

Pablo Andrés Passini

A Improvisação e o momento:
Abordagens de três performances de
Misterioso de Thelonious Monk,
pelo Paul Motian trio

Belo Horizonte

2013

Pablo Andrés Passini

**A Improvisação e o momento:
Abordagens de três performances de
Misterioso de Thelonious Monk,
pelo Paul Motian trio**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Orientador: Sergio Freire, UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música da UFMG

Belo Horizonte

2013

P288i Passini, Pablo Andrés

A improvisação e o momento: abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian trio. / Pablo Andrés Passini. --2013.

106 fls., enc.; il.

Orientador: Sérgio Freire.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia, anexos e CD-ROM contendo exemplos musicais.

1. Improvisação 2. Monk, Thelonious . I. Título. II. Freire, Sérgio . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD:

781.3

Agradecimentos

Agradeço a Regina Juncal, que foi o primeiro motivo, incentivo moral e intelectual.

Agradeço aos meus pais, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas.

Agradeço ao professor Sergio Freire pela orientação inteligente e equilibrada, com a confiança na direção escolhida por mim no desenvolvimento das minhas ideias.

Aos músicos com quem tenho tocado nesse tempo em projetos bem sentidos –Breno Mendonça, Felipe Continentino, Fred Selva, Felipe Jose, Frederico Heliodoro – , que vão moldando as minhas ideias sobre a música e, sobretudo, a forma em como nos colocamos diante dela.

À banca formada, além do Sergio, pelos professores Mauro Rodrigues (UFMG) e Antônio Rafael dos Santos (Unicamp). Também ao Professor Cliff Korman (UFMG), pela ajuda, orientação bibliográfica e incentivo.

Ao grupo de alunos e trabalhadores da Escola de Musica da UFMG, que fizeram com que eu me sentisse em casa.

Resumo

O que é a improvisação? A partir de quais parâmetros tentamos defini-la? Qual é o papel da interação entre os músicos? No presente trabalho, me propus a discutir o conceito musical de improvisação dentro do contexto de uma performance específica. Com essa finalidade, foram abordadas três performances de Misterioso do Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio. Partimos de uma caracterização conceitual histórica geral da improvisação dentro da música ocidental, até chegar a um contexto simbólico mais específico, dentro do qual se desenvolvem as ditas performances. Caracteriza-se o modelo do jazz cristalizado nos anos 40 e 50 e se discute como essas performances se relacionam com esse modelo. São abordados, através de transcrições, processos musicais específicos, tentando considerar, caso exista, a relação desses processos com a interação entre os músicos. Finalmente, discute-se a metodologia particular do grupo nessas performances, tentando entender os elementos em função do perfil dos músicos e especialmente de Paul Motian.

Abstract

What is improvisation? From which parameters can we define it? What is the role of interaction between musicians? In this work I discuss the concept of musical improvisation within the context of a specific performance. In order to do so, I analyzed three performances of Thelonious Monk's *Misterioso* by the Paul Motian Trio. First, it is drawn a historical and conceptual characterization of improvisation within the Western music up to the symbolic context in which the said performances took place. Then, the model of jazz crystalized in the 40's and 50's is characterized and its relation with those performances is discussed. Through the analysis of transcriptions, specific musical processes are approached, always trying to consider the relation between those processes and the interaction between the musicians. Finally, it is discussed the trio's methodology in those performances, trying to understand the elements based on the profile of the musicians, especially Paul Motian's.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	7
Breve história da improvisação na música ocidental	10
2. MODELO	16
2.A: O referente	17
2.B: Conhecimento prévio.....	18
2.C: O modelo do jazz	20
2.C.1:História	20
2.C.2: Bebop e Cool Jazz	22
2.C.3: Características:.....	24
2.C.4: Tradição-renovação	28
3. <i>MISTERIOSO</i> PELO PAUL MOTIAN TRIO	30
3.A: História.....	30
3.B: “ <i>Misterioso</i> ” pelo Paul Motian Trio.....	33
3.B.1: Tema.....	33
3.B.2: Improvisação na “Melodia”	35
Diminuição e deslocamento rítmico.	36
Agrupamentos rítmicos.....	39
<i>Interpolação e Pitch substitution</i>	40
Deslocamento sem diminuição rítmica.....	41
3.B.3: Melodia nos “Solos”	42
3.B.4: Textura-Ritmo	46
“Tema a dois”	49
Articulação	51
3.B.5: Forma	53
Forma: tema-improviso.....	55
3.B.6: Paul Motian	56
3.B.7: “Melodia no acompanhamento”	63
3.B.8: Bill Frisell.....	64
O acompanhamento de Frisell	66
3.B.9: Joe Lovano	68
3.B.10: Dinâmica do grupo	68
Interação.....	71
Solo coletivo.	76
3.B.11: Sobre as três versões	82
4. DISCUSSÃO.....	84
“Misterioso” como veículo.....	84
Papel do ritmo e da articulação.	86
A forma e a textura	87
“Forma de fazer”	88
Interação em “Misterioso”.....	93
“Encontros”	94
“Conversating with myself”	95
Paul Motian	97
Motian in Motion. História e relação com o free jazz.	97
Flexibilidade	101
Considerações finais.....	102
Bibliografia.....	104

1. INTRODUÇÃO

Apesar de não existirem muitas referências na história acadêmica sobre o estudo da improvisação como prática concreta, existe uma vasta discussão sobre a improvisação e sua relação com a música escrita: a composição. Naturalmente, se falamos de “improvisação”, implicitamente fazemos referência ao contrário, ao pré-visto, ao estipulado. De acordo com Nettl (2012), o conceito de improvisação tem origem na música escrita ocidental:

O conceito de improvisação tem sido utilizado no ocidente, desde o século XV, para designar qualquer tipo, ou aspecto, da performance musical que não é expressivo do conceito de trabalho musical fixo. (...) Tradições musicais que não se baseiam em uma forte concepção do “trabalho musical fixo”, tendem a não ter um conceito de “improvisação”, mas sim qualificar performances em termos de idioma musical, ou a um padrão de convenções. (NETTL, apud GROVE MUSIC ONLINE, 2007-2012)

Se não existisse o conceito de trabalho musical fixo, ou composição, não utilizaríamos o termo “improvisação”. Diríamos simplesmente “fazer música”. Dessa forma, o termo *improvisação* começa a ser utilizado na música ocidental em relação ao que **não** é, com o objetivo de se diferenciar da música escrita, ou seja, ele se constitui a partir da anteposição com a cultura da música ocidental escrita. Daí a necessidade histórica de estabelecer comparações entre a composição e a improvisação.

Poderíamos dizer, certamente, que são formas distintas de fazer musical. Não obstante, como fala Evan Parker (2002), no fim, as duas chegam ao mesmo local: um produto, uma *forma fixa* (PARKER, apud MATTHEWS, 2002).

No fim das contas, que a música seja tocada diretamente no instrumento, lida, ou aprendida desde notas feitas num papel previamente, ou construída a partir de algoritmos e regras de jogo que operam diretamente sobre as fontes sonoras, ou que controlam os instrumentistas, em todos os casos o resultado é música, que em qualquer concerto dado terá uma forma fixa. (PARKER, apud MATTHEWS, 2002).

Esta colocação nos faz questionar a posição **desde onde** se tenta definir o conceito de improvisação. Para Parker, desde um ponto de vista meramente compositivo, chegamos sempre a uma forma fixa. Sua consideração seria procedente se olhássemos apenas os “resultados concretos”, o produto. Mas e o processo? Nesse sentido é interessante a colocação de Wade Matthews (2002) sobre os conceitos **processo e produto** na música improvisada:

Ao nosso entender, a grande diferença entre a composição e a improvisação radica nas suas respectivas relações com os conceitos de processo e produto, e isso também influi em qualquer conceito de forma, fixa ou não. Ambas maneiras de criar música têm um processo e têm um produto, mas a relação que se estabelece entre processo e produto e a relativa importância deles não são iguais na composição e na improvisação. (MATTHEWS, 2002)

Tentar observar as duas formas de fazer musical em relação a esses dois conceitos –processo e produto– é necessário para entender melhor e recortar mais claramente o problema. A utilização do termo *produto* talvez não seja a mais pertinente para falar de improvisação, se considerarmos o conceito de produto como algo produzido. Nesse sentido, a improvisação é irreproduzível: não há produto, e sim processo. O que muitas vezes chamamos de produto na improvisação talvez tenha a ver com a ideia de *resultado*.

Matthews se refere à improvisação como uma *forma*¹ *dinâmica*, em contraposição à ideia de *forma fixa*, de Parker. De acordo com o autor:

Trata-se de um processo criativo que ocorre em um local e momento determinado e reflete esse local e momento. A improvisação é o processo interativo por excelência. O improvisador dialoga com os outros músicos e ajusta o discurso às características acústicas do espaço, à densidade e permeabilidade dos barulhos ambientais e à escuta do público, etc. Todos eles são determinantes da forma do processo. (...) Não existe dúvida de que estes fatores também influem no intérprete de uma composição, mas quase nenhum influencia no processo compositivo em si. (MATTHEWS, 2002, p.19)

À referência supracitada, eu acrescentaria como fator ainda mais importante que, na hora de improvisar, nada está concretamente definido pelo fato de não existir partitura a respeitar – tudo é possível dentro do *modelo*² (ZONIS, 1973 e LORTAD-JACOB, 1987) e, ainda assim, os limites deste nunca são estáticos. Dessa forma, estabelecemos uma diferença clara entre o improvisador e o intérprete de uma peça escrita, para quem esses elementos dos quais fala Matthews também são determinantes na hora de tocar.

De sua parte, Nicholas Cook (2007) acrescenta à discussão os conceitos de *tempo externo e tempo interno* propostos inicialmente por Alfred Schutz (1964, p.74).

¹ Entende-se o conceito “forma”, e é o sentido que eu quero dar, no sentido mais amplo do termo, e não só ao aspecto formal de uma peça. Estamos falando da *forma do processo*, como fala Matthews (2002).

² “*Modelo*” utilizado por Zonis (1973) e Lortat-jacob (1987), para dar nome ao conjunto de características próprias de determinada prática habitual, a partir das quais o músico faz a sua arte.

No tempo interno – tempo psicológico – tudo é interpretado no momento, é sumamente subjetivo, não existe controle prévio. O tempo externo é “anterior”, é o texto, a partitura. A partir desta premissa, podemos inferir que qualquer performance é improvisada. Nas palavras de Cook:

Carol Gould e Kenneth Keaton (2000, p.143), por exemplo, argumentam que “tanto os músicos de jazz quanto os eruditos interpretam suas peças e, ao fazerem isso, improvisam”, concluindo que “as performances de jazz e eruditas diferem mais quanto ao grau do que tipo”. De fato, pode-se reclamar que Sarah não avança muito, quando diz que os executantes intérpretes “não mudam as notas ou os ritmos”, pois, como já expliquei, eles, de fato, mudam (e todo o processo de ensaio são negociações para mudá-los). Ou, talvez, fosse melhor dizer que eles transformam os valores puramente indicativos da partitura (onde um Dó# está exatamente a meio caminho entre o Dó e o Ré, e uma semínima é exatamente duas vezes mais longa do que uma colcheia) em valores com nuances da performance. Ou, para traduzir isso em termos schutzianos, as categorias abstratas de tempo externo são apagadas ou suplantadas pelos valores subjetivos, pessoalmente situados, do tempo interno: a partitura é deixada para trás e passa a ser não mais que uma pré-história da performance – e este é o sentido no qual, no tempo real da performance, não há diferença, em princípio, entre uma performance de um quarteto de cordas e as improvisações em uma *Jam session* por músicos de jazz *experts*. (COOK, 2007, p.14)

Logo, qualquer performance é improvisação já que se desenvolve necessariamente durante um tempo interno. Digamos que qualquer atividade é improvisação. Qualquer ato da vida está dentro de um tempo externo e dentro de um tempo interno, porém, qualquer ato da vida, ou melhor, qualquer tipo de performance musical pode ser descrita como improvisação? A resposta para esta pergunta não é assim tão simples.

Não considero, como Gould e Keaton, que seja só uma questão de grau. Não podemos dizer que é uma questão de grau quando os modelos e diretrizes que estão por trás dessas práticas são totalmente diferentes. Mas considero que o improvisador sente necessidade de improvisar. O improvisador só é tal se existe essa **necessidade**.

O ponto em que, sim, estamos de acordo, e talvez seja plausível como enunciado geral, é a seguinte conclusão de Cook:

Tendo dito tudo isso, há uma diferença fundamental, que quase não admite casos limítrofes e na qual a improvisação acontece *on-line* (no tempo-interno schutziano), enquanto que a composição acontece *off-line* (no tempo externo). (COOK, 2007, p. 15)

Baseando-se nesse tempo interno-externo, as diferenças que encontramos entre a prática da improvisação e a composição são, em realidade, diferenças entre performance e composição, no sentido do tempo interno e externo. Por outro lado, podemos estabelecer diferenças de outro nível entre a performance de uma peça escrita e uma performance improvisada. Creio que assim recortamos melhor o problema eterno da comparação entre improvisação e composição, práticas substancialmente diferentes, contrariando a Parker.

Portanto, entendo que para falar de um conceito tão abrangente como a improvisação, devemos situar o mais possível a questão. Devemos falar do contexto dessa improvisação, o modelo, e tudo o que circunda esse modelo.

Breve história da improvisação na música ocidental

A improvisação existe desde a origem da música, como prática primeira, como abordagem inicial à música. Dentro da música ocidental, podemos falar de algumas expressões onde a improvisação cumpre um papel importante, como, por exemplo, o canto gregoriano na idade média, o baixo contínuo no período barroco e a música para órgão.

A música vocal e instrumental do período barroco era impossível de se imaginar sem nenhum tipo de ornamentação improvisada, as quais usualmente eram agregadas durante a performance.

Em todos os estilos do barroco, em qualquer período, em qualquer país, a improvisação estava sempre presente, integrada tanto na construção melódica como harmônica. Para decorar, suplementar, variar, embelezar, aperfeiçoar, e como era usualmente definida, como parte das capacidades de um músico de concerto. (BAILEY, 1991, p. 21)³.

Sobre a interpretação de uma peça barroca, Lionel Salter (1991) dá especial importância à questão da relatividade na leitura do texto, a partitura. Este era só um elemento de ajuda, um *esqueleto*.

Esperava-se de um violinista, por exemplo, que ornamentasse o que estava na sua parte. Ai existe determinado grau de improvisação. Particularmente em um movimento lento, por suposto, as notas escritas representa uma vaga ideia do que deveria soar, e músicos que tentam tocar... digamos as sonatas do Handel estritamente de acordo com o texto, acabariam em algo do que

³ As traduções das citações do presente trabalho foram feitas pelo autor do mesmo.

Handel teria rido, porque ele nunca esperaria que a música fosse tocada friamente. Em esses dias os compositores em general tocavam as suas composições, e com muita frequência não escreviam todo no papel. (SALTER apud BAILEY, 1991, p.20)

Creio que é fundamental entender não só em que consiste – ou consistia – tecnicamente a improvisação, mas também como era concebida, de que forma era pensada, qual era a sua função dentro da música. Entendemos que a improvisação cumpria, explícita ou implicitamente, uma função de grande importância no barroco. Mas como era concebida a improvisação nesse momento? Gozava de prestígio como atividade concreta?

A respeito disso, são interessantes os questionamentos que coloca Derek Bailey (1991) no livro “*Improvisation*” falando da improvisação nas práticas mencionadas: *como eles viam as suas improvisações? Eles as viam como improvisações ou como ferramentas? Eram capacidades que eles tinham desenvolvido? Eles entendiam isso como uma parte especial da sua musicalidade?* (BAILEY, 1991, p. 21). Bailey conclui que no barroco existiam regras próprias do estilo, as quais se articulavam durante a performance, mas que, além de serem improvisadas, eram concebidas pelos músicos de uma **forma pragmática**.

Talvez a música de órgão tenha sido a primeira experiência em que a improvisação se deu de forma estrutural, ou seja, como **um processo dinâmico** onde o importante não era o resultado – o qual sobreviveu às novas tendências compositivas do período pós-barroco.

Já no S. XIV, o organista Francesco Landini ficou conhecido pelas suas habilidades de improvisação. Os elementos que diferenciaram a performance de Landini podem se basear nos três pontos seguintes:

1) Embelezamentos de uma melodia vocal ou instrumental, ainda citada ou até totalmente inventada. (...) 2) Tratamento polifônico de um cantus firmus litúrgico ou secular, por meio de vozes contrapontísticas, assim como a utilização circular de um motivo dado ou totalmente inventado em estilo imitativo. 3) Improvisação livre aplicando as possibilidades inerentes do instrumento para tocar acordes e passagens musicais, que conduziram às primeiras formas autônomas de música totalmente instrumental – preâmbulos, prelúdios, tocatas e fantasias. (BAILEY, 1992, p. 29)

Assim, durante o período barroco, segundo Bailey (1991), existiam duas áreas bem definidas dentro da improvisação para órgão: *a improvisação estrita e a improvisação livre*. A primeira como parte de uma situação de concerto, baseada em formas pré-compostas; a segunda, paradoxalmente, com uma função determinada dentro

do ofício religioso, servindo à liturgia. Improvisava-se com base nos requerimentos dos ofícios, porém não havia estrutura prefixada.

Ainda assim, a improvisação como forma de fazer musical autônomo não existia. *Para os organistas, a improvisação era uma técnica mais funcional do que artística.* (NETTL, apud GROVE MUSIC ONLINE, 2007-2012)

Continuando na linha da história, é interessante entender também por que a improvisação foi perdendo espaço no período clássico. A gradual restrição e eventual eliminação da improvisação na música parece ter acontecido no mesmo período em que se viu a ascensão contínua da figura do compositor “criador”, do regente de orquestra – procurador do compositor – e da música estritamente escrita. Este não é o nosso tema central de dissertação, mas talvez ele nos ajude a entender a discussão histórica que se centra em comparar e, sobretudo, definir a improvisação a partir do que não é composto, o que não é escrito. É nesse período, contudo, que adquire importância a fantasia, peças que não deixavam de ser composições, mas eram mais livres em sua construção, e não respeitavam necessariamente nenhum padrão formal pré-estabelecido.

A fantasia livre ocupa a seção final do tratado do C.P.E. Bach. Ele deixou claro que a chave para ter boas improvisações deste tipo é um sólido conhecimento das progressões e consistência no ritmo harmônico. A fantasia amétrica que ilustra essas questões lembra as suas composições. As habilidades de Mozart e Beethoven como improvisadores eram celebradas, tendo delas nos concertos. As fantasias compostas por Mozart, que podiam ser releituras de peças tocadas no concerto, são quase sempre métricas; além da declamação livre, elas davam a aparência de ser cuidadosamente trabalhadas. Além dessas fantasias, o tipo mais comum de improvisação para teclado eram variações espontâneas de um tema dado. (NETTL, apud GROVE MUSIC ONLINE, 2007-2012)

Ou seja, podemos falar de dois conceitos de fantasia: por um lado as fantasias como composições mais livres formalmente, que surgiam de improvisações, das quais existe documentação escrita, partituras; Por outro lado, o outro conceito de fantasia é justamente essa prática improvisada, esse processo de improvisação que acontecia em determinado momento em um concerto.

Certamente não temos muitos meios para entender como eram realmente essas práticas durante os concertos, simplesmente porque não existem documentos objetivos. Vemos novamente como está presente a dualidade processo-produto na construção do conceito. Mas, certamente, como prática em si, a fantasia é um dos grandes antecedentes da improvisação onde tal é entendida como forma legítima de arte.

De qualquer forma a ideia de obra (previamente composta) era a pauta de qualquer concerto, e salvo algumas manifestações das quais temos falado, a improvisação como forma de fazer musical legítima foi diminuindo. Fazendo uma revisão histórica sobre a escrita, é interessante observar a colocação de Jacques Charpentier:

No final da idade média, ocidente se adentrou no discurso musical escrito, mas eram só espécies de atalhos para guiar um músico talentoso, que era, além disso, um músico de prática oral e tradicional. Esses signos gráficos eram o suficientemente imprecisos para ser só lidos por um performer, mas o suficientemente precisos para ajudar ele a encontrar o caminho se tinha algum vacilo na memória. Conseqüentemente, como vemos, não era uma questão de notação precisa, mas sim um dispositivo mnemotécnico. Mais tarde, a aparição da nota escrita por um lado e os símbolos de duração por outro lado, fez possível chegar à notação real, a qual reflete com exatidão o total do material musical apresentado dessa forma. Nesse ponto da história, pareceria que os contemporâneos não tivessem percebido realmente das conseqüências do seu descobrimento. De fato, a partir desse momento, os trabalhos musicais não foram mais estritamente musicais; ele existia fora dele, por assim falar, na forma de um objeto que recebia o nome: partitura. A partitura rapidamente deixou de ser só o perpetuador de uma tradição, para se transformar no instrumento de elaboração do trabalho musical em si. (CHARPENTIER, apud BAILEY, 1981, p. 59)

Para Charpentier, como vemos, a partitura, através do tempo, influenciou muito na paulatina diminuição da improvisação ornamental e pragmática e, além disso, se converteu na pauta da prática musical, deixando de ser um mero dispositivo.

É interessante fazer a conexão com os conceitos de tempo externo e tempo interno de Schutz que discutíamos antes: a obra começa a ter vida própria, a existir fora do tempo subjetivo da performance, do *tempo interno*. Por isso é pertinente a hipótese da figura do compositor como elemento fundamental a partir do período clássico, da importância à “obra” e, porém, a valorização cada vez maior do regente de orquestra, que cuida dos interesses desse compositor. Assim, a improvisação foi perdendo seu espaço dentro da música.

De alguma forma, esse valor se recupera e se redimensiona no jazz do século XX, passando a ser um dos elementos essenciais da prática. Existe um paralelo histórico, dentro da música ocidental, entre a relativização do texto no período barroco, e a quase não existência do texto no jazz. Nesse sentido, podemos estabelecer paralelos do jazz com qualquer manifestação de música popular de qualquer época aonde o texto, se existe, não é estrito.

Assim, a partir de alguns gêneros ou subgêneros, como, por exemplo, o *bebop* no jazz, o local da improvisação passou das cadências e embelezamentos do barroco; da

funcionalidade da música para órgão e da forma compositiva das fantasias para um local mais estrutural e importante, como prática em si.

Feita essa resenha histórica, devemos partir do pressuposto de que cada gênero musical se encontra num contexto cultural específico, e por mais que utilizemos os mesmos termos para definir uma prática – nesse caso, a improvisação musical –, esta não terá os mesmos princípios nem as mesmas diretrizes. Existe, ainda, a forma particular, subjetiva, com que cada um vivencia sua cultura. Para cada um de nós, a relação com o conceito “improvisação” não será a mesma.

Nettl (2004) faz uma compilação interessante sobre diferentes bibliografias que postulam **definições** do conceito de improvisação. Desde a comparação com a composição ou pré-composição, como “*a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma composição musical, durante a sua interpretação*” (HORSLEY ET al. 1980, 9:31, apud NETTL, 2004), a definições mais gerais e abertas, como um “*processo de interação criativa (em privado ou em público); consciente ou inconsciente, entre o músico executante e um modelo musical que pode estar mais ou menos estabelecido*” (SUILLEABHÁIN, apud NETTL, 2004).

Cada autor pode construir a sua definição, as quais não se contradizem necessariamente, mas são postuladas a partir de pensamentos diferentes, desde baseamentos filosóficos e sociológicos particulares. No entanto, podemos tentar dividir a improvisação na música ocidental em duas categorias gerais onde uma ou outra definição se posicionaria: a improvisação como uma arte autônoma ou a improvisação como prática ligada necessariamente à composição ou a uma peça escrita. Nas palavras de H. C. Colles:

É a forma primitiva de fazer música, e existe desde o momento em que o indivíduo não instruído obedece ao impulso de expressar seus sentimentos mediante um canto. Por tanto, em todos os povos primitivos a composição consiste em uma improvisação que se memoriza. (COLLES, apud NETTL, 2002, p. 19)

Nessa definição parecem estar contempladas aquelas duas categorias. Talvez os termos *primitivo* e *homem não instruído* estejam utilizados de forma um tanto perigosa e até pode se entender como uma utilização pejorativa dos mesmos. O que a torna interessante a definição –e acredito que é o que Colles quis dizer– é que ela se centra na improvisação como ato principal e primeiro (não primitivo), e não a justifica a partir da composição. Pelo contrário justifica a composição a partir da improvisação, definindo

aquela como uma improvisação que se memoriza, e que finalmente, dependendo a cultura, se escreve.

Além do aspecto subjetivo, consideramos que há também uma intersubjetividade presente entre os músicos de uma performance, e também entre eles e o público, a partir da qual é possível uma comunicação. Aí é que entra no jogo o *modelo*, do qual falaremos no próximo capítulo.

Este trabalho se propõe a abordar um caso específico: *Misterioso*, pelo Paul Motian Trio, no qual a improvisação se evidencia como elemento estruturante da proposta musical, tentando contextualizar a prática dentro do seu modelo específico. Assim, a proposta da dissertação se baseia no estudo dos processos musicais presentes durante uma improvisação musical idiomática⁴, em um contexto jazzístico concreto, a partir da qual poderemos tirar alguma conclusão, ou pelo menos discutir alguns aspectos. Tentar-se-á pensar os processos como fatores que condicionam a superfície musical e como a resultante de um processo de interação. Esses processos, na improvisação, são de índole individual ou grupal? Como acontece a comunicação entre os músicos? O momento determina ou o sujeito determina o momento? Como? O tema pré-composto, de que maneira se articula na performance? Qual é a sua relevância? Essas são algumas das questões pertinentes que tentaremos desenvolver neste trabalho.

Primeiramente, será necessário pensar o Jazz como estilo específico da qual a performance estudada é parte. Assim, faremos uma breve resenha histórica do estilo e tentaremos caracterizá-lo. Abordaremos também o conceito de *modelo* como elemento que possibilita a intersubjetividade. Serão analisados também aspectos históricos e características do Paul Motian Trio, ressaltando a análise específica de determinados trechos de três versões distintas de *Misterioso*, de Thelonious Monk, executadas nos anos de 1994, 1995 e 2005.

⁴ Existem muitos trabalhos, sobretudo os mais recentes, sobre a chamada improvisação não idiomática. Para Bailey (1992), a improvisação idiomática e a não idiomática são as duas formas principais de improvisação. “Improvisação idiomática, a mais utilizada, tem a ver com a expressão de um idioma – como jazz, flamenco, barroco – e ganha identidade e motivação a partir desse idioma. Improvisação não idiomática tem outras considerações e é mais achada na chamada *Improvisação livre*, e apesar de poder ser altamente estilizada, não se vincula à representação de nenhuma identidade idiomática” (Derek Bailey, 1992, p xi.)

2. MODELO

Neste capítulo, nós nos centraremos em desenvolver o conceito de *modelo*, e como esse modelo se caracteriza no jazz.

O que nos ajuda a entender aspectos de uma prática improvisada é, como fala Nettl (2004), a identificação de um *ponto de partida* a partir do qual o músico improvisa e se comunica com os demais músicos e eventualmente com o ouvinte.

Podemos afirmar que, sem lugar a dúvidas, os improvisadores sempre têm um ponto de partida, algo sobre o qual eles improvisarão. Existem numerosos pontos de partida: desde temas, melodias e sequência de acordes até formas diversas, desde um repertório de técnicas até um repertório de motivos e materiais mais extensos, desde o fácil e natural até o intelectualmente complexo. (NETLL, 2004, p. 22)

Para entender melhor como funciona esse ponto de partida, utilizaremos o conceito de *modelo* utilizado originalmente por Zonis (1973) e Lortat-jacob (1987) para dar nome ao conjunto de características próprias de determinada prática habitual, a partir das quais o músico faz a sua arte. Também podemos entender o *modelo* como base estilística ou composicional:

Uma característica comum da música improvisada é um ponto de partida usado como base para a performance. Nenhuma performance improvisada é totalmente livre de alguma base estilística ou composicional. O número e tipo de características obrigatórias (referido aqui como modelo) varia nas diferentes culturas e gêneros. (NETTL, 2004, p. 24)

Nettl (2004) fala desse ponto de partida como elemento exclusivo dos improvisadores. Não obstante, estamos em condições de afirmar que para qualquer prática artística é necessário um ponto de partida, tanto para um compositor assim como para um pintor, ator, etc. Digamos que em qualquer manifestação artística existe um modelo, explícito ou implícito. O relevante da improvisação é que esse modelo é articulado em tempo real, dentro de um tempo *interno*, constante e sem interrupções. Assim, a diferença ente a música improvisada e a atividade musical compositiva, de arranjo etc. radicam na forma em que esse modelo se articula. Na improvisação, o modelo é “manipulado⁵” durante o transcurso da performance.

O conhecimento do modelo possibilita a diminuição do processamento da informação, criando uma automatização dos aspectos técnicos. Isso dá lugar a um maior

⁵ Por manipulação estou me referindo a uma construção, desconstrução e reconstrução do modelo.

controle, percepção e sobretudo possibilidade de interação, podendo dessa forma alcançar níveis de maior desempenho artístico. O modelo implicará, dessa forma, determinadas obrigações relacionadas com a tradição, mas por outro lado ele nos oferecerá a possibilidade de reelaborar essa tradição.

Uma problemática muito comum na prática da improvisação tem a ver com colocar o objetivo nos aspectos técnicos do modelo. Isso leva a um conflito de comunicação entre os agentes comprometidos, tanto entre os músicos, como com o público, a quem cabe também conhecer aspectos do modelo para poder interpretar. Quando o público não entende ou não gosta de algo, é muito possível que exista uma falta de conhecimento das regras e diretrizes próprias do modelo em questão. Assim, a primeira razão pela qual não se gosta de algo é a falta de conhecimento. Logo depois virão justificativas de tipo estéticas. Jeff Pressing (2004) fala da *criação de expectativa* como elemento necessário no ato artístico, o qual tem direta relação com o entendimento do modelo:

A dita expectativa pode existir nos ouvintes se eles estão relacionados com a música e se possuem suficiente conhecimento da linguagem musical (implicitamente) para assim perceber as manipulações da expectativa como as modulações, as resoluções retardadas de notas estranhas, os matizes rítmicos e dinâmicos acrescentados, ou no caso da improvisação, as notas, os timbres, e os recursos rítmicos inesperados. (PRESSING, 2004, p. 61)

O referente

Elemento fundamental na maioria dos modelos de improvisação é o veículo. Como veículo para a improvisação deve existir um canal, uma música, uma melodia, um tema, um groove, ou seja, determinada estrutura a partir da qual os músicos articulam a prática. Jeff Pressing (2004) utiliza o termo *referente* e coloca a questão da seguinte forma:

Salvo nos casos de improvisação livre (ou absoluta), os improvisadores aplicam um referente para obter uma máxima fluidez e coerência: uma série de estruturas cognoscitivas, perceptivas e emocionais (constrangimentos) que guiem e ajudem a produção de materiais musicais. No jazz, por exemplo, o referente é a forma canção, incluindo melodia e acordes. (PRESSING, 2004, p. 56)

Segundo Pressing (2004) o *referente* proporciona os seguintes elementos: a) um material para a variação b) uma redução das tomadas de decisão durante a prática c) redução da ansiedade, a qual estaria diretamente relacionada ao ponto anterior d) e diminuição da necessidade de atenção constante por parte dos outros intérpretes.

De acordo com Bruno NETTL (1998, p.15), “pode-se afirmar, como um fato crível, que os improvisadores sempre têm um ponto de partida, algo que eles utilizam para improvisar”. Charles Mingus expressou a mesma ideia mais sucintamente quando disse a Timothy Leary: “Você não consegue improvisar sobre o nada, cara... você tem de improvisar sobre alguma coisa” (KERNFELD, 1995, p.11). Da mesma forma, Pressing define o referente como um “guia subjacente e específico de uma obra ou um esquema utilizado pelo músico para facilitar a geração do comportamento improvisado.” (PRESSING, apud COOK, 2007, p.11)

O *referente* viabiliza e – sobretudo – justifica a prática da improvisação em um contexto onde a figura de obra determinada e fechada é muito forte. Dessa forma, vemos que em muitos casos a improvisação está socioculturalmente ligada à música escrita, por uma questão de necessidade de ordem e estrutura. O *referente* será a **obra** em um sentido bem ocidental.

Quando Nettl (2004) fala do conhecimento do referente, de alguma forma está falando também do conhecimento do modelo. Então, esse referente implica o modelo no qual ele está inserido, e também um conhecimento prévio desse modelo. Definitivamente, precisamos conhecer o modelo em profundidade e também o veículo a partir do qual se articula esse modelo. Quanto mais desenvolvido o músico tem o estudo do modelo em questão, mais rápido será o processamento desse referente.

O nível de diminuição do processamento, possibilitado pela utilização de um referente, dependerá da informação contida nesse referente, da medida em que os intérpretes o conheçam e de seu potencial desenvolvimento. Essa diminuição despeja mais recursos de processamento para a percepção, o controle, e a interação entre os intérpretes, aumentando as possibilidades de alcançar um nível artístico mais elevado. (PRESSING, 2004, p. 56)

Conhecimento prévio

Além do tema – nas palavras de Paul Berliner (1994) *vehicle of improvisation* –, o músico possui um conjunto de conhecimentos acerca do modelo, dado pela experiência e pelo estudo. Esse conhecimento prévio, que Kenny e Gellrich (2002) chamam de “*knowledgebase*” (base do conhecimento) é “improvisadamente” articulado

durante uma performance. Ele pode incluir frases, processos específicos, elementos harmônicos, padrões, clichês do gênero, e demais elementos próprios do modelo. Ressalta-se que existem elementos e recursos básicos de um modelo que todo improvisador deveria manipular em função da comunicação com o parceiro. Em outras palavras, além das características particulares de cada instrumentista, teremos um conhecimento básico comum e um referencial comum entre os agentes, para que estes possam tocar juntos e se comunicar.

Chris Smith (2004), fazendo referência à improvisação no jazz, fala da existência de elementos musicais concretos pré-adquiridos, os quais se acionam dependendo das circunstâncias:

(...) a improvisação denota procedimentos musicais que dependem da eleição, seqüência, e justaposição de elementos musicais, selecionado no momento pelos intérpretes. Não significa necessariamente a composição espontânea de um material completamente novo, processo que no jazz se conhece mais como “improvisação livre”. O material pré-existente pode incluir seqüência de acordes, idéias melódicas ou motivos preferidos, citações, convenções habituais de acompanhamento ou arranjo (introduções, finais e padrões de acompanhamento conhecidos), além de materiais novos. Não obstante, a seleção e combinação específica se improvisa no momento, e é uma resposta às circunstâncias da interpretação. (SMITH, 2004, p. 249)

Nas palavras de Jeff Pressing (2004) essa *base do conhecimento* inclui:

Materiais e estratos musicais, repertório, sub-habilidades, estratégias de percepção, rotinas para resolver problemas, estruturas e esquemas hierárquicos de memória, programas motrizes generalizados e mais. Constitui o caldeirão de recursos acumulados e ajustados para melhorar a performance improvisada. (PRESSING, 2004, p. 57)

Vemos assim como existem determinados conteúdos que formam parte de um universo musical próprio de um modelo específico, que o músico deve conhecer e desenvolver. Isso implicará numa intersubjetividade entre as pessoas que praticam esse modelo, mas cada indivíduo sintetizará a informação de forma diferenciada.

Acrescentando à discussão, creio que existe também o **fator social** – entorno, formação musical, classe social, contexto, locais frequentados, etc – como parte do conhecimento. Cada modelo implicará um conhecimento do tipo social, o qual determina a dinâmica do mesmo. Nesse sentido podemos falar de conhecimento do tipo oral ou escrito, das diferentes formas de aquisição desse conhecimento que implicam uma colocação social do indivíduo dentro desse modelo, âmbitos onde se desenvolvem

as práticas, os diferentes contextos etc. Poderíamos falar das necessidades do mercado, as quais influem nessa dinâmica. Assim, cada músico desenvolverá esses conhecimentos de uma forma diferente, selecionará o material a partir do critério próprio, combinará esses elementos de uma forma particular, estudará da forma mais produtiva possível, se relacionará com uma ou outra pessoa.

O modelo do jazz

Antes de iniciar a abordagem da performance no próximo capítulo, devemos entender determinadas questões próprias ao modelo e ao contexto da performance que será analisada. O *modelo* em questão é o jazz dos anos 40 e 50. Primeiramente, tentaremos caracterizar esse modelo específico falando um pouco de sua história, evolução e elementos musicais mais importantes.

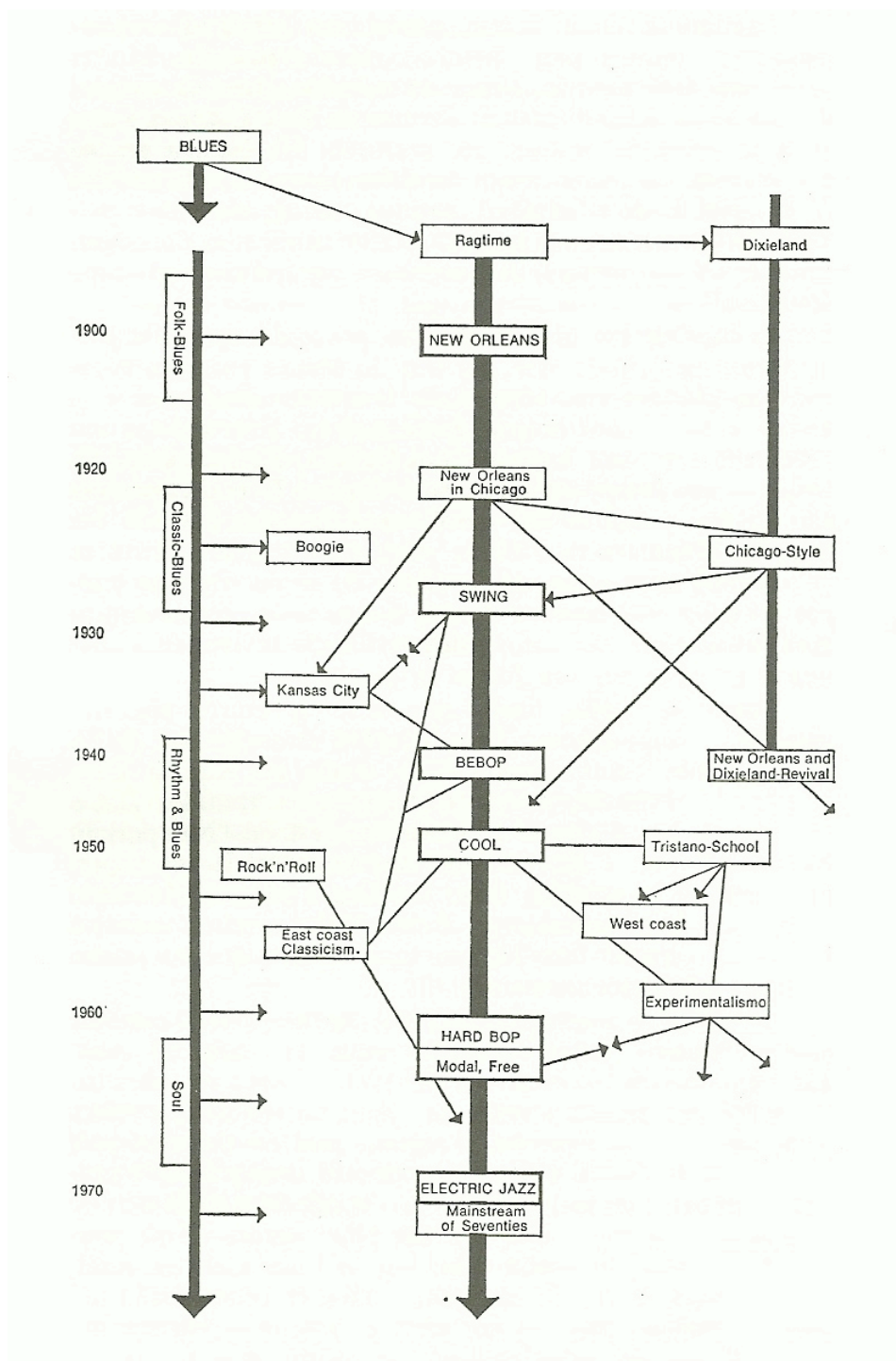
História

Não pretendemos fazer referência a cada um dos estilos dentro do jazz, já que não é este o objetivo do trabalho, mas sim entender um pouco a efervescência desse gênero e seu dinamismo, o qual talvez seja sua maior característica. O jazz está em constante mudança e evolução. Ao longo de todo o século XX, o músico de jazz sempre teve na consciência a relação entre a música e a época da qual fazia parte. Berendt (2007) caracteriza da seguinte forma os diferentes estilos dentro do jazz:

A alegria despreocupada do *dixieland* corresponde ao período anterior à primeira guerra mundial. No estilo Chicago se nota a intranquilidade dos *roaring twenties* – anos “loucos” do pós-guerra. O estilo Swing revela a segurança e a maciça estandardização da vida norte-americana e, como diz Marshall Stearns, esse seu *Love of bigness*, essa vontade de conquistar dimensões novas cada vez maiores; no bebop já se nota a nervosa intranquilidade dos anos 40. No cool-jazz a resignação do homem que vive bem, mas sabe que a bomba de hidrogênio está sendo construída. O *hard-bop* nasceu carregado de protestos, embora este tenha se abrandado com a onda da música de soul. Já o *free jazz* parte para um tipo de protesto sem compromissos, que se consolidou ainda mais nos anos 70. Aqui não há nada de resignação; muito ao contrário, uma agressividade consciente. (BERENDT, 2007, p. 14)

O seguinte gráfico (Fig. 1) nos dá uma noção da evolução do jazz como estilo durante o século XX, mostrando cada uma das vertentes numa linha cronológica, desde a origem no blues, no século XIX, até as manifestações do *free* e *electric jazz* nos anos 70:

Figura 1: Gráfico extraído do livro “O jazz” de Joachim E. Berendt (2007)



Bebop e Cool Jazz

O jazz cristalizado nos anos 40 e 50, que perdura no tempo como modelo até os dias de hoje, está sintetizado na etapa do bebop e do cool jazz. A partir dos anos 60, surgiram outros caminhos como o *free jazz*, o *fusion jazz* etc. aos quais Derek Bailey chama “*offsets*”, ou *saídos de lugar*. Esses novos estilos passam a incorporar outras características, tornando-se modelos mais autônomos. Contudo, todos esses submodelos que formam parte da categoria geral “*Jazz*” convivem paralelamente, tendo cada um deles maior ou menor aceitação histórica.

Entendemos que o jazz moderno começa a partir dos anos 40 com o desenvolvimento do estilo *bebop*. Hobsbawm (1990) estabelece três períodos dentro do jazz moderno: O bebop dos anos 40, o Cool dos anos 50 e um retorno ao jazz original moderno nos anos 60: o *hardbop*. O *bebop*, ou *bop*, representa uma ruptura com a etapa que o antecede. A destreza improvisadora chega a um ponto de excelência. O novo estilo estará a cargo dos músicos Charlie Parker e Dizzy Gillespie e os terá como seus maiores referentes.

O período *cool*, ponto extremo na evolução do jazz segundo Hobsbawm (1991), foi uma fronteira entre o jazz e a música erudita, mudando a instrumentação, *tirando a paixão do jazz moderno*, mas criando um som menos “*hot*”, *porém mais delicado* (HOBSBAWN, 1991, p.128). Miles Davis é seu maior expoente. Logo, nos anos 60, é produzida uma reação estilística:

Na verdade, a concentração exclusiva no *cool* levou a uma reação estilística no final da década de 50. Os músicos modernos, que nunca deixaram de soprar forte, os pioneiros da era bop original que haviam estado eclipsados, como o pianista e compositor Thelonious Monk, deram por si. Uma sucessão de saxofonistas vigorosos, com um som que pode ser qualquer coisa menos suave, capturaram a moda do *avant-grade*: Sonny Rollins, John Coltrane, Ornette Coleman e, mais amplamente conhecido, “Cannonball” Adderley. A reação contra o *cool*, a busca pelo calor e pela emoção levou esses músicos de volta às fontes óbvias da paixão, o blues e o gospel, e muitas vezes até à música swing dos anos 30. (HOBSBAWN, 1990, p. 129)

Digamos que o *neo bop* ou *hard bop* dos anos 60 foi uma volta e uma espécie de síntese de todo o anterior. É importante termos em mente que esses músicos eram contemporâneos ao período *cool*, do qual também faziam parte.

Junto com o hard bop, abriu-se uma porta à experimentação quanto às formas e caminhos da improvisação. Em relação a isso, Derek Bailey fala das novas tendências surgidas nos anos 60 em contraposição ao que ele chama jazz convencional.

A forma mais simples de distinguir o jazz convencional dos *offsets* é descrever a improvisação no jazz convencional como baseada em temas no tempo. O mecanismo é que a improvisação é derivada de uma melodia, escalas e arpeggios associados a uma seqüência harmônica determinada tocada em forma regular. Este veículo é invariavelmente uma forma musical usual, ou um blues. (BAILEY, 1992, p. 48)

Essa forma tradicional de se improvisar no jazz, da qual fala Bailey, se consolida justamente nos anos 40 e 50, durante o período bop e cool. Para Bailey (1990), o fato dessa modalidade de performance ter se consolidado se constitui finalmente a partir dos anos 80, logo após um período de exploração dentro do jazz tradicional nas duas décadas anteriores, cujas tendências não conseguiram se instalar com peso no mercado, voltando assim às antigas costumes.⁶

Durante o *revival* do jazz nos finais dos anos 80, esse tipo de performance – essencialmente desenvolvida nos anos 1940 e 50 – foi aceita como forma standard de tocar jazz. Talvez reconhecendo que os vários desenvolvimentos dos anos 60 e 70 eram “formas adulteradas” que, em termo do jazz, não conduziram a lugar nenhum, e não deixaram alternativa, senão voltar ao período anterior. (BAILEY, 1990, p.48)

A colocação de Derek Bailey talvez seja um pouco radical quando diz que essas novas formas não conduziram a lugar nenhum. Em poucos anos, o jazz desenvolveu muitas vertentes, as quais continuaram se desenvolvendo paralelamente, de uma maneira ou outra. Não podemos dizer que o jazz modal dos anos 60 ou o free jazz deixaram de existir de um momento para o outro. Nunca se volta atrás, especialmente o jazz que, como estilo, se caracteriza pela constante evolução.

Além dos diferentes pontos de vista sobre quando se consolida esse tipo de metodologia de performance da qual fala Bailey, o que nos interessa é o dado concreto: existe uma forma standard de tocar jazz. Em que consistia essa forma standard de tocar jazz?

⁶ A improvisação como elemento essencial se consolidou por volta dos anos 30 (S.XX). Antes disso, concretamente antes da época do suingue, a improvisação ainda não estruturava a pratica, concretamente, ainda não existia o “solo” individual.

Características:

Segundo Eric Hobsbawm (1990), focado mais no jazz tradicional, podemos definir o Jazz a partir de cinco características principais, que podemos resumir em:

1. Utilização de escalas originárias da África ocidental e sua mistura com escalas europeias.
2. O ritmo como elemento fundamental e algum dos seus fenômenos, como o *swing*.
3. Instrumentação evoluída a partir da orquestra militar.
4. O desenvolvimento de certas formas e repertório específico: os *standards*.
5. O jazz é uma música de executantes, onde a figura do compositor não é fundamental.

Ainda nas palavras de Hobsbawm, essas características, um tanto gerais, poderiam se aplicar a outros gêneros, sobretudo da música popular, mas não todas ao mesmo tempo. Podemos partir desses cinco elementos como pressuposto, focalizando em algumas questões que, no meu entendimento, sim, são essenciais na prática do jazz.

Além dessas características, aquela que ocupa um lugar fundamental – talvez seja a mais óbvia – e caracteriza o jazz mais que qualquer outra coisa é justamente a improvisação, a forma de abordar a música. Em qualquer prática existe certo grau de improvisação, mas no jazz não se trata de um “certo grau”, e sim do essencial.

Claro que concentrar-se no “agora improvisatório” é, até certo ponto, um aspecto obrigatório em qualquer circunstância interpretativa: inclusive na música totalmente escrita, o regente precisa de uma resposta atenta da orquestra. Mas essa concentração é particularmente importante num gênero musical como o jazz, que situa a improvisação diretamente no primeiro plano. (Smith, apud Nettle, 2004, p. 272)

Falaremos mais à frente sobre esse aspecto.

Hobsbawm fala do **ritmo** como característica africana fundamental do jazz, ao qual eu acrescentaria – talvez substituísse – pelo conceito ou ideia de *groove* (MONSON, 1996), já que não existe música sem ritmo. O diferencial

(...) a noção de groove implica solidariedade e coesão dos músicos improvisadores. Ainda encontramos “groove” como substantivo quando falamos de ritmo – aquelas configurações particulares que se combinam para produzir um determinado padrão rítmico. A descrição de Jerome Harris sobre o Groove como uma “matriz rítmica” ilustra o conceito. O comentário de Harris também nos lembra de que além de “groove” ser mais um termo centrado no rítmico, o fluxo da harmonia, o ritmo, e o timbre também afetam a sensação desse groove numa performance particular. (MONSON, 1996, p. 67)

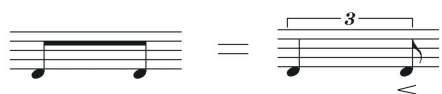
O groove é o resultado dessa união, desse andar grupal. Cada performance constrói o seu próprio groove. Todos os elementos musicais influem nesta construção, assim como as características individuais de cada músico. Groove implica ciclo que se repete. Dessa forma podemos estabelecer uma relação mais forte com a origem africana, a través do conceito *groove*, aonde o desenvolvimento não é lineal como a musica europeia, senão mais cíclico.

O *swing* tem uma estreita e até ambígua relação com o groove no jazz. O swing é um tipo de pulso que coloca a ênfase nos tempos 2 e 4 como se estes fossem os tempos fortes. Para Monson (1996), trata-se de *um elemento básico na maioria das musicas música afro-americanas*:

Essa ênfase sobre o “*offbeat*” tem a habilidade de inspirar as pessoas à participação rítmica. Um lugar cheio de pessoas batendo palmas nos tempos 2 e 4 em um serviço gospel, por exemplo, tem o poder de motivar até o mais resistente dos participantes. (MONSON, 1996, p. 28)

Além do *offbeat* (acentuação do segundo e quarto pulso do compasso), a característica principal do *swing* é a sensação de um pulso ternário. Ou seja, o grupo de duas colcheias é tocado como uma quiáltera de três, dividindo o tempo em uma semínima e uma colcheia. Essa colcheia (segunda nota) é mais acentuada que a cabeça do tempo⁷. O swing é um elemento rítmico concreto e fundamental na música de origem afro-americana, presente no jazz, no blues, no reggae, dentre outros.

Gráfico colcheia swingada:



⁷ Entendemos que essa explicação vaga ajuda a entender tecnicamente a ideia rítmica do swing, mas não representa a complexidade e as possibilidades do conceito.

Além da questão rítmica, como fala Hobsbawm, existe o desenvolvimento de formas específicas e um repertório “comum”, os *standards*. Os *standards* eram canções populares originalmente utilizadas na música de teatro. Para Lee Konitz (1994, apud Berliner), “os músicos de jazz devem ter conhecimento dessas músicas e da sua estrutura antes de se tomar a liberdade de improvisar e variar”. Assim, os Standards – ou referentes – e sua estrutura básica são um elemento que possibilitam que músicos se encontrem e façam um som espontâneo, sem a necessidade de ensaiar, de produzir. Então, como se tocam os standards?

As peças compostas que consistem em uma melodia e um acompanhamento dado por uma progressão harmônica tem sido a estrutura principal para improvisar ao longo da história do jazz. (...) Acabou sendo uma convenção o fato de começar tocando a melodia com acompanhamento tanto no início como no final da peça. No meio, os músicos esperam a sua hora para improvisar solos dentro dessa forma cíclica. Um solo pode ser um simples passo pelo ciclo, conhecido como coro, ou pode ser estendido incluindo coros múltiplos. (BERLINER, 1994, p. 63)

A improvisação não está presente só no “solo”; as demais apresentações e reexposições do tema nunca serão iguais. Podemos afirmar que existem diferentes graus de variação na articulação de uma mesma melodia em diferentes performances. Berendt argumenta que “uma melodia de jazz é composta novamente cada vez que um músico a executa, pois a improvisação é algo espontâneo e os acontecimentos, não previstos” (2007). A espontaneidade de que fala Berendt pode se entender e manifestar de várias formas, desde a modificação mínima na articulação até uma variação mais complexa. A harmonia também é alvo de variantes antes e durante a performance:

Através das contínuas interpretações de uma música, os estudantes logo descobrem que os experts transformam a estrutura harmônica de uma peça e, assim, variam as melodias. Tomam-se decisões sobre certas questões harmônicas durante sessões privadas e praticam, fixando esses elementos como parte dos arranjos. Eles determinam outras questões imediatamente antes da performance ou mesmo durante a prática. (BERLINER, 1996, p. 82)

Para Berliner (1994) a improvisação não algo tão espontâneo como fala Berendt, senão que de alguma forma, grande parte dos elementos são programados e até estruturados. As mesmas práticas improvisadas fixam elementos, os quais se repetiram nas praticas seguintes.

Continuando com a questão harmônica, Berliner traz a questão do conhecimento prévio. Ele fala de elementos que o improvisador tem disponível durante a performance.

Além da versão inicial de uma progressão particular, durante o curso da performance os improvisadores continuamente selecionam elementos que tem disponíveis. Reinterpretando a forma, eles podem outorgar diferenças complexas. Através de operações combinadas de embelezamento dos principais acordes, e utilizando substituições, incluindo mudança da qualidade harmônica, eles podem acentuar ou elaborar determinados elementos da progressão. Como alternativa, podem ficar perto da estrutura básica ou até simplificar as suas características. (BERLINER, 1996, p. 87)

É necessário conhecer muito bem cada música para que possamos desenvolver e colocar em ação, de uma forma fluida, esse conhecimento prévio, em tempo real, e ter a capacidade de ouvir e interagir com o entorno. Nas palavras de Monson (2007):

Quanto mais conhecemos a música, o referente, menos atenção necessitamos para focalizar nos detalhes da estrutura, e podemos focalizar a atenção na performance dos outros músicos para, assim, poder aproveitar os potenciais momentos de interação. (MONSON, 2007, p. 39)

O conhecimento do referente implica, sobretudo, a consciência formal da música. A forma é um dos parâmetros, talvez o único, que deve se manter inalterado, salvo alguma situação especial. Assim, a forma do veículo, do referente, é o caminho pelo qual os músicos andam e circulam, é o ponto de encontro constante. Utilizarei o termo “circular” não de forma casual, mas sim por se tratar de uma estrutura que se repete constantemente, ou seja, de forma circular. Podemos estabelecer alguma relação da comparação proposta pela Berliner, com o conceito de forma no jazz e a ideia de “circular”:

Inicialmente o caminhante presta especial atenção nos sinais da rua, memorizando caminhos, viradas em tal direção, ganhando noção das características a partir de chamadas identificáveis. Eventualmente, essa tarefa se torna tão rotineira que acontece instantaneamente, quase inconscientemente, que as pernas parecem ir sozinhas na direção certa. Subseqüentemente, o caminhante pode se concentrar em outras coisas, sem ficar perdido durante o caminho. (BERLINER, 1996, p. 92)

Tendo em conta o que foi dito anteriormente sobre este modelo, parece apenas uma questão de aprender determinados clichês, frases, utilizar arpejos, determinadas escalas, estudar sequências harmônicas e possíveis variações, e no final aplicar isso através do veículo, um *referente* que permita misturar isso tudo durante a improvisação. Claro que a questão é um pouco mais complexa:

O mecanismo consiste na improvisação ser derivada da melodia, escalas e arpejos associados com uma seqüência harmônica de determinada longitude tocada em tempo regular. Este veículo é invariavelmente uma das usuais canções populares ou o blues – do tipo estrito de 12 compassos. Contudo, a essência da improvisação, a qual não tem muito a ver com esse mecanismo antes descrito, não dá ideia sobre o quão infinitamente complicado esse processo pode ser. (BAILEY, 1990, p. 48)

Conforme o que fala Bailey, o processo pode ser muito complexo, e esse mecanismo, ou costume de performance não define a prática. Um exemplo disso é o fato de uma mesma música – mesma melodia, mesma seqüência harmônica, mesma estrutura métrica e formal –, pode ser um veículo durante toda uma vida para um mesmo improvisador de jazz. Cada versão será claramente diferente da outra.

Uma indicação da inesgotabilidade desse mecanismo, se assim pode ser descrito, é que as músicas trabalhadas dessa forma, podem servir ao improvisador como um veículo produtivo durante anos. O repertório de um jazzista como Dexter Gordon ou Lee Konitz, por exemplo, contém provavelmente um numero reduzido de músicas diferentes. Mas elas proverão um adequado contexto de trabalho, talvez durante a vida toda. (BAILEY, 1990, p.49)

A Partir disso, entendemos que existe necessariamente uma constante mudança, uma constante reelaboração dos elementos à disposição, o que serve de pauta geral no modelo.

Tradição-renovação

Parece existir um equilíbrio entre essa renovação constante e a tradição⁸, já que são muito fortes os referentes aos quais se “imita” durante o aprendizado. Digamos que a forma de conhecimento principal desse modelo é de tradição oral, ou a-oral, a partir de gravações. Essa tradição oral e a-oral com os mecanismos de gravação e de transcrição⁹ é transmitida meramente a partir da escuta, seja escutando o artista ao vivo, copiando o artista, tocando com outros músicos, discutindo os elementos técnicos e sobretudo escutando – e reproduzindo – discos de jazz¹⁰.

⁸ Apesar dos documentos existentes, as gravações, o jazz é um modelo originalmente de tradição oral.

⁹ Acredito que a tradição do jazz seja, na sua essência, de transmissão oral, apesar da escrita, a transcrição de gravações mais especificamente, ter se tornado um artefato pedagógico.

¹⁰ Nesse caso, quando digo “reproduzir”, estou me referindo ao momento de estudo, diferente do momento da performance.

Existe uma curadoria dessa tradição (os grandes ícones do jazz) feita pelos intérpretes novos. É necessário ter o outro, o referente da tradição, como meta. Alcançar esse ideal a partir do qual o músico será reconhecido pelo seu trabalho e poderá tocar com quem quiser. *Houve um tempo em que, enquanto eu não conseguisse tocar como quer que fosse o nome (improvisador) da vez, eu não ficava satisfeito.* (RONNIE SCOTT, apud. BAILEY, 1990)

Ao mesmo tempo, existe uma necessidade de renovação constante, a qual foi adquirida no decorrer dos anos. Contudo, a tradição está sempre presente, já que ela é a fonte de conhecimento do improvisador. Encontrar a própria voz, o próprio estilo, sempre estando dentro dos limites do modelo, parece ser o desafio.

Assim, para Nettl (2004), é necessário examinar em cada cultura a necessidade do músico de estabelecer um equilíbrio entre fazer o próprio e de aderir às regras. Essa relação, se existir, vai se dar de forma particular em cada modelo.

Dessa forma, o jazz dos anos 40, o *bebop*, parece ter sido o ambiente ideal para desenvolver esse equilíbrio entre tradição e renovação. Nas palavras de Derek Bailey (1992) isso ocorreu por uma causa quase pedagógica, já que outros estilos e vertentes posteriores foram difíceis de caracterizar e transmitir às novas gerações. O bebop era fácil de aprender e de ensinar.

Tomar a música feita por, por exemplo, Jack Teagarden ou Albert Ayler e extrair um método é difícil de se imaginar. Por outro lado, o bebop tem sido obviamente um deleite pedagógico. Ele tem provado ser um estilo de improvisação que pode ser facilmente ensinado. E ensinado quer dizer: em escolas, escolas de música, aulas noturnas, prisões; através de um constante fluxo de docentes, métodos “*how to books*”, resultando talvez no primeiro acesso padronizado, não pessoal, ao ensino da improvisação. (BAILEY, 1990, p. 50)

Às palavras de Bailey podemos acrescentar a questão do bebop ser um estilo sumamente reconhecível, muito definido estilisticamente, fato que também facilita e incentiva a consolidação de um método de ensino e a sua manutenção no tempo.

3. “*Misterioso*” pelo Paul Motian trio

Neste capítulo, situaremos histórica e contextualmente o Paul Motian Trio e, em sequência, abordaremos as performances de “Misterioso”.

3.A: História

A performance que será analisada é “Misterioso”, composição de Thelonious Monk, interpretada pelo Paul Motian Trio, formado pelo saxofonista tenor Joe Lovano, o guitarrista Bill Frisell e Paul Motian na bateria.

O grupo se consolida no ano de 1981 e, desde então, passa a se apresentar frequentemente. Possui aproximadamente 10 discos editados com o formato trio e mais outros com convidados¹¹. No repertório do grupo encontram-se temas do tipo standards de jazz e músicas autorais, sendo a maioria delas de estruturas similares aos *Standards* e algumas mais abertas e exploradoras. A eleição do repertório e a maioria das composições próprias do trio são feitas por Paul Motian. O grupo se caracteriza, diferentemente dos padrões habituais, pela ausência do baixo na seção rítmica.

Paul Motian nasceu em Filadélfia, no estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos, no ano de 1931. Começou a tocar bateria aos 12 anos. No ano de 1954, depois de fazer parte da “Navy School of Music”, concluiu sua graduação e mudou-se para Nova York. Ali conheceu alguns músicos entre os quais se destaca Bill Evans, que no começo dos anos 60 o convidou para formar um trio junto ao baixista Scott LaFaro.

Musicalmente influenciado e inspirado pelos músicos Max Roach e Kenny Clarke, Motian costumava manter o pulso nos pratos, diferentemente do toque tradicional no *hihat*, o que dava uma sensação bem diferente do pulso e uma sonoridade mais aberta.

¹¹ As gravações oficiais do PM trio nessa formação são: *It Should've Happened A Long Time Ago*, ECM Records (1985); *One Time Out*, *Soul Note* (1989); *Trioism*, JMT Productions (1994); *At The Village Vanguard - You Took The Words Right Out Of My Heart*, JMT Productions (1995) *Sound Of Love*, *Winter & Winter* (1997). *Time and Time Again*, ECM (2006). Além desses discos em formato exclusivo de trio, o grupo gravou bastante material com convidados, em formato de quarteto e quinteto, basicamente. Paul Motian, nos últimos tempos, também tocou e gravou em trio com outros músicos da nova cena do jazz, como Chris Cheek, Jacob Bro e Chrisd Potter.

Desde os tempos de Kenny Clarke e Max Roach, a principal forma de manter o “swing feel” foi através do *ride cymbal*, o grande prato suspenso que o baterista toca com a sua mão dominante. Esta forma de tocar se chama *condução no prato* (...) O chimbau também participa mantendo o tempo, articulando nos tempos 2 e 4, em cima do ritmo do *prato ride*. (MONSON, 1996, p.55)

A experimentação nos pratos e essa busca sonora durante a performance deram a Paul Motian um estilo próprio no mundo da bateria. Tocando com Bill Evans, Paul Motian ganhou reconhecimento e teve a oportunidade de trabalhar, ao mesmo tempo, junto a músicos renomados, como Stan Getz, Lee Konitz, Lennie Tristano, Johnny Griffin, Coleman Hawkins, Sonny Rollins, John Coltrane e chegou até a substituir Elvin Jones por uma semana na banda de Thelonious Monk. Apesar do curto período no grupo, Thelonious Monk foi uma influência decisiva na arte de Motian.

Quando jovem, ele tocou com Thelonious Monk, cujo sentido idiossincrático do swing (e a independência persistente a todas as tendências predominantes) foi uma influência por toda vida. Motian tocou com Coleman Hawkins, com Lennie Tristano, com Sonny Rollins, e, eventualmente, com John Coltrane. Como membro do trio de Bill Evans com Scott La Faro, ele modificou o curso do jazz moderno, depois o modificou mais uma vez trazendo novos impulsos à mais livre e abstrata música de Paul Bley. (ECM Records, 2005)

Após deixar o trio, no ano de 1964, Paul Motian toca no grupo de Paul Bley, com quem desenvolve ainda mais seu estilo aberto e abstrato e, depois, no grupo de Keith Jarrett, que inspira Motian a começar a compor suas próprias músicas e desenvolver seu trabalho. Também compartilhou trabalhos com Lennie Tristano, Coleman Hawkins, Warne Marsh, Carla Bley, Lee Konitz e Don Cherry.

No trio de Keith Jarrett, o baixista Charlie Hadden convidou o baterista para outro projeto jazzístico, liderado pelo próprio Hadden: o “La Liberation Music Orchestra”, um dos grupos mais importantes da improvisação jazzística.

Logo após deixar Keith Jarrett e Charlie Hadden, Paul Motian iniciou sua carreira como solista. “Psalm”, disco em quinteto de Paul Motian, do ano de 1981, foi o que impulsionou a formação posterior do trio:

“Psalm”, o disco de 1981 do quinteto do Motian, introduziu os talentos do guitarrista Bill Frisell e do saxofonista Joe Lovano a muitos ouvintes. Eles ainda não tinham feito trabalhos solistas. Entretanto, agora, considerados alguns dos maiores improvisadores que já existiram, vencedores de diversos prêmios, músicos de muitos artistas e líderes de diversos projetos, eles foram leais a Motian durante anos, deixando tempo para o trio, para manter seu entendimento como grupo especial vivo. Bill Frisell ainda insiste que “o trio

Paul Motian é um dos maiores motivadores e inspiradores de situações musicais que eu já pude estar”. (ECM RECORDS, 2005)

Era uma questão de estratégia ou circunstância? “Simplesmente aconteceu. Nós fomos tocar com o quinteto, e em um ponto durante uma das músicas, o baixo deixou de tocar, e ficamos simplesmente Joe, Bill e eu tocando. Eu disse, “uau, a gente pode aproveitar esse som.” Economicamente isso fazia sentido, e a música estava realmente acontecendo” (MOTIAN, P., 2008).

Assim, desde os começos dos anos 80, Motian liderou o trio formado por Bill Frisell, na época um jovem guitarrista, indicado por Pat Metheny, e pelo saxofonista Joe Lovano. Além das composições do próprio Motian, o grupo gravou tributos a Thelonious Monk e Bill Evans, e mais uma série chamada “Paul Motion on Broadway”, que se baseou na interpretação original de standards¹² do jazz.

Podemos falar de um conceito novo de agrupação alcançado por Motian, onde o formato tão consolidado historicamente – seja trio, quarteto ou qualquer outra formação, a constante sempre foi a bateria e o baixo fundamentalmente –, desaparece em função da experimentação e de uma busca de maior liberdade na performance.

O Paul Motian trio com Bill Frisell e Joe Lovano se apresentou em numerosos palcos e festivais do mundo, gravando mais de 20 discos até a recente morte de Paul Motian no ano de 2011.

¹² Ver modelo. Cap. II.

3.B: *Misterioso* pelo Paul Motian Trio

Foram transcritos trechos de três performances ao vivo de *Misterioso*, referentes aos anos de 1994, 1995 e 2005. Tentaremos analisar os diferentes processos em ação, recorrências, e a relação que esses processos possam ter com a interação entre os músicos. Subdividiremos o presente capítulo nos seguintes pontos: Tema original, processos sobre o tema, a relação entre o tema, o ritmo, a forma e textura, as categorias de solo e acompanhamento, e a dinâmica do grupo dentre outros fatores.

Utilizaremos a denominação Gravação A, B e C, respectivamente, de acordo com as datas supracitadas, para fazer referência aos exemplos transcritos¹³. Além disso, especificaremos o número de compasso do coro¹⁴ específico (1-12) e o transcurso em minutos de cada exemplo.

A intenção não é necessariamente comparar as três performances, mas sim extrair amostras para utilizar como uma ferramenta possível para análise dos procedimentos recorrentes e situações particulares no momento da execução. As performances são:

Gravação A: 1994, ao vivo no Úmbria Jazz Festival, Perugia, Itália. Duração 8' 11"

Gravação B: 1995, ao vivo no Village Vanguard, New York, USA. Duração 13'28"

Gravação C: 2005, ao vivo no Village Vanguard, New York, USA. Duração 11'02"

3.B.1: Tema

O tema original, composto por Thelonious Monk, está na tonalidade de Bb, muito usada no jazz, onde historicamente os instrumentos solistas, por excelência, são o sax e o trompete. Neste caso, a performance do Paul Motian Trio está na tonalidade de

¹³ Todos os exemplos foram transcritos pelo autor do presente trabalho. As transcrições da guitarra e do sax serão escritas uma oitava acima para facilitar a leitura. Assim, a guitarra está escrita como habitualmente se escreve e o sax uma oitava acima sem transposição. Dessa forma, a distância intervalar entre um instrumento e outro fica mais explícita na transcrição. Esclarecemos que nenhuma das transcrições deste trabalho é exata, nem reflete a música. A transcrição é apenas um guia que ajuda a visualizar processos musicais específicos. Os andamentos das três versões são: A) Bmp=87, B) Bmp=106, C) Bmp=88 (valores aproximados da média de cada uma das gravações).

¹⁴ Utilizamos a expressão “coro” (*chorus*) para nos referir à soma de seções de uma música, a qual se repetirá determinado número de vezes durante a performance. Expressão muito usada no jazz, sobre tudo para músicas com forma AB, AABA, Blues, etc.

G. Talvez a razão da mudança de tonalidade para Sol seja por causa da guitarra, único instrumento harmônico do trio. Sol maior é uma tonalidade mais confortável na guitarra e permite manter ou deixar tocando as cordas 4 Re, 3 Sol e 2 Si. Tocar na tonalidade de G, e sendo uma música que passa só pelos I, IV e V graus, não se trata de um detalhe menor, já que isso aumenta as possibilidades tímbricas e fraseológicas desse instrumento.

Figura 2: Versão original do tema.

MISTERIOSO

written by: Thelonius Monk
"Sonny Rollins"
Blue Note 1558.

Extraído do "Library song book"¹⁵

¹⁵ "Library Song Book" é um dos vários livros de recopilações feitos com fins práticos. Feito por e para músicos. Na contracapa do livro, consta a legenda "Esta coleção de músicas populares foi compilada para fornecer as músicas mais requeridas pelos músicos profissionais e não possuem fim comercial pro público geral". Em geral, estes livros, os "real books", contêm peças populares em formato de melodia e cifrado harmônico, as quais os músicos utilizam como *referente* para improvisar.

Figura 3: Versão transposta pro tom de Sol do tema original.

Misterioso (Thelonius Monk)

The musical score for 'Misterioso' is presented in four staves. The first staff begins with a G chord, followed by a C chord, and then a G chord. The second staff features a C chord. The third staff includes a G chord, a D chord, and a G chord. The fourth staff concludes with a G chord. The melody is characterized by a sequence of intervals of sixths and a steady eighth-note rhythm.

A estrutura é de um blues standard, estrutura das mais usadas nas composições de jazz, composta pelas três funções harmônicas pilares I, IV e V, organizadas em três frases de quatro compassos cada uma. Essa estrutura fica evidente na construção do tema de “Misterioso”, apesar de se tratar de uma sequência de intervalos de sextas com ritmo em colcheias constantes, sem respiração. Não há grande variação na construção melódica do tema, apenas a repetição desse mesmo padrão. Podemos dizer que, como qualquer blues tradicional, a construção apresenta três frases de quatro compassos cada uma, começando respectivamente nos compassos 1 (I grau), 5 (IV grau) e 9 (V grau), baseando-se na utilização de uma sequência diatônica de intervalos de sexta, com ritmo constante em colcheias.

O ponto de maior tensão musical se encontra no compasso 9, não só pela articulação do acorde dominante, senão também pela repetição do movimento cromático na melodia (cc. 9 e 10).

3.B.2: Improvisação na “Melodia”

Começaremos analisando os “heads” (BERLINER, 1996), ou apresentações do tema, centrando-nos na atividade do sax, que toca a melodia. O objetivo neste tópico é

discutir os processos musicais articulados sobre o tema “Misterioso” durante a exposição e reexposição nas diferentes performances. Foram transcritas e analisadas oito apresentações do tema, retiradas das três versões, tanto da exposição como da reexposição do tema. Cabe esclarecer que em algumas das versões o tema é tocado duas ou até três vezes, tanto na exposição como na reexposição, no final da performance.

Diminuição e deslocamento rítmico.

Os primeiros recursos utilizados nas três performances são o “dobramento” rítmico e os *displacement* (deslocamento) (BERLINER, 1994). Na introdução da versão C, aparece a repetição da seqüência de notas dos últimos dois compassos do tema original, com uma evidente diminuição do valor pela metade e, ao mesmo tempo, a articulação da célula a partir do tempo fraco, o que muda a percepção da resultante sonora completamente. Nas duas primeiras frases, as notas agudas articulam nas partes 1 e 3 do pulso¹⁶, contrariamente à ideia no tema original. Repete-se isso duas vezes da mesma forma e, logo depois, adianta-se o motivo, deslocando-o uma semicolcheia (figura 4). Assim, as notas agudas passam para o “e”¹⁷ do pulso, analogamente ao tema original, ritmicamente dobrado¹⁸.

Figura 4. Performance C. Introdução do tema

¹⁶ Cabe explicitar que as transcrições estão simplificadas ritmicamente. Nesse caso, as semicolcheias não terão sempre a mesma duração. No jazz, especificamente por causa do swing, a primeira colcheia tem uma duração maior que a segunda, ou nos exemplos utilizados neste trabalho, as semicolcheias no tempo forte terão maior duração que as de tempo fraco.

¹⁷ Utiliza-se a denominação “e” (BERLINER, 1994) para falar da parte fraca de um pulso ou qualquer agrupação binária. Referimo-nos especificamente à segunda e quarta semicolcheia de cada pulso.

¹⁸ “Dobramento” e diminuição rítmica são a mesma coisa, neste caso. No mundo da música erudita, utiliza-se o termo “diminuição dos valores rítmicos” e na música popular “dobramento” ou “desdobramento”.

O curioso é a virada do tempo forte/fraco e a relação com o tipo de acentuação, a qual altera a percepção rítmica. Nas duas primeiras frases, as notas graves quase não são escutadas. Nas duas frases seguintes, no terceiro e quarto compasso, é evidente a maior presença dessas notas por causa do acento métrico. No entanto, as notas agudas no "e" estão reforçadas pelo acento tônico¹⁹, que antecipa o *deslocamento* no último Fá do segundo compasso, na terceira semicólcheia, no mesmo local onde se articula a frase seguinte, no próximo compasso. A partir dessa releitura do tema, o resultado é a percepção de uma frase diferente do tema original, mas com a mesma sequência de notas e igual duração relativa entre elas.

O deslocamento se sucede quando a frase é deslocada sem interferir na duração dos componentes. Exemplo na figura 5:

Figura 5. Performance A



Neste exemplo, vemos como as quatro primeiras notas da frase estão deslocadas uma semicólcheia. Imediatamente depois, a frase é “recolocada” no tempo original. A modificação é mínima, mas o resultado sonoro é bem diferente, já que desaparece a acentuação no pulso em favor do contratempo.

Para tornar suas obras mais interessantes, os improvisadores investem nos deslocamentos rítmicos, o que lhes permite variar a posição das frases dentro de territórios harmônicos compatíveis. (BERLINER, 1994, p. 174)

Em várias ocasiões, como vimos na figura 4 e na seguinte, combinam-se os dois processos anteriores.

¹⁹ Fala-se de acento tônico, ou tonal, quando este se produz pela elevação tonal – *pitch* – de uma nota. Às vezes, esse tipo de acento não necessariamente tem a ver com o acento métrico, encontrando-se o mesmo na parte fraca do pulso ou compasso.

Figura 6. Performance C



A característica fundamental da melodia original é o intervalo de sexta, com a nota mais grave no tempo forte do pulso. Em princípio, quando a frase está dobrada, a percepção destaca o acento tônico, ou seja, as notas mais agudas da melodia, perdendo presença as notas mais graves. Esse fenômeno fica ainda mais evidente quando a frase se desloca, como vemos no quarto tempo (figura 6), passando a ter a nota mais aguda acento tônico e também métrico.

Exemplo da exposição completa do tema:

Figura 7. Performance C.

0' 16" 1er coro melodía saxo

Annotations in the notation include: G, C, G, C, D, G, Cromatismo direção ascendente, and Deslocamento rítmico.

Esse deslocamento tem maior efeito pelo fato da bateria e guitarra estarem tocando basicamente sobre a cabeça dos tempos, deixando o pulso bem explícito.

Como já falamos, o material principal da melodia é o intervalo de sexta, elemento que dará unidade a toda a performance. Com esse material, o sax articula um processo cromático sobre o V grau em direção à nota Sol (I), que é interrompida no Fá# (última nota do compasso 10). Além do que se possa pensar a priori sobre a harmonia

subjacente, vemos que é forte aqui a ideia de direção, de movimento até a tônica, com as sextas dando **unidade temática**.

Vemos como, ainda na seção de exposição do tema, o grau de improvisação já é elevado. O material continua sendo claramente o tema original, fator que permite que entendamos essa seção ainda como exposição do tema. Por mais que dentro do modelo jazz em geral se toque somente uma vez a melodia tema, existem muitos exemplos em que se toca o tema duas, três ou até mais vezes. Nesse caso, na performance C, o tema é tocado três vezes no início. Ainda assim, vemos como essa seção da melodia é atravessada fortemente pela improvisação.

Agrupamentos rítmicos

A partir da sequência da melodia, o improvisador reagrupa ritmicamente as notas (fig. 8). Vemos isso na reexposição do tema, na mesma performance.

Figura 8. Performance A



Note-se na transcrição que, além de ter dois grupos consecutivos com valor de quatro semicolcheias, o segundo grupo se desloca do pulso, ficando as notas mais graves nas partes fortes do pulso.

No trecho transcrito anteriormente na figura 7 vimos como a melodia é reelaborada com a utilização de uma agrupação rítmica específica:

Figura 9. Performance C. Últimos dois compassos da apresentação do tema.

0'45" sax
G

Agrupamento Agrupamento Potencial começo de agrupamento Convenção própria do tema

Nesta última nota Fá se concentra talvez a única **convenção**²⁰ rítmico-melódica da performance, elemento próprio do tema original. Essa nota tem importância porque, além de ser a última nota da melodia, ela é, sobretudo, a detenção do movimento contínuo do tema. Como vemos na figura anterior, a reelaboração rítmica da qual estávamos discorrendo é interrompida em função dessa convenção. Se continuássemos a lógica do agrupamento, esse Fá deveria estar uma semicolcheia antes. Nesse momento, Joe Lovano priorizou a convenção grupal no seu discurso.

Assim, o grupo utiliza, durante toda a performance, essa nota como potencial convenção no final do coro.

Interpolação²¹ e Pitch substitution

Berliner (1994) utiliza os conceitos de *interpolação* e *pitch substitution*, quando se refere a acrescentar ou trocar notas da melodia original, respectivamente.

Figura 10. Performance A



Vemos no exemplo anterior um caso de interpolação, onde os dois “Ré” são apoggiaturas-bordadura do Mi, expandindo, assim, a frase.

Figura 11. Performance A.



Na figura 11, vemos como o Fá sustenido foi trocado pelo Mi como forma de escapada ou apoggiatura descendente para a nota Ré.

²⁰ Entenda-se por “convenção” um recurso musical específico, previamente acordado explícita ou implicitamente entre os músicos envolvidos na performance.

²¹ Interpolação: inserção de padrões curtos dentro do original (BERLINER, 1994)

Deslocamento sem diminuição rítmica

O deslocamento pode ser estrutural, na articulação do tema (ver figura 12). Apesar de ser quase textual em relação à melodia original, o efeito é marcadamente diferente: sem diminuição rítmica, os trechos estão deslocados uma colcheia, gerando ambiguidade na percepção dos tempos fortes, criando uma tensão extra com a linha da guitarra, a qual se mantém no estado original.

Figura 12. Performance B

Cc. 1-9 (12 03") Perf. B. Tenos sax e guitarra

Tenor Saxophone

Jazz Guitar

4 track 2 - 1

Ten. Sax.

J. Gtr.

6

Ten. Sax.

J. Gtr.

Neste exemplo vemos como são apresentados trechos textuais da melodia original com grandes silêncios no meio, o que Berliner (1994) chama de *rest fragmentation*²². Assim, o fator determinante e mais forte, além dos espaços de silêncio, é a articulação das frases textuais da melodia em locais diferentes, como no “e” do quarto tempo (compasso 1) ou no “e” do primeiro (compasso 4). Isso muda fortemente a sensação da métrica.

Nos exemplos das figuras 13 e 14, vemos, de forma sintética, exemplos integrais de vários dos processos descritos anteriormente. Ficam evidentes alguns dos processos

²² *Rest Fragmentation*, ou fragmentação a partir do silêncio. Berliner (1994) descreve da seguinte forma esse procedimento: inserir silêncios em diferentes pontos do contorno de uma frase, inteligentemente causando uma sucessão de frases menores, perdendo muitas vezes a relação com a frase original.

mais articulados nas diferentes “releituras” do tema “*Misterioso*”, processos os quais se repetem nas três versões analisadas.

Fig. 13. Performance A



Fig. 14. Performance C

Cc. 9-10. (37") Perf. C. Melodia inicial

Portanto, existem vários tipos de processos musicais nas diferentes apresentações do tema executado pelo PM Trio, o que diz também da “**seção melodia**” **como um espaço de improvisação genuíno**. Segundo Berliner, esta ação é esperada dentro do modelo do jazz:

Finalmente, os músicos periodicamente elevam uma performance (de uma melodia) à improvisação a partir de altos níveis de intensidade, transformando a melodia em padrões deixando pouco ou quase nenhuma lembrança da melodia original. (BERLINER, 1994, pag. 70)

3.B.3: Melodia nos “Solos”

Por um lado, na seção do tema existe um grau alto de improvisação²³; por outro lado, nas seções dos solos vemos como o tema reaparece de forma constante como parte

²³ Poderíamos estabelecer um paralelo entre os processos de improvisação nas seções do tema e os processos de tema e variação no período clássico, ou talvez também com o desenvolvimento do sujeito numa fuga, onde o material a partir do qual se desenvolve a música é explícito e tudo é feito exclusivamente em relação a ele.

do discurso improvisado. Berliner prevê essa situação, ele fala de um tipo de conversa entre o improvisador e a composição:

Solistas podem também citar parte ou passagens completas da melodia combinando-as de formas variadas (...). Isso representa um tipo de conversa entre o improvisador e a composição. Referências à melodia são um elemento de conexão muito útil entre o solo e seu respectivo veículo, reafirmando a identidade do segundo e criando interesse no primeiro com características especiais. Esta forma de proceder contribui significativamente para aquilo “que torna o improvisado diferente em músicas diferentes” fala Lee Konitz, especialmente quando as peças compartilham uma estrutura harmônica similar. (BERLINER, 1996, p.173)

Se observarmos o solo do sax no minuto 6' 18'', percebemos novamente uma situação de articulação do tema de maneira particular. São evidentes os intervalos de sexta que remetem à melodia, e podemos ver também como continuam as agrupações rítmicas e as variações sobre essas mesmas agrupações. (fig. 15)

Figura 15. Performance C. Solo sax. Últimos quatro compassos do coro.

O desenho melódico do sax tenor é evidentemente cromático ascendente, sempre a partir das sextas (podemos marcar uma linha desde o Dó da anacruse até o Sib final). O guitarrista determina um ritmo bem marcado. A partir do terceiro compasso do fragmento, a guitarra detém o movimento, tentando mimetizar o desenho cromático ascendente do sax, interagindo diretamente com ele. Este silêncio é importante, uma vez que se busca o encontro. O encontro, portanto, se produz no início do coro seguinte. Após estarem fazendo coisas evidentemente diferentes, os dois instrumentos, de um

momento para o outro, acabam se fundindo numa homorritmia (final do exemplo). No meio disso tudo, os intervalos de sexta e o tema são a constante. Vemos como o veículo, o tema, é o canal do discurso e como ele redimensiona a interação.

Um dos pontos de maior reelaboração do tema se apresenta no minuto 9' 31'' da performance C, no final do solo do sax. Lovano retoma o tema da melodia de uma forma variada, tocando apenas uma linha de terças nos contratempos (Fig. 16. cc. 1 e 2). No entanto, é forte a ideia rítmica sequencial, elemento próprio da melodia. Dessa maneira, a articulação constante na segunda metade do pulso – utilizando uma sequência de terças, ou sextas invertidas – remete fortemente a *Misterioso*.

A ideia de quatro articulações de igual duração por compasso é outro dos fatores que da identidade ao tema original. Assim, no compasso cinco do fragmento exposto na Fig. 16, as sextas aparecem de um jeito bem explícito, dessa vez com uma elaboração e exploração da sexta a partir de apoggiaturas. O que no compasso anterior eram duas semicolcheias, na segunda metade do pulso se torna uma quiáltera de três semicolcheias, com uma apoggiatura ou escapada como primeira nota do grupo (ver Fig. 16).

Se observarmos o fragmento, veremos que o sax está se articulando na parte “fraca” do pulso até o F \sharp do segundo pulso, no sexto compasso do trecho. Então, ele se articula no tempo, na cabeça do pulso, voltando à versão original de sextas, igual à melodia. É interessante o efeito grupal nesse ponto, onde se produz o encontro rítmico entre os músicos, produto da *homoritmia*²⁴ súbita. Neste exemplo, fica evidente que Lovano decide voltar ao ritmo original da melodia. Ele é quem produz o “encontro”.

²⁴ O termo *homoritmia* é utilizado aqui para descrever a igualdade rítmica entre as partes. A homoritmia é condição da homofonia.

Figura 16. Performance C.

Cc. 5-12. Perf. C. Tenor sax e guitarra

9' 31" ultimo coro de solo

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 5-8) shows the saxophone and guitar parts. The saxophone part has a melodic line with a slur and an accent mark. The guitar part has a rhythmic pattern with chords. The second system (measures 9-12) continues the saxophone and guitar parts, with a slur and an accent mark. The third system (measures 13-16) is labeled 'Textura mais homorrítmica' and shows a more rhythmic saxophone part with a slur and an accent mark. Chords C, G, and D are indicated throughout the score.

É difícil fazer uma relação direta do tema com aquilo que toca o baterista Paul Motian, já que o tema de “Misterioso” não tem características rítmicas marcadas. No entanto, a ideia de acento tônico na segunda metade de cada pulso e a articulação convencional na última nota da melodia são alguns dos elementos que Motian utiliza frequentemente nas performances. Por exemplo, no minuto 9’ 49’’ (segundo compasso da Fig. 17), ele articula o ritmo da melodia no fechamento do coro. Isso fica claro pelo fato de tocar na caixa as segundas colcheias, ou seja, as notas agudas. (Ver fig. 17)

Fig. 17. Performance C.

Cc. 10-12. (9'45'') Perf. C. Ultimos tres cc. do solo de sax

Tenor Sax

Guitar

Drum Set

3.B.4: Textura-Ritmo

O processo de deslocamento do qual falávamos parece ter uma relação metafórica com a construção da melodia. A mesma, como já foi dito anteriormente, é uma seqüência contínua de intervalos de sextas em colcheias. Poderíamos falar de duas linhas resultantes, uma constituída pelas notas graves do intervalo e outra pelas notas agudas (Fig. 18).

Figura 18. Construção da melodia original

Linha resultante superior

Linha resultante inferior

Com os deslocamentos, o músico parece estar dando relevância a cada uma dessas **linhas resultantes** pelos motivos já antes explicitados. A linha superior sempre

tem maior presença que a inferior, seja na cabeça do tempo ou sincopada. A linha mais grave, sem dúvida, se torna mais manifesta só quando está na parte forte do pulso.

Ritmicamente, no final da performance C, a melodia é novamente apresentada dobrada, com os valores diminuídos pela metade, processo já articulado na performance e descrito anteriormente. Também se articula um deslocamento rítmico no começo da segunda frase, no final do quarto compasso, voltando mais uma vez ao estado anterior, na frase do sétimo compasso (ver Fig. 19).

É interessante o resultado da **textura** nesta seção. A guitarra também toca a melodia com variantes, mas nos valores rítmicos originais. No entanto, o relevante é que, neste coro, a guitarra vai uma oitava acima, quase na tessitura do sax, o que resulta numa debilitação da função de “acompanhamento” e uma evidentemente maior **atividade contrapontística**. Em outras palavras, a guitarra passa de um plano, digamos, secundário de percepção a um plano de figura, junto com o sax.

Nessa textura contrapontística não deixa de ser importante a articulação mais “*stacatto*”, os sons curtos, tanto do sax como da guitarra, e o som fechado da bateria²⁵. Esse tipo de articulação permite o realce de cada instrumento no conjunto e, ao mesmo tempo, ela iguala a qualidade do som.

²⁵ Quando se fala de som fechado da bateria, estamos falando de tocar sem a utilização dos pratos *ride* nem *crash*, que são os elementos sonoros de maior *sustain*, os quais dão uma sensação de maior abertura. Quando se toca fechado, utiliza-se somente o chimbau, obtendo sons muito mais curtos.

Figura 19. Performance C. Reexposição final da melodia.

Cc. 1-12. (9 54") Perf. C. Re-exposição do tema

The musical score is organized into three systems, each containing two staves for Tenor Sax and Guitar, and a single staff for Drum Set. Measure numbers 1, 3, 5, and 8 are indicated at the beginning of their respective systems. The Tenor Sax part is written in a treble clef and contains a highly rhythmic and melodic line with numerous sharps and naturals. The Guitar part is also in a treble clef, featuring a series of chords and single notes that complement the saxophone's melody. The Drum Set part is written in a bass clef and consists of a steady eighth-note pattern, with some rests and accents. The overall tempo is marked as 9 54".

Tenor Sax

Guitar

Drum Set

3

5

8

simile...

Fig. 19 continuação...

The image displays a musical score for three staves, labeled 'Fig. 19 continuação...'. The score is divided into two systems, labeled '10' and '11'. Each system contains three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and rhythmic structure. The bass staff features a prominent rhythmic accompaniment with many rests and specific note values.

Nesse exemplo de coro completo (fig. 19), vemos, de modo sintético, como é o trabalho textural predominante no trio. Lovano articula valores dobrados, o que o coloca, naturalmente, na posição de figura. Frisell basicamente constrói o acompanhamento a partir dos valores originais da melodia. Paul Motian, por sua vez, tem um controle maior do caudal sonoro, ora a partir do som fechado e de uma condução relativamente regular, ora de um som mais aberto e muito menos regular, como já analisaremos com maior detalhe.

“Tema a dois”

É interessante notar que, nesses dois planos, solo/acompanhamento, a constante é o tema. Muitas vezes, esses planos se confundem e passam a ser uma coisa só, se complementam. Um exemplo concreto disso é o final da terceira exposição da melodia: os elementos do tema estão presentes de formas diferentes nos dois planos, tanto no sax como na guitarra. É importante evidenciar o que ocorre no minuto 1’ 36’’, no quinto compasso da terceira exposição do tema: neste ponto, a melodia é “construída a dois”. O

saxofonista desconstrói a melodia original tocando só as notas agudas. O guitarrista, por sua vez, deixa de tocar as notas agudas, tocando só as graves da melodia. A guitarra faz a primeira nota do intervalo, na primeira colcheia de cada tempo (da mesma forma que fazia antes, como “acompanhamento”), e o sax toca somente a outra nota do intervalo, na segunda colcheia do tempo (Fig. 20). No vídeo, é possível notar como o guitarrista, ao perceber isso, coloca mais presença no instrumento, mais acento dinâmico, para se igualar à presença do sax.

Figura 20. Performance C

The musical score for Performance C is presented in three systems, each with a saxophone (sax) and guitar (guit) part. The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-3):** Labeled "1'36\" sax C Textura a dois". The saxophone part plays a melody of eighth notes starting on G4. The guitar part plays a bass line of eighth notes starting on G3. A "Deslocamento" (displacement) bracket is shown above the saxophone part in measure 3, indicating a shift in the starting point of the eighth notes.
- System 2 (Measures 4-5):** Labeled "4" and "D Agrupamento colcheia pontuada". The saxophone part continues with eighth notes, and the guitar part continues with eighth notes. A bracket groups the eighth notes in measure 5, labeled "Agrupamento colcheia pontuada".
- System 3 (Measures 6-7):** Labeled "6" and "G". The saxophone part continues with eighth notes. The guitar part continues with eighth notes. A "convenção" (convention) bracket is shown above the saxophone part in measure 7, indicating a specific rhythmic or melodic convention.

Neste caso, podemos dizer que a desconstrução rítmica está em função da criação conjunta, da interação entre os dois músicos.

(...) muitas vezes, quando você está dentro de uma conversação musical, uma pessoa vai continuar com uma ideia ou começar com outra ideia, e outra pessoa vai completar a ideia ou interpretar a ideia da forma que essa pessoa a escuta. Assim, a conversação acontece em fragmentos e vem de diferentes locais, de diferentes vozes. (PETERSON, apud MONSON, p. 78)

Uma vez instalado esse processo, o saxofonista novamente desloca a frase ritmicamente, a partir do terceiro compasso do fragmento, criando ainda mais tensão com o plano estático da guitarra. Podemos dizer que, tendo como contrapartida a presença marcada do pulso na guitarra e a condução da bateria, o saxofonista joga com esse deslocamento, adiantando uma semicolcheia e, depois, no quinto compasso, diminuindo o tempo entre cada nota, de 4 a 3 semicolcheias, criando um agrupamento diferente e uma sensação de andamento maior na melodia. A partir do claro estatismo de Bill Frisell, que marca explicitamente os pulsos, Lovano desenvolve seu discurso partir do pulso e do deslocamento. Percebe-se, portanto, que é forte a relação estabelecida entre o tema e os parâmetros ritmo e textura.

Pode-se considerar, a partir do exposto, a importância desses processos em relação à comunicação entre os músicos. Esse resultado sonoro tem sua gênese e fundamento na fricção das partes.

Articulação

Como já se viu nos exemplos apresentados, o tipo de articulação representa um papel importante. Podemos estabelecer uma relação direta entre o ritmo e a articulação do tipo *stacatto*, a qual dá maior relevância a alguns processos rítmicos, acentuando o aspecto interativo. Pontualmente, no exemplo da figura 21, vemos como a homorritmia, a qual podemos entender como um momento de menos informação rítmica, se vê ritmicamente valorizada a partir da articulação *stacatto* dos dois instrumentos. A guitarra toma essa decisão, logo depois de perceber esse tipo de articulação no sax.

Figura 21. Performance B

Cc. 7-12 (12 40") Perf. B Ultimo cora da melodia

Tenor Sax

Jazz Guitar

4

Quem já teve oportunidade de improvisar em grupo seguramente terá notado que, quando se quer produzir algum encontro tentando imitar o que o parceiro toca, uma reação recorrente é tocar sons curtos. Esse encontro será muito mais evidente e explícito. Imaginemos o exemplo da “*melodia a dois*” (fig. 20). Nesse caso, a escolha é tocar sons mais curtos, menos ligado, já que uma articulação ligada diminuiria a sensação de correspondência entre um instrumento e outro. Entendo a atividade rítmica, num contexto estático, como um elemento que sobressai. Assim, vemos como o tipo de articulação influi na comunicação entre os músicos e na superfície musical resultante.

No exemplo seguinte (Fig. 22) o saxofonista articula a melodia (cc. 2-4 do trecho) substituindo o valor de colcheia pelo valor de semicolcheia pontuada. É interessante o efeito alcançado, sobretudo a partir da marcação constante em colcheias na guitarra, situação que já levantamos na discussão. A repetição desse padrão gera uma polimetria a partir da melodia resultante nas notas agudas, situação que é favorecida pela manutenção do toque no tempo pelo guitarrista, mantendo o padrão original, mas também com um toque stacatto, o que acrescenta o efeito rítmico. De novo, vemos que a articulação é um elemento determinante na percepção da textura contrapontística (ver cc.10).

Fig. 22. Performance B.

Cc. 7-12 (20") Perf. B.

The musical score is written for Tenor Sax and Jazz Guitar. It is in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system shows the Tenor Sax and Jazz Guitar parts. The second system shows the Tenor Sax and Jazz Guitar parts. The third system shows the Tenor Sax and Jazz Guitar parts.

Partes individuais produzem diferentes esquemas de contraponto com o parceiro, ao mesmo tempo em que os padrões alternadamente reforçam ou se cruzam um a outro dentro de uma textura maior. (Berliner, 1994, p. 148). Logo, esses dois parâmetros, ritmo e articulação, devem necessariamente ser relacionados ao parâmetro textura. Como fala Berliner, eles produzem diferentes esquemas de contraponto, ou seja, produzem textura.

3.B.5: Forma

No que diz respeito ao aspecto formal, vemos que a estrutura da música está sempre presente, a quadratura se respeita sempre de forma extremamente precisa. Podemos falar de uma forma cíclica que se repete constantemente, sobre a qual se desenvolve o discurso. É importante mencionar que essa forma fica de alguma maneira “escondida”, tornando-se explícita apenas na convenção do último compasso do original, momento de “encontro” entre os músicos. Ao longo dos diferentes coros, essa convenção rítmica aparece em vários momentos, articulada por um, dois ou até os três músicos dependendo do momento.

Fraseologicamente, existe uma tendência a recapitular o discurso cada vez que se retoma o coro. Mas em alguns pontos as frases conectam os dois coros de forma ambígua. Isso contribui para que a forma simples de 12 compassos do blues não seja explícita, tornando-se difícil de seguir se não se está familiarizado com o estilo.

Figura 23. Performance A.

Cc.11-02 2'15" Perf. A

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Tenor Sax (top), Guitar (middle), and Drum Set (bottom). The time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the piece with a Tenor Sax line starting on a rest, followed by a melodic line. The second system is labeled '(audio confuso)' and features a very dense and complex melodic line in the Tenor Sax part, with many notes and accidentals. The third system continues the melodic development, including a triplet of eighth notes in the Tenor Sax part. The Drum Set part provides a steady rhythmic accompaniment throughout.

Vemos no exemplo anterior (fig. 23) como a mudança de coro não é explícita no discurso musical do sax, nem da bateria. A guitarra, nesse sentido, é a que tem maior função formal, articulando o acorde sol na cabeça do compasso 3 do trecho (começo do seguinte coro). Além disso, se observarmos o compasso anterior (cc. 2), veremos que a guitarra e a bateria articulam aquela convenção (última nota do tema), elemento que de alguma forma esclarece ao ouvinte em que parte está o coro. Ainda assim, a ausência de baixo e o discurso livremente contrapontístico deixam as divisões entre um coro e o seguinte pouco explícitas. Paul Motian não se caracteriza por ser um baterista que utiliza muito o recurso dos *fills* que, como diz Monson (1996), conduz o grupo de uma seção estrutural à outra. (MONSON, 1996, p.59)

No entanto, a forma sempre se respeita, característica própria do modelo. Evidentemente, esse é o aspecto mais forte da linguagem, o elemento preponderante do modelo, do qual é impossível sair sem alterar o conceito e o fundamento da performance.

Forma: tema-improvisado

Existem elementos da tradição, do modelo, que não desaparecem nessas performances: a apresentação do tema, improvisado e reexposição do tema. Contudo, devemos ter em conta duas coisas sobre as performances de *Misterioso*: a primeira é que a exposição e a reexposição do tema se constituem a partir da improvisação baseada no tema; por outro lado, o tema está presente durante grande parte das seções tradicionalmente consideradas de improvisação, os solos. Então, os limites entre essas duas categorias *tema/solo* estão verdadeiramente difusos, ambíguos. As características que definem o modelo são desafiadas “ao limite” nessas três performances, mas em nenhuma delas se quebra essa tradição.

Logo após a exposição do tema, começa o solo de Lovano e, no quarto compasso, ele traz a melodia de volta, de modo que o limite formal entre tema e solo não fica claro. Talvez pelo fato do Blues ser uma forma concisa e pequena – só 12 compassos –, e o número de coros ser elevado, não seja estranho existirem alguns coros de transição até que o tema seja deixado para trás definitivamente. Na verdade, como o tema está presente continuamente, é difícil estabelecer onde se encontra a transição. Vemos o primeiro coro de solo do sax no exemplo seguinte. (fig. 24)

Figura 24. Performance A.

Cc. 1-12 (40") Perf. A. solo de sax

Tenor Sax

The musical score for Tenor Saxophone, Performance A, measures 1-12, is presented in six staves. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern. The key signature has one flat (Bb). The score includes several triplets and a variety of note values, including eighth and sixteenth notes. The first staff begins with a rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with a similar pattern, incorporating some sixteenth notes. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff continues with a similar pattern, incorporating some sixteenth notes. The fifth staff features a triplet of eighth notes. The sixth staff concludes the performance with a series of eighth notes.

Não é possível definir, a partir do discurso, em que seção Joe Lovano está – tema ou improviso –, mas essa é justamente uma das noções que entram em conflito nessas performances, no que diz respeito ao modelo. O que podemos dizer é que Lovano está improvisando a partir do tema e integrando outros elementos que não necessariamente tem a ver com o tema.

3.B.6: Paul Motian

Apesar de Paul Motian ser um baterista muito irregular em termos de **condução**, podemos ver que existe uma ideia recorrente: a marcação do “e” de cada tempo no chimbal e no ride, resultando em um padrão próprio do modelo, tendo em conta que ele está trabalhando sempre com o *time feel* dobrado.

Figura 25. Primeiro coro de improvisação sax. Cc.1-4. Performance A.

Cc. 1-4 (40") Perf A. Condução bateria

The image shows two staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled 'Cc. 1-4 (40") Perf A. Condução bateria'. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom staff continues the rhythmic pattern with similar notation and dynamics. The notation is written on a grand staff with a treble clef and a 4/4 time signature.

Ao mesmo tempo, desde o começo, a função de Paul Motian é um diálogo constantemente ativo, além da função de condução. Esse diálogo se concentra majoritariamente na caixa. Na figura anterior, isso fica explícito com o *ride* e o chimbau levando a condução com certa regularidade (*ride* em colcheias e chimbau no “e”), e a caixa trabalhada mais melodicamente.

Se tentarmos definir a função principal de um baterista a partir das pautas do modelo, certamente falaremos de condução, de balanço, onde se mantém um padrão rítmico específico, com variações esporádicas. No caso de Paul Motian, essa função se dá de forma bastante livre. Observando os vídeos e escutando-o, é difícil determinar um padrão predominante. O que podemos falar é sim de uma **irregularidade constante**. Nessa irregularidade, Motian mantém o groove, a condução e o pulso está sempre claro, implícita ou explicitamente. Na performance, ele explora diferentes possibilidades tímbricas e rítmicas do instrumento, ainda na função de acompanhamento. Por isso podemos falar de **qualidade melódica da condução**.

No exemplo a seguir (Fig. 26), observa-se que, assim como no primeiro coro da melodia – onde o importante para o modelo é a apresentação do tema – não existe padrão constante na condução. Nos primeiros quatro compassos, existe uma tendência à condução acentuando-se a segunda metade de cada pulso no prato *ride*. Existe, ainda, uma variação a partir de um deslocamento no segundo compasso. No entanto, a partir do quinto compasso a mesma ideia rítmica passa pro chimbau, mudando, dessa maneira, a qualidade sonora do grupo, devido ao fechamento no chimbau. Dessa forma, adquire maior relevância o que é feito na caixa, já que o *ride*, pelo seu caudal sonoro e qualidade *legatto*, obstrui a escuta da caixa. Já no sexto compasso, é a caixa a que conduz a voz principal da bateria.

Fig. 26. Performance C

Performance 3. Coro 1. 00:16"

Observa-se que por alguns momentos se acentua a segunda metade do pulso e, em outros momentos, as cabeças (ver exemplo a partir do compasso 6). Existe também um momento de dobragem rítmica no começo do sétimo compasso, o que acentua a qualidade irregular da condução. No entanto, isso dura apenas um pulso. Assim, vemos que Motian, com sua condução irregular, vai administrando a intensidade e tensão do discurso.

Já no solo de guitarra, a variação é forte desde o início, sem respeitar nenhum padrão específico.

Na figura 27, pode-se observar novamente como há uma alternância dos três valores: semínima, colcheia e semicolcheia, predominando o valor de colcheia. Nesse caso, a condução está sempre sobre o *prato ride*. Por momentos, utiliza-se a caixa como elemento de variação melódica e também como recurso tímbrico articulando-a junto com o prato.

Fig. 27. Performance C

Performance 3. 1er coro improviso da guitarra. 1:59

The musical score is presented in a system of two staves: 'Guit' (Guitar) and 'Drums'. The guitar part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four lines of music. The first line starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes with various accidentals. The second line continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third line shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. The fourth line concludes the phrase with a final chord and a whole note. The drum part is written in a bass clef and consists of four lines of music. It features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with various drum sounds indicated by 'x' marks and stems. The drum part starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, and ends with a final chord and a whole note.

Portanto, no final da melodia e no princípio do solo da guitarra, **não existe função formal** da bateria. Motian continua da mesma forma que no último compasso do coro anterior. Rítmica e timbricamente pode-se considerar uma continuidade sem alteração alguma. Essa situação se repete várias vezes nas três performances, na passagem de um coro para o outro, como já vimos no exemplo 23.

No entanto, o grupo utiliza um recurso formal recorrente que é confluir na segunda colcheia do último compasso do coro (ver melodia original, cc.12). Na Figura 27, vemos como Motian articula essa última nota da melodia junto com Bill Frisell. Assim, podemos marcar esse local como elemento formal recorrente nas três performances e no três músicos; talvez o mais recorrente dos recursos, e o mais ligado ao próprio **tema**.

A performance de Paul Motian contém elementos muito fortes do modelo, como a utilização do ride e do chimbal para conduzir, ou o swing feel recorrente. Por outro

lado, ele cria linhas na caixa, sua condução é irregular, chegando a parar a condução no chimbau para trabalhar apenas a melodia no ride, sem um padrão específico.

Esse tipo de performance, onde a bateria atua melodicamente, onde a condução está presente, mas não necessariamente explicitada em um padrão constante, nos fala de uma liberdade de ação durante a performance, de uma postura e colocação ante a música. Nesse sentido, é interessante a colocação do próprio Paul Motian sobre o seu trabalho no trio:

Sem o baixo, eu posso fazer o que quiser. Eu posso mudar o tempo. Eu posso tocar livre, sem o tempo. Eu posso tocar livre um pouco, e depois tocar no tempo mais um pouco, ou sair. Sou totalmente livre e a música está aberta pra eu fazer o que quiser. No entanto, a coisa tem que fazer sentido, ser musical. Com o baixo, às vezes posso fazer isso tudo, mas, claro, é diferente. (MOTIAN, P., 2008).

Apesar de não haver mudança de tempo em nenhuma das três versões, existe uma evidente liberdade de ação por parte de Motian. Talvez o tempo seja um dos poucos parâmetros que se mantém durante o transcurso de cada uma das três performances. Contudo, é sobre essa pulsação implícita mas fixa, que Motian constrói seu discurso livremente, de forma pouco regular, **instintivamente, sem necessidade de cumprir determinada função específica**. No exemplo seguinte, vemos a atividade dele durante o solo de guitarra:

Figura 28. Performance A

Cc. 9-12 (4 53") Perf. A

The musical score for Performance A consists of two systems. The first system shows the Guitar part in the upper staff and the Drum Set part in the lower staff. The Guitar part features a series of chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes in the final measure. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with syncopation and a triplet of eighth notes in the final measure. The second system shows the Guitar part in the upper staff and the Drum Set part in the lower staff. The Guitar part features a series of chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes in the final measure. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with syncopation and a triplet of eighth notes in the final measure.

Aqui, temos uma clara situação em que, durante o improviso de Frisell, Motian articula frases nos espaços de silêncio. Podemos ver que, durante quatro compassos, existem cinco pontos onde Frisell deixa de tocar ou prolonga uma nota. Nesses pontos, Paul Motian articula frases na caixa e no bombo, respectivamente. Não há dúvida de que existe um entendimento por parte de Motian sobre o possível discurso de Frisell. Além disso, o **fator escuta** acaba sendo fundamental nesse tipo de performance improvisada, já que é a partir da escuta atenta que os músicos tomam – ou não – decisões musicais.

Simultaneamente, dentro de cada discurso individual, existe também uma **coerência interna**. Nesse exemplo, Motian desenvolve frases de semicolcheias, aumentando a densidade rítmica a cada aparição: primeiro 2, depois 4, 6 e finalmente 7, nos cc. 9, 10 e 11, respectivamente (ver figura 28). Assim como temos um nível de comunicação e interação entre os músicos, temos um nível de coerência interna, pois o músico “interage” com o seu próprio discurso.

Durante o solo de guitarra, Motian é dinamicamente mais moderado, claramente pelo caráter mais intimista e porque são só os dois instrumentos tocando. Nos compassos 5 e 6 do fragmento (ver figura 29), temos uma dinâmica maior na bateria, por causa de um novo “encontro”. Se analisamos o compasso 5 do fragmento, vemos que Bill Frisell sugere uma ideia melódica, a qual é tomada por Motian no compasso seguinte. A dinâmica desse compasso se vê diretamente relacionada a esse fator. Tanto Paul Motian como Bill Frisell percebem a situação e acentuam a mesma. Qual é a forma de acentuar esse encontro? A dinâmica. Por isso temos uma dinâmica mais acima da média, sobretudo na caixa de Motian. Por outro lado, Motian deixa de tocar no chimbau, ficando só por conta desse elemento, desse “encontro”.

Figura 29. Performance A.

Cc. 1-12 (5 05") Perf A. Ultimo coro solo guitarra

The musical score consists of five systems, each with two staves: a guitar staff (treble clef) and a drum set staff (percussion clef). The guitar part is highly rhythmic, featuring complex patterns of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The drum set part provides a steady, syncopated accompaniment. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 7 and 8.

Nos compassos 7 e 8, Frisell continua “procurando” Motian com sons curtos, deixando grandes espaços de silêncio. Esses sons curtos de alguma forma atuam como uma “chamada à interação”, uma forma de esperar e criar expectativa sobre o que o outro vai fazer.

Podemos falar de dois tipos de toque diferenciados por parte de Paul Motian: um onde predomina uma condução irregular e outro ainda mais solto, ainda mais melódico. Digamos que o elemento constante é a condução no chimal e/ou no ride, ainda que mais regular e bastante fragmentada. Comentários constantes na caixa. O tipo de toque mais solto, melódico e imprevisível, onde o pulso explícito se perde e o groove se desarma, como veremos mais à frente, no exemplo 35.

3.B.7: “Melodia no acompanhamento”

No fragmento a seguir, vemos novamente a qualidade melódica de Paul Motian. Ele mantém o balanço, o chimal no “e” do pulso, cumprindo o papel esperado de um baterista que acompanha um solo. Contudo, a atividade “melódica” na caixa é significativa, como se vê seguinte trecho, que acontece simultaneamente ao solo de guitarra transcrito na figura 29.

Figura 30

The image shows four staves of musical notation for a drum set. The notation is complex and melodic, featuring various note values, rests, and articulations. The first staff is labeled 'Drum Set'. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development.

Há bastante atividade melódica na caixa, por momentos, dobrada com o ride, enquanto a condução é feita no chimal e ride de modo irregular.

A função de condução acaba sendo fragmentada pela articulação de frases melódicas. Para Paul Motian a questão melódica não se trata de uma questão menor.

Durante uma entrevista, quando questionado se considerava a bateria um instrumento melódico, Motian respondeu:

Sim, definitivamente, (a bateria) pode ser uma orquestra, se você quiser. Você tem pratos, diferentes tambores afinados, poderias ter uma seção de cordas, ou qualquer coisa. Basta colocar essa ideia na cabeça e, uma vez que isso é feito, a coisa funciona. (MOTIAN, P., 2008).

A ECM entende que a qualidade de “suporte” ao solista outorgada por Paul Motian é única:

A forma como Motian concebe o suporte é incomparável. A sua imprevisível percussão pode amortecer o solista, prover comentários contrapontísticos (Motian é decididamente um músico melódico), ou simplesmente deixar o espaço livre para que uma nova ideia se desenvolva. Nuança é tudo, e o som, bem mais que a técnica, é o estímulo para que a música floresça. (ECM RECORD, 2008)

Motian falando sobre o assunto nos dá ainda mais certeza de que ele atua de forma melódica num sentido bem amplo. Entendemos que essa ideia de baterista melódico tem a ver diretamente com a **igualdade que ele estabelece perante os outros músicos**, com a complementaridade, com a construção conjunta. Todos podem acompanhar e todos fazer melodia. *“Eu não vejo a bateria como bateria”, fala Motian. “Eu vejo ela como música, como melodia e escuta.”* (MOTIAM, 2010)

O que é marcante na performance de Paul Motian é a liberdade de não ter que respeitar nenhum padrão por questões estilísticas. O estilo e o conhecimento do modelo claramente estão ali, mas, durante a performance, todos os caminhos são possíveis.

3.B.8: Bill Frisell

Utilização do silêncio

Outro elemento interessante que aparece nas performances e que é difícil de explicar em relação ao modelo é a utilização do silêncio na guitarra de Bill Frisell. Na primeira performance, (ver Fig. 31) no segundo e terceiro coro, a guitarra acompanha utilizando o silêncio.

Figura 31

Cc. 5-12 (30") Perf A

The musical score consists of three systems, each with three staves: Tenor Sax (top), Jazz Guitar (middle), and Drum Set (bottom).
 - **System 1 (Measures 3-5):** Tenor Sax plays a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 4. Jazz Guitar plays a simple harmonic accompaniment. Drum Set provides a steady rhythmic pattern.
 - **System 2 (Measures 6-7):** Tenor Sax continues its melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 6. Jazz Guitar has rests in measures 6 and 7. Drum Set continues its rhythmic pattern.
 - **System 3 (Measures 8-9):** Tenor Sax plays a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 8. Jazz Guitar has rests in measures 8 and 9. Drum Set continues its rhythmic pattern.

Este silêncio articulado por Frisell, de alguma maneira, tira parte da atenção do sax. A bateria cobra presença, faz-se mais forte o seu diálogo²⁶ com o sax. O silêncio

²⁶ Quando falo de diálogo estou me referindo a um sentido bem amplo. Categorizar os níveis de diálogo seria bastante perigoso já que se trata de uma questão muito subjetiva. Às vezes, percebemos claramente quando uma configuração musical faz referência à outra configuração musical em outro instrumento.

cria espaços e permite a conversa entre outros agentes. Assim, nesse momento, o sax e a bateria tocam sozinhos. Em determinado instante, Joe Lovano articula um processo de dobramento melódico do tema. Motian articula o mesmo processo sobre a caixa, tocando na segunda e na quarta semicolcheia do tempo de forma regular durante quase todo o compasso (ver figura 30). Devemos entender isso como uma resposta à frase de Lovano ou simplesmente como uma nuance do momento, uma casualidade? Digamos que esses encontros são formados em parte por casualidades, mas que também determinam uma resposta causal por parte dos músicos.

Este é mais um indício de que, nessa performance, não existe forma pré-estabelecida de tocar. O inesperado pode acontecer. Esse “estar aberto” é parte fundamental, é próprio da metodologia do grupo.

O silêncio se encarrega de forçar uma situação de interação. De alguma maneira, Bill Frisell, deixando de tocar – embora não possamos falar sobre os motivos dessa escolha – está dizendo, direta ou indiretamente, “podem dialogar entre vocês”. Por isso digo que se trata de uma situação onde o **silêncio força e cria espaços** para novas situações.

O acompanhamento de Frisell

Não é só Motian que desempenha “atividade melódica” enquanto exerce a função de acompanhamento. Bill Frisell, por sua vez, também desenvolve o acompanhamento de maneira bem ativa. A princípio, dado a característica do instrumento, a guitarra cumpre a função de suporte harmônico, e em grande parte formal. Todavia, ela não desempenha apenas a função de acompanhamento, mas também de complemento. Quanto a isso, são interessantes as palavras do próprio Bill Frisell:

Eu acho que no começo, quando começamos a tocar assim, eu tentava suprir a ausência do baixo o tempo todo. Levou um tempo para que eu assimilasse. Acho que hoje eu estou na seguinte posição: a música segue em frente e está ok não termos um baixo. (FRISELL, 2007)

Mas, no caso da bateria, isso fica ainda mais relativo, devido à falta de altura definida. Nesse sentido, meu conceito de diálogo se refere tecnicamente à superposição de elementos e à resultante percebida, seja pelos músicos, seja pelo público.

A necessidade de ter uma linha de baixo é própria do modelo jazz, talvez seja própria de grande parte da música ocidental. Nesse caso específico, existe uma tendência a se libertar dessa condição. A melodia, a linha cobra maior importância, sem tanta necessidade de sustento harmônico pelo baixo.

Nas três performances, existem momentos onde Frisell articula o acompanhamento baseando-se no tema de “Misterioso”, o que de alguma forma cumpre a função de acompanhamento no sentido tradicional – com baixo e harmonia.

Figura 32

Cc.- 1-12. (6'20") Perf. A. Guitarra

The musical score consists of four staves of music. The first staff, labeled 'Guitar', contains measures 1 through 4. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 11. The music features a mix of melodic lines and chordal accompaniment.

Aqui, fica clara a construção do acompanhamento – complemento – a partir do tema. Intervalarmente, vemos as terças (inversão das 6^{as}) nos compassos 3 e 11. Por outro lado, o desenho melódico é prioritariamente o desenho do tema: pulso dividido em colcheia grave (baixo) e colcheia aguda, a qual pode ser uma nota do acorde ou o próprio acorde mais cheio.

Vemos novamente a utilização do silêncio e do espaço na guitarra, especificamente até o compasso 7, como elemento gerador de interesse.

Analogicamente à performance de Paul Motian, o acompanhamento de Frisell parece ser em alguns momentos irregular, mais contrapontístico e bastante melódico. Tanto é assim que não conseguimos estabelecer diferenças claras entre seu solo e seu acompanhamento. Os elementos utilizados parecem ser os mesmos nos dois casos.

Assim, existem dois elementos sobre o estilo de Bill Frisell a serem discutidos. Por um lado, seu estilo se caracteriza pela utilização de pouca informação, elementos concretos com origem no blues e na música country e, por outro lado, o foco na sonoridade, na qual predominam as notas longas e ligadas, sem muitas frases melódicas rápidas. Podemos dizer que sua sonoridade é muito mais country que jazzística, e a forma de tocar muito mais cool que bebop. Nesse sentido, existe um contraste fundamental com Joe Lovano. Esse contraste fraseológico é outras das características do trio.

3.B.9: Joe Lovano

Joe Lovano, por sua vez, talvez seja o mais conservador no que diz respeito à forma e ao modelo. Ele nunca ocupa o espaço de acompanhante. Tradicionalmente, o sax, por ser um instrumento monódico, não cumpre essa função. Interessante questão, esta de que, tradicionalmente, os instrumentos que “acompanham” são instrumentos harmônicos ou graves, como o baixo. O sax não é um instrumento que acompanha. Neste ponto, Joe Lovano não sai do modelo. Ele é quem mais mantém as formas tradicionais do jazz dentro do trio. Em nenhuma das três performances ele intervém durante o solo de guitarra. Assim, é, no mínimo, interessante colocar a questão: por que não? Por que isso se repete nas três versões? A primeira resposta é que isso está instaurado no modelo e não existem referências nesse sentido.

Por outro lado, Joe Lovano é quem regula os elementos estruturais da performance. Ele tem especial domínio sobre a intensidade do grupo, sobre os clímax. Ele também regula o aspecto macro formal, decidindo quando se reexpõe a melodia final. Digamos que, em questões formais gerais, ele é quem manda, mas não é assim em questões de textura e sonoridade do grupo, elementos que estão nas mãos de Motian e Frisell.

3.B.10: Dinâmica do grupo

Grosso modo, podemos resumir a dinâmica do grupo a partir do trecho transcrito na figura abaixo. Joe Lovano na posição de figura, por cima de tudo, articulando frases longas e com muita densidade de notas. E, por outro lado, a função de acompanhamento, construída de forma contrapontística e dividida entre Frisell e

Motian. Podemos ver que existem momentos diferentes na atuação de cada um dos músicos: Bill Frisell se divide entre o desenvolvimentos de pequenas frases e o acompanhamento que tem como material o tema de “Misterioso”, e Paul Motian mantém a condução no chimbal, mas dialoga por cima na caixa, ride e bombo.

Analisemos o trecho seguinte. Nele poderemos ver os diferentes momentos, atitudes, elementos repetidos, e elementos desviantes.

Figura 33

Cc.4-11 (2 00") Perf. A

The musical score for Figure 33 is arranged in five systems, each containing three staves: Tenor Sax (top), Jazz Guitar (middle), and Drum Set (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** The Tenor Sax part begins with a rest followed by a melodic phrase. The Jazz Guitar part features a melodic line with a box labeled "Material (a)". The Drum Set part shows a rhythmic pattern with eighth notes.
- System 2:** The Tenor Sax part has a triplet of eighth notes. The Jazz Guitar part includes a triplet of eighth notes and a box labeled "Material (b)". The Drum Set part continues with a rhythmic pattern.
- System 3:** The Tenor Sax part features a dense melodic line. The Jazz Guitar part has a box labeled "Material (a)". The Drum Set part continues with a rhythmic pattern.
- System 4:** The Tenor Sax part has a dense melodic line. The Jazz Guitar part has a box labeled "Material (b)". The Drum Set part continues with a rhythmic pattern.
- System 5:** The Tenor Sax part has a dense melodic line. The Jazz Guitar part has a box labeled "Material (b)". The Drum Set part continues with a rhythmic pattern.

Continuação de figura 33...

The image shows a musical score for three systems, labeled 2, 7, and 8. Each system contains three staves: a treble clef staff with a melodic line, a piano staff with chords, and a bass clef staff with a bass line. The score is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first system (labeled 2) shows a melodic line starting with a sixteenth-note pattern, followed by a piano staff with chords and a bass staff with a bass line. The second system (labeled 7) shows a melodic line with a more complex rhythmic pattern, followed by a piano staff with chords and a bass staff with a bass line. The third system (labeled 8) shows a melodic line with a similar rhythmic pattern to the second system, followed by a piano staff with chords and a bass staff with a bass line.

Podemos traçar divisões bem claras em relação aos materiais utilizados. Quem carrega a função formal – ou micro formal – de forma bem explícita é Bill Frisell (ver compassos 2 e 4). Assim, o toque de Bill Frisell é simétrico na construção. Se observamos esses dois compassos, vemos que ele trabalha com dois materiais: (a, b), utilizando um no primeiro compasso do trecho e outro no segundo, e repetindo-os na mesma ordem no terceiro e quarto compasso, configurando uma frase de quatro compassos no total, desde o 5º até o 8º compasso do coro, ou seja, a segunda frase de quatro compassos do blues (ver fig. 3). Na frase seguinte do blues (V grau, compasso 9 do coro), ele articula outro material (ver fig. 33), no qual as quartas reproduzem o movimento cromático próprio do tema original, voltando ao tipo de acompanhamento

mais utilizado por ele no compasso 11. Nesse exemplo, vemos como a questão formal (microforma dentro da estrutura de blues)²⁷ é articulada pela guitarra.

Joe Lovano ocupa uma função bem linear, por cima de tudo, criando frases longas e, em geral, rápidas. Ele é melodicamente mais complexo e virtuosístico. Parece estar sempre desenvolvendo um diálogo interno, respondendo ao seu próprio discurso. A sua função é, de fato, ocupar o plano de “figura”.

Paul Motian tem um desenvolvimento análogo ao de Bill Frisell, regulando mais o caudal e a qualidade sonora do trio. Isso fica evidente com a utilização do *prato ride*. Nos primeiros quatro compassos do fragmento, ele não utiliza o *ride*, o que dá uma sensação de não condução, de suspensão do movimento e, ao mesmo tempo, há muita atividade na caixa. Nos dois primeiros compassos, temos uma frase que se repete com variação no compasso seguinte. No terceiro compasso, há outra frase, a qual é construída sobre grupos de semicolcheias contínuas. Nos três compassos finais do fragmento, a atividade no *ride* volta, preenchendo mais o espaço e trazendo de volta a sensação de condução, de caminhar.

Voltando à função de Bill Frisell, vemos como ele regula entre a utilização dessas frases curtas e aquele material “a” que remete ao tema de “Misterioso”. A intermitência desse material é um dos elementos que caracteriza essas performances de “Misterioso”.

Interação

O que é interagir musicalmente? Quando dois ou mais músicos tocam juntos, isto já se define como interação, mas, certamente, teremos diferentes níveis e graus variados de interação. Então, recoloquemos a questão: como se dá a interação nesse trio, nessa música? Antes analisávamos o que acontecia entre o sax e a guitarra, e encontramos momentos de clara interação em função do tema, visíveis em ambos os instrumentos, e também a interação no plano do acompanhamento, entre a bateria e a guitarra. Mas isso acontece sempre? De que depende essa interação? No exemplo seguinte, a linha da bateria foi acrescentada ao trecho que corresponde à figura 20, onde já estavam transcritos o sax e a guitarra.

²⁷ Cabe estabelecer a diferença nas funções macro e micro formal: por um lado, falávamos de Lovano numa função mais macro formal, já que é ele quem decide a reexposição do tema. Por outro lado, Frisell cumpre uma função mais micro formal, dentro do coro. É ele quem explicita mais a forma Blues.

Figura 34. Performance C (Cc. 5-12)

Performance 3. Final da melodia. 3er coro. 01:36"

Neste caso, não há uma interação direta entre o baterista e os outros dois músicos. Paul Motian continua basicamente com a sua função de condução livre, irregular, o que é uma constante, sem uma explícita com o que está acontecendo por cima. Nota-se, inclusive, que a atividade do baterista é intensa, sobretudo na caixa.

Não obstante, se observamos o quarto e quinto compasso do fragmento anterior (fig.34), existe uma mudança sonora muito forte da bateria a partir de um fechamento do som, abandonando o *ride* e ficando apenas na caixa. Dessa forma, a bateria “mimetiza” o que está acontecendo acima dela. Os materiais passam a ser um só: as duas semicolcheias na caixa são o mesmo material rítmico – stacatto – que acontece entre o sax e a guitarra juntos. O que determina essa união dos elementos é a qualidade sonora da caixa, que se aproxima mais do som stacatto do sax e da guitarra. A partir desses processos, podemos afirmar que, assim como Frisell, Motian tem um forte controle da textura e da resultante sonora do grupo, além de cumprir sua função básica

de condução. Novamente, a textura, o ritmo e a articulação estão relacionadas à questão da interação grupal. Vejamos o que acontece no exemplo seguinte:

Figura 35. Performance C (Cc. 1-12)

Performance 3. Solo sax. 09:19

simile em fusas não
transcrito devido ao áudio ----

The musical score is presented in four systems, each with three staves. The top staff is for the saxophone, the middle for piano, and the bottom for bass. The first system shows a complex saxophone line with many sixteenth notes and a piano accompaniment with chords and some melodic lines. The second system continues the saxophone line with a 'simile' instruction and a dashed line indicating it was not transcribed. The third system features triplets in the saxophone part. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

De acordo com a figura, Motian, a partir do começo do coro, articula um agrupamento de semínimas pontuadas no *crash*, no *ride* e na *caixa*, três vezes, de forma cíclica, durante quatro compassos. Nessa situação particular, é possível observar como ele **força a situação** usando um elemento estranho, causando ambiguidade na percepção do tempo, momento de maior tensão na peça. Ele resolve a situação no quinto compasso, início da segunda frase da forma original do blues, voltando a uma condução mais intensa no *crash*, mas no tempo certo, revelando total consciência e controle formal.

Paul Motian, dada a sua constante atividade no acompanhamento, pode se considerar como um solista na função de condução. Muitas vezes, essa atividade não se corresponde diretamente com o material musical das outras partes. Assim, podemos falar de **superposição do elemento diferente**. Isso quer dizer que, diante do discurso do outro, Paul Motian se “sobrepõe” com ideias que não necessariamente apresentam uma relação direta com o que seu parceiro está tocando. Para Motian, isto é, definitivamente, uma **forma legítima e autêntica de interação, na forma de contraste**.

Ingrid Monson (1996) falando do papel da bateria e de suas funções, além da condução:

Como outros membros do grupo, os bateristas colocam em prática outras opções além de conduzir. Em vários momentos durante a performance, os bateristas quebram a constância do tempo para tocar interjeições com as duas mãos, os *fills*. Os *fills* são diferentes das interjeições com a mão esquerda, porque o baterista suspende o toque no *prato ride*, o *swing fill*, durante estas intervenções. Esses *fills* podem ter várias funções: a função de interação melódica outorga um acompanhamento rítmico um pouco fragmentado, ou conduz o grupo de uma seção estrutural à outra. Geralmente, duram um ou dois pulsos, mas podem chegar a durar até alguns compassos. (MONSON, 1996, p.59)

Se categorizarmos a performance de Paul Motian a partir das possibilidades que coloca Monson, tenderemos a optar por uma ideia de interação melódica. Entretanto, a performance de Paul Motian não entra precisamente dentro das categorias de Monson. Ele utiliza essas intervenções de forma quase estrutural, e não como variações curtas. Digamos que, na performance de Motian, a variação é a constante. As questões melódicas não são meramente um complemento à sua função rítmica, mas uma condição praticamente estrutural na forma de se desenvolver dentro do grupo.

Mais à frente, Monson propõe uma metáfora bem interessante sobre as intervenções e a personalidade dentro da música. Ela diz que “*esses momentos de*

interação rítmica poderiam ser também vistos como negociações ou lutas para controlar o espaço musical. A interjeição musical de um músico pode, por exemplo, ser interpretada pelo outro como uma interrupção ou como um desafio” (MONSON, 1996. pag. 80).

Por isso, uma situação de improvisação musical é a soma de personalidades diferentes, onde cada uma se coloca em função desse conjunto de variáveis chamado “momento”. E, por que não, determinada intervenção pode criar maior interesse ou não. Pode até atrapalhar ou até mudar o rumo do conjunto.

Bill Frisell, por sua vez, é o encarregado de manter o pulso de forma explícita, não somente neste exemplo, mas quase sempre, como já visto anteriormente.

Observa-se mais uma vez como Motian tem controle sobre o resultado sonoro do trio. Nesse sentido, podemos analisar mais um exemplo em que fica bem evidente a mudança do caráter sonoro dada pelo próprio Paul Motian. Na passagem entre o solo de sax e a reexposição (Fig. 36) da melodia, produz-se um fechamento que dá boas vindas à melodia do tema. Nesse caso, a mudança textural articula a mudança formal.

Fig. 36. Performance C (Cc. 10-4)

Performance 3. Passagem final do solo - reexposição do tema. 9-48

The musical score consists of two systems. The first system shows the final passage of the solo and the beginning of the re-exposition. The second system shows the continuation of the re-exposition, with a 'simile...' marking indicating a similar texture. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with circled plus signs and crosses.

A textura muda consideravelmente. O caudal sonoro é administrado por Motian. Se pensarmos em Paul Motian como um contrapontista, um melodista, como já dito, talvez assim consigamos apreciar melhor seu trabalho, pois estamos longe dos padrões habituais, e a escuta dele requer reflexão. Faz-se pertinente discorrer, então, sobre uma função textural predominante em Motian, que incide fortemente no aspecto formal do trio em vários momentos.

Além do exemplo anterior, onde fica explícita a capacidade textural e de controle sonoro do trio por parte de Motian, mas, durante as diferentes performances, o grande articulador formal é Bill Frisell, que o tempo todo volta ao tema e mantém as funções harmônicas da música, a estrutura blues, inclusive no solo.

Motian é imprevisível. Ele não apresenta repetição estrutural. Está o tempo todo procurando, mudando, desenvolvendo uma sonoridade apropriada para o momento. O próprio Motian diz que isso às vezes dá certo, às vezes não (MOTIAN, 2008). No entanto, talvez o fim não seja “dar certo”, talvez o interesse esteja, de fato, na busca pelo momento.

Solo coletivo.

A forma contém. A forma é o recipiente. O pulso é o passo, o caminhar. Dentro dessa estrutura, os três músicos solam. Ao mesmo tempo. Historicamente, o modelo é dividido em seções determinadas por categorias básicas: *Intro, solo de sax, de guitarra* etc. Embora essas categorias estejam presentes nas performances de *Misterioso*, elas se apresentam de forma um tanto quanto ambígua. A ideia de figura-fundo não é tão evidente, as hierarquias texturais entram em conflito.

Em nenhuma das três versões existe uma seção de “solo da bateria”, mas parece existir uma seção de solo coletivo nas três performances, logo após o segundo solo. Essa seção diferenciada, que a princípio parece ser uma extensão dos solos, é um espaço onde Paul Motian se solta mais, a condução se faz mais implícita e sua atividade melódica se intensifica. O fato do chimal parar é um elemento que demonstra a abertura da bateria.

Figura 37. Performance A

Cc. 9-4 (coro seguinte) 5 32" Perf A. Final solo guit

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Tenor Sax, the middle for Jazz Guitar, and the bottom for Drum Set. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system shows the Tenor Sax with a whole rest, the Jazz Guitar with a series of chords and a melodic line, and the Drum Set with a complex rhythmic pattern. The second system continues the Jazz Guitar and Drum Set parts, with the Tenor Sax still resting. The third system shows the Tenor Sax with a melodic line, the Jazz Guitar with a whole rest, and the Drum Set with a rhythmic pattern.

Continuação fig. 37

2



Durante toda a performance, o chimbal manteve a condução no 2 e 4, própria do estilo. Nessa seção o “beat” se libera, fica tudo mais “no ar”, muito mais aberto, o pulso se faz menos explícito. A atividade na caixa e no bombo é maior, formando linhas ainda mais melódicas.

Assim, diferente do método tradicional do solo de bateria, o qual historicamente se caracteriza por não haver outros instrumentos tocando ao mesmo tempo, e pelos tradicionais “quatro e quatro”²⁸, Motian experimenta o “solo” num contexto “coletivo”²⁹, nas performances de “Misterioso”. (ver. Fig. 38)

²⁸ Quatro e quatro: nos formatos blues ou de canções standards uma opção muito utilizada para que o baterista desenvolva seu solo é o formato *4 e 4*, o qual consiste em alternâncias de igual duração entre os demais instrumentos e o baterista. Pode ser de 4 em 4 compassos, assim como durações menores ou maiores: 8 e 8, 2 e 2. (Fig. 38)

²⁹ É interessante o princípio do conceito de “solo”. Quando um músico de jazz improvisação está fazendo um “solo”, todos entendemos o que isso significa, mas a palavra “solo” também carrega o significado de “individual”. O conceito de “solo” foi perdendo essa conotação de “individual” ao longo do tempo, já que hoje se considera que um bom solo precisa de uma sociedade orgânica estabelecida por todos os músicos, tanto “solista” como “acompanhantes”, a *perceptual agency* (MONSON, 1996). Poderíamos discutir o conceito de “solo” e procurar uma definição apropriada em cada caso e exemplo musical. Novamente vemos que os conceitos não são fixos e contemplam até as acepções mais contraditórias.

Figura 38.

Cc. 1-12 (5 36") Perf A. Solo coletivo

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system (measures 1-2) shows the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set. The second system (measures 3-4) continues the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set. The third system (measures 5-6) continues the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set. The fourth system (measures 7-8) continues the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set. The fifth system (measures 9-10) continues the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set. The sixth system (measures 11-12) continues the Tenor Sax, Jazz Guitar, and Drum Set.

Seria interessante fazermos uma breve investigação da posição dos solos na história da bateria do jazz. No transcorrer da história do jazz, o solo dos outros instrumentos sempre foram acompanhados, mas o solo da bateria quase sempre foi, literalmente, “solo”, sem nenhum dos demais instrumentos acompanhando. Essa questão está diretamente relacionada ao modelo do jazz tradicional, sendo uma

característica própria dele. Por quê? É interessante se fazer essa pergunta. A bateria não trabalha com alturas definidas, elemento que de alguma forma distancia um pouco as características de discurso dos demais instrumentos. Talvez, para que a bateria goze de especial atenção durante o solo, seja necessário que os demais instrumentos deixem de tocar, se não a música pode se tornar confusa. Paul Motian quebra o modelo. Não há necessidade dos outros instrumentos se calarem, pelo contrário, a bateria dialoga com eles.

De alguma forma, isso desmitifica a ideia do “solo individual”, onde o músico se exhibe, onde o músico toca por conta própria. Digamos que a essência da música se dá precisamente no encontro e não nos momentos individuais.

Qualquer modelo com características consolidadas através da história também goza de elementos que se repetem por causa da inércia, própria de nós, seres humanos, porque o modelo “é assim”. Expressões musicais como *Misterioso* pelo Paul Motian Trio abrem caminhos e espaços e tornam a música ainda mais livre.

Continuando com a performance, vemos como esse trecho (fig. 38) é de uma atividade coletiva manifesta. Talvez quem mais sustente o trecho é Bill Frisell, voltando constantemente àquele material “a”, com as variações do momento, mas remetendo sempre ao tema de “Misterioso”.

Figura 38... continuação:

2

9

lay back

Musical score for measures 9-10. Measure 9 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with chords. Measure 10 continues the melodic and harmonic development.

11

fade out.....

Musical score for measure 11. The treble clef staff shows a melodic line that begins to fade out. The bass line consists of sustained chords. The measure ends with a double bar line.

12

Musical score for measure 12. The treble clef staff shows a melodic line with a final flourish. The bass line consists of sustained chords. The measure ends with a double bar line.

3.B.11: Sobre as três versões

Existem alguns aspectos que são semelhantes nas três versões. Os papéis, as funções, e a qualidade de participação desempenhada por cada um dos músicos são as mesmas. Não existem variantes substanciais além da duração total da performance, da extensão de um ou outro solo, do andamento, ou das variantes formais próprias das nuances de cada momento (introdução e final).

Contudo, há outros aspectos que mudam de versão para versão: a duração de cada performance é bem diferente, 7, 13 e 11 minutos aproximadamente para as performances A, B e C, nesta ordem. A duração está diretamente relacionada ao número de coros (13, 30, 19 respectivamente), sendo que o andamento na segunda versão é marcadamente mais rápido que nas outras duas, fato que de certa forma justifica o número maior de coros. Em relação a esses parâmetros – tempo, duração, quantidade de coros – nenhuma das versões apresenta semelhanças.

A introdução também é um elemento que não se repete da mesma forma nas performances, assim como a ordem dos solos, a qual é igual em apenas duas delas.

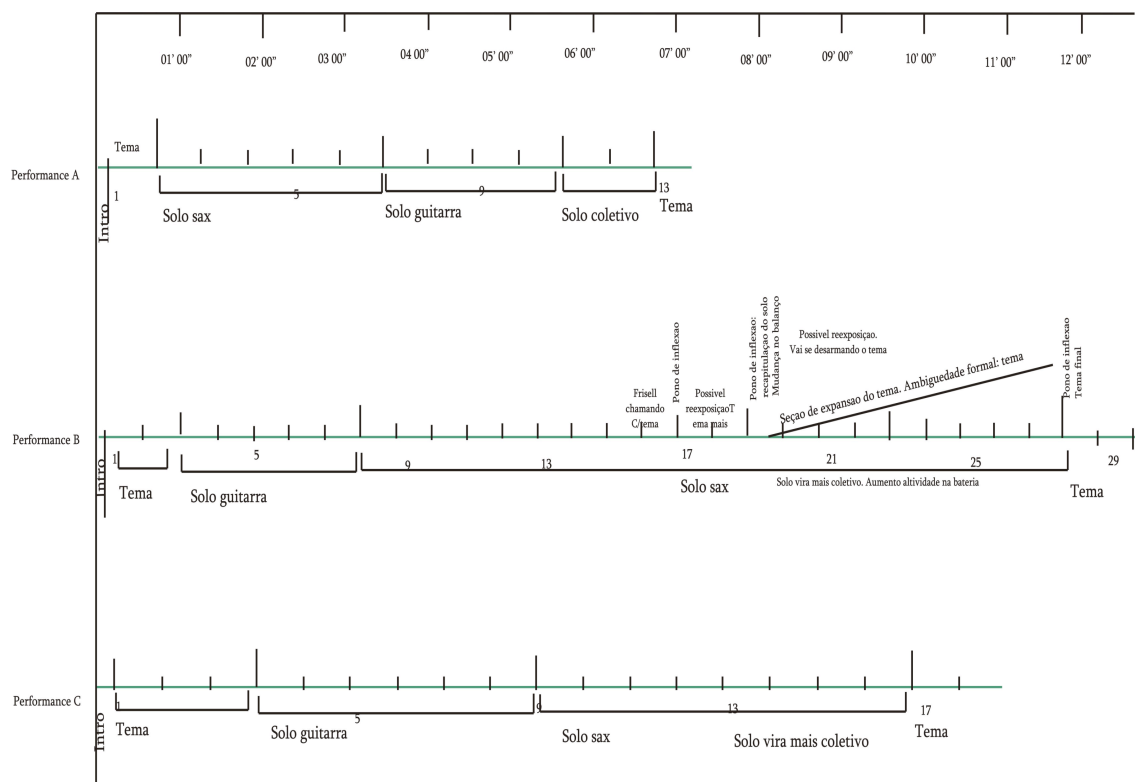
Nesses aspectos, as duas primeiras (performances A e B), distanciadas em um ano uma de outra, apresentam as diferenças mais marcadas, fato que revela uma metodologia não programada quanto aos aspectos da estrutura e do devir da performance. O fato de que essas duas performances, A e B, sejam próximas cronologicamente nos faria pensar em performances mais parecidas entre si do que com a terceira, C, de dez anos depois. Definitivamente, isso revela uma não programação, não estruturação prévia da performance.

Por outro lado, existem questões gerais que se repetem nas três performances: O tamanho do solo de sax parece ser sempre bem maior que o solo de guitarra. (Ver linha do tempo). Além disso, nas três performances existe uma seção de introdução, mas em nenhuma existe uma seção de “solo de bateria”, como já falamos anteriormente.

A segunda versão tem uma característica particular que não aparece nas outras performances. A música parece acabar várias vezes, cadencia em vários momentos como se fosse reexpor o tema, mas os músicos continuam solando, estendendo a seção um pouco. (ver linha do tempo). No minuto 9’ 30’’, aproximadamente, o tema é reexposto durante dois coros, mas a música não se esgota e surgem novos elementos os quais incentivam os músicos a continuar tocando, estendendo ainda mais a seção do

solo. É justamente nessa seção que se efetua uma maior exploração do tema como pauta na improvisação, sobretudo por parte de Joe Lovano.

Figura 39. Linha do tempo das performances de Misterioso



Capítulo 4. Discussão

“Misterioso” como veículo

Depois de analisar a performance através dos exemplos anteriores, observamos que existe uma presença marcada do tema no desenvolvimento do discurso improvisado. A melodia é um forte elemento de ancoragem, de unidade temática, a qual é reelaborada a partir de diferentes processos.

Sobre a questão da utilização da melodia como elemento formal no jazz, Paul Berliner diz o seguinte:

Logo após tocar a melodia de uma peça no começo de um arranjo, o artista pode continuar pensando no tema como referência principal durante o improviso na seção do solo (...) por outro lado, o solista também pode tratar a melodia durante o solo explicitamente. Art Farmer evitava a estrita imitação da melodia na improvisação, se esforçando, no entanto, para tocar frases no “estilo geral da peça”. Assim, os solos eram “extensões da melodia”. (...) Outros fazem uma leve referência à composição flertando por momentos com as características tonais, harmônicas e rítmicas, criando variações delas. (BERLINER, 1994 p. 172)

Fazendo uma análise da melodia, podemos afirmar que o discurso improvisado, nos exemplos analisados, se constrói, entre outras coisas, em contraposição ao tema original. Talvez não se escute a melodia que Thelonious Monk compôs, mas, ao mesmo tempo, ela está presente, pois o novo enunciado cobra sentido por meio dessa contraposição.

Revisando a história de “Misterioso”, descobrimos que uma de suas primeiras versões foi interpretada por Sonny Rollins, no disco Sonny Rollins "Vol. 2", do ano de 1957, com o próprio Thelonious Monk no piano. Eles apresentam o tema dividido entre o trombone tocando apenas a linha resultante grave e o sax tocando apenas a aguda. Seria essa versão mais uma influência nas performances do Paul Motian Trio?

Existem dois elementos nas performances do Paul Motian Trio que estabelecem paralelos com a primeira performance da música (Sonny Rollins, 1957). O primeiro elemento é a divisão textural na construção da melodia. Se escutarmos a versão de Sonny Rollins, veremos que a exposição da melodia é construída a partir dessa característica textural, ou seja, o trombone tocando exclusivamente a linha grave da

melodia e o sax, a linha aguda. Nas performances do Paul Motian Trio, esse elemento está presente também, como vimos na figura 20. O segundo elemento é que, na versão original, o próprio Thelonious Monk, no piano articula, durante a reexposição do tema, uma compressão-deslocamento no minuto 8' 25". Este elemento é o processo mais evidente e recorrente quando Joe Lovano toca a melodia, como vimos nos exemplos de diminuição e deslocamento. O próprio Sonny Rollins, na articulação da melodia, brinca com um *lay back* exagerado, elemento que também podemos relacionar ao trabalho de deslocamento rítmico Joe Lovano. Assim, vemos que existe uma relação dialógica entre as performances do trio e a primeira versão gravada de "Misterioso".

Por outro lado, existem na performance muitos elementos que não tem a ver com a melodia, sobretudo na seção dos improvisos. Assim, aparecem elementos que, a princípio, não tem a ver com o tema de "Misterioso", mas sim com o *modelo*, como o preenchimento, os adornos, conectores etc. criando maior interesse no discurso. Além disso, como analisado, há vários momentos em que se retorna ao tema. Seja a partir dos intervalos, do desenho, do ritmo ou da textura. Dessa forma, a melodia acaba sendo o fator de unidade e coerência no discurso do "Misterioso" do Paul Motian Trio.

O **tema**, nesse caso, é um canal e ele parte desse entorno e momento específicos. Joe Lovano, numa entrevista falando do trio, diz:

Nós todos tocamos a música e o caminho para que as harmonias e estruturas fluam está aí. Então, estamos todos formando harmonias, estamos todos tocando as melodias, estamos todos tocando o ritmo. É uma constante, a música fluindo, se movendo, enquanto tocamos formas estruturais tipo standard, ou uma peça mais aberta, ou uma estrutura mais criativa. (...) Para mim consiste em interpretar determinada peça musical... (LOVANO, 2007)

Fred Hersh, por sua vez, fala sobre improvisar nas músicas de Thelonious Monk: "*a improvisação em uma peça de Thelonious Monk é como uma extensão da composição, porque é assim que ele tocava e é assim que ele escrevia. O improviso cresce a partir da própria peça*" (HERSH, apud BERLINER p.345). Efetivamente, vemos que a construção dos improvisos do trio têm relação direta com tema de "Misterioso".

Lovano dá importância à fluência na interpretação da música. Referindo-se à interpretação de músicas distintas, ele diz sobre o momento de fazer o solo:

Existem muitos solistas bons que tocam o mesmo solo toda vez que vão tocar. Eu tenho tentado não ser esse tipo de improvisador, mas

deixar a música ser o foco e deixar que a minha imaginação possa aproveitá-la. (LOVANO, 2007)

Esses processos são pensados durante a performance? São vários os processos utilizados mas não podemos saber o nível de consciência de cada músico sobre cada processo em cada momento. Podemos ter uma ideia de por que age de determinada forma e não de outra, mas jamais saberemos com exatidão por que. Em definitiva o processo se vê atravessado por infinitas variáveis, as quais determinam decisões conscientes e inconscientes.

O que sim podemos afirmar é que nessa performance há um movimento constante, uma busca do encontro, da interação, e que essa busca está fortemente canalizada por esse momento único, pelo tema. Esse “*tentar o encontro*” (no sentido amplo da palavra) é um elemento que caracteriza o jazz como gênero.

Papel do ritmo e da articulação.

Quanto às conclusões mais específicas sobre os processos, podemos dizer que existem dois que se repetem nas três performances e que podemos catalogar como os mais recorrentes: (a) diminuição rítmica e (b) deslocamento rítmico e as suas múltiplas variantes e combinações. Esses dois processos são visivelmente recorrentes na criação do discurso. Acredito que boa parte disso venha da construção do tema: um moto contínuo, com intervalos e ritmo extremamente regulares.

Assim, após termos analisado as diferentes performances do tema, podemos dizer que o que move o discurso é basicamente o trabalho sobre o **parâmetro ritmo**. Além da escolha de uma ou outra nota, um ou outro acorde, o que determina os momentos de tensão e interação é o fator rítmico.

(...) improvisações efetivas são “naturais, fluidas, sinceras, e espontâneas”; eles determinam fortes momentos rítmicos, elasticidade rítmica, reflexo e vitalidade”. Estas qualidades estéticas principais são produto da combinação dos elementos rítmicos que compõem as figuras improvisadas, a maneira como as figuras são articuladas, seu posicionamento dentro da métrica da peça, e seu relacionamento com as figuras dos outros membros da banda. (BERLINER, 1994, P. 147)

Digamos que o trabalho sobre o ritmo não é uma coisa estranha dentro do modelo, como podemos apreciar a partir das palavras de Berliner. Podemos marcar

vários dos trechos transcritos nos quais o fator rítmico é a pauta. Sobretudo com base no pulso, o “beat”.

Também o tipo de **articulação**, diretamente ligada ao ritmo, tem grande importância nas configurações texturais dos diferentes momentos e possibilita a interação explícita entre os músicos (Ex. Figs. 21 e 22)

A forma e a textura

Além desses processos analisados nas performances, uma primeira conclusão relevante que de alguma forma contradiz vários postulados é o fato de que a **seção formal da melodia pode e é, nesse caso, um espaço para a exploração e o desenvolvimento**, sem deixar de ser o “tema” no sentido formal. Isso último pode ter explicação no forte peso cultural do modelo, no qual a ideia de exposição do tema é muito forte – a ideia de solo individual no corpus da performance também está presente nas três performances – e também pelo fato da melodia ter as características que tem: construção a partir de um material concreto, facilmente descritível, basicamente um padrão rítmico-melódico de intervalos de sextas em grau conjunto, com durações iguais, que dá identidade e unidade. Assim, é chamativo o fato de que a melodia em estado original não aparece em nenhum momento, em nenhuma das performances do trio. Isso acentua a ideia da melodia não ser simplesmente a melodia como elemento em si, senão como tema, ou elemento discursivo.

Categorias de solo / acompanhamento:

Existe uma textura de contraponto constante nas três gravações. Quando o sax toca, é difícil não colocá-lo como figura, num plano superior. Possivelmente porque ele é o instrumento que produz mais variações na melodia e o caudal de informação acaba sendo maior.

Nesse sentido, Bill Frisell se mantém numa posição mais estática. Ele tem uma forte função formal já que, em geral, nas diferentes performances, ele mantém o acompanhamento baseado no desenho do tema, articulando as inversões da melodia. Contudo, se pensamos no acompanhamento do solo de sax, vemos que não é pouca a

atividade da guitarra. Junto com Motian, ela desenvolve um acompanhamento bem ativo.

Tendo em conta esse tipo de acompanhamento, elemento que se repete nas três performances durante o solo de sax, podemos falar de uns limites entre solo e acompanhamento pouco definidos em termos tradicionais e que, por vezes, podem ser bastante ambíguos. Não quero dizer que não exista essa divisão textural, mas a ideia de solo/acompanhamento nessas performances responde mais a uma necessidade formal, estrutural, própria do modelo. Em realidade, como vimos, a grande atividade do acompanhamento coloca em conflito o conceito de “solo” tradicional do modelo.

Podemos falar – em termos mais políticos – de um tipo de música com um forte **caráter democrático**, onde cada um pode se expressar sem a necessidade de cumprir determinada função ou, pelo menos, de cumprir a função de acompanhar como um mero apoio ao solista.

Forma de fazer

Como poderíamos definir essa forma de fazer musical em *Misterioso*? Além das liberdades quanto ao modelo, nessas performances, existe uma **forma de fazer**, a qual claramente se repete, com o acréscimo fundamental e principal do momento. Essa metodologia se basearia em: apresentar o tema uma, duas, três vezes – a indefinição seria parte dessa forma de tocar –, solos individuais e reexposição do tema. Existe uma única convenção – potencial, já que nem sempre é explícita – representada pela última nota da melodia, que é um ponto de encontro na forma. Digamos que, nas questões gerais, como víamos na linha do tempo, existe uma recorrência estrutural e existem elementos novos que surgem a partir das nuances do momento. Até a própria estrutura formal pode ser alterada a partir disso. Assim, a diferenciação de uma performance com a outra está nos detalhes e na *fricção* concreta dos discursos individuais acontecidos naquele momento, o que não é passível de repetição.

Outro elemento que exemplifica isso são os momentos de inflexão mais evidentes na última parte da segunda versão, onde podemos perceber certa quebra da linearidade (ver fig. linha de tempo), o que nos permite arriscar a hipótese de que a performance não possui nada estipulado. Não existem elementos que evidenciem coisas combinadas. Arrisco-me a dizer que não existia ensaio algum dessa música.

Sobre a questão do ensaio e da preparação para a performance, Paul Motian fala o seguinte durante entrevista:

O que eu gosto é a ideia de tocar uma música nova pela primeira vez, mesmo durante uma sessão de gravação. Parece que se ensaio e toco a música várias vezes, ela não fica boa mais. O melhor é a surpresa da música nova e tentar achar coisas para tocar com essa música para que fique boa. Se eu fico ensaiando a música, isso não acontece. (MOTIAN, 2006)

Se pesquisamos na história, podemos estabelecer alguma relação desse tipo de pensamento da performance com a experiência de Paul Motian com Thelonious “*Eu adorava tocar com Thelonious Monk, embora, na época, eu tivesse medo. Nunca tinha ensaio, nunca nada era dito sobre o que a gente ia a tocar*”. (MOTIAN, 2006)

Essa não necessidade de programação deixa entrever um pouco o contato do grupo com a música. A ideia de não ensaiar não se trata de uma questão trivial, mas de um dado que evidencia uma forma decidida de abordar a música. O que o Paul Motian Trio considera importante numa performance? O conceito de ensaio é de alguma forma contraditório à ideia de **liberdade** durante a performance.

“*Livre*” (“free”) poderia ser a palavra operativa, mas não no sentido de livres dissonâncias, o grupo de sons que o termo muitas vezes indica. O mestre de Frisell, o guitarrista Jim Hall, se referindo a suas improvisações com o baixista Ron Carter, uma vez falou que peças livres eram só isso: abertas para ir a qualquer lugar, a partir de alternâncias de elementos bonitos ou dissonantes, à medida que os músicos assim desejarem. Trabalhando com Motian, dentro de um idioma moderno e criativo, ele (Frisell) entende esse conceito claramente. Ou talvez seja a ausência de cálculo o que cria o encanto. (HAGA, 2007)

O próprio Bill Frisell fala dessa forma operativamente “livre” de tocar no trio. O ensaio é a própria experiência³⁰. O que nutre a performance não é o ensaio especificamente, mas o tempo entre uma performance e outra é o que dá frescor à prática.

³⁰ Quando falamos de não ensaio, estamos nos referindo ao ensaio de questões pontuais de arranjo. Não estamos falando que o músico não deve tocar com seus parceiros entre um show e outro. Quanto mais os músicos tocam juntos, mais os músicos se conhecem uns aos outros e mais fluido fica o som. Nesse grupo, são mais de vinte anos tocando juntos. Além disso, sabe-se que, durante esses lapsos em que os músicos não tocam, nem ensaiam juntos, eles estão constantemente envolvidos com a música e evoluindo a partir de diferentes projetos.

Se a gente não toca por um tempo, e eu vou a tocar em outros projetos com outras pessoas, qualquer coisa que eu faça é uma experiência adquirida. E quando voltamos a tocar juntos, é sempre “cool”, algo novo. Eu posso tocar música caipira, country, eu posso tocar qualquer coisa que eu quiser. (FRISELL, 2007)

Essa forma de pensar sobre a música fica em evidência nos exemplos transcritos. Como falávamos antes, não existem elementos que sugiram uma planificação prévia. Relacionando isso com o que falávamos sobre as três performances e os elementos que se repetem nelas, devemos colocar o seguinte: os elementos gerais que se repetem não se repetem por uma planificação prévia, mas por um modo de abordar a música que foi estabelecido através dos anos de performances e, por outro lado, a partir das questões implícitas ao modelo.

O momento sempre é diferente, as nuances de cada hora que, como vimos nos exemplos transcritos, muitas vezes determinam uma mudança na estrutura geral da peça. Acredito que seja nesses momentos que se concentra a motivação do músico, a vontade de tocar.

Basicamente, a ideia de improvisação, dentro de um modelo determinado como o jazz, já lida previamente com uma questão fundamental: a indeterminação do discurso como diretriz. Sabemos que na improvisação idiomática (e também na não idiomática) existem caminhos mais utilizados que outros, jeitos, recorrências etc. próprias de cada músico, mas, certamente, esse discurso só vai se cristalizar no momento da performance, sendo determinante a conjuntura do momento³¹. A indeterminação é um dos elementos que caracteriza essa performance improvisada.

Não só nos shows a metodologia é essa. Também nas **gravações** se procura o mesmo tipo de contato com a música. Sobre essa mesma questão, Paul Motian fala o seguinte:

Fizemos a gravação do disco do trio, depois de dois anos sem gravar, em uma tarde, em cerca de cinco a seis horas. Eu levo música nova e Joe e Bill são ótimos. Eles leem o material direito e fazemos algumas mudanças aqui e ali (...). Nos últimos dez anos, como estamos todos muito ocupados, costumamos nos juntar após um longo intervalo sem tocarmos juntos e partimos ao ataque, a passagem de som é mínima. (MOTIAN, 2007)

³¹Com o conceito “conjuntura do momento” estou me referindo à situação particular não só do contexto e tempo da performance, mas de um micro contexto temporal. O contexto geral influi nos aspectos gerais da peça e o instante determina o fluir do discurso a cada momento.

Tocamos juntos já tem muito tempo. Agora fazemos sempre duas semanas por ano no Village Vanguard, por volta de setembro. Entre esses shows, durante o ano, a gente não faz muita coisa, não. Não ensaiamos. Cheguei com uma música nova minha outra noite, "Olivia's Dream", a qual Joe nunca tinha visto nem escutado. Eu coloquei a música na frente dele e ele tocou maravilhosamente. (MOTIAN, 2007)

Seguramente, ao longo de anos de apresentações, existe a possibilidade de que eles tenham acordado determinadas convenções – explícita ou implicitamente – ou que já tenham elaborado algumas formas de tocar, texturas possíveis, "possibilidades" em geral, mas nada está totalmente decidido.

Para que isso possa acontecer, além de exercer o ofício e conhecer amplamente o modelo, é necessário o conhecimento dos músicos entre si e, sobretudo, outro elemento sumamente importante é a **confiança**. Se não existe confiança, não existe o se esquecer. Não é apenas confiança no parceiro, mas também confiança nas próprias capacidades e habilidades. Só nessas condições podemos chegar a um estado de fluxo. *"Os músicos improvisadores devem ser capazes de confiar nas habilidades dos parceiros de performance, especialmente se estão tomando riscos."* (MONSON, 1996, p. 174)

E por mais que seja quase impossível de abordar esse tema, devemos falar de uma intersubjetividade entre os próprios músicos, dentro desse círculo específico, no seio do trio. Uma intersubjetividade que se constitui dentro de uma intersubjetividade maior, dentro de um modelo específico. A construção dessa intersubjetividade interna no grupo está diretamente relacionada com a sensação de confiança entre os integrantes.

Essa relação que se dá durante uma apresentação se dá da mesma forma durante um set de **gravação**. Por que seria diferente? Assim como deve existir confiança para tocar sem necessidade de ensaiar, acreditando no momento, também deve se ter confiança na hora de gravar. Uma música como o jazz, sobretudo esse tipo de manifestação, perde espontaneidade à medida que se insiste sobre o mesmo. Paul diz sobre a experiência com Monk:

Monk falava que ele gostava de um *take* só, e Charlie Rouse também falava disso. Se existisse uma coisa a mais que dois *takes* eles já passavam pra seguinte música. Uma vez que você está durante o segundo *take*, de alguma forma é como se fosse uma cópia. Não soa real o suficiente. Você está tentando concertar alguma coisa. Lembrou-me de ter feito dias de gravação, não no meu trabalho, mas alguém que me ligou pra fazer uma gravação e tomou até o *take* 15 ou 16. Isso é ridículo (MOTIAN, 2007).

Fica claro que o importante é o momento da performance. Se planejamos situações no contexto de um show ou refazemos takes durante uma gravação, estamos priorizando o produto ante o processo. Se priorizarmos o produto, buscaremos não ter erros, nem durante o show, e muito menos durante uma gravação.

Sobre os erros Motian diz que “*se alguma coisa acontece durante uma música – um erro – não é realmente um erro. Às vezes eu adoro erros!*” (MOTIAN, 2007). Essa frase tem no fundo outra frase: eu amo o **momento**, o que ele pode me proporcionar, os encontros, desencontros, o imprevisível. Esse *erro* potencial nos fala de um risco. Sem risco, eliminamos todas as situações inesperadas, e além disso, o nível de adrenalina e concentração na performance será diferente. Será outra performance, outro contato com a música, com o instrumento e o parceiro, necessariamente.

É verdade que dentro do modelo existem costumes de programar determinados aspectos da performance, por mais que a performance seja improvisada. Sobre a duração dos coros, da performance e ordem dos solos:

Os artistas também regulam determinados aspectos da performance, como a ordem dos solos, a duração das performances, limitando ao músico a improvisar talvez um ou dois coros. Ante a ausência de pautas específicas, a convenção social dita que os solos deveriam ter mais ou menos a mesma duração. Nesse sentido, o improvisador pega a duração do primeiro solista. (BERLINER, 1996, p. 294)

Nesse sentido, o Paul Motian Trio está fora do modelo, ou pelo menos esses aspectos não parecem estar estipulados nessas performances. As três versões apresentam características diferentes nesses aspectos, o que nos faz pensar que até essas decisões são tomadas durante a prática.

Podemos voltar ao conceito de improvisação e tentar procurar uma definição que nos sirva para este tipo de performance. Talvez umas das definições – ou colocação que eu tomo como definição de improvisação – mais interessantes já postuladas é a de Steve Lacy (1990):

Eu me sinto atraído pela improvisação por algo que valorizo muito. É esse frescor, certa qualidade que só pode ser obtida improvisando, algo que você não pode conseguir escrevendo. É algo que tem a ver com o limite. Sempre estando à beira do desconhecido e preparado para pular. Quando você toca, mesmo tendo anos de preparação, suas sensibilidades e seus conceitos claros, continua sendo um salto ao desconhecido. Se através desse salto você encontra algo, este algo tem um valor que é difícil encontrar de outra forma. Eu acho que isso tem um valor mais alto do que uma coisa preparada. (STEVE LACY, apud BAILEY 1990, p. 57)

Nesse sentido, voltando a *Misterioso*, as três performances apresentam diferenças quantitativas na estrutura final, no resultado – o que Parker chama de *forma fixa* –, mas a forma do processo é similar. Ele apresenta diferenças, claro, mas é metodologicamente igual. As diferenças serão dadas pelas nuances, pelos caminhos optados – ou não – em cada **momento**, elemento não próprio do grupo, mas da própria improvisação. A partir disso, é interessante pensar e talvez tentar estabelecer alguma relação com a teoria do caos, na qual qualquer mudança mínima muda o resultado total. Imaginemos quantos elementos mínimos existem nessa performance.

Assim, voltando à conversa inicial, na qual tentávamos estabelecer diferenças substanciais entre improvisação e interpretação de uma peça escrita, podemos dizer o seguinte: Na música improvisada, cada um desses momentos, cada um desses elementos não previstos implica um caminho e um resultado diferente. Ou seja, o discurso vai construindo seu próprio caminho, se desviando constantemente, é uma *forma dinâmica*, como falava Matthews (2002). A interpretação de uma música escrita seguramente tem desvios, mas existe uma força centrípeta constante que traz o discurso de volta ao caminho previamente traçado. O nível de indeterminação não existe, ou é simplesmente anedótico.

Interação em “Misterioso”

Ao longo do texto, transcrevemos e analisamos vários processos musicais. Mas esses processos têm incidência no aspecto interativo ou são apenas processos individuais? Se existe interação, como se produz essa comunicação entre os músicos? Quanto é coletivo e quanto individual? Tentar responder essas perguntas de forma inequívoca seria um paradoxo. Cada situação, cada momento é diferente. Podemos dizer que esses processos têm, sim, incidência no aspecto interativo, assim como a interação também desperta determinados processos musicais. Também fica difícil determinar se as coisas são individuais ou coletivas. Até certo ponto, tudo é individual, tudo está dentro de nós mesmos e, ao mesmo tempo, isso forma parte de um todo coletivo. Indiscutivelmente, essas performances valorizam o momento, o encontro entre os músicos, porém, trata-se de um processo mais coletivo do que individual. O discurso se constrói coletivamente a partir dos discursos necessariamente individuais.

Quando não há uma interação explícita, a interação desaparece?

A interação não deixa de existir. Sempre há interação. Podemos falar de diferentes níveis e intensidades. Quando não existe uma interação, digamos, explícita, a interação se resume ao *groove* (MONSON, 1996). O *groove* é interação. Essa interação geralmente é menos explícita. O conceito de *groove* poderia ser aplicado a qualquer música e, justamente, em qualquer tipo de música existe esse tipo de interação.

Por outro lado, os “encontros” que analisamos representam um outro nível de interação mais explícita, os quais são próprios da música improvisada. O improvisador procura esses momentos de encontro coletivo, por mais que talvez esses encontros não se sucedam constantemente.

“Encontros”

Como definir os encontros?

Uma interação recompensadora depende em primeiro lugar da capacidade e habilidade do improvisador para pegar instantaneamente as ideias do outro. (BERLINER, 1996, p.362). Esta colocação de Berliner supõe que uma interação necessariamente significa se igualar a ideia do outro, ou seja, alguma forma de repetição ou igualação. Acredito que essa é só mais uma das tantas formas de se interagir com o parceiro.

Mas podemos pensar novamente naquelas semínimas pontuadas de Paul Motian (fig. 35). Aquilo não é interação? Considero que sim, mas de qualidade diferente. Nesse caso, não se busca “pegar” as ideias do parceiro, e sim fazer outra coisa, ou simplesmente continuar dialogando com o discurso próprio. Nesse exemplo, existe um “choque”. O choque também é interação. Ou então, podemos trazer novamente o exemplo da melodia a dois (fig. 20). Ali não podemos simplificar a questão a uma mera capacidade auditiva de entender o que o outro está tocando, pois se trata de uma inteligência que vai além, que entende o momento e sabe reelaborar esses elementos e criar sentido a partir do local e momento específicos (esse momento inclui estar tocando “Misterioso!”)

Logo, podemos falar de uma interação que existe sempre com diferentes níveis de consciência. Em um extremo, temos a interação não explícita, menos conscientes, talvez no nível do groove. No outro extremo, temos as situações de “encontro”, mais evidentes, as quais são explícitas, nas quais o músico se reconhece em função do outro e toma decisões a partir daí.

Nesse sentido, é interessante tentar entender como funcionam esses encontros. Poderíamos falar de diferentes etapas: o primeiro momento é, literalmente, o “encontro”, o qual acredito que se dê de forma casual na maioria das vezes, e o segundo momento implica uma tomada de decisão, o que fazer com esse encontro.

Talvez seja pertinente verificarmos as categorias propostas por Globokar no texto “*Reacting*” (1970). Globokar explora a questão de como se atua musicalmente em resposta a determinado estímulo. Ele propõe que o músico pode atuar a partir de cinco categorias diferentes, ou ter cinco reações possíveis: IMITAÇÃO, INTEGRAÇÃO, DUVIDAR, FAZER O OPOSTO, FAZER ALGO DIFERENTE.

O texto de Globokar surge como uma discussão da improvisação em um contexto de música erudita. O que fica fora dessa discussão é o fato de que existem, durante a performance improvisada, imprevistos, ou coincidências, que determinam fortemente o discurso. Essas coincidências, esse encontro, são o que possibilita uma reação. Ou seja, primeiro deve acontecer alguma coisa para que, então, haja uma reação consequente.

Por outro lado, esse segundo momento do encontro muitas vezes não existe. O músico não toma decisões ou adota posturas a partir de cada um dos estímulos que recebe durante uma performance. Digamos que 90³² por cento da atividade musical parte de uma individualidade, é consequência do próprio discurso.

“Conversating with myself”

Quando improvisamos, estamos num fluxo interno, dentro de um contexto interativo. Seguramente, durante a maior parte do tempo de uma performance não respondemos a estímulos externos, e sim continuamos um caminho a partir do nosso

³² Essa porcentagem não obedece a nenhuma estatística oficial. É uma porcentagem meramente simbólica.

próprio discurso. Berliner utiliza o termo “*inner dialog*” (BERLINER, 1996), utilizando a metáfora da conversação, assim como Max Roach:

Depois de iniciar um solo, uma frase determina qual vai ser a próxima. Desde a primeira nota que escuta, você está respondendo ao que você mesmo já tocou: você diz algo no seu instrumento e isso se torna uma constante. O que vem depois disso? E a frase seguinte é uma constante. E o que vem depois? E assim por diante. E finalmente você termina o solo e tudo mundo entende que era isso que você estava fazendo. É como uma linguagem: você fala, você escuta, você responde a si mesmo. Quando eu toco, é como ter uma conversa comigo mesmo. (ROACH, apud. BERLINER, 1994 p.192)

Max Roach, assim como Berliner, coloca tudo em termos da metáfora da *conversa*. Embora eu não queira colocar esta questão diretamente na discussão, não creio que seja necessário utilizar essa metáfora. Eu utilizaria talvez, num contexto de linguagem não verbal, simplesmente *resposta a estímulos*. Além do mais, a questão da individualidade é real e determina grande parte do discurso do improvisador.

Respondemos a estímulos, sejam externos ou internos. Nós criamos os nossos próprios estímulos durante a performance. A maior quantidade do tempo estamos nos escutando. Isso não quer dizer que não escutemos o entorno, mas esses “encontros” necessariamente serão muito mais esporádicos, porém, muito mais valorizados.

Assim, poderíamos propor alguns estados relativos durante a improvisação no que diz respeito ao entorno da mesma:

- Individual (o contexto musical não afeta diretamente o discurso)
- Interativo implícito em termos do groove.
- Interativo explícito, em que se tomam decisões sobre determinado estímulo externo.

Podemos dizer também que esses estados são transversais, ou seja, um está potencialmente dentro do outro. É possível interagir, por exemplo, a nível de groove e ao mesmo tempo responder a um estímulo externo ou interno. Digamos que é uma mistura, um conjunto de estímulos diferentes, os quais pesam um mais que o outro dependendo da situação.

Paul Motian

Nos diferentes exemplos transcritos e durante as escutas, vemos que Paul Motian tem um discurso forte. Não se caracteriza pela interação que busca o encontro, imitar, mas por um desenvolvimento bem independente, ainda que cumprindo a função de balanço. Como já se falou e se viu nas transcrições, ele não acompanha passivamente, mas melodicamente. Naturalmente, esse desenvolvimento ativo da bateria muitas vezes se sobrepõe aos demais instrumentos. Paul Motian é um claro exemplo de *conversating with myself*:

Eu não me importei. Estava tocando para mim mesmo. É claro que também estava tocando para Bill e Scott, enfim. Mas eu estava sendo egoísta, pois estava tocando o que eu queria tocar, o que eu queria escutar. Quando falamos de uma baterista, qualquer que seja, ele está sempre acompanhando o pianista, ou o solista, ou quem quer que seja, ele está sempre tentando criar uma base para que o solista toque em cima deles. Assim, o solista pode tocar de forma espaçada e metricamente. Se o baterista não está tocando 4/4, é mais difícil para quem está tocando por cima tocar qualquer coisa. Esses caras não vão querer um baterista como eu. Quando eu estava tocando assim, eu estava sendo bastante egoísta e sentindo que não tinha por que dar suporte aos outros músicos. Eu toco a música que estou escutando, sacou? (MOTIAN, 1996)

Nessa declaração reveladora, apesar de estar falando sobre uma situação específica, vemos que Paul Motian não é precisamente o baterista que acompanha no sentido literal. Ele toca a música que ele escuta e isso é muito subjetivo, mas, ao mesmo tempo, genuíno. Seu estilo é particular no sentido em que a comunicação com o outro músico acaba não sendo a partir das categorias mais evidentes ou esperadas.

Motian in Motion. História e relação com o free jazz.

Quanto à função e papel da bateria na história do jazz, podemos falar de Kenny Clarke e Max Roach como os músicos que, durante o *bebop*, desenvolveram um novo tipo de condução depois da época do *swing*, passando a condução – originalmente articulada pelo bombo e pelo chimbau – pro *prato ride* (BERLINER, 1994, 326). Isso

possibilitou um desenvolvimento maior na bateria e uma colocação do instrumento numa função mais tímbrica.

Mas quando surge a ideia de acompanhamento mais ativo? Se investigamos na história, encontramos bateristas como Tony Williams e Jack DeJohnette, aos quais Berliner (1994) se refere da seguinte forma:

Nos anos 60 e 70, os inovadores Tony William e Jack Dejhonette construíram o seus estilos com base nos seus predecessores Max Roach e Elvins Jones, que começaram a dimensionar o acompanhamento. Estes jovens virtuosos cultivaram o que se convencionou chamar como solista do acompanhamento. Os músicos, adotando esta ideia dentro da seção rítmica, improvisavam partes de maior complexidade, comumente associado ao material de um solo, provendo um intenso comentário musical à performance do solista. (BERLINER, 1994, 0p. 332)

E Paul Motian? Berliner talvez se esqueça de Paul Motian. Primeiro porque ele é contemporâneo a Tony Williams e Jack Dejhonette ou, melhor dito, é 10 anos mais velho que os dois. Talvez Paul Motian não fosse um jovem virtuoso, e sim possuidor de uma performance extremamente conceitual no sentido de desenvolver um acompanhamento ativo.

Podemos estabelecer uma relação direta com o fato de Motian ter tocado com Bill Evans no começo da sua carreira. No trio de Evans, os parâmetro habituais sobre como deveria funcionar a “cozinha” (baixo e bateria) já entraram em conflito. Paul Motian e Scott LaFaro desenvolveram uma dinâmica de acompanhamento que não estava dentro dos cânones até então:

Apesar de ser o líder do trio, Bill Evans não se colocou na posição de condutor, deixando espaço para que cada um dos músicos pudesse determinar a direção da música durante a performance. Assim, a partir de uma concepção igualitária e improvisatória entre os músicos, o grupo redefiniu o formato de trio tradicional e do jazz moderno em geral, tornando-se uns dos trios mais importantes da história do jazz. (MOTIAN, 2006)

Evans, LaFaro e Motian alcançaram um nível de interação desconhecidas até o então, onde cada instrumentista se concebe como líder e impulsor de ideias e sons, onde se dialoga de igual para igual, abandonando a ideia de mero acompanhamento e se propondo a uma meta: a interação musical.

O trio, bem conhecido pela criatividade harmônica do pianista e líder Bill Evans, era também notável por tocar com um sentido rítmico aberto e solto e por colocar especial ênfase na improvisação grupal. Deixando para trás os papéis tradicionais da seção rítmica, LaFaro e Motian se colocavam no mesmo nível que Evans. LaFaro improvisava melodias contrapontísticas às linhas de Evans, enquanto Motian começou a experimentar os métodos que depois o definiram como artista. Em vez de “tocar no tempo” de forma regular, Motian improvisava longas ou curtas frases rítmicas acrescentando cor e textura à performance, e em um sentido se transformando em mais uma voz melódica na improvisação do grupo. (LEE, 2011)

Não ficam dúvidas de que Paul Motian foi uns dos precursores desse tipo de performance “democrática”. Paul Motian sobre essa formação:

Penso que era a gente. Parece simplesmente que três pessoas combinavam muito bem juntas. Também penso que foi a primeira vez que três pessoas estavam tocando em uma formação de piano, baixo e bateria, que não era o pianista acompanhado por um baixista e um baterista. Essa era a norma. (MOTIAN, 2006)

Para não nos atermos somente às declarações de Paul Motian, Chuck Braman, por sua vez, fala:

No trio de Bill Evans, a divisão tradicional entre solo e acompanhamento foi se obscurecendo, e a interação começou a rivalizar o swing como uma prioridade na concepção do grupo. Entendendo que o pulso e a métrica da música continuaram existindo, mas sem serem explícitos, Motian rapidamente começou a deixar de fora as referências rítmicas que tinham sido importantes para o estilo bebop. Por exemplo, em vez de fechar o hi-hat nos tempos 2 e 4 de cada compasso, como era costume no bebop, ele o fechava em qualquer parte do pulso, dependendo das frases implicadas por La Faro e Evans, fraseando ao redor da métrica enquanto mantinha a estrutura. Através da escuta, respondendo aos seus parceiros e seguindo a sua própria intuição, Motian criou um estilo novo e não repetitivo. (BRAMAN, 1996)

Vemos também como a questão dos limites ambíguos entre solo e acompanhamento é um elemento que também chamou a atenção de Braman.

Tendo em conta isso tudo, entendemos que Paul Motian é um exemplo de intersecção entre o modelo tradicional do jazz e o free jazz, onde existe uma relação democrática entre os músicos. Isso se dá especialmente na relação de hierarquias enquanto solista ou acompanhante. Como vimos anteriormente, esses limites, nas performances de “Misterioso”, são ambíguos. Ainda existem essas categorias, mas elas

existem de forma bem difusa. Todos os músicos se expressam sem necessidade de se submeter a um solista. Estas características são mais próprias do modelo free jazz.

Os grupos de free jazz que tem consentimento em democratizar o jazz minimizam ou eliminam a distinção entre solista e acompanhante, por momentos envolvendo aos músicos em um constante solo simultâneo através da performance. Ainda, alguns grupos rejeitam o uso de peças como estrutura formal que guia a improvisação, dependendo mais na sensibilidade coletiva para trabalhar, na performance, o consenso formal, harmônico e a organização rítmica. (BERLINER, 1994, p. 338)

Sobre a experiência, desenvolvimento e estilo de Paul Motian, é interessante a colocação de Chuck Braman, a qual tem a ver diretamente com a questão do limite entre o jazz tradicional e o free jazz.

Durante os anos 60, dois estilos novos de bateristas se desenvolveram. O primeiro era uma extensão do estilo bebop, que tinha sua origem nas inovações de Joe Jones e Dave Touch, nos anos 30. Nesse novo estilo, as funções dos quatro membros não se modificaram, mas um dos mais importantes conceitos do bebop foi virtualmente eliminado: a repetição. Os quatro inovadores mais importantes desse novo estilo foram Roy Haynes, Tony Williams, Elvin Jones e Paul Motian. O segundo novo estilo eliminou drasticamente a manutenção do tempo, enfatizando as cadências mais rubattos em lugar de subdivisões rítmicas precisas. Os maiores inovadores dessa tendência foram Sonny Murray, Rashad Ali, Andrew Cyrill e Paul Motian. (BRAMAN, 1996)

Fica claro que Paul Motian estabeleceu uma linha de conexão entre o modelo tradicional do jazz e o free jazz. Essa conexão se vê refletida nas performances abordadas de *Misterioso*.

Podemos chegar a uma conclusão quanto ao perfil metodológico do trio: Existem certas características que chegam perto do free jazz (liberdade de função dentro do combo, hierarquia horizontal dos músicos, ambiguidade entre categorias texturais e formais), mas mantendo questões estruturais próprias do modelo tradicional (estrutura geral da performance, tema e forma standard como veículo, linguagem fraseológica com forte ligação com o bebop).

O Paul Motian Trio tem traçado um caminho que contempla e, sobretudo, complementa diferentes possibilidades. Como relacionar um standard de jazz com forma tradicional a partir de uma abordagem mais free. Historicamente, o free jazz quebrou a estrutura, quebrou a forma, teve a necessidade de utilizar outra linguagem, se esquecer do anterior, principalmente em termos fraseológicos. Podemos divisar no Paul

Motian Trio uma interessante comunhão, o “elo perdido” entre o modelo tradicional do jazz e a tendência free.

Flexibilidade

Por mais que pareça obvio, é fundamental entender que, numa performance improvisada, esses momentos e situações de reelaboração se dão sem previsão. Do ponto de vista do intérprete, o significado da improvisação, tentando diferenciá-la de outra prática musical, é este: a não previsão. Isso coloca o músico numa situação/sensação única como intérprete. Ele tem recursos, tem o conhecimento do modelo, existem possibilidades, mas o momento da execução é sempre uma novidade. As decisões musicais são feitas na hora, no fluir do tempo. Alterhaug (2004) faz uma relação interessante entre a estrutura e a flexibilidade na improvisação no jazz.

A flexibilidade consiste nas possibilidades que você ainda não usou, dentro de determinados limites. Quando a estrutura é preenchida por prescrições detalhadas, os limites ficam mais estreitos, e a flexibilidade e a criatividade são reduzidas. Quando a estrutura no jazz ou em outras ações humanas é complicada e rígida, a flexibilidade e a criatividade não têm a capacidade de ser desenvoltas. Antes eu falei de um exemplo na indústria naval. O manager da divisão de escafandristas de grande profundidade, na plataforma petroleira do Mar do Norte, falava da sua experiência no treinamento de mergulho de grande profundidade em situações de emergência. O manager tratava de dar aos escafandristas instruções escritas e altamente detalhadas de como reagir em determinadas situações de perigo. Contudo, quando eles seguiam as recomendações do treinamento no momento em que eram colocados numa situação de perigo, eles se concentravam tanto nessas regras prescritas que se esqueciam de usar a sua própria imaginação e criatividade para lidar com situações complexas. O resultado foi crítico e perigoso, e eles necessitaram de ajuda externa para salvar as suas vidas. As instruções foram logo sintetizadas em alguns pontos fundamentais fáceis de lembrar e que outorgavam um melhor equilíbrio entre estrutura e flexibilidade. Em outras palavras, foi dada para os escafandristas a possibilidade de improvisar a partir do conhecimento já internalizado, confiando nas suas capacidades intuitivas. Isso fez com que eles conseguissem se manter calmos e não entrarem em pânico. Dessa forma, eles conseguiram dar conta das mais complexas situações a partir da improvisação. (ALThERHAUG, 2004, p. 108)

A estrutura deve existir, é ela que dá o marco de conhecimento. O modelo é a nossa estrutura. Podemos entender o modelo de forma rígida, ou podemos relativizá-lo expandindo esses limites. A improvisação no jazz e, especificamente, em *Misterioso* é um claro exemplo de equilíbrio entre estrutura e flexibilidade.

Considerações finais

Nessas linhas finais poderíamos resumir os pontos mais importantes que conseguimos vislumbrar abordando *Misterioso* pelo Paul Motian trio. Há uma grande unidade temática que guia essas performances improvisadas, a partir do próprio tema. Há uma relativização dos elementos importantes do modelo, assim como das categorias solo-acompanhamento, categorias formais de tema-improviso, não porque não existam – elas existem –, mas porque essas dualidades não se veem uma em função da outra, e sim como elementos integrados.

Existe uma forte tendência do grupo e, fundamentalmente, através de seu líder, Paul Motian, a trabalhar e se comunicar mais visceralmente, não importando tanto o que se toca, mas a energia com que se toca. Esses elementos relacionam essa prática com as práticas do free jazz, onde a relativa eliminação da linguagem faz com que tudo seja um pouco mais corporal, instintivo, visceralmente humano. Ainda assim, o modelo está intacto, pois se trata de um trio de jazz tocando um standard, um blues de 12 compassos, I IV V, métrica, formal e harmonicamente dentro do modelo. Digamos que não está no *o que*, mas no *como*. O deixar-se levar através da estrutura, do veículo, a lugares desconhecidos e, ao mesmo tempo, a partir do total controle dessa mesma estrutura.

Onde está o interesse do improvisador? O que leva os músicos a improvisar sobre determinado tema? E a resposta em forma de pergunta: seria pelo interesse em tocar esse tema específico? Ou talvez pelo interesse no momento que “pode vir a ser”, nesse encontro para “se encontrar”, resignificando a experiência? Esse encontro no sentido amplo da palavra é, definitivamente, um encontro entre pessoas, o intercâmbio como ato fundamental do ser humano. E como fala Derek Bailey “*em qualquer função ou aparência, a improvisação pode ser considerada como a celebração do momento e nisso a natureza da improvisação lembra a natureza da própria música*” (BAILEY, 1991, p. 142).

Nesse sentido, talvez entremos em contradição com o ato de escrever sobre música. Como o mesmo Derek Bailey fala:

A improvisação está sempre mudando e se ajustando, nunca é fixa, muito evasiva de análises e descrições, essencialmente não acadêmica. E mais que isso, qualquer tentativa de descrever a improvisação deve ser uma representação distorcida, já que existe algo central no espírito da improvisação voluntária que é oposto a isso, e contradiz a ideia da documentação. (BAILEY, 1991, p. ix)

Acredito que a finalidade última desse trabalho é, humildemente, promover outra escuta. O único caminho possível nessa tarefa é, lamentavelmente, a palavra – digo lamentavelmente porque a palavra não dá conta de refletir uma situação extremamente complexa e, às vezes, a linguagem confunde. É preciso ser conscientes disso. Existem tantas possibilidades, tantas portas pelas quais entrar, que o que intento aqui é mostrar apenas uma delas, esperando não fechar as outras. Por isso me propus a falar das performances como preâmbulo da escuta, como preâmbulo possível da música. Espero que esse trabalho possa ajudar alguém a apreciar mais integralmente cada tipo de manifestação musical, e sobre tudo, promover a abertura de portas possíveis pelas quais entrar na música.

Bibliografia

- ALTHERHAUG, B. “Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz improvisation and Communication”. *Studia Musicologica Norvegica*, Vol. 30 p. 97-118. (2004)
- BAILEY, D. *Improvisation*. USA, Da Capo Press, 1992. 146 p.
- BERENDT, J. E. *O jazz, do rag ao rock*. São Paulo, Perspectiva 2007. 403 p.
- BERLINER, P. F. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago. University of Chicago Press, 1994, p. 883.
- BRAMAN, C. “Paul Motian: Method Of A Master”. 1996. Disponível em <http://www.chuckbraman.com/Writing/WritingFilesDrumming/Motian1.html>. Acesso em setembro 2012.
- COOK, N. “Fazendo musica juntos ou improvisação e seus outros” *PerMusica*. Belo Horizonte. Vol. 16 p. 07-20. (2007)
- ECM Records. “Paul Motian Trio. I have the room above her” Resenha de disco, 2005. disponível em: < <http://www.arta.cz/arta/site/File/pt1902.pdf>> Acesso dia 11 de novembro 2012
- GLOBOKAR, V. “Reacting”. *IIMA - International Improvised Music Archive*. 1970. Disponível em: <http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm> Acesso em setembro 2012.
- HAGA, E.; MOTIAN, P.; FRISELL, B.; LOVANO, J. “Trio In Motian”. Agosto 2007. Entrevista concedida a Evan Haga. Disponível em : <<http://jazztimes.com/articles/18885-paul-motian-bill-frisell-and-joe-lovano-trio-in-motian>> Acesso em agosto de 2011
- HOBSBAWM, E. J. *Historia Social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990. p. 316
- KENNY, B. J.; GELLRICH, M. Improvisation. In: PAMCUTT, R.; McPHERSON G. E. (Ed.) *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.
- LEE, H. “Jazz Drummer Paul Motian” *World socialist web site*. dezembro 2011 disponível em : <<http://www.wsws.org/en/articles/2011/12/moti-d28.html>> Acesso em: 9 de agosto 2011

- LORTAT-JACOB, B. “L’improvisation dans les musiques de tradition orale. Paris, Selaf, 1987
- MATHEWS, W. “Quince segundos para decidirse” Revista: *Doce notas preliminares*. Madrid. Vol 10. p. 15-39. (2002)
- MONSON, I. *Saying Something: Jazz improvisation and interation*. Chicago. University of Chicago Press, 1996, p.253
- MONSON, I. “Hearing, seeing, and perceptual agency”. *Critical Inquiry*. Chicago. p.36-58 (2008)
- MONK, T. “Misterioso” *Library song book* (Ed. Anônimo) disponível em: <<http://www.jazzrealbook.net>> aceso 18 maio 2013
- MONK, T. “Misterioso”, 1957. Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Yb5G3cHObXo>> acceso en 28 de agosto 2011.
- MOTIAN, P. “Rythm of the moment”. Novembro 2010. Revista *Downbeat* . Entrevista concedida a Ken Micallef. Disponível em: <<http://www.downbeat.com/digitaledition/2010/DB201011/22-23.html>> Acesso em: 3 de janeiro de 2012
- MOTIAN, P. “In conversation with paul motian”. 4 de setembro, 2008. Entrevista concedida a Ted Panken, disponível em: <<http://www.jazz.com/features-and-interviews/2008/11/1/in-conversation-with-paul-motian>> Aceso dia 5 janeiro 2012
- MOTIAN, P.: “There's a Million Songs Out There”. Abril, 2006. Entrevista concedida a Paul Olson. Disponível em: <<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=21536&pg=7#.UkBILtKkov0>> Acesso 10 de agosto 2012.
- NETTL B, RUSELL, M. *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Chicago. University of Chicago Press, 2004.
- NETTL, B. Improvisation: Concepts and practices. In Grove Music Online. **Disponível em:** <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738pg1> aceso no 10 de agosto de 2012.

- PRESSING, J. “Constreñimientos psicológicos en al destreza y la comunicación improvisatoria” in NETTL B, RUSELL, M. (eds.) *En el transcurso de la interpretación*. Chicago. University of Chicago Press, 2004, p. 51-71.
- SMITH, C. “Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de la interpretación improvisada” in NETTL B, RUSELL, M. (eds.) *En el transcurso de la interpretación*. Chicago. University of Chicago Press, 2004, p. 249-276
- ROLLINS, S.; *Misterioso* 1957. Disponivel no site: <http://www.youtube.com/watch?v=8MpE3NJWu0g&feature=related>
- ZONIS, E. “Classical Persian Music: An introduction” Cambridge, Harvard University Press, 1973.