band*, promoveu uma imagem positiva do estilo *swing* e trouxe um novo nível de reconhecimento para o jazz. Este concerto contou com as apresentações brilhantes de Harry James e Ziggy Elman, Jess Stacy, Lionel Hampton, Gene Krupa e Teddy Wilson, músicos habituais nas digressões da sua *big band*, assim como solistas convidados das *big bands* de Duke Ellington e Count Basie.

Connor (1969), citando um texto de 1940 do *Irving kolodin's album notes*, escreveu que o álbum de Carnegie vendeu mais de um milhão de cópias apenas nos EUA; actualmente, esse número, a nível mundial, deve ser astronómico. Provavelmente, é o disco de jazz mais vendido e distribuído de sempre. Os autores acreditam que o Carnegie foi a primeira de todas as gravações ao vivo; o seu sucesso encorajou indubitavelmente outros artistas a gravarem ao vivo. Estas questões colocam o problema de saber como recompensar de forma justa os músicos participantes; a solução engenhosa consistiu em pagar a cada homem na base do número de notas musicais tocados, um método que deixou o baterista Gene Krupa, por exemplo, muito satisfeito. Alberto Marks (na altura marido de Helen Ward e, agora, empresário na área do entretenimento) gravou o concerto usando um único microfone.

Este triunfo deu a Goodman uma enorme popularidade e teve como um dos momentos altos a também histórica prestação de Gene Krupa no solo de bateria que fez no tema *Sing, Sing, Sing*. Este concerto catapultou Goodman para o primeiro plano da cena musical americana, assim como nos mostra o tipo de espectáculo organizado por Goodman em termos de diversidade de programação, onde mistura temas tocados pela *big band* com outros tocados por pequenos grupos. Dado o sucesso atingido, esta data tem sido celebrada regularmente. O segundo concerto nesta sala aconteceu em 6 de Outubro de 1939 (Connor 1969).

Apesar da tradição de gravar em estúdio, e a rudimentar tecnologia de gravação em 1938, diversos autores consideram que o “Carnegie” foi o primeiro concerto gravado ao vivo. Em Novembro de 1950, a Columbia Records lançou o álbum “Carnegie Hall Jazz Concert, Vol. 1 & 2”, uma remasterização deste concerto célebre, que se tornou no álbum de jazz mais vendido de sempre e que foi nomeado para o *Grammy Hall of Fame*. De facto, o seu sucesso foi de tal ordem que encorajou muitos artistas a gravar ao vivo (Connor 1969). O Carnegie tem sido festejado ao longo das décadas. O 20º aniversário (1958), coincidiu com o tributo a Jimmy Dorsey, que havia morrido após doença prolongada; o 30º aniversário foi realizado a 16 Janeiro de 1968 (Connor 1969).

O 40º aniversário foi celebrado em 17 de Janeiro de 1978, tendo Goodman reunido uma *big band* para o efeito.

Em Abril de 1938 surge a primeira gravação de Goodman de uma obra erudita, o *Quinteto K. 581 de Mozart*, com o *Budapest String Quartet*. Este importante grupo de câmara teve origem na Hungria em 1917 e, após uma breve passagem pela Alemanha, realizou a sua primeira digressão nos EUA em 1931. O grupo alcançou rapidamente uma enorme importância no circuito da música erudita em Nova Iorque. Esta gravação marcou um enorme triunfo pessoal, sendo bem aceite pela crítica, e fez de Goodman o primeiro músico de jazz famoso a alcançar sucesso tocando repertório clássico, sendo reconhecido simultaneamente no meio erudito (Connor 1969). Em 5 de Novembro de 1938 estreia-se como músico erudito no *Town Hall* em Nova Iorque, tocando novamente o *Quinteto K. 581 de Mozart* com o *Budapest String Quartet*. Após vários recitais com o *Quinteto K. 581 de Mozart*, volta a gravá-lo em 4 de Janeiro de 1951, desta vez com o *American Art Quartet*, grupo formado em 1945 em Los Angeles e que rapidamente se tornou lendário graças às suas gravações (Connor 1969).

Goodman regressou ao Carnegie Hall diversas vezes para interpretar obras eruditas, sendo importante realçar Janeiro de 1939, para interpretar a obra *Contrasts para Violino, Clarinete e Piano*, encomendada ao compositor húngaro Béla Bartók no ano anterior; e em 12 de Dezembro de 1940, para interpretar a versão orquestral da *Première Rhapsodie* de Claude Debussy e de novo o *Concerto K. 622 de Mozart*, com a *Philharmonic Symphony Orchestra of New York*, dirigida pelo maestro John Barbirolli. Aliás, uma das obras mais tocadas por Goodman durante a sua carreira, foi precisamente o célebre *Concerto para Clarinete e Orquestra K. 622 de Mozart*, que interpretou pela primeira vez, em Novembro de 1939, com a *Buffalo Philharmonic*. Em 29 de Abril de 1941, regressa como solista ao Carnegie Hall, desta vez para interpretar *Variations On Yiddish Themes* de Sergei Prokofieff (Connor 1969).

Só no mês de Janeiro de 1942, Goodman foi solista convidado com a Cleveland Symphony, dirigida por Artur Rodzinski e das seguintes orquestras sinfónicas: Dayton, Ohio, Pittsburgh Pa. e Washington DC. Em 1 de Novembro de 1942 tocou com a NBC Symphony, sob a direcção de Arturo Toscanini, a *Rhapsody In Blue*, de George Gershwin, obra que tocaria novamente com uma orquestra de estúdio, dirigida por Morton Gould, na Primavera de 1943 (Connor 1969). Apesar da sua intensa actividade enquanto líder de diversos grupos de jazz, Goodman manteve sempre uma actividade paralela interpretando obras do repertório erudito, assim como novas obras que entretanto lhe foram dedicadas.

Em 9 de Julho de 1956 gravou o *Concerto K. 622* de Mozart com a Boston Symphony Orchestra, sob a direcção de Charles Munch. Em Maio de 1957 fez uma gravação de duas obras de Johannes Brahms, o *Trio op.114* e o *Quinteto op. 115*. Em 16 de Maio de 1967 gravou o *Concerto No1 em Fá Menor op. 73* e, em Maio do ano seguinte, o *Concerto No2 em Mib Maior op. 74*, ambos de Carl Maria von Weber e, com a Chicago Symphony Orchestra, sob a direcção de Jean Martinon. Gravou também o *Concerto for Clarinet and Orchestra, Op. 57* de Carl Nielsen, com a Chicago Symphony Orchestra, dirigida por Morton Gould (Connor 1969).

O interesse de Goodman pela música erudita intensificou-se sobretudo a partir da década de 1940. Esta nova faceta de Goodman levou-o a aprofundar a sua formação com professores famosos como Augustin Duques, Reginald Kell, Charles Russo e Simeon Bellison (1º clarinete da New York Philharmonic) na década de 1940. Em 1950, continuou os seus estudos com o famoso clarinetista inglês Reginald Kell e, mais tarde, já na década de 1970 (com mais de 60 anos), estudou com o famoso professor de clarinete clássico Leon Russianoff (Firestone 1993). Estes factos mostram bem a vontade de Goodman em continuar a evoluir enquanto clarinetista pois, apesar do seu prestígio mundial, nunca parou de estudar o instrumento que o tornou célebre.

1.4 Prêmios e títulos

Das dezenas de prêmios e títulos que recebeu durante a sua carreira de mais de seis décadas, há alguns que atestam o reconhecimento transversal de que Goodman foi protagonista. Por exemplo, os leitores da revista de música jazz *Down Beat* elegeram várias vezes os seus grupos: 1º Prémio para a melhor *big band* em 1936 e 1944; 1º prémio para o melhor solista (Goodman) também em 1944; em 1957, foi eleito para o *All-Time Jazz Hall of Fame*. Também a revista *Metronome* atribuiu à sua *big band* o prémio para a melhor *big band* de *swing*, em 1944. No ano de 1975, recebeu um *Grammy Award* pelo concerto do *Carnegie Hall*; em 1978 recebeu o *State California Jazz Award* e, em 1982, foi um dos cinco premiados na 5ª Gala Anual do *Kennedy Center Honors for the Performing Arts*.

Também a nível académico, foram diversos os graus atribuídos oficialmente a Benny Goodman por uma dezena de universidades americanas. Em Novembro de 1940, a Columbia University atribuiu-lhe o grau de *Doutor*. Em 11 de Maio de 1968 foi-lhe atribuído o grau *LL. D.* pelo Illinois Institute of Technology; no ano de 1976 recebeu o *Honorary Doctorate on Fine Arts* pela Union College e pela Southern Illinois University. O *Honorary Doctor of Music* foi-lhe atribuído diversas vezes: pela Yale University (Maio de 1982), pela Harvard University (7 de Junho de 1984), e pela University of Hartford (1985). Também em 1984, recebeu da NARAS (National Academy of Recording Arts & Sciences) o *Lifetime Achievement Award*. Em Maio de 1986, recebeu o *Honory Doctorates* da Bard College, Brandeis University e da Columbia University, cujo presidente exaltou Goodman por “[...] trazer distinção e reconhecimento mundial para a música americana e para os músicos” (Firestone 1993).

1.5 O cinema

O elevado reconhecimento de que foi alvo permitiu a Benny Goodman participar em dezenas de filmes que podem dividir-se em dois grupos: (1) como músico da banda sonora e (2) como membro do elenco, por vezes actor. Enquanto músico, em muitos dos casos, a música foi gravada pelos seus pequenos grupos e, especialmente, pela sua *big band*. A primeira vez que gravou para o cinema, foi no filme mudo *One A. M.* (1932) de Charlie Chaplin e, no ano de 1938, foi da sua *big band* a música do filme *Swing it Professor*. Podemos ouvi-lo ainda nos filmes de animação da Walt Disney: *Make Mine Music* (1944) e *All The Cats Join In* (1946). A sua música foi também usada em diversos espectáculos da Broadway, sendo o mais conhecido *The World Of Suzie Wong* (1958).

Sendo uma figura cada vez mais conhecida do público, a inevitável chamada a Hollywood aconteceu em 1937, participando como membro do elenco, juntamente com a sua *big band*, nos filmes *Hollywood Hotel* da Warner Brothers e *The Big Broadcast of 1937*, com os cantores Jack Benny e Martha Raye. A década de 1940 foi a mais intensa no capítulo do cinema. No período 1942-44 inicia uma série de filmes em Hollywood: *The Powers Girls* e *Syncopation* (1942); *Stage Doors Canteen* (1943); *The Gang's All Here* (1943) e *Moment for Music*, com o título definitivo *Sweet and Lowdown* (1944). Em 1947, aparece no filme *A Song Is Born*, com Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Louis Armstrong, Lionel Hampton, entre outros. Em 1950, participa com Peggy Lee (uma das cantoras que mais colaborou com Goodman) no filme *Blues In The Night* (Connor 1969).

Em 1955, gravou a banda sonora para o seu filme biográfico *The Benny Goodman Story*, da Universal-International, com o papel de Goodman a ser desempenhado pelo actor Steve Allen, cuja fisionomia se confunde com o próprio Goodman. Este filme foi lançado em 1956 e provocou rapidamente um enorme revivalismo da *Era do Swing* no final da década de 1930. Participou também no elenco dos filmes biográficos *Stravinsky* (1965), sobre a vida e obra desta lenda da música do séc. XX, e *Gene Krupa*:

Jazz Legend (1993), com o realizador a reconhecer a importância de Goodman na carreira de Krupa.

O documentário *Benny Goodman: Adventures in the Kingdom of Swing* (1993) é um trabalho de grande interesse sobre a sua vida e obra. Este documentário mostra em detalhe o percurso de um menino pobre que se transforma numa estrela de nível mundial, através da música. Podemos acrescentar ainda diversos concertos gravados ao vivo, como: *Benny Goodman in Brussels* (1958), *Texaco's Swing into Spring* (1959), *Adventures In Sharps and Flats* (1963), *All-Star Swing Festival* (1972), *Benny Goodman: Farwell* (1981) e *Benny Goodman: At the Tivoli* (1981); todo este material está hoje disponível em DVD.

1.6 Digressões internacionais

Vale a pena referir a importância da radiodifusão no início da carreira de Goodman e o seu crescimento, uma vez que em 1920 existia apenas uma rádio nos EUA e, em 1927, esse número cresceu para 1000 só no território dos EUA. Outra importante forma de difusão musical foi o crescimento exponencial das *juke-boxes*, não podemos esquecer que o jazz foi um fenómeno de massas, comparável à música *pop* de hoje em dia, pois, além de ser música de dança, os concertos eram muitas vezes espectáculos para grandes audiências. Firestone (1993) compara a histeria dos jovens a dançar ao som das *big bands* na *Era do Swing* com o fenómeno dos Beatles vinte anos mais tarde. Assim, a radiodifusão e o aparecimento das *juke-boxes* permitiram que a música dos vários grupos de Goodman, em especial da sua *big band*, chegasse rapidamente a muitos milhões de americanos. Também a crescente indústria de gravação permitiu que a sua música fosse conhecida no mundo inteiro ainda antes do final da Segunda Guerra Mundial.

Durante as diversas digressões, houve muitos momentos historicamente importantes, não apenas para Goodman mas também para o jazz e para os EUA. Tal como outras *big bands* do seu tempo, também a de Goodman fazia digressões de meses seguidos, sem nenhum dia para descanso. Depois de percorrer todo o território dos EUA, a primeira digressão ao estrangeiro ocorreu em Agosto de 1937, no Canadá. Se a década de 1940 foi a mais importante no capítulo do cinema, os anos 50 catapultaram Benny Goodman para a fama a nível mundial em que, segundo Connor (1969) era mais conhecido que o próprio presidente dos EUA. Em 1950 visitou a Europa com um novo sexteto e depois do Verão de 1956 fez uma digressão com a sua *big band* à Ásia, que incluiu concertos na Tailândia, Burma, Camboja, Malásia, Hong Kong e Japão, em representação oficial do *US State Department* (Connor 1969).

De acordo com Connor (1969), em 1958 Goodman foi convidado a representar o seu país no Pavilhão Americano da Exposição Mundial de Bruxelas. Este convite levou-o a realizar uma digressão em várias cidades europeias com a sua *big band*: Estocolmo, Copenhaga, Oslo, Hamburgo, Berlim, Frankfurt, Zurique, Amesterdão, Blokker, Colónia, Munique, Viena, Karlsruhe, Essen, Dusseldorf, Hannover. No final dessa digressão europeia, a *big band* de Goodman fez uma aparição triunfante, cujo sucesso pode ser observado na gravação desse concerto com o título *Benny Goodman in Brussels (1958)*. Em 1959 faz nova digressão europeia de 21 concertos, em 20 cidades dos seguintes países: Alemanha, França (dois em Paris), Suécia, Suíça e Áustria.

A partir da década de 1960, continuou a fazer digressões na Europa de cerca de 6 meses por cada ano, dividindo o seu tempo entre apresentações com pequenos grupos e actuações com *big bands* reunidas para o efeito. Ao mesmo tempo, expande o seu papel de embaixador oficial de jazz, já que após convite do *US State Department*, efectuou pela primeira vez uma digressão à América do Sul (1961). Nesta viagem de três semanas com a *big band* e o trio original (com Teddy Wilson e Gene Krupa), realizou concertos em Buenos Aires, Montevideu, Santiago, Rio de Janeiro e São Paulo (Connor 1969).

A *big band* de Goodman foi o primeiro grupo de jazz americano a tocar na União Soviética, sob os auspícios do Programa de Troca Cultural do *US State Departement*, com Goodman a ser muito bem recebido pelo público que, entretanto, já conhecia os seus discos. Esta digressão oficial, realizada entre Maio e Julho de 1962, incluiu concertos em diversas cidades: Sochi, Tbilisi, Kiev, Leningrad e Tashkent. Naturalmente, a digressão culminou em Moscovo, com uma série de cinco espectáculos. Esta visita durou seis semanas e proporcionou um debate com o então presidente Nikita Krushchev, com Goodman a defender a arte moderna e a música. Este encontro foi gravado pela NBC com o título *The World of Benny Goodman* (Firestone 1993).

Em 1970, Goodman realizou nova digressão na Europa com uma *big band* de dezasseis músicos ingleses. O concerto realizado em Estocolmo foi gravado e ficou com o título *London Records Album*. Em 1976, penetrou de novo a “Cortina de Ferro” para realizar três concertos em Varsóvia, Praga e Budapeste. Já na década de 1980, realizou ainda diversos concertos ocasionais e brilhou em pequenos grupos, convidando os clarinetistas Scott Hamilton e Warren Vaché, entre outros. Em 1982, fez nova digressão à Europa e uma gravação feita com o guitarrista George Benson demonstra claramente que não perdeu nenhuma das suas qualidades como improvisador nem facilidades técnicas como instrumentista (Kernfeld 2001).

A *big band* de Benny Goodman foi uma das mais importantes organizações musicais da *Era do Swing* e ajudou a iniciar uma nova época na música popular americana. Os seus concertos criaram uma nova audiência e um grande nível de reconhecimento ao jazz. Apesar do enorme sucesso que alcançou desde muito jovem, Goodman nunca parou de estudar e, no dia da sua morte, foi ouvido a estudar a *Sonata Op. 120 n.º 2* de Johannes Brahms, a qual ficou na sua estante de música. Este facto por si só mostra o interesse dispensado por Goodman ao repertório erudito do seu instrumento. Na data da sua morte, a 13 Junho de 1986, em Nova Iorque, deixou uma marca profunda na História da Música, não apenas na comunidade do jazz, da qual foi uma figura proeminente durante décadas, mas também na música erudita pois, para além de ser um intérprete conceituado, foi o clarinetista da História que mais contribuiu para a criação de novas

obras para clarinete. Morreu aos 77 anos de idade, com um ataque cardíaco, continuando porém a ser reconhecido como o “Rei do *Swing*” (Schillea 1997).

Capítulo 2. Benny Goodman e a música erudita

A relevância da actividade de Benny Goodman na interpretação de música erudita acompanhou-o durante toda a sua vida e carreira. Desde as primeiras aulas com o clarinetista erudito Franz Schoepp, até à *Sonata Op. 120 n° 2 for Clarinet and Piano* de Johannes Brahms encontrada na sua estante de música, no dia da sua morte, tocou música erudita durante toda a sua carreira, desenvolvendo, ao mesmo tempo, uma intensa e importante actividade enquanto músico de jazz. Tocou e gravou obras de referência do repertório de câmara mas, acima de tudo, repertório fulcral do seu instrumento para clarinete e orquestra. Tocou nos palcos mais importantes, com as principais orquestras americanas e estrangeiras, sendo dirigido por alguns dos mais conceituados maestros do seu tempo.

O natural enfoque deste capítulo irá para a diversidade de obras escritas e dedicadas a Benny Goodman, que foi um dos músicos da História que mais contribuiu para a criação de repertório novo. Estas obras permitem o conhecimento dos seus compositores e ajudam a conhecer o próprio Goodman. Desta forma serão analisadas as mais emblemáticas nos casos de estudo, pois a análise musical, sob um ponto de vista teórico/prático, aplicada ao repertório, torna-se de enorme importância para o aprofundamento da performance musical e aproxima a análise da performance. Serão analisadas cinco obras nos casos de estudo deste capítulo, todas dirigidas ou tocadas pelos próprios autores e com Goodman como solista. Neste caso, ficamos também a conhecer melhor o próprio Goodman, através das obras que lhe foram dedicadas.

2.1 Concertos com música de câmara

A primeira obra erudita que Goodman tocou em público foi o *Quintet for Clarinet and String Quartet K. 581* de Wolfgang Amadeus Mozart no ano de 1935 e a primeira encomenda, *Contrasts for Violin, Clarinet and Piano* de Béla Bartók (1938), que será analisada nos casos de estudo deste capítulo. Realizou também diversos recitais com obras do Romantismo com a conhecida pianista Nadia Reisenberg. São de destacar a *Sonata for Clarinet and Piano Op. 120 n° 2* de Johannes Brahms; em 15 de Julho de 1946, o *Grand Duo Concertant for Clarinet and Piano Op. 48* de Carl Maria von Weber. A 2 de Setembro de 1946 tocou a transcrição de Simeon Bellison da obra *Beethoven's Variations on a Theme of Mozart from Don Giovanni, for Clarinet and Piano* e, a 12 de Setembro desse ano, tocou *Three Preludes for Carinet and Piano* de George Gershwin. Em 19 de Fevereiro de 1947 gravou o *Grand Duo Concertant* de Weber com a pianista Nadia Reisenberg (Connor 1969).

Em Julho de 1952, Goodman tocou com o reconhecido violinista Yehudi Menuhin e o pianista Leon Powers, o *Trio-Finale da Suite for Clarinet, Violin and Piano* de Darius Milhaud. Durante a digressão de 1961 à América do Sul, tocou com o celebrado violoncelista espanhol Pablo Casals, a 20 de Janeiro. Este concerto teve enorme êxito, mas infelizmente não foi gravado. Em 2 de Maio de 1964 realizou, com a sua filha mais nova, Rachel, um recital de beneficência a favor do *Lili Boulanger Memorial Fund Recital*. O repertório incluiu a *Sonata for Clarinet and Piano Op. 120 n° 1* de Johannes Brahms; a *Sonatina for Clarinet and Piano* de Bohuslav Martinů; e o *Grand Duo Concertant* de Weber. A 25 Julho de 1965 voltou a interpretar, no mesmo recital, o *Quintet K. 581* de Mozart e *Contrasts* de Bartók (Connor 1969). Como já vimos, a ligação de Goodman à música de câmara é muito forte e diversificada, como se pode observar nos exemplos acima descritos. As obras mencionadas atestam seguramente a competência de Goodman, uma vez que continuavam a ser fundamentais no panorama do repertório de clarinete a nível mundial.

2.2 Concertos com orquestra

A quantidade de obras e apresentações de Goodman com orquestra são, ainda hoje, um marco importante, tendo em conta o repertório, as orquestras e maestros envolvidos. Interpretou uma boa parte do repertório de referência para clarinete e orquestra, desde o *Concerto for Clarinet and Orchestra K. 622* de Mozart às obras mais importantes do séc. XX, com natural ênfase para o repertório que lhe foi dedicado. Em 29 de Julho de 1946, integrado na série de concertos do *Department of State Great Artists Concert*, interpretou o *Concertino Op. 26 for Clarinet and Orchestra* de Weber, dirigido pelo maestro Donald Voorhees. Em 18 e 19 de Novembro de 1946, Goodman foi solista em Nova Iorque, com a *NBC Symphony Orchestra*, dirigida por Leonard Bernstein. Interpretou neste concerto a obra encomendada a Alex North, *Revue for Clarinet and Orchestra*.

Em 9 de Julho de 1950, foi a vez do *Concerto for Clarinet and Orchestra, Op. 73 n° 1* de Weber com a *NBC Symphony Orchestra*, dirigida por Arthur Fiedler. Ainda nesse ano, a 6 de Novembro, interpretou, com a mesma orquestra, o *Concerto for Clarinet and String Orchestra (with Harp and Piano)* de Aaron Copland, com o harpista Edward Vito e o pianista Joseph Kahn, sob a direcção do maestro Fritz Reiner. No dia 15 do mesmo mês, voltou a tocar o *Concerto* de Aaron Copland, com o próprio Copland a dirigir a *Columbia String Orchestra*. No ano seguinte, a 22 de Março de 1951, interpretou *La Création Du Monde* de Milhaud com a *Columbia Chambre Orchestra*, dirigida por Leonard Bernstein.

Integrado na digressão europeia de 1958, estendeu mais uma vez a sua influência além fronteiras, interpretou o *Concerto K. 622* de Mozart com a *Belgian National Symphony Orchestra*. Já na década de 1960, a 29 de Janeiro de 1960, voltou a interpretar o *Concertino Op. 26* de Weber, com a *Bell Telephone Orchestra*, dirigida por Donald Voorhees. A 6 de Julho apresentou o novo clarinete Série IX da marca francesa Selmer no *National Association of Music Merchants' Trade Show* e, no mês de Outubro, tocou o *Concerto* de Copland e o *Concertino Op. 26* de Weber, com a *Seattle Symphony*

Orchestra, sob a direcção de Milton Katims. Em 6 de Maio de 1963, Goodman estreou a obra *Prelude, Fugue and Riffs* da autoria de Leonard Bernstein, com a *Columbia Jazz Combo* e direcção do próprio Bernstein (Connor 1969).

No dia 23 de Setembro de 1964, Goodman tocou novamente o *Concertino Op. 26* de Weber, desta vez com a *Pro Arte Orchestra* e direcção de Stanford Robinson. A 27 de Abril de 1965, interpretou o *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky, com a *Columbia Jazz Combo* e direcção do próprio compositor. Em 17 de Agosto de 1965, voltou a interpretar o *Concerto K. 622* de Mozart, com a *New York Philharmonic Orchestra* e direcção do maestro Sérgio Szala. No ano seguinte, a 18 de Junho de 1966, gravou o *Concerto for Clarinet and Orchestra Op. 57* do compositor dinamarquês Carl Nielsen, com a *Chicago Symphony Orchestra*, dirigida por Morton Gould. Mais uma vez fora dos EUA, no ano de 1975, interpretou o *Concerto* de Aaron Copland em Salvador no Brasil, com o próprio compositor a dirigir a *Brazil Symphony* (Connor 1969).

As apresentações descritas nos parágrafos anteriores são algumas das mais importantes de Goodman enquanto músico erudito e reflectem a sua importância neste âmbito. Não podemos menosprezar o facto de, simultaneamente, Goodman ser uma das principais figuras enquanto músico de jazz. Antes de passarmos aos casos de estudo, e porque as obras em questão têm múltiplas influências, vamos ainda abordar alguns aspectos deste fenómeno, ou seja, a fronteira entre a música erudita e a música popular. Assim, será feita uma pequena retrospectiva da fusão entre a música erudita e não erudita.

2.3 A fusão entre música erudita e não erudita

Ao longo da História da Música, as influências das músicas não eruditas no seio da música erudita têm sido uma constante. De facto, a música erudita tem absorvido diversas influências de diferentes músicas populares dos “quatro cantos do mundo”, como é sabido. O jazz é um dos géneros musicais que mais facilmente fazem a ponte entre as tradições erudita e não erudita, sendo inúmeros os casos de obras e

compositores que ilustram este facto. Sendo Goodman o cerne deste trabalho, torna-se inevitável abordar uma das maiores influências recebidas pela música erudita durante o séc. XX, que foi a música jazz.

O processo de mistura do jazz com a música erudita foi iniciado na década de 1920 e mantém-se até hoje. Neste movimento que pretendeu “trazer” o jazz para a orquestra sinfónica destacam-se compositores como: Paul Hindemith na *Suite 1922*, Darius Milhaud na obra *La Création du Monde* (1922-23) (também interpretada por Goodman); George Gershwin na *Rhapsody in Blue* (1924) (referida nos jornais da época como uma rapsódia de jazz), em *American in Paris* (1928) ou *Porgy and Bess* (1935); e Rolf Liebermann no *Concerto for Band and Symphony Orchestra* (1954). Este fenómeno, iniciado nos EUA nos primeiros anos do século passado, proliferou um pouco por todo o mundo, mantendo-se até aos nossos dias.

Por outro lado, na década de 1940, importantes figuras do panorama erudito mundial, tais como Vladimir Horowitz, Francis Poulenc, Walter Gieseking, Arturo Toscanini, entre outros, eram visitas frequentes dos clubes de jazz da rua 52 em Nova Iorque. Todos eles iam maravilhar-se com os músicos de jazz da altura, entre os quais o prodigioso pianista, quase cego, chamado Art Tatum (1909-1956), cujo brilhantismo musical lhes parecia quase sobre-humano (Gelly 2000). Tendo em conta estes exemplos, não será de estranhar que os compositores sejam influenciados por elementos característicos do jazz no seu processo de composição, como veremos nos casos de estudo.

São também muitos os músicos que, tal como Goodman, desenvolveram uma dualidade nas suas carreiras. O trompetista Wynton Marsalis ganhou os prémios *Grammy* nas modalidades de jazz e música clássica no mesmo ano. Keith Jarrett, considerado “o pianista de jazz vivo mais influente”, além de inúmeras gravações de jazz, gravou também *O Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach e diversos concertos para piano de Mozart, os quais receberam grande aplauso da crítica (Gelly 2000). O célebre violoncelista Yo Yo Ma, a par da sua imensa discografia de repertório erudito, gravou

também música popular brasileira no disco *Obrigado Brazil*, assim como *Improvisation on Dona Nobis Pacem*, faixa do disco *Songs for Joy and Peace*. O pianista e maestro André Previn, paralelamente ao seu trabalho como músico erudito, tem dedicado parte da sua carreira ao jazz. Apesar da sua formação como pianista clássico, chegou a tocar com Goodman, tendo participado em algumas das suas gravações em grupos de jazz. Gravou também com o importante trombonista de jazz J. J. Johnson música de Kurt Weill e, enquanto director da orquestra de Boston, André Previn conjugava programas que combinavam repertório erudito e jazz (Firestone 1993).

Esta fusão surge ainda nos concertos que combinam, por vezes no mesmo programa, obras de universos musicais distintos, prática ainda hoje comum. Também neste sentido Goodman foi um precursor, ao combinar programas que punham em evidência a sua versatilidade. Como exemplo, podemos considerar o primeiro concerto deste género, realizado no dia 1 de Maio de 1940, ao tocar na primeira parte o *Concerto K. 622* de Mozart, no Hollywood Bowl, sob a direcção de Leopold Stokovsky e, na segunda parte, apresentou-se com a sua *big band* e também em sexteto. A imprensa considerou este concerto “um sucesso fenomenal”. Aliás, foram diversas as vezes que Goodman repetiu esta performance dupla com o *Concerto K. 622* de Mozart na primeira parte e jazz na segunda. Outras obras eruditas tocadas em situações semelhantes foram, por exemplo, *Concertino* e *Concerto No 2* de Weber, e o *Trio for Clarinet, Cello and Piano Op. 11* de Beethoven (Connor 1969).

2.4 Obras escritas para Benny Goodman

Benny Goodman é uma referência incontornável enquanto músico multifacetado. Depois de uma formação erudita inicial, afirmou-se primeiro como músico de jazz; no entanto, dedicou boa parte da sua carreira à música erudita. Para si diversos compositores criaram obras com mais ou menos influências não eruditas, especialmente do jazz. O quadro que se segue (Quadro 1) mostra as obras escritas para Benny Goodman, seus compositores e ano de composição (Schillea 1997).

Compositor	Obra	Ano
Béla Bartók	<i>Contrasts</i>	1938
Lukas Foss	<i>Clarinet Concerto</i>	1941
Darius Milhaud	<i>Clarinet Concerto</i>	1941
Darius Milhaud	<i>Scaramouche</i>	1941
Benjamin Britten	<i>Clarinet Concerto</i>	1942
Alex North	<i>Revue for Clarinet and String Orchestra</i>	1946
Paul Hindemith	<i>Clarinet Concerto</i>	1947
Aaron Copland	<i>Clarinet Concerto for String Orchestra (With Harp and Piano)</i>	1948
Ingolf Dahl	<i>Symphony Concertante for Two Clarinets and Orchestra</i>	1952
William O. Smith	<i>Suite for Violin and Clarinet</i>	1952
Morton Gould	<i>Derivations for Clarinet and Concert Band</i>	1956
Morton Gould	<i>Benny's Gig, Duets for Clarinet and String Bass</i>	1962
Frederic Balazs	<i>Symphonic Metamorphosis on "B.G."</i>	1964
Bill Douglas	<i>Improvisations III</i>	1969
Malcolm Arnold	<i>Second Concerto for Clarinet and Orchestra</i>	1974

Quadro 1:
Obras escritas para Benny Goodman

Apesar da importância de Milhaud enquanto compositor, o seu *Concerto for Clarinet and Orchestra* nunca seria tocado ou gravado por Goodman. Como refere Snively (1991: 99) Milhaud compunha com muita rapidez e, na verdade, este *Concerto* não foi dos seus melhores trabalhos e Benny nunca o tocara. Melhor sorte mereceu Paul Hindemith, cujo *Clarinet Concerto* foi tocado por Goodman e a Pittsburgh Symphony Orchestra dirigida por Andre Previn no Heinz Hall, em 3 de Maio de 1983. Esta performance foi gravada em vídeo pela Westinghouse Broadcasting and Cable Company e inclui uma entrevista a Goodman, realizada pelo próprio Previn. Pensa-se que este foi o último concerto realizado por Goodman com uma orquestra sinfónica.

2.5 Estreias de repertório por Goodman

Além deste repertório e das estreias e gravações de obras que lhe foram dedicadas, Benny Goodman também estreou diversas obras dedicadas a outros músicos, sendo de

destacar: *Prelude, Fugue and Riffs* para clarinete solo e orquestra de jazz de Leonard Bernstein, dedicada a Woody Herman (1913-1987) e a famosa *Sonata for Clarinet and Piano* do compositor francês Francis Poulenc (dedicada a Arthur Honegger). Apesar da dedicatória na partitura, Bull (2006: 37) refere que a *Sonata for Clarinet and Piano*, resultou de outra encomenda de Benny Goodman. Foi dedicada e composta em memória de Arthur Honegger, um membro dos “Les Six” que tinha morrido em 1955. Por ironia do destino, Poulenc morreu um ano depois de ter composto a sonata, e a peça foi estreada a 10 de Abril de 1963 num concerto em memória do próprio Poulenc, com o compositor Leonard Bernstein ao piano e Goodman no clarinete.

Além das estreias das obras escritas para Goodman (Quadro 1), há a registar ainda outras obras que, não lhe tendo sido dedicadas, foram por ele tocadas em primeira audição (Quadro 2).

Compositor	Obra	Ano	Estreia
Ingolf Dahl	<i>Concerto a Tre</i>	1947	24 de Abril de 1948
Leonard Bernstein	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>	1949	16 de Outubro de 1955
Malcolm Arnold	<i>Concerto for Clarinet and String Orchestra</i>	1948	2 de Outubro de 1967
Francis Poulenc	<i>Sonata for Clarinet and Piano</i>	1962	10 de Abril de 1963

Quadro 2:
Obras estreadas por Benny Goodman

2.6 Casos de estudo

O aprofundamento de alguns conceitos de análise musical tem como objectivo principal o enriquecimento do clarinetista com um conjunto de ferramentas para a interpretação informada do texto musical, tendo como base o papel de Goodman enquanto dedicatário e intérprete. Assim, além da contextualização histórica e estética das obras e dos compositores em causa, as obras serão alvo de uma reflexão analítica ao nível da forma

e estrutura, análise temática e melódica, especialmente da parte de clarinete. Antes de cada exemplo musical, será indicado o título da obra, com o andamento em numeração romana e o tema em numeração árabe. Sendo Benny Goodman o centro deste estudo, pretende-se também retirar das análises as suas “assinaturas” enquanto solista e perceber qual a influência exercida sobre os compositores das obras em causa, uma vez que todas as obras foram compostas depois de Goodman já ser uma das figuras principais do jazz a nível mundial.

As cinco obras incluídas nos casos de estudo (Quadro 3) fazem parte de uma gravação intitulada *Meeting at the Summit*, realizada pela Columbia Masterworks (catalogue ML 6205/MS 6805). A gravação teve enorme sucesso, sendo remasterizada em CD no ano de 1986, com o título *Benny Goodman Collector's Edition: Compositions & Collaborations*. O disco inclui cinco gravações históricas de Benny Goodman a tocar a parte de clarinete solo em todas as obras, as quais estão entre as principais peças compostas por compositores eruditos, escritas no séc. XX e, sem dúvida, as cinco obras mais importantes no contexto das obras dedicadas, estreadas e gravadas por Goodman. A relevância desta compilação prende-se com o facto de as obras serem dirigidas pelos próprios autores e, no caso de *Contrasts*, Bartók ser também intérprete.

Existe, por vezes, um divórcio entre disciplinas teóricas e práticas no ensino do clarinete, que não favorece a aprendizagem dos novos clarinetistas. De facto, o ideal no processo de formação é que o músico utilize constantemente na sua actividade tudo o que aprendeu. Assim, um conhecimento estético do repertório a interpretar, ao nível da contextualização histórica do compositor e da obra, torna-se essencial. Outro aspecto relevante é conhecer o intérprete para quem determinada obra foi escrita, pois muitas das dúvidas são respondidas ao tomar contacto com as características do próprio dedicatário.

A análise não é neste trabalho um fim em si mesmo, mas um meio para conhecer as obras e seus andamentos, e sobre eles ou a partir deles, se tirarem conclusões sobre a música em causa. Embora Goodman tenha gravado diversas obras centrais do repertório de clarinete para várias formações, as obras escolhidas para análise foram todas compostas depois de 1938. Todas elas foram gravadas por Goodman, e o facto de haver gravações disponíveis é também essencial, de forma a poder fazer-se uma análise a partir do som e não apenas da partitura. Serão estabelecidos paralelos entre a partitura e a sua interpretação na respectiva gravação. Além da análise destas interpretações, torna-se importante perceber em que medida a estética de Goodman enquanto intérprete de jazz influenciou os compositores que lhe dedicaram as obras.

Assim, além de uma análise melódica, harmónica, temática e estrutural de cada uma das cinco obras, torna-se também necessário conhecer os aspectos mais marcantes dos compositores que as escreveram. Uma vez que Goodman já era conhecido por todos enquanto músico de jazz, é importante verificar até que ponto cada compositor se deixou influenciar no seu processo de composição. Embora, como veremos, além das “assinaturas” de Goodman iremos encontrar outros elementos característicos de outras músicas não eruditas, as quais incluem naturalmente o jazz. As cinco obras encontram-se por ordem cronológica em relação ao ano de composição e estão agrupadas no Quadro 3, cujas referências incluem também o compositor e o ano no qual foram terminadas. Os exemplos são retirados da parte de clarinete, ou seja, soam um tom abaixo, e em *Contrasts* as partes de clarinete em lá soam um tom e meio abaixo, como é sabido. Os outros exemplos musicais serão retirados da partitura geral e, nesse caso, estarão no efeito real.

Compositor	Obra	Ano
Béla Bartók	<i>Contrasts</i>	1940
Igor Stravinsky	<i>Ebony Concerto</i>	1945
Aaron Copland	<i>Concerto for Clarinet and String Orchestra (With Harp and Piano)</i>	1948
Leonard Bernstein	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>	1949
Morton Gould	<i>Derivations for Clarinet and Band</i>	1956

Quadro 3

Obras a analisar nos casos de estudo

2.6.1 Béla Bartók

Béla Bartók (1881-1945) nasceu na Hungria; foi um importante compositor, etnomusicólogo, pianista, escritor e professor. É considerado actualmente, a par de Franz Liszt e Zoltán Kodály, como uma das figuras principais da cultura musical húngara. Produziu obras-primas em todos os seus maiores géneros: música de câmara, orquestra, música vocal e música para piano. As suas primeiras composições surgiram no início da década de 1890, e eram essencialmente peças de dança: valsas, *ländler*, *mazurkas*, e especialmente *polkas*, cujos títulos eram frequentemente nomes de amigos e membros da família. Entre Março de 1925 e Março de 1926 Bartók visitou Itália diversas vezes. Estas visitas trouxeram-lhe um grande interesse pela música barroca, centrada, acima de tudo, em Johannes Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Jean-Phillipe Rameau e François Couperin.

Segundo Reeks (2001: 56) em 1937, Bartók declarou ao belga Dennis Dille o seguinte: “Eu não gosto de repetir uma ideia musical inalterada, e nunca repito um detalhe inalterado... a extrema variedade que caracteriza a nossa música popular é, ao mesmo tempo, uma manifestação da minha própria natureza.” Na relação entre música contemporânea húngara e a música popular, Bartók utilizou três tipos de técnica: (1) a melodia popular é mantida como elemento principal; (2) a melodia e o

acompanhamento são de igual importância; e (3) a melodia popular é uma espécie de inspiração para o desenvolvimento do processo criativo.

No artigo do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* sobre Bartók (Gillies 2001: 807), podemos encontrar a seguinte descrição de Adorno sobre o seu estilo: [...] na arte de Bartók não existe uma simples associação entre essas duas concepções musicais divergentes (Schoenberg e Stravinsky), mas uma síntese orgânica de ambas. Longe de desejar reconciliar os dois extremos, Bartók limitou-se a usá-las para formar o seu próprio sistema criativo... encontrou um ponto em que a herança do passado e a revolução do presente – restauração e progresso – convergiam. A sua abordagem às fontes da música erudita foi também similarmente transformadora, como o seu colega Constantin Brăiloiu observou: impressionismo, politonalidade, atonalidade, motorismo; Bartók viveu apaixonadamente entre todas essas revoluções e redefiniu para o seu próprio uso, com os seus próprios recursos enriquecedores, todos os sistemas. A irmandade dos povos, irmandade apesar de todas as guerras e conflitos. Tento – com todo o meu talento – servir esta ideia na minha música; por isso, não rejeito qualquer influência, seja ela eslovaca, romena, árabe ou de outra fonte qualquer. A única coisa que a fonte tem de ser é limpa, fresca e saudável!

São de grande importância para a comunidade musical as suas publicações educacionais: as antigas edições de piano clássico e estudos produzidos entre 1907 e meados de 1920, tais como *Bartók-Reschofsky*, e as suas composições para jovens pianistas (*for children, Mikrokosmos*), violinistas (*forty-four Duos*) e cantores (*27 coros*), assim como muitos arranjos simples de canções populares. Foi uma referência para as gerações seguintes e os seus trabalhos exerceram uma influência directa em compositores como Olivier Messiaen, Witold Lutoslawski, Benjamin Britten, Alberto Ginastera, George Crumb ou Aaron Copland.

Bartók considerou o conceito artístico de originalidade de obsessão romântica, e ficou conhecido pela sua atitude liberal no uso dos materiais. Os seus termos “cromatismo polimodal” e “novo cromatismo” entraram para a teoria da música. Entre os seus traços

mais originais encontram-se células interválicas, ciclos de intervalos, construções escalares, como por exemplo as escalas octotónicas. Em termos estéticos, Bartók absorveu um largo espectro de diversas correntes estéticas tais como as harmonias de Beethoven, o contraponto de Bach, ou dos seus contemporâneos, frequentemente chamados pólos modernistas, como Schoenberg e Stravinsky.

Como é sabido, o espectro de influências de Bartók é muito amplo; sobre esta temática Snively (1991: 34) aponta a abordagem das séries de Fibonacci, já que frequentemente Bartók estabelecia a forma das suas obras musicais em torno de esquemas proporcionais da série de Fibonacci, que se obtém derivando o número seguinte da soma dos dois números imediatamente precedentes: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, [...]. No âmbito da construção formal, também se utiliza o princípio da “Golden Section”, segundo o qual o clímax, ou acontecimento importante, da peça musical ocorre volvidos dois terços da duração total de uma secção ou andamento. Não obstante, os seus trabalhos de maturidade foram altamente influenciados pelos seus estudos musicológicos sobre música popular, particularmente húngara, romena e eslovaca, sendo um bom exemplo a obra *Contrasts*.

***Contrasts* (1940)**

Sobre a origem da obra, o violinista virtuoso, nascido na Transilvânia e contemporâneo de Bartók, Joseph Szigeti (in Leong et al 2008: 2) refere que foi ele próprio a sugerir a Benny Goodman que o autorizasse a propor a Bartók que escrevesse uma obra para os três – Goodman, Bartók, e ele próprio. Pretendiam uma obra de curta duração que correspondesse ao espírito das tradicionais rapsódias húngaras, com as duas partes características: lento – rápido (*lassú – friss*) e uma cadência virtuosística para o violino e para o clarinete em cada andamento. A primeira versão foi concebida como uma *rhapsodie*, com os dois andamentos *Verbunkos e Sebes*, contendo um estilo típico de

czardas húngaras com a abertura lenta e melancólica e o final rápido e selvagem. À partida, além das duas partes, a obra não poderia exceder a duração de 10 minutos, de forma que permitisse gravá-la num disco de 78 rotações (Tranchefort 1989).

A primeira versão da obra foi terminada em 24 de Setembro de 1938 e foi estreada no Carnegie Hall de Nova Iorque, a 9 de Janeiro de 1939 pelos dois dedicatários e o pianista Endre Petri, com o título *Rhapsodie Pour Clarinette et Violin (Deux Danses)*. Posteriormente, Bartók inseriu o andamento *Pihenó* e a obra ficou com a forma ternária tradicional de três movimentos (rápido – lento – rápido), ou seja, Moderato – Lento – Allegro Vivace. A partitura completa (Anexo A.1), só ficou pronta em Abril de 1940, e foi gravada um mês mais tarde. Esta gravação com 17 minutos, da versão definitiva com o título *Contrasts*, que serve de referência a esta análise (Anexo B.1), foi realizada pelos dois dedicatários: Benny Goodman (clarinete), Joseph Szigeti (violino) e pelo próprio compositor Béla Bartók (piano).

Contrasts tem a particularidade de ser a única partitura de música de câmara composta por Bartók a utilizar um instrumento de sopro. Na versão definitiva, os andamentos são: *I. Verbunkos (Recruiting Dance)*; *II. Pihenó (Relaxation)*; *III. Sebes (Fast Dance)*. As fontes populares são conservadas pelos movimentos extremos. Esta fusão entre formas binárias e ternárias provoca um tipo de escrita até então nunca explorada por Bartók, e que voltaria a ser utilizada no *Divertimento* (1940) e no *Third Piano Concerto* (1945).

Quanto ao título definitivo e à estética da obra, e sobre o principal material utilizado por Bartók, Folio (1993: 36) considera que a escolha de Bartók para o título, *Contrasts*, parece apropriada por várias razões; como Halsey Stevens sugere, esta peça é a primeira e a única obra do repertório de música de câmara escrita por Bartók, que explora sonoridades tão contrastantes; por isso, ele decidiu enfatizar esta disparidade, ao invés de tentar encontrar um equilíbrio. A variação de registo e timbre de cada parte

instrumental e o carácter distintivo de cada movimento são, decerto, outros tipos de contraste. Esta obra pluralista também exemplifica muitos conflitos da música em geral, tal como música popular *versus* música erudita, tonal *versus* atonal, sonoridades triádicas, ciclo de quintas *versus* trítonos, e modo maior *versus* modo menor.

Quantos às influências não eruditas e material harmónico e melódico encontrado em toda a obra, Snavely (1991: 33) refere que as raízes harmónicas e as escalas utilizadas em *Contrasts* vêm da música popular húngara, dando a Bartók os materiais essenciais para criar um contexto musical pungente, combinando e justapondo o modo maior e menor, integrando o carácter dissonante da escala menor húngara no tecido harmónico, resultando num trabalho com energia e cor incríveis. Embora não derivasse do jazz nem estivesse relacionada com ele, a estrutura harmónica do seu trabalho é muito à frente do seu tempo devido aos acordes resultantes da combinação de intervalos maiores, menores e diminutos que deu a *Contrasts* uma moldura harmónica que rivalizava com o jazz progressista.

Pelo facto de se destinar a Goodman e Szigeti, o piano tomou um papel de suporte, sendo o clarinete e o violino muito privilegiados, com cada um destes a ter uma cadência nos movimentos extremos. O clarinetista usa dois clarinetes (Lá e Sib) e o violinista dois violinos, um com afinação normal e outro com afinações diferentes (scordatura). No início de *Sebes*, a afinação do violino é alterada, com a corda mi baixada meio-tom e a corda sol subida para sol suspenso. Passados 30 compassos, Bartók indica ao violinista: *Take another violin, as usual* (para o restante andamento). Já o clarinetista alterna várias vezes entre os dois clarinetes durante toda a obra. Como curiosidade, o clarinete em Lá não é normalmente utilizado por Goodman no jazz, embora o tenha tocado nesta obra, no *Quinteto K. 581* e no *Concerto K. 622* de Mozart e no *Concerto Op. 57* de Carl Nielsen.

Escrita entre a *Sonata for two Pianos and Percussion*, durante o ano que precedeu o *Violin Concerto*, *Contrasts* é uma obra destacada na produção de música de câmara de Bartók. Leong et al (2008: 3) referem que o primeiro andamento, *Verbunkos*, deriva de um tipo de música instrumental húngara oriunda das danças usadas para o recrutamento durante as guerras imperiais do séc. XVIII. As danças eram realizadas por uma dúzia de soldados e o seu sargento, e acompanhadas por músicos ciganos que improvisavam a partir de melodias populares, combinando a complexidade do que tocavam com a dificuldade dos passos de dança.

De acordo com Leong et al (2008: 4) muitos aspectos rítmicos de *Verbunkos* – o seu carácter de improvisação, os ritmos como  e o ritmo tipicamente húngaro  (derivado da acentuação na primeira sílaba), as frases de quatro compassos, e o contratempo *duvo* dominam o primeiro andamento de *Contrasts*. Os instrumentos característicos da música cigana que tocam *Verbunkos* – violino, clarinete, e cimbalom – são também retratados pelo compositor, com a substituição do último pelo piano. De facto, diversas partes de piano – os ornamentos, os acordes arpejados nos compassos 23-35 e os glissandos nos compassos 45-53, por exemplo – evocam o cimbalom.

A interacção entre o ritmo tradicional húngaro  e a articulação  – que se assemelha à articulação “swing” – permite concluir que Bartók explora em simultâneo um rítmico popular húngaro e o ritmo mais utilizado no jazz. Esta escrita, que caracteriza a articulação desigual das colcheias, pode ser também considerada uma influência de Goodman sobre Bartók, dado que o compositor conhecia os atributos do clarinetista no jazz.

A obra começa com uma anacrusa do violino a solo, cuja melodia sobe por tons inteiros a partir do segundo tempo e o acompanhamento do piano desce com a mesma escala,

cujas notas extremas formam o intervalo de 4ª aumentada (trítono). Para Folio (1993: 7) o esqueleto do trítono do motivo (geralmente expresso nas classes Lá e Ré#) é dramatizado através do trabalho a vários níveis. É introduzido, no início, com uma escala de tons inteiros descendo de uma tríade de Ré# maior para uma tríade de Lá maior nos compassos 1-2. O clarinete entra no compasso 3 com o motivo principal, iniciando o primeiro tema, uma melodia lídio-mixolídia, com o lá como centro e o ré# como elemento lídio.

Em termos rítmicos, este andamento tem uma alternância quase constante entre as diversas versões deste ritmo tradicional na música húngara e a articulação “swing”. Este motivo será desenvolvido pelo clarinete, transformando-se no Tema I.1, a partir do terceiro compasso (Exemplo 1).



Exemplo 1
Contrasts, Tema I.1 (cc. 3-5)

O clarinete tem uma escrita tecnicamente muito difícil, que põe à prova as aptidões de Goodman. A partir do compasso 13, o clarinete brilha tecnicamente, primeiro com arpejos em fusas que sobem e descem (cc. 13, 15, 18, 19, 20 e 22) e, nos compassos 16 e 17, com um *riff* (anexo 1) em cada compasso, enquanto o violino desenvolve o Tema I.1. Estes gestos espontâneos e o *riff* são também importados do estilo de Goodman enquanto improvisador de jazz e mostram uma clara influência do dedicatário na própria composição. De acordo com Folio (1993: 6) a estrutura do primeiro tema pode ser classificada de diversas formas; como uma variação do “alpha chord,” ou “set-class 4-17 [0347],” ou o que Kárpáti refere como “alternative structures”. A própria Folio

refere-se ao primeiro tema como uma relação de trítono entre a nota fundamental “lá” e “ré#” e o segundo motivo que junta a fundamental com uma 3ª maior e menor em simultâneo. Mais que uma coincidência, realmente b3 e b5 são duas *blue notes* no jazz e Bartók escreveu esta obra para um clarinetista de jazz.

No compasso 20, o piano acentua o segundo e quarto tempos, tradicionalmente fracos no compasso quaternário. Essas acentuações são um dos aspectos rítmicos essenciais de todo o jazz, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho. Simultaneamente surge uma frase polirrítmica, já que com o desenvolvimento da melodia iniciada pelo violino no quarto tempo do compasso 20, inicia-se um gesto musical de métrica ternária no piano ao qual o clarinete responde com uma subida em sextinas, pondo em evidência, mais uma vez, o carácter de improvisação da música. Apesar da complexidade harmónica do piano e melódica do clarinete, é de notar o uso dos intervalos de quarta perfeita das notas alvo da melodia do violino (cc. 21 e 22).

Entre os compassos 22-25, o clarinete desenvolve uma figura em quintinas cujos intervalos variam entre TMMT e TMTM (T=Tom; M=Meio-tom), fragmentos das diversas escalas octotónicas utilizadas por Bartók nas suas composições. Neste caso, a escala da qual foi retirado o fragmento tem a seguinte sucessão de notas (Leong et al 2008: 7): {Ab, Bb, C, C#, D#, E, F#, G}. No compasso 24, o violino apresenta parcialmente o Tema I.2, enquanto o clarinete inicia uma descida com nova passagem em quintinas. Este tema é apresentado totalmente no compasso 30 pelo clarinete (Exemplo 2).



Exemplo 2
Contrasts, Tema I.2 (cc. 30-32)

Outro exemplo de polirritmia é iniciado pelo piano no compasso 24, cuja resolução métrica se encontra no terceiro tempo do compasso 26 – *Piu tranquillo*. Este momento mostra de novo o recurso aos dois ritmos contrários referidos no início desta análise, embora  surja aqui numa das suas variações. Todo o material melódico é retirado da referida escala octotónica e, por isso, são frequentes os intervalos de terceira menor, terceira maior e trítonos. As notas mais utilizadas nesta secção são explicadas como fazendo parte de dois trítonos, segundo Leong et al (2008: 6) a classe principal de altura é Lá, o trítono principal é Lá-Ré#, e o trítono secundário é Dó-Fá#. É frequente que o movimento de Lá para Dó delineie secções relacionadas. De entre estas, as três classes de alturas mais importantes, Lá, Ré# e Dó, formam uma tríade diminuta enarmónica (Lá-Dó-Ré#) [...] estas relações funcionam como duas contraposições importantes no andamento, Dó-Dó# e Ré#-Mi e criam duas sonoridades significativas para a obra.

No compasso 26, começa uma secção mais lenta, na qual os três instrumentos produzem uma grande tensão, consequência da dinâmica e polirritmia. Este clímax vai-se diluindo e o *diminuendo* do compasso 29 conduz a música para o ambiente do início, com o clarinete a tocar de novo a parte principal, com material do Tema I.1. Esta secção tranquila de quatro compassos (cc. 30-33) vai crescendo lentamente, devido à inclusão de diferentes acordes em simultâneo pelo piano, exemplo de politonalidade, enquanto uma nova subida virtuosística do clarinete (c. 37) traz de volta o ambiente agitado, com o clarinete a tocar notas muito agudas (cc. 38 e 39).

Desde o início, o clarinete e o violino complementam-se, cada um com suas linhas diferenciadas; porém a secção *Meno Mosso* seguinte (c. 40) apresenta, pela primeira vez na obra, uma semelhança rítmica entre o clarinete e o violino, embora interrompido nos quatro compassos seguintes (cc. 41-44), nos quais voltam à relação de complementaridade (diálogo) entre si, com a pontuação em semínimas pelos acordes do piano. O regresso à semelhança rítmica dá-se no compasso 45, que continua até à coda (c. 57). O Tema I.1 é então recordado ora pelo clarinete, ora pelo violino e desenvolvido, como se de uma variação se tratasse.

Esta secção é vista por Folio (1993: 9) como um motivo Mm (maior-menor) que surge na secção mais forte (cc. 45-47), primeiro como um conjunto de três notas (Dó-Ré-Mi) no piano, evoluindo para um conjunto completo de quatro notas no compasso 49 (Ré-Fá-Sol-Sib, ou Ré Mm) e combinando com Lá Mm no momento tensão do quarto tempo do compasso 53. Esta combinação de Lá Mm e Ré Mm expressa a polaridade de Lá-Ré. Quando dois acordes Mm se combinam à distância de trítano (como no compasso 53), formam a escala octotónica. Quando são combinados à distância de uma terceira maior, formam outro conjunto simétrico, 6-20 [014589] – o conhecido hexacorde “mágico”.

No compasso 72, o piano assume o desenvolvimento do Tema I.1, enquanto o violino e o clarinete vão interagindo com o ritmo do Tema I.2, desta vez com um ritmo semelhante. O primeiro andamento acaba com a cadência de clarinete, em cuja análise da partitura editada pela *Boosey & Hawkes* (Anexo A.1) fica evidente que Goodman toca na gravação (Anexo B.1) uma variação diferente da que está escrita na partitura (Exemplo 3).



Exemplo 3
Contrasts, passagem original (cadência)

A partitura tem, além da versão original da cadência, uma *variazione della cadenza*, embora, na gravação, Goodman faça uma alteração que consiste em repetir a quinta passagem de semicolcheias duas vezes, antes de tocar a passagem seguinte, que começa no registo grave (Exemplo 4).



Exemplo 4
Contrasts, variação de Goodman

A origem de *Verbunkos* e o seu carácter popular, cuja influência é notória em todo o andamento, terá levado Goodman a improvisar esta passagem. Segundo Leong et al (2008) o andamento assenta a sua estrutura na repetição e elaboração das canções populares que inspiraram Bartók, carácter que se mantém ao longo do andamento, evidenciado pela repetição de secções de material melódico. Consequentemente a construção musical desenvolve-se de forma livre, em especial no instrumento que toca a melodia principal, dando à música um carácter espontâneo com frequentes mudanças de tempo.

A estrutura formal do primeiro andamento adapta várias formas comuns na tradição erudita; no entanto, a sua abordagem é feita de forma bastante livre pelo autor. Para Leong et al (2008: 5) a forma do movimento é incomum, até paradoxal. Combina a forma da sonata, a concepção ternária em forma de arco, de maneira que ambos confirmam e negam os aspectos padrão dos três modelos formais. A forma sonata está truncada, com o Tema I.2 a aparecer apenas na exposição, o desenvolvimento foca-se exclusivamente no Tema I.1 e a repetição apresenta o material do primeiro tema rearranjado num compasso quaternário. O design ternário corresponde ao material temático – do Tema I.1 (exposição), Tema I.2 (exposição) e Tema I.1 (desenvolvimento e repetição) – mais do que à extensão maior habitual, articulando o momento crucial do movimento com a junção entre a exposição e o desenvolvimento.

O segundo andamento tem duas secções contrastantes. No início é apresentado o Tema II.1 (Exemplo 5) num ambiente muito lento, com frases longas e movimentos melódicos

contrários entre o violino e o clarinete, enquanto o piano ornamenta as notas longas da melodia com trémulos muito suaves.



Exemplo 5
Contrasts, Tema II.1 (cc. 1-3)

As colcheias do piano no compasso 19 fazem prever um aumento de tensão que conduz, pouco a pouco, ao *tutti* para o Tema II.2 (Exemplo 6), totalmente contrastante relativamente à agitação, embora o tempo seja o mesmo do início ($\text{♩}=60$). A coda traz de volta o ambiente tranquilo do início, cujo débito rítmico vai diminuindo e o piano retoma o Tema II.1, embora com uma harmonização muito mais complexa.



Exemplo 6
Contrasts, Tema II.2 (cc. 33-34)

Até este momento, o clarinetista tocou com clarinete em Lá, mas o início do terceiro andamento é para clarinete em Sib. O aspecto virtuoso, a música com uma forte marca popular de dança, as modulações constantes e os ritmos irregulares com origem no folclore búlgaro, marcam todo o andamento. A base rítmica começa com colcheias dobradas no violino, cuja estabilidade rítmica dá o suporte no qual “encaixa” a melodia. A introdução deste andamento, com o subtítulo *Fast Dance*, transporta imediatamente o

ouvinte para o ambiente popular da música de dança, pois tem um ritmo constante. O tema principal (Tema III.1) é apresentado pelo clarinete a partir do compasso 10 (Exemplo 7).



Exemplo 7
Contrasts, Tema III.1 (cc. 10-13)

O piano só começa a tocar no compasso 18, precisamente com a melodia em duas oitavas diferentes, mas com uma articulação muito marcada, ao contrário do clarinete que tocou a melodia em *legato*. O tempo mantém-se e o piano complementa a melodia a partir do compasso 18, em diálogo com o clarinete e, a partir do compasso 35, esse diálogo passa para o violino e o clarinete, enquanto o piano substitui o violino no papel de suporte rítmico em colcheias.

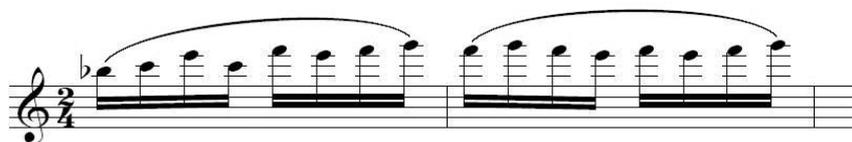
No compasso 50 começa uma nova secção indicada *Meno Vivo*, que trava imediatamente a música e cria o ambiente para o Tema III.2 (Exemplo 8) que dá lugar a uma variação do tema principal no compasso 59, cuja indicação de *Tempo I* recupera o ambiente popular do início do terceiro andamento. As variações sucedem-se e a interacção entre os três instrumentos vai alternando, embora o piano mantenha sempre o seu papel de suporte, função habitual na música de câmara.



Exemplo 8
Contrasts, Tema III.2 (cc. 53-56)

Há a registar um aspecto rítmico muito interessante, entre os compassos 82-89, durante os quais Bartók escreve ritmos irregulares. Apesar de manter na partitura o compasso 2/4, a música tem uma estrutura rítmica diferenciada, nomeadamente a alternância entre grupos de duas e três colcheias. Esta alternância surge de forma aleatória, causando no ouvinte a sensação clara de polirritmia, muito comum na música romena. No compasso 90, temos uma outra variação do Tema III.1, com imitações entre o violino e o clarinete a tocarem em bloco, e a resposta do piano em oitavas, naturalmente nas duas mãos.

A diversidade rítmica mantém-se a partir do compasso 93 mas, desta vez, Bartók utiliza compassos diferentes, como forma de evidenciar as polirritmias. No compasso 98, volta o compasso 2/4 do início e, no compasso 103, temos o novo Tema III.3 (Exemplo 9), que tem a particularidade de ser tocado pelo violino e pelo clarinete com movimentos contrários. O piano mantém o seu papel de suporte, fazendo realçar as tensões indicadas pelo compositor, de forma a evidenciar os crescendos do violino e do clarinete, no decorrer das suas imitações. Esta secção imitativa termina no compasso 131, a partir do qual a música tem uma paragem, ainda que breve.



Exemplo 9
Contrasts, Tema III.3 (cc. 103-104)

A próxima secção é muito polirrítmica e extremamente rápida; começa no compasso 132 e o clarinetista volta a tocar com o clarinete em Lá. Sobre esta secção, Snavely (1991: 39) refere que no compasso 132, um pequeno interlúdio com polirritmias que utilizam os compassos 8/8 e 5/8 alternados entre si provocam um momento de grande agitação. O insistente “ré” é o foco principal desta secção, mas desta vez sem a relação de trítono. A tonalidade é eólia.

É com o clarinete em Lá que Goodman toca o Tema III.4, a partir do compasso 134 (Exemplo 10). Este tema é imitado em contraponto pelo violino, a partir do compasso 138, ficando o clarinete no registo grave a fazer uma contra-melodia, enquanto o piano mantém o movimento rítmico de suporte.



Exemplo 10
Contrasts, Tema III.4 (cc. 134-135)

No compasso 149, surge uma variação do Tema III.4, entre o clarinete e o violino em uníssono, enquanto o piano toca um movimento contrário, em paralelo, entre a mão esquerda e a mão direita. Os dois instrumentos continuam com o mesmo ritmo e vão desenvolvendo o Tema III.4. No entanto, deixam de tocar em uníssono a partir do compasso 151. O paralelismo entre o violino e o clarinete regressa no compasso 166 (tocando o violino duas notas de cada vez) até ao final da secção em *ritardando* no compasso 168. Um compasso depois, volta o *Tempo I* com outra variação do tema principal do terceiro andamento, tocada durante quatro compassos em *tutti* e imitada a seguir pelo clarinete e o violino. Entretanto, o clarinetista voltou a tocar clarinete em Sib a partir do compasso 172. O tema principal regressa na sua forma quase original, a partir do compasso 196, onde a indicação de *Tempo Piu Mosso* recupera o ambiente do início do terceiro andamento. A música atinge um clímax ao nível da complexidade dos três instrumentos que irá desaguar na cadência do violino a partir do compasso 212.

Ao contrário do primeiro andamento, a secção final depois da cadência do violino é muito grande, e a música recomeça, com os três instrumentos em simultâneo no compasso 213. Voltamos ao *Tempo Primo*, com um movimento constante de semicolcheias, dividido entre o clarinete (durante quatro compassos), depois o violino

(mais quatro compassos) e quando parece que a música vai acabar, volta o tempo de $\text{♩} = 126$ que prepara o regresso ao tema principal do terceiro andamento (III.1) embora *Meno Mosso*. Estamos na coda e, após as semicolcheias articuladas pelo piano, que começam no compasso 130, a pouco e pouco dá-se o regresso ao ambiente do início e adivinha-se o final da obra.

É curioso assinalar, por exemplo, o movimento constante de semicolcheias conseguido por Bartók a partir do compasso 241, embora a escrita seja dividida entre o clarinete e o violino. Este princípio mantém-se até ao compasso 248, a partir do qual começa o Tema III.3 reexposto com algumas alterações. Depois de mais polirritmias e hemíolas no compasso 270, e após o *allargando* de cinco compassos, volta o ambiente de semicolcheias tocadas de forma constante pelo clarinete e violino em *divisi* (cc. 274 - 299). Após as *apoggiaturas*, muito comuns na música popular romena e nas czardas, os três instrumentos encontram-se ritmicamente no compasso 305 e seguem juntos até ao final em *sf*, antecedido por um *pouco alargando*.

Sobre a linguagem de Bartók em termos do processo composicional, no tocante a aspectos formais e exploração harmónica, Folio (1993: 26) considera que um dos aspectos fascinantes do estilo de composição de Bartók, que é especialmente visível em *Contrasts*, é o dom para combinar estilos e técnicas díspares numa linguagem que lhe é verdadeiramente própria. Embora a linguagem de *Contrasts* não seja tonal porque não utiliza a harmonia funcional, depende em muitos aspectos da tonalidade para exprimir o seu sentido. Apesar das experiências de forma com a estrutura ternária tradicional e a forma sonata, muito do processo de desenvolvimento dos motivos depende de técnicas contemporâneas.

Além dos elementos da estética do compositor e da evidente influência popular da obra, é plausível afirmar que Bartók tenha sido influenciado por Goodman. Tanto a escolha do material melódico e harmónico com carácter de improvisação do primeiro andamento, assim como a exploração da particularidade *off-beat* do ritmo *duvo*, cuja característica se assemelha ao contexto rítmico produzido pela secção rítmica do *swing*.

Aliás, no seu artigo sobre a obra, Folio (1993) refere a utilização da relação melodia/harmonia típica do jazz; as duas *blue notes* aparecem normalmente no contexto dos acordes de sétima da dominante, a terceira bemol (b3) é considerada #9, enquanto a quinta bemol (b5) é #11.

Embora muito do material que serve de ponto de partida para a composição de *Contrasts* tenha origem na música não erudita, o resultado final é uma obra do repertório erudito de concerto, que tem na sua génese temas de raiz popular. Assim, esta obra, importantíssima no repertório de câmara com clarinete, tem influências de vários quadrantes. Por um lado, as fontes populares em termos de material temático e o facto de ser uma obra escrita para Goodman, têm também a assinatura do seu estilo; temos como exemplos a passagem improvisada da cadência (Exemplo 4) ou a utilização do vibrato pouco comum nas interpretações dos clarinetistas eruditos. A óbvia influência popular em toda a peça, combinada com a possível sugestão de jazz (já antes mencionada), também sugere o uso de diferentes cores e técnicas associadas a esses idiomas. Por exemplo, Benny Goodman não hesita em acrescentar o vibrato ou um glissando subtil em passagens inapropriadas. Por exemplo, Szigeti desliza de dó para o si nos compassos 30 e 35 do Tema I.2 (Anexo B.1).

Goodman saberia com certeza a origem popular do primeiro andamento e a alteração introduzida na cadência que se ouve na gravação (Exemplo 4) é uma mostra do carácter de improvisação desse primeiro andamento em particular. Também o material do terceiro andamento está intimamente relacionado com a música que tornou Goodman famoso; se o Tema III.1 é claramente música popular de dança, também o *swing* da década de 1930 é música popular de dança.

2.6.2 Igor Stravinsky

Igor Stravinsky (1882-1971) nasceu na Rússia, tendo iniciado os seus estudos musicais no Conservatório de São Petersburgo em 1905. É considerado por muitos como o compositor mais influente de todo o séc. XX e foi eleito pela revista *Time* como uma das cem personalidades mais importantes de todo o século. Além do reconhecimento que recebeu enquanto compositor, também ficou famoso como pianista e maestro, dirigindo muitas das estreias das suas próprias obras, entre as quais está o seu *Ebony Concerto*.

A sua carreira enquanto compositor tem uma estética muito diversificada. Adquiriu fama internacional com os três *ballets* encomendados pelo empresário russo Sergei Diaghilev: *The Firebird* (1910), *Petrushka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913). Em 1910 viajou para Paris para a estreia de *The Firebird*. Entretanto, *Petrushka* e *Le Sacre du Printemps* já foram escritas na Suíça, o que lhe permitiu conhecer Werner Reinhart. Do apoio financeiro dado por este excelente clarinetista amador suíço, surgiu *L'Histoire du Soldat*, cuja primeira apresentação foi dirigida pelo maestro suíço Ernest Ansermet, em 28 de Setembro de 1918, no Teatro Municipal de Lausanne. A partir desta obra surgiu, um ano mais tarde, um arranjo para clarinete, violino e piano, que também seria tocado por Reinhart. Em agradecimento pelo apoio recebido, Stravinsky dedicou-lhe as suas célebres *Three Pieces for Solo Clarinet*, compostas entre Outubro e Novembro de 1918, obra central no repertório de clarinete solo até hoje.

Em 1920, Stravinsky mudou-se para França e estabeleceu uma relação de negócios muito importante com o construtor de pianos Frances Pleyel, que se tornou seu agente e o apresentou a muitos dos músicos importantes de Paris. Esteticamente, depois de uma primeira fase russa vem, a partir da década de 1920, a fase neoclássica. Os trabalhos deste período fazem uso das formas musicais tradicionais, como o concerto grosso, a

fuga ou a sinfonia. Em Setembro de 1939, mudou-se para os Estados Unidos, tendo casado com Vera de Bosset em Bedford, a 9 de Março de 1940. Estabeleceu-se então em Los Angeles, o que lhe permitiu um contacto regular com muitos músicos e artistas de outras artes que viviam nessa área. Em 1945 compôs o *Ebony Concerto* e, no ano seguinte, com 58 anos de idade, naturalizou-se cidadão americano.

Ebony Concerto (1945)

Ebony Concerto foi escrito sob encomenda do clarinetista de jazz Woody Herman, contemporâneo de Goodman. O *Concerto* tem uma duração de cerca de 9 minutos e divide-se em três andamentos (Anexo A.2). Começa com um *Allegro Moderato* com uma pulsação nervosa, segue-se um *Andante (bluesy)* e o *Moderato* final, que é extremamente activo e movido. A peça é dominada por ambientes contrastantes, por polirritmias e frequente utilização do *staccato*, em contraste com momentos de enorme transparência e pureza clássica. A gravação em análise (Anexo B.2) tem como solista Benny Goodman, acompanhado pela *Columbia Jazz Combo* e direcção do próprio Igor Stravinsky.

A nota da gravação do CD *Meeting at the Summit* faz referência ao *Columbia Jazz Combo*. Segundo Charles Russo, que fez parte do *ensemble* que executou a peça para a gravação, o *Columbia Jazz Combo* foi formado por um grupo de músicos *freelancers*, contratados pela Columbia para a gravação deste disco. Russo recorda que o trompetista de jazz Doc Severinson, do *The Tonight Show* de Johnny Carson, fazia parte do grupo.

Quanto à origem do título e alguns aspectos que influenciaram Stravinsky no processo de composição, Parsonage (2003: 15) refere que quando se executa a peça é importante

conhecer a explicação de Stravinsky a respeito do título: “*Ebony* não significa ‘clarinete’, mas sim ‘africano’ ”. Stravinsky continua dizendo que “os blues, para mim, significam a cultura africana”, e é a influência dos blues, mais do que o contemporâneo *bebop*, que se distingue mais claramente na peça, particularmente no segundo e terceiro andamentos.

A constituição da orquestra é a seguinte: *Solo Bb Clarinet, 2 Eb Altos, 2 Bb Tenors, Eb Baritone, Bb Bass Clarinet, French Horn, 5 Bb Trumpets, 3 Trombones, Piano, Harp, Guitar, Bass, Tom-Tom, Cymbals Drums*. De facto, a instrumentação da orquestra que acompanha o clarinete solo nesta obra é baseada na *big band* tradicional de jazz com cinco saxofones, três trombones, cinco trompetes, e secção rítmica composta pelo piano, guitarra, baixo e percussão. Além destes, Stravinsky incluiu ainda três instrumentos mais comuns na orquestra sinfónica: trompa, harpa e clarinete baixo (embora este último seja mais utilizado no jazz contemporâneo, especialmente nas *big bands*).

Para Parsonage (2003: 15) o primeiro andamento está escrito com base na forma típica da sonata. A abertura tem grande unidade e interesse rítmicos, e a segunda ideia é mais melódica, ainda que alguns resquícios do tema inicial permaneçam no acompanhamento. O floreado a solo para clarinete e piano ocorre antes da reexposição da secção de abertura, um lugar convencional para esse material “de desenvolvimento”. O segundo andamento é num compasso binário simples, e o terceiro consiste num tema e variações. Por isso, a peça assenta nas formas “clássicas” convencionais.

Nesta análise torna-se preferível utilizar os números de ensaio, uma vez que a edição *Boosey & Hawkes* (Anexo A.2) utiliza esse meio, correspondendo os números às diversas secções da obra. Stravinsky explora a estrutura da forma sonata do primeiro andamento, de modo relativamente livre. A introdução é baseada em semínimas e colcheias, mas com uma articulação incisiva e com muitas acentuações, aliás típicas da

sua música. Começa com uma base rítmica que vai sofrendo diversas alterações (variações) mas mantém-se ao longo de quase todo o andamento (Exemplo 11). De um modo geral, o compositor utiliza a orquestra por naipes, da mesma forma que a *big band* é utilizada no jazz.

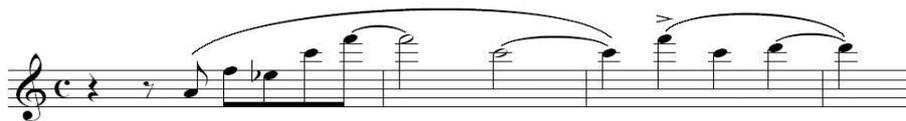


Exemplo 11

Ebony Concerto, base rítmica (cc. 1-4)

A base rítmica começa no naipe de saxofones (número 1), no número 2 são acrescentadas umas pontuações rítmicas pelo segundo e terceiro trompetes. Já no número 3, a trompa e a harpa juntam-se aos saxofones, enquanto no número 4 a base rítmica dos saxofones é acompanhada por colcheias da harpa, tocando o contrabaixo nos tempos fortes. A partitura vai alargando, e dois compassos antes do número 7 aparecem os trombones pela primeira vez. No número 8, todos os metais tocam juntos; no entanto, como acontece nas *big bands*, a separação entre metais e palhetas é evidente. São de salientar as entradas (*sempre staccato*) da harpa, em anacrusa para o número 4 e a sequência dada pelo piano a esta passagem a partir do número 6, com a indicação *marcato*.

A primeira passagem da obra em *legato* é tocada pelo piano, um compasso antes do número 10 e os intervalos de sexta maior que dominam essa intervenção dão o mote para o início da melodia do clarinete solo, que entra em anacrusa para o número 10. Enquanto o clarinete toca a melodia principal do Tema I.1 (Exemplo 12), o trombone 1 toca uma contra-melodia com as mesmas características. Estas linhas melódicas apresentadas em *legato*, cuja figura mais curta é a semínima, têm uma natureza estética totalmente contrastante com a base rítmica repleta de *staccato*. Antes da entrada do Tema I.1, a armação de clave tem dois bemóis e centro tonal em Sib; no entanto, após a entrada em anacrusa para o número 10, há uma mudança de armação de clave para três bemóis no efeito real, cujo centro tonal é Mib.



Exemplo 12
Ebony Concerto, Tema I.1 (número 10)

Apesar dos respectivos centros tonais, a música é muito complexa harmonicamente, utiliza acordes muito amplos e está repleta de dissonâncias. A exploração dos naipes volta a estar em evidência, pois a melodia do clarinete no número 8 é acompanhada pelos metais, enquanto a sua reexposição pelo trompete no número 10a coincide com o regresso dos saxofones a tocar a base rítmica.

O Tema I.2 (Exemplo 13), que o clarinete apresenta a partir do número 15, tem o carácter *staccato* da introdução da obra. A base rítmica é retomada no número 16, tocada desta vez por todos os metais (trompetes e trombones); quanto à parte de

clarinete solo tem muitas tercinas, que simulam uma improvisação escrita, em contraste com as colcheias da base rítmica, especialmente a partir do número 17.

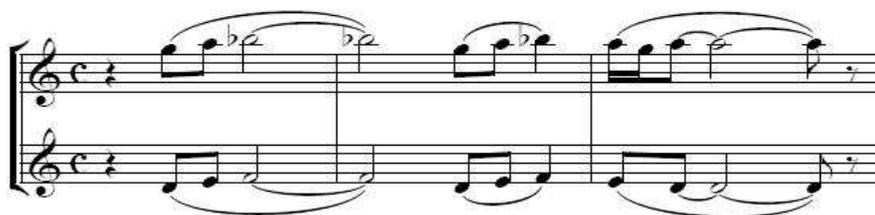


Exemplo 13
Ebony Concerto, Tema I.2 (número 15)

Após a conclusão do segundo tema pelo clarinete solo em diminuendo, começa a reexposição (número 9a), com o regresso à tonalidade do início e os metais a retomarem a base rítmica, desta vez com surdinas. A melodia principal do Tema I.1 é agora tocada pelo primeiro trompete e a contra-melodia pelo saxofone barítono (a partir do número 10a), enquanto o clarinete solo só volta a tocar no final do primeiro andamento, fazendo um pequeno apontamento que conclui a frase dos outros clarinetes (dobrados pelos saxofonistas). Apesar de a reexposição estar associada ao regresso da tonalidade do início, as melodias estão transpostas e sofrem algumas transformações. Por outro lado, são salientar os diferentes timbres explorados por Stravinsky especialmente neste primeiro andamento, através das diferentes associações de instrumentos.

Como é sabido, Stravinsky escreveu diversas obras importantes que incluem o clarinete, sendo natural a relação entre elas. Jae Ellis Bull (2006: 41) refere que a actividade rítmica do primeiro andamento lembra secções de uma obra anterior de Stravinsky, *L'Histoire du Soldat*. O segundo andamento, *Andante*, tem uma relação mais estreita com o jazz do que qualquer dos outros dois, dada a sua semelhança com uma peça de *blues*.

O segundo andamento é o mais pequeno da obra, com apenas 26 compassos. De acordo com Parsonage (2003: 15) este andamento usa uma melodia com influência de *blues* ecoando entre os saxofones tenor e barítono, e trompete com surdina. No fim de ambas as secções do compasso binário, é introduzida a cor de um ensemble de clarinetes bastante marcado, o que contribui para o ambiente escuro e sombrio desta secção. Começa logo com o tema principal que tem um som *bluesy* (Exemplo 14).



Exemplo 14

Ebony Concerto, Tema II.1 (número 1)

Este andamento alterna secções com armação de clave e outras sem armação, o que acontece em diversas secções da obra. Por exemplo, até ao número 3 a partitura não tem armação de clave, no número 3 passa a ter dois bemóis no efeito real e, do número 21 até final, volta a não ter armação de clave. O carácter *bluesy* está relacionado com as secções sem armação de clave, a opção de Stravinsky de não escrever a música com uma armação de clave terá, provavelmente, a ver com o carácter *bluesy*, uma vez que, apesar de os *blues* serem música de base tonal, a sua escrita implicaria muitas alterações em relação à armação de clave e provocaria alguma confusão na leitura. As questões relacionadas com o som *bluesy* serão aprofundadas no terceiro capítulo. Apesar de não ter armação de clave, o segundo andamento desenvolve-se num ambiente harmónico essencialmente menor, com muitas notas alteradas, diversos cromatismos (segundo

compasso do número 3, por exemplo), trítonos (dois compassos antes do número 3) e diversos fragmentos por quartas (segundo compasso do número 3, por exemplo).

O clarinete solo toca apenas em oito compassos, em três momentos diferentes e, em todos eles, não tem nenhum protagonismo especial. Junta a sua voz ao *riff* em semicolcheias tocado pelos saxofones tenor e barítono (ao quarto compasso do número 2), complementando a frase tocada pelos dois clarinetes da orquestra (antes do número 4) e na última frase em semicolcheias (últimos quatro compassos), com que acaba o andamento.

Na interpretação que serve de referência a esta análise (Anexo B.2), há a registar a articulação em estilo *swing* da passagem dos clarinetes no número 3, apresentada no Exemplo 15. Esta passagem está escrita em semicolcheias iguais e não contém nenhuma indicação especial, mas a sua articulação assemelha-se ao estilo *swing* das baladas de jazz. Sabendo que os músicos que gravaram esta versão tinham uma forte actividade como músicos de jazz e que a gravação foi dirigida pelo próprio Stravinsky, tudo leva a crer que o próprio pretendia essa articulação de conotação jazzística.



Exemplo 15

Ebony Concerto, interpretação *swing* (número 3)

Ao nível rítmico, é de assinalar a semelhança entre o contrabaixo e a bateria durante todo o andamento, prática comum na secção rítmica de uma *big band* de jazz. Quanto à conjugação das colcheias a tempo dos trompetes, com os contra-tempos dos trombones, no número 4, sugere uma dobragem do tempo, sendo também este efeito explorado frequentemente no jazz.

O tema principal do terceiro andamento (Tema III.1) começa com o mesmo tempo ($\downarrow=84$) do segundo andamento e é apresentado pelo clarinete baixo em uníssono com o contrabaixo (Exemplo 16). Consiste numa melodia *bluesy* à base da escala pentatónica menor no registo grave, pontuada em *staccato* pelo *tutti*. Essa melodia vai ser desenvolvida pelo primeiro tenor (a partir do número 3), depois pelo segundo trompete com surdina (a partir do número 6) e também pela trompa (a partir do número 11).



Exemplo 16

Ebony Concerto, Tema III.1 (antes do número 1)

De acordo com Robert Nelson (1962), que estudou profundamente a música de Stravinsky, o terceiro andamento funciona como tema e variações em termos formais e a própria melodia é desenvolvida com esse espírito. De facto, o terceiro andamento incorpora a técnica de forma livre e a estrutura do andamento consiste num tema simples, três variações e uma pequena coda. Também aqui é tomado como base um tema simples inspirado nos *blues*, que usa apenas quatro notas e incorpora uma terceira menor proeminente.

Para Parsonage (2003: 15) a variação inicial (*Con Moto*) tem um carácter cómico, burlesco, com os clarinetes a responder, em glissando e muito staccato. Uma reiteração do tema inicial leva a uma segunda variação que incorpora virtuosos floreios do clarinete, saxofone alto, saxofone tenor e clarinete baixo. Um motivo harmonizado do tema original usando o primeiro, o terceiro e o quarto graus da escala menor é usado nos saxofones como acompanhamento nesta secção. Isso garante a base para a coda da peça, à qual o staccato e a surdina conferem interesse tímbrico. O fim da peça é suavizado, mas mesmo assim a presença de uma terceira (fá) na harmonia sugere o triunfo da surdina e o efeito global é poderoso. Tal parece criar no ouvinte a expectativa de termos uma *big band* a tocar bastante forte no fim da peça (Anexo B.2).

Em termos formais, a 1ª Variação tem início no número 3 e coincide com a mudança de andamento (*Con Moto*), sendo conduzida ritmicamente pelos dois clarinetes da orquestra com um *divisi* de semicolcheias em *staccato*, enquanto a melodia principal (Exemplo 17) começa no primeiro tenor, passando depois para o trompete e mais tarde para a trompa.



Exemplo 17

Ebony Concerto, melodia da 1ª Variação (número 3)

Pequenas alterações são constantes e a música está cheia de surpresas. A melodia principal está sempre a mudar de solista e simultaneamente ocorrem momentos que separam as secções. Nelson (1962: 332) fala de alguns pormenores relacionados com o

carácter de improvisação do material temático deste andamento, em especial ao nível do ritmo, no qual se vê claramente o método composicional utilizado em *Ebony Concerto*, no qual o tema é organizado em diversas repetições de figuras temáticas sincopadas.

O exemplo 18 mostra as transformações sofridas pelo tema principal a partir do número 3, no qual começa a 1ª variação. No fundo, é como se o instrumento que toca a melodia estivesse sempre a fazer uma improvisação rítmica à volta do tema apresentado no início do terceiro andamento. Nelson (1962: 339) refere que o aspecto progressivo da sua música é consabido. O próprio Stravinsky afirmou “Nunca repito – limito-me a continuar”. A atitude de Stravinsky adquire especial interesse no campo da variação, pois aqui, porventura mais do que em outras formas, acontece por vezes os compositores não se coibirem de ser perfunctórios e de repetir.

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two systems. The first system features a treble clef staff for Tenor Saxophone (T. Sax.) and a bass clef staff for Bass Clarinet and Bassoon (B. Cl., Cb.). The treble staff is divided into 'Motif' and 'Extension' sections. The bass staff is labeled 'Theme Melody' and 'cantabile'. The second system features a treble clef staff for Trumpet (Tpt.) and a bass clef staff for Trumpet (Tpt.). The treble staff is labeled 'Motif' and 'etc.'. The bass staff is labeled 'Tpt.' and 'etc.'.

Exemplo 18

Ebony Concerto, Variação do Tema III.1 (número 3)

No número 10, os metais fazem um separador, após o qual a melodia passa para a trompa. Um novo separador aparece no número 16, desta vez para devolver a melodia ao primeiro tenor, voltando também o acompanhamento do início da variação. Na

verdade, enquanto a trompa toca a melodia, o acompanhamento em colcheias também é diferenciado, mantendo as mesmas notas em cada instrumento, criando assim sucessões de acordes nos clarinetes e guitarra. Stravinsky junta ainda uma hemíola na secção rítmica que sugere o compasso 3/4, uma vez que a variação está escrita em compasso 2/2. O tema principal volta a ser tocado no número 21 de forma muito semelhante à primeira secção deste andamento.

A partitura volta a não ter armação de clave e a mudança de tempo ($\text{♩} = 132$) do número 24, marca o início da 2ª variação, tocada pelo clarinete solo (Exemplo 19). Também aqui a relação com o jazz é evidente, enquanto o trio constituído pela harpa, guitarra e contrabaixo tocam um baixo estável ora nos primeiros, ora nos terceiros tempos; os *backgrounds* dos saxofones são de novo ao estilo das *big bands* de *swing*, com a articulação das colcheias a soarem de forma semelhante à divisão 12/8 do clarinete solo.



Exemplo 19

Ebony Concerto, 2ª Variação (número 24)

A audição de outras gravações permite concluir que esta passagem está intimamente relacionada com o som das *big bands*, de forma que o simples sincopado do naipe de saxofones remete o ouvinte para uma peça de jazz. Esta variação é muito mais pequena que a primeira e claramente contrastante em relação à parte do clarinete solo. Apesar do compasso 4/4 e do acompanhamento semelhante à 1ª variação, a melodia em tercinas faz parecer o compasso 12/8, como acontece no primeiro andamento, constituindo mais

um exemplo de uma improvisação escrita. A exploração da subdivisão ternária, em contraste com o acompanhamento baseado em semínimas a tempo, produz o efeito de uma improvisação escrita, na qual todo o balanço rítmico se encontra no instrumento solista.

Segue-se a 3ª Variação, a partir do número 26. Enquanto o motivo principal continua em tercinas, o acompanhamento passa a semínimas com uma articulação em staccato muito incisivo. Na verdade, a grande diferença está no acompanhamento da orquestra, mudando o conteúdo musical de forma acentuada. As intervenções a solo do clarinete baixo no segundo compasso do número 26, do primeiro alto no número 26 e do clarinete solo no número 28 são escritas em tercinas de colcheia, fazendo parecer o compasso 12/8, tal como a parte do clarinete solo no início da 2ª Variação.

Durante os números 30 e 31, a articulação das tercinas mantém-se de forma constante, primeiro no clarinete solo, depois no primeiro tenor, terminando no clarinete baixo. Nos tempos em que o instrumento solista não tem tercinas na sua melodia, essas são complementadas pela guitarra e pelo piano, recorrendo a arpejos cujos intervalos são de oitava e nona. Nesta secção, é evidente um movimento constante de tercinas dividido entre os vários solistas. No número 31 desfaz-se a articulação de semínimas em todos os tempos e, no número 32, o clarinete solo retoma a melodia do início da 2ª variação.

A coda, última secção da obra, consiste no regresso ao início do terceiro andamento (Tema III.1) embora com toda a orquestra a tocar, com excepção para o clarinete solo e o piano, que apenas se juntam ao *tutti* no número 36. Quanto à instrumentação, Stravinsky explora os instrumentos com a sua associação por naipes, fazendo esse jogo tímbrico durante todo o *Concerto*, e apenas no final do terceiro andamento (número 36), é que toca toda a orquestra. A obra termina num grande clímax, com o ambiente *bluesy* com que começou o terceiro andamento.

Neste *Concerto*, Stravinsky explora diversas influências tanto da música erudita como do jazz. A orquestra de jazz, a chamada *big band*, é o “instrumento” mais representativo de todo o jazz; e o autor utiliza-o de forma tradicional, com os naipes a tocar juntos em muitos momentos, apesar de serem também explorados aspectos tímbricos em conjunto com os três instrumentos suplementares, conforme assinalado. Ainda assim, podemos encontrar outras influências da música clássica, conforme refere Bull (2006) é aqui utilizada a forma sonata no primeiro andamento, *Allegro moderato*. O terceiro andamento, *Moderato, Con moto* tem uma estrutura de tema e variações, como acontece na música clássica. Também as palavras *Allegro* e *Andante* que definem os andamentos, são muito comuns na música clássica.

Por outro lado, para Parsonage (2003: 15) o *Ebony Concerto* pode ser considerado um retrato escrito do jazz. Particularmente o piano e o floreado a solo do clarinete no primeiro movimento são bons exemplos de “improvisação escrita” que podem ter sido influenciados pelo *bebop* que Stravinsky andava a ouvir na altura, mas ficam como a sua própria linguagem musical para a peça. Associada a isto, está a ideia de Stravinsky de que “a performance de jazz é mais interessante que a composição de jazz”, referindo-se aos elementos não-anotados da música como a improvisação, mas isto também implica a interpretação do *Ebony Concerto* dirigida por Stravinsky, particularmente no que respeita aos percussionistas que fizeram uma abordagem jazz, incorporando uma diversidade de articulações (não-anotadas) e alguns elementos típicos do jazz.

Apesar da originalidade da obra, além do estilo *bluesy* do segundo andamento e de outros aspectos acima mencionados, encontramos ainda algumas referências a outros elementos comuns no jazz. A utilização das surdinas por parte dos metais pode encontrar-se no primeiro andamento a partir do número 2, através do efeito *in hat*. No segundo andamento *harmon mute*, e no último andamento, o que tem mais indicações sobre surdinas, temos *plungers, straight e harmon*. Também no terceiro andamento há outro efeito utilizado em todos os estilos de jazz, que é o efeito *lip slur*. Os três instrumentos extra que são acrescentados à *big band* são utilizados de forma muito

original. O clarinete baixo, dobrado pelo segundo tenor da orquestra, toma enorme protagonismo durante a peça; a trompa está intimamente ligada aos trompetes em termos rítmicos, embora as suas intervenções tenham um certo destaque ao nível melódico, como por exemplo quando toca a melodia principal no número 11 do terceiro andamento; e a harpa que tem uma parte muito semelhante à guitarra, tocando por vezes com o baixo.

Sendo considerado como um *Concerto* para clarinete com acompanhamento de orquestra, o solista não toca na maior parte da obra e, quando toca, nem sempre tem o protagonismo tradicionalmente atribuído ao instrumento solista em obras do género. Não obstante, é de registar a enorme dificuldade da parte do clarinete solo ao nível da exigência técnica, facto que põe em evidência o virtuosismo de Goodman nesta gravação. De realçar ainda que, apesar do carácter de improvisação de algumas secções da obra, Goodman respeita integralmente o texto original ao contrário de outros intérpretes que, não sendo músicos de jazz, alteram a partitura, numa tentativa de tornar a música mais jazzística. Este respeito de Goodman pelo texto original terá de certo a ver com o seu grande empenho em tocar repertório erudito ao longo da sua carreira.

2.6.3 Aaron Copland

Aaron Copland (1900-1990) é considerado por muitos como o mais importante compositor do séc. XX nos EUA; tendo sido também pianista, maestro, professor, escritor e crítico. Compôs música essencialmente para cinema, bailado, teatro, ópera e orquestra. Recebeu a sua formação formal em piano (1913-1917) com o professor Leopold Wolfsohn, que lhe ensinou obras de Mozart, Beethoven e Chopin. Estudou teoria e composição com Rubin Goldmark (1917-1921), tendo prosseguido os seus estudos na universidade depois da sua graduação na Boys High School em 1918. Estudou ainda piano com Victor Wittgenstein (1917-1919) e Clarence Adler (1919-1921). Entre os anos 1921 e 1924 continuou os seus estudos em Paris com Ricardo Viñes (piano) e Nadia Boulanger (composição). Enquanto escritor, Copland escreveu inúmeros livros e artigos muito apreciados, sendo de destacar *What to Listen for in Music* (1941) ou *The New Music* (1900-1960), escritos na sequência das suas aulas na *New School for Social Research*.

No final da década de 1930 e princípio da década de 1940, os *ballets* de Copland, os trabalhos patrióticos e obras como *El Salón México* (1932-1936) trouxeram a música popular para o seio da música de tradição erudita, para regozijo da crítica. Estas obras fizeram parte de um movimento iniciado na década de 1920, que defendia o conceito de jazz de concerto e não de dança, contribuindo para o reconhecimento do mesmo no seio de um público considerado mais erudito. Durante as suas viagens à América Central e América do Sul, na década de 1940, a música de Copland absorveu o folclore mexicano e começou a adaptar aspectos da música popular brasileira e cubana, como veremos no seu *Clarinet Concerto*.

Além de Paris, estudou também na Alemanha e Itália. Foi um seguidor de Darius Milhaud, de quem assimilou a música e os importantes tratados. Também desenvolveu uma admiração pela música de Gabriel Fauré e Gustav Mahler, de quem apreciava as texturas contrapontísticas. No entanto, o seu maior ídolo foi Igor Stravinsky e, segundo

o próprio, o que mais admirava na sua música era “o ritmo, a vitalidade, o uso frequente das dissonâncias e a sonoridade seca e dura”. Durante sucessivas décadas, Copland tornou-se o importante mentor de inúmeros compositores americanos, com grande destaque para o seu protegido Leonard Bernstein.

A sua *Third Sinfonia* (1944-46) é considerada a obra americana mais popular do séc. XX. A sua obra *Appalachian Spring* (1943-1944) ganhou os *Pulitzer Prize* e o *New York Music Critics Circle Award*. O sucesso da partitura para o documentário *The City*, encomendado para a feira mundial de Nova Iorque (1939-40), foi a primeira de cinco partituras para filmes de Hollywood, dos quais quatro tiveram nomeações para os *Oscars*. Finalmente em 1949, um filme com música da sua autoria, *The Heiress*, foi vencedor de um *Oscar*. As suas partituras para filmes e documentários tornaram-se paradigmáticas para o cinema americano pela forma subtil e sensibilidade dramática refinada com que a música servia o cinema.

O seu estilo esteticamente transversal, pode ser visto como incorporando elementos derivados da música judaica, afro-americana, anglo-americana e latino-americana. Em meados da década de 1920, Copland usou o que considerava as duas características mais importantes de expressão do jazz: o *snappy number* e os *blues* para evocar, respectivamente, a excitação e a solidão da vida urbana moderna. Não há dúvida que o jazz trouxe uma importante inspiração para o seu estilo; na verdade, durante as décadas de 1920 e 1930 tornou-se grande apreciador de jazz, com especial destaque para o trabalho de Duke Ellington, Miles Davis e Charles Mingus. Este inevitável contacto com o jazz e música popular levou Copland a incorporar alguns dos seus elementos no célebre *Concerto* dedicado a Benny Goodman, como veremos de seguida.

Concerto for Clarinet and String Orchestra, with Harp and Piano (1948)

Dos cinco casos de estudo seleccionados, o *Concerto for Clarinet*, composto por Aaron Copland, é claramente a obra mais conhecida, tocada e gravada em todo o mundo. É também considerado por muitos, como o concerto para clarinete mais famoso da História, a seguir ao *Concerto* de Mozart. Foi encomendado por Benny Goodman em 1947 e completado em Nova Iorque no ano seguinte. É, ainda hoje, uma obra de grande importância em todo o repertório para clarinete, embora a sua estética obrigue a uma reflexão sobre Goodman e o estilo que o celebrizou. Será analisada a gravação feita por Goodman e a *Columbia Symphony Orchestra* (Anexo B.3) sob a direcção do seu autor, Aaron Copland, no ano de 1955. No entanto, a obra foi gravada anteriormente pelos mesmos protagonistas, e o próprio Copland referiu a esse propósito que “o *Concerto* foi aclamado pela crítica logo na estreia e muito bem recebido pelo público.” A primeira gravação foi realizada por Benny Goodman, em 15 de Novembro de 1950.

A instrumentação *sui generis* indicada na partitura é a seguinte (Anexo A.3): *Solo Clarinet (Bb), Pianoforte, Harp, Violini, Violas, Violoncelli, Contrabassi*. A predilecção de Copland pela sequência de movimentos lento-rápido-lento, utilizada no seu famoso *Concerto for Piano* (1926), é utilizada também no *Concerto for Clarinet*, que começa com o andamento lento e acaba com o rápido. A ligar os dois andamentos, o *Concerto* tem uma cadência que liga a primeira parte lenta ao final rápido.

Copland considerou a composição como fundamental na sua experiência emocional, como se depreende das suas palavras numa entrevista a Pollak (1999: 121): “A música é basicamente o produto de emoções”, disse ele, explicando porque trabalhava à noite, “e eu não consigo tornar-me emocional mais cedo durante o dia”. Ele falou também de “auto-expressão” e “auto-descoberta”, “instinto musical” e “calor da inspiração”. “A criação sintetiza as tensões entre a solidão, o isolamento e o desejo de se afastar, que

uma pessoa sensível deve sentir na nossa sociedade dura, cada vez mais infeliz com o impulso igualmente forte de afirmar e assegurar com humor e uma vivacidade irreprimíveis as aspirações da idade de ouro da humanidade.”

O primeiro andamento do *Concerto* tem um carácter mais erudito, uma estrutura ABA Coda e é muito sereno e lírico. No início tem a indicação *slowly expressively*, começa com uma figura de acompanhamento, com intervalos de décima no baixo e notas sustentadas (Exemplo 20). Copland é muito metucioso sobre as indicações metronómicas que se encontram nas mudanças de tempo. Nos primeiros cem compassos há cinco mudanças de tempo, alternando entre $\text{♩} = 69$ e $\text{♩} = 76$. As harmonias muito espaçadas, as texturas transparentes, e as grandes linhas, são alguns dos seus traços distintivos mais importantes evidenciados neste primeiro andamento. Apesar das frequentes mudanças de tonalidade, utiliza muitos uníssonos entre o clarinete e o acompanhamento, e o solista toca extensas melodias em legato no registo agudo em grande parte do primeiro andamento.



Exemplo 20

Concerto de Copland, figura de acompanhamento (c. 1)

A figura de acompanhamento continua de forma quase ininterrupta durante todo o primeiro andamento, regressando no fim do segundo andamento, no tempo rápido. Dos cento e quinze compassos do primeiro andamento, todos, excepto quinze, têm esta figura de acompanhamento. O clarinete entra no compasso 4, com o tema principal

baseado em intervalos de sexta, sétima, oitava e dois de décima segunda (Exemplo 21). O piano retoma o tema principal (cc. 19 a 21) enquanto o clarinete mantém a nota final da sua melodia.



Exemplo 21
Concerto de Copland, Tema I.1 (cc. 4-12)

No seu trabalho sobre este *Concerto*, Lisa Yeo faz algumas considerações sobre o processo de composição do Tema I.2 e o respectivo material. Segundo Yeo (1996: 17) o Tema I.2 (Exemplo 22) começa no compasso 24 e faz uso sistemático dos intervalos de quarta e quinta, tanto melódica como harmonicamente. Apesar da armação de clave ter dois sustenidos, o centro tonal deste tema é Sib maior, no efeito real. Apesar do novo tema, a música mantém a mesma textura e a referida figura de acompanhamento.



Exemplo 22
Concerto de Copland, Tema I.2 (cc. 18-22)

O tema principal volta no compasso 37, mas as alterações são feitas através do uso de oitavas, alterações rítmicas e invertendo a ordem das duas notas do final do tema. O

piano toca uma imitação rítmica de seis compassos, antes de os dois instrumentos se juntarem no fim da secção A (c. 51). Apesar das frequentes mudanças de métrica, o compasso 3/4 mantém-se durante toda a secção A (cc. 1-50).

A secção B (cc. 51-76) está associada à modulação para Mib maior e à mudança de tempo (♩ = 76). O clarinete tem uma linha muito angular, em contraste com o movimento arpejado do acompanhamento, de forma sustentada a partir dos graves. O regresso à secção A (cc. 77-94) está associado ao regresso a Dó maior e a indicação *Tempo I*. O tema principal é retomado imediatamente no acompanhamento, enquanto o clarinete toca os graus da escala 5-4-3-2-1-7 em contraponto. Na versão orquestral, os primeiros violinos imitam esta passagem da escala; no entanto, a imitação não aparece na redução de piano. A coda do primeiro andamento (cc. 95-115) começa com uma combinação de ideias a partir de ambas as secções, A e B – enquanto o acompanhamento é da secção B, o clarinete toca o tema principal da secção A.

A cadência, que serve de ponte entre os dois andamentos tem algumas características pouco comuns. Enquanto a maior parte das cadências tem uma natureza retrospectiva, esta, pelo contrário, anuncia elementos do segundo andamento, pois três dos cinco temas são aqui introduzidos. A cadência é extremamente longa, ocupando uma página e meia na parte do clarinete solo, muda várias vezes de compasso e é escrita à base de tríades, uma das características essenciais do estilo de Goodman enquanto improvisador, como veremos no quarto capítulo.

O idioma do jazz é explorado a partir deste ponto e torna-se um factor importante até final da obra. Como refere Snavely (1991: 73) a *cadenza* estabelece a ponte entre o primeiro e o segundo andamentos, incluindo material motivico de ambos. Copland descreve assim a *cadenza*: o modo como a *cadenza* está escrita aproxima-se de perto

daquilo que eu pretendia, e o andamento que a sucede está na linguagem do jazz. Não é *ad lib*, como sucede com as *cadenzas* em muitos *concertos* tradicionais: sempre achei que há suficiente margem de manobra para a interpretação, mesmo quando tudo está escrito na pauta.

A articulação é pouco usual, pois a cadência está quase toda articulada, ao ponto de Copland escrever 46 compassos consecutivos sem uma única ligadura ou acentuação. Esta passagem é claramente a pensar no estilo de articulação jazzística, *quasi legato*, de Goodman, pois se for tocada como está escrita torna-se caricata. A propósito, também os *standards* do repertório do jazz (ver anexos 5, 7, 8 e 9), não têm ligaduras de expressão, apenas de prolongação, facto que permite ao intérprete utilizar uma enorme variedade de articulações na sua interpretação. Desta forma, cabe ao clarinetista descobrir a melhor articulação que permita imitar o estilo de Goodman e procurar, simultaneamente, dar à passagem o máximo de movimento cinético (Lopes, 2003).

O tema principal do primeiro andamento é relembrado no início da cadência pelo uso das figuras descendentes nos primeiros compassos, com as notas do acorde de Dó maior no efeito real. Depois são apresentados os Temas II.3 (também à base de tríades, relembrando o estilo de Goodman), Tema II.2 e Tema II.4, introduzidos nesta ordem, seguidos por uma extensa passagem baseada no Tema II.3. A ordenação dos temas tem em conta a ordem pela qual aparecem no segundo andamento, e os exemplos musicais serão apresentados na análise ao segundo andamento.

Um dos elementos mais explorados na cadência é a sucessão de tríades, cuja análise da passagem apresentada no Exemplo 23 nos mostra grupos consecutivos de quatro acordes com o primeiro e o último a terem uma relação de trítono (a primeira nota de cada tríade desce um tom).



Exemplo 23

Concerto de Copland, sucessão de tríades (cadência)

O segundo andamento é mais jazzístico, muito rítmico e sincopado, com a exploração de diversas acentuações, cujo objectivo é imitar no clarinete o som seco do *pizzicato* das cordas. Segundo Snavely (1991: 74) as influências, no tocante às escolhas estilísticas do segundo andamento e o conteúdo musical, são descritas pelo próprio compositor da seguinte forma: muito do material representa uma fusão inconsciente de elementos obviamente relacionados com a música popular da América do Sul e América do Norte: os ritmos *charleston*, *boogie woogie*, e temas populares brasileiros.

A instrumentação consiste na associação do clarinete com as cordas, harpa e piano. Copland refere também que não juntou a bateria de jazz para abordar os efeitos rítmicos do jazz, mas explora o slap dos contrabaixos e os sons percussivos da harpa para os simular. O *Concerto* termina com uma Coda elaborada, em Dó maior que termina com mais um momento de influência do jazz, o glissando ou “smear” final do clarinete.

Em termos temáticos, no início do segundo andamento (c. 121) o piano reentra tocando uma paráfrase da figura de acompanhamento do primeiro andamento (Exemplo 24), enquanto o clarinete mantém o seu fá#, com o qual concluiu a cadência. Depois destes quatro compassos, uma parte do Tema II.1 aparece na mão direita do pianista (c. 125). O clarinete apresenta finalmente o Tema II.1 na sua totalidade (Exemplo 24) enquanto o piano toca uma apresentação do Tema II.3.



Exemplo 24

Concerto de Copland, Tema II.1 (cc. 150-153)

Durante esta secção, a figura de acompanhamento do primeiro andamento é ainda tocada pela mão esquerda do pianista. Em termos estilísticos, o Tema II.1 mistura o ataque *martelato* (com carácter percussivo) das semínimas, como acontece na música de Stravinsky (*Three Pieces for Solo Clarinet*, por exemplo), com as colcheias sem articulação que devem ser abordadas ao estilo de Goodman, ou seja, quase *legato*.

O Tema II.2 surge no compasso 179 da parte de clarinete. A sua construção métrica constitui um exemplo claro de polirritmia, já que apesar de o compasso ser 3/4, a música tem uma pulsação de 6/8 (Exemplo 25). Será importante o clarinetista manter o pensamento rítmico em 3/4, porque a mudança temática do compasso 187 obriga (de acordo com a indicação do compositor) a manter a semínima como unidade de tempo, uma vez que o novo compasso de 2/2 tem a mesma pulsação.



Exemplo 25

Concerto de Copland, Tema II.2 (cc.179-182)

O Tema II.3 (Exemplo 26) é então tocado pela mão direita do pianista, contra uma figura em ostinato na mão esquerda (c. 195), sendo essa figura seguida pelo efeito “pergunta-resposta”. Nesta secção, o clarinete e o piano dividem o tema (c. 205).



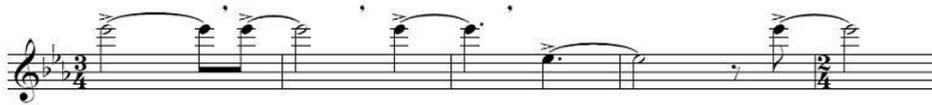
Exemplo 26

Concerto de Copland, Tema II.3 (cc. 187-189)

O Tema II.1 volta no compasso 223, na tonalidade de Lá maior. Cinco compassos depois, há uma modulação repentina para Solb maior (c. 228). Esta secção transitória usa o Tema II.1 e a figura de acompanhamento passa a assemelhar-se ao ritmo *boogie woogie*, bastante evidente na escrita do piano. O clarinete retoma uma variação do Tema II.3 no compasso 251, enquanto uma versão modificada da figura do acompanhamento é restabelecida.

Segue-se uma secção intensa, sincopada e altamente rítmica (cc. 269-296), durante a qual a métrica muda frequentemente, mas os acentos criam um forte padrão rítmico de cinco colcheias, apesar do compasso 3/4. O solista acrescenta ainda mais intensidade a este motivo tocando nos agudos. O Exemplo 27 mostra essa variação “X”, cujas características rítmicas o destacam do resto da obra e, a propósito do qual, Yeo (1996: 36) considera que no compasso 283, um ritmo composto na parte do clarinete cria um ritmo cruzado com o padrão 5/8 da orquestra. No início do compasso 286, introduz-se material contrastante: executam-se acordes de nona dissonantes em paralelo (com acorde alterados) num “ritmo *charleston*” (divididos em 3+5) sobre um ritmo quaternário simples, e o clarinete sublinha este padrão com uma figura em anacrusa.

Volvidos alguns compassos de manipulação deste padrão com síncopas e acentuações retardadas, Copland faz surgir, no início do compasso 294, uma série de acordes dissonantes (*cluster*) através dos quais impele a música para a secção a seguinte.



Exemplo 27
Concerto de Copland, Variação “X” (cc. 274-278)

Enquanto Copland estava a completar o primeiro andamento no Rio de Janeiro, ouviu um tema popular que incorporou no concerto (Exemplo 28). Este Tema II.4 tem a indicação *with humour, relaxed* e surge associado ao efeito *slap bass style* em contratempo (c. 297), bastante utilizado no jazz de forma a criar uma tensão adicional que propõe o movimento cinético seguinte (Lopes 2008). Em termos rítmicos, começa no tempo e, a partir do compasso 300, inclui uma síncopa que antecipa os tempos fortes, sendo esta alteração associada a mudança rítmica do acompanhamento.



Exemplo 28
Concerto de Copland, Tema II.4 (cc. 297-299)

Permanece uma dúvida sobre a interpretação deste tema que convém ser desfeita. Apesar de alguns clarinetistas de referência tocarem as colcheias desta melodia de forma desigual (lembrando *swing*), essa prática não será a mais adequada pois, além de

as colcheias estarem escritas de forma igual, a origem brasileira do tema não deixa dúvidas sobre a sua abordagem rítmica, assim sendo, colcheias iguais. No entanto, de acordo com a partitura, a última apresentação deste tema (c. 317) é concluída com uma variação em *swing*, com a tradicional escrita de colcheias desiguais (), a articulação mais comum no jazz (cc. 319-322).

O Tema II.2 é retomado pelos violinos no compasso 324, durante doze compassos, e é seguido por uma transição construída sobre o Tema II.4 que passa por diferentes tonalidades (cc. 335-349). Este tema regressa em Sib maior no compasso 350, embora a armação de clave seja Mib maior. Segue-se uma secção em Lá maior, na qual Copland escreve para o clarinete numa armação de clave com seis bemóis (cc. 364-378). A variação “X”, a mais rítmica de todo o *Concerto*, é retomada pelo piano no compasso 391 e surge acompanhada de duros acordes politonais.

A coda compreende os últimos 66 compassos da obra (cc. 441-507) e utiliza ideias de todos os temas do segundo andamento. A propósito, Yeo (1996: 44) considera que o compasso 441 marca o início da Coda, com uma repetição em Dó maior, a tonalidade de abertura do concerto. Contém um resumo do material temático do segundo andamento. Continuando no tempo da transição anterior, apresenta um ostinato de *boogie woogie* cromático no violoncelo e no piano, a que se juntam os contrabaixos no compasso 453. O piano, ao qual o clarinete responde, reintroduz os motivos temáticos a partir dos compassos 213-214. Entretanto, os violinos vão introduzindo gradualmente o Tema II.1. No compasso 463, inicia-se um *fugato* entre o primeiro e o segundo violinos e o clarinete, sobre uma linha de baixo *walking* diatónica.

Copland desenvolveu um estilo peculiar que mistura aspectos da música moderna com a música *folk* americana, incorporando elementos que derivam da música afro-americana, anglo-americana e latino-americana. Neste *Concerto* encontramos alguns dos seus

traços mais peculiares como harmonias amplas, utilização de politonalidade, frequentes polirritmias e orquestrações muito complexas com recurso a elementos da música popular e do jazz (em especial no segundo andamento, como vimos). Como exemplos mais evidentes, temos a passagem *swing* (cc. 319-322 ou cc. 352-355), escala *bebop* maior (cc. 118-119), escala octotónica TMTM e glissando (ambos no penúltimo compasso). Este e outros elementos do jazz serão abordados em detalhe no terceiro capítulo.

A propósito das influências contidas nesta obra de Copland, Yeo (1996: 49) conclui que a influência do jazz é sobremaneira evidente nos elementos rítmicos do *Concerto*. Os ritmos de jazz sempre fizeram parte da linguagem musical de Copland. Mesmo depois do seu “período jazz” na década de 1920, Copland continuou a utilizar o estímulo rítmico e a energia do jazz, dotando a sua música de uma afinidade especial com a dança. No seu estudo das influências jazz na música clássica, David Baskerville (Yeo: 1996: 50) afirma que a propriedade fundamental da pulsação inexorável, inalterável do jazz foi preterida, intencionalmente ou não, pela maioria dos compositores clássicos influenciados pelo jazz.

Muito embora tenha modificado a velocidade relativa da pulsação básica, Copland capturou o espírito do jazz no movimento de progressão contínua e na energia do *Concerto* – uma qualidade presente em muitas das suas obras. A propulsão dos ritmos é um dos elementos mais salientes neste *Concerto*. Copland transmite a essência rítmica do jazz de duas maneiras: nos alicerces rítmicos da sua obra, que podem encontrar-se, maioritariamente, nos *ostinatos* do acompanhamento, e nos ritmos derivados do jazz existentes no material melódico que interage com esse acompanhamento.

Há ainda a realçar outros aspectos muito particulares da música de Copland ao nível das indicações na partitura, já que a sua terminologia mistura as indicações tradicionais com

diferentes aspectos da vivência humana. Além dos termos tradicionais do primeiro andamento, encontramos na cadência expressões como: *softly, freely, dreamily, hold back, more deliberate, incisive*. Já no segundo andamento, podemos encontrar as seguintes alusões: *perky, elegantly, with humor and relaxed, suave, lightly, with bite* ou *with emphasis (forcefully)*. Todas estas indicações são úteis e esclarecedoras da forma como a música deve ser interpretada.

Ao nível da orquestração e da forma como o compositor dispõe os vários instrumentos da orquestra reduzida, Yeo (1996) conclui que Copland demonstrou uma tremenda imaginação na orquestração do *Concerto*, ao utilizar os instrumentos numa disposição que lhe permite variações de timbre constantes. A orquestra não está subordinada ao clarinete solista, mas este toma parte activa das constantes mudanças dos diversos motivos. A música aborda com frequência um dos aspectos essenciais dos primórdios do jazz, conhecido como “pergunta – resposta”, o que lhe permite uma comparação com as fórmulas usadas por Goodman nos seus grupos de jazz, em especial no repertório de *big band*.

Tendo este *Concerto* uma indubitável influência do jazz, no qual a improvisação ocupa um papel preponderante, e apesar de Goodman ser um improvisador de reconhecidos méritos, é de assinalar o facto de a cadência estar completamente predefinida, ao contrário do concerto clássico, no qual era comum o intérprete criar a sua própria cadência, improvisada no momento. Quanto à importância do estilo e domínio da linguagem jazz atribuído a Goodman, Yeo (1996: 76) refere que Copland afirmou que, regra geral, os clarinetistas de jazz tinham uma interpretação mais conseguida do segundo andamento, ao passo que os clarinetistas de formação clássica estavam mais à vontade na execução do primeiro andamento. Esta asserção indica a presença de dois conjuntos distintos de requisitos performativos na obra.

Uma simples análise tradicional à partitura revela polirritmias características do estilo de Copland e levanta questões de interpretação relacionadas com influências estilísticas do compositor e a própria técnica instrumental e estética de Goodman. Na verdade, as questões de interpretação vão muito para além da notação (como é sabido); assim, estão presentes neste *Concerto* alguns dos traços principais do estilo de Copland no final das décadas de 1930 e 1940: utilização de ostinatos, frequentes mudanças de métrica, mistura de diversas figuras rítmicas, texturas transparentes, linhas angulares e o uso de acordes politonais que são típicos da sua escrita neste período (Sadie 2003).

Embora o primeiro andamento do *Concerto* seja uma boa amostra do estilo típico de Copland durante a década de 1940, como o início lânguido, um ambiente estrutural com grandes linhas e o seu timbre peculiar. Tanto a cadência como o segundo andamento do *Concerto* são claramente escritos no estilo que tornou Goodman famoso enquanto improvisador de jazz. Na verdade, podemos considerar que Copland misturou o seu próprio estilo com o estilo de Goodman de uma forma equilibrada, factos que deram origem a uma das obras-primas do repertório para clarinete e cuja interpretação não dispensa um aprofundado conhecimento quer do compositor, quer do dedicatário.

Sobre a interpretação do *Concerto* de Copland, a inequívoca relação com o jazz e a importância do estilo de Goodman têm motivado amplos reparos. Yeo (1996: 80) considera que a articulação do clarinete de influência jazz de Goodman adequa-se à peça em causa. Como parte da “democratização dos valores rítmicos” no jazz, em que os tempos fracos não são mais fracos como sucede na música clássica, antes frequentemente acentuados. Em regra, os músicos de jazz articulam todas as notas, mantendo toda a sonoridade. Mesmo quando se trata de passagens rápidas, os sons são articulados (*tongued*), embora a execução do *legato* resulte amiúde num efeito geral em que esta articulação discreta não é perceptível.

A utilização que Goodman faz desta articulação descontraída de jazz *legato* contribui para conferir à execução uma sensação de linha, presente na direcção de Copland; com

este estilo de articulação, torna-se possível que as notas se sucedam muito rapidamente sem soarem “apressadas”. Isto confere uma certa leveza à execução de Goodman, leveza essa que é omissa em muitas interpretações, em especial na *cadenza* e no segundo andamento. Estas preocupações, cerne aliás deste trabalho, serão devidamente aprofundadas no quarto capítulo, depois de serem analisados os solos improvisados de Goodman, uma vez que a improvisação é ainda mais pessoal que a interpretação de uma obra escrita.

2.6.4 Leonard Bernstein

Leonard Bernstein (1918-90), além de um pianista virtuoso, com quem Goodman estreou a *Sonata for Clarinet and Piano* de Francis Poulenc, foi um dos mais importantes e influentes maestros e compositores do séc. XX. Cresceu na região de Boston, formou-se na Harvard University e, após terminar os seus estudos em Harvard, estudou contraponto e fuga com o importante compositor e pedagogo Walter Piston. Posteriormente, estudou dois anos no Curtis Institute of Music, em Filadélfia, com Isabelle Vengerova (*piano*), Fritz Reiner (*direcção*) e Randall Thompson (*orquestração*).

Bernstein adquiriu fama mundial enquanto maestro em 1953, ao tornar-se o primeiro maestro americano a dirigir no *La Scala*, célebre catedral da música erudita em Milão e, em 1964, quando fez a sua estreia enquanto maestro da *Metropolitan Opera*. Leonard Bernstein, professor de excepção, dirigiu o curso de direcção no Tanglewood Institute, entre 1951-55, sucedendo ao seu mentor, Serge Koussevitsky. Em 1958, educou milhões de americanos sobre música clássica, com a famosa série televisiva *Young People Concerts*, com a *New York Philharmonic*, na qual foi simultaneamente autor do guião e comentador. Provavelmente, a posição mais importante que alcançou durante a

sua carreira foi a de director musical da *New York Philharmonic*, entre 1958-69, tornando-se, então, o primeiro maestro nascido nos Estados Unidos a desempenhar esse cargo.

Bernstein compunha confortavelmente em diversos géneros musicais, tendo escrito imensas obras sinfónicas, música de câmara, música para piano, canções, óperas, bailados, e ainda música para diversos musicais da Broadway, todos com enorme sucesso. Curiosamente, a sua primeira obra publicada foi a *Sonata for Clarinet and Piano* (escrita em 1942), pouco tempo depois de deixar o Curtis Institute. Esta obra, além de muito popular, constitui uma importante contribuição para o repertório de clarinete. Bernstein foi, sem dúvida, um dos compositores mais prolíficos neste movimento que pretendeu misturar a música erudita com o jazz.

Segundo Bull (2006: 41) desde o início da carreira de Leonard Bernstein como compositor que o jazz está presente, não só na música que compôs para espectáculos teatrais, como em muitas das suas peças para concerto. A dada altura, escreveu: “no séc. XX, o jazz entrou na mente e no espírito da América e, se o americano em questão for um criador sensível, o jazz tornou-se parte integrante da sua paleta, esteja ele ciente disso ou não. É hoje reconhecido que Bernstein foi um dos compositores que mais privilegiaram a fusão da música erudita com outros estilos musicais de cariz popular, nomeadamente o jazz, cuja influência é notória na obra que se segue.

Prelude, Fugue and Riffs (1949)

Prelude, Fugue and Riffs é sem dúvida, umas das obras com maior influência do jazz escritas por um compositor erudito em todo o séc. XX. A encomenda foi feita em 1948 pelo importante clarinetista de jazz Woody Herman. O desafio consistia em escrever uma obra para clarinete e orquestra de jazz, que Herman podia interpretar com a sua própria orquestra. Na altura, Bernstein estava muito ocupado, e a partitura só seria terminada em 4 de Novembro de 1949. Infelizmente, antes de a obra estar concluída, a orquestra de Herman foi desactivada.

Bernstein usou a obra *Prelude, Fugue and Riffs* como música para uma cena de bailado no seu musical *Wonderful Town* (1952). No entanto, a cena foi cortada pela produção, facto que adiou a sua estreia para anos mais tarde. Esta foi finalmente estreada no programa de televisão *Omnibus*, numa rubrica com o título *The World of Jazz*, em 16 de Outubro de 1955, tendo como solista Benny Goodman e a sua orquestra. A transmissão incluiu uma explicação feita pelo próprio Bernstein sobre os elementos essenciais do jazz como improvisação, sincopado, *blue notes* e os diferentes efeitos criados pela utilização do vibrato e as surdinas dos trompetes e trombones.

A obra foi apresentada na conclusão do programa, depois de a audiência estar familiarizada com os elementos do jazz e o próprio estilo. Agradado com o facto de Goodman ter contribuído para o sucesso na estreia da obra, Bernstein dedicou-lha: “To Benny Goodman”, pode ler-se no cabeçalho da partitura (Anexo A.3). Posteriormente, a 6 de Maio de 1963, Benny Goodman gravou *Prelude, Fugue and Riffs* para a Columbia Records (Anexo B.4), com Leonard Bernstein a dirigir a *Columbia Jazz Combo*, gravação que serve de referência nesta análise.

O título da obra deriva dos nomes dos três andamentos: I – *Prelude for the Brass*; II – *Fugue for the Saxes*; III – *Riffs for Everyone*. Além da parte de clarinete solo, a instrumentação corresponde à *big band* completa, que ainda hoje se mantém como *standard*: *Solo B-flat Clarinet, 2 Alto Saxophones (first doubling clarinet), 2 Tenor Saxophones, Baritone Saxophone, 5 B-flat Trumpets, 3 Trombones, Bass Trombone, Piano, String Bass, 2 Percussionists, Vibraphone*. Malcolm MacDonald (1998: 22): cita as seguintes palavras de Bernstein em relação ao título da obra: “O título preconiza um casamento entre a música de concerto e o jazz, a forma barroca do *Prelude and Fugue* é complementada por uma série de *Riffs*.”

Esta obra deriva estilisticamente das fontes do jazz (especialmente *swing*), embora o seu processo de composição recorra a formas clássicas, em termos estruturais. Os três andamentos são tocados sem interrupção e a duração da obra, de acordo com a partitura (Anexo A.4), é de aproximadamente 9 minutos. Apesar de ser composta ao estilo do jazz, a música está toda definida pelo compositor, não deixando qualquer espaço para a tradicional improvisação jazzística, embora algumas passagens soem como tal. As fontes desta obra são o *swing* e o estilo neo-clássico de Stravinsky, com formas claras, enúmeros ostinatos e texturas transparentes. A força do *Prelude* é caracterizada pela justaposição dos contra-tempos com um som típico de *big band*. A *Fugue* soa em muitos momentos como música improvisada, enquanto o final *Riffs*, sugere a improvisação de uma forma geral (Bull 2006).

Apesar de o primeiro andamento ser para os metais, a percussão e o baixo estão presentes desde o início. A utilização das surdinas e a música da secção rítmica, especialmente quando a percussão fica *ad libitum*, a partir do compasso 32, põe em evidência as influências jazzísticas da obra. No final do *Prelude*, a indicação *attacca subito* obriga a ligar quase sem interrupção para a *Fugue*. O segundo andamento começa com o mesmo tempo do final do primeiro, mas a mudança para o naipe de saxofones

mostra bem esta transição. A *Fugue* é então tocada pelos saxofones, cabendo a função de baixo ao barítono, cuja indicação *slap tongue* está logo no primeiro compasso (c. 81); este efeito é muitas vezes explorado pelo contrabaixo no jazz.

A análise temática do último andamento mostra que este funciona como a grande Coda de toda a obra, pois utiliza material dos dois primeiros andamentos. Parsonage (2003: 2) considera que a peça pode ser interpretada como o desenrolar da tensão entre as suas influências estilísticas antagónicas. A execução rápida e precisa do *Prelude* cede a vez, por breves instantes, a um “*rock* lento”, antes de a música ser reconduzida à figuração rítmica complexa da abertura. A *Fugue* dos saxofones deriva para um padrão de piano regular, desenvolvido no andamento final e, instantes depois, com a adição do contrabaixo e da bateria conferem-lhe estabilidade rítmica e harmónica. No último andamento, os temas da *Fugue* são repetidos sob a forma de *riffs* e, por fim, subsumidos, momento em que se contextualiza o “*rock* lento”.

Um dos melhores exemplos de polirritmia explorados por Bernstein nesta obra encontra-se entre os compassos 122-133, durante os quais o compasso 4/4 é subdividido em compassos 2/4, 3/8, 3/4, 5/8 e 6/8 de forma irregular. Esta variação rítmica, baseada no primeiro tema da *Fugue*, começa nos saxofones altos e barítono, com a variação melódica em terceiras nos dois altos e movimentos contrários no barítono. No compasso 126, a variação mantém-se apesar da entrada do segundo tema deste andamento, tocado em jeito de fuga pelos dois tenores. Durante esta secção, o compasso 4/4 mantém-se como base e os compassos irregulares estão apenas nas partes da variação rítmica. Mas na secção entre os compassos 141-146 esta variação rítmica é escrita apenas no compasso 5/8 (3+2). O andamento termina com os dois temas e a variação rítmica tocados em simultâneo, de novo no compasso quaternário.

O terceiro andamento é o único no qual o clarinete solo toca e é uma peça enérgica que dá grande protagonismo ao solista. Sobre a estética deste andamento, Parsonage (2003: 4): escreve que Bernstein indica “*Traps* (Percussão), *Hi-hat* (Prato de choque), *Címbalo*, *Snare Drum* (Tarola), *Bass Drum* (Bombo), & outros”. O “& outros” é revelador; demonstra, como antes sugerido, que a expectativa de Bernstein era a de que o instrumentista utilizasse uma bateria completa, como numa *big band*, e que improvisasse recorrendo à totalidade do leque de instrumentos disponível. A indicação “contrabaixo (solo)” também é importante; juntamente com o material musical que Bernstein escreve para o instrumento, ela estabelece que o que é aqui exigido é um contrabaixo de jazz (*string bass*) e não um contrabaixo clássico (*double bass*). Acresce ainda que o estatuto de solo (em vez de seccional) significa que o contrabaixo pode cumprir aqui um papel característico na secção rítmica, como o cumpre numa *big band*.

Apesar dos três andamentos, a obra é seguida e o terceiro andamento, *Riffs for Everyone*, começa no compasso 153: o clarinete apresenta o Tema III.1 (Exemplo 29) no compasso 159, em diálogo com a mão direita do pianista, enquanto mantém um acompanhamento *walking bass* na mão esquerda.



Exemplo 29
Riffs, Tema III.1 (cc. 159-161)

O Tema III.2 consiste numa hemíola que, ao ser tocada em simultâneo com as colcheias da mão esquerda do pianista, produz uma grande tensão rítmica, característica do jazz. Durante a repetição do tema no clarinete, o piano mantém o Tema III.1, na mão direita.

No compasso 178, os dois instrumentos tocam o Tema III.1, cada vez mais próximos em termos métricos, culminando no compasso 184. A percussão incorpora definitivamente o acompanhamento jazzístico, o baixo passa a tocar em colcheias com a indicação $+ = \textit{slap}$, $o = \textit{pluck}$, enquanto o piano apresenta novo *riff* de dois compassos (cc. 184-185) que prepara uma frase tipo *bebop* em semicolcheias nos dois compassos seguintes (cc. 186-187).

Após o tema principal da *Fugue* ser retomado, começa, no compasso 194, o Tema III.2 (Exemplo 30), no qual o clarinete solo é acompanhado por toda a secção de saxofones de forma desfasada, ou seja, enquanto os tenores e o barítono começam no primeiro tempo, os altos e o clarinete solo começam no segundo tempo, proporcionando o efeito da fuga que, por ser tão próximo (um tempo apenas), causa um movimento constante de colcheias.



Exemplo 30
Riffs, Tema III.2 (cc. 194-196)

O Tema III.2 passa depois para os trompetes e trombones (c. 213). Enquanto isso, as três vozes mais agudas e o vibrafone apresentam novo *riff* em hemíolas no compasso 215 (e mais tarde no compasso 223), que será desenvolvido até ao compasso 222. Entretanto, dá-se o regresso ao Tema III.1 (c. 220) e, três compassos depois, volta também o Tema III.2. Esta diversidade temática e consequente aumento do débito rítmico, produzem um aumento de tensão que culmina no compasso 225.

A nova secção começa com um solo de tom-toms com breves apontamentos rítmicos em semicolcheias pelos diferentes naipes, que preparam a entrada do novo Tema III.3 (Exemplo 31). Este tema começa com um glissando de quase três oitavas (fazendo lembrar a *Rhapsodie In Blue*) em anacrusa para o compasso 231, no qual começa o tema que, além do clarinete solo, é tocado pelos metais com muita energia (*fff*).



Exemplo 31
Riffs, Tema III.3 (cc. 231-234)

No compasso 248 inicia-se a coda; o clarinete retoma o Tema III.1 durante cinco compassos, o primeiro alto entra seis compassos depois com o mesmo tema, enquanto o clarinete retoma o Tema III.2 (c. 253) e, mais à frente (c. 258), liga-o ao Tema III.4 (Exemplo 32). Nesta secção da obra, os temas acima citados são tocados simultaneamente por toda a orquestra, facto que cria um aumento de tensão até ao clímax final.



Exemplo 32
Riffs, Tema III.4 (cc. 258-260)

Esta alternância entre os vários temas mantém-se até ao compasso 283, a partir do qual toda a orquestra toca o Tema III.1, em jeito de fuga até ao clímax final. No final do andamento, temos uma passagem de cinco compassos baseada no Tema III.1 (cc. 289-293) repetidos quatro vezes ou mais, conforme indicado na partitura (Exemplo 33). Pela primeira vez em todas as obras analisadas, o compositor dá liberdade de escolha ao maestro.

Exemplo 33

Riffs, Tema III.1, final (cc. 289-296)

Prelude, Fugue and Riffs é um excelente exemplo de uma obra cuja essência é claramente influenciada pelo jazz. Numa análise geral à obra, Richard Shillea (1997: 236) defende que muito embora o seu estilo derive de fontes jazzísticas – sobretudo do descendente estilístico do jazz sobremaneira familiar a Goodman: o *swing* – esta composição alberga, de certa maneira, ideias de improvisação adentro de estruturas estritamente moduladas de forma quase clássica. Ritmos deslocados de maneira fascinante pontuam o curso do *Prelude*, mas são sofreados de modo tal que emerge, inequivocamente, um forte desenho auditivo. A *Fugue* é um “*tour de force*” composicional, em que a mais rígida das formas académicas do título irrompe com

austeridade ao nível da ideia, mas com espontaneidade de expressão. Quanto a *Riffs* final, a semelhança com a improvisação típica das *jam sessions* no jazz e no *swing* é tal que quase poderia dizer-se que estamos em presença de uma transcrição de uma *jam session*.

2.6.5 Morton Gould

Morton Gould (1913-96) foi um compositor de enorme talento e versatilidade. Ele é hoje considerado uma lenda americana. A sua formação musical começou aos seis anos de idade e, aos oito, fez o seu primeiro recital na *WOR Radio*. Por volta dos treze, começou a estudar piano com a professora Abby Whiteside e, no início da década de 1930, passou a estudar teoria, harmonia e composição com o Dr. Vincent Jones, na New York University.

Lee Evans, cuja dissertação (1978) consistiu numa extensa biografia sobre Gould e a sua música, refere que (Shillea 1997: 157) Morton Gould foi um homem de muitos talentos e esse facto encontra-se acima de qualquer discussão. Estamos perante um pianista, um improvisador e um maestro extraordinário e, sobretudo, perante um compositor que se exprimiu num leque extremamente alargado de géneros musicais. Gould compôs para musicais da Broadway, para cinema, para rádio, para televisão e para *ballet*. Além disso, pelo facto de ter escrito para agrupamentos sinfónicos, foi responsável pela promoção de música “séria” neste meandro. Não só tudo isto, como ainda manteve sempre um interesse atento e empenhado no domínio da educação e formação musical. Por último, escreveu um acervo importante de literatura para orquestra sinfónica, parte do qual não muito conhecido e, por esta razão, raramente interpretado.

Morton Gould teve uma carreira assinalável enquanto maestro por todo o território dos EUA, dirigiu mais de uma centena de gravações e realizou muitas digressões no estrangeiro. Recebeu diversas nomeações para Grammy e, em 1966, ganhou um Grammy pela gravação da *Sinfonia nº 1* do compositor Charles Ives, a dirigir a *Chicago Symphony Orchestra*. Em 1994, foi um dos cinco premiados do Kennedy Center Honors, um dos maiores galardões atribuídos nos EUA aos seus artistas. Outro grande momento da sua carreira ocorreu em 1995, quando recebeu um Pulitzer Prize por *Stringmusic*, obra encomendada pelo célebre violoncelista Mstislav Rostropovich, para a *National Symphony*.

As composições de Morton Gould foram amplamente apreciadas pelo seu estilo muito acessível, graças a um esforço consciente do próprio, para utilizar na sua música elementos da cultura musical americana. Entre as muitas obras que compôs são de destacar *Fall River Legend*, sobre a lenda de *Lizzie Borden*, *Symphony of Spirituals* e *Cowboy Rhapsody*. Muita da música de Gould, como ele próprio, é cheia de ternura e alegria, acessível e cheia de vida. A propósito, disse numa entrevista a Lee Evans (Shillea 1997: 160): "Como se consubstancia uma forma de arte a partir dos que a criam em diferentes alturas e lugares? No que concerne à nossa arte, à nossa cultura, à nossa música, somos um país jovem. Só recentemente começámos a emergir como unidade em si, dispondo de alguns marcos, alguns génios – Gershwin e Copland – e pessoas como eu, que usam como material o que nos estimula. Sou um dos compositores que está mais à vontade na utilização destes materiais. Temos de reconhecer no tecido económico e social, tal como reconhecemos no que respeita ao nosso património musical, um intercâmbio profundamente enraizado que vem acontecendo desde há já muito tempo.

Derivations for Clarinet and Band (1956)

À semelhança de *Ebony Concerto e Prelude, Fugue and Riffs*, também *Derivations for Clarinet and Band* foi gravada pelo dedicatário Benny Goodman, acompanhado pela *Columbia Jazz Combo* com direcção do próprio autor, neste caso Morton Gould. No verso da capa da partitura está escrito: “*Derivations is scored for Dance or Stage Band*” (Anexo A.5). Esta indicação relaciona a obra com a formação das *big bands*, estabelecida no final da década de 1930, com a inclusão do vibrafone, instrumento tocado por Lionel Hampton, um dos parceiros mais importantes da carreira de Goodman no jazz. Assim, a instrumentação é a seguinte: *4 Saxophones, 3 Trumpets, 3 Trombones, Drums, Vibraphone/Xylophone, Piano, Bass*. Na contracapa da partitura está ainda outra indicação: “*An alternate version uses woodwinds instead of saxophones*”: *2 Flutes, 2 Bb Clarinets, Bass Clarinet, 2 Bassoons*. Apesar das duas versões, foi a primeira que Goodman gravou (Anexo B.5) e sustenta esta análise.

Derivations for Clarinet and Band foi escrita sob encomenda de Goodman e terminada em Novembro de 1956. De acordo com Shillea (1997: 162) Gould disse na altura a propósito da obra que o primeiro andamento, intitulado *Warm-Up*, consiste numa abertura abstracta, em que os instrumentos como que exercitam os seus músculos. No segundo andamento, *Contrapuntal Blues*, temos uma secção linear lenta, atenuada, em que os instrumentos se entrelaçam e trespassam uns nos outros e uns com os outros em diferentes modos de *blues*. O terceiro andamento, *Rag*, representa uma estilização de uma ideia dos anos 1920: uma evocação nostálgica, ritmicamente assimétrica, do *ragtime*. O último andamento, *Ride-Out*, é um andamento galvanizador que visa soar como uma explosão. A torrente em crescendo de *ostinatos* e motivos de orientação jazzística procura transmitir o impulso e a sonoridade da improvisação jazz.

Estamos perante mais uma obra escrita por um compositor erudito com uma forte influência do jazz e do próprio Goodman, embora os procedimentos do seu autor contemplem estruturas e formas derivadas da “arquitectura” e da tradição erudita. Utilizando as palavras do próprio autor, Snively (1991: 79) clarifica alguns aspectos relacionados com esta problemática e as fontes da obra; como Gould afirma: “ Propus-me elaborar uma peça disciplinada e conforme a uma estrutura clássica, utilizando o vernáculo do jazz – propósito denunciado, aliás, no próprio título – e estou em crer que o produto final também reflecte o ‘Som Benny Goodman’, que me influenciou.”

Na gravação lançada com a chancela da Columbia (Anexo B.5), as notas constantes da capa interna do disco prestam informação adicional sobre o objectivo de Gould: *Derivations* é uma espécie de concerto *grosso* dos nossos dias. O clarinete solo, acompanhado pelo trompete e pelo trombone, é amiúde lançado contra a banda principal numa competição de ideias. Procurei transmitir toda a sonoridade da improvisação através de uma manipulação de padrões mas, em bom rigor, no que respeita à sequência, a peça exhibe uma arquitectura tradicional, até mesmo classicamente formal.

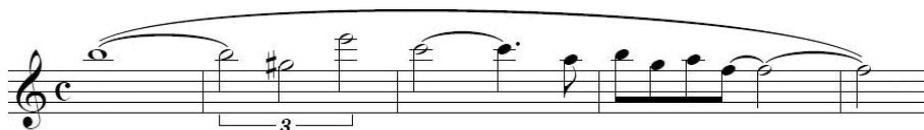
No início do primeiro andamento, *Warm Up*, surge a indicação *in easy 2 or brisk 4*. Tal como acontece muitas vezes no jazz, embora a pulsação seja a mesma, a música tem um balanço ora a dois, ora a quatro tempos. Após duas imitações entre o clarinete e a orquestra, o Tema I.1 completo aparece em anacrusa para o compasso 5 (Exemplo 34).



Exemplo 34
Derivations, Tema I.1 (cc. 5-77)

Quanto ao processo composicional deste andamento, Snavely (1991: 81) refere que *Warm Up* abre com um *riff* sincopado de três notas no clarinete, ecoado pela banda, que se expande depois em padrões mais longos, em diversas permutações. Várias secções de contraponto entre o solista e a banda são seguidas, à maneira do jazz, por um acompanhamento estilo *swing*. Uma secção de contraste introduz o clarinete executando uma melodia longa, de cariz mais lírico, enquanto a banda prossegue o acompanhamento com a figura do *riff*. O andamento termina com um solo de clarinete (escrito) que visa transmitir a impressão de improvisação.

Apesar de mais algumas imitações entre a parte solo e a orquestra, este tema será desenvolvido durante todo o andamento. Com a entrada da bateria no compasso 25, assistimos a uma variação do tema pelo clarinete solo, semelhante às improvisações típicas no jazz, já que o clarinete fica a sós com o baixo e a bateria. Após onze compassos sem clarinete solo (cc. 36-46), este volta a entrar no compasso 47 e, em conjunto com o *tutti*, a música atinge o clímax no compasso 57. No compasso seguinte, o clarinete volta a ser acompanhado apenas pelo baixo e bateria durante quatro compassos e, após a resposta do primeiro alto no compasso 62, surge um novo ritmo tocado por toda a orquestra, dois compassos antes do Tema I.2, que é tocado pelo clarinete a partir do compasso 66 (Exemplo 35).



Exemplo 35

Derivations, Tema I.2 (cc. 66-70)

Este tema contrastante dura menos tempo e, no compasso 95, regressa o material do início, com nova interação entre o clarinete solo e as respostas em *tutti*, como acontece entre os compassos 124 e 131, com o *tutti* da orquestra a pontuar a melodia ao estilo das orquestras de *swing*. O andamento termina com um arpejo rápido de Fá maior, muito ao estilo dos finais improvisados por Goodman nos temas de jazz. O segundo andamento, *Contrapuntal Blues*, tem uma forma ABA e o seu título é elucidativo da música que inspira todo o andamento, os *blues*, cuja essência será aprofundada no terceiro capítulo.

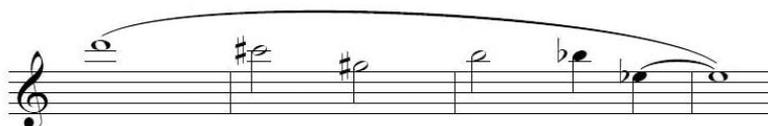
A propósito da forte ligação aos *blues*, um dos ramos mais importantes de todo o jazz, Snavely (1991: 82) considera que o segundo andamento, *Contrapuntal Blues*, exibe um entrelaçamento de instrumentos, urdindo um tecido contrapontístico solto, que dá a impressão de música tocada por uma banda cansada num bar *after-hours*. A música tem uma sonoridade de *blues* distinta, e a utilização de uma série de *blue notes* no conteúdo escalar e harmónico cria uma colagem de sons cuja flutuação faz com que, ora se inscreva adentro de, ora extravase, o âmbito da harmonia tradicional. Entre os compassos 109 e 117, o clarinete executa uma parte assinalada “*freely*” – outro exemplo de uma parte escrita que visa soar como um solo improvisado.

Gould foi claramente influenciado pelo lirismo das *blue note* e a articulação típica deste estilo essencialmente lento. O título é *Contrapuntal* porque o Tema II.1 (Exemplo 36) é apresentado pelo primeiro alto, depois, no compasso 10 (respeitando as regras ancestrais do contraponto e fuga) é imitado pelo segundo alto (uma quarta abaixo) e, no compasso 19, pelo primeiro tenor.



Exemplo 36
Derivations, Tema II.1 (cc. 1-3)

No compasso 37, surge o clarinete com o Tema II.2 (Exemplo 37) que está relacionado com o Tema II.1 nos intervalos utilizados, mas é ritmicamente aumentado, ou seja, as figuras têm maior duração. A partir deste compasso, além do novo tema dado pelo clarinete, temos a entrada do contrabaixo, mantendo-se o contraponto que já vem desde o início do andamento.



Exemplo 37
Derivations, Tema II.2 (cc. 37-40)

No compasso 63, as entradas sucessivas fazem perceber a mudança para a secção B (compasso 70) muito *bluesy* e à base de tercinas de semínima que lhe dão o peso característico dos *blues* lentos. O clarinete apresenta o Tema II.3, a partir do compasso 74 (Exemplo 38), o qual consiste numa linha melódica sustentada que flutua em cima do movimento em tercinas do *tutti*.



Exemplo 38
Derivation, Tema II.3 (cc. 74-77)

Entre os compassos 109 e 117, Gould sugere as improvisações virtuosísticas de Goodman, recorrendo a diversas quiálteras pares e ímpares, embora Goodman, nesta gravação, não toque a música dos compassos 111-116, cuja indicação é *freely*. O *blues*

vai-se diluindo e, no compasso 129, voltamos à secção A. A gravação (Anexo B.5) cumpre à risca a indicação *louder gradually* e, após um recomeço tranquilo, a música atinge o seu ponto culminante no compasso 154, descendo a partir daí até ao *fade out* final.

O título *Rag* do terceiro andamento não deixa margem para dúvidas sobre o ponto de partida e a influência de Gould. Aliás, a base rítmica (Exemplo 39), apesar do compasso 7/4, explora a base tempo-contratempo dos *rags* originais (ver *Maple Leaf Rag*, Anexo A.6). Mais uma vez, Snavely (1991: 83) aponta aspectos irrefutáveis da ligação desta obra a fontes essenciais dos primórdios do jazz. O terceiro andamento, *Rag*, [...] representa uma estilização de uma ideia da década de 1920: uma evocação nostálgica, ritmicamente assimétrica do *ragtime*. Um acompanhamento em colcheias a tempo e contratempo escora as melodias angulares do clarinete e dos outros instrumentos da banda. A harmonia é tradicional, no que respeita às relações tónicas e dominantes e, no entanto, a música modula frequentemente. Obtém-se um efeito musical de *ragtime* com actividade harmónica crescente.



Exemplo 39

Derivations, base rítmica (cc. 1-2)

O tempo de $\text{♩} = 132$ deste andamento, o seu carácter *marcato* e as colcheias iguais são características essenciais do estilo musical do *ragtime*. O clarinete entra no terceiro compasso com o Tema III.1, que é tocado em cima desta base rítmica (Exemplo 40). Tal como aconteceu no segundo andamento, a estrutura ABA Coda também acontece aqui, com a parte B a ser marcada por uma modulação no compasso 18 e a base rítmica a dar

lugar a um movimento de colcheias, cujas melodias têm o mesmo material do Tema III.1.



Exemplo 40
Derivations, Tema III.1 (cc. 3-4)

O Tema III.2, que já tinha sido parcialmente apresentado no compasso 21, aparece na sua totalidade no compasso 25 (Exemplo 41). A secção A regressa no compasso 32, associada à base rítmica do início, o clarinete junta-se aos contratempos da base rítmica no compasso 34, precisamente o compasso que marca o regresso à tonalidade do início do andamento (Réb maior, no efeito real).



Exemplo 41
Derivations Tema III.2 (25-26)

A coda começa no compasso 41, com o material do início a ser rerepresentado com algumas transformações: o Tema III.2 é dado pelo clarinete no compasso 41, o Tema III.1 é tocado sucessivamente pelo primeiro trompete (c. 44), primeiro alto (c. 45) e o

clarinete no compasso seguinte. O andamento termina com a base rítmica com que começou, (Exemplo 39) com o clarinete a juntar-se-lhe nos últimos três compassos. O último andamento, *Ride Out*, começa com três colcheias seguidas de uma linha descendente do contrabaixo (*walking bass*) que nos transporta para o som das *big bands* de *swing* na sua vertente de dança, actividade importante destas formações, para além dos concertos. Tendo em conta um profundo conhecimento do estilo de Goodman enquanto clarinetista de um dos períodos mais prolíficos do jazz, a “Era do Swing”.

Snavely (1991: 83) foca alguns aspectos das características de Goodman e do “seu jazz” que Gould utiliza com toda a eficácia no quarto andamento desta obra. *Ride-Out*, consiste numa imitação em ritmo acelerado do estilo de jazz de Goodman, incluindo a permuta de solos entre o vibrafone e o clarinete. No início do andamento, a harmonia é permeada pelas características menores e esmaecidas do *cool jazz*. O contexto harmónico da secção final (cc. 214 e 249) é maior, ao estilo das *big bands* da década de 1930. O ritmo de *swing* rápido escora os idiomáticos solos de clarinete de feição Goodmaniana. A meio do andamento, é dado um solo à bateria, a que se segue o final, em que o estilo de composição de Gould se subordina ao *swing* puro de Goodman.

No compasso 13, a bateria responde à frase *tutti* em colcheias do compasso anterior. Os primeiros compassos funcionam como introdução para o Tema IV.1, que é desenvolvido pelo clarinete a partir do compasso 18 (Exemplo 42).



Exemplo 42
Derivations, Tema IV.1 (18-19)

Após a apresentação do Tema IV.2, no compasso 25 (Exemplo 43), estão lançados os elementos para todo o andamento. Na verdade, a música que se segue utiliza este material, quer o *riff* do segundo compasso do Tema IV.1, a anacrusa do Tema IV.2, o motivo do segundo compasso do Tema IV.2 ou a descida em terceiras que se segue no compasso 27.



Exemplo 43
Derivations, Tema IV.2 (cc. 24-27)

No entanto, a estrutura ABC do andamento aborda, além do estilo pessoal de Goodman, outros elementos do jazz muito importantes. Um dos casos aparece a partir do compasso 74 com o contrabaixo e o clarinete a ficarem sozinhos como se de uma improvisação se tratasse, embora o material melódico do clarinete seja retirado dos temas 1 e 2 do quarto andamento. Outro momento fortemente jazzístico está no início da parte B (c. 91), com a bateria a tocar no ritmo *jungle* (como acontece, por exemplo no tema *Sing, Sing, Sing*, muito tocado por Goodman) e, simultaneamente, surge o Tema IV.3 apresentado pelo vibrafone (Exemplo 44).



Exemplo 44
Derivations, Tema IV.3 (vibrafone, cc. 93-94)

O clarinete reentra no compasso 116, retoma o Tema IV.2 no compasso 119 e, a partir do compasso 124, faz uma variação do Tema IV.3. Depois de este tema ser tocado pelo vibrafone segue-se um desenvolvimento com recurso a hemíolas nos compassos 124 e 126 (Exemplo 45). Também esta abordagem rítmica é uma característica de Goodman nas improvisações sobre temas de jazz.



Exemplo 45
Derivations, hemíola (124-126)

A dinâmica vai subindo até atingir o clímax (c. 162), que marca o final da secção B. A secção C (c. 163) começa com um solo de bateria, ao qual se juntam o clarinete (c. 172) e o contrabaixo (c. 175) para mais uma parte que simula a improvisação, embora toda a música esteja predefinida. O clarinete fica a solo durante cinco compassos (cc. 227-231). O *tutti* reentra no compasso 232 para o final em grande “azáfama rítmica”, com o clarinete a terminar a obra com um arpejo conclusivo de Fá maior, mais uma vez ao estilo de Goodman.

– Conclusões –

Benny Goodman tocou e gravou algumas das obras mais emblemáticas da história do repertório do clarinete, entre as quais estão obras de Mozart, Weber, Brahms, Poulenc. No entanto, se estes factos permitem concluir que também um clarinetista actual pode abordar tanto o repertório erudito como o jazz, o principal objectivo deste capítulo foi perceber até que ponto o facto de Goodman ser um conhecido clarinetista de jazz aquando da composição/interpretação destas obras influenciou os seus compositores/maestros. Na verdade, o conhecimento do funcionamento da improvisação nas músicas não eruditas, como o jazz, constituirá uma ferramenta muito valiosa no sentido de interpretar este tipo de repertório com esta íntima ligação/fusão estilística. Neste sentido, não será então de estranhar que as obras analisadas sejam casos de estudo privilegiados no que concerne a questões de práticas interpretativas neste campo.

Fruto da colaboração de figuras tão versáteis como estes importantes compositores e Goodman, as obras analisadas apresentam-se também como um repositório das mais variadas influências de dois aspectos centrais da vida musical, o binómio composição/interpretação. As questões de interpretação implicadas nestas obras vão muito para além da notação e este aprofundamento da relação teórico/prático, são da maior importância para o enriquecimento da interpretação informada. Se, por um lado, uma simples análise tradicional à partitura revela influências de músicas não eruditas e do estilo dos próprios compositores, questões de interpretação relacionadas com influências estilísticas do compositor só são reveladas noutras fontes. Também as obras reflectem a própria técnica instrumental e estética de Goodman. Assim, encontramos neste repertório bons exemplos de obras cuja interpretação não pode menosprezar um profundo conhecimento quer do autor, quer do dedicatário.

Quanto às gravações das obras que integram os casos de estudo, a abordagem das músicas não eruditas, em especial o jazz, é da maior importância. Como atestam as palavras de Parsonage (2003: 8) os registos discográficos e, naturalmente, aos concertos ao vivo constituem, como é óbvio, fontes extremamente úteis na aprendizagem do jazz, em que o fenómeno executante/compositor é deveras comum, pois são muitos os músicos que compõem o seu próprio material e improvisação (que pode ser considerada uma forma de composição, inerente ao estilo). Os registos discográficos facultam o acesso fácil aos aspectos maioritariamente não anotáveis da música, com especial destaque para os variados “feels” e “grooves” distintos e para os elementos improvisados.

De uma forma geral, a relação entre o compositor e o intérprete, tal como a contextualização histórica, são aspectos primordiais para alcançar a música propriamente dita, pois não basta tocar a partitura, que tem apenas as notas e algumas pistas para o intérprete. Uma interpretação informada, terá inevitavelmente que passar por informações históricas sobre o compositor e a obra, análise das versões originais e gravações das mesmas, especialmente se os seus protagonistas (compositor e dedicatário) estiverem envolvidos, como é o caso. Estas informações permitirão tomar as decisões mais correctas e contribuir para uma performance historicamente informada. Um dos melhores exemplos desta problemática encontra-se na interpretação do *Concerto* de Copland, o qual obriga a uma reflexão estética profunda, sem a qual a interpretação não poderá ser fiel já que a partitura, por si só, não consegue revelar as preocupações do seu autor.

Um dos dados curiosos é que, apesar de serem conhecidos os dotes de improvisador de Goodman antes de serem compostas, nenhuma das obras analisadas dá espaço a um dos mais importantes elementos do jazz que é a improvisação, ainda assim Goodman altera o texto musical original, embora raramente, como vimos. Aliás, a reflexão de Yeo

(1996: 81) sobre a obra de Copland, considera que Goodman não ostentava os aspectos jazzísticos do *Concerto*, talvez porque, enquanto músico de jazz, quisesse provar que também tinha capacidade para interpretar igualmente bem repertório clássico e, de facto, distanciou-se deliberadamente de referências do jazz. Independentemente da razão por que o fez, este é justamente o aspecto do desempenho que capta a estética neoclássica do *Concerto*, em que os elementos do jazz estão presentes, mas em larga medida sublimados. Muito embora não patenteie referências declaradas do jazz, esta interpretação (Anexo B.3) conserva o “espírito” do jazz no impulso e na propulsão rítmica.

Podemos então afirmar que estas considerações obrigam todo o clarinetista que queira abordar este tipo de repertório a um conhecimento dos mecanismos do jazz e do estilo de Goodman. A melhor forma de o fazer, além de ouvir estas importantes gravações, será ouvir os solos improvisados de Goodman nas gravações históricas dos seus pequenos grupos, bem como a sua *big band*, especialmente a partir dos anos 30 e até final da sua carreira. Apesar de raras tentativas para tocar jazz mais moderno, Goodman permaneceu fiel ao estilo *swing* toda a sua carreira. No terceiro capítulo serão tratados aspectos cronológicos e estéticos relacionados com alguns dos múltiplos estilos musicais que compõem a música jazz.

Capítulo 3. A improvisação e o jazz

Como foi observado no segundo capítulo, o carácter de improvisação de algumas passagens e as influências não eruditas, em especial do jazz, são uma constante em todas as obras analisadas. Por esse facto, será feita uma abordagem desses aspectos neste capítulo, de forma a clarificar melhor uma matéria que pouco a pouco vai atraindo mais atenção por parte da academia mais erudita. Assim, além do ancestral papel da improvisação na música erudita e no jazz, serão também abordados de forma breve aspectos históricos e teórico/práticos do jazz, que são naturalmente comuns na música não erudita em geral. Como é óbvio, neste capítulo não se pretende fazer um levantamento exaustivo destes conteúdos, pois cada um destes assuntos daria, por si só, outra dissertação. Serão focados então determinados conceitos que ajudam a perceber o envolvimento destas influências, que estão evidentemente relacionadas com a improvisação, o jazz e a própria figura de Goodman.

Sobre a improvisação, torna-se essencial perceber que esta não foi iniciada pelos músicos de jazz e, quanto a esta corrente estética, apenas serão abordados os períodos estilísticos directamente relacionados com a carreira de Goodman e as influências contidas nos casos de estudo do segundo capítulo, já que o “Rei do Swing” não desenvolveu de forma regular a sua linguagem para além do *bebop*. Em seguida, serão abordados os aspectos históricos e teórico/práticos do jazz mais relevantes da primeira metade do séc. XX, os quais estão directamente relacionados com as obras analisadas no segundo capítulo e o próprio estilo de Goodman.

3.1 A improvisação na música erudita

A composição sempre mereceu maior atenção do que a improvisação por parte dos musicólogos; no entanto, Bruno Nettl e Melinda Russell inverteram esta tendência com a sua obra *Studies in the World of Musical Improvisation*, na qual fazem uma profunda abordagem da improvisação ao longo da História da Música, referindo também muitos autores que se têm preocupado com esta temática, tantas vezes negligenciada pelos estudiosos. Assim, a improvisação na música erudita tem sido classificada no seio da musicologia da cultura ocidental como (1) algo definitivamente diferente da interpretação e da pré-composição, (2) imitação de pré-composição com a ajuda de notação, (3) a essência da composição na qual há uma transmissão oral, (4) uma arte na qual os grandes compositores se notabilizaram, (5) uma habilidade mas não uma arte, (6) algo para ser avaliado na mesma conjuntura da composição, (7) um processo que não pode ser explicado ou analisado e (8) um tipo de música realizada em culturas musicais fora das regras estabelecidas pela cultura ocidental (Nettl 1998).

Na segunda edição do *Dicionário de Harvard*, Willi Apel (1969) descreve improvisação como a arte de realizar música espontaneamente sem a ajuda de partituras, esboços ou até da memória. É sabido que, na sua época, músicos como Bach, Haendel, e mais tarde Mozart e Beethoven, ficaram mais conhecidos pelas suas capacidades como improvisadores do que como compositores. Para John Baily, a improvisação é a intenção de criar uma obra musical única no acto da performance; enquanto Hans Joachim Mose se lhe refere como uma criação espontânea de um trabalho musical no verdadeiro sentido, usando formas predefinidas e princípios pré-estabelecidos. Mose defende que os grandes improvisadores como Bach e Haendel produziam as suas improvisações baseadas em temas predefinidos (Nettl 1998).

Também Sarath apresenta a sua própria definição de improvisação e considera esta prática intimamente relacionada com o jazz. Assim, Sarath (1996: 3) descreve improvisação como a criação e a execução espontâneas de materiais musicais em tempo real, em que re-trabalhar ideias é uma impossibilidade. Muito embora a improvisação

seja, amiúde, primeiramente associada ao jazz, inicio esta análise considerando o processo de improvisar em si, descontextualizado de quaisquer parâmetros estilísticos específicos.

Desde Bach e Haendel que a improvisação teve uma grande importância na *performance*; recorde-se que nessa altura um organista tinha de improvisar durante grande parte das celebrações religiosas. Por exemplo, Bach era frequentemente convidado para estrear novos órgãos de igreja e improvisava durante mais de uma hora, para deleite dos presentes que lá se deslocavam para o ouvir (Gaspar 2006).

Em cada período da História da Música, podem ser encontradas particularidades que regulam a improvisação. Nalguns tipos de música ocidental, o material temático e as formas estandardizadas constituem o ponto de partida. Por exemplo, o organista improvisador tem um dado tema, as características e os requisitos da fuga a partir da qual desenvolve a sua improvisação. Também nas cadências dos concertos clássicos, o solista improvisava, utilizando motivos e temas do movimento ou da peça, com alguns gestos musicais do tipo escalas e arpejos das tonalidades utilizadas, de forma a produzir uma exibição virtuosista (Nettl 1998).

Apesar de a improvisação no jazz estar actualmente no centro das atenções, e ser objecto de estudo por parte da academia, a improvisação está presente na música desde há muito e um pouco por todo o mundo como na música persa, árabe, hindu, ou no Zimbabué, Java, em toda a África, além de muita música erudita, como já foi referido. Esta enorme diversidade de estilos faz agora parte da chamada *World Music*. Na verdade, apesar de a improvisação ter um lugar fulcral no jazz e no fenómeno conhecido hoje como *World Music*, por uma questão de justiça para com a música europeia anterior ao séc. XX (época anterior ao surgimento do jazz), a improvisação, tal como a conhecemos no jazz, está presente na música desde a antiguidade.

No período Barroco, a improvisação teve um papel preponderante, pois muitas das obras dessa época continham secções improvisadas. Essa prática ainda sobreviveu no

Classicismo; no entanto, esta tradição foi reduzida durante o período do Romantismo devido à afirmação do compositor, do maestro e das grandes estruturas musicais em detrimento do intérprete, que perdeu uma parte da sua liberdade criativa (improvisação), limitado à partitura predefinida pelo compositor e à direcção do maestro.

Como a gravação de som só foi possível a partir do início do séc. XX, as improvisações de músicos importantes não chegaram até nós; resta-nos apreciar as composições geniais que, apesar de previamente compostas, contêm fragmentos de improvisações escritas. Até finais de 1830, para pianistas como Lizst ou Schumann era normal e necessário tocar a sua própria música e a improvisação estava sempre presente. Muitas vezes não se sabia ao certo o que era escrito e o que era improvisado. Após 1830, surge um novo conceito histórico de tocar o repertório dos músicos já desaparecidos como Bach, Mozart e Beethoven de acordo com uma estética muito bem definida. Clara Schumann, uma excelente pianista e improvisadora, também contribuiu para tornar o compositor na figura do grande génio e compositor perfeito que produzia a obra perfeita. Essa postura foi reduzindo a improvisação do intérprete e aumentando a importância do compositor. Apesar disso, alguns compositores dessa altura como Chopin, Lizst ou Schumann, continuaram a improvisar (Gaspar 2006).

Esta prática foi-se mantendo e, actualmente, o pianista Bob Levin, especialista em repertório do Classicismo, improvisa sempre as cadências dos concertos que toca nas suas apresentações. Nos recitais, depois de pedir um tema à plateia, improvisa sobre este ao estilo de diversos compositores. Também a pianista venezuelana Gabriela Montero, é uma especialista em improvisações clássicas, segundo a própria: “Quanto menos penso no que vou tocar, mais divertida é a experiência”. Já o pianista João Paulo Esteves da Silva faz os seus recitais de piano solo improvisando sobre temas populares portugueses. Nestas peças musicais improvisadas podemos ouvir influências que vão desde a música erudita até ao jazz, num discurso esteticamente aberto.

O clarinetista Eddie Daniels, para além de diversas gravações de obras eruditas de Brahms e Weber, é um dos destacados intérpretes do jazz actual. No disco

Breakthrough (GRP 1024) podemos ouvir uma fusão de estilos, já que a partir de temas eruditos como *Solfeggietto* ou *Siciliano* de Carl Phillippe Emmanuel Bach, após a apresentação do tema na sua forma original, é feita uma variação jazzística, na qual Daniels improvisa com o acompanhamento de uma secção rítmica de jazz e, no final, reexpõe o tema na sua versão erudita original. Com a supressão da improvisação na música erudita durante a segunda metade do séc. XIX, o jazz surge como uma explosão neste capítulo. Assim, o estudo do jazz e da improvisação na formação de um músico são, com certeza, mais-valias no incentivo à sua individualidade. Por ser da maior relevância, este assunto será desenvolvido no quinto capítulo.

3.2 A improvisação no jazz

A criatividade do improvisador no jazz é comparável ao processo utilizado pelo compositor na criação de uma obra, na medida em que, a partir de diversas ferramentas estilísticas previamente apreendidas, ambos têm como objectivo produzir um discurso, com princípio, meio e fim. Assim como o compositor experimenta timbres, cores, melodias, harmonias e formas métricas, também o improvisador pode experimentar, no seu discurso, relações interválicas, variações de registo, dinâmicas e efeitos. Estes são alguns exemplos dos procedimentos que servem de ponto de partida a duas áreas da música que, embora de ramos diferentes, se cruzam em múltiplas facetas. Contudo, a maior diferença destas performances é que enquanto o compositor escreve previamente, o improvisador cria em tempo real.

A improvisação é vista, muitas vezes, como uma capacidade inata que alguns músicos possuem mas, na verdade, os grandes improvisadores fizeram muitas experiências, praticaram muitos exercícios, ouviram muita música e efectuaram muitas tentativas até atingir solos marcantes, tendo de algum modo presentes, consciente ou inconscientemente, na prática musical, alguns dos conceitos teóricos “tradicionais”. De facto, os músicos de jazz usam sequências harmónicas (*changes*) e temas (*standards*) que são a base a partir da qual o solista faz a sua variação ou improvisação. Assim, o

conhecimento de um repertório de *standards* funciona como uma estrutura base através da qual o músico aprende a improvisar. O seu conhecimento harmónico e melódico, para além de exercitar a capacidade de memória, assinala a importância da transmissão de informação (social, política, etc.) por via oral, escrita em partitura ou “de ouvido” (Berliner 1994).

A improvisação pode começar pela exploração de diferentes formas de interpretação das melodias, usando embelezamentos, trabalhando o som, diferentes formas de articulação ou vibrato. De seguida, é importante haver uma compreensão harmónica, que pode ser teórica ou simplesmente “de ouvido”. Estes temas tipo dão um conjunto de progressões harmónicas comuns, podendo ser fragmentadas e coladas, originando outros temas. A aprendizagem de modelos é, então, responsável pela aquisição da linguagem tradicional que é transmitida proeminentemente “de ouvido”, característica primordial do jazz. Por exemplo, a improvisação no Estilo New Orleans era muito rudimentar e intuitiva, evoluindo a partir de então para estilos mais complexos, como veremos no quarto capítulo.

O pensamento do improvisador pode distinguir-se em pensamento rítmico, pensamento harmónico, pensamento escalar e pensamento interválico. As técnicas de improvisação implicam: (1) a questão do seguimento da forma harmónica e da estrutura, (2) a ligação entre a mente e o corpo no que respeita à possibilidade de tocar aquilo que a mente “canta” (audição interna), (3) o desenvolvimento de ideias rítmicas e melódicas. O decurso da improvisação é visto como o fluir de uma história com um princípio, um meio e um fim. Existe um significado, uma ideia central e um modo de expôr aquilo que se quer exprimir de forma organizada, coerente e com sentido (Berliner 1994).

Neste percurso, correm-se riscos e existe um estado emocional importante que deve ser controlado, dando espaço a uma interacção entre os diversos músicos do grupo que vão fazer desenrolar o discurso, e que mais uma vez é levado a cabo através do prévio desenvolvimento auditivo e interactivo. A criatividade é um ponto essencial na elaboração deste discurso e pode levar o músico a tornar musical um engano. Ponto

onde o que pode levar o músico a tornar musical um incidente que, em contexto diferente, será tomado como um engano. Só a experiência, sabedoria e técnica podem ajudar o discurso do improvisador.

A inovação foi sempre uma das razões de ser do jazz, por isso os músicos mais recordados serão sempre aqueles que mais contribuíram nesse sentido. O saxofonista tenor Coleman Hawkins inspirou outros saxofonistas que procuravam novas ideias, mais avançadas, frases para aplicar nas progressões harmónicas dos temas mais populares. O guitarrista Charlie Christian demonstrou que o seu instrumento podia assumir um papel solista no jazz e Jimmy Blanton teve um papel semelhante no contrabaixo. Também Benny Goodman, que começou por tocar o Estilo New Orleans, evoluiu rapidamente para o estilo *swing* que viria a celebrizá-lo.

3.3 Improvisação estudada e pré-composição

É importante a desmitificação da ideia da improvisação como o acto de criar algo novo, fruto apenas da inspiração. Existe um ciclo eterno entre improvisação e pré-composição, pois muitos elementos musicais são trabalhados anteriormente e compreendem muita memorização e modificação. As próprias composições podem ter em vista a exploração de ideias improvisativas específicas (rítmicas, melódicas ou harmónicas). Existem outros pontos importantes respeitantes à improvisação, tais como os diferentes tipos de *swing*, economia de notas, expressividade, tratamento das dissonâncias e naturalmente o espaço para respirar entre as frases. Deste modo, a improvisação é um processo que compreende várias e complexas abordagens e muito material previamente absorvido. Bons exemplos são as escalas e os arpejos, cuja prática é essencial no desenvolvimento técnico do instrumentista, sendo o seu domínio essencial com vista à improvisação.

Será por isso vantajoso para todos os instrumentistas que este estudo seja feito com vista à sua utilização no repertório e na improvisação, este trabalho não deve ser visto como meramente técnico. Assim, inovação, gosto, emoção, convicção, criação de

pontos altos no decurso da improvisação, espontaneidade e voz única, são alguns dos traços mais apreciados pelos amantes de jazz. De facto, este estado de espírito crítico não se deve estender apenas aos próprios intérpretes, mas também aos ouvintes. Um espírito autocrítico é determinante para a evolução do músico em busca das suas fraquezas musicais, de forma a estar em constante mudança e evolução (Berliner 1994).

Estamos, então, perante as três fases que Merriam defende como universais na aprendizagem: uma primeira fase de imitação, uma subsequente fase de assimilação ou compreensão e uma última fase de inovação. A importância da transcrição de linhas melódicas a partir de gravações no estágio inicial de imitação serve, por exemplo, para a aplicação, em contextos harmónicos homólogos, dessas ideias musicais e, conseqüentemente, leva à expansão do vocabulário entretanto transcrito. Numa segunda fase, o objectivo deverá consistir na expansão de influências e na busca de uma sonoridade própria. Cada músico tem características sonoras individuais e, logo, uma personalidade musical distinta. Esta personalidade compreende traços estilísticos individuais tais como fraseado, articulação, som (timbre, por exemplo), ideias musicais características, entre outros. A terceira fase do processo de aprendizagem consiste numa busca por uma voz própria, ao contrário da música erudita, na qual se valoriza mais o cumprimento da partitura, ficando normalmente a interpretação pessoal e a individualidade do músico para segundo plano (Berliner 1994).

Desde sempre e especialmente hoje em dia, a palavra jazz designa um leque de tal forma alargado de conceitos e estilos que cada vez é mais difícil usá-la sem reservas. O termo jazz, de facto, é cada vez menos capaz de sintetizar a quantidade de géneros e estilos musicais em si contidos. O jazz, tendo influenciado a música um pouco por todo o mundo, tem recebido e absorvido influências de diversos quadrantes, como vimos nos casos de estudo do segundo capítulo. Em seguida serão apresentados alguns aspectos históricos importantes.

3.4 Aspectos históricos do jazz

O jazz começou a afirmar-se no panorama musical dos EUA durante a I Guerra Mundial. Era tocado por grupos que animavam normalmente locais onde eram consumidas bebidas alcoólicas, tais como restaurantes, clubes nocturnos, cabarets e salões de dança. Há muita especulação sobre quando e como começou este fenómeno; no entanto, muitos historiadores concordam que New Orleans foi a sua principal incubadora. Baseado em relatos de músicos que tocaram e ouviram a música de New Orleans, podemos dizer que a “música jazz” se tocava pelo menos a partir de 1895. Buddy Bolden, conhecido como o melhor trompetista do seu tempo em New Orleans, é apontado como o primeiro músico de jazz.

3.4.1 *Ragtime*

A relação da música erudita com o jazz está presente no *ragtime*, que significa literalmente “tempo rasgado” e é, sem dúvida, o estilo musical que, devido às suas características, marca uma das transições da música de herança europeia para o primeiro estilo do jazz, conhecido como Estilo New Orleans. É uma música alegre e dançável, escrita normalmente em compasso 2/4, muitas vezes associada ao “stride piano”. Começou por ser tocada ao piano e, enquanto a mão esquerda mantém um ritmo rígido como na marcha, a mão direita toca melodias num ritmo sincopado. James P. Johnson foi o primeiro a introduzir a improvisação no *ragtime* e o seu compositor mais famoso foi, sem dúvida, Scott Joplin. Estruturalmente, tal estilo deriva da forma do *minueto* e do *scherzo* herdados da tradição musical europeia, tendo também elementos do rondó clássico e da marcha militar.

Por exemplo, o famoso *Maple Leaf Rag* (Anexo A.6) composto por Joplin, e cuja gravação lhe valeu mais de um milhão de discos vendidos em 1900 só nos EUA, consistia em quatro secções de dezasseis compassos cada, repetidas da seguinte forma: AABBACCDD. No rondó clássico, a primeira secção é repetida antes de cada nova

secção ser apresentada. A terceira secção (CC) ou trio – nome atribuído na marcha – é muitas vezes o tema principal e é normalmente repetida. Este estilo musical influenciou diversos compositores, sendo de destacar a obra *Ragtime* composta por Stravinsky em 1918 e o terceiro andamento (*Rag*) da obra *Derivations* composta por Morton Gould e analisada no segundo capítulo.

3.4.2 O Estilo New Orleans

A cidade de New Orleans, capital do estado da Louisiana, é considerada o berço do jazz. Esta cidade recebe a grande bacia do rio Mississippi e o seu porto foi uma das grandes entradas, nos EUA, de população de todo o mundo. Foi neste ambiente cosmopolita que se deu o início do jazz. Se, por um lado, os afro-americanos, neste ambiente, desenvolveram novas formas de interpretar uma variedade de repertórios, por outro, os emigrantes provenientes da Europa e de África trouxeram consigo repertório que incluía marchas, canções populares, hinos tradicionais e músicas de dança como *two steps*, *quadrilhas*, *valsas*, *polkas*, *escocesas*, *mazurcas*, etc. (Rodrigues 1999).

A formação que se tornou mais popular nos primeiros tempos do jazz, o chamado Estilo New Orleans, aborda pela primeira vez a separação de um grupo em duas secções distintas: os responsáveis pelo ritmo e pela harmonia (secção rítmica) e os responsáveis pelas melodias e contra-cantos (secção dos sopros). Quanto aos sopros, os instrumentos utilizados nesta época eram o cornetim, que tocava as melodias das canções (temas) ou, como disse Louis Armstrong: “Primeiro toco a melodia, depois toco à volta da melodia, e é sempre assim”; o trombone, que apoiava a tuba nas suas linhas de baixo e fazia uma espécie de contraponto com a melodia; e o clarinete, que fazia comentários ou contra-cantos nos espaços deixados pela melodia e um “rendilhado” à volta dos acordes da harmonia, além de participar na improvisação individual e colectiva. Devido às suas características, o clarinete brilhava bastante nestas formações, sendo considerado por muitos autores como o instrumento “Rei do Estilo New Orleans”.

Quanto à secção rítmica, é importante referir que a percussão, que nas bandas militares era tocada por, pelo menos, três elementos (caixa, bombo e pratos), passa aos poucos a ser tocada por apenas um músico. Dava-se, assim, uma das mais importantes “invenções” no mundo da música, a bateria de jazz, que viria a marcar presença em quase todos os grupos de jazz daí para o futuro, bem como da música *Pop*, a partir da década de 1950. Este instrumento passa a ser um dos grandes responsáveis pela estabilidade rítmica que permite a liberdade interpretativa aos restantes elementos do grupo. A restante secção rítmica era constituída pela tuba (que toca os baixos) e o banjo (com o papel de instrumento harmónico). O piano junta-se-lhes um pouco mais tarde nas formações fixas, pois, no início, estes grupos tocavam pelas ruas de New Orleans (formação móvel) e o piano não podia ser utilizado (Gaspar 2006).

Os ritmos passaram a ser utilizados com maior liberdade do que nas marchas, *ragtime* e *cake walks* do início do séc. XX. A forma de interpretar as frases passou a ser mais relaxada e o sincopado (introduzido pelo *ragtime*) mais vigoroso na melodia e nas outras partes simultaneamente. Mais tarde, o baterista acentua ainda mais o sincopado, mantendo-o durante toda a música. Os músicos começam a ornamentar as melodias, inventando contra-cantos, linhas arpejadas dentro da textura harmónica, bem como enriquecendo a música com as *blue notes*. Como disse Sidney Bechet: “Ao tocar um tema, fosse ele qual fosse, a música era alegre, não era um espiritual, ou *blues*, ou *ragtime* mas sim tudo ao mesmo tempo e cada músico apresentava sempre algo novo nas improvisações” (Stearns 1956).

Uma das características essenciais deste estilo consiste na improvisação colectiva e, ao surgirem pela primeira vez os solos individuais, dá-se início ao fenómeno que viria a ser designado por jazz. O funcionamento, tanto do grupo como da música perdurou até hoje no jazz e fora dele. Por exemplo, os temas têm frequentemente uma introdução de quatro ou oito compassos, seguindo-se o tema que é tocado por toda a banda, depois vêm os solos de alguns (por vezes todos) elementos do grupo e, finalmente, a reexposição para finalizar. Nas palavras de Ralph Ellison: “O verdadeiro jazz é uma

música de afirmação individual entre e contra o grupo [...] cada solo ou improvisação representam uma definição de identidade.” (Stearns 1956).

Apesar da tecnologia rudimentar de gravação permitir gravar peças com apenas 3-4 minutos de duração, esta foi crucial para a disseminação do jazz dessa altura. As limitações tecnológicas afectavam a normal forma de tocar durante as gravações. Por exemplo, o baterista tinha que limitar-se muitas vezes ao uso dos blocos de madeira para não causar distorção no som. Naturalmente, o volume do som gravado era inferior ao som real ao vivo. A primeira banda de jazz a gravar foi a *Original Dixieland Jazz Band*, em Nova Iorque, no dia 25 de Fevereiro de 1917. Gravaram essencialmente *blues*, *ragtime*, canções populares, e as improvisações eram ainda muito simples. Por exemplo, no tema *Livery Stable Blues*, que tem a estrutura típica da marcha do séc. XIX – AABCCABC – além do muito humor com que era tocado (por exemplo, o cornetim imitava o ruído do cavalo a relinchar), as interpretações são ainda muito rudimentares. Foi através deste estilo que Benny Goodman teve o primeiro contacto com o jazz e a improvisação, que viriam a celebrizá-lo a partir da década de 1930.

Os problemas que pesam na identidade e no carácter racial do jazz (ou seja, daqueles que o tocam) estão presentes desde o início (bandas brancas/bandas negras). Assim, os músicos afro-americanos apenas começaram a gravar durante o período 1923-1925 e o repertório predominante eram os *blues* e *Hot Jazz*, que, por razões comerciais, era rápido e ritmicamente enérgico para ser dançável (Stearns 1956).

3.4.3 A era do jazz

Na década de 1920, as bandas do Estilo New Orleans levaram esta música divertida para a Califórnia, Chicago, Nova Iorque e outras partes do país e, simultaneamente, começaram a multiplicar-se as gravações que permitiram catapultar rapidamente este fenómeno local para a “cena” internacional. Por outro lado, nesta altura em Nova Iorque grupos com cerca de quinze elementos, entre cordas, metais, palhetas e percussão eram

considerados exemplos do *ragtime* instrumental tardio ou “pré-jazz”. Das muitas experiências musicais da década de 1920, são de realçar as realizadas por Ferde Grofé e Paul Whiteman, que juntaram cordas, palhetas duplas (oboés e fagotes), metais, palhetas simples (saxofones e clarinetes) e secção rítmica para tocar temas do repertório clássico, produzindo música de dança que evocava a arte suprema (“High Art”) nas salas de concerto; este fenómeno ficou conhecido como “jazz sinfónico”. Na verdade, estes grupos eram semelhantes, em termos tímbricos, às bandas de John Philip Sousa e Arthur Pryor que, por sua vez, tinham uma ligação estética às bandas militares europeias. Também aqui encontramos uma importante ligação entre a herança europeia e sua transformação no fenómeno do jazz (Stearns 1956).

“Jazzin’, everybody’s Jazzin’ now”- cantava Trixie Smith no filme *The World’s Jazz Crazy and So Am I* (1925). A canção reflectia bem a febre generalizada pelo jazz um pouco por todo o mundo, na década de 1920. Esta expansão deu-se através de gravações e partituras de arranjos que eram difundidos e também pelo crescimento das digressões de grupos de jazz americanos, especialmente pela Europa. O grupo de Louis Mitchell actuou em Paris (1918-1919) e a *Original Dixieland Jazz Band* em Inglaterra (1919). O mercado de concertos para grupos de jazz foi-se abrindo na Europa de Leste também. A Orquestra de Sam Wooding tocou na Hungria e Rússia, enquanto o pianista Teddy Weatherford viajou com a Orquestra de Jack Carter até à Ásia. Também o trompetista Louis Armstrong fez uma digressão em Inglaterra coroada de sucesso, no final da década de 1920 (Tucker 2001).

Ainda na década de 1920, devido à difusão discográfica e vinda de músicos americanos à Europa, começaram a surgir os primeiros grupos locais, nomeadamente em Inglaterra, França, Holanda, Hungria, Alemanha e Rússia, apesar da relutância dos regimes de Adolph Hitler e Joseph Stalin. Surgem também os primeiros jornais, periódicos e magazines literários a escrever sobre jazz. Por exemplo, o crítico Inglês Clive Bell classifica o jazz como um “modernismo artístico identificável com figuras como Picasso ou Stravinsky” (Tucker 2001).

3.4.4 A era do swing

O arranjador e pianista afro-americano Fletcher Henderson formou a sua orquestra em 1923, começando assim um novo conceito de orquestra que viria a popularizar-se mais tarde e cuja formação passou a dividir-se em metais, palhetas e secção rítmica. Os arranjos de Don Redman (saxofone) e do próprio Henderson eram “verticais” e os principais solistas, Coleman Hawkins (saxofone), Charlie Gretei (trombone) e Louis Armstrong (trompete), permitiram a esta orquestra afirmar-se e ficar conhecida pela qualidade dos arranjos e dos solistas. Apesar de ter um líder afro-americano, competia no mesmo campo dos líderes brancos de novas orquestras que foram aparecendo por todo o país.

Muitos historiadores de jazz consideram o concerto da orquestra de Benny Goodman em 21 de Agosto de 1935, no Palomar Ballroom, em Los Angeles, como o início da “Era do *Swing*”. Nessa noite, o público parou de dançar para se juntar à volta do palco e aplaudir a banda de catorze elementos (quatro saxofones, três trombones, três trompetes, secção rítmica com três elementos e o líder). Goodman tinha vinte e seis anos apenas, metade dos quais como músico profissional. O seu público era essencialmente gente nova, nascida por volta do fim da I Guerra Mundial, que se tornou a “Geração *Swing*” e o coroou como “Rei do *Swing*”. A banda criou um som espantosamente alegre, sobretudo quando interpretava música escrita de propósito para esse efeito pelo grande arranjador Fletcher Henderson. O próprio Goodman tocava clarinete de uma forma incrivelmente fluente e límpida, a qual se podia ouvir na sua melhor expressão em pequenos grupos, introduzidos por ele, a fim de acrescentar variedade aos seus espectáculos (Gelly 2000).

Um dos músicos principais deste período foi Duke Ellington que, a partir do seu grupo Washingtonians, do Estilo New Orleans, que animava o famoso Cotton Club, foi crescendo e deu origem à sua primeira orquestra. Além de ser uma das mais importantes historicamente, foi sem dúvida das orquestras que sobreviveram mais tempo na história do jazz. De realçar o facto de a discriminação racial impedir o acesso de afro-

americanos aos conservatórios, pelo que as *big bands* eram uma espécie de escola para os jovens músicos que, ao viajar e tocar com músicos mais experientes, podiam aprender mais sobre este novo universo musical. Muitos dos instrumentistas que emergiram nas décadas de 1940 e 1950 passaram pelas *big bands* nesta época.

3.4.5 *Swing e big band*

Swing, enquanto fase da história do jazz, é o nome dado ao estilo de jazz e respectiva fase da música popular americana que se generalizou por volta de 1930, quando o jazz de New Orleans entrou em declínio. O termo para esta conjuntura sonora foi herdado dos músicos afro-americanos: *Swing!!!* - e desde logo se tornou num sinónimo de jazz. Caracterizou-se pela grande importância dada à improvisação do solista, grandes ensembles e, do ponto de vista rítmico, mais igualdade no peso dado aos quatro tempos do compasso quaternário, de forma a ser um ritmo dançável, daí a expressão que também classifica este estilo musical: *four beat jazz*.

As *big bands* da *era do swing* continuaram a ligação com os cabarets e salões de dança. Mas, devido ao êxito alcançado pelas múltiplas orquestras em actividade, foram surgindo oportunidades de concerto noutros locais, como teatros e salões de hotéis de luxo. Esta música era simultaneamente para ouvir e dançar, atraindo público de todas as gerações. No final da década de 1930, as *big bands* passaram a integrar, um cantor ou cantora; entre muitos outros Frank Sinatra na Orquestra Harry James, Helen Ward na de Goodman.

A secção rítmica passa a integrar o contrabaixo em vez da tuba (utilizada no Estilo New Orleans), o banjo cede o seu lugar à guitarra, o piano assume um papel de destaque, já que estas orquestras tocavam sempre em salões (ao contrário das “marching bands” de New Orleans), o clarinete é substituído ou co-habita com pelo menos três saxofones; o cornetim é trocado por uma secção de três trompetes; e o trombone passou a integrar uma secção de dois a quatro trombones. A improvisação colectiva é substituída pelo

arranjo; no entanto, o espaço para os solistas torna-se maior e assiste-se a uma enorme melhoria no virtuosismo dos músicos.

A bateria transferiu o pulsar rítmico da tarola para os pratos (prato de choque e “ride”) e passou a ser também um instrumento solista, cujos primeiros impulsionadores foram Gene Krupa e Chick Webb. O ritmo harmónico tornou-se mais rápido que no jazz de New Orleans e dos solistas era esperado que improvisassem melodias sobre estas progressões harmónicas. As orquestras continham em média treze músicos, tocavam uma música de dança muito popular entre 1935 e 1945. São as *big bands* de *swing* (também chamadas “bandas de dança”) e reflectem uma grande prosperidade e um sentimento de grandeza no seio da sociedade norte-americana. Este sentimento acaba por ser deitado por terra com o decorrer da Segunda Guerra Mundial. Foi precisamente nesta época que Benny Goodman viveu o seu período de ouro e se tornou conhecido no mundo inteiro.

3.4.6 *Bebop ou bop*

O *bebop* surgiu como uma “resposta revoltada” às condições sociais e políticas dos afro-americanos na década de 1940. Reclamando que a alegria do *swing* não representava a expressão do estado emocional dos jovens afro-americanos depois da Segunda Guerra Mundial, o *bebop* surge como uma reacção a uma sociedade dominada pelos brancos. A vontade dos afro-americanos de serem julgados somente pela música que tocam origina esse novo estilo que se caracteriza por uma música frenética, revolucionária e irreverente. Os primeiros impulsionadores deste movimento artístico foram Thelonious Monk, Max Roach, Dizzy Gillespie, Charlie Parker e Bud Powel (Stearns 1956).

No *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mark Tucker (2001) faz uma síntese perfeita acerca do estilo *bebop*: “Em Nova Iorque (Harlem) foram essencialmente músicos afro-americanos nascidos entre 1913 e 1925 que gradualmente

foram construindo um novo vocabulário que mudaria o rumo da história do jazz. As grandes novidades musicais foram: abordagem dissonante no piano (Thelonious Monk), fraseado assimétrico da bateria, ponteados com acentos explosivos (Max Roach), utilização num contexto harmónico diatónico de escalas cromaticamente alteradas, a substituição tritónica sobre os modos dominantes (por exemplo: sobre uma harmonia de sol dominante, usar o modo de dó# dominante); este recurso foi introduzido por Dizzy Gillespie, Charlie Parker e Bud Powell.”

Embora tenha sido crítico do *bebop* no fim da década de 1940, Goodman incorporou-o nos seus programas, convidando músicos que tocavam e improvisavam nesse novo estilo, como Doug Mettome, Fats Navarro, Milt Bernhardt e Wardell Gray, os quais admirava verdadeiramente, pela forma de tocar. Entretanto, algumas das novidades harmónicas do *bebop* penetraram no estilo de Goodman, como podemos ouvir em *Stealin' Apples* (1948), embora voltasse rapidamente ao *swing* que o tornou famoso, sendo-lhe fiel o resto da vida. Voltaremos a esta temática nos casos de estudo do quarto capítulo. Após essa sua passagem fugaz pelo novo estilo, Goodman foi deslocando a sua carreira para o mundo da música erudita, uma área na qual ele podia explorar o seu primeiro amor – tocar clarinete longe da pressão da liderança (Sadie 2001). Como vimos no segundo capítulo, é desse período uma boa parte das obras eruditas escritas e dedicadas a Benny Goodman.

A evolução do jazz continuou durante a segunda metade do séc. XX mas, uma vez que o estilo mais moderno que Goodman tocou foi o *bebop*, apresentar aspectos desses desenvolvimentos significaria sairmos do âmbito da estética de Goodman, fulcro temático deste trabalho. Porém, em termos teóricos, explanados em 3.5, os fundamentos que servem de base a toda a evolução do jazz são os mesmos.

3.5 Aspectos teóricos/práticos do jazz

A simplicidade das ferramentas utilizadas pelos músicos de jazz, factualmente de grande utilidade para a análise do repertório erudito. Por uma questão de organização e por ser fundamental para a melhor compreensão dos casos de estudo no quarto capítulo, a semiótica utilizada no jazz é apresentada desde agora.

3.5.1 O jazz enquanto linguagem

Todas as músicas de todos os tempos tiveram origem em algum tipo de manifestação humana. De facto, a História da Música está repleta de exemplos de obras e autores cujo conteúdo ou discurso musical assume o nível da linguagem falada ou da escrita. A forma como Chopin utiliza temas tradicionais do seu país e os transforma tem como resultado final uma música arrebatadora, que exalta a alma de um país oprimido pelo invasor. Da mesma forma, o *bebop* começou como uma revolta dos afro-americanos em relação à sua situação social na década de 1940, nos EUA. A estética musical tem mudado ao longo dos tempos, mas a natureza humana é a mesma, por isso a música tem servido para descrever e transmitir situações, sentimentos ou emoções através dos sons.

Para Stearns, o bom músico de jazz deve tocar do coração, deve ser honesto, deve tocar da forma que verdadeiramente sente. Acima de tudo, deve ter qualquer coisa para dizer, ou tudo o resto é uma perda de tempo. "A música é a tua própria experiência", disse o saxofonista Charlie Parker, "os teus pensamentos, a tua sabedoria. Se tal não viveres, aquilo não soará no teu instrumento". Por isso, o bom jazz é verdadeiramente realista e essencialmente honesto (Stearns 1956).

A questão da linguagem é um dos maiores problemas para o músico erudito quando toca jazz, já que a articulação, equivalente ao sotaque na linguagem falada, consiste num dos assuntos mais quentes neste idioma. A busca do músico de jazz consiste em aprender mais e mais ideias musicais (como quem aprende vocábulos de uma língua).

Assim, o intérprete de jazz deve aprender primeiro a música que vai tocar do ponto de vista estético, assim como o seu conteúdo (como melodia, cifra, estrutura, etc.), só depois poderá improvisar.

Assim como é necessário conhecer muito vocabulário para se poder falar correctamente uma língua, no jazz isso significa conhecer muitos solos de outros músicos e ter trabalhado muitos padrões melódicos para utilizar nas diversas progressões harmónicas. Para o trompetista Winton Marsalis: “deve-se aprender a linguagem do jazz, que inclui a linguagem do *blues*, tal como se aprenderia uma língua estrangeira – pela imitação e pela repetição, quanto mais se exercitar estes aspectos mais fluente se fica” (Gelly 2000).

3.5.2 A cifra

A ideia de cifrar a música para, através de determinadas regras, os intérpretes poderem criar a sua linha de baixo ou improvisar, não começou com o jazz, remonta a séculos anteriores, se bem que com nomenclaturas diferentes. Na verdade, a cifra utilizada no Barroco, por exemplo, embora utilizando uma semiótica diferente do jazz, tinha como objectivo classificar a harmonia (acordes e suas inversões) de forma que todo o grupo tivesse na sua partitura esses símbolos, independentemente das suas funções harmónicas ou melódicas. Essa prática perdeu-se durante os séculos subsequentes (assim como a improvisação, como já vimos), sendo recuperada pelo jazz, já no séc. XX, por necessidade evidente na prática da improvisação. Entre outros, a colecção de livros de Jamey Aebersold, muito utilizada no estudo do jazz, propõe uma nomenclatura universalmente aceite, embora possa ser utilizada também na música previamente composta, com o objectivo de relacionar as melodias das partes dos solistas com a harmonia formada pelo restante grupo.

Assim, o ponto de partida para toda a cifra do jazz é o acorde de sétima da dominante (Dom7 ou V7) cuja escala respectiva é o modo mixolídio. Da mesma forma, parte do

princípio que o tradicional modo maior é a base para toda a classificação das escalas, fazendo corresponder a cada grau os números árabes 1234567. Os acordes/arpejos podem ir desde a tríade (135) ou quatríade (135b7) até aos acordes que envolvem todas as notas da escala, incluindo a super estrutura, sendo um acorde com as sete notas da escala representado na cifra C13 (se a tónica for dó) e a sua construção por terceiras inclui naturalmente os graus 1-3-5-b7-9-11-13.

Simultaneamente, na tradução para outros idiomas, as escalas são classificadas quanto à ordem de intervalos, na qual T=Tom e M=Meio-tom. Por exemplo, para um acorde de Lá dominante, a cifra correspondente será A7, os graus da respectiva escala serão 123456b7 e a sucessão de tons e meios-tons, TTMTTMT. As alterações têm como base o modo mixolídio e todas as notas alteradas são identificadas com # ou b, independentemente da tonalidade (por exemplo: 9 ou b9); neste âmbito, 5 é a única excepção por ser representada em alguns autores com o sinal +. Todas as alterações estão contempladas em símbolos adicionais que representam as alterações (Baudoin 1990):

- m, b3** ou - indicam que um grau é menor (por exemplo a 3^a: b3);
- ø** é atribuído a acordes m7 com a b5, também chamado de meio-diminuto, pode ser cifrado com, m7 (b5);
- o** significa que o acorde é diminuto, ou seja, uma sucessão de terceiras menores;
- sus** é a abreviatura de *suspended* e significa que a 3^a do acorde é substituída pela 4^a;
- add** indica que uma nota é adicionada e normalmente aparece entre parêntesis, por exemplo C (add9);
- omit** significa a omissão de uma das notas do acorde e é indicado entre parêntesis, C7 (omit 3).

Para além destes símbolos mais frequentes, o Anexo 11 relaciona a cifra dos acordes mais comuns com as notas que os compõem. Tal como na música antiga, também as inversões dos acordes podem indicar-se na cifra através da nota do baixo, utilizando a seguinte nomenclatura, tendo como exemplo o acorde de Dó dominante (C7):

- C7** estado fundamental;
- C7/E** primeira inversão (com mi no baixo);
- C7/G** segunda inversão (com sol no baixo);
- C7/Bb** terceira inversão (com sib no baixo);

Da mesma forma, pode aparecer no baixo, uma nota de passagem estranha ao acorde, por exemplo: Eb/C. Através deste conceito, é possível classificar todas as escalas e arpejos; até mesmo a escala menor harmónica, que tem aquela “estranha” sucessão de graus - 12b345b67 - e de intervalos - TMTTM3mM. Se acrescentarmos as estas ferramentas os números romanos (muito utilizados na análise da música erudita) de I a VII para classificar os graus em termos de função tonal, podemos perceber mais facilmente a relação de cada acorde com o respectivo centro tonal. Se for necessário cifrar uma alteração de um grau, basta utilizar # e b; por exemplo, se o II grau for bemol bastará indicar bII. Desta forma, ficamos com um conjunto de ferramentas para analisar qualquer fragmento de música tonal, seja uma obra escrita ou um solo improvisado, seja uma melodia de uma peça erudita, o tema de um *standard* de jazz ou de *world music*.

Naturalmente que o treino auditivo nas aulas de formação musical aborda esta área, mas é necessário passar estes conceitos para as aulas práticas de instrumento. Enquanto isso, o estudo das tonalidades é muitas vezes reduzido a uma sucessão de notas que tem por base uma armação de clave. Os músicos de jazz exploram os intervalos, todas as relações interválicas, e o som que daí resulta, até ao mais ínfimo pormenor, transformando uma escala ou um padrão melódico numa matriz sonora que deve ser repetida nos 12 tons. Estes conceitos, quando abordados pelo instrumentista erudito, fornecem uma grande ajuda na resolução de problemas interpretativos, além, evidentemente, da percepção musical e da afinação.

3.5.3 A escala e o acorde

A relação entre a escala e o acorde (melodia e a harmonia) por si só contam uma parte da História da Música; no jazz, em particular, são o ponto de partida para todo o trabalho de pesquisa sonora realizado por cada intérprete. A relação importante entre a melodia e a harmonia respectiva dá-nos muito do carácter musical de cada tema. As melodias, especialmente as mais antigas, que se baseiam na relação tonal da escala representada na cifra de cada acorde, têm quase sempre um texto de canção, que não é utilizada nas versões instrumentais. Apesar disso, músicos como Charlie Parker só tocavam um tema depois de saber a respectiva letra, como forma de se inspirarem para a sua interpretação e conseqüente improvisação. Falando em texto, também nas partituras do repertório erudito encontramos expressões que ajudam a definir características tão diferentes como: *scherzando*, *lírico*, *fúnebre*, *con fuoco* ou *tranquilo* (por exemplo).

O autor Phillipe Baudoin (1990) propõe uma divisão das escalas em função do número de sons:

- Heptatónicas:** são as escalas mais comuns com sete notas, por exemplo o modo maior.
- Pentatónicas:** escalas com cinco notas e sem meios-tons. Além de serem muito utilizadas como material de improvisação, há muitos temas cuja melodia utiliza apenas esta escala, como *My Blue Heaven*, *Singing In The Rain*, *Oh Susana*, entre inúmeras das músicas populares europeias.
- Hexatónicas:** têm seis notas e os exemplos mais conhecidos são a escala de *blues* e a escala de tons inteiros ou hexáfona.
- Octotónicas:** estas escalas têm oito notas e a vantagem de permitir tocar oito colcheias num compasso quaternário. As escalas octotónicas mais populares são as diminutas (MT e TM, também chamado modo de Berta). No *bebop*, os modos principais do jazz também sofreram alterações para passarem a ter oito sons:

- a) Modo jônio com #5 (CDEFGG#AB);
- b) Modo dórico com *nat* 3 (CDEbEFGABb);
- c) Modo mixolídio com *nat* 7 (CDEFGABbB).

De acordo com o mesmo Baudoin (1990), as escalas também podem ser analisadas em função dos dois tetracordes que a compõem. Entende-se por tetracorde a sucessão de quatro notas formando um intervalo de quarta perfeita, diminuta ou aumentada. Assim, os tetracordes mais comuns são os seguintes:

- Maior TTM
- Menor TMT
- Frígio ou napolitano MTT
- Aumentado ou lídio TTT
- Harmónico M2^aaumM
- Diminutos MTM e TMT
- Menor aumentado TM2^aaum
- Frígio aumentado MT2^aaum
- Harmónico aumentado M2^aaumT.

No pensamento harmónico, é importante ter a noção do efeito de certas notas em pontos determinados do compasso (como as notas do acorde ou as suas extensões), bem como o efeito sonoro produzido por cada nota em relação à harmonia em cada momento do tema ou da improvisação (por exemplo, as notas de passagem nas partes fracas dos tempos). Este princípio é muito útil em música de conjunto, devendo os instrumentistas melódicos pensar harmonicamente, de forma a contextualizar cada nota em relação à harmonia correspondente. São muitos os exemplos de passagens nas quais o conhecimento desta relação, por parte do clarinetista, pode resolver problemas de afinação e esclarecer de que forma uma nota deve ser interpretada. Neste sentido, torna-

se essencial um conhecimento analítico e sonoro (função da nota da melodia no contexto harmónico) para um desempenho aprofundado por parte do clarinetista.

Com vista à improvisação, é imprescindível conhecer o acorde que está simbolizado pela cifra, quais as notas que o compõem e o contexto tonal em que está inserido. Ou seja, além da relação interna em cada acorde, é necessário ter em conta a relação com os acordes vizinhos, podendo para tal ser utilizados os números romanos. Em cada acorde temos uma ou mais escalas que são mais apropriadas e esse conhecimento prévio é imprescindível para que o discurso na improvisação explore correctamente estas relações e faça a gestão correcta das dissonâncias e consonâncias. Em alguns temas, o autor indica também a escala ou modo que deve ser utilizado; por exemplo: *alt* refere-se à escala alterada ou modo superlórico, como *F7 alt*. Esta escala pode ser considerada como o modo do sétimo grau da escala menor melódica ascendente e a sua sucessão interválica é MTMTTTT. Nos temas *Milestone* ou *So What*, para além da cifra, o seu autor, Miles Davis, indicou também o modo que deve ser utilizado, *Dm7* dórico ou *Am7* eólio.

Durante a evolução do jazz, tal como na evolução da música erudita, tem ocorrido um natural aumento da complexidade do material melódico, harmónico e rítmico utilizado. Apesar de os *standards* de jazz serem música tonal na verdadeira acepção do termo, enquanto os temas antigos mantêm um mesmo acorde durante vários compassos, alguns temas mais modernos chegam a ter um acorde por cada tempo do compasso (ver o Anexo 6, sobre a evolução harmónica dos *Blues*). Assim como numa sinfonia de Haydn a música fica muito tempo no mesmo centro tonal, no início do jazz, Estilo New Orleans, os temas e as improvisações eram muito simples e tonais. Quando, por exemplo, ouvimos um solo de Louis Armstrong, quase conseguimos cantá-lo pela sua simplicidade genial.

Já no *bebop* (década de 1940 em diante), encontramos muitas notas estranhas aos acordes que resolvem em função de conceitos melódico-harmónicos mais complexos. Neste processo inovador, destacou-se Charlie Parker como um dos seus pioneiros. Esta

evolução continuou com músicos como John Coltrane, outro importante saxofonista, que aplicou na improvisação jazzística o princípio da politonalidade com recurso à super-estrutura dos acordes que, tal como na música erudita, consiste em sugerir outra tonalidade. Este percurso continuou até hoje, sempre no sentido de um aumento da sua complexidade, embora se cultivem outros idiomas mais antigos, com uma estética bem definida como o Estilo New Orleans ou a *big band* de *swing*. Um bom exemplo de improvisação complexa é a obra-prima de Coltrane, *A Love Supreme* (1956). Também Goodman tocou e gravou no contexto do *bebop*, como veremos nos casos de estudo do quarto capítulo.

3.5.4 *Swing*, uma questão rítmica

Cabe aqui levantar uma questão relacionada com uma das características fundamentais do jazz, o importante fenómeno rítmico chamado “*swing*”. Apesar de não ser uma questão muito abordada, há uma estreita relação entre o período Barroco e o jazz em termos de articulação, pois as indicações *égal e inégal* são muito comuns e correspondem, no jazz, às indicações: *straight eights* e *swing eights*. A indicação *inégal* do repertório dessa época soa como uma espécie de “*swing*” primitivo.

De facto, jazz e *swing* são, em muitos contextos, termos sinónimos e inseparáveis. Nunca se perceberá o jazz se não se entender o *swing*. No entanto, o próprio termo *swing* tem sido analisado sob diversos prismas. De acordo com Mark Tucker (2001), este fenómeno rítmico merece a seguinte reflexão: (1) “*Swing* é uma qualidade atribuída à interpretação do jazz: tem *swing* ou não; (2) consiste num fenómeno rítmico, resultante do conflito entre um tempo fixo e uma enorme variedade de acentuações e rubatos que o músico de jazz toca sobre esta base. No entanto, cada um destes elementos por si só não produz necessariamente *swing* e a secção rítmica pode produzir o tempo (“pulso”) fixo com diversos tipos de *swing*. Sem dúvida que existem outras questões relacionadas com a forma como é tocada cada nota, tendo em conta aspectos como a manipulação do timbre, ataque, vibrato, afinação, dinâmica, registo, etc. Desta

forma, a combinação de cada nota da melodia ou de um solo improvisado com a base rítmica, produz diversas variedades de *swing*.”

Do ponto de vista rítmico e métrico e utilizando a construção analítica *Just in Time* (Lopes 2003), que foi desenvolvida para analisar qualidades perceptíveis de estruturas puramente rítmicas, encontramos um paralelismo em relação à tensão/resolução melódica, que se caracteriza pelo aumento do débito rítmico nas partes fracas dos tempos e dos compassos, assim como ao nível hipermétrico, nos compassos pares e consequente resolução ou repouso rítmico nas partes fortes ou compassos ímpares da estrutura. Este efeito tem sido utilizado durante a evolução do jazz e está intimamente relacionado com o percurso harmónico e as estruturas com números pares de compassos (essencialmente doze e trinta e dois), secções ou frases de quatro e oito compassos, associados à divisão binária com uma indissociável relação com os múltiplos de dois compassos. Estes aspectos são observados e analisados nos solos de Goodman, com destaque para o tema *After You've Gone* (cap. 4).

3.5.5 As estruturas e as formas

Philippe Baudoin (1990) analisou cerca de 2500 temas do repertório do jazz e concluiu quais as estruturas mais comuns. Segundo este autor, para se tornar um bom improvisador será útil trabalhar essas sequências harmônicas e conhecer as suas principais tonalidades. Os temas mais pequenos do repertório do jazz têm apenas 8 compassos e são raros, temos como exemplos *Trouble In mind*, *Saint James Infirmary* ou *How Long Blues*. Estes temas de 8 compassos são normalmente *blues* e têm uma fórmula harmônica muito corrente, tendo-se tornado mais complexa durante a evolução do jazz.

Apesar de cada tema ser tocado numa ou duas tonalidades mais comuns, o verdadeiro músico de jazz deve conhecer os temas em todos os tons. Assim como os temas são tocados em diferentes tonalidades, a mesma estrutura e, por vezes, a mesma tonalidade são a base de diferentes temas, cuja diferença essencial está na melodia, tempo e contexto rítmico. Baudoin agrupou os *standards* em cerca de 40 grupos distintos embora, para não ser exaustivo, os exemplos de temas que serão abordados neste trabalho, tenham como base aqueles que foram gravados por Benny Goodman. Serão analisadas em seguida as estruturas mais usuais, bem como as respectivas progressões harmônicas.

Entre as estruturas mais importantes, encontramos os *blues* de doze compassos. Também nestes *blues* aconteceu uma evolução no sentido da cada vez maior complexidade harmônica, apesar de a estrutura base de três frases de quatro compassos (AAB) se ter mantido. Mas nem todos os temas de doze compassos são *blues*; é o caso do tema *Solar*, de Miles Davis. Já os temas de dezasseis compassos são relativamente frequentes (por exemplo, *Jada*, *Preacher*, *Giant Steps*) e, entre estes, também encontramos alguns *blues*.

A estrutura mais popular é, sem dúvida, de trinta e dois compassos e generalizou-se ainda na década de 1920. Estes temas dividem-se frequentemente em quatro frases de

oito compassos; cada frase decompõe-se em dois motivos de quatro compassos que, por sua vez, se dividem em duas secções de dois compassos. Quanto às frases de oito compassos, são organizadas de diversas formas:

AABA é a divisão mais habitual, sendo as três frases A semelhantes melódica e harmonicamente e a B (abreviatura do termo anglo-saxónico *Bridge*) mais modulante, seguindo muitas vezes o ciclo das quintas até voltar à tónica, no início da última frase A. Esta estrutura foi bastante importante durante a *Era do Swing* e muitos dos temas preferidos de Benny Goodman têm esta forma, como *I Got Rhythm*, *Moonglow*, *I've Found a New Baby*. *I Got Rhythm* (Anexo 5), composto por George Gershwin em 1930, foi o primeiro escrito nesta forma e o título daria origem à expressão *Rhythm Changes*", que consiste na base estrutural e harmónica a partir da qual foram escritos centenas de temas.

ABA'C é outra estrutura corrente de trinta e dois compassos. Nesta, a segunda frase de oito compassos (B) é diferente da primeira frase A, a terceira frase (A') começa normalmente como a primeira (A) mas acaba de forma a resolver na frase C, que é claramente diferente das primeiras três. Conhecidos exemplos destas estruturas são os temas: *Indiana* e *The Shadow of Your Smile*.

ABAB' é outra variante na qual a segunda frase B (B') é diferente da primeira, sendo as AA iguais. Exemplo: *Shiny Stockings* e *Groovin' High*.

ABCD é a menos frequente das estruturas de trinta e dois compassos, já que todas as frases são diferentes entre si. Por exemplo: *Some of These Days* ou *Stella by Starlight*.

Apesar da preponderância destas estruturas, como veremos nos casos de estudo do quarto capítulo, existem muitos *standards* com outras organizações motivicas, embora haja normalmente uma relação com as referidas nesta secção.

3.5.6 A métrica

A fórmula métrica dominante no jazz é o compasso de quatro tempos. Muitos dos temas conhecidos agora no compasso quaternário foram transformados a partir das versões originais em 3/4 (exemplos: *Fly Me To The Moon*, *Remember*). Quanto ao repertório, as ancestrais marchas e os *ragtime* foram fontes de inspiração para os grupos de New Orleans. Estas peças, originalmente escritas nos compassos 6/8 ou 2/4, foram transformadas em 4/4 para facilitar a leitura e o “*swing*” de quatro tempos (Baudoin 1990).

Apesar da predominância do compasso 4/4, durante a evolução do jazz outros compassos têm sido utilizados, como por exemplo o compasso 12/8, semelhante ao 4/4 do ponto de vista métrico. Este ritmo é hoje designado como *slow-rock* e foi especialmente frequente nas décadas de 1950/60, estando associado aos temas lentos de *blues* e *rhythm&blues* (exemplos: *Blueberry Hill*, escrito por Fats Domino em 1956; *I Had a Dream*, de Ray Charles, de 1958).

Embora muitos dos temas originalmente ternários possam ser transformados em 4/4, encontramos alguns exemplos esporádicos que mantiveram o 3/4 original desde o início do jazz, como *Ragtime Waltz* (Scott Joplin), *Eccentric* (James P. Johnson) ou *The Swing Waltz Boogie* (Mary Lou Williams). Os compassos de três tempos conheceram uma certa preponderância no final da década de 1950. O disco de Max Roach *Jazz In 3/4 Time* (1957), integralmente composto por valsas “jazzzy”, marca o início dessa prática. São de destacar os exemplos *A Child Is Born* (Thad Jones), *Afro Blue* (Mongo Santamaria), *La Fiesta* (Chick Corea).

Também neste domínio, mas utilizando outros compassos, são de referir os temas *All Blues* (Miles Davis) e *In Your Soul* (Charles Mingus), ambos escritos em 6/8, ou *Foot Prints* (Wayne Shorter), em compasso 6/4. Também encontramos algumas composições que utilizam compassos mais raros. Os mais conhecidos são *Take Five* em 5/4 e *Eleven Four* em 11/4, ambos de Paul Desmond. Quanto ao *Rondo A La Turk*, de David Brubeck, mistura dois compassos: 9/8 e 4/4 (Baudoin 1990).

3.5.7 Blues

Segundo Winthrop Sargeant, a escala mais usada pelos músicos de jazz consiste numa escala maior (C, D, E, F, G, A, B, C) com a terceira menor e a sétima menor, as chamadas *blue notes*. Na verdade, exceptuando experiências mais modernas, as harmonias do jazz são relativamente simples e foram herdadas da música europeia e desenvolvidas através das mesmas linhas, mas mais recente e rapidamente (Stearns 1956).

Os *blues* de doze compassos consistem em duas frases de quatro compassos (AB), a primeira frase (A) é tocada duas vezes e a segunda frase (B) é uma espécie de conclusão das duas primeiras. Geralmente, a frase B faz baixar a tensão provocada pela repetição anterior. Historicamente, os *blues* deram origem ao *Boogie Woogie* da década de 1940 e, conseqüentemente, ao *Rock & Roll* da década de 1950, cujo maior ícone foi Elvis Presley. O tema *Roll'Em* gravado pela banda de Goodman em 1943 é uma espécie de *boogie* para *big band* e um prenúncio do fenómeno da estética celebrizada por Elvis, uma década mais tarde. Apesar de Goodman não ser um especialista em *blues*, tocou inevitavelmente imensos e dedicou até um disco ao *Boogie Woogie*. Também a música erudita incorpora os *blues*, por exemplo o Tema III.1 de *Riffs* é baseado na escala de *blues* com o acréscimo do segundo grau maior. A sua construção melódica, em termos de graus utilizados, pode resumir-se assim: 12b34#45b7.

Pode concluir-se que os compassos quaternários dominam na esmagadora maioria dos temas que compõem o repertório de *standards* utilizados no jazz e em especial, pelos grupos de Benny Goodman, já que a década de 1930 foi dominada pela estética *four beat jazz*. O facto de o *swing* ser essencialmente música de dança estará naturalmente na origem deste fenómeno. Apesar da tradição das danças ternárias na Europa, estas não foram adoptadas pelo jazz logo no início, embora apareçam nos temas mais modernos. Quanto aos ternários, como vimos, têm uma expressão relativamente pequena no repertório antigo, se comparados com os quaternários.

Agora que estão apresentados alguns aspectos centrais do jazz, torna-se inevitável conhecer o estilo de Goodman enquanto improvisador. Nos casos estudados no capítulo seguinte, serão analisadas algumas improvisações de Benny Goodman, que ilustram várias das estruturas mais comuns do repertório do jazz. Tal permite-nos também tirar algumas ilações sobre o estilo do Goodman enquanto improvisador e qual a relação desses solos com as obras que lhe foram dedicadas, já que tudo se passa no período de ouro de Goodman, décadas de 1930 e 1940.

Capítulo 4. Benny Goodman e o jazz

O segundo capítulo permitiu conhecer Goodman enquanto intérprete de música erudita. A importância das obras envolvidas no contexto do repertório de clarinete, os compositores, intérpretes e maestros com os quais Goodman trabalhou, colocam-no entre os clarinetistas mais importantes de todo o séc. XX. Apesar desses factos, foi o jazz que catapultou Goodman para a fama e reconhecimento mundial, especialmente a partir da década de 1930. Depois de desenvolvidos alguns dos aspectos centrais do jazz no terceiro capítulo, o quarto capítulo é dedicado à carreira de Goodman no jazz: as gravações, as várias formações, os músicos mais importantes. Nos casos de estudo serão analisados cinco temas de jazz e respectivas improvisações de Goodman, como forma de perceber o seu estilo enquanto improvisador de jazz.

Foi a sua diversificada actividade enquanto músico de jazz que lhe permitiu ter sempre trabalho, mesmo durante a Grande Depressão (1929). Além do clarinete, tocou saxofone soprano, alto, tenor, barítono e até trompete. Esta polivalência estende-se também à voz: especialmente depois de 1943, são muitas as gravações que incluem temas cantados por Goodman. A formação mais importante da sua carreira no jazz e a mais emblemática da *Era do Swing* foi a *big band*; uma formação que foi também a base de três das obras analisadas no segundo capítulo deste trabalho, por ser claramente a formação jazzística que mais aproxima o jazz da música erudita. Apesar desse facto, como solista, Goodman estava mais confortável com pequenos grupos; a sua forma de tocar, incrivelmente fluente e límpida, pode ouvir-se melhor nos pequenos grupos que na *big band*.

Na década de 1930, os pequenos grupos funcionavam como “miniaturas” das *big bands*: mantinham a secção rítmica com bateria e baixo, enquanto os solistas variavam entre piano, guitarra e os sopros das *big bands*, ou seja, saxofone, trompete e por vezes trombone. O clarinete assume também uma posição importante, sendo de destacar, naturalmente, todos os grupos liderados por Goodman. Enquanto nas *big bands*

prevalecia o arranjo, nos pequenos grupos da *Era do Swing* o aspecto mais importante passou a ser a improvisação individual. Estas formações actuavam em clubes nocturnos, depois de os compromissos com as *big bands* terminarem (as chamadas *late night sessions*). Os músicos tinham assim mais oportunidade para improvisar e toda a liberdade e espontaneidade para desenvolver a sua individualidade, o que não acontecia de forma tão acentuada nos arranjos das *big bands*, por serem muito mais predefinidos pelo compositor/arranjador.

Pode dizer-se que os elementos dos pequenos grupos realizam uma composição em tempo real, partindo de um simples tema que apenas fornece melodia/harmonia e estrutura. Assim, a performance nestes grupos de jazz está a um nível equivalente ao trabalho realizado pelo compositor/arranjador. Embora Goodman realizasse concertos com um ou outro pequeno grupo, a *big band* foi, sem dúvida, a grande base da sua carreira no jazz. De facto, os pequenos grupos eram bandas dentro da própria banda que Goodman introduziu a fim de acrescentar variedade aos seus espectáculos. Dessa forma, o alinhamento dos espectáculos intercalava diferentes ensembles com toda a *big band*, de forma a dar diversidade ao concerto, como se pode observar no programa do célebre Carnegie Hall Jazz Concert de 1938 (Quadro 4), cujo tema *Sing, Sing, Sing* será analisado nos casos de estudo deste capítulo.

Tema	Autor	Formação
<i>Don't Be That Way</i>	Sampson-Goodman-Parish	Big Band
<i>Sometimes I'm Happy</i>	Youmans-Caesar	Big Band
<i>One O'Clock Jump</i>	Count Basie	Big Band
<i>Sensation Rag</i>	Dixieland	Pequeno grupo
<i>I'm Coming Virginia</i>	Heywood-Cook	Pequeno grupo
<i>When My Baby Smiles at Me</i>	Munro-Lewis-Tiller-Sterling	Pequeno grupo
<i>Shine</i>	Mack-Brown-Dabney	Pequeno grupo
<i>Blue Rêverie</i>	Ellington-Carney	Pequeno grupo
<i>Life Goes To A Party</i>	James-Goodman	"Jam"
<i>Honeysuckle Rose</i>	Waller-Rasaf	Pequeno grupo
<i>Body and Soul</i>	Johnny Green	Pequeno grupo
<i>Avalon</i>	Rose-DeSylva-Al Jolson	Pequeno grupo
<i>The Man I Love</i>	Ira and George Gershwin	Pequeno grupo
<i>I Got Rhythm</i>	Ira and George Gershwin	Pequeno grupo
<i>Blue Skies</i>	Irving Berlin	Big Band
<i>Loch Lomond</i>	(Traditional)	Big Band
<i>Blue Room</i>	Rodgers-Hart	Big Band
<i>Swingtime in the Rockies</i>	Mundy-Goodman	Big Band
<i>Bei Mir Bist Du Schoen</i>	Jacobs-Secunda-Chaplin	Big Band
<i>China Boy</i>	Winfree-Bouteljie	Pequeno grupo
<i>Stompin' At the Savoy</i>	Goodman-Webb-Sampson	Pequeno grupo
<i>Dizzy Spells</i>	Goodman-Wilson-Hampton	Pequeno grupo
<i>Sing, Sing, Sing (With a Swing)</i>	Louis Prima	Big Band
<i>If Dreams Come True</i>	Sampson-Goodman-Mills	Big Band
<i>Big John's Special</i>	Fletcher Henderson	Big Band

Quadro 4
Programa do Carnegie Hall Jazz Concert (1938)

Neste concerto participaram muitos dos músicos mais importantes da carreira de Goodman. Um dos mais mediáticos foi o baterista Gene Krupa, cuja importância nos grupos de Goodman foi muito relevante. Para além das suas conhecidas qualidades técnicas e o brilhantismo como *showman*, foi também um fiel amigo de Goodman, que deu tudo para que a *big band* e os pequenos grupos fossem um sucesso. A primeira gravação conjunta aconteceu em Abril de 1929, e a saída temporária de Krupa em 1938 chocou o mundo da música, tornando-se assunto de primeira página em todos os jornais da época, sendo substituído por Dave Tough.

A vinda do trompetista Harry James para a *big band*, em Janeiro de 1937, permitiu a Goodman tê-lo também no novo quinteto deste período. James, que ganhou o 1º prémio da revista *Down Beat* na categoria de trompete, em 1937, acrescentou muito brilhantismo à *big band* e trouxe mais fulgor e fama à secção de metais. Com a saída definitiva de Krupa, em 1939, James tornou-se o protagonista da *big band*, substituindo por vezes o próprio Goodman na liderança da mesma.

No início de 1940, os melhores solistas da *big band* foram alistados no exército e Goodman foi forçado a reconstruí-la, substituindo a primeira geração de estrelas por nomes que nunca viriam a criar o mesmo impacto. As novas aquisições incluíram Billy Butterfield, Lou McGarity, Jimmy Maxwell, Charlie Queener, Aaron Sachs, Red Norvo, John Best, Peanuts Hucko, Frank Beach e a cantora Peggy Lee, que alcançou um enorme sucesso com o tema *Why Don't You Do Right?* Em Julho de 1940, problemas de saúde forçaram Goodman a uma paragem que provocou a dissolução da *big band*.

Em Novembro de 1940, organizou uma *big band* totalmente nova, que os críticos e os *fans* da dança elegeram como a melhor que tinha sido dirigida por Goodman. Esta banda contou com George Auld, que trabalhou com Goodman a partir de 1940 e foi um dos melhores tenores da carreira de Goodman, ao longo de mais de 25 anos. Uma das contratações mais importantes feitas por Goodman foi, efectivamente, a do famoso trompetista Cootie Williams, que deixou a *big band* de Duke Ellington. Além de integrar a *big band* de Goodman a partir de Novembro de 1940, integrou também o sexteto desse período.

Em 1942 é diagnosticada a Goodman uma ciática na perna esquerda que o livra de cumprir o serviço militar e lhe causa nova paragem. Esta provocou a saída definitiva de quatro dos músicos mais importantes de toda a carreira de Goodman: Harry James, Teddy Wilson, Jess Stacy e Lionel Hampton. Alguns dos novos membros a ingressar foram Artie Bernstein, Fletcher Henderson, Johnny Guarnieri e Charlie Christian. Nesta época, o arranjador Eddie Sauter (formado na Julliard School) foi o principal

responsável pela definição do carácter musical da *big band*, através das suas composições e arranjos. A partir de 20 de Novembro de 1945, Goodman passou a contar também com o importante saxofonista Stan Getz na sua *big band* (Sadie 2001).

4.1 As gravações de jazz

Benny Goodman gravou em quase todos os estúdios do seu tempo, só nos primeiros sete meses de 1931, realizou mais de 175 gravações. A partir da década de 1930, tocou e gravou com alguns dos melhores e mais famosos músicos de jazz do seu tempo, alguns deles premiados. Da enorme lista de músicos com os quais gravou, sobressaem nomes como Tommy Dorsey e Jack Teagarden (trombonistas), o multi-instrumentista Adrian Rollini, o violinista Joe Venuti, o contrabaixista e irmão de Benny, Harry Goodman, o guitarrista Eddy Lang, o trompetista Fats Navarro, e os clarinetistas Stan Hasselgard e Barney Bigard. Em 1933, Goodman gravou com Artie Shaw, outro grande clarinetista da *Era do Swing*, que viria a abandonar a carreira alguns anos mais tarde.

Gravou com a cantora Bessie Smith, nas últimas gravações que esta fez antes da sua morte, em 1937, num trágico acidente de automóvel. Também esteve no início da carreira de Billie Holiday, outra das principais cantoras da história do jazz. Fizeram juntos, as primeiras gravações de Billie, quando esta tinha apenas 17 anos de idade. Em Janeiro de 1945 gravou com o mais importante trompetista do Estilo New Orleans, Louis Armstrong, e a *Big Band* de Duke Ellington, sem dúvida uma das mais importantes da História da Música. Já em 1951, gravou com instrumentos de corda alguns *standards* num CD intitulado *Benny Goodman With Strings* (Connor 1969).

A extensa carreira de Goodman, a infindável lista de gravações e as diversas formações de jazz com as quais tocou e gravou, tornaram muito difícil a selecção dos temas mais representativos a analisar nos casos de estudo. De acordo com a obra *BG On The Record*, Connor (1969: 134) considera o período de 1925 a 1934 como o início da

carreira de Goodman enquanto líder. Nesses oito anos, um adolescente talentoso de 17 anos tornou-se, aos 25 anos, um gigante do jazz – um dos muito poucos de quem o podemos afirmar com propriedade. Dirigiu variadíssimos grupos, tomou parte em diversos programas de rádio de difusão nacional e foi responsável por várias bandas sonoras de filmes.

Tocou para algumas das melhores produções da Broadway, sendo um dos primeiros a gravar os grandes temas a partir desses espectáculos. Tocou em muitos dos programas de rádio de grande audiência [...] Na opinião de muitos, transformara-se no melhor clarinetista de jazz do mundo. Benny Goodman alcançou tudo isto, e mais ainda, em oito anos vertiginosos: gravou um número prodigioso de discos, entre os quais clássicos do jazz que, tudo o indica, perdurarão enquanto o homem apreciar e desfrutar de liberdade de expressão na música.

De acordo com Connor, as gravações que Goodman realizou no ano de 1935 representam um importante marco, podendo dividir-se em pré-1935 e pós-1935. Assim, as escolhas para os casos de estudo são da fase pós-1935, uma vez que é o período que marca o início da fase da maturidade de Goodman, a partir do qual ficaram traçados os aspectos essenciais das diversas formações com as quais tocou durante o resto da sua carreira. Será de registar que, durante a II Guerra Mundial, entre Agosto de 1942 e Novembro de 1944, as gravações foram interdidas pela Musician's Union, impedindo Goodman de gravar para a Columbia, a sua editora principal.

As versões escolhidas para os casos de estudo, além de se inserirem nos primeiros cinco anos do período pós-1935 (com a excepção de *Stealin' Apples*, 1948), também têm em conta os músicos mais importantes com quem partilhou os mais diversos palcos durante a sua longa carreira. Foi ainda necessário considerar diversos aspectos relevantes que permitam perceber a diversidade do repertório em termos de conteúdos, de forma a tirar conclusões sobre o estilo de Goodman enquanto improvisador de jazz. Para tal, foram estabelecidos os seguintes critérios de escolha:

- Temas mais gravados
- Aspectos históricos
- Formações mais importantes
- Músicos mais importantes
- Formas e estruturas

4.2 Casos de estudo

A melhor forma de conhecer um músico de jazz é analisar as suas improvisações. A maioria dos músicos e professores de jazz reconhece que ouvir, analisar e imitar solos de grandes mestres será a melhor forma de aprender a linguagem da improvisação no jazz. Baseado neste pressuposto, serão analisados cinco importantes solos de Goodman como forma de compreender o seu estilo enquanto improvisador. Assim como foi feita no segundo capítulo uma análise da performance de Goodman, partindo de uma contextualização de cada obra e respectivo compositor, neste caso o papel de cada grupo substitui o compositor, no sentido de a música ser produzida durante a gravação, e o solo improvisado pôr em evidência aspectos individuais do músico enquanto “compositor” em tempo real.

Apesar de existir, por vezes, uma dicotomia entre a prática musical do jazz e a teoria da música, que cria um fosso entre ambas, torna-se portanto fundamental a articulação entre estas duas actividades com o objectivo de compreender os variados aspectos do pensamento musical do improvisador. A emancipação da teoria (especificamente a análise) da prática permite a sua realização na ausência de qualquer estímulo sonoro mas, neste caso, a audição da música (Volume II) e consequente análise permitirá uma abordagem mais profunda dos aspectos relacionados com a performance do solo improvisado. Assim, poder-se-á concluir que a autonomia da análise em relação à prática musical poderá ser uma das causas da dificuldade da primeira abordar a última. Na realidade, em termos práticos, importa aproximar o mais possível a prática da teoria. Para tal, utilizando ferramentas tradicionais de análise melódica e harmónica, aliadas a

uma análise rítmica, pretende-se abordar pontos de intersecção entre a teoria e a prática, tendo como base cinco *standards* de jazz e as respectivas improvisações por Goodman.

O clarinete soprano em sib é um instrumento transpositor (quando toca um dó, ouve-se um sib), as notas escritas correspondem ao som real um tom abaixo. Tal como nos casos de estudo do segundo capítulo, de forma a uniformizar as diversas relações melódicas e harmónicas destas análises, os temas (melodia e harmonia) serão abordados no efeito real e, na análise dos solos, falaremos sempre na tonalidade do clarinete em sib, instrumento que Goodman utilizou em todos os temas em análise. Aliás, será muito útil para todos os clarinetistas e demais transpositores dominar a transposição, que lhes permite tocar a partir de um partitura no efeito real, tanto em termos melódicos como na leitura e interpretação das cifras, já que os instrumentos mais comuns da secção rítmica (piano, guitarra e contrabaixo) tocam, como é sabido, no efeito real. Também as partituras em dó são mais fáceis de encontrar. Por outro lado, o domínio de todos os tons deve ser sempre um objectivo de qualquer músico, em especial na área do jazz.

Em termos rítmicos, tanto nos exemplos como na análise não será considerado o que vulgarmente é apelidado de colcheias de *swing*: a transformação da segunda colcheia de um tempo em algo parecido com a terceira colcheia de um grupo de tercinas. Por ser um assunto central desta corrente musical, esta questão foi abordada no terceiro capítulo deste trabalho. Assim, e visto que não afecta o argumento pretendido, falaremos sempre de colcheias na análise rítmica. Também a articulação não é normalmente escrita neste tipo de partituras, ficando a sua interpretação ao critério do músico que as toca. De forma a tirar conclusões sobre o estilo de Goodman enquanto improvisador, a análise dos diferentes solos terá em conta os seguintes aspectos:

- Formas
- Melodia
- Harmonia (cifra)
- Relação escala/arpejo/acorde

- Ritmo
- Métrica
- Fraseado/respiração
- Análise nota a nota

Assim, os cinco temas analisados em seguida são importantes gravações das cinco formações mais exploradas durante a carreira do “Rei do Swing”. Como já vimos, a sua formação mais emblemática foi a *big band*, mas os diversos pequenos grupos foram de extrema importância na sua carreira, nomeadamente o trio, quarteto, quinteto e sexteto (contemplados nos casos de estudo). O septeto e o octeto, por serem formações menos utilizadas, ficaram de fora nesta selecção. Um dos aspectos mais importantes ao nível da prática musical é, sem dúvida, a organização dentro de cada formação: enquanto na *big band* a secção rítmica é constituída pela bateria, contrabaixo e piano e/ou guitarra, ficando os naipes organizados entre si; nos pequenos grupos, todos com formações diferentes, os papéis dos vários instrumentos são adaptados com a finalidade de corresponderem aos pressupostos organizacionais de todo o jazz, ou seja, os responsáveis pelo ritmo, a harmonia, a melodia e a sempre preponderante improvisação.

Será de grande interesse perceber, através da audição, como funciona cada grupo, o que está para o jazz como o compositor está para a música erudita - embora o primeiro funcione em tempo real, enquanto o segundo possa fazer correcções até chegar à obra definitiva. Enquanto no segundo capítulo as partituras funcionam como matéria-prima para as análises, no presente capítulo os exemplos musicais provêm de duas fontes distintas. A primeira é naturalmente o *standard*, que constitui o ponto de partida para o grupo que o toca; e a segunda fonte consiste nas gravações e os solos de Goodman, cuja análise será feita a partir das respectivas transcrições.

4.2.1 O Trio

O primeiro pequeno grupo liderado por Goodman a gravar foi o *Benny Goodman Trio*, com Teddy Wilson (piano) e Gene Krupa (bateria). Em Julho de 1935, após tocarem juntos numa *jam session*, Goodman convidou Teddy Wilson para gravar em trio, com o baterista Gene Krupa. Gravaram quatro clássicos do jazz para formações pequenas, cujo primeiro tema foi *After You've Gone*, analisado em seguida. A participação de Teddy Wilson no concerto do *Congress Hotel* em Chicago (1935) é considerada um marco importante porque, pela primeira vez, um músico afro-americano tocou em público numa *big band* de brancos.

Na verdade, Teddy Wilson foi o primeiro afro-americano a tornar-se membro regular de uma banda de brancos e, nas palavras do escritor Leonard Feather, “este facto foi um precedente histórico, cuja magnitude dificilmente podemos hoje apreciar na perspectiva correcta” (Firestone 1993). Após terem gravado e realizado inúmeros concertos, o trio original de Goodman voltou a reunir-se para uma gravação de beneficência a favor do pianista e arranjador Fletcher Henderson (1951), para uma aparição televisiva na NBC (1953) e uma participação no filme *The Benny Goodman Story* (1956), baseado na vida de Goodman (Sadie 2001).

After You've Gone

(13 de Julho de 1935)

O tema *After You've Gone* foi escrito em 1918 por Henry Creamer e Turner Layton. Originalmente tinha duas partes com uma relação lento – rápido, em que a segunda é tocada no dobro do tempo da primeira. A parte lenta (*verse*) tem 16 compassos (2x8), e a rápida (*chorus*) tem uma estrutura um pouco *sui generis* de 40 compassos (5x8), com uma organização formal de ABACA'. Este tema foi muito tocado e gravado pelos grupos de jazz do Estilo New Orleans com a versão integral *verse – chorus*. No entanto, já no período do *Swing* (década de 1930), foi o *chorus* que se converteu num *standard*

do repertório do jazz. É precisamente esta parte que o *Benny Goodman Trio* utiliza neste arranjo. Esta gravação marca o início deste pequeno grupo que junta dois dos mais importantes músicos de toda a carreira de Goodman, Teddy Wilson e Gene Krupa.

Esta gravação (Anexo B.6) integra o disco *The Complete RCA Victor Small Group Recordings* e permite apreciar os três músicos, num tempo vertiginoso de $\downarrow=160$ e um entendimento musical sublime, só possível entre três músicos históricos do jazz. Quanto ao funcionamento musical, o piano tem um duplo papel de baixo (*walking bass*) na mão esquerda (função atribuída normalmente ao contrabaixo, no jazz), enquanto a mão direita tem a responsabilidade de ilustrar o percurso harmónico do tema, além de ser chamado a improvisar.

Quanto à estrutura geral, esta gravação desenvolve-se em cinco momentos, uma organização tradicional no jazz, cuja matriz é também naturalmente utilizada nos vários pequenos grupos de Goodman:

- 1. Introdução**
- 2. Exposição do tema**
- 3. Solos**
- 4. Reexposição do tema**
- 5. Final**

Os últimos quatro compassos (cc. 37-40) funcionam como introdução e, mais tarde, como separador entre os solos. A melodia (Exemplo 46) consiste em frases de dois compassos que estão organizadas em frases maiores de quatro compassos e consequentemente em secções de oito compassos. Assim, a melodia começa no terceiro grau da tonalidade e cada frase começa sempre no início de uma mudança de acorde e segue a divisão estrutural de dois compassos, com excepção para a segunda metade da secção B, que tem um motivo de quatro compassos. Este tema, tal como a maioria dos *standards* de jazz, têm como mínimo divisor comum frases de dois compassos.

Exemplo 46
After You've Gone, Tema

Também o ritmo harmônico muda de dois em dois compassos, com exceção para a frase C (cc. 25-32) na qual há uma mudança de acorde em cada compasso. Nos primeiros dezasseis compassos do tema são utilizados seis acordes que se sucedem por esta ordem: IV, IVm, I, VI7, II7, V7, I e bV9. Como é natural, este ritmo harmônico está intimamente ligado ao percurso da melodia. Trata-se de uma música tonal que tem na tônica uma espécie de centro gravitacional para todos os acordes. Assim, o tema começa com um acorde do IV grau que se transforma no seu homônimo menor (IVm) e resolve na tônica (c. 5).

A partir do compasso 7 temos um ciclo de quintas descendentes que tem como destino novamente o IV grau do início da segunda parte do tema (c. 17), embora seja acrescentada uma substituição tritônica (D9) do acorde da tônica no compasso 16. Este acorde tem aqui a função de dominante do IV grau, estando à distância de quarta aumentada, cuja função é naturalmente gerar mais tensão, que resolve numa frase de oito compassos, no início do compasso 17 (Db). As substituições harmônicas desta versão são feitas apenas nas “zonas” de tensão da estrutura, ou seja, nos quartos compassos de cada frase que coincidem com a preparação do início de uma nova frase.

Esta abordagem harmónica é basilar no jazz e podemos encontrar bons exemplos disso nos compassos 3, 16, 19 e 32. O Quadro 5 mostra a sucessão harmónica em termos funcionais, com recurso à nomenclatura de números romanos. Esta compreensão tonal permite ao intérprete uma maior facilidade na transposição.

c. 1	IV		IVm6		IΔ		IIIIm7	VI7
c. 9	II7		V7		I6		I7	IV9
c. 17	IVΔ		IVm6		IΔ		IIIIm7	VI9
c. 25	IIIm	VI7	IIIm7	IV6 VII9	IΔ	VIIIm7 III7	VIIm7	"IV9
c. 33	I6	VI7	IIIm7	V7	I			

Quadro 5
After You've Gone, Harmonia funcional

Este tema põe em evidência a capacidade técnica dos seus elementos, nomeadamente de Goodman, e apresenta o estilo *swing* celebrizado pelas *big bands*, aqui tocado em pequena formação. Convém lembrar que os *standards* do jazz são essencialmente canções populares americanas, cujas letras, apesar de desaparecerem nas versões instrumentais por motivos óbvios, deixaram a sua marca na melodia. A letra do tema, que está evidentemente na base da sua forma, tem uma quadra e uma quintina, ou seja, nove versos. Como cada verso equivale a quatro compassos, o tema tem trinta e seis compassos, mais quatro, tendo em conta a última sílaba da letra, que termina no início da última frase de quatro compassos (cc. 37-40).

Assim, a introdução da gravação começa com os últimos quatro compassos, tocados pelo piano, e segue-se o tema que é tocado pelo clarinete, durante todo o *chorus* (cc. 1-36). O solo do clarinete começa no compasso 37, no acorde da tónica (Ab) e funciona como uma grande anacrusa (*break*) para o início da forma (Db, IV grau) à qual se juntam o piano e a bateria no seu papel de secção rítmica. Depois do solo do clarinete repete-se a forma, ou seja, o solo do piano inicia novamente nos compassos 37-40 e segue com acompanhamento da bateria (cc. 1-36). No fim do solo do piano, Krupa faz novo *break* de quatro compassos (cc. 37-40) e é retomado o tema pelo clarinete mas,

desta vez, de forma muito livre e com ainda mais ornamentação, quase improvisado. No fim do tema há um *break* de dois compassos do clarinete, imitado pelo piano e finalmente pela bateria (dois compassos cada), e o tema acaba com quatro compassos de *tutti*.

Como apontado anteriormente, o solo (Anexo A.5) começa com um *break*, no compasso 37 da forma, estando esses quatro compassos (cc. 37-40) no acorde da tónica, que funciona como dominante do IV grau da tonalidade (c. 1), no qual começa a forma do tema. A lógica é sempre a mesma e consiste em frases de dois ou quatro compassos que funcionam como anacrusa da parte fraca da forma (compassos pares) para a parte forte (compassos ímpares), ou seja, dos pontos de tensão para os pontos de resolução, o início das frases de quatro compassos.

O solo desenvolve-se então em frases de quatro compassos, tal como acontece com a melodia. O facto de começar nesse *break* influencia o resto do solo, em termos de antecipar sempre a mudança harmónica seguinte. Os segundos compassos dos grupos de dois (compassos pares) têm sempre mais notas que os primeiros (ímpares), e funcionam como antecipação do acorde seguinte. Este aumento de débito rítmico gera uma tensão natural que resolve numa nota longa (cc. 2, 4, 10 e 16). Também Morton Gould, no quarto andamento de *Derivations, Ride Out*, escreve um *break*, já que o clarinete fica completamente a solo entre os compassos 227-232 (Anexo A.5), juntando-se depois a bateria, a partir do compasso 233.

Exemplo 47
After you've Gone, Solo de Goodman

Após o *pick up* para o compasso 1 (no qual se juntam a bateria e o piano), começa outra frase de colcheias para o compasso 3, ao qual corresponde o acorde de $Ebm6$ ($Dbm6$ no efeito real). São vários os momentos do solo em que Goodman gera uma tensão por aumento do débito rítmico, tocando mais notas antes da mudança de acorde, repousando numa nota longa no compasso seguinte. O processo repete-se na anacrusa para o compasso 9, com nova frase de quatro compassos (cc. 9-12). Os compassos 13-16 desta primeira parte do tema, que também consistem numa frase de quatro compassos, são desenvolvidos a pensar no ponto de chegada que é o acorde do IV grau ($Eb\Delta$), que está no início da segunda metade do tema (c. 17).

Do ponto de vista rítmico, foi já referido que o solo de Goodman se inicia nos quatro compassos de *break*. A escolha de começar a frase de solo no terceiro tempo de um compasso quaternário, um local métrico não tão forte, em oposto ao primeiro tempo, denota uma preocupação em inferir o mais cedo possível no solo um momento com algumas qualidades cinéticas. Importante também referir que os quatro tempos iniciais deste solo reproduzem o ritmo base do jazz – notas mais curtas no segundo e quarto tempos e notas mais longas no primeiro e terceiro tempos, como foi demonstrado na análise da obra *Contrasts* de Bartók.

Se bem que num contexto de improvisação, a opção rítmica de Goodman está em conformidade com o princípio de composição básico de introduzir numa peça o elemento rítmico, para depois o variar, como defende Nelson (1962) a propósito da música de Stravinsky. Também Copland utiliza este processo no desenvolvimento do Tema II.3 (cc. 205-216 e 255-270). O solo de *After You've Gone* usa este princípio desde o início. Após o desenvolvimento da ideia inicial, o solo segue com um motivo rítmico de colcheias durante compasso e meio, estabilizando assim o momento cinético iniciado.

O último compasso do *break* introduz duas células rítmicas no primeiro e segundo tempos que, por conterem duas semicolcheias na parte fraca do tempo, provocam um aumento da percepção cinética, acentuando os tempos seguintes. No entanto, no segundo tempo, esta célula é seguida de uma pausa, que faz com que abruptamente o momento cinético seja travado e não tenha resolução; com esta estratégia composicional, Goodman anuncia o fim do *break*, e o início de uma nova secção. Esta nova secção é, então, do ponto de vista perceptual, eficazmente inferida pelo retorno (se bem que parcial) ao referido ritmo de jazz no quarto tempo do último compasso do *break*. As duas colcheias, precedendo uma nota longa, no primeiro compasso do tema, servem também para acentuar ainda mais a mínima (uma nota bastante saliente) no primeiro tempo, marcando claramente o início da forma (Lopes 2003).

Ainda em termos rítmicos, os primeiros quatro compassos do solo (cc. 1-4) apresentam uma estrutura bipartida, em que a uma nota longa, no primeiro e terceiro compasso corresponde um grupo de notas que preenchem quase a totalidade dos compassos 2 e 4. Esta estrutura rítmica de quatro compassos é relevante do ponto de vista composicional e estético em muitos aspectos. Do ponto de vista do momento cinético que é esperado deste género, a passividade de uma só nota colocada no tempo mais estável de um compasso quaternário (que, em termos perceptuais, ainda se torna mais passiva tendo em conta o compasso seguinte, mais cinético) é, de certa maneira, dissipada pelo desfasamento/desequilíbrio que existe entre a percepção do posicionamento métrico da melodia original e o da melodia do solo, como pode observar-se no Exemplo 48.



Exemplo 48
After You've Gone, melodia original e solo (cc. 1-4)

Como já foi referido, o Estilo New Orleans é sincopado mas sobre uma base métrica extremamente controlada, com um movimento cinético tipo *stomping*. Assim, na sequência do que Goodman já tinha iniciado no *break*, no início efectivo do solo, há também uma preocupação em referenciar, do ponto de vista rítmico, o género cinético (o movimento nos compassos 2 e 4), mas sempre controlado (as mínimas nos primeiros tempos dos compassos 1 e 3). Interessante é também observar que, talvez aproveitando o pouco movimento harmónico destes quatro compassos, Goodman desenha, a um nível hipermétrico, a construção básica de *swing*: uma nota no primeiro e terceiro tempos/compassos e um maior número de notas no segundo e quarto tempos/compassos (Exemplo 47).

Em termos métricos, ao nível do *tactus*, é importante referir que, para além do material rítmico utilizado nos compassos 2 e 4 (uma sequência simples de colcheias no primeiro; e a reiteração a nível de compasso do ritmo básico de *swing* no quarto), a diferença está na utilização da tercina no primeiro tempo do quarto compasso. Se bem que contraria a reiteração idêntica da construção base de *swing*, tendo em conta o seu contorno melódico, que desenha um ornamento, introduz também uma das características fundamentais mencionadas, o rendilhado do Estilo New Orleans adoptado por Goodman.

A partir do compasso 5, com a introdução da harmonia da tónica, o débito rítmico passa a ser maior e tem como princípio uma constante estabilização na primeira metade do compasso, seguida de um aumento da densidade rítmica na segunda metade; continuando assim, e a um nível metricamente inferior, a inferir a sensação de repouso/movimento – apresentando nos compassos 5 e 6 os dois motivos rítmicos utilizados até final da secção. Isto, juntamente com o motivo de *swing* base, como no compasso 14, e as sequências de oito colcheias no compasso 16. A única excepção significativa acontece no compasso 7, em que, pela primeira vez no solo, nenhuma nota é tocada no primeiro tempo. Tendo em conta que também as três colcheias seguintes estão colocadas em locais metricamente fracos, a não existência de uma nota do primeiro tempo deste compasso quaternário irá inferir um momento extremamente cinético.

Tendo em conta que no compasso 7 é iniciado um ciclo de quintas, que também implica um certo movimento perceptual, este momento torna-se muito mais cinético e despoleta eficazmente em forma de trampolim, uma secção de grande movimento (cc. 9- 12). A falta de uma nota no primeiro tempo, no final do ciclo de quintas no compasso 13, pode ser justificada tendo em conta ter-se atingido uma zona harmónica estável (três compassos de tónica) e assim não parar em demasia o momento cinético deste género.

Um outro momento, ligeiramente diferente do ponto de vista rítmico, é a troca no compasso 15 para movimento/repouso (colcheias – mínima), ao contrário do que foi

feito até agora. Esta troca de material rítmico tem um efeito de *turn around* que anuncia o final da secção – uma espécie de compasso coda constituído por uma sequência de colcheias, numa harmonia distante com função de dominante do quarto grau. Na segunda metade do solo (cc. 17-36), a estratégia rítmica repete-se, com excepção para o compasso 22. Esta excepção ao nível rítmico faz lembrar o ritmo *Duvo* (♩♩♩) utilizado por Bartók em *Contrasts*, que se encontra também noutros solos de Goodman, como, por exemplo, no tema *Memories of You*, analisado no presente capítulo.

4.2.2 O Quarteto

Em Agosto de 1936 o *Benny Goodman Trio* tornou-se quarteto com a entrada do famoso vibrafonista Lionel Hampton; um dos primeiros temas que gravaram foi *Stompin At The Savoy*, analisado em seguida. Tal como o trio, também o *Benny Goodman Quartet* foi um símbolo de integração racial. Na década de 1930, era um gesto audacioso incluir dois músicos afro-americanos (Wilson e Hampton) numa banda de brancos, mas Goodman nunca se recusou, nem por um instante. A lista de músicos afro-americanos que trabalharam com Goodman incluíu também o grande guitarrista Charlie Christian e o trompetista Cootie Williams, da orquestra de Duke Ellington, que entraram mais tarde para a *big band*.

Quanto ao seu funcionamento musical, tal como o trio, também o quarteto não tem contrabaixo, função que ficou, também no quarteto, a cargo da mão esquerda do talentoso Teddy Wilson. Esta formação apresentou-se em público pela primeira vez em 10 de Março de 1937, tendo obtido um enorme sucesso desde o início e tornou-se no pequeno grupo mais importante de toda a carreira de Goodman. A comprová-lo, temos a reunião de 1963 com o quarteto original, cuja gravação foi novamente um sucesso. Em 25 de Fevereiro de 1964, fez uma digressão ao Japão como *Benny Goodman Quartet*, mas com uma formação diferente da original: o sucesso foi imenso e todas as lotações esgotaram. Posteriormente, em 1973, o quarteto original realizou ainda três concertos memoráveis no Carnegie Hall, Chicago e Saratoga (Firestone 1993).

Stompin At The Savoy

(2 de Dezembro de 1936)

Este tema tem a forma AABA, a mais comum no repertório do jazz e foi um dos muitos compostos por Benny Goodman, em co-autoria, neste caso, com Chick Webb, Edgar Sampson e Andy Razaf. Como vimos no segundo capítulo, também Bartók utilizou esta forma nas suas composições. A gravação começa com uma introdução de oito compassos; o vibrafone toca uma frase de dois compassos a solo, imitado pelo clarinete nos compassos 3-4; o vibrafone volta a tocar a solo nos compassos 5-8 da introdução e, no início do *chorus*, entra todo o quarteto ficando a melodia a cargo do clarinete, o que acontece frequentemente nos pequenos grupos de Goodman.

O protagonismo dado ao vibrafone nesta gravação faz lembrar *Derivations* de Morton Gould, na qual este instrumento tem várias partes a solo. Em conformidade com a tradição musical ocidental em termos formais, os temas da *Era do Swing* têm normalmente as frases e as formas com base nos múltiplos de dois compassos. As formas mais frequentes são os temas de 32 compassos, com uma organização de 4x8 compassos na forma AABA. Esta forma caracteriza-se por uma semelhança melódica e harmónica nas partes A e uma parte B (*Bridge*) contrastante com uma melodia diferente e uma harmonia mais elaborada, que tem como objectivo o regresso à última frase A, como se pode observar no Exemplo 49.

Exemplo 49
Stompin' At The Savoy, Tema

Depois de o tema ser apresentado, segue-se o solo de vibrafone durante um *chorus* inteiro. O solo prolonga-se até à primeira metade do próximo *chorus*, o piano improvisa na parte B e o vibrafone conclui o solo na última parte A. Da mesma forma, o próximo *chorus* é repartido pelo clarinete, que improvisa nas partes AA, e o vibrafone que faz nova intervenção a solo durante essa parte B, com acompanhamento de toda a banda utilizando o efeito *stop time*. Na última parte A, Goodman volta a ser o protagonista, com uma improvisação à volta da melodia e acompanhamento de todo o grupo. O final é a tempo, acabando de forma abrupta no último tempo do último compasso do *chorus* (c. 32).

O solo analisado desenvolve-se nos primeiros dezasseis compassos do tema (frases AA). Começa com uma entrada de três tempos em anacrusa (Exemplo 50), e a primeira nota, sib prolongado (quinto grau de Eb Δ), desencadeia uma descida na qual apenas são utilizadas notas da escala de Eb Δ . No quarto compasso do solo repete-se a mesma anacrusa, mas agora com o quinto grau do acorde de Fm7 do compasso 5. No terceiro tempo do mesmo compasso inicia uma frase que utiliza semínimas e colcheias que apenas repousará no quinto grau (dó) do acorde de Fm7 (início do compasso 8). Esta frase é essencialmente cromática até ao início do compasso 7, no qual, com excepção para a nova aproximação cromática (primeira colcheia do quarto tempo, quinto grau do acorde), todas as notas pertencem às escalas respectivas (Eb6 e Cm7).

Exemplo 50
Stompin At The Savoy, Solo de Goodman (cc. 1-16)

Apesar do repouso melódico provocado pela nota dó do compasso 8, a frase resolve com duas colcheias, que antecipam o acorde de Eb do compasso 9 (terceiro e quinto graus), numa clara alusão à melodia original do tema. No terceiro tempo desse compasso inicia uma frase com dezoito colcheias cujas notas pertencem à tonalidade de Eb, com excepção para o lá bequadro, última colcheia do compasso 10. Esta nota pode ser vista como uma aproximação cromática para o sib seguinte (quinto grau de Eb Δ), que está no início do compasso 11. Também o si bequadro que se encontra no quarto tempo desse compasso se pode considerar uma aproximação cromática para o sib

seguinte (início do compasso 12). A conclusão desta frase encontra-se nos compassos 12-13, nos quais Goodman utiliza apenas as notas dó-mib-sol, todas pertencentes ao arpejo de Fm7, II grau (dórico) do centro tonal (EbΔ) do tema. A relação tonal dos vários acordes apresentada no Quadro 6, mostra a habitual semelhança harmónica das partes AA nestas formas:

c. 1	IΔ	V7	IΔ	Io7	IV7	I6	VIIm7	IIIm7	V7
c. 9	IΔ	V7	IΔ	Io7	IV7	I6		I7	

Quadro 6
Stompin At The Savoy, partes AA

Tal como em *After You've Gone*, as notas utilizadas neste solo, pertencem essencialmente aos arpejos da harmonia em cada momento do tema. No caso das notas dó e sol (c. 12), no contexto da escala de EbΔ, são o sexto e o terceiro graus, uma vez que mib é a tónica. Já no contexto do relativo Fm7, modo dórico relativo, as notas dó e mib são o quinto e o sétimo graus da harmonia. Esta consciência do resultado sonoro da relação do grau da escala com o arpejo/acorde respectivo é essencial na construção de um solo improvisado. Todas as notas pertencem aos acordes respectivos com a excepção do sib do início da frase que, no fundo, é uma aproximação cromática (b9) para o segundo grau e mais uma *blue note* (fá) no início do terceiro tempo e última colcheia do quarto tempo.

Todas as restantes notas pertencem aos arpejos dos acordes respectivos faltando destacar as duas sextas que aparecem nas duas semínimas do segundo tempo do compasso 16, embora a cifra contenha essa indicação no compasso 15 e no primeiro tempo do compasso 16. Curioso ou não, é o facto de o solo acabar como começou, com uma das notas da tríade, o quinto grau da tonalidade (EbΔ). A frase final do solo (cc. 14-16) marca o regresso ao esquema rítmico da primeira frase (c. 1) que alterna entre colcheias e semínimas.

4.2.3 A *Big Band*

A *big band* foi claramente o grupo mais utilizado na *Era do Swing*, de tal forma que inspirou diversos compositores eruditos a escrever para essa formação, como vimos no segundo capítulo. Na verdade, o único instrumento que faz parte da orquestração de *Prelude, Fugue and Riffs e Derivations* que não está nesta partitura de *Sing, Sing, Sing* que será analisada de seguida, é o vibrafone. Quanto ao seu funcionamento musical, a secção rítmica compreende a bateria, contrabaixo, piano e/ou guitarra. Os sopros estão divididos por três naipes: saxofones, trombones e trompetes, variando o número de instrumentos entre cada naipe. A distribuição da *big band* pode ser observada em detalhe no Anexo A.7. Nesta versão, encontram-se entre os vários solistas, além de Benny Goodman, nomes habituais nos pequenos grupos, sendo de destacar um dos principais tenores no jazz da primeira metade do séc. XX, Lester Young. Os outros solistas são: Gene Krupa (bateria), Harry James (trompete) e Jess Stacy (piano).

Sing, Sing, Sing

(16 de Janeiro de 1938)

O primeiro arranjo do tema *Sing, Sing, Sing*, da autoria de Louis Prima, foi realizado por Jimmy Mundi em 1937 e tornou-se rapidamente no tema mais famoso da *big band* de Goodman. Foi inicialmente concebido para a cantora Helen Ward, mas a banda rapidamente o alterou, acrescentando solos, fazendo citações de outro tema com arranjo de Chu Berry, *Christopher Columbus*, afastando-se cada vez mais da partitura original. Segundo a própria Helen Ward, este processo começou completamente por acidente durante o regresso da orquestra ao Palomar Ballroom no verão de 1937: “Uma noite Gene recusou-se a parar de tocar quando chegou ao fim do terceiro *chorus*, no qual, supostamente o tema ia acabar; então Benny puxou do clarinete e começou a improvisar com ele” (Firestone 1993).

Esta gravação foi premiada com um Grammy Award em 1982 e destaca o famoso *show off* proporcionado por Krupa nas suas intervenções a solo, a tocar o contagiante ritmo *jungle*, popularizado pela orquestra de Duke Ellington no final da década de 1920. Quando o tema foi gravado pela primeira vez, em 1937, tinha mais de oito minutos de duração. Esta versão, com transcrição de Jeff Hest (Anexo B.7) cuja análise será realizada mais adiante, ultrapassa os doze minutos, dois dos quais com o solo de Goodman, uma duração nada comum para as peças do repertório de *big band* desta época e também para um solo. Este tema aproxima-se muito das obras de Bernstein e Gould, analisadas no segundo capítulo, com os naipes a tocar em bloco, sendo evidente a divisão habitual entre metais, palhetas e secção rítmica. A diferença mais evidente entre ambas as estéticas é, sem dúvida, a improvisação, que não acontece nas obras eruditas, embora a música escrita tenha como objectivo simular a improvisação jazzística. De facto, quanto à utilização do “instrumento” *big band* em termos verticais, as abordagens têm muitos pontos em comum.

Ao contrário dos temas deste período, que têm um centro tonal, as diversas secções desta obra congregam diferentes temas em várias tonalidades. Esta partitura está dividida em duas partes (*Part I* e *Part II*); começa com oito compassos de bateria a solo com o ritmo *jungle*, os trombones e os saxofones entram em anacrusa para uma introdução de dez compassos após a qual, começa a única secção de trinta e dois compassos com a forma AABA de toda a obra, cujo tema é tocado pelos saxofones. Na verdade, os primeiros dez compassos correspondem a 2+8 uma vez que os trompetes entram no compasso 3 com uma anacrusa de dois compassos. Esta primeira secção está escrita na tonalidade de Mi menor (Em) no efeito real. A primeira modulação, para Lá menor (Am), surge no compasso 51, após uma frase de quatro compassos dividida entre os saxofones e os metais. No compasso 55 começa uma secção de dezasseis compassos cujo protagonismo é dado ao clarinete, que toca a primeira voz; esta secção acaba com uma frase conclusiva em *tutti* nos últimos dois compassos (cc. 69-70), seguindo-se o primeiro separador de oito compassos a solo por Krupa.

Após o separador, segue-se um novo tema de oito compassos (repetidos) nos trombones e saxofones em uníssono (c. 79), ao qual respondem os trompetes cuja frase tem a indicação *loud and dirty*. Na terceira vez as palhetas ajudam a aumentar o clímax com uma frase em colcheias. Após novo separador de oito compassos de bateria (cc. 96-103) começa, no compasso 104, outro motivo de oito compassos apresentado pelos trompetes e respondido à segunda vez pelas palhetas, após o qual Krupa toca novo solo na bateria.

O novo tema do compasso 129 é dividido entre os três naipes de sopros. Após a subida dos trompetes para a oitava superior na repetição do tema, chega um novo clímax (c. 145) com os metais a tocar a melodia e as palhetas a juntarem-se-lhes nos últimos oito compassos (cc. 2, 4, 6, 7 e 8 desta frase). Este processo é semelhante, por exemplo, aos compassos 1-4 do solo de Goodman no tema *After You've Gone* e consiste num aumento do débito rítmico nos compassos pares. Após mais um separador de bateria de vinte e quatro compassos, a *Part I* desta versão acaba em apoteose com a repetição de uma melodia de oito compassos, que é dividida entre metais e palhetas.

A *Part II*, na qual se realizam os solos, começa novamente com quatro compassos de bateria, seguindo-se o solo de trinta e dois compassos do saxofone tenor de Lester Young com a secção rítmica (primeiros dezasseis compassos) e mais tarde com o *background* dos trompetes (segunda metade do solo). O clarinete introduz um motivo de quatro compassos em tercinas descendentes (cc. 37-40) que é imitado pelos saxofones (c. 41), enquanto os primeiro e segundo trompetes começam um motivo de oito compassos nos graves que será repetido na oitava de cima em crescendo, culminando numa nota longa em *growl* com oito tempos, cujo final tem a indicação *hard off*.

Após mais um separador da bateria (*open*), Krupa faz uma chamada que introduz o solo do trompete de Harry James na nova tonalidade de Bbm. O solo evolui durante cinquenta e seis compassos e, no compasso 113 desta versão, há uma intervenção de toda a banda com uma frase de dezasseis compassos na mesma tonalidade. O solo prolonga-se por mais vinte e oito compassos, até terminar num acorde de F9 (b5) em *tutti*, durante três compassos. Este acorde resolve em Am6 com o motivo rítmico

utilizado por Goodman no início do seu solo, quatro compassos depois. Após os aplausos para o solo de Goodman, o esquema repete-se com um novo separador de bateria e começa o solo de piano. Jess Stacy, à semelhança dos outros solistas, improvisa de forma livre durante noventa e seis compassos.

Depois do final do solo de piano, Krupa faz o último separador de oito compassos em crescendo e a *Part II* acaba com o mesmo motivo que tinha acabado a *Part I*, um *tutti* de oito compassos que é repetido duas vezes e tocado num grande crescendo que torna óbvio o final da peça em apoteose. Enquanto na generalidade dos temas os solos são desenvolvidos “sobre” uma harmonia em constante mudança, o desafio do solo de Goodman neste tema (Exemplo 51) consiste em fazer variações apenas com o acompanhamento da bateria e raras intervenções do piano. No acompanhamento, Krupa limita-se a manter o ritmo *jungle* característico de todo o tema, mudando para *four-beat*, a partir do compasso 35 até ao final no compasso 93, sendo o solo dividido em duas partes, antes e depois do compasso 35.

Exemplo 51
Sing, Sing, Sing, Solo de Goodman (cc.1-34)

Este solo rompe com as regras estruturais comuns no jazz deste período, já que assim como os solos encaixam nas formas dos temas ou secções respectivas; em termos métricos, também o ritmo harmónico é seguido pelo solista. Assim, considerando o início do solo no compasso 1 (Exemplo 51), este evolui durante noventa e três compassos e percebe-se que não estava ensaiada a forma como aconteceu, ou como se diz no meio jazzístico, trata-se de um *open solo*. Esta espontaneidade teve o espírito das *jam sessions* mais modernas, no sentido de tocar sem regras predefinidas, apesar de o *open solo* ser construído sobre Am (Gm no efeito real), sem que haja qualquer modulação.

A métrica habitual de frases com múltiplos de oito compassos não existe, dando lugar a motivos essencialmente de dois e quatro compassos. Neste caso, os parâmetros definidos para a análise dos solos não podem ser todos aplicados, pois as várias secções apresentam diferentes melodias e o solo não é sobre nenhuma secção em particular. Quanto à tonalidade base é Am para o clarinete, mas não há mudanças harmónicas que incentivem Goodman a seguir este ou aquele caminho melódico (como acontece nos outros temas), tornando mais difícil o desafio de conseguir um discurso unitário.

Por outro lado, a análise nota a nota torna-se muito interessante uma vez que o solo é muito grande e diversificado. Durante os primeiros doze compassos (cc. 1-12), Goodman explora as notas da tríade de Am, tocando o arpejo três vezes (cc. 2, 6 e 9). No compasso 13 aparece pela primeira vez o arpejo de Fo7 durante quatro compassos. No próximo motivo (cc. 17-20) volta o arpejo de Am, desta vez repetido em colcheias. Nos quatro compassos seguintes (cc. 21-24) mistura as notas do arpejo de Am com uma descida cromática cujas notas alvo começam num sol e culminam num mi (quinto grau de Lá menor).

A rotina de frases de quatro compassos é quebrada a partir do compasso 25. Apesar de o material utilizado estar baseado no arpejo de Am, a frase do compasso 25 começa com uma *blue note* (mib) que provoca a tensão característica da quinta diminuta (b5), já que esse compasso volta a ter a tríade de Am de forma clara e a resolver no terceiro grau

(nota dó, no compasso 26). O dó passa a ser o centro gravitacional até ao início da segunda parte do solo (c. 37). Assim, o compasso 27 começa novamente com a tríade de Am (cc. 29 e 30), com o objectivo de chegar a dó e de forma a criar tensão. Esta construção no sentido do aumento da tensão (clímax) resolve na 9ª (si), outra *blue note* que antecede uma descida cromática em tercinas, que dura três compassos e faz lembrar o motivo em tercinas introduzido pelo clarinete no início da segunda secção da *Part II* do arranjo (c. 37).

No compasso 35 começa a segunda parte do solo (Exemplo 52); após os dois compassos de mudança para *four-beat* na bateria, o clarinete regressa com o arpejo de Am, começa com a tónica em anacrusa para o dó4 (c. 37) e, com a excepção das *blue notes* (b5) no segundo tempo do compasso 38 e quarto tempo do compasso 39, o material melódico utilizado continua centrado na tríade de Am. No compasso 42 volta a perder-se a quadratura, iniciando uma grande frase de nove compassos (cc. 42-50) que volta a usar o cromatismo e as acentuações no segundo e quarto tempos, fazendo lembrar o final da primeira frase do solo de trompete, embora aqui muito mais dilatada. Nos compassos 52 e 53 regressa ao arpejo de Fo7, precedido de uma anacrusa de duas colcheias e contendo também algumas aproximações cromáticas (primeira colcheia dos compassos 52 e 53).

Exemplo 52
Sing, Sing, Sing, Solo de Goodman (cc. 35-54)

O compasso 56 marca o início da última secção do solo (Exemplo 53) com recurso a várias notas longas. Este aumento de tensão pode reduzir-se à tónica e à terceira de Am, o cromatismo até ao réb no compasso 63, mais uma passagem por Fo7 (cc. 65 e 66) e o regresso à tríade de Am (cc. 67 e 68) que atinge o clímax na nota mi (quinto grau de Am) no compasso 70 e se prolonga durante três compassos.

Exemplo 53
Sing, Sing, Sing, Solo de Goodman (cc. 55-92)

O solo ainda diminui de intensidade, com uma descida a partir desse mi prolongado, passando a última vez pelo arpejo Fo7 e culmina num cromatismo em semicolcheias cuja última nota é um mi³ do clarinete. Na segunda metade do compasso 76, Goodman faz uma anacrusa para o mi⁴ e depois começa a subida para o grande clímax final. Primeiro surge a tríade de Am, que começa com uma aproximação cromática e atinge o d⁶⁵ (c. 78). Os próximos dois compassos (cc. 81 e 82) são preenchidos por uma descida quase em glissando para voltar ao lá⁴. No compasso 83 aparece novamente a tríade de lá-dó-mi (Am) e, no quarto tempo do compasso 84, começa um lá⁵, agudíssimo, que dura vinte e seis tempos (seis compassos e meio). Depois destes segundos a soprar no

fim da extensão do instrumento, Goodman ainda toca o dó6 superior. O solo termina com o terceiro grau de Am (dó5) e a tónica (lá3) duas oitavas abaixo, ambas no terceiro tempo dos dois últimos compassos do solo.

4.2.4 O Quinteto

O *Benny Goodman Quintet* permitiu, pela primeira vez, a entrada de um contrabaixista num pequeno grupo liderado por Goodman. O contrabaixo é ainda hoje essencial nos pequenos grupos de jazz e presença obrigatória nas *big bands*. A constituição do *Benny Goodman Quintet* que realizou a gravação de *Memories of You* inclui, além de Goodman (clarinete), Lionel Hampton (vibrafone), Jess Stacy (piano), Art Bernstein (contrabaixo) e Nick Fatool (bateria). Como se depreende desta formação, o contrabaixo é o único instrumento novo em relação ao *Benny Goodman Quartet*. A escolha desta versão advém do facto de ser a única disponível antes da década de 1940 e ter sido gravada em quinteto. Outro dos quintetos importantes da carreira de Goodman foi com Beatrice Lillie e Bert Lahr, constituído em 1944 e estreado no espectáculo *The Seven Lively Arts*, na Broadway, com música de Cole Porter.

Memories of You

(3 de Junho de 1939)

Memories of You é mais um dos muitos temas com a forma AABA (Exemplo 54). Tem letra de Andy Razaf e música de Eubie Blake e um percurso harmónico com muitos cromatismos e mudanças harmónicas. Enquanto nas partes A a harmonia muda de dois em dois tempos, a parte B tem um acorde por compasso. Apesar de não ter nenhuma versão para orquestra, esta balada foi tocada por todas as pequenas formações lideradas por Goodman, desde o trio ao octeto. A escolha desta versão prende-se com o facto de ser tocada maioritariamente em quinteto e haver esta gravação disponível.

Eb^Δ E^{o7} Fm⁷ F^{#o7} Eb^{Δ7} Cm⁷ A^{7(b5)} Abm⁶
 5 Eb^Δ D⁷ Db¹³ C^{7(b9)} F⁷ Bb⁹ Eb⁶ Fm⁷ Bb⁷
 9 Eb^Δ E^{o7} Fm⁷ F^{#o7} Eb^{Δ7} Cm⁷ A^{7(b5)} Abm⁶
 13 Eb^Δ D⁷ Db¹³ C^{7(b9)} F⁷ Bb⁹ Eb⁶ Dm^{7(b5)} G⁷
 17 Cm Ab⁹ Cm F⁹ G⁷
 21 Cm F⁹ Fm⁷ Bb⁷
 25 Eb^Δ E^{o7} Fm⁷ F^{#o7} Eb^{Δ7} Cm⁷ A^{7(b5)} Abm⁶
 29 Eb^Δ D⁷ Db¹³ C^{7(b9)} F⁷ Bb⁹ Eb⁶ Fm⁷ Bb⁷

Exemplo 54
Memories Of You, Solo de Goodman

Esta gravação do tema *Memories of You* (Anexo B.9), começa com uma introdução de dois compassos do clarinete a solo que prossegue tocando a melodia durante todo o *chorus*. O piano faz o seu solo nos primeiros dezasseis compassos (cc. 1-16) e o clarinete improvisa apenas na frase B. Após o seu solo, Goodman volta a tocar a melodia de forma muito livre na terceira frase A da forma até à cadência final, livre ritmicamente, na qual fica completamente a solo, depois da chegada à tónica em *rallentando*. Por razões de duração, os temas lentos têm solos mais pequenos e, nesta versão, o tema é tocado durante dois *chorus* apenas.

Apesar de ser na parte B do tema (cc. 17-24), os números de compassos referem-se ao solo propriamente dito, começando no número 1 (Exemplo 55). Neste caso, Goodman incorpora várias notas da melodia no solo, casos do início dos compassos 3 e 5, assim como a anacrusa para o compasso 7. Por se tratar de uma balada, este solo tem muitas

semicolcheias, fazendo parecer uma dobragem de tempo. Embora esse efeito seja muito explorado na improvisação jazzística, as colcheias são a sua figura base. O solo começa com uma anacrusa para a nona do acorde (nota mi, compasso 1), escolha pouco comum em Goodman, mas o segundo tempo marca o regresso às notas do arpejo.

Exemplo 55
Memories Of You, Solo de Goodman

A exploração das notas da tríade volta após a pausa do terceiro tempo do compasso 1 (graus 5-1 de Dm7) e no compasso 2 (graus 3-5 de Bb9). A tensão rítmica gerada pela figura $\text{♩} \text{♩}$ (quarto tempo do c. 1 e primeiro tempo do c. 2) lança uma frase no segundo tempo do compasso 2. Embora esta frase comece na tónica com um ritmo sincopado, continua com um movimento em semicolcheias que repousa no início do terceiro compasso. Esta frase, além das notas ré e fá (terceiro e quinto graus de Bb9), explora a tensão 9 (dó) por duas vezes. Embora menos comum no jazz, este ritmo $\text{♩} \text{♩}$ é essencial em *Contrasts*, e faz parte da tradição da música popular húngara, como já foi apontado na análise de *After You've Gone*. A sua utilização por Goodman constitui uma clara influência e permite fazer um paralelo entre *Contrasts* e a sua própria improvisação pois, de facto, ambas acontecem no mesmo período de tempo.

Após a quebra de movimento nos primeiros dois tempos do compasso 3 (respiração), inicia-se a segunda frase em semicolcheias deste solo. Esta começa no terceiro tempo do compasso 2, antecedida de uma síncopa no segundo tempo, dando sequência ao ritmo do primeiro tempo do compasso 1 e culmina com nova síncopa para o segundo tempo do compasso 4, que é antecedida por outra *blue note* (dó).

Depois da respiração no terceiro tempo do compasso 4, inicia nova frase com uma *appoggiatura* cromática tripla para a tríade descendente de Dm no quarto tempo do compasso 4. Goodman prepara assim o regresso ao tema e ao acorde de Dm7 do compasso 5, no qual a harmonia é antecipada. Esta frase é concluída com recurso à repetição de uma *appoggiatura* de mi-fá (terceiro grau de Dm7), prolongando-se pelo acorde de G9 (c. 6), embora aqui a nota fá passe a ser b7 do acorde G9. A tensão rítmica gerada pela insistência nesta figura sincopada resolve no quinto grau (ré) do acorde de G.

Após o regresso às notas da melodia do tema, surge o regresso à insistência na mesma nota com anacrusa. Trata-se da nota dó sincopada da *appoggiatura* que alterna, desta vez, entre lá e sol durante o compasso 7. No compasso 8, a ideia rítmica mantém-se ainda até ao início do segundo tempo, evoluindo depois para outra passagem em semicolcheias, na qual sugere o arpejo de Am no segundo e terceiro tempos, culminando numa descida cromática que prepara o regresso à melodia da última frase A do tema. A última semicolcheia dessa descida é a nota ré, que significa o regresso à melodia, como já tinha acontecido no compasso 6. Ou seja, há claramente uma nota alvo que condiciona o material melódico que a antecede. Após atingir a nota da melodia, no início da última parte A, Goodman volta a tocá-la até final do *chorus*.

4.2.5 O Sexteto

O sexteto é uma formação que pode variar facilmente os sopros que a compõem, sem pôr em causa o seu funcionamento. Entre os novos solistas de Goodman em 1939 estava o guitarrista Charlie Christian, um dos mais promissores músicos dessa época, que engrossou a lista de músicos afro-americanos que tocaram com Goodman e integrou o seu primeiro sexteto. Christian tinha como traços principais as suas longas linhas melódicas influenciadas por Lester Young e uma abordagem dos solos que se aproximava esteticamente da posterior linguagem *bebop*, que caracteriza a gravação de *Stealin' Apples*, analisada em seguida.

De facto, este grande nome da história do jazz viria a tornar-se uma lenda, pois morreu muito novo, com apenas 25 anos, a 2 de Março de 1942 e, com a sua morte precoce, acaba o primeiro sexteto de Goodman. Apesar disso, foi precursor de um novo estilo de tocar a guitarra de jazz, muito influente ao longo de gerações. A improvisação inovadora de Christian deu um contributo muito importante tanto nos pequenos grupos como na *big band* e exerceu uma forte influência estilística sobre o próprio Goodman.

Em 1939 surge, portanto, um novo sexteto liderado por Goodman, com Lionel Hampton, Charlie Christian, Art Bernstein, Nick Fatool. Este novo grupo integrou o musical da Broadway *Swingin'the Dream*. Mais uma vez, os músicos dos pequenos grupos também integram a *big band* e foi da *big band* de 1939 que Goodman extraiu o sexteto com Cootie Williams (trompete), Charlie Christian (guitarra eléctrica), Georgie Auld (saxofone tenor), Arthur Bernstein (Contabaixo), Johnnie Guarnieri (piano) e Dave Tough (bateria).

No ano de 1966, Goodman toca pela primeira vez no Rainbow Grill no Rockefeller Center, em Nova Iorque, com outro sexteto, e foi a atracção principal do Festival de Jazz de Comblain-la-Tour, na Bélgica. Posteriormente, em 1973, o *Benny Goodman Sextet* fez uma digressão de duas semanas pela Austrália. O sexteto foi o pequeno grupo de Goodman que mais variou os seus elementos, e a formação que gravou

Stealin' Apples como *Benny Goodman Sextet* em 1948 já não pôde contar com a guitarra de Charlie Christian, tendo juntado os seguintes músicos, além de Goodman: Wardell Gray (saxofone tenor), Fats Navarro (trompete), Mel Powell (piano), Harry Babasin (contrabaixo) e Louis Bellson (bateria).

Stealin' Apples

(Julho de 1948)

O tema *Stealin' Apples* tem letra de Andy Razaf e música do pianista Thomas “Fats” Waller. Esta gravação é uma das raras em que Goodman aborda o *bebop*. Tem um solo de trompete de Fats Navarro, que se tornou um dos grandes especialistas do *bebop* e foi considerado um dos temas do ano em 1948. Também esta gravação venceu um *Grammy Award* em 1987. Durante os anos de 1948-49 foram várias as tentativas de Goodman para tocar *bebop*; no entanto, estas terminaram quando Goodman desfez a *big band* em Outubro de 1949 e formou um quarteto de *swing* para uma digressão às Filipinas. Nesta digressão, os concertos incluíram uma parte em quarteto e outra parte clássica com a *Manila Little Symphony*. Apesar de algumas incursões na linguagem *bebop*, a partir de 1950 volta ao formato de *swing* tradicional, embora com uma ou outra influência mais moderna (Connor 1969).

Esta gravação (Anexo B.10) começa com uma anacrusa de um tempo para um grupo de quatro compassos de introdução sempre em colcheias. Esta introdução em linguagem *bebop* é tocada em uníssono pelos três sopros (trompete com surdina) e pontuada de forma irregular pelo contrabaixo. No início da forma AABA o contrabaixo passa a tocar em *walking* e entram também a bateria e o piano para acompanhar a melodia tocada em uníssono pelos sopros. O clarinete, além de tocar toda a frase B a solo, também fica sozinho em três momentos das partes A, nos compassos 7-8, 13-16 e 29-32 (Exemplo 56).

Musical score for "Stealin' Apples" by Benny Goodman. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper voice with various chords indicated below. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, and 29-32. Chords include Eb, Ab7, C7, F9, Bb7, G7, F7, Bb7, Abm7, Db7, Gb, Go7, Bb7, Bbo7, and Eb.

Exemplo 56
Stealin' Apples, Tema

Depois de apresentado o arranjo em toda a forma (*chorus*), os sopros improvisam um *chorus* cada, pela seguinte ordem: clarinete, saxofone e trompete. Na reexposição, o arranjo é diferente da exposição, quer dizer, o trio de sopros toca uma variação *bebop* em uníssono predefinida e diferente entre as duas primeiras partes AA. O clarinete volta a ficar sozinho na frase B, como aconteceu na exposição e, na última frase A, voltam a juntar-se os três sopros num uníssono à volta da melodia, que acaba de forma abrupta no primeiro tempo do penúltimo compasso.

Como pode ver-se no Quadro 7, a primeira parte A é diferente das outras duas que têm a mesma harmonia e, como habitualmente, a parte B tem uma harmonia muito diferente e mais modulante.

c.1	Eb		Ab7		Eb C7	F9 Bb7	G7 C7	F 7 Bb7
c.9	Eb		Ab7		Eb C7	F9 Bb7	Eb Ab7	Eb 7
c.16	Abm7	Db7	Gb	Go7	Ab7	Db7	Eb 7Bb7	Eb 7
c.25	Eb		Ab7		Eb C7	F9 Bb7	Eb Ab7	Eb 7

Quadro 7
Stealin' Apples, harmonia e forma

Por sua vez, a análise por graus (Quadro 8) mostra a semelhança harmónica das partes A e o enorme ciclo de quintas da segunda metade da primeira parte A.

c.1	I		IV7		I VI7	II9 V7	III7 VI7	II7 V7
c.9	I		IV7		I VI7	II9 V7	I VI7	I7
c.16	IVm7	bVII7	bVIII7	IIIo7	IVm7	bVII7	V7 Vo7	V7
c.25	I		IV7		I VI7	II9 V7	I VI7	I7

Quadro 8
Stealin' Apples, análise por graus

“Rei do Swing” é um título suficientemente esclarecedor da estética de Goodman enquanto músico de jazz. Naturalmente que nenhum músico do seu tempo ficou estanque às influências do *bebop*, cuja estética é ainda hoje a corrente principal (*main stream*) do estudo da improvisação no jazz. Sobre esta linguagem, que aparece depois da *Era do Swing*, Firestone (1993: 97) cita Goodman numa entrevista dada em 1946: “Estou farto de ensaiar, estou pelos cabelos. Acho que já deixei para trás a fase em que quero dar cabo de mim. Se quisesse ter tudo à minha maneira, tinha de estar sempre a ensaiar e, mesmo assim, não tenho a certeza de que conseguiria atingir o que quero.” Quanto à recusa em acompanhar a mudança dos tempos, Goodman acrescentou ainda:

“Tenho ouvido alguns músicos do *bebop*, e alguns deles nem sequer conseguem manter uma nota! O *bebop* faz-me lembrar tipos que se recusam a escrever um acorde maior mesmo que venha a soar bem. Muitas das coisas que eles fazem são excessivamente pretensiosas. Estão só a escrever, ou a tocar, para obter efeito, e muito do que fazem não tem *swing*... Se eu quisesse, também tocava uma série de notas esquisitas. Mas não quero.”

Apesar de se tratar de mais uma forma AABA, este arranjo tem diversos aspectos que o diferenciam do funcionamento tradicional dos arranjos tocados por Goodman em pequenas formações, durante a *Era do Swing*. Embora toque nesta gravação com dois solistas que têm uma linguagem mais *bebop*, Goodman permanece relativamente fiel ao seu estilo.

O solo (Exemplo 57) começa numa anacrusa para o acorde de F (c. 1), cujas notas utilizadas pertencem à tríade dos acordes respectivos. A nota mais utilizada a seguir à da tríade é o sexto grau, como acontece, por exemplo, no *break* do solo de *After You've Gone* ou nos primeiros compassos do solo de *Stealin' Apples*. Tal como acontece noutros solos, esta anacrusa irá influenciar todo o discurso na improvisação de Goodman. Após esta subida, a nota alvo no início do compasso 1 é $d\acute{o}4$, quinto grau do acorde da tónica (F), que é simultaneamente a tónica do seu dominante (C7, terceiro tempo do compasso 1). A mesma nota $d\acute{o}$ é a escolhida para repetir após a respiração a meio do compasso 2 e antecipar, em anacrusa, outro quinto grau ($f\acute{a}$), mas neste caso do acorde Bb (IV grau da tonalidade) no compasso 3. Depois de prolongada durante quatro tempos, esta nota $d\acute{o}$ resolve noutra nota da tríade de Bb, o terceiro grau $r\acute{e}$.

Exemplo 57
Stealin' Apples, Solo de Goodman

A primeira frase rápida em semicolcheias começa no segundo tempo do compasso 5 e tem como objectivo a nota alvo, o fá do terceiro tempo (terceiro grau de D7). Como habitualmente, Goodman toca uma das notas da tríade do acorde no tempo forte, sempre que há mudança harmónica (neste caso de dois em dois tempos). Esta frase de quatro compassos (cc. 5-8) pode dividir-se em dois momentos, do ponto de vista melódico. Durante os compassos 5-6, a chegada às notas do primeiro e terceiro tempos é feita por grau conjunto e nos compassos 7-8, essa aproximação é feita através de intervalos maiores, o que dá maior amplitude à melodia do solo. As notas que não pertencem à tonalidade estão sempre antes dos pilares do compasso (primeiro e terceiro tempos) nos

quais a harmonia muda e estão relacionados com o movimento melódico, funcionando como notas de passagem.

No início da segunda frase A (c. 9) começa um motivo em colcheias arpejadas que utiliza as notas do centro tonal de Fá maior. Esta frase percorre o arpejo até à nona e, já no compasso 10, desce com a tríade de F, à qual é acrescentado o sexto grau (ré). No compasso 11, o mesmo ré, agora terceiro grau de Bb (subdominante da tonalidade) é atingido em glissando a partir do láb (b7) desse acorde. Depois de cinco tempos e meio de pausa (respiração), segue-se uma anacrusa de três colcheias (dó-mib-dó), que antecipa o acorde da tónica no compasso 13, embora as duas semínimas estejam relacionadas com o compasso 11, pois repete-se o glissando de fá para sol (c. 13). A tensão produzida por estas duas notas estranhas ao acorde da tónica, faz uma espécie de ponte para o regresso ao aumento de débito rítmico, que começa no compasso 14. Esta frase que dura quatro compassos (cc. 14-17) volta ao centro tonal de F nos compassos 14-15.

No compasso 16, após as colcheias com os graus 5-1-9, da primeira metade do compasso, Goodman recorre ao cromatismo para atingir um ponto crucial da forma que é o início da frase B em Bbm7. A nota alvo no início do compasso 17 é o dó (nona do acorde de Bbm7), mas a passagem por dois sis bemóis (tónica) no segundo tempo reencontra o centro tonal desse momento da forma. A nota dó do terceiro tempo funciona como aproximação cromática para o dó# (b3 de Bbm7), que liga para sol e antecipa o acorde Eb7 do compasso 18. As últimas três colcheias do compasso 18 funcionam como anacrusa para atingir o acorde de Ab, no início do compasso 19.

O processo de gerar movimento e conseqüente tensão, para depois resolver essa tensão, regressa em mais dois momentos. Primeiro, em todo o compasso 20 que, com um motivo ritmicamente elaborado, resolve de forma sincopada no terceiro grau do acorde de Bbm7 (c. 21). Depois, embora com pausas pelo meio, esta ideia resolve noutra que evolui a partir do terceiro tempo do compasso 21 e resolve através de uma síncopa, na

tónica do acorde de C (c. 23). De notar que também aqui não há nenhuma nota estranha aos acordes respectivos.

A maior frase de todo este solo começa no quarto tempo do compasso 23 e prolonga-se durante quase oito compassos (cc. 23-31). O regresso à última frase A começa com uma *appoggiatura* dupla para o compasso 24. Este movimento em colcheias, novamente sem notas alteradas, repousa numa semínima (dó, quinto grau de F) no primeiro tempo do compasso 25, início da última frase A. No segundo tempo começa o movimento ininterrupto de colcheias que utiliza vários fragmentos cromáticos, especialmente nas zonas de tensão dos compassos 25-28. Já no compasso 29, depois de atingir a nota lá (terceiro grau de F), volta ao raciocínio habitual de ter como alvo uma das notas da tríade no ponto de mudança da harmonia. Este processo acontece nos primeiros e terceiros tempos dos compassos 29 e 30, com excepção para o terceiro tempo do compasso 30, no qual a nota alvo é o sexto grau de C (nota lá).

Também no compasso 29 há a realçar as *ghost notes* nas segundas colcheias do terceiro e quarto tempos, um efeito que tem sido muito utilizado, especialmente no jazz a partir da década de 1950. O final do solo, segunda metade do compasso 31 e todo o compasso 32, consiste num exercício de variação sobre o arpejo da tónica F. Esta frase de colcheias pode ser representada através dos números: 351, 3513, 5135. O final que tem as mesmas características de muitos outros solos tocados por Goodman no jazz: podemos encontrá-lo na obra analisada no segundo capítulo, *Derivations* de Gould, na letra F do terceiro andamento - *Rag* e foi o final escolhido para o quarto andamento – *Ride Out* (Anexo A.5).

4.2.6 O estilo de Benny Goodman

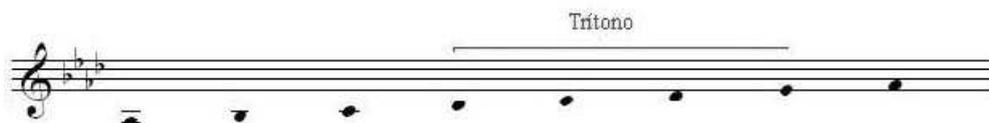
O estilo musical que tornou Goodman famoso, enquanto improvisador de jazz, deriva do Estilo New Orleans, que foi de facto a sua grande inspiração; a sua estreia profissional em 1921, no *Central Park Theatre*, em Chicago, foi com uma imitação do clarinetista Ted Lewis, cujos solos copiou da primeira à última nota. Este estilo, que marcou o início do jazz, tem como uma das características principais a improvisação colectiva, na qual o papel do clarinete é fazer comentários ou contra cantos nos espaços deixados pela melodia, que por sua vez é tocada pelo cornetim. Devido às suas características de instrumento virtuoso, o clarinete sobressai bastante nestas formações, sendo considerado por muitos autores como o instrumento “Rei do Estilo New Orleans”.

No Verão de 1923, Goodman conheceu o famoso cornetista do início do jazz, Bix Beiderbecke, cujas influências mais importantes são os ataques no tempo, cuidadosa escolha de notas e fraseado ao longo do compasso. Estas influências podem ouvir-se nas gravações de *A Jazz Holiday* e *Blue* (ambas de 1928), especialmente quando Goodman improvisa em saxofone-alto e barítono. No entanto, Goodman evoluiu rapidamente para o seu estilo pessoal. Como o próprio refere: “[...] os meus colegas do Estilo New Orleans diziam que eu tocava notas a mais” (Firestone 1993).

As melodias dos temas analisados estão de acordo com a tradição, tanto ao nível métrico como em termos melódicos e harmónicos. Os temas são tonais e todo o desenvolvimento harmónico está baseado numa tonalidade, confirmada pela armação de clave, como acontece na música erudita. Apesar da simplicidade com que são escritos, Goodman faz uma interpretação muito livre das melodias, acrescentando notas e variando sistematicamente o ritmo. A exploração da harmonia feita pelo clarinete dos grupos do Estilo New Orleans consiste essencialmente num estilo arpejado, baseado nos graus 1-3-5 das escalas (tríade), cujo efeito sonoro se pode traduzir por um “rendilhado” à volta dessas notas. Nas palavras de Stan Ayeroff (1980), este estilo do início do jazz pode definir-se na expressão “arpejo ornamentado”. A contínua utilização de arpejos no

contorno melódico, fortemente explorado na cadência e no final do *Concerto* de Copland (cc. 474-480) ou no final de *IV - Ride Out*. (cc. 232-234), último andamento de *Derivations*, é, simultaneamente, um dos traços normalmente encontrados nas improvisações de Goodman.

Numa pormenorizada análise nota a nota, relacionando cada nota dos solos com os acordes respectivos, concluímos que os três graus mais utilizados de cada escala são as notas da tríade (1-3-5). Seguem-se o sexto, segundo e sétimo com uma utilização menor. A análise das notas utilizadas nos solos pode ser feita de duas formas: (1) considerando as notas da melodia em relação à tonalidade ou (2) comparando as notas da melodia com o acorde do compasso respectivo. Desta forma, conclui-se que, no primeiro caso, o quarto e sétimo graus da tonalidade são os menos utilizados e o grau da escala mais utilizado é o sexto. No segundo caso, os graus mais utilizados são o quinto e o sexto. O intervalo formado entre o quarto e sétimo graus é o único trítone da escala maior (Exemplo 58); sendo que estes graus estão à distância de meio-tom de dois pilares do acorde maior, a tónica e o terceiro grau, produzindo com estes uma tensão indesejável.



Exemplo 58
Trítone formado entre os 4º-7º graus da escala maior

Se retirarmos estes dois graus à escala maior (quarto e sétimo), obtemos uma escala pentatónica maior (com cinco notas), que não tem intervalos de meio-tom e é constituída pelos graus 1-2-3-5-6 de uma escala maior (Exemplo 59). Não será por acaso que Goodman raramente utiliza o quarto e o sétimo graus nestes solos e, além da tríade, os graus mais utilizados são o segundo (ou nona) e o sexto.



Exemplo 59
Escala pentatônica de Sib maior

Embora os graus mais importantes de cada acorde sejam respeitados por Goodman, as análises dos solos nota a nota permitem concluir que os graus mais utilizados são os pertencentes à escala pentatônica. Apesar de todos os solos permitirem sustentar esta ideia, no *break* com que inicia o solo de *After You've Gone*, não encontramos nem quartos nem sétimos graus da escala, ou seja, estamos perante a escala pentatônica de BbΔ (Exemplo 47). No mesmo solo, a frase que inicia no compasso 2 constitui, por outro lado, um importante exemplo do estilo arpejado de Goodman, sendo apenas a primeira colcheia do terceiro tempo (fá) a única nota que não pertence à tríade de EbΔ.

Como vimos no terceiro capítulo, as formas mais comuns no repertório do jazz podem dividir-se em diversos grupos, com predominância para as formas AABA. Três dos cinco temas analisados neste capítulo têm esta forma embora, além de outras características que os diferenciam, os solos tenham tamanhos diferentes. Enquanto em *Stompin at The Savoy* o solo de Goodman se desenvolve na primeira metade do tema (cc. 1-16), em *Memories of You* o solo ocupa só a parte B (cc. 17-24) e apenas em *Stealin' Apples* o solo é desenvolvido durante todo o *chorus*. Nos outros dois temas, o solo de *After You've Gone* também é desenvolvido sobre todo o *chorus* (ABACA'), incluindo o *break* inicial; já o solo do tema *Sing, Sing, Sing* não é sobre nenhuma forma, ou seja, trata-se de um *open solo* (sem duração predefinida).

Um dos pontos-chave das improvisações de Goodman desde muito cedo foi a antecipação do acorde seguinte em termos harmónicos e rítmicos. Este princípio ajuda a criar fluência no discurso melódico, sendo também uma forma de gerir o efeito tensão/resolução. Será de realçar, que só um clarinetista com uma técnica evoluída seria capaz de improvisar estas passagens num tempo tão rápido (♩ = 160), como é o caso do solo no tema *After You've Gone*. A construção deste solo segue sempre a mesma lógica de anacrusa nos pontos de tensão da forma para os pontos de resolução ou repouso, ou

seja, o início das frases de quatro compassos, princípio utilizado também nos outros solos, como vimos. Assim, Goodman toca normalmente no início de cada novo acorde uma das notas do acorde, essencialmente a tônica ou o terceiro grau, precedido de um aumento do débito rítmico anterior, como podemos observar nas análises. Este efeito cinético é muito comum nas obras eruditas dedicadas a Goodman, destacando-se o Tema II.1 de *Derivations* (Exemplo 36) e o Tema II.2 do *Concerto* de Copland (Exemplo 25).

O fraseado e as respirações estão naturalmente relacionados, por razões óbvias. Regra geral, Goodman respira de forma a preparar as frequentes anacrusas para os tempos fortes ou partes fortes dos compassos. O seu fraseado tem nas colcheias a unidade rítmica base; dois excelentes exemplos são o *break* do início do solo de *After You've Gone* e a maior frase do solo de *Stealin' Apples* (cc. 25-30). No entanto, Goodman incorpora também muitas *appoggiaturas* duplas e triplas: por exemplo, no compasso 4 de *Memories of You*, no compasso 25 de *After You've Gone*, no compasso 76 do solo de *Sing, Sing, Sing* e no início do solo de *Stealin' Apples*. Ainda ao nível rítmico, também os *riffs*, que dão o título ao terceiro andamento da obra de Bernstein, são explorados por Stravinsky em todos os andamentos de *Ebony Concerto* e por Goodman, cujos exemplos mais evidentes são as passagens do solo de *Memories of You* (cc. 9-11) e *Sing, Sing, Sing* (cc. 44-47).

Outro traço do seu estilo, que está em todos os solos analisados, é o efeito *bluesy*, outra das heranças do Estilo New Orleans. Este consiste em tocar a terceira ou sétima menores num acorde maior (b3 e b7), fazendo estas notas parte da escala de *blues* com respectiva tensão com as notas do acorde. As notas “estranhas” aos acordes também se podem considerar como aproximações cromáticas para o terceiro grau dos acordes, isto é, alternância da terceira maior (do acorde) e terceira menor (tocada pelo solista), produzindo o efeito de “*blue note*”, devido às mudanças harmónicas, como acontece em *Contrasts* ou no segundo andamento de *Ebony Concerto* (Tema II.1, Exemplo 14).

Os maiores intervalos utilizados nos seus solos são normalmente as oitavas, que se podem encontrar facilmente em todos os solos analisados. Por ser um intervalo tão importante na História da Música, faz naturalmente parte das obras eruditas analisadas no segundo capítulo. Outro aspecto, explorado por Goodman nos seus solos e pelos compositores das obras analisadas é o registo agudo do clarinete, cujas notas prolongadas são uma forma de gerar tensão em alguns finais. Por exemplo, em *Ebony Concerto*, o clarinete termina com mi⁵ durante sete compassos (Anexo A.2); antes das duas semicolcheias finais da obra de Bernstein, *Riffs*, o clarinete prolonga um lá^{b5} (com suspensão) como se observa na partitura (Anexo A.4); também *Derivations (IV – Ride Out)*, cujo arpejo final é antecedido por um fá⁵, que se prolonga durante oito compassos e meio (Anexo A.5); da mesma forma, Goodman termina o solo de *Sing, Sing, Sing* com um lá⁵, prolongado durante vinte e seis tempos (Exemplo 53).

O carácter rítmico do jazz, como foi referido no terceiro capítulo, é uma das essências deste estilo musical e, apesar dos aspectos tradicionais do ritmo regular (*swing*), a exploração rítmica feita por Goodman merece uma reflexão cuidada. Ainda que a escrita musical utilizada na transcrição dos solos consista em colcheias iguais, de facto, a sua articulação por parte de Goodman obedece à tradição da articulação *swing* representada no ritmo desigual  que aparece nas diversas obras eruditas analisadas. Os exemplos mais óbvios são, além dos referidos na análise de *Contrasts*, o segundo andamento do *Concerto* de Copland (cc. 319- 322 e 375-378). A um nível hipermétrico, tal como no solo de *After You've Gone*, também na obra *Derivations, IV – Ride Out* (cc. 142-143 e 154-156) acontece este fenómeno rítmico. O ritmo sincopado associado às antecipações harmónicas dos solos de Goodman também foi incorporado por Copland, na cadência e no desenvolvimento do tema brasileiro (cc. 301-312), característica desenvolvida por toda a orquestra, como pode ver-se no Anexo A.3.

Um dos pontos fortes dos solos analisados tem a ver com as notas alvo (normalmente da tríade) nos pontos de mudança da harmonia representada na cifra respectiva. Por exemplo, no solo de *After You've Gone*, o mib do compasso 8 é a sexta bemol (b⁶) do acorde de G7, mas é uma aproximação cromática para o terceiro grau (ré) e, em

conjunto, essas duas notas funcionam como uma anacrusa dupla para o novo acorde de C7 do compasso 9. A outra nota alterada é o dó que se encontra no início do terceiro tempo do compasso 11. No contexto da escala de FΔ é uma quinta aumentada, mas pode ser vista como uma nota de passagem entre o quinto e o sexto graus.

Por último, o sib do clarinete no compasso 16 do solo em *After You've Gone* é uma nota estranha no contexto de E9, mas se for ouvida como uma antecipação do acorde seguinte, trata-se então do quinto grau de Eb, constituindo mais um exemplo de antecipação da harmonia. Cabe aqui fazer uma exceção para a nota b3 (ou #9) nos acordes maiores que, neste caso, é uma *blue note*. Finalmente, encontramos um grupo de graus alterados (aproximações cromáticas) que são utilizados apenas uma vez: 4, b6, 5 e 4. Assim, o único quarto grau que aparece é no segundo tempo do compasso 12 e, embora esse sib seja o quarto grau da escala de F7 (mixolídio), trata-se da tônica da tonalidade do tema (BbΔ). Apesar das muitas aproximações cromáticas dos solos de Goodman, os cromatismos com mais de três notas são um recurso pouco utilizado. Apenas no solo de *Sing, Sing, Sing* esta escala é utilizada durante mais de um tempo consecutivo (cc. 32-34 e 74-75) como pode observar-se nos Exemplos 52 e 53.

Um dos desafios do verdadeiro músico de jazz é “inventar” um solo novo de cada vez que toca determinado tema e, na realidade, se ouvirmos gravações diferentes dos mesmos temas podemos confirmar que Goodman, embora fiel ao seu estilo, improvisa sempre de maneira diferente. Só por curiosidade, o solo escrito na versão de *Sing, Sing, Sing* (Anexo A.7) é totalmente diferente do solo analisado neste capítulo. Esta capacidade requer, naturalmente, preparação e será desenvolvida na proposta metodológica do sexto capítulo.

Os solos de Goodman nos temas analisados são exemplos do seu estilo maduro: a fluência do seu discurso, a utilização de toda a extensão do instrumento e as suas explorações disciplinadas da harmonia, o gosto pela terceira menor (*blue note*), revelam a mestria técnica e a expressão controlada que constituem a essência da arte da improvisação no jazz. O estilo de Goodman caracteriza-se por uma técnica brilhante em

toda a extensão do clarinete, um som clássico, redondo e quente, por vezes, sujo e com *growl* (canta enquanto toca), para imitar os clarinetistas de New Orleans, com recurso a vibrato e uma articulação normalmente entre o staccato e o legato. Foi com esta abordagem no clarinete que Goodman realizou as gravações das obras analisadas no segundo capítulo, como se pode ouvir nas gravações em anexo no Volume II, assim como os solos analisados neste capítulo. Como clarinetista de jazz não teve par: os seus solos improvisados sem falhas constituem uma excelente referência para a interpretação jazzística (Sadie 2001).

Depois de conhecer a polivalência de Goodman e as semelhanças estéticas entre o repertório erudito que lhe foi dedicado e os solos analisados neste capítulo, no quinto capítulo serão debatidas questões relacionadas com o ensino do clarinete clássico e clarinete jazz. No sexto capítulo será feita uma proposta metodológica inspirada na figura de Benny Goodman que foi, simultaneamente, o “Rei do Swing” no jazz e o clarinetista para quem foram escritas mais obras por grandes compositores durante o séc. XX.

Capítulo 5. O ensino e a contribuição de Goodman

Uma vez que Goodman começou por ter uma formação erudita, como vimos no primeiro capítulo, e desenvolveu uma carreira mista enquanto músico erudito e músico de jazz, a sua contribuição para o ensino torna-se, desta forma, relevante. Neste capítulo será feita uma reflexão sobre o ensino superior português ao nível do clarinete e também do jazz, uma vez que não existe ainda um curso superior de jazz para clarinete e, no sexto capítulo, será apresentada uma proposta metodológica que engloba todo o conhecimento adquirido ao longo desta investigação. Essa proposta pretende ser uma visão dos múltiplos aspectos desenvolvidos por Goodman, para que a formação futura dos clarinetistas possa ser enriquecida pela sua contribuição enquanto instrumentista polivalente.

5.1 *Third stream*

Como foi referido anteriormente, apesar da fusão entre o ensino clássico e do jazz estar agora a chegar às nossas escolas, o processo de mistura destas duas correntes estéticas foi iniciado na década de 1920. O professor Doug Goodkin, no seu livro *Now's The Time, Jazz for All Ages* (2004), apresenta uma interessante reflexão sobre algumas diferenças essenciais entre a música erudita de tradição europeia e a música afro-americana, na qual se insere o jazz, Quadro 9, na página seguinte.

European-American Art Music	African-American Folk Music
1. Beat	1. Offbeat
2. Straight rhythm	2. <i>Swing</i> rhythm.
3. Head tone in singing	3. Chest tone
4. Clear timbre	4. Mixed timbre (growls buzz, etc.)
5. Precise articulation	5. Relaxed articulation
6. Long melodic lines (Gregorian chant)	6. Short phrases (riffs)
7. Polyphony	7. Polyrhythm
8. I-V	8. I-IV
9. Variation	9. Repetition
10. Composition	10. Improvisation
11. Interpretation	11. Self-expression
12. Written	12. Oral
13. Individual (composer, virtuoso)	13. Communal
14. Serious	14. Playful
15. Select participation	15. Complete participation
16. Polite detached audience	16. Involved, responsive audience
17. Formal study, separated from daily life	17. Informal, integrated with daily life
18. Dance incidental	18. Dance essential
19. Absolute music	19. Story
20. Conceptual meaning	20. Emotional meaning
21. Linear time conception	21. Circular time conception
22. Vertical (ascending)	22. Horizontal (gettin' down)
23. Spirit	23. Soul

Quadro 9
Diferenças estilísticas essenciais

A forma como estes elementos musicais distintos têm sido misturados em termos de repertório tem provocado uma discussão alargada. O contributo de Goodman enquanto intérprete esteve sempre nesta fronteira e a música que tocou pode dividir-se em três grupos principais: (1) as obras eruditas puras, apresentadas no primeiro capítulo (*Concerto* de Mozart, por exemplo), (2) o repertório de jazz propriamente ditam (quarto capítulo), e (3) as obras que misturam as duas correntes (segundo capítulo).

Apesar de considerar o jazz e a música erudita ou clássica como dois mundos diferentes, a verdade é que Goodman mudava de estética com regularidade e, como sabemos hoje, fazia-o com enorme competência. Naturalmente que as suas preocupações na interpretação de uma obra clássica seriam diferentes de um concerto com um dos seus

grupos de jazz, no entanto, importa agora perceber de que forma a sua personalidade e o seu conhecimento como clarinetista lhe permitiram uma reconhecida afirmação enquanto intérprete. Quanto às diferenças estéticas e respectivo processo de fusão, Pinson (2002: 10) propõe uma divisão deste repertório em três grupos que incluem obras gravadas por Goodman, tendo em conta os elementos musicais das duas correntes apresentadas no Quadro 9:

1. Estilo Médio: Composições que mantêm um equilíbrio entre elementos de jazz e música clássica. Entre outros, citam-se como exemplos: *European Windows*, de John Lewis (1957), *An Image*, de William Russo (1955), *Alabama Concerto*, de John Brooks (1954), *Essais*, de Andre Hodeir (1954) e *Rhapsody in Blue*, de Gershwin (1924).

2. Ênfase no Jazz: Composições em que existe uma preponderância de elementos de jazz. Como exemplos, refiram-se as obras do Modern Jazz Quartet, *Tangents in Jazz*, de Giuffre (1955), *Poem for Brass*, de J. J. Johnson (1957), *Drum Suite*, de Manny Albam e Ernie Wilkins (1956), *Concerto for Cootie* (1935) and *Koto* (1940), de Duke Ellington, e *In a Mist*, de Bix Beiderbecke (1928).

3. Ênfase Clássico: Composições em que existe uma preponderância de elementos clássicos. A título de exemplo, refiram-se: *Ebony Concerto*, de Igor Stravinsky (1945), as secções de jazz do *Concerto for Band and Symphony Orchestra* de Rolf Liebermann (1956), e as obras “clássicas” de compositores cuja reputação foi sobretudo estabelecida nos círculos do jazz, como sejam Mel Powell e William O. Smith.

No seu artigo do *New Grove Dictionary of Music*, o compositor, maestro, professor e autor Gunther Schuller faz uma fusão estilística entre todos estes elementos e introduz o termo *third stream* que engloba uma grande diversidade estética, dando-lhe simultaneamente unidade, assim Schuller (Pinson 2002: 11) considera que a *third*

stream é uma forma de composição, improvisação e interpretação que faz as músicas convergirem em vez de as segregar. Trata-se de uma maneira de fazer música que defende que todas as músicas nascem iguais, coexistindo numa irmandade de músicas, complementando-se e frutificando-se mutuamente.

A fusão da música dita erudita com elementos populares, tem ultrapassado largamente o âmbito das fontes afro-americanas, hoje também fundidas no termo jazz, cujo exemplo mais flagrante das obras analisadas é *Contrasts*. No mesmo artigo, Schuller considera ainda a inclusão, nesta corrente, de uma grande variedade de estilos musicais de origem popular (não jazz), como vimos nas análises de *Contrasts* de Bartók ou *Concerto* de Copland, realizadas no segundo capítulo. Estas obras são exemplos da aplicação do termo desde finais da década de 1950. Pinson (2002) refere ainda outras fontes importantes neste movimento que inclui as músicas tradicionais da Turquia, Grécia, Rússia, Cuba ou Índia.

Como vimos no segundo capítulo, a influência das músicas de origem popular, em particular do jazz, no seio da música erudita tornou-se uma constante a partir da década de 1920. Schuller descreve Benny Goodman como um músico *third stream* em 1956, atribuindo a essa corrente as seguintes características (Bull 2006: 45): a *third stream* não é jazz com cordas; não é jazz tocado em instrumentos “clássicos”; não é música clássica tocada por instrumentistas de jazz; não se trata de enxertar um bocado de Ravel ou de Schoenberg entre mudanças de *bebop*, ou o inverso. Não é jazz em forma de fuga, não é uma fuga executada por instrumentistas de jazz; e não tem como objectivo pôr termo ao jazz ou à música clássica; é, tão só, mais uma opção, entre muitas outras, que se apresenta aos músicos criativos [...] por definição, não existe um jazz *third stream*.

De facto, o termo *third stream* tem sido aplicado a muitas composições, músicos e compositores, incluindo Goodman. Este conceito mistura um tipo de música que,

através da improvisação, das composições escritas ou ambas, funde características essenciais e técnicas da música erudita contemporânea com outras tradições musicais. No centro deste conceito está a noção de que qualquer música sustém o benefício da mistura com outra. Alguns compositores eruditos podem aprender muitas coisas da vitalidade rítmica do jazz, enquanto músicos de jazz podem descobrir novos caminhos de desenvolvimento na diversidade de formas e sistemas tonais complexos da música erudita. De forma a tornar mais clara a diferença dos elementos musicais que ilustram estas diferenças estilísticas, o Quadro 10 mostra esses conteúdos.

Elemento	Influência erudita	Influência do jazz
Harmonia	Menos mudanças harmónicas	Mais mudanças harmónicas, utilização de extensões (Quadro 20)
Melodia	Totalmente definida	Interpretação livre
Tempo	Flexível	Fixo
Ritmo	Pré-definido	Grande diversidade rítmica
Articulação	Conforme escrita	Elementos rítmicos diversos
Escalas	Maiores e menores	Escalas de jazz (Quadro 15)
Arpejos	Baseado em tríades	Todo o tipo (Quadro 18)
Som/timbre	Convencional	Recurso a efeitos (Anexo 1)
Estruturas	Elaboradas	Simples (múltiplos de 4 compassos)
Improvisação	Normalmente sem improvisação	Secções improvisadas
Instrumentos	Cordas, harpa, piano [...]	Saxofone, trompete, bateria [...]

Quadro 10
Elementos da *third stream*

Schuller descreve a capacidade de Goodman para tocar música clássica e jazz dizendo que, num certo sentido, Goodman foi o primeiro músico *third stream*, mudando facilmente da música erudita para o jazz e vice-versa, do Palomar Ballroom para o Carnegie Hall (Bull 2006). De facto, muitas pessoas podem ainda hoje identificar instantaneamente Goodman pelo seu som de clarinete; estas características particulares e únicas da sua forma de tocar estão obviamente relacionadas com o facto de tocar clarinete da mesma maneira, tanto no jazz como na música erudita. Como mostra o segundo capítulo deste trabalho, Goodman teve uma enorme importância enquanto músico erudito. Também as obras que lhe foram dedicadas são hoje de grande importância no repertório de clarinete do séc. XX. De facto, Benny Goodman pode ser

considerado o primeiro músico *third stream*, pois tocou toda a vida jazz e música clássica.

Bull (2006: 27) refere-se a este facto acrescentando que, na interpretação de Shuller, não foi o interesse de Benny Goodman por música clássica, por si só, que fez dele um músico da *third stream*; os factores relevantes foram a adição do repertório clássico ao já de si amplo repertório de jazz de compositores importantes, bem como as obras por si encomendadas; Benny Goodman não é um músico de *third stream* porque tinha capacidade para tocar tanto jazz como música clássica; não é *third stream* porque tinha estudado música clássica, ou porque tocava música clássica e jazz em público; Benny Goodman é um músico de *third stream* porque era capaz de flexibilidade estilística, sendo essencialmente capaz de tocar bem nos dois estilos (jazz e clássico).

O contributo dado por Benny Goodman para esta ponte constitui um importante legado no contexto estético *third stream*, especialmente através da interpretação do repertório que lhe foi dedicado. Dada a sua importância neste fenómeno, o estudo do seu método para clarinete torna-se obrigatório, no sentido de o clarinetista adquirir ferramentas para um desempenho ao estilo de Goodman, estilo este que engloba o jazz e a música erudita, como já foi referido. Porém, antes da abordagem do método de Goodman, será feita uma reflexão sobre o ensino do jazz e da música erudita, assim como a improvisação e o seu papel na criatividade musical.

5.2 O ensino do jazz e da música erudita

Com a chegada da estética do jazz ao ensino superior português e consequente integração das suas especificidades nas metodologias de ensino da música, é oportuno questionar a relação entre o ensino tradicional de instrumento e o ensino de instrumento direccionado para o jazz. De facto, as práticas jazzísticas poderão ser um conjunto relevante de ferramentas a integrar no ensino tradicional do clarinete. Como ponto de partida, indicar-se-ão algumas das principais diferenças estéticas e culturais entre os

gêneros afro-americanos e o cânone dos gêneros de tradição europeia, cujo conceito *third stream* e a carreira de Goodman fazem uma ponte de ligação. Por outro lado, e numa perspectiva inclusiva, será analisado o método para ensino do clarinete de Goodman, publicado em 1942 – sendo Goodman reconhecido internacionalmente como o melhor exemplo de um clarinetista multifacetado, como demonstra a análise performativa realizada neste trabalho.

Observa-se também que a forma como o músico de jazz aborda o estudo do seu instrumento, em especial ao nível da exploração de materiais melódicos, harmônicos e rítmicos, poderá ser de grande importância para o ensino tradicional do clarinete, bem como para a abordagem (estudo/interpretação) ao seu repertório tradicional. Uma vez que a técnica instrumental é a mesma, ao integrar estas práticas, o clarinetista não só ficará equipado com um espectro mais largo de exercícios para o estudo do seu instrumento, como incorporará no seu dia-a-dia o estudo da sempre tão “inacessível” improvisação. Assim, será apresentada no sexto capítulo uma proposta metodológica de ensino inclusiva do ponto de vista de prática e gênero, que servirá para ajudar a resolução de dificuldades pontuais de aprendizagem do instrumento tradicional e preparará melhor o clarinetista para os desafios profissionais que lhe são feitos no séc. XXI.

Como já foi dito, o ouvido é o sentido mais importante no contexto musical do jazz. Frequentemente, os músicos de jazz não são leitores exímios de partituras: “lê mal, mas ouve bem” é uma expressão recorrente, o contrário acontece na música erudita, na qual a visão é essencial, pois importa ler perfeitamente embora, por vezes, alguns músicos sejam incapazes de ouvir tudo o que se está a passar à sua volta. Neste aspecto como em muitos outros, a formação do músico de jazz e do músico erudito terá muito a ganhar de parte a parte com um ensino articulado, como forma de se completarem mutuamente.

Têm sido muitas as barreiras entre estes dois mundos, assistimos agora a uma unificação do ensino, pois temáticas relacionadas com jazz são integradas no ensino tradicional de instrumento, assim como o contrário também acontece. Sobre esta

temática vale a pena acrescentar a opinião do trompetista Wynton Marsalis que, enquanto director do Lincoln Center em Nova Iorque, diz a propósito da estratégia educativa deste importante organismo: “O objectivo a longo prazo é fazer incluir o jazz como parte importante da formação artística de todos, como parte da democracia, digamos assim” (Gelly 2000).

De acordo com a herança de Goodman, a versatilidade está hoje muito presente tanto no repertório em si, como nas programações dos concertos. Falta agora às escolas assumirem a formação de clarinetistas (e músicos em geral) capazes de responder a uma polivalência cada vez mais útil. Observa-se em geral, que muitos dos clarinetistas avançados não distinguem as pequenas diferenças que são a chave do improvisador de jazz e, neste sentido, muito pode ser feito para enriquecer a formação geral dos clarinetistas e outros músicos no futuro. São de referir, por exemplo, a sucessão dos graus de uma escala que, no ensino tradicional, estão relacionados com uma armação de clave; enquanto no jazz se privilegia a sucessão de intervalos, tons e meios-tons; e a relação entre o acorde/arpejo e os vários graus da escala, sendo a acuidade auditiva da maior importância. É necessário tratar as escalas como uma construção sonora e não apenas uma sucessão de notas, pois no sistema temperado qualquer escala deverá soar da mesma forma em qualquer instrumento.

A aproximação de culturas anteriormente isoladas por diversas razões, está hoje presente em quase todos os aspectos do nosso quotidiano. Tal como na culinária os pratos tradicionais de determinadas cozinhas específicas se vão fundindo, dando origem a conceitos culinários cada vez mais universais, também na música os “ingredientes” que distinguem determinadas culturas ou formas musicais têm tendência para se misturar, dando origem a novas variedades mais universais. Também a música em geral e em particular o jazz não resistiu a um processo de mistura, desde a sua génese até aos nossos dias. Assim como as seculares escalas pentatónicas orientais se tornaram um dos “ingredientes” principais dos *blues*, outras escalas exploradas no jazz são actualmente utilizadas por compositores dos nossos dias. Podemos dar como exemplo a escala octotónica presente no *Concerto* de Copland ou o modo lídio-dominante utilizados por

Bartók em diversos momentos da obra *Contrasts*. Estas escalas não são novas e até são estudadas nas aulas teóricas, falta agora incorporá-las nas aulas práticas de instrumento.

Em vez de se exigir aos estudantes que aprendam apenas as passagens que incluem este tipo de material, importa garantir que são aprofundadas em todos os tons (como é hábito no jazz) e em toda a extensão do instrumento, para que os músicos do futuro estejam preparados para corresponder rapidamente em obras que utilizem este tipo de elementos mais modernos, já não basta saber as ancestrais tonalidades maiores e menores, base de trabalho no ensino erudito. Este conhecimento, além de favorecer o desempenho na interpretação do repertório, permitirá a sua utilização na improvisação.

As fontes primárias do jazz são apresentadas sob a forma de melodia do tema com as cifras dos acordes que devem ser seguidas pela secção rítmica e apreendidas por todos os intervenientes. Naturalmente, os arranjos são predefinidos na maioria dos casos, especialmente na *big band*, onde o arranjador/compositor tem um trabalho prévio comparável ao compositor na música erudita, apesar de as secções para os solos estarem normalmente previstas. As formas são repetitivas, como vimos nos casos de estudo do quarto capítulo, e as estruturas regulares: a maior parte dos *blues* são de doze compassos e grande parte dos *standards* têm uma forma AABA, com trinta e dois compassos, divididos em quatro frases de oito compassos.

Outro elemento preponderante é o tempo regular, embora essa regularidade seja uma das maiores dificuldades para a secção rítmica, pois implica uma interacção constante, como foi descrito anteriormente. O compasso predominante é o quaternário e a larga maioria das frases é organizada em múltiplos de dois compassos. Para músicos eruditos, habituados à música previamente composta, normalmente dirigida, à expressão das frases, aos *rubatos* e frequentes mudanças de dinâmica, o jazz apresenta elementos muito mais simples à partida; no entanto, a grande diferença entre estes dois universos musicais é a improvisação, para a qual o verdadeiro músico de jazz trabalha diariamente, inovando o seu estudo e descobrindo padrões novos para utilizar nas suas composições em tempo real, conhecidas por solos.

A partir de uma simples forma de trinta e dois compassos de música, um grupo de jazz pode tocar/improvisar durante um tempo indeterminado. A propósito, o pianista Sammy Price foi uma noite a um clube de Kansas City no decorrer de uma *jam session*; seguiu para casa, regressou passadas três horas e os músicos estavam ainda a tocar o mesmo tema (Stearns 1956). Estas sessões funcionam para o jazz como as experiências feitas pelo compositor funcionam para a música erudita. Por exemplo, para compor a abertura da ópera *Fidelio*, Beethoven fez diversas versões até chegar à versão definitiva. Estamos perante dois processos semelhantes; se o compositor tem de experimentar diversas possibilidades para compor as suas obras, também o improvisador vai experimentando durante as ‘performances’, para evoluir a profundidade do seu discurso. Neste sentido, a interacção proporcionada pelas *jam sessions* tem uma importância extraordinária para o intérprete/solista de jazz.

Como forma de praticar um conjunto de parâmetros que mudam em cada performance, Sarath (1996: 20) refere que os formatos rítmicos harmónicos do jazz, por exemplo, são simultaneamente precisos e ambíguos, prestando-se a uma transformação contínua, ao mesmo tempo que não deixam de fornecer ao improvisador fortes alicerces sintácticos. Dito de outro modo, enquanto o formato jazz especifica que há que manter determinados parâmetros rítmicos e harmónicos em certas alturas, qualquer parâmetro pode sempre ser realizado numa variedade de maneiras virtualmente infinita. Atente-se na variedade de maneiras em que um acorde, qualquer que seja a sua constituição, pode ser realizado numa progressão. Um pianista pode deixar que uma única estrutura harmónica perdure ao longo do intervalo de tempo destinado ao som daquele acorde, pode tocar o acorde ritmicamente, ou não o tocar de todo, pode utilizar um *voicing* de três notas, ou um *voicing* de dez notas com extensões e alterações cromáticas, ou um fragmento melódico, e assim por diante.

Neste sentido, também o leque de possibilidades à disposição do baixo é, à semelhança do do piano, bastante amplo. Além disto, existem muitas camadas interpretativas num mesmo *time-feel*; por exemplo, tocar 4/4 com uma cadência binária, ou outras abordagens e respectivas combinações infinitas. Aliás, pode ainda dispensar-se a secção

rítmica, deixando que o saxofone toque sem acompanhamento, caso em que a linha melódica singular daí saída (pressupondo que se trata de um instrumentista competente) é capaz de reflectir claramente a harmonia subjacente (Sarath 1996).

De forma a desenvolver capacidades para corresponder aos desafios acima descritos, o trabalho de um estudante deverá ser diversificado durante o estudo e nas aulas. A apresentação de exercícios sobre escalas e arpejos (por exemplo) e os próprios exercícios de improvisação deverão ser diversificados, de forma que o estudante se prepare técnica e auditivamente para os desafios que a prática musical da improvisação exige. Mais uma vez, o ouvido toma aqui um papel essencial, sendo que uma boa forma de desenvolver capacidades auditivas consistirá em não apresentar na aula os exercícios da mesma forma como foram estudados. Assim, os exercícios servem de desafio aos estudantes no sentido da criatividade musical e da improvisação pois, em termos melódicos, algumas passagens do repertório são utilizadas em solos e vice-versa, como foi referido anteriormente.

5.3 A improvisação no ensino tradicional

Como previsto no acordo de Bolonha para a unificação do sistema de Ensino Superior na Europa, são muitos os autores que se referem à importância do ensino da improvisação nas escolas oficiais. Para Pressing (1998) o estudo da improvisação será uma boa forma de desenvolver a criatividade musical do estudante, assim como aspectos de desenvolvimento auditivo e intelectual. Segundo Birkett (1995), o estudo das escalas/arpejos deve ser abordado não só por razões de ordem técnica, mas com vista à sua utilização na improvisação. Nettle & Russel (1998) referem também que as técnicas de improvisação requerem o domínio de padrões formais e, para Sternberg (2000) o desenvolvimento da memória e a capacidade de análise exigidas pelo estudo do jazz favorece as capacidades de interpretar música escrita, assim como motiva os estudantes para aprender. Quanto à organização desse trabalho, Gellrich (1995) entende

que o ensino da improvisação deve ser dividido em diversas áreas e articulado com o ensino tradicional.

A improvisação abordada de forma gradual poderá permitir ao estudante o desprendimento da partitura e todas as condicionantes relativas à interpretação do texto musical. Obviamente que esse trabalho pode favorecer ainda a preparação para tocar de memória as obras do repertório, que além de potenciar a utilização do ouvido é um aspecto muito apreciado pelo público. O estudo da improvisação pode ser dividido em diversas fases, sendo fundamental o estudo das diversas escalas e arpejos. Este material sonoro, além de fomentar o desenvolvimento auditivo no aspecto prático, permitirá aos estudantes o desenvolvimento técnico no instrumento, bem como iniciarem-se no capítulo da improvisação. Assim, a improvisação, além de uma actividade criativa, pode potenciar no estudante a sua própria personalidade musical e ajudá-lo a tomar as suas próprias decisões enquanto intérprete, no repertório a estudar. As vantagens da experiência da improvisação potenciam diversos aspectos na formação; além de desbloquear e motivar, também ajuda o desenvolvimento do músico.

Para Pharncutt & McPherson (2002: 120) a experiência da improvisação criativa além de libertar os estudantes para umas das formas mais emancipadas da prática musical, os estados de fluxo podem, por essa razão, desempenhar ainda um papel-chave ao nível da motivação e, conseqüentemente, estimular uma predisposição, ou uma inclinação, no sentido de um desenvolvimento artístico adicional. Berliner (1994: 389) designa o atingir deste nível de desempenho elevado como ocorrendo no *groove*, em que os improvisadores experienciam uma enorme sensação de relaxamento que amplifica as suas capacidades de expressão e de imaginação.

O ensino do jazz propriamente dito está nas universidades americanas desde a Segunda Guerra Mundial (Stearns 1956). Este facto está intimamente ligado ao aumento do

desempenho técnico exigido pelo *bebop* e pelos arranjos das *big bands* do final da década de 1940. O melhor nível técnico dos músicos, se comparados com as duas décadas anteriores, pode ser comprovado pelas gravações de pequenos grupos e *big bands* desse período. Em Portugal, além das escolas particulares que se dedicam ao ensino do jazz propriamente dito, desde o final da década de 1970 (em alguns casos), a ESMAE do Porto ofereceu o primeiro curso superior de jazz no ensino oficial, tendo iniciado no ano lectivo 2000/2001 um curso de jazz em colaboração com os cursos tradicionais. No ano lectivo 2008/09, foi a vez da Universidade de Évora e da ESML oferecem também este ramo de ensino. Nesta sequência, também a Universidade Lusíada iniciou no ano lectivo 2009/2010 a sua licenciatura em jazz e música moderna.

Esta tendência já era comum por toda a Europa onde, além do ensino superior, também no ensino secundário o jazz integra os currículos dos cursos de música, tendência seguida agora em Portugal também no secundário. Por exemplo, na Holanda o ensino integrado de música congrega o jazz e muitos outros estilos; bons exemplos são os cursos de música *pop* ou percussão africana, entre outros. Não será demais reforçar que Goodman se nos apresenta como uma das grandes referências no contexto jazz *versus* erudito, pelo que o seu estilo enquanto músico e o seu método serão um excelente ponto de partida para a criação de uma ferramenta de ensino.

5.4 A lição de Goodman

Como pode ser observado no segundo capítulo, a interpretação de Goodman de música erudita privilegia o respeito pela partitura e estéticas respectivas, facto que lhe valeu o reconhecimento dos meios musicais mais eruditos. Um excelente exemplo desta atitude, tem a ver com o facto de na gravação do *Concerto* de Mozart, Goodman não improvisar qualquer cadência e cingir-se à popular cadência, escrita na versão da editora *Boosey Hawkes*. Também o repertório *third stream* mereceu sempre o seu maior empenho no mesmo sentido. No jazz, o seu estilo enquanto improvisador caracteriza-se por diversos

aspectos descritos no final do quarto capítulo, agora retomados com vista à sua integração na proposta metodológica, a apresentar no sexto capítulo.

O exemplar desenvolvimento melódico apresentado por Goodman, em todos os solos analisados no quarto capítulo, sugere ideias que são muito apreciadas tanto pelos músicos como pela plateia. A gestão da extensão do instrumento e o equilíbrio dos movimentos ascendentes e descendentes constituem um dos pontos de interesse na aprendizagem do estilo de Goodman. De facto, a curva do contorno melódico nos solos analisados permite verificar que em todas as frases (movimentos melódicos entre as respirações) as melodias são baseadas nas notas das escalas correspondentes, sobem e descem constantemente por graus conjuntos ou outros intervalos, nunca perdendo o interesse. Sabendo que estas melodias são fruto de uma improvisação em tempo real, podemos afirmar que Goodman está ao nível do compositor quanto à construção melódica.

A nível harmónico, o contínuo recurso aos arpejos no contorno melódico, fortemente presente nas passagens do solista, no primeiro andamento do *Ebony Concerto* (número 17); na cadência e no final do *Concerto* de Copland (cc. 474-480); no final de *IV - Ride Out* (cc. 232-234), último andamento de *Derivations* são, simultaneamente, traços melódicos utilizados nas improvisações de Goodman. Os maiores intervalos dos seus solos são normalmente as oitavas, que podem ser facilmente encontrados em todos os solos analisados no quarto capítulo. Os três graus mais utilizados de cada escala são as notas da tríade (1-3-5), seguidas do sexto e segundo graus, com uma utilização menor. Embora os graus mais importantes de cada acorde sejam respeitados por Goodman, as análises nota a nota dos solos permitem concluir que os graus mais comuns são os pertencentes às escalas pentatónicas, que serão naturalmente incluídas na proposta metodológica.

Como é sabido, o conhecimento da relação escala/arpejo/acorde é objecto de estudo em todas as instituições de ensino da música desde sempre. Essas relações verticais e horizontais da construção musical explicam grande parte da evolução estética da própria

música. Outro traço do seu estilo que está em todos os solos analisados é o efeito *bluesy*, herdado do Estilo New Orleans. Este consiste em tocar a terceira ou sétima menores num acorde maior ou dominante (b3 e b7), fazendo estas notas parte da escala de *blues*, com respectiva tensão com as notas do acorde como vimos no Exemplo 59. Estas notas também podem ser analisadas como aproximações cromáticas para o terceiro ou sexto graus respectivamente, isto é, alternância da terceira maior (do acorde) e terceira menor (tocada pelo solista), produzindo o efeito de “*blue note*”. Este efeito basilar do início do jazz, foi integrado por diversos compositores eruditos, como pode ser observado em *Contrasts; Prelude, Fugue and Riffs ou Ebony Concerto*.

Outro dos pontos fortes dos solos analisados tem a ver com as notas alvo (normalmente da tríade) nos pontos de mudança da harmonia representada na cifra respectiva. Quando improvisa, Goodman toca normalmente no início de cada novo acorde uma das notas do acorde, essencialmente a tônica ou o terceiro grau, precedido de um aumento do débito rítmico anterior, como podemos observar nas análises. A construção dos solos segue sempre a mesma lógica de anacrusa nos pontos de tensão da forma para os pontos de resolução ou repouso, ou seja, o início das frases de quatro compassos.

Em termos meramente rítmicos, a escrita musical utilizada no jazz consiste em colcheias iguais; de facto, a sua articulação por parte de Goodman obedece à tradição da articulação *swing* representada no ritmo desigual  , que aparece também nas diversas obras eruditas analisadas, facto que lhes confere um cunho *third stream*. Outra característica habitual no jazz, e nos solos de Goodman em particular, é o ritmo sincopado associado às antecipações harmónicas e rítmicas dos seus solos. Este princípio ajuda a criar fluência no discurso melódico, sendo também uma forma de gerir o efeito tensão/resolução.

Como vimos nos casos de estudo do quarto capítulo, são muitas as situações de anacrusa que antecipam um novo acorde ou secção. Regra geral, Goodman respira de forma a preparar as frequentes anacrusas para os tempos fortes ou partes fortes dos compassos. O fraseado e as respirações estão naturalmente relacionados por razões

óbvias e tem nas colcheias a unidade rítmica base. Por tudo isto, a análise do método de Benny Goodman foi de grande importância para o aprofundamento do conteúdo da proposta metodológica apresentada no sexto capítulo.

5.5 O método para clarinete de Benny Goodman

O estudo do estilo de Benny Goodman não poderia dispensar o seu próprio método. Realmente, a música escrita que lhe foi dedicada constitui um espólio de enorme importância para o conhecimento de Goodman enquanto clarinetista, da mesma forma que a análise dos seus solos, realizada nos casos de estudo do quarto capítulo deste trabalho, se configura no contexto do jazz e da improvisação. O método integra uma grande diversidade de informação que destaca as múltiplas facetas de Goodman e fornece um conjunto relevante de aspectos relacionados com a sua própria prática musical que são ainda hoje actuais e por essa razão, tomarão parte da proposta metodológica realizada mais adiante neste trabalho.

O método para clarinete de Benny Goodman foi compilado e editado por Charlie Hathaway e, como diz no subtítulo, pretende ser “um livro de Benny Goodman para o ensino do clarinete ao seu estilo, em termos de estilo, técnica e musicalidade”. Os tópicos foram reunidos e apresentados como ponto de partida para o utilizador poder desenvolver posteriormente certos princípios de forma mais detalhada. A sua primeira edição data de 1941 e posterior reedição de 1989, pela editora *Ragbag Music Publishing Corporation*.

A primeira secção começa por mostrar as várias partes do instrumento. Logo a seguir, surgem várias fotos sobre a colocação das mãos, a posição sentada e de pé. Na página 4 é abordada a história do instrumento: quem o inventou, a família do clarinete, os registos e extensão. Embora o clarinete mais utilizado no jazz por Goodman tenha sido o elemento mais popular da família, ou seja, o clarinete soprano em Sib, na sua vertente erudita, utilizou também o clarinete soprano em Lá em obras como o *Quinteto* e o

Concerto de Mozart, o *Quinteto* de Brahms, a *História do Soldado* de Igor Stravinsky, o *Concerto* de Carl Nielsen ou em *Contrasts*, de Béla Bartók.

Na secção seguinte é feita uma proposta para o tempo de estudo de uma hora, dividida em períodos de dez e vinte minutos. Antes das primeiras notas (página 7), aparecem mais quatro tópicos essenciais muitíssimos resumidos: embocadura, acção da língua, controlo da respiração e vibrato. Entre as páginas 7-22 são propostos exercícios práticos para o estudo do instrumento no sentido de conhecer todas as tonalidades maiores e as menores melódicas. De facto, as escalas maiores e menores melódicas são as escalas a partir das quais se extraem muitos dos modos utilizados no jazz, ou seja, todos os modos mais comuns saem das escalas maiores: mixolídio (modo do V grau), dórico (modo do II grau), eólio (modo do VI grau, a mesma que a escala menor natural), ou os modos que têm como base a escala menor melódica, mixolídio b6 (modo do V) ou o superlórico (modo do VII), para falar apenas das mais utilizadas.

A página 26 contempla os exercícios de mecanismo, ou estudos técnicos, como são mais conhecidos, que visam o desenvolvimento técnico do clarinetista. Apesar de estes aspectos serem de fundamental importância, serão apresentados apenas no exercício 18, sempre no campo harmónico de Dó Maior (CΔ) e, embora os outros tons não sejam sugeridos, parte-se do princípio que devem ser estudados em todos os tons. No que toca aos arpejos apresentados, seria vantajoso associá-los às escalas, pois a relação escala/arpejo/acorde é um dos pilares da construção de toda a música tonal ocidental, e em especial do jazz. Como ficou evidente nas análises, será sempre um bom desafio fazer todos os exercícios em todas as tonalidades, uma vez que os exercícios de mecanismo têm determinados objectivos de coordenação motora dos dedos, descritos assim pelo autor: “a coordenação dos dedos e a pureza do som são características importantes de um excelente instrumentista, e são obtidas com estes exercícios”.

Seguem-se os estudos de cromatismo (página 33), que se resumem a tocar a escala cromática na extensão de duas oitavas e repeti-las cromaticamente com este importante conselho: “O estudante deve começar por estudar os exercícios devagar e aumentar a

rapidez à medida que as dificuldades diminuem.” Embora não haja referência a articulações, normalmente os exercícios cromáticos são utilizados para estudar também articulações diferentes, aproveitando a regularidade das sequências de meios-tons, assim como as doze notas, cujos divisores são dois, três, quatro ou seis.

Os Exemplos 29 e 30 abordam o “staccato rítmico”, mas reduzem-se à figura da colcheia entre figuras e pausas; todas as notas têm um ponto e segundo o autor “cada nota deve ser atacada com um leve toque da língua sem perder a qualidade do som”. Na sequência, o Exemplo 31 utiliza semicolcheias, enquanto as notas sugerem alguns padrões que vão do mi² ao mi⁴ sempre na tonalidade de Dó Maior (CΔ); o texto refere como objectivo que este estudo “deverá ajudar o aluno a perceber o *feeling* exacto da semicolcheia.”

Na página 38, são apresentados duos que utilizam a figura  para representar a divisão do tempo, ao estilo de Goodman. O texto que precede os exercícios 36 e 37 refere as acentuações no segundo e quarto tempos e nas síncopas, sugerindo o uso do metrónomo ou, em sua substituição, “o aluno deve ouvir o tic-tac de um relógio ou o ritmo de um motor a trabalhar.” No Exemplo 37 aparece o compasso 2/4, seguido pelo compasso 3/4 (Exemplo 37A). Todos esses exemplos abordam a acentuação e, no rodapé da página 40, o autor faz uma recomendação essencial: “ao respirar no meio de uma passagem, a respiração deve ser o mais rápido possível e feita pelos cantos da boca, é importante recomeçar a tempo após a respiração”. A seguir ao título “Estudos Rítmicos em Várias Tonalidades”, encontramos 19 estudos (45 a 54) que, na verdade, apenas utilizam seis tonalidades: CΔ, FΔ, BbΔ, DΔ, AΔ e EbΔ.

O título da página 48 (exercícios 55 e seguintes) é “exercícios técnicos e rítmicos”. Nesta secção, o autor sugere que os exercícios devem ser praticados em legato e depois em staccato: “Os compassos que apresentem dificuldades devem ser marcados e praticados até se tornarem fáceis.” Os compassos variam entre 4/4, 3/4 e 2/4; as tonalidades não vão além das três alterações na armação de clave, mas os subtítulos dos exercícios também sugerem assuntos muito interessantes como: (61) “estudo das

semicolcheias no compasso 2/4”, (62) “estudo rítmico”, (64) “estudo em tempo de valsa”, (65) “estudo dos acentos rítmicos”, (69) “combinação entre staccato e legato”, (71) “estudo técnico”, (72) “estudo das tercinas”. Além do carácter tonal e da simplicidade rítmica dos exercícios, as sugestões são interessantes e na realidade dão pistas sobre as preocupações essenciais dos clarinetistas até aos nossos dias.

A última secção de estudos, intitulada “estudos rítmicos modernos”, consiste num grupo de exercícios concebidos para “preparar o estudante com os fundamentos principais para a performance avançada” e serão uma ajuda importante para tocar música moderna. Para citar um exemplo, pode referir-se o *Concerto for Clarinet and Orchestra Op. 57* de Carl Nielsen, uma das obras mais difíceis de todo o repertório, que foi gravada por Benny Goodman.

A penúltima secção do método contém onze temas maioritariamente da autoria de Benny Goodman e os respectivos solos gravados na década de 1930 por diversos grupos liderados pelo próprio Goodman: (1) *Grand Slam*, (2) *Gone with What Draft*, (3) *Slipped Disc*, (4) *Shivers*, (5) *Breakfast Feud*, (8) *Scarecrow*, (10) *Cocoanut Grove* e (11) *Six Appeal*. Os outros temas são de autores como Mel Powell (6) *Clarinate* e (7) *I'm Here*, ou Ellis L. Larkins (9) *Oomph Fah Fah*. Enquanto se folheiam os temas, encontram-se, pelo meio, vinte e dois desenhos legendados que funcionam como uma pequena fotobiografia de Benny Goodman. Estes desenhos ilustram o percurso do músico desde o início da sua carreira até 1940, quando o seu estilo já tinha alcançado grande maturidade. Apesar da grande quantidade de bons conselhos e apresentação de exercícios de referência, nesta secção do método ficaria bem uma pequena abordagem das cifras e das formas dos temas pois, como vimos no quarto capítulo, Benny Goodman deu um importante contributo ao jazz como improvisador e este método não faz nenhuma referência a essa matéria, nem ao estudo com vista à improvisação.

O método para clarinete de Benny Goodman, além de fornecer diversas pistas sobre o estudo do clarinete, é um documento que apresenta bem a sua imagem nas diversas vertentes: clarinetista de jazz, clarinetista erudito, líder, compositor, maestro, enfim, um

símbolo dos EUA. Na verdade, estão contidos neste “livro” factos da carreira de Goodman que ocorreram até ao ano de 1940, ou seja, menos de metade da carreira do clarinetista mais famoso da História.

Capítulo 6. Proposta metodológica

O conhecimento adquirido a partir de Goodman pode dividir-se em três níveis: (1) através das análises de obras de compositores eruditos, analisadas no segundo capítulo, (2) análise de temas de jazz, realizada no quarto capítulo e (3) através da avaliação do conteúdo do seu método. Após a análise ao método e de forma a aprofundar as matérias abordadas pelos dois ramos do ensino clássico e jazz, foram realizados dois questionários (Anexos 12). O Questionário A, dirigido aos professores de todas as instituições do ensino superior português nas quais se leccionam licenciaturas – ramo clarinete, e o Questionário B, que contou com a participação dos professores de importantes instituições que ministram cursos no âmbito do jazz, nomeadamente as que leccionam actualmente licenciaturas em Portugal. Estas fontes permitiram amadurecer uma proposta metodológica que tem em conta uma multiplicidade de aspectos.

Uma das dificuldades está na ordem pela qual o trabalho deve ser seguido e, na verdade, um dos aspectos essenciais do progresso de um músico está na sistematização do seu estudo. Neste âmbito, estamos perante opções muito individuais, mas também decisivas para o bom desempenho futuro. O papel do professor, enquanto orientador deste percurso, torna-se crucial mas também muito difícil. Os dois questionários foram realizados com o intuito de perceber as tendências mais comuns em ambos os ramos do ensino a nível nacional e organizar uma proposta metodológica que reúna esses elementos de forma progressiva.

Vários professores de clarinete (Questionário A) vão de encontro à proposta do método de Goodman. Por exemplo, muitos estudantes têm dificuldade em organizar o seu tempo de estudo e respectiva sequência. De acordo com importantes pedagogos, o estudo diário de um clarinetista deverá ser dividido em diversas fases, de forma que todo o estudo vise sempre objectivos concretos. Assim, esta proposta deverá ser integrada num plano de estudo individual que compreende vários momentos. Além da descrição dos exercícios que são propostos nos quadros dos seis semestres, o estudante

poderá dividir o seu estudo diário da seguinte forma:

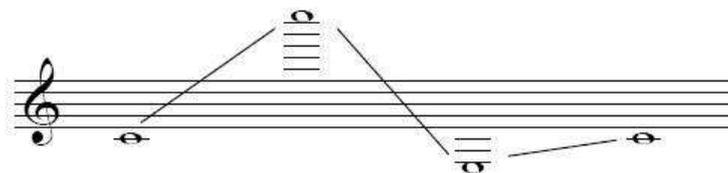
- Aquecimento
- Estudos técnicos sobre escalas e arpejos
- Exercícios de improvisação
- Exercícios preparatórios
- Estudo do repertório

Na aula, pode ser seguida esta sequência e o estudante pode apresentar de forma resumida e aleatória alguns exercícios para não ocupar muito tempo porque, como é sabido, tem a duração de apenas uma hora e um quarto no ensino superior politécnico e uma hora no ensino universitário. Por exemplo, o estudante trabalha nos doze tons e o professor escolhe um tom aleatoriamente.

A recolha de material a partir dos questionários centrou-se essencialmente nas escalas (modos), arpejos, padrões melódicos, improvisação, métodos, metodologias, repertório e referências musicais. Para todos estes assuntos, foram pedidos diversos exemplos a cada um dos professores, numa classificação que começa no mais importante, sendo a abordagem mais direccionada para os aspectos melódicos, no caso dos padrões melódicos, escalas e arpejos. Naturalmente que o ritmo, articulação, improvisação e outros parâmetros importantes devem ser tidos em linha de conta e serão desenvolvidos de seguida. De forma a tornar mais fácil a consulta do capítulo, os exercícios serão numerados tendo em conta o quadro em que se encontram que, por sua vez, segue a ordem no corpo da dissertação.

Quanto à extensão, uma vez que o próprio Goodman atingia frequentemente o dó6 nos solos e uma boa parte das obras do repertório moderno atinge essa nota, todos os exercícios, escalas e arpejos devem ser estudados até essa nota, por forma a dominar toda a extensão do instrumento, como é defendido na maioria das respostas ao Questionário A. Essas respostas indicam ainda que todos os exercícios devem ser

estudados da seguinte forma: início na tónica – nota mais aguda – nota mais grave – tónica, conforme representação no Exemplo 60.



Exemplo 60
Estudo em toda a extensão

Conforme foi abordado no terceiro capítulo, um dos objectivos desta proposta é afastar o estudante da notação musical, por isso, os exemplos serão dados com recurso aos números árabes. Apesar disso, numa fase inicial, o estudante poderá recorrer à notação musical tradicional, embora o ouvido seja o grande alvo a valorizar nesta proposta.

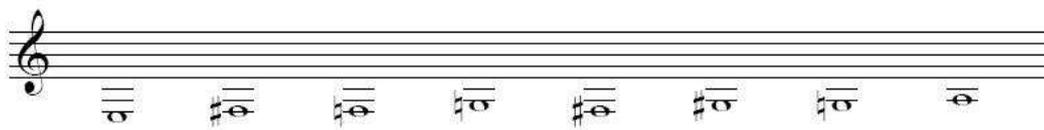
6.1 Aquecimento

O aquecimento é muito importante para o desempenho a alto nível, sendo célebres os casos de músicos de referência que em dias de concerto apenas tocam notas longas, como preparação. Muito está escrito sobre esta componente instrumental; no entanto, de que serve tocar todos os dias da mesma forma? Por que não diversificar essa primeira parte do estudo diário? Além da sempre unânime referência às notas longas, uma das respostas do Questionário A sugere o “exercício do pêndulo” apresentada no Exemplo 61, que consiste em alargar o âmbito dentro de uma escala diatónica, acrescentando uma nota de cada vez: 1, 12, 123, 1234, 12345 [...].



Exemplo 61
Exercício do pêndulo

Este “pêndulo” também pode ser aplicado à escala cromática da mesma forma. Outra resposta sugere uma variação sobre a escala cromática que mistura o intervalo de tom inteiro ascendente com o meio-tom descendente, conforme representação no Exemplo 62.



Exemplo 62
Variação sobre TM

Será importante o estudo sistematizado de todos os intervalos dentro da oitava, com vista à sua interiorização. No Quadro 11 encontram-se doze exercícios que poderão ser realizados no aquecimento diário e distribuídos pelas doze primeiras semanas de cada semestre, com as respectivas variantes. Embora estes intervalos constituam a grande base melódica de toda a música, o seu estudo gradual por intervalos visa o domínio técnico, o desenvolvimento prático do ouvido e pode ser uma fonte de material melódico para a improvisação. Além do exercício apresentado no exemplo anterior, agora representado de forma numeral (Exercício 11.1), são propostos todos os intervalos de forma simples; caso se deseje, os intervalos podem ser misturados de forma a diversificar o contorno melódico dos exercícios. Por exemplo, subir com terceira menor e descer com um tom [...].

Exercício	Ciclo	Tonalidades
11.1	Cromática (grupos de 2, 3, 4 e 6)	C, C#, D, D#, E, F, F# [...]
11.2	Tom	C-D, C#-D#, D-E [...]
11.3	Terceira menor	C-Eb, C#-E, D-F [...]
11.4	Terceira maior	C-E, Db-F, D-F# [...]
11.5	Quarta perfeita	C-F, C#-F#, D-G [...]
11.6	Quarta aumentada	C-F#, Db-G, D-G# [...]
11.7	Quinta perfeita	C-G, C#-G#, D-A [...]
11.8	Sexta menor	C-Ab, C#-A, D-Bb [...]
11.9	Sexta maior	C-A, Db-Bb, D-B [...]
11.10	Sétima menor	C-Bb, C#-B, D-C [...]
11.11	Sétima maior	C-B, C#-C, D-C# [...]
11.12	Oitava	C-C, Db-Db, D-D [...]

Quadro 11
Exercícios para estudo dentro da oitava

Nos exercícios para estudo dos vários intervalos são diversos os exemplos semelhantes tanto no Questionário A como no Questionário B. No Quadro 12 esses exercícios são desenvolvidos e apresentados em todos os intervalos das escalas diatônicas maiores, mas podem ser aplicados a qualquer escala (modo). Mais uma vez, esta prática pode ser vista de três prismas: (1) domínio dos diversos intervalos em todas as escalas, (2) desenvolvimento técnico do instrumentista e (3) desenvolvimento de ideias musicais para a improvisação.

Como foi observado nos solos de Goodman, analisados no quarto capítulo, este utiliza os diversos intervalos essencialmente até à oitava e também Copland explora diversas vezes intervalos grandes no seu *Concerto* (cc. 371-372). Aliás, a grande maioria dos intervalos melódicos de toda a música encontram no âmbito da oitava. Será importante fazer sempre cada exercício ascendente e descendente com as várias hipóteses, com um tempo regular e nunca tocar mais rápido do que a técnica individual permite. Note-se que todos os exercícios devem ser estudados com as respectivas inversões e todos os intervalos deverão ser trabalhados no sentido directo (por exemplo o exercício 12.1), sentido inverso (por exemplo o exercício 12.2) e em zig-zag (por exemplo, o Exercício 12.3). Apesar de o Quadro 12 ter os exemplos sem alterações, este poderá ser aplicado a qualquer escala.

Intervalo	Exercício	Ascendente	Descendente
Terceiras	12.1	1324, 3546 [...]	8675, 6453 [...]
	12.2	3142, 5364 [...]	1372, 6857 [...]
	12.3	1342, 3564 [...]	8657, 6435 [...]
Quartas	12.4	1425, 3647 [...]	8574, 6352 [...]
	12.5	4152, 6374 [...]	111710, 6958 [...]
	12.6	1452, 3674 [...]	8547, 6325 [...]
Quintas	12.7	1526, 3748 [...]	8473, 6281 [...]
	12.8	5162, 7384 [...]	1 12 7 11, 6 10 5 9 [...]
	12.9	1862, 3784 [...]	8437, 6215 [...]
Sextas	12.10	1638, 2749 [...]	8372, 6157 [...]
	12.11	6172, 8394 [...]	8 13 7 12, 6 11 5 10 [...]
	12.12	1672, 3894 [...]	8327, 6176 [...]
Sétimas	12.13	1728, 394 10 [...]	1728, 394 10 [...]
	12.14	7182, 93 10 4 [...]	8 14 7 13 [...]
	12.15	1782, 39 10 4 [...]	8217, 6765 [...]
Oitavas	12.16	1829, 3 10 4 11 [...]	158147, 13 e 12 5 [...]
	12.17	8192, 10 3 11 4 [...]	815714, 6135 12 [...]
	12.18	1892, 3 10 11 4 [...]	15 8 7 14, 13 6 5 12 [...]

Quadro 12

Estudo dos vários intervalos diatônicos

De forma a diversificar o estudo nos doze tons, Jerry Coker (1982) sugere seis ciclos diferentes (Quadro 13) para que os doze tons não sejam estudados sempre na mesma sequência, para não viciar o ouvido, já que como se pode observar nas progressões harmônicas dos temas analisados, a harmonia é uma sucessão aleatória de acordes, que mistura as diversas categorias, como apresentado no Quadro 13.

Ciclo	Tonalidades
Cromático	E, F, F#, G, G#, A, Bb, B, C, C#, D, Eb
Tons inteiros	E, F#, Ab, Bb, C, D; F, G, A, B, C#, Eb
Terceiras menores	E, G, Bb, C#; F, Ab, B, D; F#, A, C, Eb
Terceiras maiores	E, G#, C; F, A, C#; F#, A#, D; G, B, Eb
Quartas perfeitas	E, A, D, G, C, F, Bb, Eb, Ab, Db, F#, B
Ordem aleatória	Para simular um <i>standard</i>

Quadro 13

Ciclos para estudo nos doze tons

6.2 Ritmo, articulação e dinâmica

As questões relacionadas com o ritmo devem ser incorporadas no trabalho diário. Embora o ritmo esteja definido à partida, a articulação no jazz permite uma grande diversidade interpretativa, que depende naturalmente do estilo musical em causa, como tem sido repetido. Assim, ao nível do ritmo e da métrica, 6 em vez de 4, por exemplo, pode ser explorado. Por outro lado, não será um bom princípio tocar e estudar sempre no mesmo tempo, basta lembrar que qualquer estilo musical tem diversas flutuações de tempo e tempos distintos também. Na improvisação jazzística, este aspecto, em conjunto com a harmonia, torna-se de particular importância, uma vez que o *swing* (também chamado *groove*) de um grupo musical será sempre o somatório dos seus intervenientes.

Sobre esta problemática no jazz, Cipolla (2000: 3) considera que “os alicerces sobre os quais as improvisações se erigem são o ritmo e a harmonia. Sem estes elementos musicais, seria o mesmo que tentar contar uma história na ausência de assunto e de personagens. Para ilustrar o ritmo, gosto de utilizar o tema *Mr. Mumbles*, de Clark Terry. Começo por cantar a melodia e depois um ritmo, e peço ao estudante que cante o ritmo de volta. Depois disso, volto a cantar a melodia e um ritmo e peço-lhe que cante o ritmo de volta, mas, desta vez, variando-o um bocadinho.”

Assim, tendo em conta as indicações de Cipolla (2000), o ritmo regular ou irregular de cada obra, tal como a exploração rítmica do improvisador, contêm uma enorme diversidade que obriga a um trabalho diário e uma reflexão aturada, de forma a desenvolver facilidades em qualquer contexto musical. Também aqui, o estudo deverá ser direccionado de forma a descobrir as fraquezas rítmicas do estudante e, a partir da sua identificação, focar o trabalho de forma a resolvê-las.

Com excepção para as partituras de *big band*, a articulação no jazz, em termos de fraseado não é sistematizada, ou seja, cada músico tem aspectos próprios de articulação. Na música erudita, por outro lado, desde o Renascimento que a notação musical não

dispensa a utilização de ligaduras para definir a articulação. Neste sentido foram sugeridas diversas articulações no Questionário A, que são apresentadas no Quadro 14 e devem ser utilizadas no estudo dos exercícios ao longo da proposta.

Três	Quatro	Cinco	Seis
			
			
			
			
			
			
			

Quadro 14
Diferentes articulações

Embora não constem nos quadros da proposta, será importante variar a pulsação (por exemplo ♩=60, ♩=72, ♩=80, etc.), com recurso a metrônomo para melhorar a precisão rítmica, como refere Hathaway (1942), característica essencial do jazz ao nível métrico e da música erudita ao nível rítmico propriamente dito. Também as diferentes dinâmicas devem ser bem trabalhadas, já que o repertório moderno é muito exigente nesse sentido, pois as diferenças dinâmicas podem ir de *ppppp* a *fffff*.

6.3 Estudos técnicos sobre escalas, arpejos e padrões

A abordagem melódica e harmónica é frequentemente comum no ensino do clarinete e no ensino do jazz, daí que diversos professores de jazz tenham referido os mesmos exercícios que os professores de clarinete nos questionários. No ensino tradicional de clarinete, o estudo das tonalidades centra-se nas maiores e menores relativas: natural, harmónica e melódica com os respectivos arpejos (facto confirmado pelo Questionário A). Estas escalas têm sons distintos, mas a sucessão de intervalos varia muito pouco pois, como é sabido, só uma nota muda por completo a essência de uma escala. Um bom exemplo é a escala menor melódica em relação à maior, que, na sua forma ascendente, apenas varia no terceiro grau, que é menor na melódica. Esta pequena diferença separa dois universos distintos, já que estas duas escalas são as que mais modos dão ao jazz, como podemos confirmar no método de Goodman e nas respostas ao Questionário B. Uma vez que estes modos são usados na música erudita, por que não trabalhar também os outros modos que derivam destas escalas, como entidades sonoras independentes?

Quanto aos modos estudados na música erudita e no jazz, as diferenças das respostas dos questionários são dignas de registo. Apesar de alguns modos (escalas) serem apresentados nas respostas de ambos os questionários, como seria de esperar, o Questionário B permitiu uma recolha muito maior de modos a praticar. Para facilitar a leitura, todos os exemplos de cifra e notas de cada escala serão dados em Dó (C). No Quadro 15 são apresentados os modos referidos nas respostas de ambos os questionários e agrupados em quatro categorias, seguindo a ordem a partir dos modos mais utilizados em cada categoria, como referem as respostas a ambos os questionários (Anexo 12). Além da divisão em maiores, dominantes, menores e diminutas, cada modo está associado a uma cifra, sucessão de intervalos e notas respectivas.

	Modo	Cifra	Intervalos	Notas
Majores	Jônio	CΔ	TTMTTTM	CDEFGABC
	Pentatónica maior	C	TT3mT3m	CDEGAC
	Lídio	CΔ#11	TTTMTTM	CDEF#GABC
	Bebop maior	CΔ	TTMTMMTM	CDEFGG#ABC
Dominantes	Mixolídio	C7	TTMTTMT	CDEFGABbC
	Judaica	C7 ^{b9b13}	M3mMTMTT	CDbEFGAbBbC
	Bebop dominante	C7	TTTMTMT	CDEFGABbBC
	Lídio dominante	C7 ^{#11}	TTMTTMMM	CDEF#GABbC
	Tons inteiros	C7 ^{#4#5}	TTTTTT	CDEF#G#BbC
	Blues	C7	3mTMM3mT	CEbFF#GBbC
Menores	Dórico	Cm7	TMTTTMT	CDEbFGABbC
	Pentatónica menor	Cm7	3mTT3mT	CEbFGBbC
	Bebop menor	Cm7	TMMMTTMT	CDEbEFGABbC
	Menor melódica	Cm ^Δ	TMTTTTM	CDEbFGABC
	Menor harmónica	Cm ^{Δb6}	TMTTM3mM	CDEbFGAbBC
	Frígio	Cm ^{b9b13}	MTTTMTT	CDbEbFGAbBbC
	Eólio	Cm7 ^{b6}	TMTTMTT	CDEbFGAbBbC
Diminutas	Diminuta MT	C7 ^{b9}	MTMTMTMT	CDbEbEF#GABbC
	Diminuta TM	Co7	TMTMTMTM	CDEbFF#G#ABC
	Lócrio	Cm7 ^{b5}	MTTMTTT	CDbEbFGAbBbC
	Superlócrio	C7 ^{b9#11#13}	MTMTTTM	CDbEbEFGABbC

Quadro 15
Os modos (escalas)

Os exercícios sobre as escalas devem ser tocados como variações melódicas e não como simples exercícios técnicos. No entanto, além de permitirem o desenvolvimento técnico do clarinetista e o aprofundamento do conhecimento do som de cada escala, podem, por outro lado, fornecer uma fonte de ideias musicais a utilizar na improvisação. Também neste caso, os exemplos são dados para a escala maior, devendo ser adaptados a todos os modos das diversas categorias e sempre nos doze tons.

Exercício	Ascendente	Descendente
16.1	123, 234, 345 [...]	876, 765, 654 [...]
16.2	321, 432, 543 [...]	123, 789, 678 [...]
16.3	1234, 2345, 3456 [...]	8765, 7654, 6543 [...]
16.4	4321, 5432, 6453 [...]	1234, 7123, 6789 [...]
16.5	1231, 2342, 3453 [...]	1231, 7127, 6786 [...]
16.6	3124, 5346, 7568 [...]	3172, 1657, 6435 [...]
16.7	1235, 2346, 3457 [...]	5321, 4217, 3216 [...]
16.8	5321, 6432, 7543 [...]	1235, 7124, 6783 [...]
16.9	1324, 3546, 5768 [...]	8675, 6453, 4231 [...]
16.10	3142, 5364, 7586 [...]	8372, 6857, 4635 [...]

Quadro 16
Exercícios diatônicos sobre escalas

6.4 Repertório e exercícios preparatórios

De forma a tomar contacto com o repertório dedicado a Goodman, analisado no segundo capítulo, e os temas de jazz analisados no quarto capítulo, serão distribuídos pelos semestres os diversos temas e obras para que o estudante evolua de forma progressiva nesta linguagem *third stream*. Assim, além de questões de análise relacionadas com todas as obras, temas e improvisações tocados por Goodman, o estudante poderá usar estas obras como parte do seu repertório, a tocar em audição ou exames mas, acima de tudo, com vista à aquisição de ferramentas no final do ciclo de estudos. Esse trabalho será dirigido pelo professor de forma sucessiva, uma vez que também os assuntos relativos ao jazz, em termos históricos e estilísticos analisados no terceiro capítulo, serão abordados de forma progressiva tendo em conta a sua interligação.

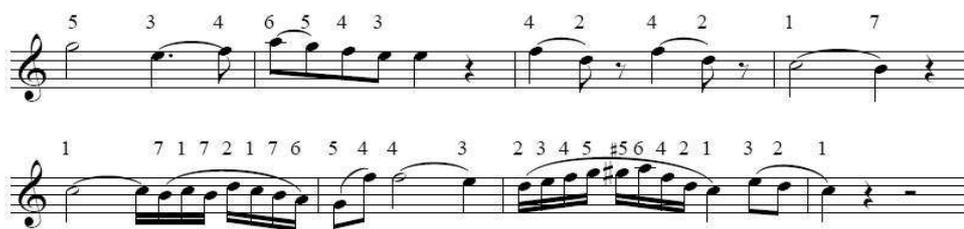
A aprendizagem central da licenciatura em música – ramo de clarinete será naturalmente a preparação de obras essenciais do repertório. A análise realizada no segundo capítulo pode ajudar na interpretação do repertório respectivo embora, neste sentido, a orientação do aluno seja feita pelo professor. Em função das características de cada aluno, por um lado, e da metodologia do professor, por outro as obras estudadas em cada semestre variam naturalmente de caso para caso. Apesar disso, o Questionário

A permite concluir que as cinco obras consideradas mais importantes pelos professores de clarinete ficam ordenadas a partir da mais importante no Quadro 17, as restantes encontram-se no Quadro 32 (Anexo 12).

Obra	Compositor
1. <i>Concerto K. 622</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
2. <i>Sonata Op. 120, No 1 e No 2</i>	Johannes Brahms
3. <i>Premiere Rhapsodie</i>	Claude Debussy
4. <i>Concerto Op. 57</i>	Carl Nielsen
5. <i>Three Pieces for solo Clarinet</i>	Igor Stravinsky

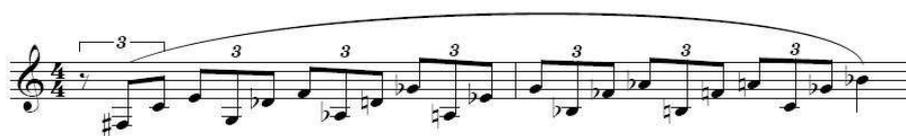
Quadro 17
Obras a abordar na licenciatura

Todas as obras nos indicam materiais para explorar sob a forma de exercícios preparatórios (exercícios técnicos alargados) que, além de permitirem aprofundar o desenvolvimento técnico do instrumento, podem fornecer material melódico a utilizar nas improvisações; será ainda vantajoso praticar esses exercícios de memória, sem recursos a partitura. Há também vantagem em utilizar os números árabes, apontada no terceiro capítulo, para referir os graus da melodia e da harmonia, os números romanos para os graus da tonalidade e TM para os intervalos. Tomando como exemplo o tema principal do primeiro andamento do *Concerto* de Mozart (Exemplo 63), este pode ser praticado nos doze tons após a sua análise nota a nota, representada da seguinte forma:



Exemplo 63
Concerto de Mozart

Outra forma de realizar os exercícios preparatórios foi sugerida no Questionário A. Um dos professores referiu a célebre passagem da obra *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev, a qual, além do ritmo constante, tem também um contorno melódico regular. Os intervalos de quarta aumentada e terceira maior constituem o padrão que sobe sempre por meios-tons. O desafio proposto consiste em continuar essa evolução cromática em “toda a extensão para cima e depois para baixo”. Desta forma, garante o professor, “depois de fazer esse exercício, tornou-se muito mais fácil tocar a passagem original”, conforme mostra o Exemplo 64.



Exemplo 64
Pedro e o Lobo

Outra prática importante será a análise de todas as obras que se tocam no que concerne à relação melodia/harmonia com utilização da cifra. Ou seja, o clarinetista tem que saber qual a função das notas longas da melodia no primeiro andamento do *Concerto* de Copland; com vista à sua interpretação, o clarinetista poderá praticar intervalos grandes, mudanças de registo e exercícios em legato. Também neste concerto, não tratar o compasso 36 da cadência como uma sucessão de notas, mas sim uma sucessão de tríades que desce por tons. A cifra torna-se então uma boa ferramenta na análise e mostra claramente a mudança rápida de acorde, como acontece no jazz (Exemplo 65).

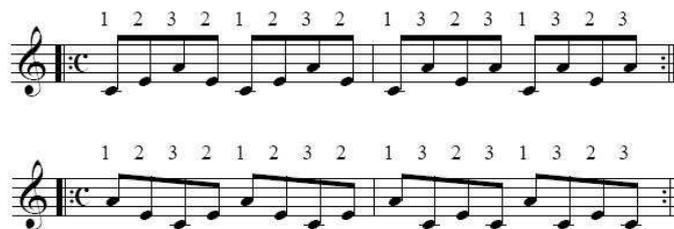


Exemplo 65
Sucessão de tríades (c. 36)

Desta forma, pretende-se que o clarinetista ouça previamente o que vai tocar no instante seguinte e, se os exercícios forem trabalhados com uma audição activa, será mais fácil ouvir sem tocar e ouvir antes de tocar, aspectos essenciais de toda a prática musical, independentemente do estilo em causa, quer se trate de música escrita ou improvisada. Das várias influências do jazz (Quadro 10) encontradas nas análises do *Concerto* de Copland são de destacar glissando (c. 506), swing, escala *bebop* maior (cc. 118-119).

Também a escala do penúltimo compasso deste *Concerto*, escala simétrica (octotónica – TMTM) pode ser encontrada noutras obras do repertório, como o *Concerto No 4* de Louis Spohr; *Time Pieces for Clarinet and Piano* de Robert Muckzinski ou; no contexto do grande repertório, na *Third Symphony* de James Barnes para orquestra de sopros. Todos estes aspectos serão desenvolvidos de forma gradual ao longo da proposta, para que, no final deste ciclo de estudos, o estudante fique bem preparado para tocar em diferentes contextos, com um conhecimento prévio destes elementos musicais.

O estudo técnico das passagens difíceis deve ser encarado como um assunto fundamental na interpretação, uma vez que o relaxamento necessário durante o concerto, passa por fazer um estudo prévio que permite o domínio total das exigências técnicas de cada obra. Nesse sentido, o Exemplo 66 mostra as duas versões do exercício que varia as combinações possíveis entre as notas dó-mi-lá. Este exercício pode ser aplicado a quaisquer três notas e deve ser estudado com metrónomo de forma progressiva até atingir o tempo no qual a passagem é tocada.



Exemplo 66
Estudo técnico de três notas

Como o material relativo às escalas e arpejos foi objecto de estudo nos questionários, as suas conclusões (Anexo 12) permitiram uma distribuição ao longo dos semestres para que o estudante possa desenvolver, sem grande esforço, o pensamento musical que é fruto do conhecimento adquirido ao longo das diversas análises. Se todos os exercícios (28) forem trabalhados em todos os modos (27), serão mais de 750 exercícios. No entanto, o que se pretende é abrir horizontes que permitam ao estudante fazer as suas próprias escolhas no futuro. Seguidamente serão apresentados seis quadros relativos à proposta metodológica de forma sucinta e clara, em que os diversos *itens* estão distribuídos por doze semanas de cada semestre. O nível de exigência e o grau de profundidade deste trabalho deverá ser desenvolvido de forma individual e terá sempre de ser conciliado com as características de cada estudante.

Desta forma, cada nova escala terá apenas uma nota (grau) diferente de outra já estudada. Ao longo de toda a proposta, serão integradas de forma progressiva as escalas mais comuns no jazz e na música erudita no contexto desta investigação. Como vimos, Copland utiliza escalas octotónicas e escalas *bebop* no *Concerto*. Também Bartók utiliza fragmentos de tons inteiros e escalas pentatónicas, assim como as escalas octotónicas em *Contrasts*. O segundo andamento de *Ebony Concerto* e o terceiro andamento, *Riffs* da obra de Bernstein são *bluesy*. De facto, os modos utilizados na improvisação jazzística, são parte integrante do pensamento escalar destes importantes compositores. Será de todo importante aos músicos do futuro, hoje estudantes do ensino superior, tomarem contacto com este universo do passado e despertar, eventualmente, para a desafiante música improvisada.

6.5 Relação melodia/harmonia

Como foi referido no terceiro capítulo, a relação da escala com o arpejo respectivo é indissociável em todos os estilos musicais, razão pela qual o estudo exaustivo das escalas/arpejos deve ser sempre contextualizado em termos harmónicos; apesar de o clarinete ser um instrumento melódico, está sempre integrado num contexto harmónico, salvo se tocar a solo. Sobre o estudo desta importante relação acorde/escala com vista à improvisação, Pharncutt & McPherson (2002: 127) defendem uma metodologia com base na prática individual, daí que o estudante deva ter uma grande quantidade de exercícios para trabalhar. Ao mesmo tempo esse material deve ser abrangente com vista à sua utilização posterior na improvisação, que os automatismos criados permitam desencadear uma diversidade de reacções espontâneas.

A formação tradicional de um clarinetista passa por tocar e estudar muita música escrita. De facto, antes de trabalhar a improvisação o estudante tem obrigatoriamente de ler imensas partituras. Por exemplo, antes de improvisar um determinado material ou sobre um tema de jazz é fundamental conhecê-lo rítmica, harmónica e melodicamente pelo que, a leitura (sugerida no Questionário A) de temas ou arranjos do tipo chorinhos, música *klezmer*, ragtime, e todo tipo de standards de jazz, estudos de métodos sobre improvisação, ou até o repertório dedicado a Benny Goodman, constituem uma fonte de material que o estudante pode ler. Nesta sequência, poderá desenvolver-se uma grande diversidade de objectivos de trabalho como: simples leitura, transposição, aspectos rítmicos, fraseado melódico (por exemplo o tipo de escalas explorado pela música *klezmer*), aspectos estilísticos dos vários períodos do jazz, contexto instrumental das diversas formações. Obviamente, a improvisação terá neste campo um papel preponderante mas, numa primeira fase, a abordagem desse material passará apenas por uma simples análise e prática no instrumento.

Como vimos no terceiro capítulo, a relação escala/ acorde/arpejo é um dos alicerces principais da construção melódica e harmónica de qualquer estilo musical. No Quadro 18, são apresentados os arpejos mais utilizados tanto na música erudita como no jazz, e respectivas cifras, são agrupados em quatro categorias principais, de acordo com as respostas dadas nos questionários.

	Modo	Cifra	Graus	Notas
Majores	Majores	C	135	CEG
		C ⁶	1356	CEGA
		CΔ	1357	CEGB
	Lídio	CΔ#11	13579#11	CEGBDF#
Dominantes	Mixolídios	C7	135b7	CEGBb
		C7 ⁹	135b79	CEGBbD
		C7 ^{b9}	135b7b9	CEGBbDb
		C7 ^{b9b13}	135b7b9 11 b13	CEGBbDbFAb
		C7 ⁹	135b79	CEGBbD
	Lídio dominante	C7 ¹¹	135b7911	CEGBbDF
	Tons inteiros	C7 ⁵	135b7	CEGBb
Menores	Menor	Cm	1b35	CEbG
	Dórico	Cm7	1b35b7	CEbGBb
	Harmónica	Cm ^Δ	1b357	CEbGB
	Eólio	Cm7 ⁹	1b35b79	CEbGBbD
Diminutos	Diminuto	Cm ^{b5}	1b3b5	CEbGb
	Meio-diminuto	Cm7 ^{b5}	1b3b5b7	CEbGbBb
	Diminuto	C7 ^{b5}	1b3b5bb7b9	CEbGbADb

Quadro 18

Arpejos e sua representação por graus

Em seguida, os exemplos dos exercícios propostos no Quadro 19 são para as tríades maiores, mas devem ser também praticados nas outras possibilidades, ou seja menores, diminutas e aumentadas.

Exercício	Ascendente	Descendente
19.1	135, 358, 583 [...]	853, 531 [...]
19.2	135, 246, 357 [...]	531, 427, 316 [...]
19.3	531, 642, 753 [...]	135, 724, 613 [...]
19.4	135, 642, 357, 864 [...]	531, 724, 316, 572 [...]
19.5	531, 246, 753 [...]	135, 427, 613, 275 [...]
19.6	3135, 4246 [...]	5313, 4272, 3161 [...]
19.7	3135, 6424, 5357, 8646 [...]	3531, 2427, 1316 [...]

Quadro 19
Exercícios sobre as tríades

Nas composições mais modernas para *big band*, as harmonias são muito amplas em termos de extensão e complexas no seu conteúdo. No Questionário B foram apontados diversos acordes/arpejos deste género, que estão divididos em quatríades simples e com extensões no Quadro 20.

	Exercício	Ascendente	Descendente
Simples	20.1	135, 357, 578 [...]	875, 753, 531 [...]
	20.2	1357, 8753, 578 10 [...]	8753, 1357 [...]
	20.3	7531, 8753 [...]	1357, 7135 [...]
	20.4	135, 753, 578, 387, 135 [...]	875, 357 [...]
	20.5	1357, 3578 [...]	8753, 7531 [...]
Com extensões	20.6	1357, 3579 [...]	8642, 6421 [...]
	20.7	1357, 8642, 3579, 10 864 [...]	7531, 7246 [...]
	20.8	7531, 2468, 9753, 468 10 [...]	1357, 6427 [...]
	20.9	3578, 578 10 [...]	8753, 7538 [...]
	20.10	3579, 579 11 [...]	9753, 7531 [...]
	20.11	1357531, 3578753 [...]	1357531, 7135317 [...]
	20.12	1357, 13579, 13579 11 [...]	1642, 6427, 5316 [...]
	20.13	135797531, 3579 11 97531 [...]	975313579, 97531613579 [...]
	20.14	1357, 2468, 3579 [...]	7531, 6427 [...]
	20.15	7531, 8642, 9753 [...]	1357, 8642 [...]

Quadro 20
Exercícios de quatríades simples e com extensões

Como vimos no quarto capítulo, a análise dos solos pode ser feita tendo em conta os intervalos que constituem as melodias e, nesse contexto, existem passagens escalares, bem como passagens arpejadas, essência do estilo de Goodman. A estas frases, também chamadas padrões melódicos, que misturam as escalas e os arpejos, além dos sugeridos no Quadro 21, o estudante poderá criar os seus próprios padrões, assim como propor o estudo nos doze tons de outros padrões do seu gosto.

Exercício	Padrão
21.1	2 1 3 5 7 9 1 [...]
21.2	1 3 5 7 6 5 4 3, 2 4 6 8 7 6 5 4 [...]
21.3	2 3 5 7 9 [...] 5 3 2 1 7
21.4	1 2 3 5 6 8 7 1 3
21.5	3 4 5 2 1 5 3 8 7

Quadro 21
Padrões melódicos

6.6 A improvisação e a interpretação

Uma vez que foram pedidos na pergunta 7 do Questionário B que fossem indicados os temas favoritos para iniciar o estudo do jazz, as respostas permitiram classificar os cinco primeiros por ordem de escolha no Quadro 22, estes temas serão incorporados na proposta metodológica e todos os outros estão disponíveis no Quadro 31 (Anexo 12). As partituras referentes ao Quadro 22 estão disponíveis nos Anexos 5, 6, 7, 8 e 9.

Tema	Autor
1. <i>Rhythm Changes: I Got Rhythm</i>	Ira and George Gershwin
2. <i>Blues</i>	
3. <i>Autumn Leaves</i>	Kosma and Mercer
4. <i>All the Things You Are</i>	Kern and Hammerstein
5. <i>So What</i>	Miles Davis

Quadro 22
Os cinco temas mais sugeridos

Como vimos nas análises das improvisações de Goodman, o papel do solista de jazz é bastante diferente do do intérprete de música erudita, podendo ser comparado, em certa medida, ao trabalho do compositor da música erudita: enquanto o primeiro compõe em tempo real uma composição sempre única e irrepetível, o segundo, após um trabalho prévio, concebe a obra que mais tarde será interpretada. Também ao nível da composição, por exemplo Stravinsky simula a improvisação, como foi observado no *Ebony Concerto*. Mas, na música erudita, a partitura contém o discurso que o compositor escreveu, o maestro dirige e o músico toca; enquanto no jazz esse discurso acontece em tempo real, especialmente em relação à improvisação, na qual o ouvido toma um papel preponderante. Desta forma, a improvisação na ‘performance’ musical é algo que coloca o intérprete/solista ao nível de um compositor em tempo real.

Para alguns autores, a improvisação é vista para além da música, como uma experiência multi-disciplinar e, a esse propósito, o importante saxofonista tenor Joe Henderson considera que nas suas improvisações é influenciado por elementos extra musicais. De acordo com Pharncutt & McPherson (2002: 131) Henderson refere que: “Penso que sou influenciado por escritores, poetas? [...] a forma como é usada a pontuação. Uso versos, iféns, parágrafos, parêntesis e outras coisas dessas. Penso nisto enquanto toco, como se estivesse a ter uma conversa com alguém.”

Por outro lado, Pharncutt & McPherson (2002: 124) referem que os “processos de *feedback*” são as ideias musicais para futuras improvisações planeadas e podem ser retiradas de algo que é susceptível de recordação prévia. Um exemplo disto é uma nota (“errada”) que não era, à partida, intencionada, que constitui uma memória de uma improvisação anterior, e que o improvisador decide agora reiterar. Este género de recordação pode mesmo incluir um acervo substancial de material musical, mantido em evocação de médio e de longo prazo. O conceito de *feedback* é susceptível de ampliação de modo a incluir a avaliação em curso de eventos musicais à luz de informação que é mantida em evocação de médio e de longo prazo. Um exemplo deste tipo de *feedback* é o processo que ocorre na improvisação jazz, em que sons da escala, são associadas ao acorde seguinte partindo da sua função no acorde presente. Conquanto esta prática se

afigure, à primeira vista, temporariamente dissonante, o facto é que se demonstra ser um meio eficaz para preparar e ligar acordes adjacentes.

Apesar de as aulas serem individuais podem ser marcadas sessões específicas, para praticar os exercícios de improvisação em grupo, uma vez que o trabalho será mais interactivo e lúdico. Será interessante e mais rendível a divisão da prática da improvisação em diversas épocas; seguindo o exemplo da carreira de Goodman, essas fases podem dividir-se em três: Estilo New Orleans, *Swing* e *Bebop*. Sobre esta opção, Floyd (1995: 141) considera que antes da comunicação global, os problemas de identidade não se punham, uma vez que as culturas, cuja música envolvia determinadas práticas de improvisação, se desenvolveram num ambiente isolado em termos geográficos. Com a globalização, torna-se importante isolar cada estilo do passado, de forma a desenvolver as práticas de cada estilo em particular. De acordo com Floyd, este estudo inicial deve ser praticado em cada estilo particular, da mesma forma que as crianças aprendem a expressar-se de determinadas formas. Assim, o desenvolvimento dos improvisadores deve ser gradual, como quem aprende uma nova língua.

Cada músico tem características sonoras individuais e uma personalidade musical distinta. Esta personalidade compreende traços estilísticos individuais, tais como fraseado, articulação, som (por exemplo o timbre), ideias musicais características, entre outros. O processo de aprendizagem que compreende a busca por uma voz própria é rodeado por uma grande diversidade de factores e considerada uma arte por Pharncutt & McPherson (2002: 117): consoante a função sociocultural que desempenha, assim o termo “improvisação” incorpora uma multiplicidade de significados, comportamentos e práticas musicais. Não obstante, uma característica comum a toda e qualquer improvisação tem a ver com o facto de as decisões criativas que os intérpretes tomam, serem restringidas pelo tempo real da própria performance. Por isso, a improvisação é considerada uma arte performativa por excelência, exigindo não só toda uma vida de preparação num leque abrangente de experiências formativas, como também uma base de competências sofisticada e eclética.

Retomando a sub-secção 3.5.1, sobre o jazz enquanto linguagem, após aprender as bases da respectiva linguagem, o grande objectivo do improvisador passa por várias fases e, conforme apontado no Questionário B (Anexo 12), o foco principal é a apreensão de “vocábulos” para melhor se poder exprimir, já que o objectivo do improvisador é criar linhas com variedade rítmica, melódica e harmónica. Essencialmente, espera-se que a improvisação conte uma história, cujas palavras e frases são as escalas e a “pronúncia” e as inflexões são o estilo. À pergunta: como é que estas coisas se aprendem, Cipolla (2000: 7) considera que podemos fazê-lo tocando com os discos e ao aprender as inflexões e o sentido rítmico dos grandes mestres, como quem aprende uma linguagem, ao imitar e praticar com aqueles que a falam bem.

O desenvolvimento das capacidades improvisativas é um processo gradual. Por isso, em todos os semestres e ao longo das aulas, serão propostos exercícios cujo aumento de dificuldade está de acordo com os restantes exercícios propostos. A aprendizagem da improvisação pode ser dividida em duas grandes fases; como sugerem Pharncutt & McPherson (2002: 129) à medida que a improvisação se desenrola, a concentração dos músicos desloca-se de um aspecto para outro (Heuer, 1996), sendo que o foco consciente se detém em cada um dos aspectos por não mais do que uma fracção de segundo. Estes resultados têm consequências profundas para o ensino e para a aprendizagem da improvisação. Mercê dessas limitações, no que concerne ao controlo consciente, é necessário que o ensino da improvisação seja dividido em áreas diferentes, e que todas estas sejam desenvolvidas sistematicamente e em paralelo (Gellrich, 1995).

Segundo Pharncutt & McPherson (2002: 129) podemos distinguir dois estádios básicos na aquisição de competências para a improvisação, estádios estes que podem ser compreendidos recorrendo a uma analogia linguística. No primeiro estádio de aprendizagem de uma língua, aprendem-se palavras e regras gramaticais; no segundo, os aprendizes exploram as várias possibilidades de combinação e de aplicação das palavras e regras previamente aprendidas. Com os improvisadores passa-se algo semelhante: precisam, primeiro, de dominar o *hardware* da improvisação: padrões,

partes de melodias, progressões de acordes, modulações, *voicings*, contraponto, e, depois, a coordenação entre progressões de acordes e padrões melódicos.

Obviamente, o professor orienta todo o processo em termos do repertório que é a base de estudo. Porém, as vantagens da abordagem do jazz e da improvisação no ensino do clarinete serão uma mais-valia no sentido de interpretar o repertório erudito em geral e as obras *third stream* numa primeira fase, assim como desenvolver o conhecimento das bases a partir das quais se desenvolve a improvisação, numa segunda fase. Naturalmente que é possível desenvolver esse trabalho num percurso único, como prova a carreira de Goodman, embora visando objectivos diferentes, que no final se complementam.

As escalas devem ser sempre associadas aos arpejos respectivos e estudados em conjunto de forma a conseguir uma liberdade que permita deixar de pensar em notas e pensar em sons, ou melhor, deve imaginar-se o som antes de tocar, pois, como escreveu Yehudi Menuhin: “o som já existe dentro do teu instrumento”. O ideal será praticar sempre os exercícios propostos sem recurso a pautas e notação musical, embora, no início, o estudante possa começar por escrever as cadências dos concertos clássicos, de acordo com os critérios estéticos da época, e decorar o que escreveu. De facto, o estudo de exercícios de improvisação sem recurso a partituras é uma forma de desenvolver a memória e um bom passo para tocar repertório de cor.

Pharncutt & McPherson (2002: 121) sugerem o estudo da improvisação em três níveis pois acresce ainda que o ímpeto criativo para a improvisação está, amiúde, dependente de variáveis performativas voláteis (*e.g.*, interacção com a audiência, com os outros músicos, considerações de ordem acústica), variáveis essas que são, todas elas, extraordinariamente difíceis de replicar em condições experimentais controladas, e das quais é também assaz difícil dar conta de maneira fidedigna no contexto de uma análise pós-evento. Até agora, considerações práticas como esta têm preludiado todas as avaliações rigorosas de protocolos verbais do tipo “pensar em voz alta”, recolhidos junto de músicos improvisadores. Num primeiro nível, ou nível profundo, os

improvisadores memorizam estruturas básicas (*i.e.*, teoria dos acordes, fórmulas pré-aprendidas); num segundo nível, tomam decisões estéticas de *feedback*, com respeito à estrutura do referente – por exemplo, quais as notas significativas a atacar; num terceiro nível, ou nível de superfície, a melodia improvisada é produzida (Johnson Laird, 1991).

Estes aspectos deverão ser explorados pelo professor, porque todas estas variantes são uma enorme mais-valia para o estudante, não só no sentido da improvisação, como também na tomada de consciência das suas fraquezas musicais que, uma vez identificadas e corrigidas, tornam o estudante num músico mais competente. Todo o trabalho deverá ser orientado no sentido de preparar melhor o clarinetista para os desafios diversificados do séc. XXI.

A actual licenciatura em música – ramo de clarinete – tem noventa aulas, divididas por seis semestres de quinze semanas, sendo que a proposta metodológica é desenvolvida no sentido de explorar, de forma gradual, uma significativa quantidade de exercícios que, além de fundamentais no desenvolvimento técnico do clarinetista, permitem o contacto com a improvisação e a sua prática. São propostos doze exercícios diferentes por semestre e as últimas três aulas ficam reservadas para revisões e preparação das audições e exames. Assim, os quadros relativos a cada semestre, têm um total de setenta e duas aulas (doze por semestre) cujo conteúdo, além da integração da improvisação, contem trabalho complementar em termos de escalas e arpejos, que pode ser conjugado com o estudo do repertório respectivo. Este trabalho individual deve ser adaptado a cada estudante, tendo em conta os seus aspectos específicos e, a sua conjugação com o repertório, pode facilitar a análise prática com vista à performance.

6.7 Plano semestral

A proposta para o primeiro semestre compreende as tonalidades homónimas: maior, menor natural, harmónica e melódica, ao ritmo de uma por semana. Parte-se do princípio que as escalas já são do conhecimento do estudante, embora do ponto de vista tradicional, ou seja, as maiores são associadas às relativas menores, com os respectivos arpejos e exercícios complementares. O aluno estuda tudo, cabendo ao professor escolher apenas alguns exercícios ou tonalidades para serem tocados na aula. Pelo facto de a aula semanal ter entre 60 e 75 minutos, uma boa possibilidade será fazer o trabalho relativo a esta proposta numa aula de conjunto à parte, reservando a aula individual para o repertório e restante matéria relativa ao semestre em questão.

No fim de cada exercício, poder-se-á improvisar sobre o material estudado, seguindo as sugestões dos questionários (Anexo B), a partir das quais, o professor pode desafiar o/os estudante/s para outros exercícios. Será muito relevante o acompanhamento do ouvido em tudo o que se estuda, daí a proposta não conter exemplos em notação musical propriamente dita. Como refere um professor de jazz no Questionário B: "Tudo deve ser tocado de ouvido, o que está relacionado com a escala maior (todos os modos) e menor melódica de forma a conseguir uma liberdade que permite deixar de pensar em notas e pensar em sons."

Existem diversos arranjos para quarteto de clarinetes de temas de Scott Joplin que constituem uma boa forma de tocar *ragtime*. Também podem ser apresentados na aula, chorinhos, mornas ou temas *klezmer* (por exemplo), como forma de estudar interpretação e tomar contacto com as cifras, que são semelhantes às do jazz. Além do contacto, esse tipo de material permite praticar a improvisação no respectivo contexto musical. Não começar na tónica será sempre um bom desafio, como vimos nas improvisações de Goodman, sendo assim, fazer aproximações cromáticas aos arpejos, por exemplo, constituirá um bom exercício.

O ritmo é uma das características principais de toda a música que torna o jazz único e é o cartão de identidade de muitos estilos musicais como a bossa nova, o tango ou a morna de Cabo Verde, para falar apenas de alguns. Podem tocar-se os melhores acordes e as melhores linhas melódicas mas sem os elementos rítmicos estilizados, a música pura e simplesmente não soará. Estes elementos devem ser ouvidos e imitados a partir de referências musicais de músicos importantes que, no caso do jazz, tem em Goodman um bom exemplo. Assim, todas escalas e exercícios devem ser estudados com um ritmo e um bom tempo que, apesar de tudo, são aspectos bem distintos da performance musical.

O grande objectivo dos improvisadores é criar uma linha ou melodia que tenha simultaneamente interesse rítmico e harmónico, conjugado com o conhecimento do ritmo e harmonia originais do tema, que é seguido pela secção rítmica durante o solo. Por outras palavras, o que o músico faz quando improvisa é, essencialmente, contar uma pequena história. Esta história prende a atenção dos ouvintes, e o seu interesse depende muito da variedade rítmica e escolha de notas das suas linhas, que criam tensão e distensão, duma forma mais forte ou mais subtil, contra a base harmónica do tema que está a ser tocado. Isto é realmente como falar uma língua, incluindo todas as inflexões, estilo e vocabulário necessário para construir um discurso. É neste contexto que as escalas e os arpejos devem ser trabalhados para poderem ser utilizados durante as improvisações. De facto, é a conjugação dos elementos harmónicos, melódicos e rítmicos que permite contar essa história durante uma improvisação, a música funciona quando a improvisação melódica é conjugada com a secção rítmica. Este é o objectivo mais relevante do trabalho do improvisador com vista ao solo, mas também é essencial na interpretação do repertório erudito.

Dos efeitos utilizados no jazz, além do glissando do final do *Concerto* de Copland e compasso 281 de *Prelude, Fugue and Riffs*, Goodman também integra este efeito nas suas improvisações, como no solo de *Stealin` Apples*. Outro efeito do jazz explorado por Copland no *Concerto* é a pergunta-resposta, exercício que deverá ser praticado no Semestre I. Este e outros efeitos estão devidamente explicados no glossário de termos e

efeitos utilizados no jazz (Anexo 1) e encontram-se distribuídos ao longo da proposta. Em termos de improvisação, são propostos exercícios simples (apontados por um professor de clarinete no Questionário A) para um primeiro contacto com esta prática. Seguem-se agora os quadros relativos à proposta metodológica para cada semestre.

Aula	Escala/arpejo	Exercícios	Improvisação
1	CΔ, Cm7, CmΔ	16.1 e 19.1	Imitação/reprodução
2	FΔ, Fm7, FmΔ	16.2 e 19.1	Pergunta-resposta
3	GΔ, Gm7, GmΔ	16.3 e 19.2	Improvisação rítmica com sons predefinidos
4	BbΔ, Bbm7, BbmΔ	16.4 e 19.2	Transformação a partir de uma célula
5	DΔ, Dm7, DmΔ	16.5 e 19.3	<i>Ragtime</i>
6	EbΔ, Ebm7, EbmΔ	16.6 e 19.4	
7	AΔ, Am7, AmΔ	16.7 e 19.5	Chorinhos
8	AbΔ, Abm7, AbmΔ	16.8 e 19.5	
9	EΔ, Em7, EmΔ	16.9 e 19.6	<i>Klezmer</i>
10	DbΔ/CA, Cm7, CmΔ	16.9 e 19.6	
11	GbΔ/FA, Fm7, FmΔ	16.10 e 19.7	<i>Contrasts</i>
12	CbΔ/BA, Bm7, BmΔ	16.10 e 19.7	

Quadro 23
Proposta para o Semestre I

A partir do segundo semestre, os exercícios devem ser estudados nos doze tons por uma ordem à escolha do estudante ou seguir as sugestões do Quadro 24, cabendo ao professor a escolha da tonalidade/es a apresentar. Ou seja, o trabalho semanal será sempre nos doze tons, com os exercícios respectivos. Como vimos no segundo capítulo, Bartók utiliza os modos: eólio, dórico e lídio, em relação às pequenas diferenças entre os vários modos, um dos professores de jazz (Anexo 12) indica que: “Por exemplo, temos que saber que só muda uma nota de cada vez na sequência: lídio, jónio, mixolídio, dórico, eólio, frígio, lócrio.” Outro professor de jazz acrescenta o seguinte, sobre o trabalho a realizar: “Incluo alguns exemplos de encadeamento de arpejos cujo estudo considero útil. De qualquer forma, e insistindo em que todos os padrões melódicos são úteis e devem ser estudados, dou especial importância a todos os padrões em que a terceira e a sétima do acorde sejam relevantes, isto é, que sejam a primeira ou última nota do motivo ou que ocupem o topo do contorno melódico.”

Aula	Escala/arpejo	Exercícios	Improvisação/efeitos
1	Lídio	12.1	Estilo New Orleans
2		12.2	Bend e Glissando
3	Mixolídio	12.3	<i>Growl</i>
4		12.4	<i>Concerto de Copland</i>
5	Dórico	12.5	Ghost note
6		12.6	<i>I Got Rhythm (12 tons)</i>
7	Eólio	12.7	<i>Break</i>
8		12.8	Progressões II-V-I
9	Frígio	12.9	<i>Voicings</i>
10		12.10	Loud and dirty
11	Lócrio	12.11	<i>After You've Gone</i>
12		12.12	Vibrato

Quadro 24
Proposta para o Semestre II

Nas últimas três aulas deste semestre poder-se-ão fazer revisões dos modos, de forma sucessiva: 12345678, 23456789 [...] e também dos arpejos: 1357, 135b7, 1b35b7, 1b3b5b7, 1b357 [...]. O objectivo será ouvir as pequenas mudanças que ocorrem de um arpejo para outro, já que a revisão começa sempre na mesma tónica. Bartók utiliza modos que fazem parte do jazz mais moderno, e foram apontados por diversos professores de jazz, como lídio-dominante. Uma das respostas do Questionário B indica a seguinte prática: “Em Dó toco todos os arpejos, tríades e quatríades. Preciso estar pronto para tocar qualquer modo: C, C7, C6, CM etc”.

Aula	Escalas/arpejo	Exercícios	Improvisação/interpretação
1	Lídio dominante	12.13	O estilo swing
2		12.14	
3	Lídio aumentado	12.15	<i>All The Things You Are</i>
4		12.16	
5	Tons inteiros	11.2	<i>Memories of You</i>
6		11.2	
7	Bebop dominante	12.17	<i>Blues (ver Anexo 6)</i>
8		12.18	
9	Mixolídio b6	12.1	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>
10		12.2	
11	Mixolídio b2b6	12.3	O estilo bebop
12		12.4	

Quadro 25
Proposta para o Semestre III

A prática musical bem sistematizada será a melhor forma de o estudante traçar um percurso eficaz que lhe permita estar bem preparado para os desafios do futuro. De acordo com Cipolla (2000: 8) por vezes, o tempo passado à volta dos livros facilita a aprendizagem de alguns aspectos da música, mas procurem não se entusiasmar demasiado com o *estudo* do material nos livros. Esta música é uma *linguagem* e a única maneira de aprender, de facto, uma língua consiste em *ouvi-la* falar por um falante competente, e praticar a *falá-la*. Ora, isto faz-se a ouvir os discos e a tocar.

Aula	Escala/arpejo	Exercícios	Improvisação/efeios
1	Bebop maior	20.1	Respiração circular
2		20.2	<i>Slap</i>
3	Pentatónica maior	20.3	<i>Stompin at the Savoy</i>
4		20.3	<i>Pick up</i>
5	Bebop menor	20.4	<i>Autumn Leaves</i> (Anexo 7)
6		20.4	
7	Pentatónica menor	20.5	Tirar um solo de ouvido, escrevê-lo e tocá-lo
8		20.5	<i>Swing</i>
9	<i>Blues</i>	20.6	Blues de 12 compassos
10		20.6	<i>Sub-tone</i>
11	Judaica	20.7	Tocar um estudo tipo Snidero
12		20.7	Improvisação sobre Snidero

Quadro 26
Proposta para o Semestre IV

Como sugere um professor de jazz, nas revisões dos exercícios por quartas, também podem ser intercaladas a subida e a descida (em zig-zag): 147, 852, 369, 374, 514, 526, 736, 741 [...]. Como é óbvio, dependendo das capacidades e do empenhamento, este pensamento poderá ser aplicado a todos os intervalos (Quadro 27) e desenvolvido de forma sistemática, talvez após a conclusão dos estudos. Tendo em conta outra sugestão dada no Questionário B, com apenas três notas podem ser feitas diversas combinações a que o professor em causa chamou: “Inversões e troca: 135, 153, 315, 351, 513, 531, 1353, 1535, 3153, 3513, 5351, 5135 [...]”

Aula	Escalas/arpejos	Exercícios	Improvisação
1	Lócrio 2	20.8	Estilo <i>Bebop</i>
2		20.8	
3	Superlócrio	20.9	<i>Stealin' Apples</i>
4		20.9	
5	Diminuta MTMT	20.10	<i>Ebony Concerto</i>
6		20.10	
7	Diminuta TMTM	20.11	<i>Derivations</i>
8		20.11	
9	Harmónica maior	20.12	<i>So What</i>
10		20.13	
11	Vibrato	20.14	<i>Sing, Sing, Sing</i>
12		20.15	

Quadro 27
Proposta para Semestre V

Todos os intervalos podem ser exercitados em zig-zag, no caso da sétima, a sua representação é: 17, 82, 39 [...]. A aproximação cromática para uma nota importante em termos tonais, é um assunto recorrente tanto no repertório erudito como na improvisação, como vimos no capítulo quatro, uma forma simples de iniciar a sua abordagem será: 1721, 3243, 5465 [...]. Naturalmente que este tipo de exercícios poderão ter como base qualquer intervalo, como é apontado no Quadro 11.

Aula	Escala/arpejo	Exercícios	Improvisação/efeito
1	Todos os modos da maior	21.1	Walking bass
2			
3	Todos os modos menor melódica		<i>Tongue ram</i>
4		21.2	
5	Todos os modos da menor harmónica		Trilo tímbrico
6		21.3	
7	Escalas por ¼ de tom	De mi2 a mi3	Som de chaves
8	Escalas por ¼ de tom	De mi3 a mi4	
9	Escalas por ¼ de tom	De mi4 a mi5	<i>Flap lip</i>
10	Flap lip	21.4	
11	Sons múltiplos		Som e voz
12		21.5	

Quadro 28
Proposta para Semestre VI

- Conclusão -

Em 1969, foi editada a biodiscografia *Benny Goodman – On the Record*, por D. R. Connor. Esta obra exaustiva, que contém as centenas de concertos e gravações realizado por Goodman até 1969, mostra por si só a magnitude de um dos músicos mais importantes e influentes da História da Música. Esta compilação foi descrita pela crítica da altura como “o trabalho mais exaustivo alguma vez publicado sobre uma figura do jazz” (Kernfeld 2001). Como demonstra esta magnífica obra, a música erudita esteve sempre presente em toda a sua carreira, mas foi sobretudo através do jazz que alcançou fama mundial.

O jazz constitui um dos maiores fenómenos culturais do séc. XX, teve a sua origem nos EUA, mas rapidamente foi difundido e integrado nas diferentes culturas musicais um pouco por todo o mundo. Benny Goodman foi, sem dúvida, uma das grandes figuras da música do séc. XX e é, ainda hoje, o clarinetista mais conhecido de todo o jazz. Como clarinetista multifacetado, desenvolveu uma carreira proeminente no jazz, facto que lhe valeu o título de “Rei do *Swing*”, mas a sua paixão pela música erudita, nomeadamente pelas obras de grandes compositores como Mozart, Weber, Brahms, Debussy, entre outros, assim como o contacto com alguns dos músicos e compositores mais importantes do seu tempo, proporcionaram o enriquecimento do repertório para clarinete.

Compositores como William O. Smith e Morton Gould dedicaram-lhe obras, além das que foram por ele encomendadas a Béla Bartók, Lukas Foss, Darius Milhaud, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Aaron Copland, Ingolf Dahl, Frederic Balazs, Bill Douglas, Alex North e Malcolm Arnold (Quadro 1). Ao conhecer estas obras de inquestionável importância para o repertório moderno do clarinete, fica clara a importância e a dimensão artística de Benny Goodman, nomeadamente ao nível da versatilidade e da sua técnica enquanto instrumentista.

Ainda na década de 1940, já ganhava 100.000 *dollars* por ano, sem dúvida uma fortuna para a época (Schillea 1997). Se pensarmos que um homem com a origem humilde de Benny Goodman, aos 30 anos de idade tinha rendimentos milionários, então é fácil de explicar que este tenha feito opções profissionais no sentido desejado. Torna-se evidente que a sua fama e rendimentos, enquanto músico de jazz permitiram a Goodman encomendar diversas obras para clarinete e ter um papel tão importante na divulgação da música erudita.

Como foi demonstrado neste trabalho, Benny Goodman foi um dos grandes expoentes e embaixador do jazz durante décadas, a sua carreira permite fazer uma ponte entre a música erudita e o jazz. Como foi referido, apresentava-se regularmente como improvisador em diversos grupos de jazz e desenvolveu simultaneamente uma carreira como músico erudito. Apesar de os músicos serem, por vezes, divididos em duas classes principais, jazz (popular) e clássico (erudito), é possível acreditar que a escola do futuro formará instrumentistas capazes de integrar uma orquestra sinfónica, assim como uma *big band* de jazz – tal como prova o percurso do “Rei do Swing”.

Muitos são os músicos reconhecidos em ambas as áreas (erudita e jazz), no entanto, Benny Goodman, continua a ser a figura maior neste contexto. É na fronteira desta actividade ambivalente que se situa esta dissertação. Foi feita uma reflexão sobre a utilização de ferramentas tradicionais e contemporâneas abordando aspectos melódicos, harmónicos e rítmicos, utilizadas pelo músico/professor de jazz, e a forma como estas podem/devem ser utilizadas pelo músico erudito e vice-versa, inspirada na personalidade musical de Goodman. A formação académica do músico prático do futuro será enriquecida, sendo capaz de responder às exigências e desafios de um universo musical cada vez mais exigente e globalizado esteticamente.

Há estudantes/músicos de jazz que estudam com solistas das orquestras sinfónicas, assim como estudantes das melhores escolas de ensino tradicional procuram músicos/professores de jazz para enriquecer a sua formação. Naturalmente que a especialização é necessária; no entanto, numa fase inicial e intermédia, a formação geral

de um músico terá a ganhar com a aproximação destas tradições, normalmente separadas no ensino. Apesar disso, cada vez existem menos barreiras entre os músicos dos diversos quadrantes pois, como sabemos, o “mercado da música” é constituído, em boa parte, por estilos musicais cuja essência é comum ao jazz.

Depois de investigar profundamente o legado musical e estilístico de Goodman, fica a convicção que as duas tradições, embora distintas, uma vez bem articuladas, dariam a escola ideal para o futuro, uma escola mais permeável, aberta, flexível e com certeza mais atractiva para os estudantes. Com o intuito de contribuir para a aproximação de dois mundos persistentemente divididos, foi desenvolvida nesta dissertação uma proposta metodológica que procura fundir práticas distintas numa formação única, mais completa, abrangente e profunda. Integrar esta proposta metodológica, no ensino do clarinete, será contribuir para o enriquecimento do futuro da música e dos músicos.

– *Trabalho futuro* –

Esta investigação permitiu conhecer a importância de Benny Goodman a vários níveis. Depois de analisadas, no segundo capítulo, cinco importantes obras compostas por compositores eruditos, que envolvem Goodman enquanto dedicatário e intérprete, fica uma vontade de, no futuro, analisar as outras obras que lhe foram dedicadas (Quadro 1), interpretá-las e gravá-las, já que, nem todas foram tocadas e gravadas pelo próprio Goodman.

No contexto do jazz, os temas de jazz analisados no quarto capítulo permitiram conhecer características importantes do seu estilo enquanto improvisador, no entanto, uma vez que existem centenas de temas gravados por Goodman, será um bom desafio para o futuro analisar outros temas e aprofundar ainda mais o conhecimento acerca do “Rei do Swing”. Durante a realização desta investigação tivemos o privilégio de iniciar um projecto de tributo ao célebre quarteto de Goodman, com clarinete, vibrafone, piano e bateria. Contamos, num futuro próximo, gravar esse mesmo projecto que engrossará a grande lista de Tributos apresentada no Anexo 2. Naturalmente que o conhecimento adquirido na realização desta dissertação, será uma enorme mais-valia para a interpretação, no contexto do jazz, do estilo de Goodman.

O clarinete é, reconhecidamente, uma das escolas de instrumentistas mais desenvolvidas do nosso país desde há décadas. Por outro lado, o ensino do jazz está a viver uma fase de ouro em Portugal, embora não haja nenhum clarinetista propriamente dito a estudar jazz no ensino superior. Acredito que no futuro este importante instrumento, sobrevalorizado por Goodman, possa integrar a comunidade de estudantes de jazz do ensino superior. Neste contexto, a proposta metodológica desenvolvida no sexto capítulo poderá servir de ponto de partida para esse fim. Seria ainda vantajoso para a comunidade, a criação de um *Play – a – long* de Benny Goodman, o qual poderá conter, além dos temas analisados no quarto capítulo, outros temas de referência utilizados por Goodman nas múltiplas gravações dos seus diversos grupos.

Bibliografia

Aebersold, Jamey (1979). *Gettin'it together*, volume 21, Jamey Aebersold, Inc. USA.

Aebersold, Jamey (1974). *A New Approach to Jazz Improvisation, Vol. 3: The II-V7-I Progression*. New Albany: Jamey Aebersold.

Apel, Willi (1969). *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, rev. and enl. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Arnie, Berle (1997). *Mel Bay's Encyclopedia of Scales, Modes and Melodic Patterns, a unique approach to developing ear, mind and finger coordination*. Mel Bay Publication, USA.

Ayeroff, Stan (1980). *Jazz Masters /Benny Goodman*. Consolidated Music Publishers, New York.

Baudoin, Philippe (1990). *Jazz: Mode d'Émloi. Petite Encyclopédie des Données Techniques de Base, volume 1*. Éditions Outre Mesure, Paris.

Bay, William (1993). *Mel Bay's Complete Jazz Clarinet Book*. Mel Bay Publications, Missouri.

Barker, Mick (1988). *Jazz Transcriptions*. Wise Publications, London.

Bergonzi, Jerry (1992). *Melodic Structures*. Advance Music, Rottenburg, West Germany.

Berliner, Paul (1994). *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. University of Chicago Press, Chicago.

Birkett, J. (1995). *Gaining Access to the Inner Mechanisms of Jazz Improvisation*. Doctoral Dissertation, Open University, Milton Keynes.

Boffi, G. (2001). *Os Caminhos do Jazz*, Edições 70. Lisboa.

Brandt, Carl & Rolmer, Clinton (1976). *Standardized Chord Symbol: A Uniform System for the Music Profession*. Roerick Music. Co.

Brymer, Jack (1976). *The Clarinet*. Shimer Books, New York.

Bull, Jae Ellis (2006). *Benny Goodman: From “King of Swing” to Third Stream*, MA, Marshall University.

Carr, Ian & Fairweather, Digby & Priestley, Brian (2000). *The Rough Guide To Jazz, The Essential Companion To Artists And Albums*, 2nd edition. Rough Guides Ltd. London.

Cipolla, John (2000). *How to Improvise Jazz on the Clarinet*. ClarinetFest 2000.

Clarke, E. F. (1991). *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Clarendon Press, Oxford.

Collier, James Lincoln (1989). *Benny Goodman and the Swing Era*. Oxford University Press. New York.

Connor, D. Russell & Hicks, Warren W. (1969). *GOODMAN – On The Record, A Biographical discography of Benny Goodman*. Arlington House, New Rochelle, New York.

Cook, Nicholas (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Clarendon Press, Oxford.

Coker, Jerry (1970). *Patterns for Jazz*. Studio P/R, Florida.

Coker, Jerry (1982). *Patterns for Jazz: Treble Clef*. Alfred Publishing Company, Chicago.

Crook, Hal (1991). *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Advance Music. Boston.

Cuellar, Carol (1996). *The New Popular Instrumental Solos*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Daniels, Eddie (2005). *Clarinet Solo Transcriptions and Performing Artist Master Class CD*. Warner Bros. Publications. Florida.

Darby, William (1990). *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends*. McFarland & Company, Inc., Publishers. North Carolina, EUA.

Didier, Yves (1971). *Etude des Games/Study of the Scales*. Henry Lemoine. Paris.

Duckham, Henry (1982). “An Interview With Benny Goodman”, in *The Clarinet*, Vol. 9, No 4 (pp. 6-13).

Fão, Artur (1960). *Teoria*. Sasseti Editores de Música. Lisboa.

Firestone, Ross (1993). *Swing, Swing, Swing: Life and Times of Benny Goodman*. Hodder & Stoughton, Great Britain.

Fleisher, Gerald (1961). *Concerto for Clarinet and String Orchestra by Aaron Copland: a Stylistic Analysis*. MA Diss., University of Rochester.

Floyd, S. A., Jr. (1995). *The Power of Black Music*. Oxford University Press. New York.

Gaspar, Paulo (2006). *O Clarinete e o Jazz*. Tese de Mestrado em Artes Musicais. Universidade Nova e Escola Superior de Música de Lisboa.

Gier, Elizabeth (1989). "The Benny Goodman Archives in the Music Library at Yale University", in *The Clarinet*, Vol. 16, No 2 (pp. 48-50).

Gillies, Malcolm (2001). "Bartók, Béla" in *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 2 (pp. 787-818).

Gelly, Dave (2000). *Icons of Jazz, A History In Photographs*. Thunder Bay Press.

Goodkin, Doug (2004). *Now's the Time, Teaching Jazz to All Ages*. Pentatonic Press. San Francisco.

Goodman, Benny (1943). *Jazz Studies/Solos*. Charles Hansen Education Music & Books, New York.

Goodman, Benny (1960). *Jazz Classics for Clarinet*. Herman Darewski Music Publishing CO., New York.

Goodman, Benny (1980), *Jazz Masters*, Consolited Music Publishers, New York.

Goodman, Benny (1942). *Composer/Artist Clarinet Solos with Piano Accompaniment*. Hal Leonard, New York.

Goodman, Benny (2006). *Swing Classics Clarinet Solos with piano accompaniment*, Hall Leonard, New York.

Goodman, Benny (2004). *King of Swing*. Consolidated Music Publishers, New York.

Grant, Kenneth (1998). “Contrasts for Clarinet, Violin and Piano” by Béla Bartók, in *The Clarinet*, Vol. 25, No 2 (pp. 8-10).

Harvey, Paul (1997). *Jazz Scales and Chords for Clarinet and Saxophone*. Studio Music, London.

Hathaway, Charlie (1942, 1989). *Benny Goodman's Clarinet Method*. Hal Leonard, New York.

Kenny, Barry (1999). *Jazz analysis as cultural imperative (and other urban myths): A critical overview of jazz analysis and its relationship to pedagogy*. *Research Studies in Music Education*, No 13 (pp. 56-80).

Kernfeld, Barry (1981). *Adderley, Coltrane and Davis at the twilight of bebop: The search for melodic coherence, Vols. 1 and 2*. Doctoral dissertation, Cornell University.

Koskoff, Ellen (2001). *Music in Lubavitcher Life*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Kuehn, John (1988). “Clarinet Jazz – The Rise and Fall (and Rise Again) of the Jazz Clarinet”, in *The Clarinet*, Vol. 15, No 4 (pp. 30-31).

Kuehn, John (1989). “Benny and Artie: A Stylistic Comparison”, in *The Clarinet*, Vol. 16, No 4 (pp. 19-20).

Klüger, Frank (1993). *Klarinettenkompendium: Zum Einblasen und taglichen Uben*. Friedrich Hofmeister Musikverlag. Leipzig.

Lawson, Colin (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: University Press.

Lacy, Steve (1994). *Findings Experience with the Soprano Saxophone*. Outre Mesure, Paris.

Leong, Daphne (2008). *Rhythm in the First Movement of Bartók's Contrasts: Performance and Analysis*. Gamut 1/1. Newfound Press.

Levine, Mark (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Company.

Lipsius, Fred (1996). *Key Jazz Rhythms*. Advanced Music, Germany.

Lopes, Eduardo (2003). *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis, Music Department, University of Southampton.

Mannino, F. Vincent (2001). “Clarinetists’ Tributes to Benny Goodman”, in *The Clarinet*, Vol. 28, No 2 (pp. 70-71).

Mankowski, Forrest “Woody” (1941). *The Benny Goodman Collection, 29 big band arrangements for piano solo*. Hal Leonard, New York.

Marchi, Joseph (1994). *Etude des Harmoniques et du Suraigu*. Editions Henry Lemoine, Paris.

Marshall, Art (1983). *Une Introduction a L'improvisation Jazz*. Editions Henry Lemoine, Paris.

McGill, Howard (1999). *Jazztastic!* International Music Publications Limited, London.

McGill, Howard (1999). *Jazz Improvising for Clarinet*. Wise Publication, United Kingdom.

Mintzer, Bob (1994). *14 Jazz & Funk Etudes*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Mintzer, Bob (1996). *14 Blues & Funk Etudes*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Mintzer, Bob (2000). *15 Easy Jazz, Blues & Funk Etudes*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Most, Sam (1980). *Metamorphosis: Transformation of the Jazz Solo*. Century Musicbook Publisher, California.

McCormick, Cathy (1985). “The Origin of Bartók’s Contrasts”, in *The Clarinet*, Vol. 15, No 1 (pp. 32-33).

Miller, Robert F. (1996). “Searching for Benny Goodman”, in *The Clarinet*, Vol. 23, No 3 (pp. 46-48).

Nelson, Robert (1962). *Stravinsky's Concept of Variations*. *Musical Quarterly*, No 58 (pp. 327-339).

Nettl, Bruno (1974). *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*. *Musical Quarterly*, No 60 (pp. 1-19).

Nettl, Bruno (1998). *An Art Neglected in Scholarship. In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (pp. 1-23). Chicago: University of Chicago Press.

O'Neill, John (1993). *The Jazz Method for Clarinet*. Educational Publications, London.

Parsonage, Catherine (2003). *Approaching Jazz-Influenced Wind Music*. *Journal of World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles*, No 10 (pp. 79-94).

Pelegriano, Michel (1999). *Initiation au Jazz pour Clarinette, Jouez les Grands Thèmes du Jazz*. Editions Henry Lemoine, Paris.

Pellegrino, Michel (2003). *Méthode de Clarinette: Du swing au be-bop*. Editions Henry Lemoine, Paris.

Pinson, Heather Koren (2002). *Aspects of Jazz and Classical Music in David N. Baker's Ethnic Variations on a Theme of Paganini*. M M Thesis, The School of Music, Samford University.

Pollack, Howard (2001). "Copland, Aaron" in *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 6 (pp. 398-406).

Pressing, J. (1998). *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*. In B. Nettl and M. Russell (Eds.), *An Art Neglected in Scholarship, In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (pp. 47-67). University of Chicago Press, Chicago.

Reeks, John (2001). "The Evolution of Bartók's Contrasts", in *The Clarinet*, Vol. 28, No 3 (pp. 56-59).

Rehfeldt, Phillip (1976). *New Directions for Clarinet*. University of California Press, California.

Ricker, Ramon (1976). *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation*. Studio 224, Florida.

Ridenour, Thomas (1986). *The Annotated Book of Altissimo Clarinet Fingerings, An Invaluable Workbook and Guide for the Serious Clarinetist*. Tom's Clarinet Service, USA.

Rodrigues, David (1999). "Jazz e Multiculturalismo" in *Educação, Sociedade e Culturas*, No 12 (pp. 47-62).

Sarath, Ed (1996). *A New Look at Improvisation*. *Journal of Music Theory*, Vol. 40, No 1 (pp. 1-38). Duke University Press.

Santin, Kellie (2006). *Creative Clarinet Improvising*. Oxford University Press.

Schiff, David (2001). "Bernstein, Leonard" in *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 3 (pp. 444-449).

Shaw, Artie (1995). *Book One, Scales and Exercises*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Shaw, Artie (1995). *Book Two, Fourteen Clarinet Etudes*. Warner Bros. Publications Inc., USA.

Shillea, Richard John (1997). *Bartók and Beyond: The Contributions of Benny Goodman to Clarinetists' Art Music Repertoire*. DMA dissertation, Manhattan School of Music.

Smith, Bill. *Jazz Clarinet*. Parkside Publications. Seattle, USA.

Snavelly, John Albert (1991). *Benny Goodman's Commissioning of New Works and Their Significance for Twentieth-Century Clarinetists*. DMA Dissertation, University of Arizona.

Snidero, Jim (1996). *Jazz Conception*. Advance Music, Germany.

Snidero, Jim, (2000). *Easy Jazz Conception*. Advance Music, Germany.

Snidero, Jim (2000). *15 solo etudes for jazz phrasing, interpretation and improvisation*. Advance Music, Germany.

Stearns, Marshall W. (1956). *The Story of Jazz*. New York. Oxford University Press.

Stevenson, Robert (2001). "Gould, Morton" in *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 10 (pp. 213-214).

Strommen, Carl (2001). *Eleven Songs by George Gershwin: Jazz-Style Arrangements with a "Variation"*. WB Music Corp., Florida.

Tranchefort, François-René (1989). *Guide de la Musique de Chambre*. Librairie Arthème Fayard, Paris.

Tucker, Mark (2001). “Jazz” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12 (pp. 903-926).

Walsh, Stephen (2001). “Stravinsky, Igor” in *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 24 (pp. 528-567).

Wang, Richard (1988). “Goodman, Benny” in *The New Grove Dictionary of Jazz*, Vol. 1 (pp. 146-147).

Westendorf, L. (1994). *Analysing free jazz*. Doctoral dissertation, University of Washington.

Winkler, Klaus (1990). *60 Jazz Etudes for Melody Instrument*. Tezak, London.

Discografia

Blount, William (1988). *Music for the Theatre, Quiet City, Music for Movies, Clarinet Concerto*. Music Masters.

Brunner, Eduard (1992). *Hommage a Benny Goodman*. Koch Schwann.

Christian, Charlie (1941). *The Genius of the Electric Guitar* (Columbia CK 40846).

Daniels, Eddie (1985). *Breakthrough* (GRP Records 1024).

Goodman, Benny (1928). *A Jazz Holiday*. Decca.

Goodman, Benny (1929). *Benny Goodman and the Giants of Swing* Prestige.

Goodman, Benny (1929). *BG and Big Tea*. NYC GRP.

Goodman, Benny (1934). *Swinging '34, Vol. 1*. Melodean.

Goodman, Benny (1934). *Swinging '34, Vol. 2*. Melodean.

Goodman, Benny (1935). *The Birth of Swing*. Bluebird.

Goodman, Benny (1935). *Original Benny Goodman Trio and Quartet Sessions, Vol. 1: After You've Gone*. Bluebird.

Goodman, Benny (1935). *Stomping at the Savoy*. Bluebird.

Goodman, Benny (1935). *Sing, Sing, Sing, Bluebird* (RCA 5630).

Goodman, Benny (1936). *Air Play Doctor Jazz*.

Goodman, Benny (1937). *Roll 'Em, Vol. 1*. Columbia.

Goodman, Benny (1937). *Roll 'Em, Vol. 2*. CBS.

Goodman, Benny (1937-1939). *The Complete Small Combinations*.

Goodman, Benny (1938). *From Spirituals to Swing*. Vanguard.

Goodman, Benny (1938). *Carnegie Hall Concert Live (1938)*. Columbia.

Goodman, Benny (1938). *Carnegie Hall Concert, Vol. 1. (Live)*. Columbia.

Goodman, Benny (1938). *Carnegie Hall Concert, Vol. 2. (Live)*. Columbia.

Goodman, Benny (1938). *Carnegie Hall Concert, Vol. 3. (Live)*. Columbia.

Goodman, Benny (1939). *Ciribiribin (Live)*. Giants of Jazz.

Goodman, Benny (1939). *Swingin' Down the Lane (Live)*. Giants of Jazz.

Goodman, Benny (1939). *Featuring Charlie Christian*. Columbia.

Goodman, Benny (1939). *Plays Eddie Sauter* (HEP CD 1053).

Goodman, Benny (1940). *Eddie Sauter Arrangements*. Columbia.

Goodman, Benny (1941). *Swing Into Spring*. Columbia.

Goodman, Benny (1941). *Small Combos 1935-1941* (Living Era CDAJA 5144).

Goodman, Benny (1946). *Benny Goodman Plays Mel Powell* (HEP, CD 1055).

Goodman, Benny (1947). *Undercurrent Blues*. Blue Note.

Goodman, Benny (1948). *Swedish Pastry Dragon*.

Goodman, Benny (1950). *Sextet*. Columbia.

Goodman, Benny (1952). *Sextet*. Columbia (CK 45144).

Goodman, Benny (1954). *BG in Hi-fi*. Capitol.

Goodman, Benny (1956). *The Benny Goodman Story*.

Goodman, Benny (1957). *Peggy Lee Sings with Benny Goodman*. Harmony.

Goodman, Benny (1958). *Benny in Brussels, Vol. 1*. Columbia.

Goodman, Benny (1958). *Benny in Brussels, Vol. 2*. Columbia.

Goodman, Benny (1959). *In Stockholm 1959*. Phontastic.

Goodman, Benny (1959). *The Benny Goodman Treasure Chest*. MGM.

Goodman, Benny (1964). *Together Again - The Benny Goodman Quartet*.

Goodman, Benny (1973). *The King Swings*. Star Line.

Goodman, Benny (1978). *40th Anniversary Concert*.

Goodman, Benny (1985). *Collector's Edition* (MK 42227).

Goodman, Benny (1987). *The Ultimate Collection* (Prism PLATCD 448).

Benny Goodman (1995). *Benny Goodman and His Great Vocalists* (Columbia/Legacy CK 66198).

Goodman, Benny (1997). *The Complete RCA Victor Small Groups Recordings* (RCA 0316).

Goodman, Benny (1998). *Portrait of Benny Goodman*. Portrait Series.

Goodman, Benny (1999). *Bill Dodge All-star Recording*.

Goodman, Benny (1999). *His Orchestra 1941-1955*.

Goodman, Benny (1999). *Live at Carnegie Hall*.

Goodman, Benny (2000). *Benny Goodman: Let's Dance With*.

Ken Burns Jazz (2000). *Benny Goodman*. (Columbia/Legacy 61445).

Shifrin, David (1989). *Clarinet Concerto, Music for the Theatre, Quiet City, Dance Panels*. EMI.

Anexo 1

Glossário de termos e efeitos utilizados no jazz

- Bend:** Consiste na alteração da altura da nota por meio de um movimento do maxilar inferior. Geralmente a sua notação é «U».
- Break:** Interrupção do normal pulsar rítmico num tutti ou num solo. Este efeito pode chamar-se também *stop time*, quando a paragem é no primeiro tempo do compasso.
- Changes:** Também conhecidos como *chord changes* são as progressões harmónicas de cada tema, cuja mais comum é o II^m-V⁷-I, ou seja, a sequência 2º grau (menor) – 5º grau (dominante) - 1º grau (tónica).
- Flat lip:** Indica que a nota deve ser tocada um quarto de tom mais baixo, este micro intervalos são conseguidos com a ajuda de posições auxiliares e com a descontração do maxilar inferior
- Ghost note:** Efeito frequentemente usado no jazz; as notas são tocadas de forma quase inaudível. Na pauta, as notas podem aparecer escritas entre parêntesis ou escreve-se uma cruz de Santo André – x – na cabeça da figura.
- Glissando:** Também conhecido como *smear*, consiste em chegar de uma nota a outra “deslizando”. Se for descendente pode denominar-se *fall-off*. Esse efeito consegue-se com a flexibilidade da embocadura e conciliado com a abertura da garganta.
- Groove:** Diversos padrões tocados pela secção rítmica que servem de base nos diversos estilos de jazz.
- Growl:** Efeito obtido quando o clarinetista canta enquanto sopra no instrumento. A sua notação na partitura é «Gr-----» escrito acima da nota em causa.
- Jam session:** Actuação espontânea, sem ensaio, de música jazz.
- Jungle:** Ritmo introduzido pela orquestra de Duke Ellington na década de 1920 que, como o termo sugere, pretende imitar o ambiente da selva.

- Pick up:** Consiste numa entrada em anacrusa, que antecipa a forma ou a frase.
- Respiração circular:** Consiste em respirar pelo nariz, enquanto se sopra o ar previamente armazenado na cavidade bucal (técnica hoje comum a todos os sopros).
- Riff:** Repetição de uma pequena figura rítmica.
- Slap:** Consiste em “empurrar” a palheta com a língua contra a boquilha, criando assim um fenómeno de ventosa quando se retirar a língua rapidamente; a palheta separa-se da boquilha mais do que o habitual e, ao voltar para a sua posição, bate com força produzindo o *slap*.
- Som e voz:** O intérprete toca um som e canta outro simultaneamente.
- Sons múltiplos:** Vários sons resultantes conseguidos recorrendo a dedilhações especiais.
- Standard:** Tema originalmente popular que passa a integrar o repertório dos músicos de jazz (*The Man I love, Indiana*), ou tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo (*Night in Tunisia* que é um *standard* do *bebop*).
- Sub-tone:** É uma forma de tocar destimbrado, tornando o som grave menos agressivo. Esse efeito é obtido pelo relaxamento do maxilar inferior. É especialmente usado pelos saxofonistas para tocar com menos som nos graves, mas tem sido também explorado por clarinetistas.
- Swing:** Balanço rítmico das colcheias específico do jazz, ou seja, as colcheias escrevem-se iguais, mas a sua articulação rítmica é diferenciada: a segunda colcheia de cada tempo tem uma duração menor e é mais acentuada. Com maiúscula significa o estilo de jazz que teve a sua época de ouro no fim da década de 1930, início da década de 1940 (Benny Goodman, etc.).
- Trilo tímbrico:** Toca-se uma mesma nota com digitação diferente, este efeito é também conhecido como “*alternative fingering*”.
- Vibrato:** Efeito que aproxima o clarinete da voz humana, é muito usado especialmente pelos clarinetistas de New Orleans.
- Voicing:** Notas que ligam dois acordes tendo em conta os seus graus mais importantes, principalmente 3as e 7as.

Anexo 2

Tributos a Benny Goodman

Ano	Autor	Formação
1958	Peanuts Hucko	Dedicate Jazz (Side of LP) Jazztone 1250
1960	Pete Fountain	Pete Fountain Salutes the Great Clarinetist (2 bands-LP) CRL 757333
1979	Bob Wilber	Swingin' For the King (double LP) Phontastic 7 406/7
1980	Bob Wilber	Dizzy Fingers (LP) Rodeswell (2 bands-LP) 757333
1986	Ove Lind	Erstrand – Lind Quartet: A Tribute to The Benny Goodman Quartet (CD) Opus 3 8603
1986	Peanuts Hucko	Oitavas Tribute to Benny Goodman (CD) Bellaphon CDTTD 513
1987	Richard Nunemaker	“Benny Goodman Medley” in América Swings (track 9) ProArt CDD 351
1991	Buddy DeFranco	Kings of Swing (CD) Contemporary CCD 14067-2
1992	Eddie Daniels	Benny Rides Again (CD) GPR Records GRD 9665
1993	Rolf Kuhn	Big Band Connection (CD) Blue Flame Records 23060-2
1993	Richard Stoltzman	“Goodbey” in New York Counterpoint (track 2) BMG 09026-61790-2
1993	Anti Sarpila	Hot Time in UMEÅ: Tribute to Benny Goodman Phontastic. NCD8833
1994	Dave Shepherd	A Tribute to Benny Goodman (CD) Avid AVC595
1995	Harry Skoler	Reflections on Art of Swing (CD) Brownstone: BRCD9610
1995	Ken Peplowski Alan Vache' Anti Sarpila	International Allstars Play Benny Goodman (2 CDs) Vol. 1'96 Vol. 2'98 Nagel Heyer CD025 CD045
1997	Ken Peplowski	“Homage Concerto for Clarinet & Jazz Orchestra” in A Good Reed Concord-CCD 4767-2
1997	Ron Hockett & Brian Oligivie	Silhouetted in the Moonlight” in John Sheridan: Something Tells Me (track 13) Arbors: ARCD19182
1997	Ken Peplowski	Shoeless John Jackson Quartet Tribute to Benny Goodman Progressive PCD 7106
1997	Terry Harrington	Comin' Atcha (tracks 10 & 13) Millagro 867-530-9
1998	Ken Peplowski	Last Swing of the Century Concord Records CCD 4864-2
1999	Bob Wilber	Fletcher Henderson's Unrecorded Arrangements for Benny Goodman Arbors Records ARCD 19229

Anexo 3

Obras eruditas gravadas por Goodman

Obra	Autor
<i>Clarinet Concerto No 1 in F minor, Op. 73</i>	Carl Maria von Weber
<i>Clarinet Concerto No 2 in E-flat, Op. 74</i>	Carl Maria von Weber
<i>Concerto for Clarinet and Orchestra K. 622</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Concerto for Clarinet and Orchestra Op. 57</i>	Carl Nielsen
<i>Concerto for Clarinet and String Orchestra, With Harp and Piano</i>	Aaron Copland
<i>Concerto in D minor</i>	Johann Sebastian Bach
<i>Contrasts for Violin, Clarinet and Piano</i>	Béla Bartók
<i>Derivations for Clarinet and Band</i>	Morton Gould
<i>Ebony Concerto</i>	Igor Stravinsky
<i>First Rhapsody for Clarinet</i>	Claude Debussy
<i>Fugue in G minor</i>	Johann Sebastian Bach
<i>Grand Duo Concertant for Piano and Clarinet, Opus</i>	Carl Maria von Weber
<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>	Leonard Bernstein
<i>Preludes II and III</i>	George Gershwin
<i>Quintet for Clarinet and String Quartet, Op. 115</i>	Johannes Brahms
<i>Quintet for Clarinet and Strings in A Major, K. 581</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Rhapsody in Blue</i>	George Gershwin
<i>Sonata Opus 120 No 1</i>	Karl Heinz Stockhausen
<i>Sonata Opus 120 No 2</i>	George Gershwin
<i>Sonatina for Clarinet and Piano</i>	Johannes Brahms
<i>Suite for Clarinet, Violin and Piano</i>	Johannes Brahms
<i>Trio for Clarinet, Cello and Piano</i>	Bohuslav Martinu
<i>Two Romanian Dances</i>	Darius Milhaud
<i>Variations On A Theme From Mozart's D. Giovanni</i> (transcribed by Simeon Bellison)	Ludwig von Beethoven

Anexo 4

O arquivo de Yale

O arquivo da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, é repositório de todo o material legado por Benny Goodman. Realmente em nenhum outro local existe a possibilidade de contacto com todo o património pessoal e musical do músico que é o cerne desta dissertação. Este espólio inclui dez secções organizadas da seguinte forma:

- I. **Música:** o inventário da sua música inclui centenas de obras, muitas delas com as suas próprias anotações. Entre as obras importantes do repertório, encontramos também as obras que lhe foram dedicadas. Bem como cerca de 1500 arranjos que foram tocados pelas orquestras dirigidas por Goodman e dezenas de temas e arranjos da autoria do próprio Goodman.
- II. **Gravações:** inclui tudo sobre as gravações: músicos, temas, editoras, biografias, etc.
- III. **Livros:** a biblioteca pessoal de Benny Goodman.
- IV. **Documentos pessoais e profissionais:** passaportes e certificados profissionais. Livros de apontamentos de música e outros.
- V. **Fotografias:** cerca de 5000 fotografias divididas em fotografias que documentam a sua carreira e família. Caricaturas e *cartoons*.
- VI. **Álbuns de recortes (40 álbuns):** notícias sobre a carreira erudita e notícias sobre a carreira enquanto músico de jazz. As digressões. A publicidade, etc.
- VII. **Concertos e digressões:** todo o material sobre as digressões, músicos, programas, datas e itinerários.

- VIII. **Artigos e entrevistas:** artigos escritos por Benny Goodman e artigos de outros autores sobre Benny Goodman. Entrevistas realizadas a Benny Goodman.

- IX. **Troféus, diplomas e reconhecimento académico:** as placas, troféus, medalhas relativas aos prémios atribuídos a Benny Goodman durante a sua carreira. Os títulos académicos e os diplomas.

- X. **Diversos:** catálogos utilizados por Goodman. Registos dos programas de rádio e televisão em que Goodman participou. Os filmes. Documentos pessoais como passaportes, etc.

Anexo 5

I Got Rhythm



PLAY 6 CHORUSES (♩=196)

By Ira and George Gershwin

BbΔ G- C- F7 D- G7 C- F7

F- Bb7 EbΔ Ab7 C-/F F7

1. BbΔ F7+9

2. BbΔ D7 D7 G7

G7 C7 C7 F7 F7

D.C. al 1st Ending

SOLOS

BbΔ G- C- F7 D- G7 C- F7 F- Bb7 EbΔ Ab7

1. C- F7 BbΔ F7

2. C- F7 BbΔ D7 G7 C7

C7 F7 BbΔ G- C- F7

D- G7 C- F7 F- Bb7 EbΔ Ab7 C- F7 BbΔ

Copyright©1930 (Renewed) WB MUSIC CORP.
All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

Anexo 6

DIFÉRENTES SÉQUENCES DE BLUES MAJEURS DE 12 MESURES											
Mesure	PHRASE A			PHRASE B			PHRASE C				
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	C	—	—	F	—	C	—	G ⁷	—	C	—
2	C	F	C	F	—	C	—	G ⁷	—	C	C
3	C ⁷	F ⁷	C ⁷	F ⁷	—	C ⁷	—	G ⁷	F ⁷	C ⁷	C ⁷
4	C	F ⁷	C	F ⁷	F ⁷	C ⁷	A ⁷	D ⁷	G ⁷	C ⁷	C
5	C	F	C	F ⁷	F ⁷	C	Em ⁷	Dm ⁷ (Ou D ⁷)	G ⁷	C	C
6	C	D ⁷	C	F ⁷	F ⁷	C	Bb ⁷	Em ⁷	Em ⁷	Em ⁷	Em ⁷
7	C ^{7M}	Dm ⁷	C	F ⁷	F ⁷	C ^{7M}	E∅	Dm ⁷	G ⁷	E ⁷	D ⁷
8	Cm ⁷	Dm ⁷	C	F ^{7M}	D ⁷	C ^{7M}	A ⁷	Dm ⁷	G ⁷	C ^{7M}	Dm ⁷
9	C ^{7M}	B∅	C	F ⁷	Fm ⁷	Em ⁷	Ebm ⁷	Dm ⁷	G ⁷	Em ⁷	Dm ⁷
10	C ^{7M}	Cm ⁷	C	Cm ⁷	F ⁷	C ^{7M}	Em ⁷	Dm ⁷	Abm ⁷	C ^{7M}	Ab ^{7M}
11	Db ⁷	B ⁷	A ⁷	F ⁷	F#∅	Em ⁷	Eb ^{7M}	Ab ^{7M}	Db ^{7M}	C ^{7M}	(Db ^{7M})
12	C ⁷	Bb ⁷	—	F ⁷	Bb ⁷	Eb ⁷	Ab ⁷	G ⁷	F ⁷	C ⁷	C ⁷

Anexo 7

Autumn Leaves

(Les Feuilles Mortes)

Music by Joseph Kosma
English Lyric by Johnny Mercer

Med. Swing

A

The fall - ing leaves drift by my win - dow. The au - turn
leaves of red and gold; I see your
lips, the sum - mer kiss - es, The sun - burned
hands I used to hold. Since you
went a - way the days grow long. And soon I'll
hear old win - ter's song. But I
miss you most of all, my dar - ling. When
au - turn leaves start to fall.

Melody is freely interpreted rhythmically

C.1947,1950,1987 ENOCH ET CIE. Renewed 1975, 1978 ENOCH ET CIE Sole Sealing Agent for U. S. A. (including It's Territories and Possessions) & Dominion of Canada: Morley Music Co., By agreement with Enoch Et Cie Sub-publisher in British Comononwealth is Peter Maurice Co. Ltd. Lomdon. International Copyright Secured All Rights Reserved. Used by Permission

Anexo 8

All The Things You Are

Music by Jerome Kern
Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing (Intro)

$\text{♩} = 128$
(pn. w/ bs)

A

F_{MI}^7 Bb_{MI}^7 $(E_{MI}^7 \ E_{b7}^7)$ A^7 (first repeat) A_{bMA}^7

You are the prom - ised kiss of spring - time that

D_{bMA}^7 D_{MI}^7 G^7 C_{MA}^7

makes the lone - ly win - ter seem long.

C_{MI}^7 F_{MI}^7 $(B_{MI}^7 \ E^7)$ B_{b7}^7 E_{bMA}^7

You are the breath - less hush of eve - ning that

A_{bMA}^7 $A_{MI}^7 (vs)$ D^7 G_{MA}^7

trem - bles on the brink of a love - ly song. You are the

B

A_{MI}^7 D^7 G_{MA}^7

an - gel glow that lights a star, The dear - est

$F_{\#MI}^7 (vs)$ B^7 E_{MA}^7 $C^7 (\#5)$

things I know are what you are.

C

F_{MI}^7 Bb_{MI}^7 $(E_{MI}^7 \ A^7)$ E_{b7}^7 A_{bMA}^7

Some day my hap - py arms will hold you, And

D_{bMA}^7 G_{b13} C_{MI}^7 B^7

some day I'll know that mo - ment di - vine, When

Bb_{MI}^7 E_{b7}^7 A_{b6} $(G_{MI}^7 (vs) \ C^7)$

all the things you are are mine.

Melody is freely interpreted (especially by instruments). Use Intro to end (fermata on repeat).
©1939 T.B. Harms Co. Copyright Renewed c/o The Welk Music Group, Santa Monica, CA 90401. Authorized Selling Agent In Japan: High Note Publishing Co., Ltd. - used by permission of JASRAC License #8670719. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used By Permission.

Anexo 9

So What



By Miles Davis

There are two recorded versions of this song—Slow & Fast

PLAY 6 CHORUSES (♩=106)
PLAY 7 CHORUSES (♩=164)

Basses Plays Melody

Play Harmony 8 va or two 8 va ETC.

1.

SOLOS

⊕ Fade Out On D-

Copyright © 1959 Warner-Tamerlane Publishing Corp. (BMI) & Jazz Hom Music Inc. (BMI)
All Rights Administered by Warner-Tamerlane Publishing Corp. All Rights Reserved International Copyright Secured Used by Permission

Anexo 10

CHORD SYMBOLS

The chord symbols used in this book follow (with some exceptions) the system outlined in "Standard Chord Symbol Notation" by Carl Brandt and Clinton Roemer. It is hoped you will find them clear, complete and unambiguous.

Below are two groups of chord spellings:

- 1) The full range of chords normally encountered, given with a C root, and
- 2) Some more unusual chords, all of which appear in tunes in this book. (Note: some groups of notes below could be given different names, depending on context. See previous page for a definition of 'altered' chords).

(No Chord)

The image displays a series of musical staves, each representing a different chord with a C root. Each staff shows the chord symbol above the staff and the corresponding chord voicing on a treble clef staff. The chords are arranged in several rows. The first row includes (No Chord), N.C., C bass, C, C⁶, C^{6/9}, and C (add 9). The second row includes C^{MA7}, C^{MA7}(add 13), C^{MA9}, C^{MA13}, C⁷, C⁹, and C¹³. The third row includes C^{MI}, C^{MI6}, C^{MI6/9}, C^{MI}(add 9), C^{MI7}, C^{MI7}(add 11), and C^{MI7}(add 13). The fourth row includes C^{MI9}, C^{MI11}, C^{MI13}, C^{MI}(MA7), C^{MI9}(MA7), C^{MI7}(b5), C^{MI9}(b5), and C^{MI11}(b5). The fifth row includes C^{dim.}, C^{°7}, C^{°7}(add MA7), C⁺, C^{SUS}, C^{7SUS}, C^{9SUS}, C^{13SUS}, C^{7SUS}4-3. The sixth row includes C^{MA7}(b5), C^{MA7}(#5), C^{MA7}(#11), C^{MA9}(#11), C^{MA13}(#11), C⁷(b5), and C⁹(b5). The seventh row includes C⁷(#5), C⁹(#5), C⁷(b9), C⁷(#9), C⁷(b9/5), C⁷(#9/5), and C⁷(b9). The eighth row includes C⁷(#11), C⁹(#11), C⁷(#11/b9), C⁷(#11/9), C¹³(b5), C¹³(b9), C¹³(#11), C^{7SUS}(b9), and C^{13SUS}(b9). The ninth row includes C/E, C/G, E/C, B^b/C, C (add 9)/E, C (add 9/omit 3), C⁷(omit 3), and C^{MI7}(or). The tenth row includes C^{#MA7SUS}(b5), F^{#7SUS}(add 3), B^b(add b13/add 9), A⁺(add #9/add b9), and G^{#MI7}(add 11/omit 5). The eleventh row includes F/F[#], E⁺/G, G^{7SUS}/A, G^{MA7}(#5)/F[#], E^bMA⁷(#5)/F, and BMA^{7SUS}/F.

Anexo 11

The chart displays chord voicings for twelve major keys. Each key is represented by a row of chord symbols above a staff of musical notation. The keys and their corresponding chord symbols are:

- C:** C, Cm, Co, C+, C⁷, C^Δ, Cm⁷, Co⁷
- D^b:** D^b, D^bm, D^bo, D^b+, D^b⁷, D^b^Δ, D^bm⁷, D^bo⁷
- D:** D, Dm, Do, D+, D⁷, D^Δ, Dm⁷, Do⁷
- E^b:** E^b, E^bm, E^bo, E^b+, E^b⁷, E^b^Δ, E^bm⁷, E^bo⁷
- E:** E, Em, Eo, E+, E⁷, E^Δ, Em⁷, Eo⁷
- F:** F, Fm, Fo, F+, F⁷, F^Δ, Fm⁷, Fo⁷
- F[#]:** F[#], F[#]m, F[#]o, F[#]+, F[#]⁷, F[#]^Δ, F[#]m⁷, F[#]o⁷
- G:** G, Gm, Go, G+, G⁷, G^Δ, Gm⁷, Go⁷
- A^b:** A^b, A^bm, A^bo, A^b+, A^b⁷, A^b^Δ, A^bm⁷, A^bo⁷
- A:** A, Am, Ao, A+, A⁷, A^Δ, Am⁷, Ao⁷
- B^b:** B^b, B^bm, B^bo, B^b+, B^b⁷, B^b^Δ, B^bm⁷, B^bo⁷
- B:** B, Bm, Bo, B+, B⁷, B^Δ, Bm⁷, Bo⁷

Anexo 12

Questionários

Um dos objectivos deste trabalho foi construir uma ferramenta de ensino que possa vir a ser utilizada no universo das aulas de clarinete. Além do necessário trabalho de desenvolvimento técnico, tem-se em vista a integração e o desenvolvimento de capacidades para a improvisação em diversos estilos. Uma vez que o clarinete é um dos instrumentos de cerne da orquestra clássica mais utilizados no jazz justifica-se a abordagem de matérias relacionadas com o jazz e com a improvisação no ensino tradicional.

Foram efectuados dois questionários, um Questionário A (dirigido a professores de clarinete) e um Questionário B (dirigido a professores de jazz). Foram recolhidas opiniões que possam informar sobre o material mais frequente e adequado. Em ambos os questionários, o material a analisar centrou-se essencialmente nos modos (escalas), arpejos, padrões melódicos, improvisação, métodos, metodologias e repertório. Para todos estes assuntos, foram pedidos diversos exemplos a cada um dos professores questionados, numa classificação que começa no mais importante, sendo a abordagem mais direccionada para os aspectos melódicos. Ambos os questionários, assim como as respostas, foram apresentados por carta e, em alguns casos, por e-mail e foram aplicados entre Outubro e Dezembro de 2008.

A participação no estudo foi voluntária e os resultados do questionário foram tratados de forma a manter o anonimato dos colaboradores. Os dados recolhidos foram alvo de tratamento estatístico, de modo a contribuir para a concretização do objectivo deste estudo, que foi centrado no seguinte:

- Escalas
- Arpejos
- Improvisação
- Métodos e metodologias
- Repertório e referências musicais

Questionário A

Instituições dos professores de clarinete participantes:

- Academia Nacional Superior de Orquestra
- Escola Superior de Artes de Castelo Branco
- Escola Superior de Música de Lisboa
- Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto
- Instituto Piaget de Almada
- Instituto Piaget de Mirandela
- Instituto Piaget de Viseu
- Universidade Católica do Porto
- Universidade de Aveiro
- Universidade de Évora
- Universidade do Minho (Braga)

Pergunta 1. Quais as escalas que os seus alunos estudam habitualmente? De que forma?

Existe uma grande unanimidade nos exercícios recomendados, os quais farão parte da proposta metodológica para os semestres I e II. As respostas incidiram nas escalas

maiores, menores (natural, harmónica e melódica), tons inteiros e cromática. Todos os professores recomendam o estudo das escalas, com excepção de um, que parte do princípio que “As escalas foram estudadas no curso secundário, recomendando apenas o estudo das escalas cromáticas por quartos de tom, com vista à interpretação da *Sonata* de Denissow”. O mesmo professor acrescenta que o trabalho é diferente em cada semestre, por exemplo: “quando abordamos música Klezmer ou chorinhos, estudamos as escalas respectivas”. Outro professor sugere que “os exercícios devem ser feitos em grupo, deve parecer algo necessário e não um castigo. Tocar em grupo traz competição positiva e observação mútua para correcções de postura, emissão, dinâmica, etc. Utilizamos o princípio pergunta/resposta e damos especial atenção à importância do corpo, além da componente lúdica!”

No estudo da escala cromática, dois professores utilizam uma variação um tom para cima e meio-tom para baixo. Já na escala hexáfona: “Além da variação em terceiras (13, 2#4, 3#5 [...]), é importante usar a segunda variante: 123, 2#4, 3#5 [...]”. O mesmo professor que sugere a “segunda variante” acrescenta que “os exercícios devem ser estudados com todos os intervalos: terceiras menores, terceiras maiores, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas.”

Tal como nas escalas maiores, também nas escalas menores, a quase totalidade dos inquiridos indica que devem ser estudadas da seguinte forma: início na tónica - nota mais aguda – nota mais grave – tónica. Todos os exercícios devem ser estudados na extensão máxima possível, de modo a desenvolver equitativamente o domínio de todos os registos. Apesar de o lá5 ser a nota limite indicada, parece importante que se estude até ao dó6, já que Goodman atinge essa extensão nos seus solos e são muitas as obras do repertório que exploram esse limite; aliás em obras referidas como essenciais numa licenciatura, como *Concerto No1* e *No2* de Louis Spohr, ou *Clair* de Franco Donatoni, para citar apenas dois exemplos. Outra sugestão muito importante é o estudo sistemático em diferentes tempos, por exemplo ♩=60, ♩=72, ♩=80 [...]. E também com diferentes articulações por exemplo: duas ligadas-duas picadas, duas picadas-duas ligadas, ou outros exercícios do género.

Pergunta 2. Trabalha padrões/exercícios sobre as escalas? Escreva os que utiliza.

Esta pergunta teve respostas diferentes mas todas muito úteis: (1) “Na mesma semana trabalho a maior e as menores a começar na mesma nota: homófonas”. (2) “Em todas as escalas são trabalhadas diferentes formas de articulação e de dinâmica. Cada um dos exercícios pode ser trabalhado com números diferentes, de forma a tocar a mesma escala de diversas maneiras. Os exercícios são feitos na forma descendente e com diferentes articulações, sendo também aplicados nas escalas menores”. (3) “Os exercícios que desenvolvemos sobre as escalas são: em oitavas (legato e staccato), em quintas, quartas e terceiras ascendente e descendente. Por vezes, utilizo certos intervalos numa fórmula repetida tais como Fá-Dó ou Sol-Ré. Fazer trilos nos diversos intervalos e não apenas em segundas maiores e menores, como nos aparece habitualmente, cria leveza e favorece o desenvolvimento técnico”.

Citando um dos professores: “No nível superior uso o padrão atrás referido e não confinado apenas às escalas e aos arpejos. É utópico pensar que cada aluno, sobretudo a nível superior, vai ter paciência para fazer escalas exaustivamente, além do trabalho semanal em grupo que não passa de uma aferição, que é um padrão, ou seja, condensação matemática aplicável a escalas e arpejos e qualquer tipo de passagem em qualquer tipo de música: exercício 1: 1232434564 534231; exercício 2: 1324 3545 3423 1. Esta base simples deve ser usada com quatro ou seis notas por tempo. As quatro permitem o controlo mas tendem a tornar a técnica rígida e pouco musical. As seis permitem desenvolver simultaneamente fluência, destreza técnica e flexibilidade”.

Um professor indicou como método de trabalho a utilização de diversos livros/métodos de apoio, como: “*Omnibook* de Charlie Parker, *O Melhor do Chorinho*, Fritz Kroepsh, *Vademecum* de Paul Jean Jean, *Findings* de Steve Lacy, *Daily Jazz Calistecnic*s de Charlie Parker e *Improvisational Patherns: Contemporary Era*, de David Baker”.

Pergunta 3. Quanto aos arpejos, quais devem ser estudados e que padrões/exercícios devem ser trabalhados?

Também nesta resposta houve grande unanimidade. Mantém-se o princípio de explorar toda a extensão do instrumento tónica – mais aguda – mais grave – tónica. Tríades maiores e menores; quatríades maiores (com sétima maior); dominantes (com sétima menor), menores de sétima e sétima diminuta”. “O final de cada exercício deve ter mais ou menos uma nota para resolver na tónica, e tocado sem paragens em legato e staccato” acrescenta outro professor. Os arpejos e as inversões são de três e quatro notas respectivamente. Um dos professores considera fundamental o que chama de: “Exercício de vocalizo: 1351354275421; este exercício começa em Mi e é feito subindo sempre meio-tom na tonalidade base, ou seja Mi, Fá, Fá#.”

Um dos professores caracterizou da seguinte forma um dos exercícios mais apreciados pelos seus alunos: “Exercício do pêndulo: 1, 12, 123, 1234, 12345, etc. Este pêndulo também pode ser aplicado à escala cromática da mesma forma 1212321234 etc.” Outro professor refere que, aproveitando uma passagem da parte de clarinete da obra *Pedro e o Lobo*, de Sergei Prokofiev, desenvolveu o seguinte exercício a partir da passagem original: “Fui subindo sempre em meios-tons e, quando cheguei aos agudos, estudei de forma descendente” (ver Exemplo 64).

Pergunta 4. Que métodos recomenda sobre o estudo técnico das tonalidades?

As respostas a esta pergunta permitiram recolher uma diversidade de informação que vai para além do universo do clarinete e está organizada no Quadro 29 para consulta. Uma importante sugestão dada foi "trabalhar os vários exercícios sempre de memória".

Metódo	Autor
<i>Três cadernos de estudos melódicos</i>	Paul Jean Jean
<i>Taglish studien op. 63</i>	Carl Barmann
<i>Studie Suglly Arpejio op. 39</i>	Robert Stark
<i>Arpejio – Technic op. 52</i>	Robert Stark
<i>Tenish Oblugen fur clarinete</i>	Vaxi Chiula
<i>Les Games do Clarinetiste</i>	Iyves Didier
<i>416 Etoden fur Klarinette</i>	Hien Forts
<i>Métodos de Flauta</i>	Trevor Wye
<i>Estudos de É. Cracamp op. 168 (com revisão e adaptação de Jacques Lancelot)</i>	Jyacinthe Klose
<i>Art e Técnica</i>	Alessandro Carbonare
<i>Gun and Music</i>	Steve Lacy
<i>Alem Boái Yochk, Osefser</i>	Steve Lacy
<i>Método de flauta</i>	Tafanel e Gober
<i>New Directions for Clarinet</i>	Philippe Kernfeldt
<i>Método de oboé</i>	Einst Oligher

Quadro 29
Métodos sugeridos para estudo do clarinete

Pergunta 5. Trabalha improvisação com os seus alunos? Como costuma fazê-lo?

Essencialmente, a resposta foi não, no entanto, alguns professores consideraram importante o facto de os alunos escreverem as cadências dos concertos clássicos como os de Crusell ou Weber. Outro professor referiu as suas experiências: "Através de uma base harmónica, desenvolver pequenos conceitos de improvisação. Raramente quando acontece, peço para os alunos escolherem um conjunto de sons que lhes sejam

familiares e os movimentem através de vários ritmos. Normalmente são coisas pouco aprofundadas”.

Pergunta 6. Que métodos de improvisação recomenda?

Todos os professores responderam não a esta questão e alguns lamentam mesmo o facto de não terem tido contacto com esta área da música, na sua própria formação.

Pergunta 7. Os seus alunos tocam habitualmente obras com improvisação? Quais?

Um dos professores respondeu: “A improvisação é abordada apenas em certos casos de obras mais contemporâneas, com secções abertas nas quais o compositor apela à improvisação, mas não obras com improvisação no sentido jazzístico do termo”. Outro professor referiu: “Tocamos obras minhas, músicas tradicionais, arranjos de *standards* de jazz, chorinhos e música judaica”, e acrescenta que: “Obras de compositores como Valentino Bucchi, Luciano Bério ou Franco Donatoni foram referidas como improvisações escritas, e devem ser tocadas como tal.”

Apenas um professor respondeu positivamente, da seguinte forma: “Quando fazemos chorinho aprendemos os acordes e cada um improvisa sobre uma sequência. Por exemplo a *Sonata para Clarinete e Piano* de Poulenc tem uma ligação improvisada. Começamos com uma célula musical, depois o outro transforma. Em função do número de alunos, fazemos duos, trios ou quartetos; quanto aos exercícios, podem ser: imitação, oposição, complementaridade, independência. Por vezes também fazemos improvisação controlada: uma nota, um registo, só ruídos, etc.”

Pergunta 8. Indique as cinco peças do repertório de clarinete que todos os alunos devem tocar numa licenciatura.

Também esta pergunta deu origem a uma grande diversidade de respostas. Um dos professores referiu a importância de abordar “uma obra romântica entre Brahms, Schumann e Weber”. Outro, referiu como essencial a escolha de “um concerto entre Copland, Nielsen, Spohr, uma peça para clarinete solo (moderna, contemporânea) e uma peça francesa entre Debussy, Poulenc, Milhaud.” Também foi referido o desafio: “Uma obra virtuosa do tipo *Variações sobre o Carnaval de Veneza*, ou *Fantasia sobre o Rigolletto*, etc. [...]”. Em termos de carreira, um dos professores considerou o *Concerto K. 622* de W. A. Mozart de extrema importância por “ser de uso obrigatório em todos os concursos para orquestra”.

É curioso registar que das cinco obras mais referidas, Goodman apenas não tocou as *Three Pieces for solo Clarinet*. Todas as outras obras referidas nesta resposta fazem parte do Quadro 30, por ordem de escolha, ou seja, da sexta em diante, uma vez que as cinco mais importantes para os inquiridos ficaram colocadas no Quadro 17.

Obra	Autor
<i>Concerto</i>	Aaron Copland
<i>Sequenza IX a</i>	Luciano Bério
<i>Concerto</i>	Jean Françaix
<i>Langará</i>	Alexandre Delgado
<i>Sonata</i>	Yves Deverney
<i>Sonata</i>	Leonard Bernstein
<i>Clair</i>	Franco Donatoni
<i>Concerto No 1</i>	Carl Maria von Weber
<i>Sonata</i>	Francis Poulenc
<i>Concerto No 2</i>	Carl Maria von Weber
<i>Fantasiestücke Op. 73</i>	Robert Schumann
<i>Integrais II</i>	João Pedro Oliveira
<i>Concerto No1</i>	Louis Spohr
<i>In Friendship</i>	Karl Heinz Stockhausen
<i>4 Peças</i>	Alban Berg
<i>Três Fragmentos</i>	António Pinto Vargas
<i>Sonatina</i>	Joseph Horovitz
<i>Romanzen Op. 94</i>	Robert Schumann
<i>Sonate for Clarinet in Bb solo</i>	Edison Denissow

Quadro 30
Repertório essencial para a licenciatura em clarinete

Questionário B

Instituições dos professores de jazz participantes:

- Escola de Jazz de Sines
- Escola de Jazz do Barreiro
- Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal
- Escola JB jazz
- Escola Superior de Música de Lisboa
- Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo
- Universidade de Évora
- Universidade Lusíada

Pergunta 1. Em sua opinião, quais os modos mais utilizados no jazz? Enumere-os a partir do mais importante.

As respostas reflectiram unanimidade na referência a todos os modos da escala maior, com especial importância para o jônio, dórico, lídio, e mixolídio; modos da escala menor melódica; escalas simétricas, diminutas TM (tom-meio tom) MT (meio tom-tom) e escalas de tons inteiros; pentatônicas, especialmente as menores e a escala de *blues*. Um professor referiu que "O estudo regular e a aplicação sistemática de uma metodologia própria, baseada na repetição recorrente dos mesmos exercícios de referência, permite avaliar a evolução." Esta ideia será tomada em linha de conta na elaboração da proposta metodológica.

Respondeu um dos professores: "É difícil estabelecer uma ordem hierárquica, porque dependerá sempre do tipo de temas e até do gosto individual de cada um, há quem use mais determinado som ou modo e há quem use outro tipo de escalas e respectivos modos, no entanto, acho que o modo dórico, jônio, lídio, mixolídio (escala maior); lídio dominante, superlórico (escala menor melódica), e escalas diminutas serão talvez os mais usados. Ressalvo que tem muito que ver com o tipo de temas e mesmo com a abordagem pessoal de cada improvisador".

Outro professor referiu também aspectos de natureza estética e respondeu o seguinte: "Dependendo da época, a utilização dos modos tem sofrido "modas", períodos de maior utilização de um ou de outro. Se por um lado, como professor, ensino os modos sob determinada sequência, essa sequência não reflecte o grau de importância que eu lhes dou como improvisador. Assim opto por mencionar uma ordem pela qual ensino os modos".

Outra resposta refere: "Não penso que uns sejam mais importantes que outros. Suponho que o importante é tocar boas melodias, independentemente do modo em que são construídas, tanto que há várias boas melodias que não são próprias de nenhum dos modos gregos ou da menor melódica, ou outros quaisquer. Diria que é importante saber

os modos e como podem ser utilizados num contexto musical, mas não creio que uns sejam mais importantes do que outros. Apesar disso, penso quais as notas mais importantes dos modos: maior, menor melódica e menor harmónica”.

“Para improvisar, é necessário desenvolver relação entre os sons e a consciência harmónica (ouvido funcional), ou seja, notas estáveis/atracção gravítica.” O mesmo professor acrescenta ainda: “Os modos são uma consequência da teoria da harmonia. É essencial conhecer a escala maior (modo jónio), a menor melódica e menor harmónica em todos os tons. No fundo, penso na relação de cada nota com a fundamental do acorde e em notas específicas que resolvem para outras. Penso na nota alvo e todas as outras gravitam à sua volta.”

Pergunta 2. Com vista ao estudo dos modos, enumere os padrões melódicos mais úteis a estudar.

Mais uma vez, as sugestões de ambos os questionários é semelhante, embora o Questionário B seja mais aprofundado. Uma das sugestões frisa que “Pelo facto de, em minha opinião, o jazz (e qualquer outra música improvisada) lidar muito mais com processos do que com reprodução de padrões melódicos, não irei mencionar nenhum motivo melódico em especial. Em todo o caso, qualquer padrão melódico é intrinsecamente interessante. Embora, em termos de jazz, seja em que estilo fôr, muito mais relevante é o processamento do motivo do que o motivo em si.”

Outro professor atribui importância aos padrões num contexto harmónico: “Suponho que é importante estudar alguns padrões e escalas de maneira a desenvolver os dedos e a velocidade mental no contexto de um modo. De qualquer forma, não acredito muito no estudo mecânico – sempre que posso, tento aplicar padrões a um contexto harmónico.”

A resposta seguinte lança diversas ideias a praticar: “Fazer a escala de tónica a tónica, dentro de cada oitava, (ascendente e descendentemente); fazer a escala com o padrão

das terceiras (132435, etc.); grupos de quatro notas (1234,2345,3456, etc.). Fazer por quartas, quintas, sextas e sétimas. Fazer sempre ascendente e descendente e até misturar os dois para não se tornar rotineiro (padrão das terceiras: 13, 42, 35, 64, 57, 86 [...], por exemplo). Muito importante, diria mesmo vital para quem improvisa, é perder algum tempo a improvisar livremente com a escala ou modo que se está a estudar, tocar sobre os acordes para ter noção do que vale ou a que soa cada uma das notas da escala e a sua relação com o acorde.”

Outra resposta acrescenta a importância da articulação e do ritmo: “O jogo das terceiras poderá ser bastante útil. Deve ser estudado em todos os tons descendente e ascendente, incluindo as variações: 3124, 5346, etc. Além deste estudo interválico penso que os mais importantes serão as acentuações e os ritmos criados!”

Segue-se uma importante visão das melodias: “As melodias saem das notas da escala. As melodias mais simples são fragmentos das escalas. Notas dentro de um saco.” A mesma resposta refere também que: “No estudo dos padrões, o que considero mais útil é começar nas terceiras dos acordes, mas será interessante trabalhar as aproximações a todos os graus da escala.”

As escalas até à nona permitem preencher em colcheias um compasso quaternário. Esse exercício foi recomendado nos modos todos e representado assim: “123456789 87654321.” O mesmo professor sugere também, com recurso aos números árabes, os seguintes exercícios: “(1) 1 2, 123, 1234, 12345, etc. (2) 13531, 13575731 etc. Estes exercícios devem ser praticados sem interrupção.” O mesmo professor refere também os seguintes padrões melódicos: “(1) 1 2 3, 2 3 4 (recursos melódicos); (2) 1 3 5 2 (começo no 5 ou no 1 a descer); (3) 1 3 5 7 2 4 6 8; (4) terceiras; (5) quartas; (6) igual a (2) invertido, (7) igual a (3) invertido, (8) igual a (4) invertido, e (9) igual a (5) invertido.”

Pergunta 3. Quantos aos arpejos, indique os mais importantes utilizados no jazz.

As propostas referem de forma geral todos os arpejos pertencentes a tonalidades maiores e menores (tríades e quatríades). Um dos professores refere a importância do conhecimento harmónico: “Acredito que é importante saber os arpejos maiores e menores, mas à medida que avançamos na sabedoria harmónica do jazz percebemos que as possibilidades de explorar arpejos são muitas, por exemplo, o som que resulta dos acordes que surgem da super estrutura dos acordes (extensões) – que são muito utilizadas para acompanhar e improvisar no jazz. Acredito que é importante conhecer as possibilidades dentro de um acorde e as extensões permitidas – a partir daí podem-se utilizar estes arpejos que oferecem uma infinidade de recursos”.

Outra sugestão reforça a questão harmónica e propõe o seguinte: “Mais importante que saber os arpejos, são as notas de um acorde. Embora dependa de quem os toca: 1357 e respectivas inversões (3571, 5713, 7135). Assim como: 3579, 57911, são muito úteis no contexto da improvisação, os arpejos das tríades são por vezes usados fora do contexto harmónico ou fora do acorde (ex: fazer tríade de D maior sobre CMaj7 para obter o som lídio).” Outro professor sugeriu que “Cada aluno deverá inventar os seus próprios padrões, mais cedo ou mais tarde chegará a qualquer exemplo que se possa dar”.

Será necessário inserir previamente o estudante neste contexto. Neste sentido, citando um dos professores: “Será importante tocar todas as quatríades: arpejo maior de sétima (Maj7); arpejo menor de sétima (m7); arpejo de sétima (7); as várias dominantes (7, 7b9, 79, 711, 7b13, 75). Os arpejos -7, ø ou -7b5 e meio-diminuto em todas as inversões e naturalmente em todos os tons. Para tal é importante sistematizar o estudo para não esquecer nenhum. Maior (Maj7, Maj711), Menor (m7 ou mMaj7) e diminuto (dim. ou o7), tríade aumentada (5 ou aum.).” O Quadro 18 sintetiza todos estes arpejos, a sua cifra e graus respectivos.

Pergunta 4. Refira os padrões melódicos mais úteis no estudo dos arpejos.

Apesar das quatriades simples e com extensões (Quadro 20) merecerem maior destaque, também foram sugeridos exercícios para as tríades (Quadro 19), no entanto, as respostas referiram ainda alguns conceitos importantes:

- “Não penso tanto nestes termos, creio que a resposta depende do contexto musical e do objectivo que se tem na aplicação desses arpejos. No entanto, será sempre importante tocar os arpejos como se estivéssemos a tocar um instrumento harmónico (pensamento harmónico): Dom7, Maj7, etc.”
- “Não estudo padrões, tento usá-los quando improviso”.
- “Fazer sempre ascendente e descendente; acho isso fundamental para evitar a rotina.”
- “Fazer descendente antes do ascendente, já que o hábito leva-nos sempre a tocar primeiro ascendente e só depois descendentemente.”

Pergunta 5. Que aspectos considera mais importantes no estudo da improvisação?

Esta pergunta motivou uma grande diversidade de respostas, pelo que será dividida em quatro tópicos: 5.1 Estudo prévio; 5.2 Antes de improvisar; 5.3 Aspectos importantes durante a improvisação; 5.4 Tocar em grupo. A secção 5.3 por ser muito extensa, está subdividida em: 5.3.1 Aspectos rítmicos e 5.3.2 Aspectos melódicos e harmónicos.

Numa das respostas encontramos a seguinte afirmação que compara o jazz à música erudita: “A qualidade da composição em tempo real é tão importante como na música erudita. Estou a tocar em grupo, estou a improvisar com um grupo, tendo em conta aspectos previsíveis, menos previsíveis e imprevisíveis.”

“Na música erudita está tudo definido. Ao contrário, o improvisador no jazz utiliza tudo menos material pré-definido. A agilidade mental é crucial, pois a música diz-te o que deves tocar, é a música que pede. É preciso pôr qualquer coisa cá fora e depois trabalhar sobre isso. O material de estudo surge na sessão de estudo, é pegar no instrumento e tocar. Na música erudita, estudas o que vais tocar enquanto no jazz, o improvisador estuda o instrumento, escalas, arpejos, som e à noite toca um solo. Estudar com um bom tempo, eventualmente com metrónomo e imaginar tudo, o grupo, a bateria, o baixo, a harmonia.”

Outro professor acrescenta o seguinte: “O mais importante é improvisar enquanto pratico, ter sempre consciência harmónica e rítmica e prestar atenção aos problemas rítmicos com a melodia. De qualquer forma, menciono factores relevantes num motivo melódico: contorno melódico (equilíbrio entre movimentos ascendentes e descendentes), textura (organização intervalar do motivo), extensão (número de notas).”

5.1 Estudo prévio

No estudo prévio com vista à improvisação, foram descritos muitos conselhos e constatações que serão apresentados sob a forma de tópicos para facilitar a leitura:

- “Bom domínio técnico e desfrutar durante as sessões de estudo, pois o músico passa muito tempo com o instrumento.”
- “Brincar com o instrumento o mais possível e experimentar coisas novas.”
- “Método e objectivos definidos.”
- “Estudar com método e de forma constante. Acima de tudo, escolher muito bem os tópicos a trabalhar. Por objectivos a alcançar a curto e médio prazo.”
- “Perseverança, persistência e disciplina são necessárias ao desenvolvimento e aplicação metódicas do conhecimento empírico.”

- “Memorização e interiorização da progressão harmónica, decorar as melodias e respectivas harmonias (tocar de cor com estrutura integrada), para ganhar independência da partitura.”
- “Mudar os exercícios sem aterrar ou seja passar de 2 para 3, 4 etc. Pois, durante um solo o processo também é contínuo.”
- “Conhecimento profundo da harmonia e desenvolvimento da memória auditiva.”
- “Conhecimento da herança cultural (história, conhecimento da tradição, obras de referência, repertório, etc). Conhecimento dos aspectos da mística e códigos musicais, assim como da estética ao nível da harmonia, ritmo e construção melódica.”
- “Transcrições de solos de vários instrumentistas.”
- “Pensar em música e entendê-la sem precisar do instrumento.”
- “Praticar ideias claras, motivos rítmicos e melódicos, sobre harmonias funcionais.”
- “Usar todos os exercícios referidos ou até outros, como meio para chegar a um fim, ou seja, mesmo sendo coisas mais técnicas, que sejam feitas da forma o mais musical possível.”

5.2 Antes de improvisar

Com algumas exceções, o jazz é uma música essencialmente de grupo. Seguidamente serão enumerados diversos conselhos relacionados com a preparação individual para a improvisação em grupo:

- “Conhecimento articulado de todos os modos (escalas) e respectivos arpejos.”
- “Dominar as escalas (modos) em todos os tons.”
- “Estudo sistemático em doze tons para adquirir fluência em qualquer desafio harmónico/melódico. Criar, estudar padrões e melodias em todos os tons.”
- “Padrões das progressões II-V7-I do Aebersold e outros.”

- “Treino auditivo para fácil reconhecimento melódico-harmónico.”
- “Capacidade de selecção e orientação do material de trabalho, áudio e escrito.”
- “Audição de referências musicais, ouvir muita música, especialmente os mestres, tirar solos, decorar os mesmos e copiar nota a nota, inflexão a inflexão os seus solos.”
- “Analisar profundamente a harmonia de *standards*. Aprender e decorar as canções do repertório tradicional do jazz. Perceber/Sentir/Aprender as progressões harmónicas que enquadram as melodias.”
- “Transcrições, discos, ouvir e ir atrás do que nos interessa e motiva. Imitar e interferir com o material. Tocar por cima dos discos. Tirar solos, escrevê-los e analisá-los.”
- “Estudo de motivos como base da estrutura de um solo, estudo de frases idiomáticas, motivos e figuras rítmicas específicas.”
- “Treinar o desenvolvimento de pequenos motivos melódicas e/ou rítmicos.”

5.3 Aspectos importantes durante a improvisação

Em relação ao objectivo principal do músico de jazz, o solo improvisado, são muitas as ideias que se podem retirar do Questionário B. uma vez que as ideias são resumidas, serão apresentadas em tópicos, porém as duas respostas mais elaboradas dizem o seguinte: (1) “Procurar direcção no solo, que conduza à profundidade na música, intensidade, lirismo, expansão harmónica e melódica, utilização dos silêncios (pausas). Tornar naturais coisas mais elaboradas faz parecer simples coisas mais complexas. Relação espiritual com a música é algo que paira à volta da vida.” Outra resposta sugere princípios básicos a ter em conta: (2) “Introdução na improvisação de fragmentos melódicos e/ou rítmicos de outros *standards*. Entender a arquitectura básica do pensamento harmónico jazzístico. Noção de forma, garantir que sinto sempre os grupos típicos de quatro e oito compassos, sentir o primeiro tempo de cada compasso; no fundo, nunca perder a noção de quadratura e de forma.” Seguem-se agora as ideias expressas em frases mais curtas:

- “Escutar enquanto se toca, ter uma audição activa.”
- “Quando improviso tenho uma conversa com alguém.”
- “Utilização de células rítmicas diferentes no desenvolvimento do discurso improvisativo, alternância de pausas e padrões de improvisação.”
- “Sentido melódico, desenvolver ideias melódicas, fazer com que cada frase melódica tenha uma continuidade e um fim (resolver as frases melodicamente).”
- “Bom som, uma boa escolha de notas com bom tempo, pois um mau som pode deitar tudo a perder.”
- “Domínio daquilo que se está a tocar, evitar que os dedos mandem e que o solo se torne numa sucessão de notas sem grande lógica e sem condução.”
- “Bom sentido harmónico, tocar os acordes, seguir a harmonia.”
- “Liberdade improvisatória sobre o instrumento. Capacidade de construção e desconstrução.”
- “Capacidade interior de desenvolver ideias melódicas e rítmicas a transpor para o instrumento.”
- “Prazer na descoberta do universo musical interior.”
- “Desenvolvimento do discurso a solo, tendo em conta a sua construção gradual.”
- “Recurso em termos energéticos: clímax, respiração, pausas, silêncios, lirismo, intensidade, condução de energia e intensidade do solo.”

5.3.1 Aspectos rítmicos

Foram feitas várias referências à importância de estudar improvisação com metrónomo para adquirir: “Sentido rítmico, precisão rítmica.” Também no sentido de apurar o ritmo: “Estudar a fluidez rítmica através de polirritmias, como grupos de cinco, três, dois. Compassos de cinco e sete tempos são uma boa forma de estudo. Articulação das colcheias no *bebop* (Parker é uma autoridade). Lidar com os tempos fortes com flexibilidade. pulsações fortes fora do primeiro tempo. A música está mais no ar (ouvido) do que nos livros”; “Tempo (o estudo com metrónomo) ou por cima dos discos”; “*Groove* / ritmo, nunca perder a métrica (forte-fraca)”; “Ritmo – criar

diferentes paletes rítmicas. Invenção rítmica.”

5.3.2 Aspectos melódico/harmónicos

- “Desenvolvimento temático.”
- “Linguagem, sotaque (articulação), maneirismos, improvisação escalar. O Discurso melódico pode ser cromático, escalar ou arpejado (intervalos maiores). As linguagens podem ser por exemplo: *bebop*, modal ou *dixieland*.”
- “Condução melódica, criar uma linha melódica interessante sem alterar demasiado o tema original.”
- “Estudo de sequências harmónicas específicas, condução e sentido harmónico, conteúdo harmónico, não sair da harmonia.”
- “Repetição de motivos.”
- “Conhecimento das sequências harmónicas e noção da estrutura formal.”
- “Ouvir, encontrar as suas próprias frases, não as dos outros.”

5.4 Tocar em grupo

Partindo do princípio de que a improvisação se faz no contexto de grupo, foram referidas as seguintes ideias:

- “Trabalho em conjunto (ensemble) para o desenvolvimento da interligação entre instrumentistas. Mas, ao mesmo tempo, ter consciência da sua linguagem, querer exprimir-se de uma forma pessoal. Não perder a individualidade, não ser um imitador.”
- “Tentar tocar com músicos mais experientes e altruístas que podem ajudar a desenvolver a capacidade improvisativa e ter uma grande disponibilidade para ouvir e reagir ao discurso musical dos outros improvisadores.”
- “Conhecimento das práticas sociais partilhadas pelo grupo de improvisadores (formas de interacção, partilha de conhecimento, etc.).”

- “Diálogo musical entre músicos, ouvidos bem abertos ao que os outros podem estar a sugerir.”

Pergunta 6. Que bibliografia/métodos recomenda ao estudante de improvisação?

A compilação de *standards* mais utilizada pela comunidade jazzística intitulada *Real Books* e a colecção de livros/métodos de Jamey Aebersold em 112 volumes, são os livros mais conhecidos. Em termos de solos é essencial conhecer o famoso *Omnibook* de Charlie Parker e outros livros de solos transcritos. Um professor escreve que: “A “bibliografia” mais importante são os discos e os concertos, ouvir muita música e tentar imitar. Tentar aprender com ela e pôr em prática. Ouvir um solo como um todo, ele é consequência do todo da banda e deve ser ouvido como tal.” No pólo oposto, outro professor refere: “Não são necessários métodos, bastam os discos e um bom tratado de harmonia.” Quanto aos livros um professor sugere ainda: “ Para começar diria que *How To Improvise* de Hal Crook e as primeiras dez páginas do volume 21 da colecção do Jamey Aebersold são muito boas.” As outras sugestões fazem parte do Quadro 31.

Título	Autor
<i>Thesaurus of Scales</i>	Nicholas Slominsky
<i>How To Improvise</i>	Hal Crook
<i>How to Compose</i>	Hal Crook
<i>Beyond Rhythm Changes</i>	Hal Crook
<i>Patterns for Jazz</i>	Jerry Coker
<i>Jazz Theory Book</i>	Mark Levine
<i>Effortless Mastery</i>	Kenny Werner
<i>Forward Motion</i>	Hal Galper
<i>A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody</i>	David Liebman
<i>Inside Improvisation vol. 6 ("Pentatonics")</i>	Jerry Bergonzi
<i>Inside Improvisation Series vol. 7</i>	Jerry Bergonzi
<i>Jazz-The Infinite Art of Improvisation</i>	Paul Berliner
<i>How to Play Bebop vols.1-2-3</i>	David Baker
<i>Lydian Chromatic Concept</i>	David Baker
<i>Jazz Improvisation</i>	Garrison Fewell
<i>The Art of improvisation</i>	Bob Taylor
<i>Vols. 1, 3, 21</i>	Jamey Aebersold
<i>A Chromatic Approach to Improvise</i>	David Liebman

Quadro 31

Livro de apoio para o estudo da improvisação

Pergunta 7. Do ponto de vista pedagógico, quais são os seus cinco temas/interpretações de jazz favoritos?

Esta resposta suscitou também alguns conselhos importantes que são apresentados de seguida. Ouvir de forma activa é a sugestão mais recomendada: “Antes da bibliografia, usa a discografia. As transcrições de solos, desde que estudadas com as gravações originais (para captar as nuances que não se conseguem traduzir em notação musical.” Outro professor refere: “Recomendo ouvir todos os discos, com toda a atenção do mundo, e tentar assimilar e até copiar o que ouvimos e gostamos. Devemos depois perceber como é que isso que copiámos ou ouvimos foi construído, decompondo-o.

Assim, aprendemos não só a imitar os falantes do jazz mas também a compreender o que cada palavra significa.” Outra resposta refere: “*Blues, I Got Rhythm*, uma balada, ou algo totalmente livre, por exemplo música portuguesa, qualquer coisa conhecida serve para praticar improvisação.” Os temas recomendados do ponto de vista pedagógico encontram-se reunidos no Quadro 32.

Tema	Autor (es)
<i>Out of Nowhere</i>	Johnny Green – Edward Heyman
<i>Lady Bird</i>	Bud Powell
<i>Giant Steps</i>	John Coltrane
<i>All or Nothing at All</i>	Jack Lawrence – Arthur Altman
<i>Stella by Starlight</i>	Ned Wastingon – Victor Young
<i>Cherokee</i>	Burnin’ – Payin’ Dues
<i>Doxy</i>	Sony Rollins
<i>Watermelon Man</i>	Herman Hancock
<i>In a Sentimental Mood</i>	Duke Ellington – Irving Miles – Mannie Kurtz
<i>Oleo</i>	Miles Davis
<i>Along Came Betty</i>	Benny Golson
<i>Ruby, my Dear</i>	Thelonious Mounk
<i>My Favourite Things</i>	Richard Rodgers – Oscar Hammerstein
<i>Blue In Green</i>	Miles Davis
<i>Maiden Voyage</i>	Herbie Hancock
<i>Tune Up</i>	Miles Davis
<i>Confirmation</i>	Charlie Parker
<i>Joy Spring</i>	Cliford Brown
<i>How High The Moon</i>	Morgan Lewis – Nancy Hamilton
<i>Solar</i>	Miles Davis
<i>Take The “A” Train</i>	Billy Strayhorn
<i>Strolin’</i>	Horace Silver
<i>Now’s the Time</i>	Al Sherman – Al Lewis
<i>Blue Bossa</i>	Kenny Dorham
<i>Satin Doll</i>	Billy Strayhorn – Duke Ellington – Johnny Mercer
<i>Song For My Father</i>	Horace Silver - Maiden Voyage - Reharmonized Standards
<i>SideWinder</i>	Lee Morgan
<i>Three O’Clock in the Morning</i>	Dorothy Terriss – Julian Robiedo
<i>Body and Soul</i>	Dan Haerle’s
<i>My Funny Valentine</i>	Lorenz Hart – Richard Rodgers

Quadro 32
Temas para iniciação à improvisação

Também as interpretações recomendadas suscitaram diversos comentários e sugestões como:

- “*Corcovado* – Stan Getz / João Gilberto. A bossa nova e o jazz, uma das fusões mais bem conseguidas na história do jazz.”
- “Miles em *So What* (1958), cantoras e Freddie Hubbard são bons para aprender.”
- “A linguagem *bebop* de Charlie Parker e John Coltrane (mais denso).”
- “A escola inglesa é mais aberta especialmente no compasso 3/4, temos que ouvir tanta coisa... o compasso 3/2 da Europa é mais rico que o 3/4 Americano.”
- “John Taylor, Kenny Wheeler tocam jazz muito desenvolvido.”
- “*So What*, qualquer dos solos”.
- “*Parker’s Mood* - Charlie Parker.”
- “*Kind of Blue* - Miles Davis.”
- “Os discos do Miles acabados em ING (*walking, steaming, working, smoking, relaxing*).”
- “Bill Evans and Tony Bennett pelos incríveis acordes de piano.”
- “Qualquer performance do Keith Jarrett.”

No Quadro 33 estão contidas as interpretações favoritas dos professores de jazz que responderam ao Questionário B:

Título do disco	Músico/Grupo
<i>Kind of Blue</i>	Miles Davis
<i>All the Things You Are</i>	Frank Rosalino
<i>Song for My Father</i>	Horace Silver
<i>Side Winder</i>	Lee Morgan
<i>Body and Soul</i>	Coleman Hawkins
<i>Three O'Clock in the Morning</i>	Dexter Gordon
<i>Skylark</i>	Chris Cheek
<i>My Funny Valentine</i>	Jim Hall
<i>Paris Concert (1988)</i>	Keith Jarret
<i>Despedida</i>	Mário Laginha
<i>The Koln Concert</i>	Keith Jarret
<i>Over the Rainbow</i>	Keith Jarret
<i>Antropology</i>	Meldau and Rossy Duo
<i>Drume Negrita</i>	Perico Sambeat Quartet
<i>Live at Carnegie Hall (1964)</i>	Miles Davis
<i>Charlie Parker With Strings</i>	Charlie Parker
<i>My Favourite Things</i>	John Coltrane
<i>Tom Jobim ao Vivo em Minas</i>	Tom Jobim
<i>Confirmation</i>	Charlie Parker
<i>Sophisticated Lady</i>	Duke Ellington
<i>Rio</i>	Wayne Shorter
<i>Beatrice</i>	Joe Henderson
<i>Autumn Leaves</i>	Chet Baker
<i>West end Blues</i>	versão original de Armstrong
<i>Plays the Blues</i>	John Coltrane
<i>Trouble in Mind</i>	Archie Shepp Horace Parlan
<i>How High the Moon</i>	Ella Fitzgerald
<i>Blues Connotation</i>	Ornette Coleman

Quadro 33
Gravações sugeridas

Conclusões dos dois questionários

Muitos professores de jazz referiram exercícios explorados pelos professores de clarinete. No ensino tradicional de clarinete, o estudo das tonalidades centra-se nas maiores e menores relativas: natural, harmónica e melódica com os respectivos arpejos (facto confirmado pelo Questionário A). Como sabemos, estas escalas têm sons distintos, mas a sucessão de intervalos varia muito pouco, pois só uma nota muda por completo a essência de uma escala. O melhor exemplo disto é a escala menor melódica em relação à maior que, na sua forma ascendente, apenas varia no terceiro grau, que é menor na melódica. Esta pequena diferença separa dois universos distintos, já que estas duas escalas são as que mais modos dão ao jazz (como podemos confirmar nas respostas ao Questionário B). Por que não trabalhar também os outros modos que derivam destas escalas, como entidades sonoras independentes?

Índice remissivo

- Aaron Copland.....21, 22, 25, 29, 30, 61,
63, 230, 237, 252, 270
- Arpejo 0, 96, 138, 153, 158, 159, 160,
163, 164, 171, 172, 173, 177, 187,
193, 196, 215, 216, 226, 227, 228,
229, 274, 280
- Bach 23, 29, 31, 101, 102, 103, 104, 252
- Bartók 11, 20, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 36, 39, 42, 44, 146, 149, 150, 183,
188, 196, 214, 226, 227, 230, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 252
- Bebop* 115, 209, 220, 227, 228, 229, 282
- Beethoven 20, 24, 31, 61, 101, 103, 189,
252
- Big Band.....6, 114, 133, 135, 154, 251
- Boogie Woogie*.....129
- Carl Nielsen ...12, 22, 33, 196, 198, 211,
252
- Carnegie Hall.....9, 10, 11, 13, 32, 132,
133, 149, 184, 246, 248, 285
- Charlie Parker ..115, 116, 117, 121, 124,
265, 281, 283, 284, 285
- Cifra209, 216
- Clarinete6, 11, 237, 268
- Claude Debussy11, 211, 252
- Contrasts*..11, 20, 25, 27, 28, 29, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 146, 149, 163, 176, 177, 183,
188, 194, 196, 214, 226, 238, 239,
240, 241, 252, 288
- Cootie134, 149, 165, 182
- Derivations* ... 25, 29, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 109, 144, 150, 154,
172, 174, 176, 177, 193, 229, 252
- Dórico 209, 216, 227
- Duke Ellington..... 9, 62, 113, 134, 135,
149, 155, 182, 249, 283, 285
- Ebony Concerto* .. 22, 29, 46, 47, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 87, 176,
177, 182, 193, 194, 214, 219, 229,
252
- Ensino 190
- Eólio..... 209, 216, 227
- Escala..... 175, 226, 227, 228, 229
- Frígio..... 122, 209, 227
- Gene Krupa... 8, 9, 10, 14, 16, 115, 133,
140, 141, 154
- George Gershwin 5, 12, 20, 23, 127,
133, 218, 243, 252
- Harry James 8, 9, 114, 134, 154, 156
- Improvisação... 106, 184, 226, 227, 228,
229, 263
- Johannes Brahms 12, 17, 19, 20, 211,
252
- John Coltrane 124, 283, 284, 285
- Klezmer* 226, 264
- Leonard Bernstein 21, 22, 26, 29, 62, 76,
77, 78, 252, 270
- Lídio..... 209, 216, 227

Lionel Hampton.....	9, 14, 87, 134, 149, 161, 165	Stravinsky	14, 22, 29, 30, 31, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 69, 79, 109, 112, 146, 176, 182, 196, 211, 219, 240, 243, 252
Martinu	252	Superlório.....	209, 229
Milhaud.....	20, 21, 23, 25, 61, 252, 269	Swing... 7, 8, 9, 14, 15, 17, 94, 100, 113, 114, 124, 127, 128, 131, 132, 133, 135, 139, 140, 150, 154, 168, 169, 179, 181, 220, 228, 230, 235, 237, 238, 245, 246, 251	
Mixolídio	209, 227	Teddy Wilson.....	140
Morton Gould	12, 22, 25, 29, 85, 86, 87, 109, 144, 150, 230, 252	Tetracorde	122
Mozart....	5, 6, 11, 12, 20, 21, 22, 23, 24, 33, 61, 63, 97, 101, 103, 181, 192, 196, 211, 230, 252, 269	Walking bass.....	229
New Orleans	3, 4, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 123, 124, 128, 135, 140, 147, 148, 173, 176, 179, 194, 220, 227	Weber..	12, 20, 21, 22, 24, 97, 103, 230, 252, 269, 270
Prelude, Fugue and Riffs ...	1, 22, 26, 29, 78, 84, 87, 154, 194, 225, 227, 252	Wilson	8, 9, 16, 133, 134, 140, 141, 149, 154
Ragtime.....	108, 109, 128, 226	Woody Herman.....	26, 47, 78