



Artigo: Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética

Autor(es): Laurent Cugny

Fonte: RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

Publicado por: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

Como citar este artigo:

CUGNY, Laurent, "Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética", trad. por Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17.

Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd>

Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética

Laurent Cugny

Já há algum tempo, quando resolvi me dedicar mais seriamente ao piano jazz, estabeleci para mim mesmo um programa que envolvia um tipo de exercício um tanto quanto peculiar. Nessa época (início da década de 1980) pré-Internet, apesar de serem ainda raras as publicações de transcrições, já estavam disponíveis vários volumes com as partes de piano de Bill Evans em trio. Um deles, *Bill Evans 3*, continha as transcrições completas de piano de três performances de suas composições – “Show-Type (Tune for a Lyric)”, “Re : Person I Knew” e “Peri’s Scope” – as duas primeiras foram gravadas respectivamente em 29 de maio de 1962, (Chuck Israels no baixo e Paul Motian na bateria)¹, e a terceira, em 19 de junho de 1970 (Eddie Gomez no baixo, Jack DeJohnette na bateria). Num primeiro momento, eu trabalhava sobre cada um dos solos, sempre procurando me manter o mais próximo possível da partitura. Em seguida, assim que tivesse alcançado um domínio suficiente, eu passava a tocar junto com o disco, com o objetivo de tocar da forma mais *exata* e alinhada possível, considerando todos os parâmetros indicados na partitura, certamente, mas considerando também a intensidade, o fraseado, a acentuação, etc., num tipo de atitude mimética levada ao extremo. Devo dizer, hoje, que essa foi uma das experiências mais benéficas para a minha formação, e que ela me trouxe muitos ensinamentos. O primeiro deles foi, naturalmente, um certo grau de conhecimento intelectual sobre o estilo pianístico e improvisativo de Bill Evans. Outro ensinamento significativo consistia no conjunto de sensações provadas no próprio ato, relacionadas ao ritmo e à energia, que apenas uma experiência musical *in tempo*, poderia trazer². Minha proposição aqui é colocar em foco alguns benefícios dessa experiência no âmbito da análise musical, buscando formar, a título heurístico, a hipótese de dois planos, um que eu chamo de “textual-visivo”³, e outro energético.

Modelo teórico

O objetivo deste estudo é verificar em um caso particular (três gravações de Bill Evans em trio) uma percepção da obra audiotátil como sistema ao mesmo tempo textual e energético. O que entendemos aqui como “textual-visivo” se resume ao objeto comumente trabalhado na análise tradicional, que resulta em uma interpretação de uma materialidade da obra relacionada às características principais do idioma (no caso, do jazz), onde a matéria consiste naquilo que pode, essencialmente, ser notado através da operação da transcrição descritiva, ferramenta privilegiada

¹ *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, data da primeira publicação não conhecida.

² Eu iria escrever *in vivo*, o que seria inapropriado uma vez que não se trata de tocar com os músicos em uma experiência compartilhada, mas ao contrário, com uma gravação fixada, e por isso, congelada. No entanto, trata-se de uma experiência em tempo real, que apresenta uma dimensão dinâmica, que não existe na análise de uma notação, e produtiva.

³ Distinguímos aqui dois tipos de texto. O “texto-visivo”, produzido pela transcrição, analisável pela via (visual) da partitura. Esse texto secundário opõe-se àquele produzido pela gravação, primário, que retém todos os aspectos da produção sonora, em particular, os contínuos e não notáveis. Este último é analisado pela audição, diferentemente da “análise textual-visiva” consistindo na análise do texto-visivo, transcrito.

nas abordagens analíticas do jazz⁴. Em contraponto, o “energético” seria aquilo que escapa, de certo modo, àquela primeira vertente de análise, e que podemos identificar como o que é produzido no quadro de um conjunto idiomático, mas que deriva de um nível que está além da esfera da linguagem, o nível da energia, correspondendo em parte à noção de audiotatilidade. Tal categoria de energia é definida aqui como energia musical cinética, que produz movimento, e que é produzida em diferentes planos. Para tratar desses planos acreditamos que a grade paramétrica: ritmo, harmonia, melodia, forma, som, seja a mais apropriada. Para cada um desses parâmetros, procuraremos distinguir as manifestações textuais-visivas das manifestações energéticas. Cada tipo de energia (rítmica, harmônica, melódica, formal, sonora) é acionado por um cérebro musical operante ao longo da performance. Nesse sentido, falaremos de energia operatória, cerebral ou cognitiva.

O cérebro musical – no âmbito específico aqui tratado das músicas audiotáteis, isto é, músicas que não têm suas práticas fundadas sobre a partitura e seu respectivo *medium* visivo implicado, mas sobre as ações de extemporização e improvisação que privilegiam, por sua vez, a ação sensoriomotora – divide sua atividade em direções diversas:

- Base de competências: recurso às competências, teóricas (todos os conhecimentos musicais verbalizados ou não) e processuais (todas as competências operatórias). As primeiras, entendidas como inteiramente intelectuais, e as segundas, que colocam em questão os automatismos, entendidas como psicossomáticas⁵;
- Instrumento: relação com o instrumento na ação da performance;
- Interação: com o contexto (referente⁶), e com outros músicos.

Para as energias de tipo paramétrico, um modelo de inspiração schenkeriana pode ser conveniente. Cada um refere-se a um gerador inicial, que funciona como um tipo de *Ursatz*: a pulsação isocrônica, para a energia rítmica; o encadeamento harmônico (a grade harmônica⁷), para a energia harmônica; uma melodia original (escolhida como ponto de partida melódico performance), para a energia melódica; um esquema do tipo “tema-solos-tema”, para a energia formal; o som dos instrumentos, para a energia sonora. Pode-se propor igualmente níveis intermediários como a energia métrica, para a primeira; certos encadeamentos harmônicos canônicos, para a segunda; fórmulas, *licks* melódicos, citações, para a terceira; a organização formal do ritmo harmônico, para a quarta; e qualquer possibilidade de combinação sonora, para a

⁴ Para a crítica e a defesa da transcrição, ver Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 368-399 e Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny, Benjamin Givan, *Improvisation, culture, audiotactilité – Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris Outre Mesure, 2016.

⁵ Essa distinção entre dois tipos de competências, “teóricas” e “processuais”, sobrepõe-se aproximadamente àquela estabelecida por Michel Imberty, entre “*schèmes de relation d'ordre*” e “*schèmes d'ordre*”. Fabiano Araújo Costa resume assim a situação: “Michel Imberty, corroborando essa orientação de Molino, e motivado pela pesquisa de um modelo cognitivo alternativo à hipótese fundada sobre a existência de sistemas modulares – como as teorias generativas de inspiração chomskiana, de Gardner, e de Lerdhal & Jackendoff –, chama atenção para a necessidade da ‘tomada de consciência do tempo e do movimento [e da] compreensão da ligação entre esse movimento de energia (física, sensorio-motora, psicológica...) mobilizada pelo sujeito em ato’. Em suma, como alternativa à ‘gramática generativa’, que era uma gramática de estruturas de objetos, Imberty desenvolveu uma ‘gramática evolutiva’, isto é, uma ‘gramática do processo’, cujas regras são fundadas justamente enquanto ‘esquemas de organização de eventos sonoros no tempo’, os ‘*schèmes d'ordre*’, entendidos como os esquemas que constituem as intuições na continuidade do tempo; e os ‘*schèmes de relation d'ordre*’, entendidos como os esquemas que organizam as intuições pela lógica da sintaxe ou da descontinuidade do sonoro. Referindo-se a esses esquemas dinâmicos, Caporaletti encontra um significativo argumento, de ordem cognitiva, para distinguir os traços da ‘forma formante audiotátil’, vislumbrando notadamente a relação entre o processo formativo e a reversibilidade do tempo” (Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du «Lieu Interactionnel-Formatif» : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tese de doutorado, Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 144-145).

⁶ Ver *infra*, nota 7.

⁷ Ou, de acordo com o contexto, qualquer outro dado harmônico que sirva de ponto de partida.

quinta. O plano de superfície é constituído pelo conjunto de ritmos executados, pelo encadeamento cronológico das harmonias realizadas, pelo conjunto de linhas melódicas executadas, pela matéria tímbrica, e pela evolução dinâmica da performance. A passagem de um nível a outro se dá através de arranjos energéticos locais (síncopes, ritmos particulares, polirritmias, equivalências rítmicas; diferentes ações extemporizativas e improvisativas; enriquecimentos, substituições de acordes, pedais, etc.; incursões sonoras e variações dinâmicas de toda ordem).

A natureza da energia cognitiva é, no entanto, diferenciada. Ela é antes de tudo operatória. É ela quem comanda as outras. Ela articula os saberes musicais entre si (competências no seio da base de competências, base de competências com o referente⁸), gera a interação com os outros músicos⁹, coloca em movimento os diferentes níveis energéticos, e enfim (ou primeiramente), ativa a imaginação improvisativa.

Não trataremos aqui dos numerosos aspectos da análise textual paramétrica¹⁰. No entanto, antes de passar à ilustração desse modelo através do exemplo que será proposto, procederemos a uma breve recapitulação das diferentes tipologias de energias das quais nos ocuparemos aqui.

- Energia rítmica: a pulsação isocrônica, metronômica, inerte, se transforma por intermédio do princípio audiotátil naquilo que Vincenzo Caporaletti chama de *continuous pulse*: uma pulsação de característica elástica, vivante, presente na quase totalidade das obras audiotáteis¹¹. É um primeiro nível energético rítmico. Por sua vez, essa *continuous pulse* é objeto de tratamentos específicos que produzem variações que em uma primeira aproximação podem ser entendidos dentro da categoria genérica da síncope, assim como as microadaptações do groove. Estas representam um segundo nível energético rítmico caracterizado pela produção de energias locais.
- Energia harmônica: ela se desenvolve a partir de um dado harmônico, da grade harmônica ou de um dispositivo qualquer servindo como matriz harmônica para a performance. Certas fórmulas harmônicas podem servir de nível intermediário (a fórmula I – vi – ii – V, por exemplo). As técnicas de inversão, enriquecimento, e substituição de acordes permitem a criação de níveis suplementares. A energia harmônica propriamente dita é produzida principalmente a partir do par tensão-relaxamento, que pode tomar múltiplas formas. Em um contexto tonal, ela implementa as principais cadências (perfeita, plagal e outras). É possível encontrar esse mesmo par em situações não tonais (sobretudo o blues e o modal, mas também as situações não funcionais), por exemplo, nas tensões provocadas pelos procedimentos de tonicização do blues ou a introdução de cadências em um contexto modal. Outros geradores energéticos podem configurar-se em função de contextos específicos.

⁸ Essa distinção entre base de competências e referente é derivada das ideias de Jeff Pressing, e é teorizada em L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 134-141.

⁹ Em relação a isso, a noção de “lugar interacional-formativo” desenvolvida por Fabiano Araújo Costa é de grande utilidade (F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”...*).

¹⁰ Procurei recapitulá-los em L. Cugny, *Analyser le jazz...*

¹¹ Este é o caso do jazz de prática comum, do pop, do rock, do rap, da canção francesa, das músicas populares brasileiras. As excessões se encontram no âmbito do free jazz ou das músicas improvisadas (mas o estatuto de música audiotátil destes últimos é sujeito a reservas de caráter ambíguo em relação à fonografia – ver, por exemplo, Derek Bailey, *Improvisation ; Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980, Mathieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014, Clément Canonne, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux : cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, Tese de Doutorado, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010. Para a noção de *continuous pulse* e sobre os diversos aspectos que a diferem do conceito de pulsação, ver Vincenzo Caporaletti, *Swing e Groove*, Lucca, LIM, 2014, p. 65, 165 *et seq*; 237 *et seq*; 250 *et seq*.

- Energia melódica: o parâmetro melódico é sempre o mais difícil de tratar. Se considerarmos a melodia originária (o tema em uma prática comum do jazz) como *Ursatz*, os escapes de extemporização (modificação das notas e dos ritmos preservando-se o desenho geral da melodia) testemunham dessa energia própria, tanto quanto, naturalmente, a invenção melódica da improvisação.
- Energia sonora: ela se manifesta em dois níveis: tímbrico e dinâmico. Todas as transformações do timbre estabelecem uma energia que pode se especificar como sonora. Pode-se dizer o mesmo da evolução da dinâmica sonora – tanto o nível sonoro quanto a tensão própria a essa dinâmica. Pode-se dizer, por exemplo, que de maneira geral o bebop original trabalhou relativamente pouco esse tipo de energia. Os instrumentos, sempre os mesmos, são executados de maneira relativamente uniforme, e as dinâmicas – essencialmente em um registro médio – evoluem pouco no interior de uma mesma performance (e mesmo de uma performance a outra). A situação é outra, evidentemente, no free jazz ou no jazz-rock, onde, ao contrário, a gestão desse tipo de energia é colocada no centro da intencionalidade formal dos músicos.
- Energia formal: é mais difícil de se conceber porque a forma é sempre um parâmetro resultante: ela se identifica pelo agrupamento dos outros parâmetros, principalmente melodia e harmonia. Além disso, os três parâmetros primários (melodia, harmonia, ritmo) são intimamente ligados entre si. Basta evocar as noções de ritmo harmônico ou de melodia arpejada para se dar conta. Seria possível, no entanto, identificar uma energia desse tipo em diferentes agenciamentos que intervêm durante a performance, sejam eles produzidos pela imaginação improvisadora de um tal ou tal músico (por exemplo, as decisões *ex tempore* do número de *chorus* de um solo – como nas múltiplas versões de “Impressions” de John Coltrane), ou o resultado das interações entre os *performers*, ou ainda, em todas as ocorrências nas quais a forma da performance não é inteiramente fixada anteriormente. Nesse sentido, as “curvas de intensidade” que Denis-Constant Martin e Didier Levallet haviam em seu tempo proposto, em referência à energia sonora, podem igualmente ser consideradas como codificação de uma energia formal¹².
- Energia cognitiva: de natureza inteiramente diferente, é a energia cerebral desenvolvida pela mente musical em ação no processo audiotátil. Ela se desenvolve em duas direções. De um lado, ela se dedica a manter juntos todos os fatores da performance, isto é, os componentes do referente. Pode-se falar, metaforicamente, da ação horizontal (ou diacrônica). De outro, ela vai agir nas fontes da base de competências, em todos os níveis, saberes, técnicas, vocabulários, cultura), Pode-se falar nesse caso, de ação vertical (ou sincrônica). Essas duas ações, na realidade da performance e da atividade cerebral, são coordenadas. A partir da base de competências própria ao músico e do contexto dado pelo referente, ela se estende em vários níveis, desde a resolução de problemas técnicos instrumentais, rítmicos (síncopes, polirritmias, equivalências, gestão da *continuous pulse*, etc.), harmônicos (escolha das notas para cada linha melódica), sonoras (gestão do som e das dinâmicas), formais (gestão dos hipercompasso ¹³, decisões macroformais) improvisativas e interacionais.

¹² Denis-Constant Martin, Didier Levallet, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991, e também Laurent Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 456-461.

¹³ O hipercompasso é uma noção que proposta inicialmente por Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance* (New York: Norton, 1968), e posteriormente aplicada no jazz por Keith Waters. Ela consiste em considerar grupos de compassos como “hypercompassos”. Assim, na forma AABA, por exemplo, em sua

Neste modelo, o desenrolar da performance é visto como a efetuação e coordenação daquelas diferentes energias musicais que se combinam entre si no processo audiotátil, para produzir um resultado musical que é, por sua vez, cristalizado na gravação fonográfica. A análise desta última, de sua superfície, isto é, do texto primário, incidirá na reconstituição do que chamaremos de forma textual-visiva, consistindo na atualização dos aspectos idiomáticos (ritmos executados, realização da harmonia, estrutura e forma da performance, elementos tímbricos e de orquestração, etc.): todos os elementos de ordem descontínua, de natureza segmentada, e por isso, geralmente sinalizados de maneira satisfatória pela transcrição e analisáveis por esta via. Uma outra, que vamos designar como análise processual ou energética, referindo-se mais especificamente ao processo audiotátil, à gestualidade em geral e ao funcionamento cognitivo, a todos os aspectos da ordem do contínuo, difíceis ou impossíveis de serem notados graficamente pela mediação da transcrição (mas eventualmente detectáveis por outros meios, informáticos em particular) e que depende largamente da interpretação.

Uma peça gravada pode ser considerada com um sistema energético dotado de uma economia própria, compreendendo os quadros produtivos e processuais. A economia geral é, nesse sentido, de natureza energética e cognitiva.

Aplicação analítica em exemplos de solos de Bill Evans

Efetuiremos, portanto, uma análise em múltiplas fases. Como preâmbulo, evocaremos a transcrição anônima que serviu de base para a experiência analítica descrita acima, e de suporte para a análise textual-visiva e energética. Em seguida, procederemos sumariamente à delineação da análise textual-visiva, tal como esta é, talvez tradicionalmente, operada, sem entrar em seus detalhes, evocando inicialmente as três composições, e depois o tratamento investido a elas por Bill Evans nas três gravações aqui consideradas. Em seguida, proporemos uma análise não textual (ou menos textual), designada como “energética”, tomando sempre como suporte o texto gráfico da partitura, mas privilegiando agora, certos elementos possíveis de serem isolados que parecem o produto ou produtor de um fluxo energético particular. Precisaremos inicialmente alguns dos elementos, sobretudo rítmicos, antes de propor uma descrição de três “sistemas energéticos”, de acordo com os critérios considerados mais acima. Como última etapa, voltaremos à experiência em si e à maneira como ela permite o acesso a estes elementos de análise energética.

Preâmbulo: transcrição, cifragem

A referida transcrição é bastante precisa (alturas, durações, ritmos, acentuação) e não comporta, por assim dizer, nenhum erro. Ela indica uma cifragem da harmonia junto ao tema. Como em todo exercício deste tipo, foram efetuadas escolhas de cifragem, oscilando entre uma cifragem extremamente sintética (de três ou quatro sons) e uma cifragem mais descritiva (de cinco ou mais sons), precisando possíveis enriquecimentos, alterações, inversões ou outros. Um critério decisivo (para além das escolhas de cifragens implicadas na finalidade analítica), consiste no interrogar-se se as especificações são estruturais ou ocasionais. Ou seja, se a alteração de um acorde é presente no tema e implicada pela melodia ou, ao contrário, se ela é apenas uma ocorrência isolada no curso do solo: nesse caso, deve-se pensar que ela é o produto de uma impulsão de improvisação e não deve figurar na estrutura da harmonia, constituindo-se de fato

manifestação mais corrente de 32 compassos (= 4x8), cada linha de 8 compassos é considerada como um hipercompasso. Nesta nova escala, cada grupo de dois compassos constitui um “hipertempo” de hipercompasso a quatro hipertempos (Keith Waters, “Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock”, *Annual Review of Jazz Studies*, n° 8, 1996, p. 19-37).

como uma extensão advinda durante ou através da improvisação. O exemplo mais comprobatório se encontra na fórmula ii – V – iii – vi, recorrente em “Peris-Scope”. O quarto acorde desta fórmula, Am7, é sistematicamente alterado por Bill Evans ao longo do solo, enquanto ele não procede jamais a esta alteração na exposição do tema. É portanto patente que a estrutura implica um acorde de Am7 enquanto o improvisador opta pela sua alteração durante a improvisação, aparentemente por uma razão dinâmica (voltaremos a este ponto mais adiante, p. 29-30).

Em função deste critério, propõe-se aqui uma cifragem um pouco diferente da utilizada na transcrição. Por exemplo, nos c. 7 e 8 de “Peri’s Scope” o transcritor decidiu explicitar o contracanto *dó#*, *dó*, *si*, *sib* executado por Bill Evans sobre o acorde E7 e indicando assim quatro acordes E13, E7(#5), E7, E7(b5). Além do fato que ser mais justo indicar E7(b13) para o segundo acorde, parece que seria mais pertinente indicar apenas a raiz da harmonia, expressa por uma simples cifragem E7, e reconduzir o contracanto a um tratamento supraestrutural durante o tema (na verdade o contracanto ocorre tanto na exposição quanto na reexposição do tema), mas não na grade harmônica da improvisação, o que se confirma ao exame o solo.

Forma e harmonia das composições

“Peri’s Scope”

Dm7 G7	Em7 Am7	//		Dm7 G7	C	E7	✂
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Gm7 C7	F ^Δ	B7(#5)	Bb7(#5)	A7(#5)
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Em7(b5) A7	Dm7	G7	C	✂

Figura 1 - Grade harmônica de “Peri’s Scope”

Esta é uma grade de 24 compassos que pode ser organizada como proposto na Fig. 1, em três linhas de 8 compassos, mas que poderia ser igualmente organizada em duas linhas de 12 compassos. Na verdade, os 12 primeiros compassos são muito tonais com uma preeminência da fórmula ii – V – I e da sua variante ii – V – iii – i. A transição F^Δ - B7(#5) - Bb7(#5) - A7(#5), pode ser lida como um encadeamento IV - VIIx - bVIIx – Vix, onde o bVIIx¹⁴ é uma substituição tritônica de iii. Nesta leitura, trata-se do desenrolar do círculo das quintas em sua totalidade. Mas ao levar-se em conta, de um lado, a efetividade desta substituição, e de outro, o tratamento sistemático com as quintas aumentadas que sugerem uma raiz na gama de tons inteiros, esta transição de quatro acordes aparece muito mais como uma incidência de uma passagem não tonal (ou menos tonal).

¹⁴ Para a cifragem funcional utilizamos o modelo de notação de John Mehegan, na qual um símbolo “x” – que significa “acorde de sétima” – é anexado a todos os graus que possuem essa qualidade, à exceção do grau V, posto que este em sua forma original já é um acorde de sétima. O símbolo adicionado seria assim uma redundância. Aqui, o B7(#5) é notado VIIx (conforme a lógica de uma função sintética e não descritiva da cifragem em graus, a alteração #5 não é levada em conta). A qualidade original de um grau vii est “m7(b5)”; ora, ele se apresenta aqui em outra qualidade (7), convém portanto adicionar o símbolo associado a esta qualidade de acorde de sétima, ou seja “x”. Bm7(b5) seria notado como vii sem a adição do símbolo porque encontra-se em sua qualidade original. Deste modo, a presença de qualquer símbolo adicionado a qualquer um dos graus sinaliza a presença de pelo menos uma nota estrangeira à tonalidade (*ré#* no caso do B7(#5)) (cf. L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 187-194).

“Re: Person I Knew”¹⁵

C	✂	Gm ^Δ	Gm ⁷	Fm ⁷	✂	Cm	✂
Fm ⁷	Cm	Fm ⁷	Gm ^Δ	Fm ^Δ	Gm ⁷	Ab ^Δ	Db ^Δ

Figura 2 - Grade harmônica de “Re: Person I Knew”. Todos os acordes são subentendidos com um pedal em dó

Nos termos da teoria tradicional do jazz, essa grade harmônica entraria na categoria “modal”. Do ponto de vista da classificação ordinária das situações harmônicas do jazz – tonal, blues, modal e não funcional – ela se insere muito mais na categoria “não funcional”. Sem entrar neste debate, parece claro no entanto que não se trata neste caso de uma harmonia clássica do jazz, tal como encontramos nos standards da Broadway e na imensa maioria das composições do jazz anterior a 1955, não levando em conta o blues. De todo modo, certos elementos de tonalidade pode ser identificados na peça. A passagem em que os acordes Cm e Fm se alternam pode ser vista como uma cadência plagal em menor que se reitera. Os dois últimos acordes Ab^Δ e Db^Δ são incontestavelmente os substitutos tritônicos do encadeamento ii – V, e o fato de se situarem no fim da grade reforça a tradicional sensação de suspensão própria do momento dominante, colocando aqui o acento harmônico resultante sobre o primeiro acorde C, que é percebido, de todo modo, como um verdadeiro primeiro grau, em uma pura lógica tonal. A permanência de uma centro tonal implicado pelo pedal em *dó* distancia ainda mais a tonalidade clássica impedindo todo verdadeiro movimento de acordes.

No que concerne a forma, organizamos essa grade de 16 compassos em duas linhas de 8, mas ela poderia também ser lida em quatro linhas de 4, esta última parece igualmente pertinente sobretudo pela posição dos acordes alternados Cm e Fm.

“Show-Type Tune (Tune for a Lyric)”

F A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Gm ⁷	G ^{♯o}	Am ⁷ A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Em ^{7(b5)}	A ^{7(b9)}	Dm ⁷	✂
Gm ⁷ C ⁷	Am ⁷ Dm ⁷	Bm ^{7(b5)} E ⁷	C ^{♯m7} F ^{♯m7}	Dm ⁷ G ⁷	C/E Am ⁷	Fm ⁷ Bb ⁷	Gm ⁷ C ⁷	Abm ⁷ Dbm ⁷	Gm ⁷ C ⁷
F A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Gm ⁷ G ^{♯o}	Am ⁷ Dm ⁷	Bb B ^o	F/C Dm ⁷	E ^{b7}	✂	F F ^{♯o}	Gm ⁷ G ^{♯o}
Am ⁷ F ⁷	Bm ^{7(b5)} Bbm ⁶	Am ⁷ Dm ⁷	Gm ⁷ G ^{♯o}	Am ⁷ Dm ⁷	Bb B ^o	F/C Dm ⁷	Gm ⁷ C ⁷	F	Gb ^Δ

Figura 3 - Grade harmônica de “Show-Type Tune (Tune for a Lyric)”

A estrutura desta composição é particularmente interessante. Pode-se vê-la de diferentes maneiras. Optamos por uma disposição em 4 linhas de 10 compassos porque parece bem claro que se trata de um forma ABAC. Além disso, a linha B mostra claramente um movimento ascendente de ii – V, inicialmente por tons inteiros até o c. 5, que em seguida é alternado por

¹⁵ O título é um anagrama do nome do produtor de Bill Evans nessa época, Orrin Keepnews.

meios-tons e tons inteiros, sempre em movimento ascendente (movimento inverso à tendência descendente constitutiva da tonalidade clássica) até o penúltimo compasso onde se encontra um equilíbrio com uma descida em direção ao acorde do primeiro grau. As linhas 1, 2 e 4 podem também se dividir em dois blocos de cinco compassos, uma vez que a terceira linha parece se dividir em 4, 4 e 2. Esses dois últimos compassos podem ser vistos como um verdadeiro início de uma frase harmônica de 7 compassos (ou eventualmente 8). A forma ABAC poderia assim ser decupada não apenas em 4 x 10, mas em 10 – 10 – 8 – 12. De todo modo, se o quadro tradicional de ABAC mostrou-se como o original desta composição, ele pode ser considerado como infiltrado por esta dissimetria.

Observa-se, enfim, que as três composições utilizam a métrica tradicional de quatro tempos e têm como base interpretativa a divisão ternária do tempo. Os tempos são respectivamente, à semínima, de 232 (“Peri’s Scope”), 160 (“Re: Person I Knew”) e 216 (“Show-Type Tune”).

Nas análises que se seguem, cada uma das três composições será identificada pelo acrônimo de seu título: PS (para “Peri’s Scope”), RPIK (para “Re: Person I Knew”) e STT (para “Show-Type Tune [Tune for a Lyric]”). Os compassos são identificados pelo seu lugar no tema (T), o chorus (I, II, III), e retomada do tema (Rt) ou a coda (C). Assim, o terceiro compasso do tema é notado T/3, e os compassos de 7 à 9 do primeiro chorus I/7-9, o oitavo compasso da coda C/9. Quando um momento preciso no interior de um compasso deve ser indicado, utiliza-se a convenção consistindo na identificação dos lugares no interior do compasso seguindo o modelo do papel milimétrico: uma nota colocada na segunda parte do primeiro tempo será notada 1,5, a terceira colcheia de uma tercina começando no terceiro tempo 3,66, etc. A segunda semicolcheia situada no quarto tempo do c. 7 do segundo chorus será notada II/7(4,25).

Perfeitamente consciente da relatividade da distinção entre análise textual-visiva e análise energética, procederemos considerando que ela é operatória em sua capacidade de mostrar o que aparentemente diz respeito aos diferentes níveis musicais. Para tentar traçar sumariamente essa distinção, consideraremos provisoriamente que a análise textual-visiva identifica o comportamento da música analisada em relação às normas estilísticas. O caso mais clássico é o da análise harmônica, que se empenha em estudar especialmente os fatores diferenciais em relação ao sistema harmônico escolhido para a performance. Essa pode ser, por exemplo, a descrição e a interpretação do emprego das superestruturas de acordes no caso de Charlie Parker em um standard tonal, ou do uso de dissonâncias no caso de um outro músico em relação a uma norma tal como a tonalidade clássica, o modalismo ou a harmonia do blues. Para o ritmo, podemos nos apoiar na demonstração dos lugares das notas em relação à *continuous pulse*, a complexidade das fórmulas rítmicas, etc. A ferramenta privilegiada desse tipo de análise é sem dúvida a transcrição que serviu de suporte.

A análise energética por sua vez, tenta compreender do ponto de vista *poiético* como as diferentes formas de energia musical são geradas pelos performers e plasmadas na música no seu fazer-se. Do ponto de vista *estésico*, trata-se de estudar como os aspectos energéticos criam e mantêm o interesse musical. Nesse caso, o objeto em questão para a análise musical é a matéria sonora que é mostrada *via* gravação. No entanto, isso não impede que se continue a utilizar a transcrição gráfica, senão outra a título de ilustração comunicativa, tanto quanto esta possa contribuir a evidenciar por meio do grafismo alguns aspectos energéticos.

No que concerne o caso tratado aqui – os três solos de Bill Evans – não produziremos uma análise textual detalhada, mas simplesmente alguns de seus elementos, traçando somente certos aspectos rítmicos (síncope e polirritmia).

Elementos da análise textual-visiva

A “maneira de tocar” de Bill Evans, em linhas gerais, é fortemente ancorada no bebop (e à sua principal referência pianística: Bud Powell). Os traços fundamentais desse estilo manifestam-se principalmente no ritmo e na disposição dos acordes, fazendo-os evoluir em certos pontos.

Formalmente, o pianista desvia-se pouco do dogma da forma tema-solos-tema, um dos pilares da prática comum¹⁶ do jazz. Mas pode-se constatar que ele sempre definiu seu repertório entre os standards (tanto os da Broadway quanto os do jazz) e suas próprias composições. Nestas últimas, como notamos nos três exemplos aqui tratados, observa-se frequentemente a intenção de desviar-se um pouco das convenções formais (essencialmente incarnadas pelas duas formas AABA e ABAC, e das estruturas de 32 compassos decupadas em 4 x 8), procurando, contudo, preservar a dinâmica original. Torna-se portanto necessário confrontar a permanência da forma da performance tema-solos-temas com esses desvios da forma nas composições.

Harmonicamente, o pianista se conforma completamente à norma da harmonia tonal expandida típica do bebop, isto é, respeitando os fundamentos da tonalidade clássica, particularmente em termos de encadeamento de acordes, mas em uma versão que explora certas aquisições desenvolvidas na música de tradição escrita/ocidental, notadamente no que concerne o tratamento das cadências e dos acordes, até alcançar alguns de seus limites e consentir-se sobre situações modais ou não funcionais (atribui-se frequentemente ao estilo de Bill Evans, a influência do impressionismo do início do século XX). As particularidades próprias do jazz devem ser buscadas especialmente no âmbito dos empregos específicos na realização dos acordes e das convenções estilísticas do blues.

Os mesmos tipos de considerações podem ser feitas em relação ao plano melódico, onde pode-se notar mais claramente a ancoragem da “maneira de tocar” bebop de Bill Evans, que se manifesta nas linhas melódicas (da mão direita), no débito característico em colcheias ternárias decoradas de acelerações pontuais em tercinas de colcheias, e por vezes em semicolcheias em tempos menos rápidos.



Figura 4 - “Show-Type Tune”, c. II/25-26

¹⁶ Sobre essa noção de prática comum, ver L. Cugny, *Analysar le jazz...*, p. 24-25.



Figura 5 - “Re: Person I Knew”, c. IV/11-16

No que concerne o aspecto sonoro, há pouca coisa a se notar posto que, com raras exceções (como a utilização muito pontual do piano elétrico Fender Rhodes), Bill Evans sempre privilegiou os formatos canônicos do jazz, principalmente o trio piano-contrabaixo-bateria e o piano solo (mais raramente quarteto e quinteto). Como todos os grandes pianistas, Bill Evans possui certamente uma sonoridade distinta, mas se ela contribui para a sua individualidade, ela não chega a se constituir como um elemento de linguagem relevante nesse caso.

Do ponto de vista rítmico, o pianista se situa igualmente na linha mestra das aquisições do bebop, mas pode-se dizer que ele os tenha aprofundado, em particular em matéria de polirritmia (e também de utilização de compassos inabituais ou de heterometria, mas não abordaremos estes temas no âmbito deste artigo). Nos ocuparemos por alguns instantes sobre dois pontos rítmicos característicos do estilo executivo evansiano, a síncope e a polirritmia, mostrando como estes se manifestam no corpus de gravações selecionadas. Esses dois aspectos – mas talvez sobretudo o segundo, que Bill Evans conduz em um grau muito avançado – podem ser considerados como identificadores da sua idiossincrática maneira de tocar.

Síncope

A síncope, como para todos os músicos de jazz, é a base rítmica de Bill Evans. O termo é definido, em sua acepção mais genérica, como toda colcheia tocada entre os tempos, seja ela ligada a uma nota sobre o tempo, isolada (isto é, não imediatamente precedida nem seguida da colcheia sobre o tempo) ou, ao contrário, precedida e/ou seguida da colcheia sobre o tempo mais acentuado.



Figura 6 - “Peri's Scope”, c. I/1-2

Neste exemplo, dos cinco acordes da mão esquerda, quatro se localizam entre os tempos. O mesmo ocorre com o *sib* da mão direita situado em I/2(3,5), mas nesse caso a nota é acentuada e prolongada até o tempo seguinte.

Em seguida, distinguiremos um segundo nível de síncope, resultante da combinação das próprias notas em posição ou não de síncope.

A síncope de combinação horizontal consiste na alternância de notas isoladas (tipicamente os acordes de pontuação da mão esquerda) ou acentuadas entre os tempos ou sobre os tempos.

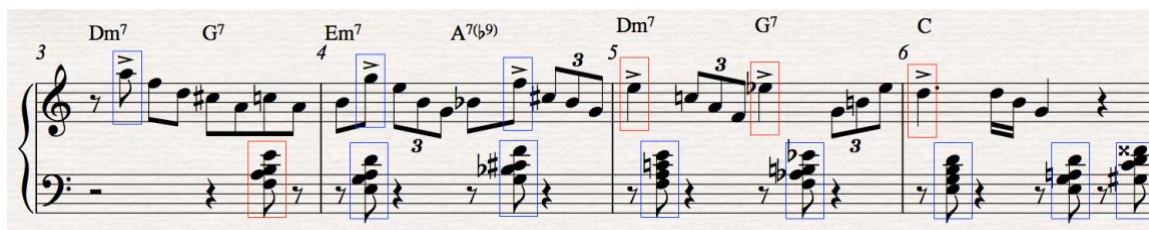


Figura 7 - “Peri’s Scope”, c. I/3-6

Nesse exemplo, na mão direita, a combinação horizontal ocorre entre três notas acentuadas em síncope e três notas acentuadas sobre os tempos¹⁷. Na mão esquerda, ocorre entre um acorde único executado sobre o tempo e todos os outros em síncope.

A síncope de combinação vertical consiste na alternância entre mão direita e mão esquerda de notas tocadas juntas ou separadas. Teoricamente, poderíamos formar assim quatro combinações de mão direita - mão esquerda que poderão ser alternadas: [sobre o tempo – sobre o tempo], [síncope – sobre o tempo], [sobre o tempo – síncope], ou [síncope – síncope]. Essa alternância constitui-se em si mesma um efeito de síncope de segundo grau.

Nesse mesmo exemplo, os acordes 2 e 3 (c. I/4) desta série são executados com o apoio das notas sincopadas da mão direita – I/3(1,5) – I/4(1,5) (= [síncope – síncope]); os três seguintes são executados também entre os tempos, mas se deslocam em relação à mão direita com as notas acentuadas da frase caem desta vez sobre os tempos (= [sobre o tempo – síncope]).

Um caso particular de síncope de combinação nos é dado com a passagem da exposição do tema de “Peri’s Scope” (Fig. 8) na qual Bill Evans executa uma figura em semínimas pontuadas na mão direita enquanto toca essa mesma figura de maneira idêntica com a mão esquerda mas deslocada um tempo à frente¹⁸:



Figura 8 - “Peri’s Scope”, c. Th/13-16

Nesse caso, a alternância é de outro tipo porque, horizontalmente ela se opera com as duas mãos sistematicamente entre as notas, sendo uma vez sobre o tempo e outra entre os tempos associados. Pode-se assim falar de síncope de combinação horizontal, sistemática. Seu equivalente

¹⁷ Observamos ainda que as seis notas em questão formão uma descida, inicialmente diatônica, depois cromática, reforçando certamente um efeito de *Upline*.

¹⁸ Nossa interpretação em termos de síncope dessas particularidades rítmicas é complementar ao conceito de dissonância métrica proposto por Harald Krebs e Peter Kaminski, ta como é aplicada na análise de jazz por Vincenzo Caporaletti com a noção de dissonância métrica de agrupamento ou de deslocamento. Ver por exemplo Vincenzo Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, p. 25, 108, 115 et sq., 188.

vertical não é observável posto que as mãos quando espaçadas de um tempo não tocam jamais ao mesmo tempo (reiteração da figura [síncope – síncope]. Por outro lado, a sistematicidade do espaçamento produz um efeito que pode ser assimilado ao da síncope vertical.

Pode-se, enfim, considerar de um lado, que estes diferentes elementos textuais são, de um lado, o produto, cada um, de uma energia cognitiva particular; e de outro, que eles são produtores, cada um, de um efeito energético próprio. As síncopes simples violam a pulsação originária isocrônica dos tempos e deste modo produzem uma energia rítmica específica. Do mesmo modo, as síncopes de combinações horizontais produzem irregularidade e portanto outras formas de energia rítmica. Enfim, as síncopes de combinação vertical produzem ainda uma terceira espécie de energia rítmica.

Polirritmia

A polirritmia, tal com ela é concebida aqui, supõe uma figura rítmica recorrente que ela se desloca em relação à pulsação em função de seu tamanho. A figura pode ser criada seja por acentuação dinâmica, ou seja, através da saliência acentual que deriva do contorno melódico¹⁹.

O caso mais frequente é o considerado 3 sobre 4, por exemplo, uma série de colcheias onde uma a cada três é acentuada. Deve-se esperar seis tempos para que o acento se encontre novamente sobre a primeira colcheia e doze tempos para que ela caia de novo sobre o primeiro tempo do compasso:

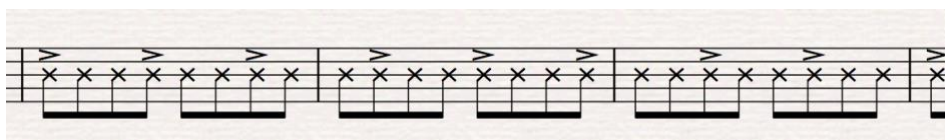


Figura 9 - Exemplo de acentuação dinâmica 3 sobre 4



Figura 10 - Exemplo de 3 sobre 4 com acento de contorno melódico

Bill Evans é um virtuose desse tipo de polirritmia. Citaremos os exemplos mais significativos classificando-os em função do tamanho da figura periódica.

2 colcheias de tercina (2 sobre 3) => 3 ocorrências :



Figura 11 - “Re: Person I Knew”, c. VI/7

¹⁹ Para um reconhecimento crítico sobre modalidades de acento ver. V. Caporaletti, *Swing e Groove ...*, p. 255 et seq.

4 colcheias de tercina (4 sobre 3) => 4 + 2 + 2 + 2 ocorrências, separadas por uma pausa de colcheia de tercina:

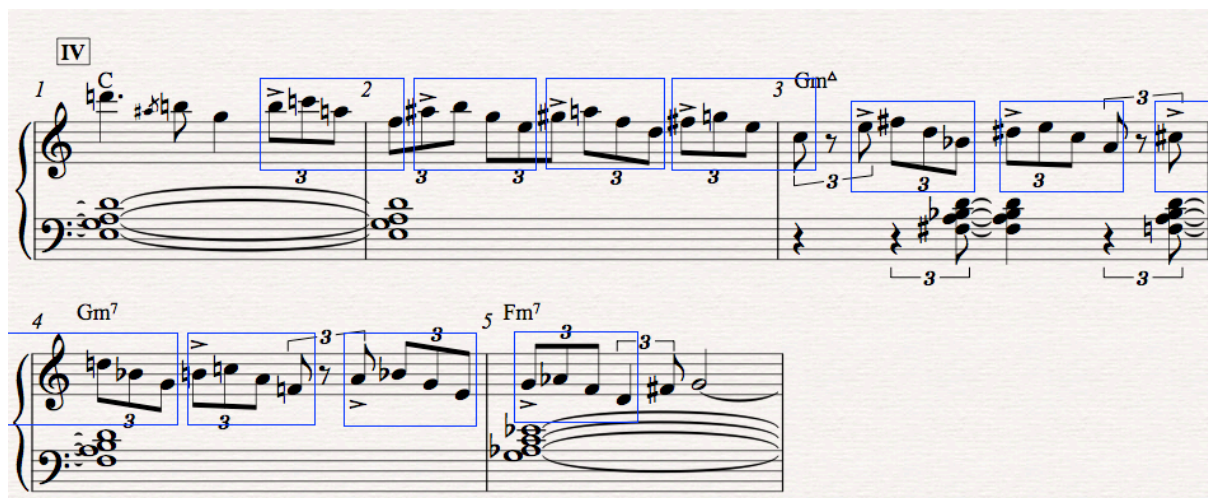


Figura 12 - “Re: Person I Knew”, c. IV/1-5

1 semínima pontuada (3 sobre 2) => 7 ocorrências:



Figura 13 - “Show-Type Tune”, c. III/23-26

1 semínima pontuada (3 sobre 2) => 4 ocorrências:



Figura 14 - “Re: Person I Knew”, c. III/1-2

1 colcheia pontuada (3 sobre 2) => 7 ocorrências:



Figura 15 - “Show-Type Tune”, c. II/21-24

5 colcheias de tercina (5 sobre 3) => 4 ocorrências:

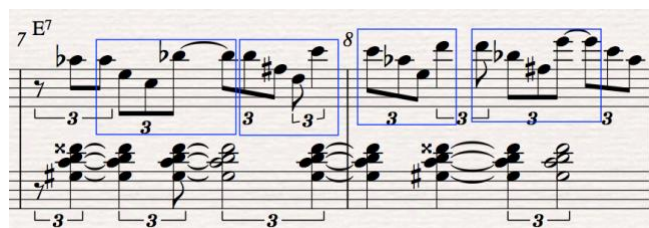


Figura 16 - “Peri's Scope”, c. II/7-8

4 semínimas de tercina (4 sobre 3) => 2 ocorrências:

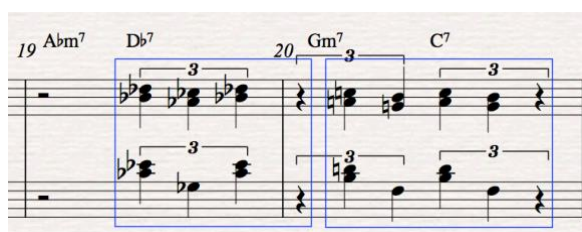


Figura 17 - “Show-Type Tune”, c. III/19-20

1 mínima pontuada (3 sobre 4) => 5 ocorrências:



Figura 18 - “Re: Person I Knew”, c. VII/9-13

1 mínima pontuada (3 sobre 4) => 4 ocorrências:



Figura 19 - “Re: Person I Knew”, c. VI/12-15

Caso particular 1 ([4 sobre 4], [3 sobre 4], [2 sobre 4]) => 1 + 3 + 1 ocorrências:



Figura 20 - “Re: Person I Knew”, c. V/10-14

Aqui estamos em presença de uma sorte de polirritmia acelerativa. Um motivo se apresenta em : uma ocorrência de 8 colcheias, três de 6 colcheias, uma de 4 colcheias.

Caso particular 2 ([4 sobre 4] e [3 sobre 4]) => 3 + 3 ocorrências :

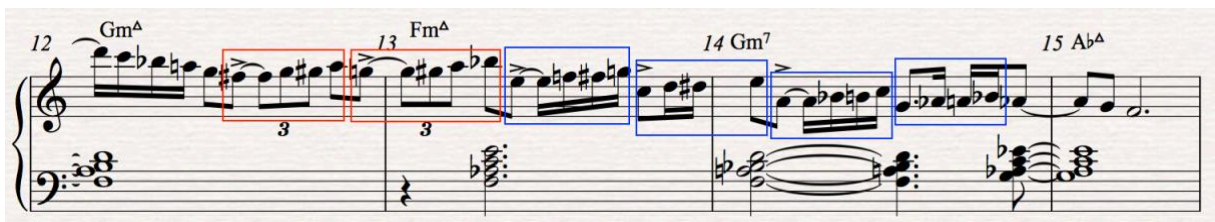


Figura 21 - “Re: Person I Knew”, c. IV/12-14

Aqui opera o mesmo processo. Um grupo periódico é estruturado melodicamente em seis ocorrências, as duas primeiras de 4 colcheias (em 4 por 4, portanto não polirrítmico), os quatro seguintes de 3 colcheias somente:

- 1) 4 colcheias
- 2) 4 colcheias
- 3) 3 colcheias
- 4) 3 colcheias
- 5) 3 colcheias
- 6) 3 colcheias

Elementos de análise energética

O modelo de análise que aqui denominamos energético apoia-se sobre os produtos da análise visiva (tais como foram identificadas pela transcrição), mas procura também distinguir alguns aspectos que não se conformam propriamente a essa textualidade. Trata-se de uma maneira de “sair”, de certo modo, do texto visivo, indo, de um lado, em direção à recepção – a

energia de que se trata é aparentemente percebida pelo auditor, e o analista coloca-se portanto neste lugar – e de outro, em direção à produção, levando em conta a energia cognitiva tal como empregada e gerada pelo performer, e formulando hipóteses neste quadro. Assim como para a análise textual, abordaremos aqui apenas certos aspectos desta análise, focalizados na maneira executiva de Bill Evans. Não serão evocadas, portanto, as dimensões interacionais e aquelas relativas ao tratamento da *continuous pulse* (o groove), que são igualmente partes integrantes e essenciais da análise audiotátil.

Ritmo energético

Certos ritmos não possuem nada de particularmente notável em si mesmos, mas ainda assim eles criam de relance um efeito dinâmico, e são dotados de valores energéticos superiores ao que deixa transparecer a sua textualidade. Identificamos, abaixo, diferentes exemplos extraídos dos três solos.

Em “Peri’s Scope”:

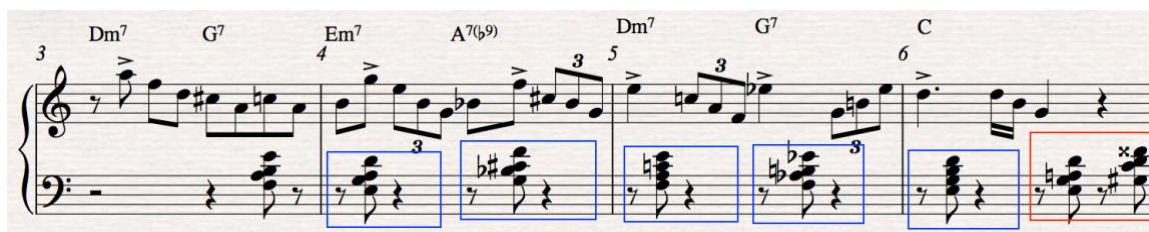


Figura 22 - “Peri’s Scope”, c. I/3-6

Os acordes em síncope reiteradas em intervalos regulares de dois tempos tornam-se geradores de energia motriz. A sexta ocorrência, em I/6, com dois acordes, conclui esse microssistema.



Figura 23 - “Peri’s Scope”, c. I/20-24

O mesmo processo evidencia-se com a figura [semínima pontuada depois do 3º tempo – colcheia (ou semínima) sobre o 1º tempo], tocada cinco vezes seguidas. Ainda neste exemplo, o sistema se fecha com uma fórmula diferente.

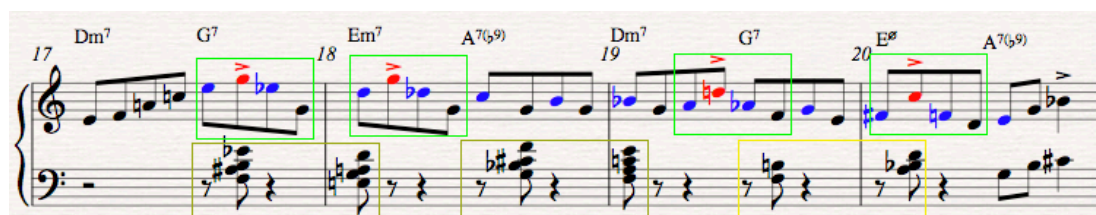


Figura 24 - “Peri’s Scope”, c. II/17-20

Trata-se de uma configuração extremamente interessante: na a mão direita, a figura de quatro colcheias onde a segunda (a mais aguda) é acentuada – como pode-se observar nos tempos 3-4 de 17, 1-2 de 18, 2-3 de 19, e 1-2 de 20 – constitui igualmente um pequeno motor energético. O dispositivo do conjunto não implica uma reiteração regular, mas somente uma repetição consecutiva (c. 18 depois de 17) e o retorno espaçado de uma terceira (c. 19) e de uma quarta ocorrência (c. 20). O dispositivo se combina com uma descida cromática do *mi* de II/17(3) até o *mi* da oitava inferior à II/20(3). Essa descida é perfeitamente regular, do ponto de vista rítmico, e parece constituir uma *Umlinie* norteadora deste novo microssistema energético. É evidente que aqui o movimento melódico suplantou o harmônico. Se começássemos a analisar as notas em relação à harmonia em curso, encontraríamos várias incoerências (mesmo aquelas que chamaremos no capítulo seguinte de “discrepâncias harmônicas”) que assim seriam consideradas somente se ignorássemos este movimento melódico.

Deve-se observar igualmente que, na mão esquerda, o elemento motor identificado no exemplo precedente (pouco modificado, sendo o primeiro acorde mais curto que longo) aparece em duas ocasiões (c. 17 e 18).

Em “Re: Person I Knew”:

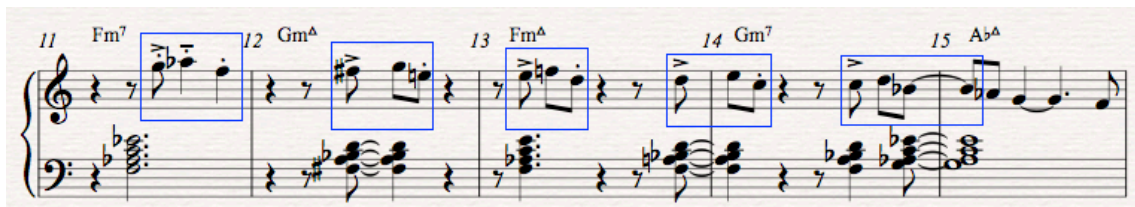


Figura 25 - “Re: Person I Knew”, c. VI/11-15

Há aqui uma sensação de perda da temporalidade que se observa com essa frase descendente reiterada, de certo modo hesitante (bem próximo do que chamou-se mais acima de polirritmia acelerativa).

O mesmo efeito é encontrado no *chorus* seguinte, apresentando agora um motivo de duas notas executado quatro vezes alternando subidas e descidas, a partir de VII/5(2,5):



Figura 26 - “Re: Person I Knew”, c. VII/4-8



Figura 27 - “Re: Person I Knew”, c. VI/9-10

Nesse exemplo trata-se de um efeito inverso, de precipitação, criado pela propulsão promovida no c. VI/10 depois do repouso no compasso precedente. E isso ocorre não apenas pela simples presença das semicolcheias. Esse efeito notável é reforçado por um outro, de cadência perfeita, recriado pela escolha das notas. Sobre o segundo tempo, podemos interpretar as três notas *sol*, *si*, *ré*, como quinta, sétima e nona da harmonia de Cm, mas não podemos deixar de notar que essas são também as três notas do acorde perfeito de dominante, antes de uma afirmação melódica bastante precisa da função tônica sobre os tempos 3 e 4. É como se o pianista escolhesse, em uma mudança brusca de humor, colocar fim à errática improvisação de caráter modal para a afirmação peremptória de uma cadência perfeita que supostamente colocaria fim a tais errâncias. Nesse caso, o efeito energético parece ser ainda mais forte.

Em “Show-Type Tune”:



Figura 28 - “Show-Type Tune”, c. II/29-31

A regularidade da figura de duas notas e a pontuação não menos regular do acorde da mão esquerda sobre a colcheia que se segue à segunda nota é um fator energético acentuado pela direção ascendente do movimento.



Figura 29 - “Show-Type Tune”, c. II/35-37

O mesmo efeito ocorre aqui três vezes, e é reforçado pela situação do motivo no *afterbeat*.

Mais uma vez o efeito, no entanto com o acento do *afterbeat* na última nota ao invés da primeira:



Figura 30 - “Show-Type Tune”, c. C/6-8

“Harmonic discrepancies”

Nos andamentos rápidos, o tempo de reflexo por compasso é reduzido, a energia cognitiva deve se distribuir segundo uma economia da urgência²⁰. Para dizer de forma mais simples, a urgência é permanente. Deve-se pensar rápido e seguir um cenário performativo que muda em grande velocidade. Parece inegável que o pensamento improvisativo, ao piano, seja capaz de gerenciar simultaneamente um conjunto executado com as duas mãos, mas o gerenciamento das duas mãos separadamente é igualmente possível. Pode acontecer, portanto, que do ponto de vista da harmonia, surjam alguns “erros” – o que preferimos nominar aqui de *harmonic discrepancies*²¹ – no caso de cada mão seguir sua própria lógica de modo que no conjunto crie-se pontualmente esses hiatos. Musicalmente isso não ocorre de fato porque as notas em questão, se elas entram em contradição verticalmente segundo certos critérios harmônicos, se justificam horizontalmente pela lógica de desenvolvimento de cada mão. Os exemplos são numerosos em nosso *corpus*, e ocorrem tanto nos dois solos em tempo rápido quanto no solo em tempo mais lento. Não há em momento algum, de fato, um erro na performance de Bill Evans, mas algo que pode-se identificar como hiato (em função, evidentemente, da norma harmônica escolhida, nesse caso a da tonalidade expandida). Destacamos dois tipos de hiatos. O primeiro, o mais recorrente, surge quando se toca uma nota melódica com a mão direita criando um intervalo de nona menor com uma nota do acorde (da mão esquerda) que não é a fundamental. O segundo tipo concerne certas alterações do acorde que podem entrar em conflito com outras notas, não alteradas. Essas duas formas de hiato poderiam, em tempo lento, se revelar mais problemáticas porque a coexistência de duas notas seria mais longa. No entanto, muito provavelmente, nesse caso, o pianista não irá produzi-las já que irá dispor de mais tempo para pensar, ou evitá-las.

Em “Peri’s Scope”:

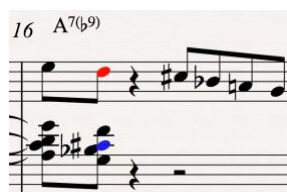


Figura 31 - “Peri’s Scope”, c. I/16

I/16(1,5) : hiato entre *ré* (m.d.) e *do#* (m. e.).

²⁰ Um fenômeno simétrico pode se produzir na outra extremidade da palheta de tempos. Me lembro de uma conversa com Michel Graillem, que foi pianista de Chet Baker, me explicando que Baker tocava “My Funny Valentine” tão lentamente que para era preciso usar a partitura como medida de segurança. Isso porque o tempo de reflexão entre cada acorde era tão longo que corria-se o risco de perder o fio da condução harmônica e de não mais saber qual acorde viria em seguida.

²¹ Em referência às *participatory discrepancies* de Charles Keil (Charles M.H. Keil, « Motion and Feeling through Music ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, nº 3, 1966, p. 337-49).

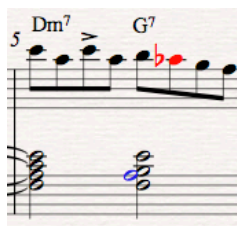


Figura 32 - “Peri’s Scope”, c. II/5

II/5(3,5): hiato entre *láb* [m.d.] e *lá* natural [m. e.]. Aqui, Bill Evans altera a nona na mão direita mas não o faz na mão esquerda. Esse hiato é muito relativo porque, de um lado, a subsistência de dois estados de um mesmo grau (aqui nona maior e menor) não é necessariamente uma transgressão da norma, mas também porque de acordo com a lógica originária das alterações do acorde de dominante, o *láb* é uma nota de passagem entre o *la* de II/5(2,5) e o *sol* de II/5(4). Em todo caso, podemos pensar que o pianista não teria arriscado esse hiato em tempo lento.

Em “Show-Type Tune”:

Algumas destas *harmonic discrepancies* aparecem sobre uma nota de passagem cromática. Por essa mesma razão, no entanto, pode-se dizer que elas não sejam realmente significativas em um andamento mais ligeiro como o desse exemplo:

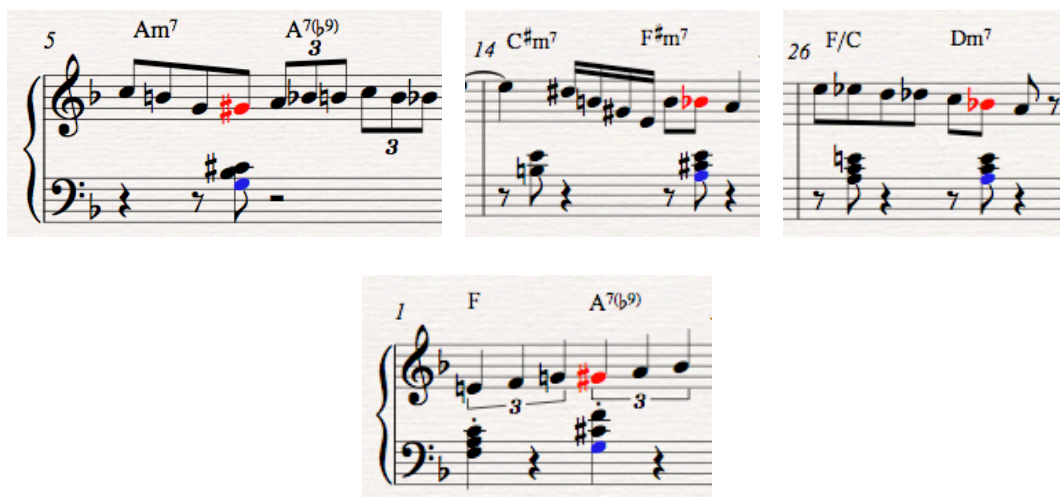


Figura 33 - “Show-Type Tune”, c. II/5, II/14, II/26, III/1

II/5(2,5): hiato entre *sol#* (m.d.) e *sol* (m. e.).

II/14(3,5): hiato entre *sib* (m.d.) e *lá* (m. e.).

II/26(3,5): hiato entre *sib* (m.d.) e *lá* (m. e.).

III/1(3): hiato entre *sol#* (m.d.) e *sol* (m. e.).

Outros exemplos podem ser mais representativos dessa desconexão pontual, que tentamos aqui evidenciar, entre as cognitividades de cada mão:



Figura 34 - “Show-Type Tune”, c. II/20, II/37

II/20(3,5): hiato entre *fá* (m.d.) e *mi* (m. e.).

II/37(1,5): hiato entre *sib* (m.d.) e *lá* (m. e.).

Em “Re: Person I Knew”:

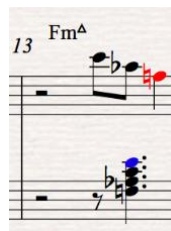


Figura 35 - “Re: Person I Knew”, c. II/13

II/13(4): hiato entre *fá* (m.d.) e *mi* (m. e.).



Figura 36 - “Re: Person I Knew”, c. III/7, IV/7, V/7, VI/7

III/7(2,5), IV/7(3,5), V/7(2,5) e VI/7(3): hiato entre *sib* (m.d.) e *lá* (m. e.). Não podemos deixar de notar que em quatro *chorus* consecutivos, no c. 7, o pianista pensa Cm7 na mão direita e Cm6 na mão esquerda (nos outros, ele toca na mão esquerda, ou Cm[add9], ou Cm7), o que confirma a hipótese das cognitividades distintas (ou de uma cognitividade dual).

Cromatismo

As séries melódicas cromáticas de mais de quatro ou cinco notas são raras nos solos de Bill Evans. Ao mesmo tempo, o estilo do pianista é muito rigoroso harmonicamente, no sentido em que não permite nenhuma concessão em relação à norma escolhida – *grosso modo*, aquela do bebop, onde as dissonâncias são autorizadas dentro de um certo limite, o da tonalidade expandida. O cromatismo longo, que teoricamente se adapta a todas as situações harmônicas, mas que se revela na prática pouco expressivo, é portanto excluído do vocabulário de um músico como Bill Evans. Quando surge, pode-se considerar como uma passagem de ligação mas também como um momento de “respiração cognitiva”, ou seja, um automatismo ativado para permitir que a mente musical libere cognitivamente o lapso de tempo em curso para se projetar no

próximo tempo. No nosso *corpus*, encontramos alguns exemplos que podem ser interpretados de tal modo.

Em “Show-Type Tune”:

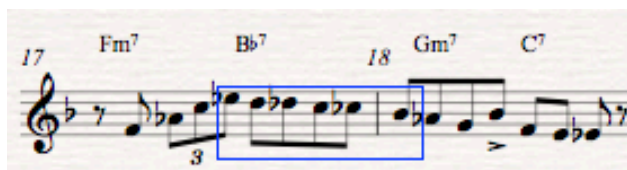


Figura 37 - “Show-Type Tune”, c. I/17-18

Nesse caso – seis notas –, pode-se falar de cromatismo de ligação. Com o andamento de 216 à semínima, o tempo é relativamente curto e insuficiente para um real respiro cognitivo.

O exemplo seguinte não é diferente:

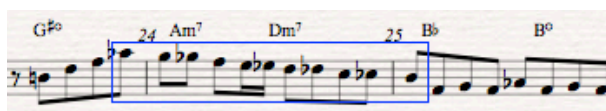


Figura 38 - “Show-Type Tune”, c. I/24

Aqui, o cromatismo se estende em mais de um compasso e onze notas. Sem dúvida Bill Evans visa uma nota do primeiro acorde do c. 25, mas se põe em um tipo de vagância harmônica, o que libera energia cognitiva.

Mesma observação para o próximo exemplo, de dez notas:

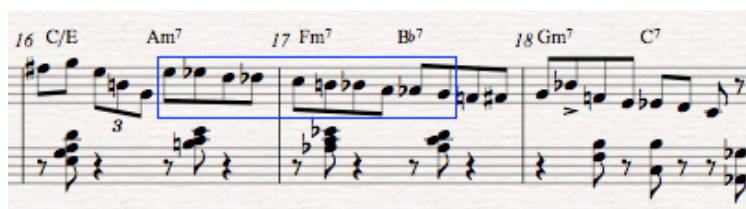


Figura 39 - “Show-Type Tune”, c. II/16-18

Retomada da fundamental na mão esquerda

Nessa mesma ordem de ideia, aquela do momento em que a energia cognitiva é momentaneamente saturada, onde o performer não dispõe mais em quantidade suficiente para manter sob controle consciente todos os parâmetros simultaneamente, ele deve abandonar um ou mais desses parâmetros para respirar cognitivamente e “retomar seu fôlego”. Pode-se formular uma tal hipótese observando certos movimentos da mão esquerda. Veremos mais adiante que Bill Evans sistematizou esses movimentos em sua maneira de tocar, concebendo antecipadamente certas posições privilegiadas em função do tipo de acorde, uma prática que John Mehegan revelou e formalizou²². Essas posições de acorde, concebidas para formato instrumental com o contrabaixo, nunca apresentam a fundamental (obviamente, outra abordagem é utilizada em contexto de piano solo). Vez por outra, certas posições fundamentais são usadas, em tempo

²² Ver *infra*, p. 27-31.

rápido. Pode-se levantar um grande número de ocorrências dessa situação em “Show-Type Tune” e “Peri’s Scope”, em configurações a quatro, três ou dois sons.

De fato, Bill Evans utiliza uma posição fundamental de quatro sons 1 – 3 – 5 – 7. É o caso do acorde diminuto, que é o mais difícil de se montar com notas enriquecidas, sendo mais frequentemente um acorde já alterado sem fundamental ($G\sharp^{\circ} = E7[b9]$ sem fundamental):



Figura 40 - “Show-Type Tune”, c. II/30, III/4

Mas isso pode acontecer também em outros tipos de acordes (Gb^{Δ}):



Figura 41 - “Show-Type Tune”, c. II/40

Pode-se igualmente utilizar essa posição sobre o acorde diminuto mas com uma sétima maior (*fá dobrado sustenido*) no lugar da sétima diminuta (*fá*):



Figura 42 - “Show-Type Tune”, c. II/4, Rth/4

O acorde em posição fundamental pode ser também uma tríade, em acorde perfeito ($G\sharp^{\circ}$, Dm):



Figura 43 - “Show-Type Tune”, c. [II/34](#), [III/1](#), [III/3-4](#), [III/12](#)

ou com a sétima sem a terça (E $\emptyset$, Dm7):

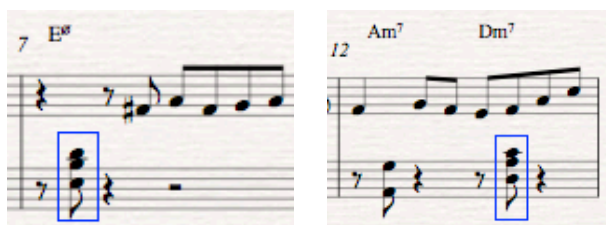


Figura 44 - “Show-Type Tune”, c. [II/7](#), [II/12](#)

ou ainda sem terça e sem quinta (Am7):

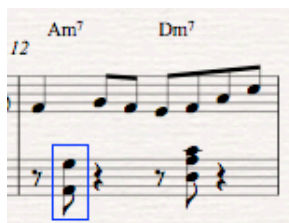


Figura 45 - “Show-Type Tune”, c. [II/12](#)

Neste compasso II/12, Bill Evans toca os dois acordes Am7 e Dm7 em posição fundamental primeiro com dois sons (sem terça e quinta) e depois a três (sem terça, novamente, mas com a quinta).

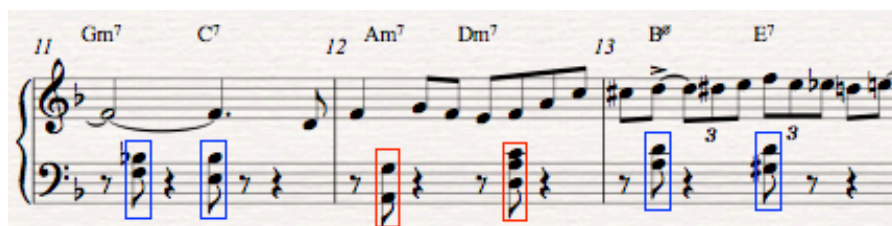


Figura 46 - “Show-Type Tune”, c. [II/11-13](#)

Contudo, mesmo em uma lógica de acordes executados *a minima* com dois sons – terça e sétima – como indicam os quatro acordes enquadrados em azul – não havia razão real (por exemplo, uma linha melódica descendente muito grave que poderia entrar na zona de execução dos acordes, como é o caso dos c. II/7-9) para não aplicar essa regra no c. 12 tocando primeiro *sol-dó* (Am7) e depois *fá-dó* (Dm7). Essa é uma das razões pelas quais essa hipótese da “respiração cognitiva” parece plausível (mesmo que contestável, certamente: podendo se tratar também de escolhas deliberadas e não de soluções de urgência).

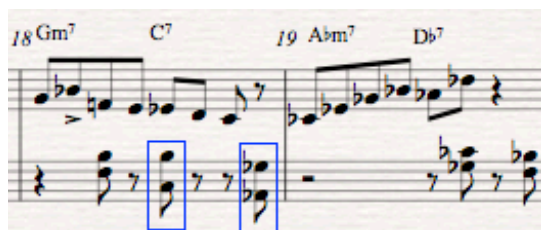


Figura 47 - “Show-Type Tune”, c. II/18-19

Ainda aqui, apesar da linha melódica da mão direita promover um movimento descendente ligeiramente mais baixo, seria ainda possível, e, II/18(3), tocar *mi-sib* para C7 e *solb-dób* para Abm7 (como no compasso seguinte). Ao invés disso, Bill Evans toca dois acordes em posição fundamental sem terça nem quinta, sem dúvida, na urgência²³.

Mesma coisa em II/39:



Figura 48 - “Show-Type Tune”, c. II/39

Em II/23, o acorde perfeito de Am em estado fundamental é tocado na antecipação do tempo seguinte:



Figura 49 - “Show-Type Tune”, c. II/23

Casos relativamente parecidos são encontrados em “Peri’s Scope”, notadamente na exposição do tema. Na fórmula ii -V -iii -VI, o iii grau é à vezes executado no estado fundamental

²³ Pode-se objetar essa interpretação argumentando que Bill Evans utiliza a fundamental para evitar o dobramento de uma terça, no acorde C7 mas menos na melodia, menor em Abm7 e maior na melodia.

(embora tenhamos visto que ele pudesse ser também considerado um I grau, caso encontrado na forma Mehegan A):



Figura 50 - “Peri’s Scope”, c. [Th/4](#), [Th/10](#)

O mesmo se verifica em cada um dos dois *chorus* com a única aparição do acorde de F^Δ:



Figura 51 - “Peri’s Scope”, c. [I/13](#), [II/13](#)

Mas o caso mais surpreendente é uma passagem de cinco compassos na exposição do tema, onde todos os acordes são executados em estado fundamental a duas vozes, fundamental e sétima, à exceção do E^ø de Th/20, executado com a quinta diminuta:



Figura 52 - “Peri’s Scope”, c. [Th/17-20](#)

A mesma série ocorre de forma idêntica na reexposição (mas veremos, na p. 34-35, que esta reexposição é em si mesma idêntica à exposição). De fato, essa série se encontra alargada porque os compassos que a precedem (14 a 16) fazendo suceder os três acordes B7, Bb7 e A7(b9) são tratados na posição fundamental, porém, à três vozes (fundamental, terça e sétima):



Figura 53 - “Peri’s Scope”, c. [Rth/14-16](#)

Têm-se assim sete compassos enfileirados onde os acordes da mão esquerda são tocados na posição fundamental.

Alguns exemplos podem ser igualmente identificados em “Re: Person I Knew”, mas eles são menos significativos porque o pedal de *dó* contínuo modifica substancialmente as dinâmicas ligada à fundamental.

O êxtase digital

Certos encadeamentos de acordes apelam a desenhos melódicos particulares e, sendo esse o caso, eles são dedilhados em parte ou totalmente por uma forma de fluência da mão, dos dedos, por exemplo, em certas disposições de alternância entre teclas brancas e teclas pretas? Um desenho melódico poderia ser “bom para a mão” como os atores dizem que um texto pode ser “bom para a boca”? Pode-se pensar, observando que em três oportunidades, no encadeamento F - Gb^Δ - F os dois últimos compassos da grade harmônica de “Show-Type Tune”, Bill Evans reproduziu um mesmo desenho em arco:



Figura 54 - “Show-Type Tune”, c. [Th/39-40](#), [I/39-40](#), [II/39-40](#)

Pode-se objetar que esse desenho em arco pode ter sido eleito por si mesmo, por sua qualidade textual. Mas além do desenho geral, as notas iniciais são também idênticas (*mi – fá – lá – dó*) nas três ocorrências, e ainda, todas as alturas são rigorosamente idênticas nos dois últimos casos. Bill Evans comete de fato um “erro” harmônico no segundo, antecipando em um tempo a chegada do Gb^Δ.

Pode-se falar, certamente, de clichês. Todos os músicos, inclusive os aclamados, os mantêm em sua *mala de truques*. Essa constatação não impede de pensar que sua recorrência possa ser considerada, ao menos em parte e em certos casos, mais do que outros, dentro do caso de êxtase digital.

Ritmo energético, *harmonic discrepancies*, cromatismo, retomada da fundamental, êxtase digital: estes são alguns dos elementos à que pode-se atribuir um funcionamento energético da performance, considerados separadamente (outras poderiam sem nenhuma dúvida ser

identificadas). Sua combinação em uma mesma performance participa da totalidade que é precisamente a performance gravada, visto aqui como um sistema energético. Mas pode-se conceber igualmente sistemas energéticos intermediários que se intercalarão entre dados elementares e a totalidade. Examinaremos alguns em seguida.

Sistemas energéticos

Além desses múltiplos aspectos que podemos considerar no âmbito das dinâmicas energéticas, é igualmente tentador formar a hipótese de “sistemas energéticos”, isto é, de uma particular configuração produtora de uma energia específica. Analisaremos aqui três exemplos. Inicialmente, o de uma fórmula harmônica aliada a um tipo de realização em “Peri’s Scope”. Em seguida, o caso de um *chorus* tocado sem o acompanhamento da mão esquerda em “Show-Type Tune”. E enfim, examinaremos o caráter quase perfeitamente idêntico da exposição e da reexposição do tema na mesma performance (“Peri’s Scope”).

A fórmula ii - V - I - VIx e as posições de acorde Mehegan em “Peri’s Scope”

No quarto tomo de seu levantamento sobre os estilos do piano jazz²⁴, John Mehegan formalizou as posições de acorde de mão esquerda executados por Bill Evans em suas performances acompanhadas por um baixo²⁵. Essas posições consistem em duas formas categorizadas como A e B, sintetizando uma organização específica das notas, à vezes vertical e horizontal, nos acordes de quatro vozes do encadeamento tonal canônico ii - V - I. A fundamental é supostamente executada pelo baixo e não faz parte das posições; os acordes são dispostos em uma posição fechada pelo fato de serem executados por apenas uma mão. O primeiro acorde (ii grau) é disposto em uma posição 3 - 5 - 7 - 9²⁶, isto é, em *dó*²⁷, *fá* - *lá* - *dó* - *mi* para Dm7²⁸. O acorde seguinte (V grau) é construído por continuidade contrapontística das vozes com as alturas disponíveis – em princípio, todas aquelas possíveis diatonicamente exceto a fundamental, (ou seja, 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 11 - 13)²⁹. Sua posição deriva portanto da primeira, configurando-se em *fá* - *lá* - *si* - *ré* para um G7. O terceiro acorde (I grau) é paradoxalmente o de tratamento mais problemático. Teoricamente, este dispõe apenas dos três sons estruturais do acorde perfeito, e além disso, o movimento obrigatório da cadência perfeita deveria impor que o *si* do G7 caminhasse para o *dó* do acorde de resolução, C. Essa solução é possível e fornece a posição 3 - 5 - 8 - 9 (*mi* - *sol* - *dó* - *ré*, equivalendo à C). Uma outra solução seria conservar a nota *si*, tornando-a sétima maior (para uma posição *mi* - *sol* - *si* - *ré*, C^Δ). Essa solução é bastante utilizada, mas o aspecto instável da presença da sensível pode levar à preferência da sexta *lá* no lugar da sétima maior. Por convenção, escolheremos esta última solução para a posição de referência, sabendo que as duas outras são perfeitamente possíveis (e utilizadas). O acorde de

²⁴ John Mehegan, *Jazz Improvisation, Vol.4: Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guptill, 1965.

²⁵ Não se trata aqui de saber se John Mehegan formalizou esse modelo a partir do estilo de vários outros pianistas além de Bill Evans. O fato é que o modelo descreve perfeitamente o estilo deste último.

²⁶ As vozes dos acordes são descritas a partir do baixo. Elas são numeradas da mesma maneira, de 1 (a mais grave na posição do acorde) a 4 (a mais aguda).

²⁷ Todos os exemplos serão desenvolvidos nessa tonalidade sem maiores precisões. Por outro lado, o raciocínio será sistematicamente no modo maior, o modo menor põe problemas suplementares os quais decidimos não tratar aqui (o tema é tratado em L. Cugny, *Analyser le jazz*, p. 223-226).

²⁸ Conservamos a denominação de base do acorde sem levar em conta os possíveis enriquecimentos (a nona é vista aqui como um enriquecimento que não justifica a modificação da indicação básica do acorde Dm7).

²⁹ Há uma diferença de princípio entre o uso de 4^a ou 11^a, e 6^a ou 13^a. Essa diferença não tem relação com a posição oitavada ou não na posição, mas à função : a 4^a ocupa o lugar de 3^a, e a 6^a o lugar da 7^a. Se a 11^a é presente, é porque a 3^a está presente estruturalmente (mesmo se, por uma razão ou outra, ela não é tocada). O mesmo ocorre com o 13^a: se ele é presente, é porque a 7^a também é presente).

primeiro grau se apresentará portanto na forma 3 - 5 - 6 - 9, *mi - sol - lá - ré*, equivalendo a C6³⁰. O encadeamento completo se apresenta, portanto, do seguinte modo:



Figura 55 - Posição Mehegan A de referência (ii - V - I)³¹

Percebe-se perfeitamente os dois encadeamentos contrapontísticos simétricos, nos quais as notas se respondem duas a duas, 3 e 7³², de um lado, 5 e 9, de outro:

- 3 - 7 - 3 (voz 1) simétrica de 7 - 3 - 6 (voz 3)³³;
- 5 - 9 - 5 (voz 2) simétrica de 9 - 5 - 9 (voz 4).

Essa posição é denominada “posição A de referência”³⁴. Mas trata-se apenas de uma base teórica a partir da qual, na prática, algumas variantes são possíveis. Em primeiro lugar, aquelas que foram assinaladas como substitutas da 6 da resolução por um 7 (*si*) ou um 8 (*dó*). Mas duas outras variantes são possíveis. (1) A quinta do segundo acorde (*ré*) pode ser substituída por uma décima terceira (*mi*), e (2) a quinta do primeiro acorde (*lá*) pode ser substituída pela décima primeira (*sol*).

Esse modelo pode ser expandido com um acorde, o grau vi, que se mostra necessário para uma isorritmia harmônica de dois acordes por compasso. Adotando-se o mesmo princípio para o acorde Am, produz-se as notas 7 - 9 - 3 - 5 (*sol - si - dó - mi*). O encadeamento dos quatro acordes ocorre segundo o modelo abaixo:

³⁰Quando é indicado que a nota x “pode substituir” a nota y, não se trata de uma regra abstrata de procedência desconhecida. A validade de uma tal observação é submetida a duas condições. (1) Que ela seja compatível com a economia geral do sistema formalizado; (2) Que ela derive essencialmente da observação dos praticantes no curso da performance. Não se trata originalmente de sistemas formalizando práticas preexistentes, nem imperativos teóricos categóricos aos quais os praticantes escolheram se submeter.

³¹Deve-se observar que essa posição é realmente executada uma oitava abaixo do que está escrito, como especifica o 8 situado abaixo da clave de sol. Todas as posições A serão indicadas nesse registro. Os baixos, por sua vez, são indicados convencionalmente na posição do baixo, sem prejulgamento sobre o que os baixistas executam na realidade e sobre eventuais inversões ou baixos estranhos que eles possam produzir tocando notas que não sejam a fundamental dos acordes.

³²6ª desempenhando funcionalmente o mesmo papel da 7ª.

³³O caminho poderia ser inteiramente simétrico (7 - 3 - 7) se tivéssemos escolhido a sétima maior *si* como resolução.

³⁴A posição B (privilegiada para as tonalidades compreendidas entre *solb* e *si*) não será evocada aqui, embora seja muito utilizada. Ela possui as vozes 1 e 2 sobre a 3ª e 4ª do acorde, seguindo o esquema abaixo:

5 - 9 - 5 (voz 1) simétrica de 9 - 5 - 9 (voz 3) ;
3 - 7 - 3 (voz 2) simétrica de 7 - 3 - 6 (voz 4).



Figura 56 - Posição Mehegan A de referência (ii - V - I - vi)

Deve-se notar que a indispensável mudança de posição para o manutenção da orientação descendente do encadeamento do círculo das quintas é produzida de maneira lógica³⁵ entre os graus I e vi, ou seja, C6 e Am7. Do ponto de vista da continuidade das vozes, a sequência deveria ser lida com o vi grau em seu lugar próprio no encadeamento do círculo das quintas:

$$\begin{array}{c}
 \text{vi} - \text{ii} - \text{V} - \text{I} \\
 \text{Am7} - \text{Dm7} - \text{G7} - \text{C6} \\
 \\
 5 - 9 - 5 - 9 \\
 3 - 7 - 3 - 6 \\
 9 - 5 - 9 - 5 \\
 7 - 3 - 7 - 3
 \end{array}$$

Mas conservaremos, para o raciocínio, a realidade do encadeamento cronológico:

$$\begin{array}{c}
 \text{ii} - \text{V} - \text{I} - \text{vi} \\
 \text{Dm7} - \text{G7} - \text{C6} - \text{Am7} \\
 \\
 9 - 5 - 9 - 5 \\
 7 - 3 - 6 - 3 \\
 5 - 9 - 5 - 9 \\
 3 - 7 - 3 - 7
 \end{array}$$

Antes de tratarmos o caso que nos ocupamos concretamente nesse momento, faz-se necessário ainda precisar uma questão suplementar. Mencionamos as fórmulas ii - V - I e ii - V - I - vi. De fato, sabemos que por meio da substituição diatônica, o I grau pode ser substituído pelo iii grau, uma vez que os dois graus são morfologicamente quase idênticos. Mas sobretudo, nessa situação de trio com um baixo, é o baixista quem decide *in fine* qual será a nota do baixo, senão o grau, ao tocar um *dó* ou um *mi*. Ao tocar um *mi - sol - lá - ré* nesse lugar, Bill Evans pronuncia tanto um C6 quanto um Em11, e não entraria em contradição com as decisões do baixista.

Optamos por guardar o I grau para falar da generalidade das fórmulas e de suas posições de acorde, mas na realidade, nesse contexto, trata-se muito mais de um iii grau, como figura na grade harmônica. Efetivamente, em vista da frequência da repetição dessa fórmula, a recorrência de um I grau impediria a “decolagem” harmônica da grade e mataria o efeito de resolução final para um enraizamento repetido no acorde de resolução.

Consideremos agora a gravação de “Peri’s Scope” lembrando que: 1) a composição tem sua harmonia fundada principalmente e precisamente sobre esta fórmula ii - V - I - vi; e que 2) o tempo é rápido (semínima = 232). Porque, antes de tudo, esse andamento é importante do ponto de vista harmônico? Quanto maior o tempo, maior a tensão cognitiva – o tempo de pensamento

³⁵ Ela entra na lógica tonal de não romper a continuidade contrapontística antes do acorde de resolução que põe fim ao encadeamento.

disponível por unidade de tempo é reduzido –, mais automatismos são necessários como base cognitiva. Com efeito, quanto maior a importância do “pré-pensamento” incluído no automatismo, maior a capacidade de se produzir ações improvisativas criativas em tempos reduzidos. É por isso que no problema que tratamos aqui, isto é, para a identificação dos automatismos operados pelo pensamento improvisativo, é importante observar um exemplo em tempo rápido.

Mas, o que observar, finalmente? A fórmula de referência para as posições de acorde, resultado de uma decisão teórico-estilística e de um trabalho que objetivava colocá-la no “sacola de truques” dos automatismos do performer, fornecendo a ferramenta cognitiva indispensável para a liberação necessária do tempo de pensamento disponível. A observação da improvisação em ação permite identificar esse automatismo através de suas variantes.

A fórmula Mehegan de referência tal como viemos de descrever (Fig. 57), é modificada de duas maneiras. De um lado, Bill Evans emprega a forma A segundo o modelo definitivo apresentado pelo próprio Mehegan: ele prefere a décima terceira *mi* do que a quinta *ré* no acorde G7. Inclusive, ele realiza uma substituição harmônica³⁶ consistindo em transformar o vi grau em VIx³⁷ e alterar esse acorde bemolizando a nona (*sib*) e décima terceira (*fá* natural). A sequência e acordes torna-se então como na figura abaixo:



Figura 57 - Posição Mehegan A (ii - V - I - VIx), dita “Peri’s Scope”

Podemos sintetizá-la da seguinte forma:

ii - V - I - VIx
Dm7 - G7 - C6 - A7(b9b13)

9 - 13 - 9 - 13³⁸
7 - 3 - 6 - 3
5 - 9 - 5 - 9
3 - 7 - 3 - 7

³⁶ A substituições harmônicas consistem em substituir um grau por um acorde sobre a mesma fundamental mas de uma qualidade diferente. O exemplo característico é o dos dominantes secundários : os acordes de terça menor da série do círculo das quintas são substituídos por acordes de sétima: Bm7(b5) substituído por B7, Em7 por E7, Am7 por A7, Dm7 por D7 (ver L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 207-208).

³⁷ Utilizamos a convenção de cifragem proposta por John Mehegan na mesma obra. Resumidamente, podemos dizer que além de relacionar ao número romano os mesmo símbolos que os da cifragem americana, ela consiste em preferir um *set* de símbolos correspondendo cada um a uma qualidade de acorde : M para 6 ou Maj7, x para 7, m para m7, ø para m7(b5) e ° para diminuto. O símbolo é utilizado apenas quando o acorde não possui qualidade implicada pelo seu grau. Não escrevemos, por exemplo, iim ou Vx porque o ii e o V já possuem a qualidade “menor” ou “sétima” pela definição do grau ao qual correspondem. Essa notação possui, portanto, a vantagem, em relação à cifragem standard “Berklee”, de fornecer uma informação suplementar, a presença ou não de notas estranhas à tonalidade subentendida ao acorde considerado (ver L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 183-193). Ver também nota 15.

³⁸ Lembramos que nessa evidência vertical e horizontal das vozes, considera-se os graus em sua abstração, sem levar em conta sua natureza maior ou menor, justa, diminuta ou aumentada.

Observando-se a transcrição de “Peri’s Scope” (e a sua execução), e considerando o andamento da música, é manifesto que em numerosas ocorrências do encadeamento harmônico ii - V - I - vi, tal como ele existe teoricamente na composição, Bill Evans tenha escolhido formalizá-la na mão esquerda nessa posição de referência que tornou-se com isso um automatismo. Se ele concentra toda a energia cognitiva disponível em outra coisa, ele tocará da mesma forma. Mas ele poderá igualmente transformá-la por meio de operações cognitivas mínimas que não necessitarão de colocar em questão toda a construção que foi pensada com antecedência e se encontra por isso instantaneamente à disposição, “debaixo dos dedos”.

Se procedemos a uma contagem estatística, o encadeamento aparece quatro vezes na grade harmônica. Se retermos apenas esse solo e seus dois *chorus* obteremos oito ocorrências deste encadeamento. Evidencia-se então que a fórmula de referência (o automatismo) é tocado seis vezes sem nenhuma modificação. Duas variantes aparecem: nos c. I-19 e I-10, o I grau é omitido e nos c. II-3 e II-4, o VIx grau é substituído por uma repetição do I na mesma posição.

Se nos concentrarmos apenas nos encadeamentos ii - V - I (com ou sem o VIx), notaremos inicialmente que ele aparece oito vezes na grade harmônica (a última ocorrência em um ritmo harmônico mais lento, de uma acorde por compasso), totalizando dezesseis ocorrências nos dois *chorus*, ou quinze se considerarmos que a última passagem é neutralizada pela retomada do tema. O automatismo surge tal qual em dez ocorrências, uma apresentando uma leve variação (no c. II-19, apenas duas notas, *fá* e *si*, são tocadas para o G7, o *lá* e o *mi* são assim omitidos). Observa-se quatro variantes significativas correspondendo, cada uma, a uma alteração do acorde V: em I-5, a nona e a décima terceira bemolizadas (*láb* e *mib*); em I-27, II-11 e II-17, a nona é aumentada e a décima terceira bemolizada (*lá#* e *mib*)³⁹. Nesses quatro casos de modificação substancial da fórmula, pode-se supor sem grande risco de engano que uma decisão improvisativa foi tomada no tempo liberado pelo automatismo.

Em que consiste portanto esse “sistema energético” tal qual viemos de apresentá-lo? Na combinação de dois elementos: o tratamento de uma fórmula harmônica e a maneira de explicitá-la na mão esquerda. O dinamismo da fórmula é acentuado por três elementos. O primeiro é sua disposição em ii - V - I e não em I - ii - V: o acorde de resolução é colocado em compassos pares, menos fortes, atenuando assim o efeito conclusivo. Em seguida, a presença do iii grau no lugar do i atenua novamente o efeito de ancoragem. Enfim, o tratamento aplicado por Bill Evans, ao substituir a dominante secundária VIx com o grau original vi acentua o efeito de relance para encadear com essa mesma fórmula ou com uma outra. É assim que sua utilização, na disposição Mehegan já descrita, leva a uma fórmula produtora de uma energia que alimenta o groove e neste sentido a improvisação, tanto em seus aspectos rítmicos que harmônicos e melódicos (*via* contraponto).

O primeiro *chorus* do solo de “Show-Type Tune”

Este *chorus* é inteiramente tocado com a mão direita, sem o uso da mão esquerda:

³⁹ O transcritor escolheu escrever *dób* e *sib* onde teoricamente seria um *si* (terça do acorde) e *lá#* (nona aumentada).

Figura 58 - “Show-Type Tune”, chorus I

O efeito energético é muito forte com o retorno da mão esquerda desde o primeiro compasso do segundo *chorus*⁴⁰. Bill Evans retoma o procedimento nessa mesma música para fazer uma frase de quatro compassos:

⁴⁰ Essa abstenção da mão esquerda é igualmente encontrada na prática de Keith Jarrett promovendo esse mesmo efeito energético de retorno, de redensificação da textura.



Figura 59 - “Show-Type Tune”, c. III/5-10

Mas podemos supor aqui que trata-se muito mais de liberar o registro médio grave para o movimento descendente da frase, ao invés de criar realmente um efeito de ausência da mão esquerda.

Uma vez notada essa ausência de acompanhamento no *chorus* inteiro, remarca-se ainda uma relação muito particular da linha à harmonia. Bill Evans se contenta praticamente em arpejar os acordes, com poucos enriquecimentos, e não pratica quase nenhuma alteração nos acordes⁴¹. É como se, pelo fato da ausência de explicitação da harmonia pela mão esquerda, a mão direita precisasse se ocupar dessa responsabilidade. E como se o músico se sentisse obrigado a cuidar do encadeamento harmônico soletrando os acordes um por um antes de poder alçar seu vôo no segundo *chorus*.

Se essas observações possuem alguma pertinência, é justificável que se veja nesse dispositivo um outro exemplo de sistema energético.

A exposição e a reexposição idênticas em “Peri’s Scope”

É impressionante observar em “Peri’s Scope” que a exposição e a reexposição do tema são praticamente idênticas. Mesma apresentação da melodia, mesmas inversões de acordes, mesmas alocações rítmicas, pouquíssimas diferenças. Como interpretar essa constatação contraintuitiva, posto que na prática comum, o tema de jazz é sempre submetido a uma extemporização, isto é, a um tratamento justamente diferente a cada uma de suas reiterações, sobretudo quando se trata em uma mesma performance, no início e fim da forma tema-solos-tema? Pelo menos nesse caso, parece que a lógica da escrita possa ter passado na frente da lógica da extemporização. Ao trabalhar o tema, as coisas se fixam pouco a pouco e ganham um caráter de necessidade. Ao pé da letra, não há mais razão para mudanças em seguida. Vemos esse fenômeno se produzir em certos temas. Na versão de “Israel” de 2/02/1961 pelo próprio Bill Evans, o tema é exposto duas vezes de maneira praticamente idêntica. A reexposição do final da performance é igualmente muito próxima. Quando o pianista regrava essa composição, no concerto de 19/07/1970 (mais de nove anos depois), reencontramos o mesmo arranjo de tema em suas linhas gerais.

Esse fenômeno não se observa apenas no caso de Bill Evans, podendo ser constatado também em Thelonious Monk, onde várias composições comportam contracantos obrigatórios e até mesmo arranjos inteiros obrigatórios. Em alguns casos, como “Crepuscle with Nellie”, torna-se inclusive supérflua a etapa da improvisação em solos pois a composição arranjada é suficiente em si mesma. A lógica da escrita ocupa inteiramente a preeminência. A composição “Lament for Linus” de Brad Mehldau é executada de maneira idêntica nota a nota na versão em trio de 04/09/1996 (*The Art of the Trio 1*) e em solo em 01 ou 02/02/1999 (*Elegiac Cycle*). Nessa última versão, inclusive, nenhum solo é realizado.

⁴¹ O *ré#* em I/8(1) mostra-se como uma exceção. Não levamos em conta as notas *sib* e *dó* (que deveria inclusive ser notados como *sib#*, enquanto nona aumentada) do c. 5 que aparecem muito mais como afirmação da tonalidade original de *fá* do que como alteração do acorde. O *láb* do c. 18 é entendido em uma lógica da tonalidade temporária de *mi* bemol.

Vários outros exemplos poderiam sem dúvida ser encontrados. Deve-se visualizar este fenômeno na categoria proposta aqui de “sistemas energéticos”? Penso que não se trata (ou não somente) de escolhas estéticas, artísticas ou teóricas, abstratas de um modo geral, mas de uma necessidade formativa que se impõe de si mesma, para além da vontade do performer⁴². Nesse sentido, trata-se de uma questão de energia, mas desta vez aquela que desenvolve a peça que está por criar-se.

Conclusão

Para concluir, torno à experiência inicial consistindo no aprendizado de um solo transcrito (pelos cuidados de um outro transcritor) e de tocar esse solo junto com o disco. Se essa atividade é executada com o rigor necessário, isto é, buscando-se tocar da maneira mais *exata* possível, ritmicamente, junto com o disco, esta torna-se uma maneira única de interiorização do groove (e também da articulação). Precisamente, é possível sentir (e saber) quando se está precisamente *no* groove ou apenas de modo aproximado. As variações eventuais são, igualmente, percebidas nesse esforço máximo de ajustamento.

Além disso, a maior ou menor complexidade das figuras rítmicas se traduz em uma maior ou menor dificuldade de colocá-las em prática. Pode-se estimar que as duas gradações são paralelas e homotéticas: quanto mais a figura é de difícil execução, maiores as chances que essa ampliação de dificuldade seja ocasionada por uma complexidade ainda maior do ritmo em questão.

Certamente, essa experiência não é comparável ao ajustamento do groove entre músicos em uma performance real. Ao tocar junto com o disco, não pode haver interação posto que um dos componentes é definitivamente fixado pela gravação (situação comparável à da gravação multipista de *alternate takes* e *overdubs*). Nesse sentido, essa experiência é menos musical. No entanto, sua vertente pedagógica é acertada porque ela permite sentir de uma maneira não verbalizada o groove, as variações de tempo, a complexidade rítmica, a tensão rítmica, e de maneira geral a maior parte dos aspectos rítmicos e articulatórios da performance gravada. Pode-se então compará-la à experiência de um aluno que tenta repetir a execução de um professor sem que haja uma comunicação verbal. A vantagem deste procedimento deve-se ao caráter vivante daquilo que o professor executa, o que não ocorre naquela outra experiência (tocar junto com a gravação). Mas essa impossibilidade é compensada pela possibilidade de se tocar em tempo real em relação à performance que foi “congelada” na gravação.

Creio que todas as razões apresentadas até aqui mostram que essa experiência é bastante significativa tanto do ponto de vista pedagógico quanto do ponto de vista da análise musical (mesmo que seja evidente que essa experiência não é suficiente em si mesma em um curso pedagógico de formação e, *a fortiori*, na atividade de preparação de um performer) devido aos seus aspectos, textuais (análise das notas executadas, fixadas pela transcrição) e energéticos (sensação experimentada ao longo da execução com a gravação).

Enfim, observa-se que a experiência pode também prescindir da transcrição podendo-se memorizar a música diretamente pela audição da gravação. Essa versão tem com vantagem a eliminação de todo tipo de recurso ao *medium* visual e assim, a eliminação de toda representação visual. Mas há também o inconveniente de se chegar aos limites da memorização no caso das gravações muito longas e complexas, supondo que se imponha a reprodução mais exata possível. É possível portanto distinguir três tipos de experiências: a leitura da transcrição sem recurso à gravação; a reprodução da gravação sem recurso à transcrição; e uma terceira onde se coloca a questão tratada aqui: a reprodução da gravação *via* sua transcrição.

⁴² A utilização extensiva da citação nas improvisações em *scat* de Ella Fitzgerald me parecem conter, embora de um modo um pouco diferente, a mesma lógica da escrita, no sentido de uma necessidade formativa. Mas isso seria objeto de um outro estudo.

Sou plenamente consciente da grande relatividade (e por isso, da fragilidade) dessa distinção entre análise textual-visiva e análise energética. Por um lado, todo elemento identificado na textualidade visiva comporta uma dimensão energética. Talvez seja o inverso que dê um valor a essa distinção: certos elementos energéticos não são necessariamente identificáveis pelo simples levantamento textual-visivo. Retoma-se por exemplo a reiteração da figura (semínima pontuada-colcheia) em “Peri’s Scope” (Fig. 23): essa figura em si não possui nada que seja particularmente potente, mas sua reiteração naquele momento produz inegavelmente um relance rítmico que pode-se sentir perfeitamente ao tocar (e sem dúvida ao escutar) o trecho. O que provavelmente não acontece completamente através da simples leitura da transcrição.

No entanto, apesar de toda essa fragilidade e da dificuldade em aplicá-la na atividade concreta da análise musical que se produz, essa distinção me parece, em todo caso, um dos meios de se ultrapassar a alternativa processo-produto. Já tratamos dessa questão em outros textos, e não voltaremos a ela aqui em detalhe. Mas observamos ainda que o procedimento detalhado aqui conduzido constantemente como um vai-e-vem, que do meu ponto de vista é necessário, entre o produto – o que designamos como textualidade – e um processo de produção da música cuja energia é um dos aspectos principais. Ede todo modo, em meu caso pessoal, fico impressionado de ver até que ponto essa velha experiência de mais de quase quatro décadas, não somente foi importante para a minha formação na improvisação jazzística, mas permanece presente em meu espírito musical.

Laurent Cugny

Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

Sorbonne Université - Faculté des Lettres

Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

Tradução de Fabiano Araújo Costa

e Patricia de Souza Araújo

Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa – UFES]

Bibliografia

ANONYME, *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, s.d.

ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tese de Doutorado, Université Paris-Sorbonne, 2016.

BAILEY, Derek, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980.

CANONNE, Clément, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux : cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, Tese de Doutorado, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010

CAPORALETTI, Vincenzo, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.

— *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LiM, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.

CONE, Edward T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.

CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.

KEIL, Charles M.H., "Motion and Feeling through Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N° 3, Spring 1966, p. 337-349.

MARTIN, Denis-Constant e LEVALLET, Didier, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991.

MEHEGAN, John, *Jazz Improvisation, Vol. 4: Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guption, 1965.

SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014.

WATERS, Keith, "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock", *Annual Review of Jazz Studies*, n° 8, 1996, p. 19-37.