



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MAURICIO JOSÉ DA SILVA FIGUEIREDO

CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS SOBRE EBONY CONCERTO E
IGOR: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

CAMPINAS
2019

MAURICIO JOSÉ DA SILVA FIGUEIREDO

CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS SOBRE EBONY CONCERTO E
IGOR: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: JOSÉ HENRIQUE PADOVANI VELLOSO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO MAURICIO JOSÉ DA SILVA FIGUEIREDO, E ORIENTADO PELO PROF. DR. JOSÉ HENRIQUE PADOVANI VELLOSO.

CAMPINAS
2019

Agência de fomento e nº de processo: CAPES, 88887.288592/2018-00

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F469c Figueiredo, Mauricio, 1975-
Considerações analíticas sobre *Ebony Concerto e Igor* : uma abordagem comparativa / Mauricio José da Silva Figueiredo. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: José Henrique Padovani Velloso.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Herman, Woody, 1913-1987. 2. Stravinsky, Igor, 1882-1971. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Literatura comparada. I. Velloso, José Henrique Padovani, 1981-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Analytical considerations about *Ebony Concerto* and *Igor* : a comparative approach

Palavras-chave em inglês:

Herman, Woody, 1913-1987

Stravinsky, Igor, 1882-1971

Music appreciation

Literature, Comparative

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Henrique Padovani Velloso [Orientador]

Gustavo Rodrigues Penha

Tadeu Moraes Taffarello

Data de defesa: 30-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3023-5033>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3743393370191645>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MAURICIO JOSÉ DA SILVA FIGUEIREDO

ORIENTADOR: JOSÉ HENRIQUE PADOVANI VELLOSO

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ HENRIQUE PADOVANI VELLOSO
2. PROF. DR. TADEU MORAES TAFFARELLO
3. PROF. DR. GUSTAVO RODRIGUES PENHA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.08.2019

Este trabalho é dedicado ao "Charles", Carlos Alberto Vilela Souto (in memoriam).

Agradecimentos

Ao professor e amigo José Henrique Padovani, pela orientação dedicada durante todo o curso.

À minha família, principalmente às mulheres, Sônia Figueiredo (*in memoriam*), Marta Clemente, Vanessa Figueiredo e Orlete Faria da Silva por todo o apoio e encorajamento.

Ao meu avô Cassio Rodrigues da Silva, pela força.

Aos amigos músicos, pela paciência, compreensão e pelo bom convívio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Pra mim três coisas no mundo
Valem bem mais do que o resto.
Pra defender qualquer delas
Eu mostro o quanto que presto.
É o gesto, é o grito, é o passo,
É o grito, é o passo, é o gesto.

Mário Lago

RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise musical das obras *Ebony Concerto* (1945) e *Igor* (1946). A primeira, uma obra de Stravinsky dedicada à orquestra de Woody Herman, a segunda é uma obra de autoria de Red Norvo e Shorty Rogers, músicos da orquestra de Herman, concebida em homenagem a Stravinsky. Nesta pesquisa adotou-se uma metodologia informada a partir de estudos em *Literatura Comparada*. Em um primeiro momento busca-se elencar conceitos e reflexões voltadas às abordagens comparatistas e às contribuições recentes de musicólogos e analistas musicais. Uma discussão acerca das utilizações prévias do termo *comparação* no campo da análise musical é conduzida, apresentando-se as diferentes acepções do termo nos estudos teóricos e analíticos. O terceiro capítulo apresenta informações sobre a criação das duas peças, informando contextualmente o estudo analítico empreendido. O quarto capítulo apresenta ferramentas utilizadas neste estudo, notadamente, aquelas de cunho contextual, aquelas relacionadas aos estudos de jazz e música popular, aquelas que capazes de promover uma discussão no campo específico da análise textural. O capítulo apresenta ainda os *softwares* e procedimentos adotados em processos de transcrição que foram utilizados no estudo da peça de Norvo e Rogers. O quinto capítulo apresenta as análises musicais, em um primeiro momento, analisando individualmente cada uma das obras, e, em um segundo, cotejando os dois objetos a partir de uma abordagem comparatista.

Palavras-chave: Análise Musical; Igor Stravinsky; Woody Herman; Comparatismo.

ABSTRACT

This work consists of a musical analysis of *Ebony Concerto* (1945) and *Igor* (1946). The first piece, composed by Stravinsky, was dedicated to *Woody Herman and his Orchestra*. The second composition, by Red Norvo and Shorty Rogers, both musicians of Herman's big band, was conceived as an homage to Stravinsky. In this research we have adopted a methodology informed by studies in Comparative Literature. After an introduction, we list concepts and reflections focused on comparative studies and on the recent contributions of musicologists and musical analysts. We discuss the uses of the term "comparison" in the field of musical analysis, presenting the different meanings of the term in theoretical and analytical studies. The third chapter presents information on the creative processes of the two pieces, gathering contextual information to the analytical study. The fourth chapter presents tools used in this study: particularly, those of contextual nature, those related to jazz and popular music studies, and the ones used later in the textural analysis of both pieces. This chapter also presents the software and procedures adopted in transcription processes used in the study of Norvo and Rogers' work. In the fifth chapter we analyze both pieces, at first approaching the pieces from individual analyses, and, later, by examining the two works relationally from a comparative approach.

Keywords: Musical Analysis; Igor Stravinsky; Woody Herman; Comparatism.

Lista de Figuras

Figura 1 - Detalhe da ficha técnica, (COMPLETE COLUMBIA RECORDS, 2004).....	44
Figura 2 - Tela do Transcribe! com piano roll e acorde de sopros em 29".....	56
Figura 3 - Os três fonogramas de Igor em tela do Reaper.....	57
Figura 4 - Exemplo de utilização de homofonia heterorrítmica em II : 4.....	67
Figura 5 - Textura de melodia (trompa) com acompanhamento rítmico, em III : 11. ..	68
Figura 6 - Polifonia a duas vozes com acompanhamento rítmico em III : 3.	70
Figura 7 – Estrutura harmônica de II : 1.	73
Figura 8 - Redução da linha de trompetes de I a I : 1.	75
Figura 9 - Redução de poliacordes utilizados em III : 2+ [2] e III : 23+ [2].	77
Figura 10 – Trompetes, explorando efeito wa-wa, ao final de I em <i>Ebony Concerto</i>	82
Figura 11 - Esquema melódico-harmônico de <i>Igor</i> , em modelo <i>jazz chart</i>	88
Figura 12 - Micro-segmentação em B de <i>Igor</i>	89
Figura 13 - Linhas independentes em ostinato, subseção da introdução de <i>Igor</i>	90
Figura 14 - Intercalação textural entre linha do saxofone tenor e metais, III : 10.....	94
Figura 15 - Estratégia de adição textural no início de <i>Igor</i>	99
Figura 16 - Início do solo do vibrafone ao final da seção temática.	101
Figura 17 - Solo de piano em <i>Ebony Concerto</i> , I : 9+ [3]	102
Figura 18 - Exemplo de inflexões em <i>Ebony Concerto</i> , III : 20.	105
Figura 19 - Grande ocorrência de oitavas entre trompete e saxofone barítono, <i>Ebony Concerto</i> , I : 10a.....	106
Figura 20 - Dobramentos de guitarra e vibrafone em <i>Igor</i>	107

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1ª PARTE.....	15
1. Comparatismo e análise musical	16
1.1 Análise, crítica e interdisciplinaridade	16
1.2 Comparação e comparativismo.....	19
1.3 Análise comparativa	22
2. Igor Stravinsky e Woody Herman, contextualização de um encontro	27
2.1 Stravinsky, contextualização	28
2.1.1 Divisão em fases composicionais	29
2.1.2 Stravinsky e o jazz	30
2.2 Woody Herman e sua orquestra	34
2.2.1 Desenvolvimento da prática de <i>big bands</i> e a importância do movimento <i>Harlem Renaissance</i> e Duke Ellington.....	34
2.2.2 Panorama histórico econômico das <i>big bands</i> estadunidenses no período do pós-guerra.....	38
2.3 O encontro de Herman e Stravinsky	40
2.3.1 <i>Ebony</i> concerto	42
2.3.2 Igor	43
3. Apontamentos para uma análise informada por uma abordagem comparativa	46
3.1 Materiais utilizados na contextualização histórica.....	46
3.2 Literatura acerca da dicotomia jazz e música de concerto	48
3.3 Processos transcicionais e ferramentas computacionais	52
3.4 Ferramentas metodológicas a partir de uma perspectiva da música popular.....	59
3.5 Terminologia utilizada em análises texturais a partir de proposta de Berry (1987)	62
4. Análise	64
4.1 Aspectos específicos de <i>Ebony Concerto</i>	64
4.1.1 Tratamento textural	65
4.1.2 Harmonia.....	71
4.1.3 Instrumentação	80
4.1.4 Outras características	83
4.2 Aspectos específicos de <i>Igor</i>	84
4.2.1 Segmentação formal e planejamento climático.....	85
4.2.2 Instrumentação.....	86

4.2.3 Utilização de trechos abertos (improviso)	87
4.2.4 Materiais melódicos e harmônicos	87
4.2.5 Utilização de textura estratificada	89
4.3 Análise comparada.....	90
4.3.1 Observações iniciais	91
4.3.2 Pontos de aproximação	98
Considerações finais	109
2ª PARTE.....	114
Composição - Defesa.....	115
Defesa – para quarteto de jazz.....	124
Defesa – orquestração para big band	136
Referências bibliográficas	156
Apêndice 1	160

Introdução

Um primeiro impulso, que acabou por levar à realização desta pesquisa, emana de uma experiência pessoal de fruição ao ouvir e tocar peças relacionadas a diferentes contextos musicais, dentre eles o jazz orquestral das *big bands* e a música de concerto. Em determinado momento, quase que ao acaso, me deparei com um fonograma da peça de Stravinsky escrita para a orquestra de Woody Herman, executado pela mesma. Este foi meu primeiro contato com *Ebony Concerto*.

Em um segundo momento, ao indagar músicos experientes acerca da peça, percebi que a grande maioria não tinha conhecimento sobre a obra – e, evidentemente, tampouco sobre os pormenores a respeito de sua produção. Foi neste ponto que, ao buscar mais informações, me deparei com outra obra: *Igor*, composta a quatro mãos pelo o vibrafonista Red Norvo e pelo trompetista Shorty Rogers, integrantes da orquestra de Woody Herman.

O contato com essas produções artísticas, fruto da colaboração de Stravinsky com músicos de jazz, foi o estímulo inicial para este trabalho. A intenção consistia em buscar maneiras de abordar o contexto das relações humanas e da produção artística proveniente desse encontro a partir da perspectiva de uma pesquisa acadêmica.

Esta pesquisa consiste em uma análise musical das obras *Ebony Concerto* (1945) e *Igor* (1946). A primeira, uma obra de Stravinsky dedicada à orquestra de Woody Herman, uma orquestra de jazz do tipo *big band* de grande êxito em concertos, álbuns, radiodifusões, cinema e televisão. A segunda, de autoria de Rogers e Norvo, consiste em uma homenagem dos músicos da orquestra de Woody Herman a Stravinsky. A peça foi gravada em 1946, o mesmo ano em que Herman e sua orquestra estreariam *Ebony Concerto* no Carnegie Hall.

A abordagem adotada nas análises foi informada a partir de metodologias da literatura comparada. Tal escolha mostrou-se bastante apropriada uma vez que se

buscava uma teoria capaz de abranger fenômenos mais frequentemente relacionados às ciências humanas e muitas vezes não abordados, ou relegados a um segundo plano em análises musicais.

No sentido de introduzir as metodologias advindas dos estudos literários em uma pesquisa em análise musical, buscamos, no capítulo 2, elencar conceitos e reflexões voltadas às abordagens comparatistas e às contribuições recentes de musicólogos e analistas musicais. Dentre os campos de pesquisa contemplados, destacamos: discussões acerca da distinção e da utilização dos termos como *crítica* e *análise*, sob uma perspectiva da *Nova Musicologia*; pressupostos metodológicos oriundos da *Literatura Comparada* e de linhas de pesquisa como aquela denominada por *Limiares Críticos*; bem como uma série de utilizações prévias do termo *Comparação* em suas diferentes acepções em campos de estudos relacionados à música.

O terceiro capítulo contempla informações de cunho contextual, que buscam fornecer dados históricos, socioeconômicos e culturais acerca não apenas dos temas centrais, mas também de outros periféricos, considerados relevantes para a análise comparada pretendida. Dessa forma, um panorama, com diferentes enfoques é apresentado em um período histórico definido entre as décadas de 1920 e 1950, geograficamente localizado na Europa e nos EUA.

O quarto capítulo propõe-se a revisar a bibliografia utilizada na contextualização e na análise propriamente dita. Neste mesmo capítulo, uma proposta metodológica para a transcrição também é apresentada, fornecendo informações através da descrição de um processo transcritivo assistido por computador.

O quinto capítulo é exclusivamente dedicado às análises, apresentando, em um primeiro momento, questões estruturais acerca de *Ebony Concerto* e, a seguir, questões específicas acerca de *Igor*. A partir disso, segue-se uma análise que pretende cotejar os objetos desse estudo através de uma perspectiva comparatista.

1ª PARTE

DISCUSSÃO CONCEITUAL

1. Comparatismo e análise musical

Este capítulo apresenta um panorama das relações entre estudos musicais e abordagens comparativas. Pretende-se com isso apresentar estudos pregressos em campos afins agrupando tais estudos em uma interseção delineada através de suas características multidisciplinares comuns entre si. Acredita-se que uma melhor compreensão das teorias e metodologias aqui mencionadas contribuem na promoção de diálogos com a análise musical pretendida neste estudo.

Em um primeiro momento são apresentadas questões que se relacionam a partir da adoção de posturas interdisciplinares em áreas de estudo da Musicologia e da Análise Musical.

Posteriormente, uma perspectiva originária na literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, é apresentada, demonstrando como estudos de tradução, culturais, intersemióticos, dentre outros, passaram a figurar em boa parte das linhas de pesquisa dessa área.

Por fim, um panorama histórico de utilizações do termo “comparação” em estudos musicais é apresentado com dupla finalidade: a primeira decorrente da necessidade de se traçar um histórico do uso do termo e suas diferentes acepções em diferentes contextos, e a segunda, a de propor uma desambiguação, a fim de promover uma melhor delimitação da utilização do termo “comparação” pretendida neste estudo.

1.1 Análise, crítica e interdisciplinaridade

Desde pelo menos, o final da década de 1970, é possível perceber uma grande preocupação, nos campos da análise musical e da musicologia, em repensar as práticas e ideologias subjacentes aos sistemas teóricos, metodologias, discursos e objetos de estudo tradicionais dessas áreas. Após cinco quartos de século marcada por abordagens analíticas que tenderam a oscilar entre posturas positivistas e apreensões estruturalistas, e por outro lado, sob a forte influência de aproximações matemáticas, quantitativas,

seriais/pós-seriais e algorítmicas/computacionais advindas de campos como a composição e a computação musical, a análise musical passou a incluir em seu glossário o verbete “crítica”. Tal termo, no entanto, não apenas passa a ser bastante mais frequente em textos e trabalhos analíticos e musicológicos: ele demarca, sobretudo, uma nova perspectiva teórica, metodológica e disciplinar.

O termo ‘crítica’ [*criticism*], tal como usado na musicologia, nos traz à mente autores desde o final da década de 1960, tais como Edward T. Cone, Charles Rosen, Leo Treitler, Joseph Kerman, Anthony Newcomb, Carolyn Abbate, e Scott Burnham. Críticos como esses concordavam que a musicologia deveria ser, em algum sentido, interpretativa, e não puramente ‘positivista’, e acreditavam que a análise técnica, por si mesma, era insuficiente como interpretação. (MAUS, 2011, p. 1)

De fato, é a partir de uma reconsideração crítica do próprio campo denominado “Análise Musical” e de um patente incômodo com relação a aproximações positivistas e supostamente objetivas então hegemônicas na área que Joseph Kerman desenvolve *How we got into Analysis, and how to get out* (Kerman, 1980). Este ensaio, aliás, marco fundamental para o que viria a se chamar por “nova musicologia”, inicia-se com uma reflexão acerca do próprio termo *crítica*, assim como sobre a sua possível inserção numa tradição teórica e disciplinar que por um lado alicerça-se na aparente neutralidade do termo *análise* e, por outro, toma a palavra “crítica” de maneira bastante limitada e “rasa”.

Em termos de uso geral, o termo “crítica” [*criticism*] é aplicado à música de maneira anômala e notavelmente rasa. Isso é lamentável embora difícil de mudar enquanto já que tal uso tem o consentimento tanto de músicos e como de não-músicos. Quando as pessoas dizem “crítica musical”, elas invariavelmente se referem à escrita jornalística diária ou semanal, escrita à qual é vedada a ponderação extensa, detalhada e complexa sobre o objeto em questão e que é tida como certa na crítica da arte e, especialmente, naquela literária. (...) A disciplina em questão é denominada por músicos “análise”, e não “crítica”, e por não músicos ela é raramente reconhecida e propriamente entendida – isso por uma série de razões, uma das quais é simplesmente relacionada à nomenclatura. (KERMAN, 1980, p. 312)

Não nos interessa aqui entrar no debate recente sobre a pertinência de termos como “musicologia crítica”, “crítica” e “nova musicologia” na atualidade – o que vem sendo discutido de maneira bastante fundamentada por autores diversos como Engelhardt (2011). Da mesma maneira, não nos interessa legitimar o presente trabalho a partir de sua inserção em uma determinada linhagem de “musicologias críticas” / “novas musicologias”. Antes disso, buscamos aqui sublinhar a transformação decisiva dos campos da análise musical e da musicologia a partir de influências interdisciplinares. Em especial, percebe-se que, desde os primeiros textos que advogavam por uma nova postura crítica e interpretativa nos estudos analíticos e musicológicos, o próprio termo “crítica” veio a ser delimitado pelo seu sentido específico inculcado primeiramente pelos estudos literários (“Crítica Literária”) (KERMAN, 1980, p. 311) e, em um segundo momento, pela acepção metodológica marxista advinda da filosofia e da sociologia (“Teoria Crítica”) (AGAWU, 2004, p. 272). De fato, é a partir dessa influência interdisciplinar que vieram a se desenvolver novas aproximações teóricas e metodológicas, colocando em questão pressupostos teóricos tidos como dados em trabalhos voltados à análise musical.

Assim, mais do que sublinhar as especificidades de proposições *críticas* em relação a aproximações mais formalistas da análise musical, parece-nos relevante ressaltar a potencial renovação do campo a partir da absorção de conceitos, preocupações e metodologias advindas de campos como os estudos culturais, as reflexões pós-estruturalistas, a já mencionada teoria crítica, os estudos feministas, dentre outros. A assimilação dessas contribuições teóricas, muitas vezes alheias em sua origem a qualquer objetivo voltado ao estudo de obras e práticas sonoras/musicais, acabou por reenquadrar as perspectivas teóricas e as ferramentas metodológicas de trabalhos voltados à análise musical. Essa renovação levou autores da área a discutir questões e tratar de temas que eram tidos até então como exógenos, irrelevantes ou mesmo inapropriados no contexto de uma perspectiva cientificista pretensamente objetiva bastante comum no campo da análise musical – área sempre muito focada, desde Hanslick e passando por autores diversos como Schenker e Forte, nos aspectos tidos como “estruturais” ou intrinsecamente “musicais” de obras a serem escrutinadas por

métodos e ferramentas de análise (BEARD e GLOAG, 2005, p.33). É a partir dessa mudança paradigmática, interdisciplinar em sua origem, em sua fundamentação teórica e em sua práxis metodológica, que abordagens analíticas estruturalistas, formalistas e/ou paramétricas passam a confrontar suas hipóteses com interpretações que não mais se furtam a postular dimensões relacionadas às relações de poder, às questões de gênero, aos sistemas de valoração, às ideologias, e a outros aspectos que, anteriormente, dificilmente seriam contemplados em trabalhos voltados à análise musical.

1.2 Comparação e comparativismo

A análise musical, entendida antes como prática de estudo de peças específicas do que como campo acadêmico sistematizado, sempre dependeu de processos de comparação. De fato, seja no simples processo de confrontar duas estruturas quaisquer em uma mesma peça ou ao buscar compreender a assimilação e transformação de estratégias ou processos composicionais ao longo de determinado período e contexto, estudos que vão desde a composição à musicologia dependem, intrinsecamente, de processos de análise que se valem, em alguma medida, de processos comparativos.

Mais do que uma metodologia, tais abordagens nos permitem identificar a fundamental importância da comparação enquanto “procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 1986, p. 6). Essa observação, elaborada por Tânia Carvalhal – teórica e ensaísta especializada no campo da literatura comparada – para delinear as especificidades do seu campo de estudos, servem-nos aqui também como delimitação inicial dos processos comparativos, entendidos em seu mais amplo sentido, em processos de análise musical. Comparar, para a autora,

...é um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 1986, p. 6)

Uma grande jornada foi percorrida pelo campo da literatura comparada, compreendida originalmente como herdeira de um “élan” comparatista com origens em estudos das literaturas nacionais, inicialmente formulado no século XVIII, (BUESCU, 2001). O campo da literatura comparada passou por inúmeras revisões detalhadas em Buescu (2001) e Coutinho e Carvalhal (1994). Não se pretende com esse estudo traçar um panorama histórico das diversas acepções epistemológicas adotadas no desenvolvimento da literatura comparada, no entanto, Buescu (2001) destaca o que considera como “três tendências centrais para o entendimento das perspectivas atuais do comparatismo”, notadamente: (1) uma tendência *multidisciplinar*, (2) uma tendência *interdiscursiva* – que trata das relações da literatura com áreas afins como história, filosofia, sociologia e antropologia –; e, (3) uma tendência *intersemiótica* – que busca inserir a literatura no quadro das manifestações artísticas.

A partir dessa delimitação de tendências, Buescu ressalta um aspecto comum, a saber, o de que...

...a literatura comparada se situa na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais. E esta situação faz dela um campo de indagações particularmente fértil para a colocação de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente poderão encontrar uma formulação epistemológica significativa. (BUESCU, 2001, p. 14)

Em linha argumentativa similar, por ocasião do seminário “*Culturas, contextos, discursos – limiaries críticos no comparatismo*”, Carvalhal (1999) busca delinear a linha de pesquisa “limiaries críticos” identificando sua seara não apenas nos espaços epistemológicos fronteiriços, mas identificando-a com práticas do comparatismo que propõem a diluição dessas fronteiras:

Assim configurada, a linha de pesquisa “limiaries críticos” acaba por corresponder à noção mesma de comparatismo que contrasta, confronta, ultrapassa limites, buscando reconceituar noções tradicionais e sublinhar a importância para a reflexão comparatista atual de questões como apropriação, hibridismo, interpenetração cultural, cruzamentos discursivos, disseminação espacial, multiculturalismo.

Neste contexto, o tópico da “diluição de fronteiras”, juntamente com a questão da “contextualização” como dado básico para o entendimento das especificidades culturais, a compreensão da fronteira como um espaço móvel e sempre refeito do “híbrido” onde os contatos e as interpenetrações se efetuam, são objetos concretos de um reflexão que se ocupa com as transferências, as passagens, as migrações e as trocas. (CARVALHAL, 1999, p. 11)

Situando-se numa “zona de tomada de consciência de *fronteiras*” (BUESCU, 2001, p. 21), tal abordagem consiste não apenas em *encontrar* relações entre os objetos de estudo que são comparados. Mais fundamentalmente,

...o gesto comparativo repousa, como costuma-se dizer-se, sobre um *tertium quid*, aquele “terceiro (homem)” que dá conta de que qualquer relação a dois é, na realidade, uma relação a três: a observação do mundo é triangular. Ao compararmos, não nos limitamos a reconhecer uma relação pré-existente aos objetos comparados entre si: radicalmente, *constituímos tal relação* e, nessa medida, constituímos o objeto sobre que incide a comparação – e que não é nunca apenas o resultante da soma do objeto A e do objeto B. (BUESCU, 2001, p. 22)

A partir dessa constatação, Buescu ressalta que todo estudo literário – e não apenas os estudos comparatistas – depende de um movimento que torna explícito e manifesto, um projeto relacional (BUESCU, 2001, p. 23). Tal não implicaria, segundo a autora, a dissolução do campo e da especificidade do comparatismo enquanto aproximação investigativa. Ao contrário, implicaria...

...o aprofundamento da tomada de consciência de que, de fato, não é possível *ler* senão *comparativamente* (ou seja, relacionalmente). É isto significa, mais uma vez, que não se trata tanto da *opção entre* comparar e não-comparar... Não há de fato como não-comparar. Toda a leitura é ativação, partilha e “cooperação interpretativa” (no sentido que Umberto Eco dá a este conceito), o que significa que o sentido reside, justamente, nesse ato de cooperação, intercâmbio e interação. (BUESCU, 2001, p. 23)

Em comunicação de 1982, publicada posteriormente em 1990, Perrone-Moisés (1990) já apontava caminhos na literatura comparada onde...

...certas propostas teóricas do século XX, (...) nos permitem transformar os estudos comparatistas, modificando completamente

seus pressupostos e seus objetivos. As teorias a que me referirei são as de Bakhtin e Kristeva (dialogismo e intertextualidade), as de Tiniánov e Borges (sobre a evolução literária e sobre a tradição), e a sugestão, mais do que teoria, do nosso Oswald de Andrade (a Antropofagia cultural). (...) essas propostas, repito, subvertem totalmente as próprias bases da literatura comparada tal como ela está institucionalizada, desde o século passado [século XIX]. (PERRONE-MOISÉS, 1990, pp. 92-93)

A comunicação de Perrone-Moisés (1990), traz para o campo da literatura comparada estudos recentes que favorecem uma reflexão sobre a recepção, neste caso específico, da literatura. A autora sublinha um ponto de inflexão na Literatura Comparada agregando em seus estudo pressupostos teóricos do século XX como o dialogismo, a intertextualidade, estudos acerca da tradição (sob uma perspectiva da recepção) e a Antropofagia cultural.

De certa maneira, é curioso notar que a proposta antropofágica oswaldiana relaciona-se não apenas com a produção e o pensar artísticos, mas também à própria metodologia científica da literatura comparada, segundo o artigo de Perrone-Moisés (1990). As trocas entre a literatura comparada e estudos acerca do Colonialismo Cultural, são apresentados pela autora quase como uma metalinguagem. Portanto, é possível compreendermos o processo interdisciplinar de assimilação de determinados campos de estudos em outras áreas de investigação a partir de uma espécie de “Antropofagia científica” ou ainda uma “Antropofagia metodológica”.

1.3 Análise comparativa

A partir das considerações de Buescu e Carvalhal, surge inevitavelmente a pergunta sobre como, no campo a Musicologia – e, mais especificamente, naquele da Análise Musical – tem se delineado uma tomada de consciência análoga àquela da literatura comparada no que diz respeito ao estudo de criações musicais.

Numa busca sobre o uso do termo “comparação” em estudos musicais deparamo-nos com uma diversidade de acepções que apontam para o caráter polissêmico do vocábulo, havendo, portanto, a necessidade de se delimitar aquilo a que se refere em cada caso. Talvez a mais antiga acepção do termo relacionada aos estudos

musicais seja aquela da *musicologia comparada*, que associa o termo *comparação* a uma nomenclatura utilizada desde o século XIX até o início do século XX dada a um campo científico embrionário do que viria a se tornar a *etnomusicologia*. A utilização desse termo é bem documentada em Nettl (2005, p. 3) e Merriam (1964, p. 5), através de revisões de cunho histórico e epistemológico acerca do desenvolvimento da etnomusicologia.

Nos primórdios de sua história, etnomusicologia, ou musicologia comparada, ou música exótica, eram frequentemente definidos nos termos que enfatizavam ambos os caracteres descritivo e estrutural do estudo e das áreas geográficas a serem cobertas. (MERRIAM, 1964, p. 5) [t.n.]

Uma outra acepção do termo *comparação* pode ser encontrada no capítulo intitulado “*Techniques of comparative analysis*” do bastante conhecido *A Guide To Musical Analysis* (1994), de Nicholas Cook. Nele, entretanto, não encontramos por um lado, nem a referência à nomenclatura arcaica *musicologia comparada* e nem, por outro, alguma aproximação com as reflexões, metodologias e questões do comparatismo tal como estabelecido no campo da *literatura comparada*. Ao invés disso, a aproximação de Cook relativa ao termo *análise comparada* se aproxima muito mais daquilo que se entende por *musicologia sistemática* e, mais especificamente, por *digital musicology*, e parte de uma discussão sobre recursos metodológicos que possam intermediar a análise provendo dados quantitativos. De fato, os exemplos e as metodologias relacionadas à obtenção, leitura e catalogação de dados amparadas por ferramentas computacionais elencados por Cook dão um sentido bastante diferente ao termo *comparação*, envolvendo a análise quantitativa e pretensamente “objetiva” – nas palavras do autor –, ignorando a perspectiva relacional/interpretativa apontada por Carvalhal e Buescu como distintiva do gesto comparatista.

Sempre se suspeitou que a seção *Et in Spiritum* da *Missa L’homme armé* de Josquin tenha sido adicionada à peça posteriormente. Isso porque ela não aparece em nenhum dos manuscritos mais antigos. No entanto, as fontes documentais não podem corroborar tal suspeita. Então a ideia foi a de investigar se isso poderia ser confirmado a partir de fundamentos estilísticos. Se o estilo da seção se destaca do resto da missa então a evidência, ainda que circunstancial, se torna mais forte. O problema é encontrar um meio de mensurar o estilo que compreenda a possibilidade de que

Josquin tenha decidido escrever essa seção em particular em um estilo diferente do resto – talvez mais experimental ou mais antiquado. (...) O critério que os pesquisadores encontraram foi aquele [de averiguar] a proporção de tríades incompletas na música (isto é, acordes em que se tem apenas duas classes de altura ainda que tenham três ou mais vozes). Tríades completas eram muito mais comuns em meados do século XVI, quando *Et in spiritum* primeiro aparece em manuscritos, do que quando o resto da Missa foi composta, cinquenta anos antes. (...) Aqui, portanto, nós temos um exemplo de método comparativo – o segundo modo pelo qual se pode analisar música objetivamente. (COOK, 1994, p. 188) [t.n.]

Outras ocorrências do termo *comparação* em estudos musicais apontam para abordagens mais recentes que confrontam obras literárias com peças musicais, como aquelas relacionadas à nova musicologia. No já mencionado artigo seminal da *nova musicologia* de Kerman (1980), o autor revisa análises prévias realizadas por Forte e Komar a respeito da segunda peça do ciclo de canções *Dichterliebe*, de Robert Schumann (1810-1856), propondo em seguida sua própria análise. Dentre outras questões, Kerman detém-se sobre uma possível relação entre determinado verso do poema e a ocorrência de cromatismos quando da ocorrência da palavra “*Klingen*” na canção. Segundo sua argumentação, ainda que tal ocorrência provavelmente não tenha passado despercebida por Forte e Komar, tais autores optam por não mencioná-la em suas análises. Kerman, por outro lado, ressalta a relevância, para uma análise mais abrangente da peça, de se considerar o texto poético empregado na canção.

Nenhum desses analistas, se preocupa em dizer (apesar de que eles certamente devem observar) que ambas as notas cromáticas, Sol natural e Fá natural no compasso 14 conferem à palavra “*Klingen*” uma coloração emocional mais rica do que “*spruessen*” e “*werden*” em localizações paralelas em pontos anteriores da canção.(...) Essa leitura pode ser suspeita de ter influenciado suas [de Schumann] decisões musicais. (...) Muito mais poderia ser feito com essas linhas. Análise poético-musical não é necessariamente menos perspicaz do que uma análise musical estrita, seja ela schenkeriana, ou de alguma outra variedade. (KERMAN, 1980, p. 326-327) [t.n.]

Observa-se ainda que o termo *análise comparada* é relativamente pouco utilizado mesmo após cerca de quatro décadas de forte influência das teorias e estudos

literários na análise musical. Mesmo em trabalhos como o de Kerman, quando processos comparativos são realizados, vale observar que raramente eles envolvem uma leitura analítica que contemple duas ou mais obras de autores e/ou contextos distintos – como parece ser a regra ou o mais comum no campo da *literatura comparada*.

Outros trabalhos buscaram uma aproximação *comparativa* entre a música e a literatura sem, no entanto, consolidar bases metodológicas mais consistentes para uma adaptação do arcabouço teórico oferecido pela literatura comparada para os estudos musicológicos/analíticos. De fato, tal crítica foi esboçada por Kramer (1989) ao abordar o campo de estudos comparativos entre música e literatura. O autor ressalta que até mesmo quando eventualmente surge um bom estudo nesse campo, falta um contexto apropriado para sua recepção. A partir de um estudo de caso, especificamente o artigo de Jordan e Kafalenos que compara uma obra literária – o conto intitulado *Owen Wingrave* de Henry James (1843-1916) – e uma peça musical – o *intermezzo* de Johannes Brahms (1833-1897), op. 119, n. 1. A partir de uma leitura crítica desse trabalho, Kramer (1989) busca responder algumas questões:

O que uma leitura que contraponha trabalhos literários e musicais tem a contribuir no estudo crítico da música? Quais métodos deveriam ser utilizados para conferir credibilidade a essas leituras? E que padrões uma leitura confrontada deve ter para que seja aceita como criticamente adequada? (KRAMER, 1989, p. 159) [t.n.]

É a partir desses questionamentos que, no início de seu texto, Kramer aponta a situação ainda incipiente de estudos comparativos entre essas artes apesar da decisiva influência da teoria e da crítica literária para os estudos musicológicos a partir da década de 1980.

O campo de estudos comparativos em música e literatura ainda luta para nascer, ou até mesmo, para ser concebido. O interesse recente que musicólogos surpreendentemente tem tido na crítica literária é em grande medida metodológico, o que talvez seja como ele deve ser: o campo literário se desenvolveu nas últimas décadas em uma mina de ouro metodológica, e o objeto próprio da crítica musical é, no final das contas, música. Estudos comparados extensivos de música e literatura ainda são raros; aqueles que são bons na verdade são escassos. (KRAMER, 1989, p. 159)

A partir dessas considerações iniciais, ressaltamos as potencialidades de uma análise musical comparada que coloque em diálogo conceitos e métodos oriundos de um campo que se apresenta como interdisciplinar, notadamente o da literatura comparada. Foram também observadas abordagens pregressas em estudos musicais, que tem como base a comparação, e que, se por um lado não correspondem às premissas deste estudo, servem ao menos para melhor delimitar as abordagens metodológicas aqui adotadas.

2. Igor Stravinsky e Woody Herman, contextualização de um encontro

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma contextualização geral do encontro entre Igor Stravinsky e Woody Herman, apontando para aspectos que são de interesse para um estudo analítico comparativo entre as peças *Igor* e *Ebony Concerto*. Dentre os aspectos que julgamos relevantes apontar, estão questões relacionadas a dados biográficos dos compositores e alguns fatos históricos importantes do séc. XX que, direta ou indiretamente, influenciaram no desenvolvimento do jazz e das *big bands*.

Inicialmente o texto busca apresentar o personagem histórico Igor Stravinsky, discutindo aspectos a respeito de sua história de vida que serão pertinentes, no capítulo voltado às análises, a uma melhor compreensão das peças estudadas. Discutiremos o caráter múltiplo de Stravinsky e sua obra, em virtude de suas imigrações (primeiramente para Paris e, depois para a Califórnia) e sua constante adaptação e reinvenção enquanto compositor. Questões acerca da aproximação de Stravinsky com o jazz, bem como da apropriação da música negra por parte dos modernistas parisienses na década de 1920 também serão contempladas.

Em um segundo momento, buscamos, em um novo plano, apresentar Woody Herman, saxofonista, clarinetista e líder de banda. Nesta seção o texto procura situar Herman e o cenário das *big bands* nos EUA dos anos 1930 e 1940, colocando em perspectiva fatores que contribuíram para o desenvolvimento e ascensão das *big bands* desde o surgimento dessas formações enquanto um fenômeno particular do bairro do Harlem, em Nova Iorque, até sua disseminação mundial poucos anos depois. Serão apresentados o movimento *Harlem Renaissance* e Duke Ellington e uma breve discussão a respeito dos importantes papéis que esses elementos desempenharam no desenvolvimento e difusão das *big bands*. Grandes alterações ocorridas na economia norte-americana, nomeadamente a recessão de 1930 e a Segunda Guerra Mundial, serão revisitadas como fenômenos que impactaram a atividade das *big bands* nos EUA.

Este capítulo discorrerá ainda sobre as condições que proporcionaram o encontro de Igor Stravinsky e Woody Herman. Será apresentada uma contextualização do período de colaboração, compreendendo a manifestação de Stravinsky em escrever para a orquestra de Herman, relatos acerca dos ensaios de *Ebony Concerto*, a estreia desta peça no Carnegie Hall, bem como a inclusão da mesma no repertório dos concertos de Herman e a reação da plateia. Serão abordadas também informações de cunho contextual sobre a composição *Igor* feita em homenagem a Stravinsky, pelos músicos da orquestra de Herman.

2.1 Stravinsky, contextualização

Um dos momentos mais simbólicos na história da música é sem dúvidas a estreia de *A sagração da primavera* de Igor Stravinsky (1882-1971), em 29 de maio de 1913, ou, como sugere Watkins (1994), referindo-se a um jogo de palavras que já fora cunhado em uma resenha sobre a estreia, o “Massacre”¹. O jogo de palavras, apesar de inicialmente apresentar uma conotação pejorativa, é bem-sucedido, uma vez que é capaz de compilar em si mesmo vários elementos da estreia da peça como: o ritual pagão de sacrifício humano presente na trama, a revolta dos defensores de uma tradição artística conservadora durante a estreia (que percebiam o evento como uma afronta à alta cultura e àquilo que consideravam como belo), e a ruptura de Diaghilev com uma tradição de balé que remonta à Itália renascentista, passando por escolas que definiram o estilo na França e na Rússia dos sécs. XVIII e XIX. O evento foi um marco na carreira do compositor. A composição para esse balé vem sendo percebida por correntes de pesquisadores historicistas como uma das peças que mais contribuiu para definir a chamada música contemporânea. Sua estreia foi bastante simbólica, justamente por conta de toda a polêmica envolvida: o escândalo, a divergência de opiniões na plateia, onde um grupo de entusiastas aplaudia enquanto outro grupo, conservador, criticava dança e música. Algumas características dessa música incluem a adoção de um estilo

¹ O termo possivelmente fora utilizado pela primeira vez na resenha de Gustave de Pawlowski para a revista *Comoedia* em 1913 em referência ao título original *Le sacre du printemps*. (BULLARD, 1971)

primitivista², também utilizada na dança, e a utilização de temas folclóricos³. No entanto, é correto dizer que há muito mais em Stravinsky para além da Sagração, uma vez que sua produção é muito extensa e diversificada.

No intuito de conduzir uma análise que leve em consideração o contexto histórico acerca dos objetos deste estudo, neste momento, mais especificamente sobre o *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stravinsky, é interessante observar alguns aspectos biográficos e estilísticos do compositor, dessa forma será possível situar cronologicamente e estilisticamente a peça no conjunto da obra.

Stravinsky certamente é reconhecido como um importante compositor do século XX, durante seus 88 anos de vida escreveu uma grande quantidade de composições para diferentes formações. Dentre alguns marcantes momentos biográficos citamos as aulas com Rimsky-Korsakov em São Petesburgo, a produção para o balé russo de Sergei Diaghilev, incluindo a polêmica estreia de *A sagração da primavera* e sua relação com os artistas modernistas em Paris, e a imigração para os EUA. Alguns trabalhos são dedicados especificamente à vida e obra de Stravinsky dentre os quais mencionamos Stravinsky (1947), Stravinsky e Craft (1963), Taruskin (1996), Walsh (2001) e White (1986).

2.1.1 Divisão em fases composicionais

A produção de Stravinsky é extensa e diversificada, constando de obras para: piano, pequenos grupos de sopro, quartetos de cordas, orquestra de câmara, coro e orquestra, dentre outras formações.

² Nas artes visuais o primitivismo é representado por artistas como Pablo Picasso (1881-1973) e Paul Gauguin (1848-1903). Ao abordarmos a relação de Stravinsky com o jazz no item 2.1.2 retomaremos a discussão acerca do primitivismo.

³ Recurso outrora também utilizado por Béla Bartók (1881-1945), Maurice Ravel (1875-1937) e Manuel de Falla (1876-1946). No caso de Stravinsky, Taruskin (1996) desenvolve um importante trabalho, é especialmente importante a descrição das fontes melódicas utilizadas pelo compositor, notadamente as encontradas em canções lituanas, correspondendo a uma das regiões onde a influência cristã tornou-se hegemônica mais tardiamente, por volta do sec. XV (TARUSKIN, 1996, p. 900)

Segundo Szabo (2011), é possível dividir a produção de Stravinsky em três grandes períodos estilísticos: russo, neoclássico e serial. O período russo, compreendido entre 1910 e 1920, e reconhecido principalmente pelas composições para a companhia de balé russo de Sergei Diaghilev. O estilo do compositor, neste momento, apresentava dentre suas características estruturas formais práticas e pensadas para a performance no palco, além de uma escrita marcada por um uso recorrente de textura contrapontística estratificada e material temático proveniente do folclore russo.

Durante o período neoclássico, entre 1920 e 1951, Stravinsky desenvolveu métodos de construção formal, planejamento harmônico e uso de contraponto. Szabo (2011) cita ainda composições do período neoclássico, somadas a uma produção de transição, entre as fases russa e neoclássica, que demonstram métodos inovadores de condução de vozes, o uso econômico de classes de altura, bem como uma habilidade na redefinição de formas clássicas.

O terceiro período, serialista, consiste nas peças compostas após a *Cantata* (1952) e caracterizam-se pela influência do sistema dodecafônico de Schoenberg e Webern – ver Szabo (2011).

2.1.2 Stravinsky e o jazz

Um momento histórico que talvez possa auxiliar na compreensão das razões que levaram à aproximação de Stravinsky com o jazz é aquele compreendido entre as décadas de 1910 e 1920, em que elementos estéticos de culturas de origem africana e asiática passam a ser incorporados como materiais explorados por artistas modernistas que circulavam por Paris, ver Watkins (1994, p. 63).

Assim como os temas folclóricos e orientais, a temática do negro, seja africano ou americano, esteve presente em diversas manifestações artísticas europeias no início do séc. XX. Watkins (1994) atenta para o cuidado, e mesmo desconfiança, que os historiadores da música tiveram com os diversos “-ismos”, sejam aqueles utilizados para referenciar grandes períodos estilísticos como classicismo, romantismo ou mesmo a profusão desses dentro de subdenominações do modernismo. Segundo o autor, nenhum desses termos foi tão debatido como o *primitivismo*. De uma maneira geral, Watkins

(1994) explica que o termo *primitivismo* tende a implicar em um retorno aos princípios iniciais de uma energia vitalizante presente em sociedades pré-industriais, mais notadamente em sociedades rurais, tribais e no repertório folclórico. Tais repertórios devem ser entendidos como propriedades de povos que não possuem uma notação musical, e como tal, são preservados apenas na forma oral, Watkins (1994, p. 64). O autor atenta ainda para o fato de que apenas em 1984, com a edição de um importante estudo no campo da história da arte⁴, percebeu-se que o termo *primitivismo*, uma palavra familiar aos frequentadores de concertos, não constava em nenhum dos dicionários de música e enciclopédias em uso. Tal crítica demonstrou que as tentativas de definição deste conceito são ainda incipientes e que é necessário um processo de compreensão que leve em conta contextos culturais, especialmente questões políticas e sociais da época que possam apresentar algum reflexo nas obras de arte, Watkins (1994, p. 64). O autor sugere ainda uma distinção entre os termos arcaico e primitivo, onde o primeiro estaria relacionado a uma idealização de uma ancestralidade, enquanto o segundo seria uma reflexão sobre a expressividade de um estado de espírito de qualquer grupo ainda não totalmente condicionado aos modelos da disciplina civilizatória, Walkins (1994, p. 71). Nesse sentido, é possível compreender alguns processos que levaram a sociedade artística parisiense do início do séc. XX a eleger o negro africano e estadunidense como fonte de material temático.

Wilfrid Mellers (1967) investiga a relação de Stravinsky com o jazz, identificando obras do compositor que exploram elementos da música negra estadunidense, procurando então compreender como é utilizado o material jazzístico nessas peças e em que circunstâncias o compositor teve acesso a essas referências. Segundo Mellers:

O jazz é produto do confronto entre dois mundos. O negro africano, transportado para a escravidão, levou consigo para sua nova terra suas tradições musicais, as quais apresentavam características como uma rítmica corporal e um modalismo vocal; e estas entraram

⁴ Rubin (1984)

em contato – e em seguida em conflito – com as convenções harmônicas do ocidente. (MELLERS, 1967, p. 29) [t.n.]

Segundo Mellers, *L'Histoire du soldat* de 1918 teria sido o primeiro trabalho de Stravinsky a incorporar elementos do jazz (MELLERS, 1967, p. 30). De fato, percebe-se nesta obra de Stravinsky similaridades da orquestração com as bandas de Dixieland ou New Orleans. Mellers aponta para um uso pouco convencional de elementos jazzísticos, neste caso, recorrendo à sátira, configurando o que ele denomina *anti-jazz*. Segundo o autor, o uso de tal recurso estaria relacionado à figura do diabo que corrompe o herói e destrói sua alma. Produzindo um efeito, segundo o autor, contrário ao do jazz, onde Mellers identifica características libertadoras e espontâneas. Em *L'Histoire du soldat*, os elementos provenientes desse estilo dariam “um frio na espinha ao invés de libertar o corpo” (MELLERS, 1967, P. 30, t.n.). Mellers identifica como *anti-jazz*, também, o *Ragtime for eleven instruments* (1918), no qual, segundo o autor, haveria uma ausência de impulso lírico em seu irônico e destrutivo deslocamento rítmico. Talvez o que este autor chame de *anti-jazz* seja tão somente um uso de citação de algumas características marcantes do Dixieland⁵ de maneira irônica, aplicando-as em um outro tipo de música⁶, deslocando o estilo de seu contexto original.

A utilização do jazz por parte de Stravinsky, neste período, parece estar em conformidade com uma visão de época onde os conceitos de “*baixa cultura*” e “*alta cultura*”, empregados primeiramente por Mathew Arnold (1932) em sua primeira edição de 1869, eram assimilados pelas comunidades artísticas e científicas. Segundo tal proposta, as manifestações populares, ou folclóricas, serviriam como material a ser trabalhado pelo artista – que nessa visão, parece ser concebido como alguém pertencente a uma espécie de casta superior artística reconhecido com o produtor de uma “*alta*” cultura.

A introdução do jazz e de outros estilos nacionais no mundo da “*alta arte*” em meados dos anos 1910 e durante os anos 1920 não consistia em uma simples adaptação ao gosto popular, mas sim o

⁵ Neste estilo prevalecem uma instrumentação rica em instrumentos de sopros, abundância de síncopes, dentre outras.

⁶ Neste caso relacionada à alta cultura.

reflexo de um desenvolvimento de múltiplas funções e significados de “alta” e “baixa” como categorias musicais. Sua potencial justaposição, em muitos níveis de integração, tornou-se um tópico central da época, e foi discretamente abordado em peças para grupos instrumentais, balé e ópera. Os produtos híbridos de Satie, Stravinsky, Poulenc e Milhaud, no período entre 1917 e 1924, requerem um reconhecimento dessa próspera atitude, e a *Rapsodie nègre* (1917) de Poulenc, o *Ragtime* (1918) de Stravinsky, *La Création du monde* (1924) de Milhaud, bem como trabalhos menos familiares, seriam compreendidos de maneira limitada sem a colisão de múltiplos valores Primitivistas-Modernistas observáveis tanto em textos e cenários, bem como na linguagem musical. (WATKINS, 1994, pp. 102-103, t.n.)

Outro elemento explorado por Stravinsky, a partir do jazz, seria a improvisação. Em *Piano rag* (1919), Stravinsky apresenta emulações (ou “retratos”) de improviso.

Stravinsky até mesmo disse que queria que a música soasse improvisada, uma agitação de sons sem uma ordem pré-arranjada. Para encorajar esse efeito ele escreveu boa parte da partitura sem barras de compasso.” (MELLERS, 1967, p. 30, t.n.)
 ...em 1919 eu havia ouvido bandas tocarem ao vivo e descobri que a performance de jazz é mais interessante que a composição de jazz. Eu estou me referindo às minhas peças não-métricas para piano solo e clarinete solo, as quais não são improvisações reais, mas, é claro, retratos escritos de improvisação. (STRAVINSKY e CRAFT, 1963, p. 87, t.n.)

A utilização, ou apropriação, de elementos característicos da cultura negra-americana por parte de Stravinsky e outros artistas, habitantes da Paris nos anos 1910-1920, é prática recorrente neste período e está relacionada à corrente primitivista, um dos muitos “-ismos” que integram o modernismo europeu. Ainda neste estudo será apresentada uma diferente perspectiva, aquela dos pensadores e artistas negro-americanos, que através da organização em torno de um movimento político-cultural denominado *Harlem Renaissance* definiram alguns caminhos a serem adotados a fim de afirmar sua origem negra e elevar a produção artística dos negros americanos a um patamar de igualdade com a chamada “alta cultura”.

2.2 Woody Herman e sua orquestra

Faz-se necessária uma mudança espacial e temporal no intuito de compreender o contexto histórico de outro personagem desta narrativa. Neste momento, o foco deste estudo é deslocado para os EUA, no período compreendido entre os anos de 1936 e 1943 onde Woodrow Charles Thomas Herman (1913-1987), clarinetista, saxofonista, cantor e líder de banda, popularmente conhecido como “Woody” Herman, de pele branca, assim como os músicos de sua orquestra, começava a fazer sucesso tocando uma música característica dos negros americanos na costa oeste estadunidense. É neste período que sua orquestra fica conhecida como “a banda que toca o blues”⁷, e, neste mesmo período, Woody produziu seus primeiros sucessos para a gravadora Decca, dentre eles *Woodchopper’s ball* (1939), *Blues in the night* (1942) e *Blue flame* (1941), conforme descrito em Lees (1995) e Herman e Troup (1994).

Entre 1944 e 1946 compreende-se o período em que Herman gravou para a Columbia records. Durante a permanência de Herman nesta gravadora houve uma mudança no estilo de sua orquestra, conhecida então como “primeiro rebanho”⁸, aproximando-se do que futuramente seria chamado de progressive jazz, Simon (1974). Neste período acontece o encontro e a colaboração de Stravinsky e Herman conforme é descrito mais adiante neste estudo.

2.2.1 Desenvolvimento da prática de *big bands* e a importância do movimento *Harlem Renaissance* e Duke Ellington

Em 1936 Woody Herman já se encontrava em atividade com sua banda de músicos brancos tocando uma música de influência negra. No entanto, a consolidação da prática de música para *big bands*, incluindo características como formação instrumental, estrutura formal e tratamento melódico-harmônicos, deu-se através de um longo processo.

⁷ *The band that plays the blues*. Ver Herman e Troup (1994) e Lees (1995).

⁸ *First herd* (1944-1946). Durante sua carreira, Woody Herman dirigiu várias de suas orquestras com diferentes formações, dentre as quais, além da *First herd* destacam-se: *Second herd* (ou *Four brothers band*), reconhecida pelo famoso fonograma *Four brothers* (1947-1969), *Third herd* (1950-1956) e *The young thundering herd* (1970-1987), ver Herman e Troup (1994) e Lees (1995).

Um dos eventos que contribuiu nesse processo foi o movimento que ficou conhecido como *Harlem Renaissance*⁹. Esse movimento que ocorreu entre as décadas de 1920 a 1930, iniciou-se como um movimento literário dos escritores negros moradores do bairro do Harlem em Nova Iorque, mas logo contou também com a adesão de músicos, cantores, e intelectuais negros abordando questões como a construção racial, construção da imagem, poética do jazz, política progressiva ou socialista, integração racial, a liberdade musical e sexual da vida noturna no Harlem e a busca do hedonismo, ver Wintz (2007, p. 2) e Watson (1995, p. 8-9).

É bem verdade que no próprio movimento *Harlem Renaissance* havia divergências no que dizia a respeito a um projeto de construção de: uma cultura negra e de uma imagem no negro estadunidense. Um grupo de intelectuais, os fundadores do movimento, apoiava uma “ *fusão hibridista*”¹⁰ entre ideias afro-americanas e europeias, representado, entre outros, por Alain Locke (1885-1954), e percebia o jazz de uma forma comercial, depreciando este estilo em favor de compositores negros mais relacionados à música de concerto sinfônica como William Grant Still (1895-1978), William Dawson (1899-1990) e Florence Price (1887-1953). Um segundo grupo de intelectuais, este constituído de uma geração mais jovem, representado, entre outros, por Langston Hughes (1902-1967), elegia o chamado “*hot*” jazz e o blues rural como expressões autênticas do negro-americano.

Duke Ellington (1899-1974), um grande agente na consolidação da *big band*, figura como um nome associado a esse movimento, o próprio Ellington é relacionado a ideias como cosmopolitismo e ascensão, bandeiras dos primeiros pensadores do movimento como Locke e W. E. B. du Bois (1868-1963), e, simultaneamente, Ellington também é associado a ideias de resistência e subversão, associadas ao grupo de pensadores mais jovens como Hughes. Ainda que Collier (1987) considere a participação de Ellington no movimento como sendo periférica, sua importância no desenvolvimento da música para *big bands* é reconhecida pelo autor.

⁹ Harlem renaissance ou The new negro movement, como era chamado na época.

¹⁰ Ver Anderson (2001)

Difícilmente pode-se compreender a *big band* como algo novo. Como temos observado, as sementes da *big band* foram plantadas por Ferde Grofé, Art Hickman, e Paul Whiteman nos anos compreendidos entre 1918 e 1922. Por volta de 1926, Ellington, Fletcher Henderson, o arranjador Bill Challis da orquestra de Jean Goldkette, e alguns outros, estavam concebendo uma versão mais “quente” [hotter] do jazz sinfônico de Whiteman, utilizando melhores seções rítmicas, uma boa porção de solos jazzísticos e o tratamento à maneira de solo de jazz nas seções orquestrais das músicas. Por volta do final da década, essa versão de música para *big band* começou a se sobrepôr à versão mais comportada. Até mesmo Whiteman reconheceu o que ocorria, e em 1927 ele procurou arregimentar alguns dos melhores solistas de jazz da orquestra de Goldkette, incluindo Bix Beiderbecke e o arranjador chefe, Chalis. (COLLIER, 1987, p. 167, t.n.)

Tucker (1993) defende como principais responsáveis pela construção de sua persona a criação em uma família de classe média, bem como o início da carreira de Ellington em Washington. Mas explica os motivos que levaram a compreender Ellington como uma espécie de herói do *Harlem Renaissance*.

É tentador perceber a chegada de Ellington como parte de uma explosão cultural e ver sua carreira realizando os sonhos dos teóricos da *Renaissance*, porque é justamente depois de 1920 que Ellington incorpora os ideais do artista *New Negro* nos seu comportamento digno e no cultivo de sua persona, sua consciência social, o uso de fontes vernaculares como base para suas composições originais, e seu profundo orgulho de sua herança afro-americana. Mais do que uma glamorosa celebridade do *show-business* como Cab Calloway ou um líder de banda de baile como Jimmie Lunceford ou Count Basie, Ellington tornou-se um cavaleiro cruzado que tomou para si aquilo que Nathan Huggins descreveu como a missão do *New Negro*: “descobrir e definir sua cultura e sua contribuição para aquilo que vêm sendo pensado como uma civilização branca”. (HUGGINS, 1971, p. 59, *apud* TUCKER, 1993, pp. 111-112) [t.n.]

Um momento digno de nota na carreira de Ellington remonta à sua temporada no *Cotton Club*. É possível que características sonoras da banda de Ellington tenham auxiliado na escolha de sua banda como a banda da casa. Por exemplo, o uso de surdinas *plunger*, proporcionando o uso da técnica de *wa-wa* e o uso de frulato

primeiramente no trompete e posteriormente também no trombone, ao que Ellington caracterizava como o estilo *jungle style* da banda, Wintz (2007, p. 218-226).

Em 1927, o Cotton Club era a mais famosa casa noturna de Nova Iorque, se não dos EUA. Era notável por três coisas: seu dono, Owen Madden, um gangster que abrira a casa depois de cumprir pena na prisão por assassinato e a transformou na estrela da vida noturna nova-iorquina e no seu centro de distribuição de cerveja e whisky contrabandeados; a política restritiva “somente brancos” que impunha uma segregação no coração do Harlem; e a qualidade da música e entretenimento, que incluía além da banda de Ellington também um coro de lindas mulheres afro-americanas de pele clara. (WINTZ, 2007, p. 225)

A contratação da banda de Ellington pelo *Cotton Club* resultou em uma mudança na quantidade de músicos, o contrato exigia ao menos onze músicos ao invés dos cinco ou seis que formavam o grupo anteriormente. O acréscimo de clarinete, trombone, saxofone e cantora modificou não apenas o número de músicos como também acarretou na exigência de um comportamento mais profissional por partes destes, bem como uma mudança na escrita dos arranjos para a banda.

Os músicos deveriam ser pontuais nos ensaios, performances e sessões de gravação, beber e outros comportamentos pessoais não poderiam interferir nas performances da banda ou na sua relação com a plateia e empregadores. (WINTZ, 2007, p. 220)

Em 1927 a CBS (Columbia Broadcasting System) passou a transmitir no rádio os *shows* do *Cotton Club*, a partir de então sua música era ouvida em todos os EUA. Ainda que o *Cotton Club* continuasse a exercer sua diretriz “somente brancos”, as transmissões de rádio não faziam distinção de cor, Wintz (2007, p. 226).

Com o sucesso das bandas de músicos negros, como as de Duke Ellington e Fletcher Henderson, tocando o estilo conhecido como “*hot*”, levou bandas formadas por músicos brancos a imitar o estilo. O mercado de bandas e a competitividade entre elas passou a exigir dos músicos uma maior exigência em termos de afinação e leitura. A

partir de então, com uma grande contribuição de Benny Goodman, das transmissões de rádio e do mercado fonográfico o *swing*¹¹ torna-se um fenômeno mundial.

2.2.2 Panorama histórico econômico das *big bands* estadunidenses no período do pós-guerra

Conforme foi observado é imediatamente após a Segunda Guerra Mundial que se dá a colaboração entre Herman e Stravinsky. É evidente que quaisquer eventos relacionados ao séc. XX, sejam de ordem: política, social, econômica, cultural, dentre outras, se relacionam de alguma maneira com a guerra. Com a prática de *big band* não foi diferente. A atividade das orquestras do tipo *big bands* nos EUA sofreu uma forte alteração na forma como vinham atuando em função da participação dos EUA na Segunda Guerra Mundial.

Pode-se dizer que em 1935 já se encontrava consolidada a prática de *big bands* nos EUA, com a chegada de Benny Goodman (1909-1986) e seu *swing* às rádios, Simon (1974).

Durante a guerra muitos foram os músicos que se alistaram e tocaram para as tropas na Europa. Os que permaneceram em solo estadunidense tocaram em concertos nos campos de treinamento. Inicialmente, foi um período abundante, tanto na quantidade de trabalho, nos salários dos músicos, bem como no prestígio que detinham junto ao público, emissoras de rádio e gravadoras. No entanto, poucos anos depois, algumas circunstâncias contribuíram para o declínio desta elevada posição.

¹¹ Segundo Stearns (1979, p. 197), as expressões “*sweet*” e “*hot*” eram utilizadas pelos músicos para distinguir entre as músicas de Guy Lombardo e Duke Ellington, por exemplo. Ambas eram classificadas como jazz. A expressão “*swing*” inicialmente fora usada como um verbo para designar jazz de boa qualidade, um bom jazz deveria “*swingar*”. Stearns menciona ainda que com o início de uma forte presença do jazz na programação das rádios britânicas, a BBC (British Broadcasting Company) decidiu pela substituição da expressão “*hot jazz*” por “*swing*” em razão da empresa considerar a palavra imoral.

Apesar das bandas de Tommy Dorsey, Harry James e Les Brown manterem uma posição confortável, tocando nos campos de treinamento, para a USO¹² e para eventos patrocinados por uma grande empresa fabricante de refrigerantes, o mesmo não acontecia com as demais *big bands*. O racionamento do combustível impediu tanto aos músicos quanto aos dançarinos de chegar aos locais onde ocorriam os bailes¹³. Pouco tempo depois, em decorrência dessa dificuldade de acesso, essas casas noturnas foram forçadas a encerrar as atividades. O governo instaurou um imposto sobre diversão (*amusement tax*) de vinte por cento, o que realmente não incentiva os dançarinos a frequentar os bailes, e, não bastasse isso, logo depois instaurou-se um toque de recolher à meia noite. Tais medidas corroboraram para uma grande diminuição da atividade das *big bands*.

Em 1942 acontece a chamada greve de gravações, promovida por James Petrillo presidente da Federação Americana de Músicos (*American Federation of Musicians*) por conta da divergência deste sindicato com as gravadoras no pagamento de *royalties* aos músicos. Ficava estabelecido que nenhum músico pertencente ao sindicato poderia gravar comercialmente para nenhuma gravadora. Era, no entanto, permitido tocar em concertos e nas rádios. A greve também não impediu o lançamento dos chamados *V-discs*¹⁴, os discos da vitória, uma vez que estes não eram comercializados ao grande público, mas distribuídos aos membros das forças armadas estadunidense que lutaram na guerra. Mesmo com a greve as gravadoras continuavam a lançar discos no mercado, no entanto consistiam em relançamentos de gravações anteriores. A greve somente teve fim em 1944 com os acordos firmados entre gravadoras e sindicatos (SIMON, 1974, pp. 31-32).

Um fenômeno também deste período é uma mudança na preferência do público por cantores e cantoras, ao invés da música puramente instrumental. Simon

¹² USO é uma organização filantrópica fundada em 1941 que atua no ramo de entretenimento, oferecendo concertos e outras atividades aos membros das forças armadas americanas e suas famílias.

¹³ Muitas das casas noturnas localizavam-se fora dos grandes centros, nos subúrbios ou em pequenas cidades vizinhas.

¹⁴ Woody Herman, entre outros, chegou a gravar para os *V-discs*.

(1974) atribui essa mudança a um possível estado de solidão e sentimentalismo relacionada à separação entre rapazes e moças durante o período da guerra, criando um ambiente propício para cantores e canções, que entregavam ao público mensagens bem mais personalizadas. “A maioria preferia ouvir Frank Sinatra cantando ao invés de um estridente Harry James, ou então preferiam Peggy Lee sussurrando ao invés de Gene Krupa batendo em seus tambores.” [tradução nossa], comenta Simon (1974, p. 31).

Pouco depois do final da guerra, um grupo de músicos de jazz, deslocados de sua anterior posição de prestígio, anseia por algo novo e se dedicam a buscar um novo estilo com inspiração na música de concerto do séc. XX. Começam a surgir dois estilos para atender a essa demanda o Bebop, normalmente realizados em pequenos grupos e foco na improvisação, e o Progressive jazz, realizado com grandes grupos de música e com o foco em uma música bastante planejada e escrita, com valorização de formas musicais mais extensas. Sobre este segundo estilo pode-se afirmar que Herman, juntamente com Stan Kenton (1911-1979), Dizzy Gillespie (1917-1993) e Boyd Raeburn (1913-1966), desempenhou um importante papel, Simon (1974, p. 32).

2.3 O encontro de Herman e Stravinsky

Há muita especulação sobre como se deu o encontro de Stravinsky com Woody Herman. É possível encontrar estórias romantizadas de jornalistas que mencionam que Stravinsky, supostamente um fã de Herman e sua orquestra, teria decidido compor em homenagem ao *band leader*. Tal narrativa pode ser contestada uma vez que o compositor, na sua condição de recém imigrado, não estava numa situação economicamente confortável, e apresentava suas finanças comprometidas pelo fato dos royalties que recebia da Europa não serem tão numerosos como antes, juntamente com o fato dos EUA não participarem da Convenção de Berna relativa a direitos autorais. Sua renda, neste momento, provinha de atividades como regente e de comissões. Tal situação chegou ao ponto de Stravinsky ser constrangido¹⁵ a permitir que a produção do

¹⁵ Como a Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas não era vigente nos EUA, os estúdios Disney poderiam legalmente utilizar-se da Sagração da primavera sem pagar nada ao autor. No entanto, foi acertado um contrato onde Stravinsky se viu obrigado a

filme *Fantasia* de Walt Disney tivesse total liberdade para modificar sua obra-prima, a *Sagração da primavera*, incluída nesse filme (WALSH, 2001, p. 34). Outra versão deste episódio seria a de que o advogado de Herman teria especulado com Stravinsky sobre a possibilidade de escrever para a sua banda. Segundo Herman, Stravinsky teria lhe dito: “Estou escrevendo algo para você. Será meu presente de natal para você e para a banda” (STRAVINSKY *apud* HERMAN e TROUP, 1994, pp. 64-65). O advogado de Stravinsky teria então ligado para o advogado de Herman ressaltando que, devido às condições financeiras do compositor, seria apropriado e necessário um pagamento pela obra. O fato é que foi feita a composição, estreada, gravada e editada, com a dedicatória a Woody Herman.

O famoso compositor russo, há muito tempo um seguidor do jazz americano [...] ficou muito interessado em Herman e sua banda após ouvir *Caldonia*, *Bijou* e *Goose gander*. De maneira similar, sem que Stravinsky soubesse, Woody e seus músicos são há muito tempo fãs de Stravinsky e suas obras. Após ouvir essas gravações, Stravinsky decidiu que os músicos de Woody seriam o melhor meio [media] para realizar suas obras com o espírito e interpretação apropriados. Assim sendo, Stravinsky escreveu o *Ebony Concerto* especialmente para o famoso clarinetista, desta maneira realizando efetivamente a mais extraordinária da união entre duas escolas do pensamento musical – jazz e ‘moderno’. (Publicitários da Columbia Record *apud* LEES, 1995, p. 127)

Como foi observado anteriormente, é bem verdade que nesse momento a carreira de Herman estava passando por algumas alterações, os músicos almejavam uma nova maneira de se expressar, segundo expressões utilizadas por eles mesmos, buscavam músicos que tocavam de maneira “moderna”, ver Herman e Troup (1994, pp. 47-48). É possível que a aproximação com Stravinsky esteja de certa forma relacionada a essa busca, por um estilo que fizesse referência à “música séria”, para usar outro termo empregado pelos próprio Woody.

Eu não sou um músico sério, em nenhuma acepção da palavra. Eu nunca passei muito tempo ouvindo música séria. Mas estou seguro

autorizar cortes e demais alterações no uso de sua obra pelos estúdios Disney, conforme descrito por WALSH (2001, p. 34).

sobre essa peça (*Ebony Concerto*) e tenho certeza de que Stravinsky o fez durante toda a vida. Ele propõe coisas estranhas no instrumento, com total conhecimento do instrumento para conseguir um determinado som, um sentimento específico, vindo de algum lugar. Isto a torna (a peça) muito difícil. (HERMAN *apud* LEES, 1995, p. 132)

É do mesmo período a composição *Prelude, fugue and riffs* (1949) de Leonard Bernstein (1918-1990) também dedicada a Woody Herman. É neste mesmo momento que Herman e sua orquestra, juntamente com outros, desenvolve um estilo que viria a ser considerado como precursor do chamado de *progressive jazz*.

2.3.1 Ebony concerto

Ebony Concerto teve sua estreia no Carnegie Hall em Nova Iorque em 1946. Algumas circunstâncias envolvendo o contexto histórico/econômico no período de produção desta peça são dignas de nota. Talvez a mais importante seja decorrente do fato da música ser dedicada a Woody Herman, a quem coube estreá-la

O próprio Stravinsky se incumbiu de dirigir os ensaios e a gravação. Para a estreia, no entanto, a direção ficou a cargo de Walter Hendl, regente assistente da New York Philharmonic. Stravinsky havia na mesma data uma turnê pela Europa que, por motivos econômicos não poderia deixar de fazer, (HERMAN e TROUP, 1994, p. 66).

O clima durante os ensaios era tenso tanto para Stravinsky como para Herman e seus músicos. Os músicos, na sua maioria, não possuíam treinamento em música de concerto, o próprio Woody recorreu a conselhos de músicos de orquestras sinfônicas da região para conseguir um bom desempenho na execução da peça. Por sua vez, Stravinsky percebeu a necessidade de escrever a peça em 4/4, ou 2/2, em função da necessidade de seus intérpretes, o que teria constituído uma mudança de seu estilo composicional, normalmente apresentando frequentes alterações nas fórmulas de compasso. Convém observar que a peça foi composta temporalmente distante do ano de 1959, ano de lançamento do álbum *Time out* do quarteto de Dave Brubeck, também pela Columbia, que inaugurava o uso de diferentes fórmulas de compasso no jazz.

Era difícil para nós imaginarmos, mas, uma simples fórmula de compasso em 4/4 estava dando-nos um grande problema. Ele (Stravinsky) me contou que era uma tortura para ele, mas ele tinha que fazê-lo se fosse escrever para músicos de jazz. (HERMAN e TROUP, 1994, p. 66, t.n.)

2.3.2 Igor

Igor é uma peça bastante curta, seu registro em fonograma de 1946 conta com apenas 2'42" de duração. Sua importância deve-se principalmente ao fato da composição ser dedicada a Igor Stravinsky, no período de mútua colaboração entre o compositor de *Sagração da primavera*, Woody Herman e os demais músicos que integravam sua orquestra.

A composição é de autoria de Red Norvo (1908-1999), vibrafonista da orquestra Woody Herman na época, e Milton "Shorty" Rogers (1924-1994), trompetista e arranjador da mesma orquestra. No entanto, como é comum na prática de jazz, há seções que preveem uma maior liberdade aos intérpretes, seja de forma individual (improvisos), ou na forma de *head arrangements*¹⁶. O que, de certa maneira, transfere, em parte, a função criativa também aos intérpretes. Este estudo tratará mais adiante de detalhes relativos à forma e seções abertas em capítulo dedicado especificamente à análise.

A orquestra de Woody Herman ficou reconhecida por utilizar uma instrumentação um pouco diversa das demais¹⁷. A orquestra compreendia quatro saxofones (sendo três tenores e um barítono), cinco trompetes, três trombones, e o

¹⁶ Arranjo de cabeça em tradução livre. Esse tipo de arranjo tem por característica sua criação de forma coletiva, colaborativa. Muitas vezes acabava por se desenvolver em uma forma fixada através da prática, uma vez que estes arranjos eram tocados repetidas vezes da mesma forma nos concertos e gravações. "Uma interpretação coletiva feita por uma banda ou auditivamente pré-fabricada; transmitida "de ouvido" em contraste ao uso de notação musical" [t.n.] (STURM, 1995, p. 208)

¹⁷ O desenvolvimento da instrumentação utilizada nas *big bands* decorre de um longo processo. Alguns autores tratam desse tema elaborando um histórico de utilizações que remonta aos anos 1920 e, ainda que apresente variações, consolida-se com as bandas de *swing* dos anos 1940. Observa-se a utilização mais recorrente de saxofones (geralmente dois altos, dois tenores e um barítono), quatro trompetes, quatro trombones e seção rítmica (guitarra, piano, contrabaixo e bateria). Para maiores informações acerca das mudanças na instrumentação das *big bands* ver: Bands (jazz) (2003), Gioia (1997, pp. 105-116) e Krohn (2001).

acréscimo do vibrafone à seção rítmica composta por guitarra, piano, contrabaixo e bateria¹⁸. Além desses instrumentos, o próprio Herman tocava clarinete, saxofone alto ou cantava, dependendo do arranjo. No encarte da edição especial, Herman (2004), é apresentada a ficha técnica dos fonogramas de *Igor*, o que deixa clara a opção de utilizar, nesta peça, um conjunto menor de instrumentos/instrumentistas. Constituído de nove músicos, os fonogramas com essa formação eram comercializados sob a denominação de *Woody Herman and his woodchoppers*.

(Q) WOODY HERMAN AND HIS WOODCHOPPERS: Sonny Berman (tp), Bill Harris (tb), Woody Herman (cl, as, vcl), Flip Phillips (ts), Red Norvo (vib), Jimmy Rowles (p), Billy Bauer (g, arr), Chubby Jackson (b), Don Lamond (d), Shorty Rogers, Ralph Burns (arr).

Chicago, May 13, 1946

4541-1	Igor (SR-arr)	Col 37228
4541-5	Igor (SR-arr)	previously unissued
4541-4	Igor (SR-arr)	previously unissued

Figura 1 - Detalhe da ficha técnica, (COMPLETE COLUMBIA RECORDS, 2004).

Apesar do título e da homenagem é difícil atribuir alguma característica da escrita stravinskyana à peça de Norvo e Rogers. No entanto, este estudo busca compreender através da comparação destes fonogramas e partituras, procedimentos composicionais, técnicas de orquestração, enfim, decisões musicais tomadas em decorrência do choque entre essas duas forças musicais.

Neste capítulo foram observadas algumas questões contextuais a respeito de Stravinsky e Herman que poderiam auxiliar na compreensão de escolhas composicionais dos autores. Ainda que as forças musicais convergentes aqui apresentadas sejam originadas em práticas diferentes entre si, nomeadamente a música de concerto europeia modernista de Stravinsky e o jazz orquestral da costa oeste estadunidense de Woody Herman, percebe-se um ponto em comum: a música negra estadunidense desenvolvida

¹⁸ O uso de naipe de saxofones com quatro músicos (três tenores e um barítono) se consolidou somente com o *Second herd* entre 1947 e 1969 com a popular gravação de *Four Brothers* (1947). Já na primeira formação, *First herd*, Herman apresentava os metais divididos em cinco trompetes e três trombones.

no bairro do Harlem em Nova Iorque nas primeiras décadas do séc. XX. Foi também observado como cada uma dessas forças apropria-se dessa música em momentos e formas distintas. Se por um lado Stravinsky apontava para uma utilização de material temático e uma escrita inspirada no improviso de jazz negro estadunidense, expressamente nos seus “retratos escritos de improviso”, Stravinsky e Craft (1963, p. 87), de maneira similar àquela utilizada pelos artistas primitivistas, Herman, por sua vez, segue uma corrente ditada pelo mercado onde orquestras de jazz, incluindo aquelas formadas por músicos brancos, passam a imitar as orquestras do novo estilo do Harlem, o “hot” jazz negro, acrescentando a este uma maior exigência e conseqüentemente maior profissionalismo por parte de seus músicos, a fim de atender a demandas do público, rádios e gravadoras.

Os eventos e circunstâncias que acarretaram no encontro de Stravinsky e os músicos da orquestra de Woody Herman determinaram, em grande medida, a própria estrutura musical das peças *Ebony Concerto* e *Igor*. Tendo em vista que tais circunstâncias influenciaram os processos composicionais dessas duas peças em uma situação dialógica entre seus autores, nos parece importante buscar instrumentos metodológicos capazes não apenas de propor uma análise formal dos objetos, mas que agregue ao estudo analítico as informações contextuais apresentadas. A proposta aqui sugerida é observar os objetos em um plano pluridimensional, ou seja, buscar uma metodologia interdisciplinar que possa relacionar fenômenos observados em diferentes planos. Uma primeira sugestão é a familiarização com a área da literatura comparada. Um dos pressupostos deste trabalho é que, em virtude de seu caráter interdisciplinar, os atuais estudos em literatura comparada podem fornecer ferramentas metodológicas úteis a uma análise musical.

3. Apontamentos para uma análise informada por uma abordagem comparativa

Neste capítulo serão agregados aos conceitos e métodos comparativos, abordados anteriormente, as discussões e metodologias que contribuíram para a construção de diálogos entre diferentes campos de estudo e a análise musical comparada pretendida neste trabalho. Na bibliografia consultada destacamos os estudos relacionados à contextualização histórica, bem como questões pertinentes a aspectos sociais e culturais que de alguma forma se relacionam com pessoas, obras de arte e fatos históricos abordados neste estudo. As discussões prévias acerca da fricção entre música de concerto e jazz também contribuíram para a construção de uma análise informada. Ainda neste capítulo foi pormenorizado o procedimento de transcrição adotado referente à peça *Igor* de Red Norvo e Shorty Rogers, bem como a descrição das ferramentas computacionais utilizadas no processo. Outro ponto abordado neste capítulo refere-se a uma fundamentação teórico-analítica calcada nos estudos de jazz e música popular. Neste sentido, as fontes utilizadas traçam um panorama que envolvem discussões acerca de harmonia, construção melódica, perspectiva histórico-analítica da escrita para orquestra de jazz, dentre outras questões pertinentes. Também são fornecidas neste capítulo as terminologias e procedimentos analíticos utilizados especificamente em análises texturais das peças objetos deste estudo. Para conduzir tais análises foi necessário, em um primeiro momento, especificar a terminologia adotada, bem como, obter uma melhor compreensão de aspectos relacionados a dependência e interdependência textural.

3.1 Materiais utilizados na contextualização histórica

Para uma melhor compreensão das relações entre os atores envolvidos, no que compreendemos como uma produção colaborativa entre Igor Stravinsky e Woody Herman, foram utilizados materiais que contribuíssem na tarefa de esboçar um

panorama do contexto histórico do período (1945 a 1946) no local onde se desenvolveram as atividades composicionais e posteriormente interpretativas (Los Angeles, EUA). A fim de realizar uma análise informada, foi necessária uma compreensão de conceitos e discussões em temas afins como modernismo na música do século XX, primitivismo, história e desenvolvimento do jazz, o movimento *Harlem Renaissance* e sua relação com Duke Ellington, cultura popular e alta cultura, cultura de massa e indústria cultural, desenvolvimento de novos estilos de jazz na década de 1940 como o bebop e o progressive jazz. A literatura relacionada a esses temas permitiu cotejar questões relacionadas a técnicas composicionais dentro de um contexto maior que levasse em consideração fatores como questões relacionadas a um local e período histórico específicos e também as relações humanas e de mercado acerca da produção Stravinsky-Herman.

Para uma contextualização acerca de Woody Herman e sua orquestra foram utilizados: Herman e Troup (1994) e Lees (1995). Trata-se de materiais biográficos abordando a vida e obra de Woody Herman. Estas publicações contribuíram neste estudo permitindo uma melhor compreensão de quem era Herman e o que ele representava para o jazz no período de 1945 a 1946, bem como forneceu dados acerca das relações de Herman com os músicos de sua orquestra e das relações de Stravinsky com Herman e seu músicos no período colaborativo que envolve a produção, ensaio e execução de *Ebony Concerto*.

Para uma compreensão do ponto de vista histórico de Stravinsky foram utilizados: Stravinsky e Craft (1963), Stravinsky (1947), Walsh (2001), Bullard (1971), Taruskin (1996) e White (1986). Os estudos mencionados foram utilizados no sentido de fornecer dados acerca de estilo, técnicas composicionais, relatos pessoais acerca de Stravinsky.

No campo da arte modernista, incluindo-se aqui tópicos específicos como primitivismo e música no século XX, utilizou-se a contribuição de: Arnold (1932), Watkins (1994) e Rubin (1984). As obras mencionadas auxiliaram na compreensão de movimentos no campo da música e de outras manifestações artísticas, de caráter modernista, no século XX. As publicações mencionadas também tratam da relação de

Stravinsky com os artistas, obras de arte e demais pensamentos artísticos relacionados ao modernismo do século XX.

Acerca do desenvolvimento do jazz, a partir de uma perspectiva histórica, foram utilizados: Wintz (2007), Watson (1995), Collier (1987), Tucker (1993), Simon (1974), Owens (1995) e Bebop (1991). Estas publicações fornecem não apenas um panorama histórico, mas também descrevem alterações de características estilísticas no jazz em um período que se inicia nos anos 1920 e segue até os anos 1950, muitas vezes abordando questões relacionadas a contextos históricos, socioculturais e econômicos acerca dos músicos de jazz e da indústria cultural.

3.2 Literatura acerca da dicotomia jazz e música de concerto

Na busca de uma análise informada, além de informações e discussões prévias sobre temas que remetem à contextualização histórica e biográfica dos autores, foi também necessário revisitar uma literatura que desse conta das relações entre o jazz e a música de concerto. Uma discussão própria acerca desse tema já fora abordada anteriormente em artigo e comunicação científica durante o processo de pesquisa (FIGUEIREDO e PADOVANI, 2018).

Dentre as fontes utilizadas nesta pesquisa destacamos: Mellers (1967), Parsonage (2005) e Lange (2016).

O Artigo de Mellers (1967), é dedicado exclusivamente à relação de Stravinsky com o jazz, buscando características nas obras do autor de *Sagração da Primavera* que corroborem uma utilização do material jazzístico como fonte.

Em Parsonage (2005) apresenta-se uma quantidade considerável de informações com a finalidade de instruir intérpretes interessados em uma interpretação informada de *Ebony Concerto*. As informações presentes variam desde informações biográficas, mas também aborda a interpretação dada pelo próprio Stravinsky através de sua direção dos ensaios para o concerto no Carnegie Hall, bem como do fonograma produzido para a Columbia Records.

Além dessas discussões, um outro artigo, contemplando, de um lado, um músico e líder de orquestras de jazz e, de outro, um compositor e regente de música de concerto, fora publicado em 1947. Trata-se do artigo publicado na revista *Esquire* envolvendo as argumentações de Gene Kruppa e Leonard Bernstein¹⁹ acerca de uma possível (ou não) influência do jazz sobre a música de concerto à época (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947). Neste artigo coube a Kruppa defender que não há influência do jazz sobre a música de concerto enquanto Bernstein defenderia a posição contrária. É de se notar que tal questão, devido à sua complexidade, dificilmente seria resolvida à contento em meia dúzia de páginas de revista, no entanto alguns aspectos levantados pelos autores foram relevantes ao comparar as peças musicais que são objetos deste estudo.

Kruppa, que inclusive se equivoca ao nomear a peça de Stravinsky feita para Herman e sua orquestra²⁰, defende a posição de que o jazz somente poderia fazer uma real contribuição, à música como um todo, se tanto a composição quanto a performance ficassem a cargo de músicos que estejam à vontade (*at home*) com o idioma (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947, p. 46). Em seu texto, o baterista e líder de banda também fornece um retrato do período, onde músicos novos estariam quebrando um paradigma inerente ao jazz naquele momento, que diz respeito ao acesso a um treinamento em música de concerto por parte de músicos de jazz. Kruppa cita um caso específico de um músico de sua orquestra cujo pai seria um famoso músico de concerto, e, portanto, teria dado essa instrução ao filho. Observa-se aqui uma questão importante que fornece um dado referente a uma mudança em curso, no período, no que se refere ao perfil do músico de *big band*.

Bernstein, por sua vez, faz também suas contribuições ao tema. Primeiramente o autor fornece o que nomeia como, “algumas informações históricas preliminares”, sobre uma possível formação de uma música nacional estadunidense nos moldes do nacionalismo romântico europeu, (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947, p. 47). No

¹⁹ O Próprio Bernstein escreveria em 1949 o seu *Prelude, Fugue and Riffs*, também uma obra de encomenda para a orquestra de Woody Herman, acabando por nunca ter sido executada por esta orquestra. Há, no entanto, várias gravações desta peça, incluindo registros para a televisão com o próprio Bernstein regendo, bem como a gravação feita pela orquestra de Benny Goodman.

²⁰ No artigo Kruppa menciona o título *Ebony Suite*. (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947)

entendimento de Bernstein, esse desenvolvimento envolveria três períodos. O primeiro, segundo o autor, caracterizado pela utilização de melodias oriundas dos povos negros e indígenas dos EUA, durante o séc. XIX, sob uma influência de Dvorak e de sua *New world symphony*, em um procedimento em afinidade com o nacionalismo europeu. O segundo a partir da década de 20 do século XX, com uma apropriação do jazz por parte de Gershwin, mas ainda sob grande influência dos modelos formais europeus, o que o autor caracteriza como uma “sinfonização” (*symphonization*), na tradição dos mestres europeus, do material jazzístico (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947, p. 152). O autor inclui nesta categoria trabalhos anteriores de Stravinsky como *L’Histoire du soldat*, e menciona que apesar da genialidade de Stravinsky, seus trabalhos “jazzísticos” seriam, em verdade, Stravinsky + jazz. Finalmente, o terceiro período compreenderia a década de 1940 ou exatamente o momento de escrita e publicação do artigo (1947). Bernstein caracteriza a música deste período através de aspectos como um novo conservadorismo, um período inclinado à reflexão, uma reconsideração dos valores tradicionais. Segundo o autor, aquele seria o momento ideal para ter uma “absorção sóbria” de tudo o que já havia acontecido e teria portanto uma consequente oportunidade para desenvolver um verdadeiro estilo estadunidense derivado do inconsciente, sendo assim, seria a música deste período aquela que o autor indica ter um débito de gratidão para com o jazz (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947, p. 152). O autor tece ainda comentários sobre a impossibilidade do que chama de “música popular” poder realmente influenciar a música de concerto em virtude desse tipo de manifestação cultural apresentar características essencialmente comerciais e por não constituir um material genuinamente “tradicional”, mas sim uma apropriação de fontes tradicionais, ainda assim, o compositor e regente confessa sua predileção por algumas canções representantes desse estilo.

A “canção popular” não teve, e nem poderá ter qualquer influência sobre a música séria. Ela foi criada para o dinheiro, cantada para o dinheiro, e morre quando o dinheiro para de circular. Ela é imitativa, convencional, e sem emoção. Isso não se relaciona com o fato de que há muitas dessas canções das quais eu gosto. Eu gostaria de ter escrito *I get a kick out of you*; mas, devo insistir que o senhor (Cole) Porter não tem nenhuma influência sobre a música séria. (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947, p. 153) [t.n.]

Outra questão abordada por Bernstein diz respeito a processos de sincopação associados ao jazz, o que define como: colocar um acento em um tempo fraco, ou em um local inesperado, ou ainda, antecipar uma nota ou retardá-la em relação ao que seria normalmente indicado. O autor faz um esforço para tentar explicar a um público possivelmente leigo alguns processos de sincopação. Ainda que este estudo não se detenha sobre os detalhes de sua explicação, compreendemos a importância desse aspecto rítmico na assimilação do jazz por uma outra linguagem musical, neste caso específico, a música de concerto.

As questões abordadas no pequeno artigo de 1947, auxiliam na compreensão de que práticas aparentemente distanciadas aos nossos olhos e ouvidos, como o jazz, especificamente o das grandes orquestras de baile, e a música de concerto, a partir da perspectiva de um artigo escrito há setenta anos não se distanciavam tanto. Observa-se que muitas vezes esses diferentes estilos compartilhavam salas de concerto. É sabido que algumas pessoas frequentavam tanto os concertos de orquestras sinfônicas como os das bandas de jazz além de consumir ambas as músicas na forma de discos e programas de rádio, e muitas vezes, os profissionais de ambas as músicas possuíam relações familiares ou de amizade²¹.

Um outro artigo que contribuiu para esta pesquisa foi Lange (2016). O autor trata da relação de Stravinsky com o jazz sob a perspectiva de diferentes versões/interpretações. O autor enumera uma grande quantidade de adaptações de *Sagração da Primavera* por pequenos grupos jazzistas ou mesmo *big bands*. Lange (2016) menciona ainda composições ou improvisos de jazz que fazem menção à *Sagração*, além de mencionar a aproximação da música de *big bands* no período de 1940 a 1950 com a moderna música de concerto do século XX. Notadamente o autor relata a predileção de gerações de jazzistas por Stravinsky.

²¹ No artigo é mencionado que o repórter é recebido na residência de Kruppa ao som de Delius, Ravel, Milhaud, Stravinsky e Debussy. Outra informação dá conta de que o artigo fora motivado por conta de uma discussão entre Kruppa e David Broekman, um regente de música de concerto, em um clube onde Kruppa tocava. O próprio Kruppa, no texto, refere-se a Bernstein como sendo seu amigo. Kruppa também faz menção ao trompetista de sua orquestra, Red Rodney, filho de um músico “sinfônico”. (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947)

...não é surpresa que muitas gerações de músicos de jazz tem sido e continuam sendo atraídos pela música de Stravinsky, esses músicos encontram seus próprios modos de responder às características únicas dessa música. Apesar de terem havido correntes na história do jazz (considere, entre outros exemplos, as peças de piano de Bix Beiderbecke, Ellington em seu o período inicial e a já mencionada influência de Chopin e sua irmandade com o ragtime), pelos anos 1940 e 1950, arranjadores de *big bands* com inclinações modernistas estavam expandindo seus vocabulários harmônicos através da observação de exemplos da música de concerto, e Stravinsky, Debussy e Bartok se demonstraram imediatamente mais palatáveis do que o intrincado sistema serial de Schönberg. Mas era Stravinsky quem os jazzistas visavam quando desejavam uma imagem de vanguarda (*avant-hip*) – mesmo que não houvesse uma aparente conexão musical. (LANGE, 2016) [t.n.]

O artigo de Lange (2016) menciona além do *Igor* de Rogers e Norvo, outras produções de orquestra de jazz em homenagem à Stravinsky, notadamente: *Boyd meets Stravinsky* em interpretação de 1946 de Boyd Raeburn Orchestra, *A Bird in Igor's yard* pela orquestra de Buddy De Franco em 1949 e *Igor* na interpretação da orquestra de Clare Fisher de 1963. Observa-se que a opção por *Igor* na interpretação da orquestra Woody Herman no recorte deste estudo deve-se ao período colaborativo onde o próprio Stravinsky compõem e dirige ensaios e sessão de gravação com a orquestra de Herman.

3.3 Processos transcrpcionais e ferramentas computacionais

Na realização deste estudo foram verificados alguns problemas ao cotejar uma peça com forte ênfase na notação, como *Ebony Concerto*, e outra, com características que remetem a uma prática fundamentada na oralidade, como é o caso de peças do repertório jazzístico e, como acredita-se, é o caso da composição de Shorty Rogers e Red Norvo. Um dos desafios propostos foi realizar uma comparação visual das peças através de suas partituras. A busca por uma partitura de *Igor*, seja impressa ou manuscrita, em diferentes acervos embora desejável, acabou mostrando-se infrutífera²²

²² Uma versão impressa da peça *Igor*, datada de 1947, foi localizada na British Library, porém não se logrou sucesso na obtenção de uma autorização para reprodução por parte dos detentores dos direitos autorais. A Charling Music Corp., empresa responsável pela impressão à época foi

É bem verdade que atualmente seja possível, partindo de um arquivo digital de áudio, através de uma escuta de máquina, gerar uma partitura através de *software* de maneira automatizada, no entanto, uma utilização que gere uma partitura com um mínimo de precisão depende da inserção de parâmetros específicos por parte do utilizador. Assim sendo, mesmo com as ferramentas computacionais disponíveis, o papel da pessoa que transcreve, bem como o seu treinamento é fundamental para um bom resultado.

Neste estudo, para a confecção de uma transcrição de *Igor*, foram utilizados um grupo de ferramentas computacionais com finalidades diversas, a destacar: *software* destinado à editoração eletrônica de partitura, banco de instrumentos virtuais VST²³, ferramentas específicas para transcrição e *software* de análise espectral, uma DAW²⁴, uma ferramenta de edição em multifaixas de áudio. Um controlador MIDI²⁵ conectado ao computador também foi utilizado.

O editor de partituras utilizados foi o Finale (2017). A principal função deste *software* é a de proporcionar a edição e formatação de partituras para posterior impressão ou exportação em formato digital. O *software* possui recursos adicionais para além daqueles relacionados com sua função principal, como por exemplo, um sistema de reprodução das notas inseridas, semelhante a um sequenciador, permitindo inclusive a sua utilização conjunta com um banco de instrumentos virtuais. O resultado sonoro obtido, ainda que não substitua uma orquestra real, permite que rapidamente se corrija alguma nota, ou ainda que se perceba em tempo real a entrada de alguma nota errada.

A opção em bancos de instrumentos VST utilizada foi o Garritan Jazz & Big Band (2010). Optou-se por esse banco por reunir em apenas um banco os timbres utilizados no grupo orquestral a ser transcrito, outro fator que favoreceu essa escolha se deve à compatibilidade com o *software* de edição, assim como o amplo material

²³ Instrumentos VST (Virtual Studio Technology).

²⁴ Digital Audio Workstation.

²⁵ Neste caso específico, um teclado como o de um piano que se comunica com o computador através do protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface), há outros tipos de controladores MIDI que funcionam através de *pads* de percussão ou por meio da transdução do som/sinal de instrumentos de corda ou sopro para este protocolo.

documental no que se refere à instalação e utilização do banco VST com o *software* de edição.

Foram dois os *softwares* específicos para transcrição utilizados neste estudo o Capo (2016) e o Transcribe! (2016). São recursos comuns a esses softwares a possibilidade de a partir de um sinal digital de áudio que contenha o material a ser transcrito, manipular o material no sentido de tornar sua execução mais lenta a fim de proporcionar ao transcritor uma melhor compreensão de notas, especialmente onde há uma grande sucessão de notas em um pequeno intervalo de tempo. Outro recurso comum aos dois *softwares* remete à aplicação de filtros frequenciais, ressaltando ou atenuando frequências que correspondem àqueles instrumentos que se deseja transcrever ou atenuar aqueles que estejam soando conjuntamente com o material a ser transcrito. Um recurso presente apenas no Transcribe! (2016) diz respeito à possibilidade de, através de um analisador espectral embutido no programa, fazer uma leitura das frequências presentes através de um gráfico no estilo de um *piano roll*. Conforme detalhado a seguir esse recurso mostrou-se deveras útil no processo transcricional. Outro recurso presente no Transcribe! (2016) corresponde à possibilidade de através de um clique de mouse fazer soar o material presente naquele exato ponto, esse recurso mostrou-se eficaz na identificação de notas e vozes dos instrumentos de sopro principalmente em ocorrências muito curtas como *staccatissimo*, o efeito produzido é o de um som contínuo, enquanto se segura o clique do mouse, onde originalmente se apresentava um acorde no naipe de sopros em *staccato*.

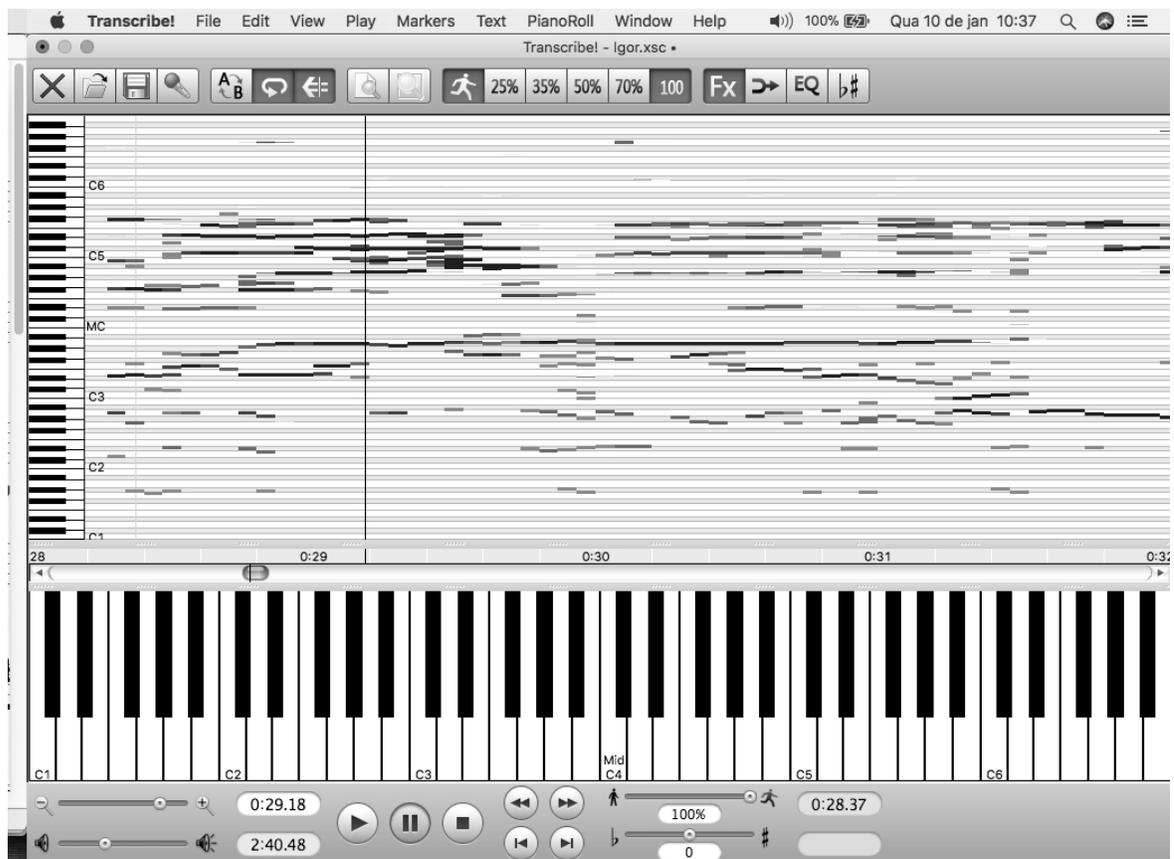


Figura 2 - Tela do Transcribe! com piano roll e acorde de sopros em 29".

Um outro *software* utilizado foi o Sonic Visualizer (2019). Este programa possui amplos recursos em análise espectral e na disposição gráfica dessas informações. Neste estudo foi utilizado em casos mais específicos onde desejava-se confirmar a presença ou não de determinadas frequências em trechos musicais. Mostrou-se útil na transcrição ao auxiliar na identificação da disposição de notas utilizadas especificamente em acordes feitos em instrumentos de sopro.

O DAW utilizado foi o Reaper (2019), a utilização desse *software* proporcionou através da atribuição de cada fonograma a uma multifaixa uma rápida visualização através da representação de suas amplitudes a fim de observar parâmetros como duração dos fonogramas, presença de diferenças no planejamento dinâmico e formal das versões.



Figura 3 - Os três fonogramas de Igor em tela do Reaper.

b) Descrição do processo de transcrição

Em um primeiro momento foi realizada a audição dos três fonogramas de *Igor* disponíveis em Complete Columbia Recordings of Woody Herman and his Orchestra & Woodchoppers 1945-1947 (2004). O material impresso no encarte também trouxe informações que se mostraram valiosas no processo transcritivo, notadamente, a identificação dos fonogramas, bem como, a data da gravação e a listagem de músicos participantes. A identificação dos músicos e instrumentos permitiu uma maior precisão no processo de reconstrução da orquestração utilizada.

fonograma A	Álbum lançado em 78 RPM (Columbia Records, 1946)
fonograma B	Take 4, não lançado na época, disponível em reedição digital de 2004 (Mosaic Records)
fonograma C	Take 5, também não lançado na época, disponível em reedição digital de 2004 (Mosaic Records)

Tabela 1 - Diferentes fonogramas de Igor presentes em reedição digital de 2004.

Em um segundo momento passou-se à atividade transcritiva propriamente dita através da audição do fonograma e utilização de *software* de editoração eletrônica

de partituras (FINALE, 2017). Neste processo foram utilizados instrumentos como violão e o controlador MIDI como ferramentas de teste a fim de confirmar a informação musical percebida. Após a reprodução nos instrumentos musicais, alturas e durações, bem como outras informações relevantes como articulações, inflexões e dinâmicas foram inseridas no editor de partituras. Neste momento também foram identificados os trechos que demandariam recursos adicionais na tarefa de transcrição. Em determinadas situações o instrumento a ser transcrito encontrava-se em um segundo plano, onde a sonoridade de outro instrumento prevalecia, seja por um condicionamento da dinâmica utilizada, ou por características timbrísticas inerentes à região do instrumento utilizada. Em outras situações uma sucessão rápida de notas ocorria em um curto espaço temporal dificultando a obtenção de um resultado preciso referente às alturas das notas. Por vezes, além da quantidade de notas apresentadas em pequeno intervalo temporal, a articulação utilizada também não favorecia a percepção. Em outros momentos um bloco de notas era apresentado em *staccatissimo*, o que também não favorecia à identificação imediata da disposição de notas utilizadas.

Após a identificação desses trechos críticos, passa-se a uma nova etapa transcritiva através da utilização dos *softwares* específicos de transcrição (CAPO, 2016 e TRANSCRIBE!, 2016). Nesta etapa do processo três procedimentos específicos se destacam, consistindo o primeiro deles na tarefa de alterar através dos programas o andamento do fonograma sem com isso alterar as alturas. Observa-se que há um limite de quanto é possível tornar mais lento o trecho musical desejado, uma vez que tal procedimento apresenta alterações no material original não só de natureza frequencial, mas também ocasiona o surgimento de ruídos. O segundo procedimento adotado nesta etapa refere-se à aplicação de filtros frequenciais ao material original. Neste ponto trabalhou-se em duas frentes, em determinadas situações a estratégia adotada foi aquela de ressaltar frequências específicas, ou intervalos de frequências, a fim de tornar um instrumento mais audível, favorecendo a tarefa de transcrição. Em outras circunstâncias a estratégia foi a contrária, ou seja, a de atenuar frequências, ou intervalos frequenciais, a fim de mascarar algum instrumento cuja sonoridade estivesse prevalecendo sobre a do instrumento objeto da transcrição. O terceiro procedimento refere-se a um recurso

específico do Transcribe! (2016), onde através de um clique de mouse foi possível artificialmente sustentar o som de um acorde de instrumentos de sopro em *staccatissimo*, facilitando dessa maneira a reconstrução do *voicing* utilizado.

Uma outra etapa do processo transcricional refere-se a uma observação de análises espectrais a fim de dirimir dúvidas sobre a presença, ou não, de determinadas notas, seja em ocorrências melódicas, no meio de algum fraseado, seja em contextos harmônicos, verificando a incidência de determinadas frequências em formações cordais.

Após os procedimentos adotados o resultado obtido foi uma representação gráfica em partitura correspondendo à introdução e ao material temático utilizado no fonograma A, que fora utilizado na prensagem da mídia em 78 RPM.

3.4 Ferramentas metodológicas a partir de uma perspectiva da música popular

No campo da música popular diversas obras contribuíram no sentido de fornecer a este estudo um ferramental teórico analítico abrangendo estudos de harmonia sob uma perspectiva do repertório e da prática do jazz, materiais que demonstram um conjunto de procedimentos utilizados em escrita para grandes formações orquestrais de jazz, bem como outros materiais que traçam um panorama do arranjo para grupos orquestrais de jazz através de um amplo recorte temporal.

Dentre os materiais utilizados como referencial teórico Levine (1995) e Nettles (2003) auxiliaram na compreensão de fenômenos decorrentes da prática do jazz. No caso de Levine (1995) as contribuições se relacionam com apresentação de material escalar, e de progressões harmônicas de grande importância no desenvolvimento da linguagem do jazz, notadamente, *Rhythm changes*²⁶ e *Coltrane changes*²⁷.

²⁶ Referimo-nos aqui à progressão harmônica utilizada primeiramente na obra *I've got rhythm* (1930) dos irmãos Geroge e Ira Gershwin e que serviria como modelo harmônico repetido quase que literalmente em inúmeras obras jazzísticas, conforme apresentado em Levine (1995, p. 237)

²⁷ Aqui nos referimos à estratégia harmônica adotada por John Coltrane em grande parte de suas composições que consistia em apresentar diferentes centros tonais em uma mesma composição, geralmente peças curtas em formato *standard*, geralmente modulando em intervalos de terças maiores a exemplo do que ocorre por exemplo em *Giant Steps* gravada em sua primeira versão

A publicação de Nettles (2003) se apresenta como um material didático ao estudante de jazz. Apesar de suas características direcionadas a uma utilização em sala de aula, destacamos a sua contribuição nesse estudo, principalmente na utilização (em uma utilização restrita aos repertórios de jazz e música popular) de conceitos como o de “tensões disponíveis”, bem como sua antítese “notas evitadas”, no contexto melódico-harmônico em composições/arranjos tonais pertencentes a esse repertório, Nettles (2003, p. 1)

Tensões disponíveis são notas diatônicas não pertencentes ao acorde, as quais localizam-se um tom acima de uma nota do acorde (uma nona maior reduzida em uma oitava). Elas são chamadas “disponíveis” porque são diatônicas, e, elas funcionam bem em um *voicing* ou em uma nota melódica sustentada. (NETTLES, 2003, p. 1) [t.n.]

Notas harmonicamente evitadas, também chamadas de notas evitadas, são evitadas harmonicamente, mas disponíveis melodicamente como notas de aproximação ou notas de passagem. Se uma nota evitada é utilizada em um *voicing* de acorde, ou em uma nota sustentada na melodia, ela causa choque inaceitável com as notas do acorde. (NETTLES, 2003, p. 1) [t.n.]

As publicações de Levine (1995) e Nettles (2003) mostraram especialmente úteis ao contribuir para uma compreensão da questão das inflexões no blues e no jazz, notadamente, aquelas relacionadas às chamadas *blue notes*, auxiliando sobremaneira em um estudo que pretende abordar a relação da utilização desses recursos em peças musicais advindas de um lado a partir das tradições relacionadas à prática do jazz e de outro lado, com origens na música de concerto europeia do século XX.

Também contribuíram nesse estudo as publicações de Pease e Pullig (2001) e Lowell e Pullig (2003). Os estudos mencionados fornecem proposições que visam criar um ferramental de recurso ao compositor/arranjador de jazz. Ambas as publicações, porém com abordagens distintas, partem de uma perspectiva pragmática da utilização de

em 1959. Levine (1995, p. 353-370) demonstra modelos harmônicos adotados em composições de John Coltrane e apresenta dentro do repertório jazzístico outras composições de outros autores onde o paradigma coltraneano, no que diz respeito à estratégia harmônica, fora observado.

recursos relacionados a temas como tratamento melódico, harmonia, condução de vozes, disposição de notas em estruturas cordais (*voicings*), instrumentação e orquestração.

Pease e Pullig (2001) buscam especificamente treinar o arranjador na utilização de recursos harmônicos “não terciários”, ou, não baseados em estruturas cordais estruturadas através do empilhamento de intervalos de terça. As estruturas abordadas em Pease e Pullig (2001) consistem na disposição cordal (*voicings*) em quartas, em segundas (clusters) e estruturas triádicas superiores (*upper structures*). Notadamente os autores reforçam que tais recursos não estavam presentes no repertório jazzístico antes de 1959, onde Miles Davis inauguraria essas utilizações a partir de seu álbum *Kind of Blue*.

Lowell e Pullig (2003) aborda uma série de procedimentos a serem observados na escrita para grandes grupos orquestrais de jazz, dentre os assuntos contemplados mencionamos: técnicas de disposição de notas em estruturas cordais (*voicings*); técnicas de escrita em bloco, em segundo plano (*background*) e *shout chorus*; discussões acerca do estilo comumente utilizado por compositores/arranjadores como Duke Ellington, Count Basie e Gil Evans; e análise de arranjos de *big band*. Os autores também reforçam que o ponto focal do material é a escrita para os instrumentos de sopro nas orquestras de jazz, e que, embora não seja o principal objeto do estudo, a escrita detalhada e clara para a seção rítmica (piano, contrabaixo, bateria e, frequentemente, guitarra) também é condição fundamental para o “sucesso” do arranjo, (LOWELL e PULLIG, 2003, p. vi).

Outras fontes utilizadas neste estudo remetem a uma perspectiva teórico-prática a respeito de procedimentos de escrita para *big bands* através de um recorte temporal. Referimo-nos aqui a Wright (1982) e Sturm (1995)

Wright (1982) define alguns parâmetros analíticos úteis principalmente à atividade criativa no campo da escrita para orquestras de jazz. Através de uma análise comparativa de arranjos de Sammy Nestico, Thad Jones e Bob Brookmeyer, o autor aborda questões acerca de: *voicings*, orquestração, texturas, construção melódica, ponto climático, acordes de passagem e acordes substitutos. É particularmente interessante

observar uma utilização pioneira de gráficos de representação dinâmica utilizados nas análises dos arranjos, um recurso que atualmente seria facilmente obtido através da utilização de *softwares* de análise espectral como o Sonic Visualizer (2019).

Sturm (1995), também um estudo comparado, traça um panorama da escrita de arranjos para orquestras de jazz desde os anos 1920 até a data da publicação do estudo. A metodologia adotada por Sturm (1995) envolve a análise de 35 arranjos de três composições representativas do jazz e uma canção representativa do *standard* estadunidense, possibilitando dessa forma a percepção e análise das diferentes técnicas e procedimentos utilizados por arranjadores em um período de mais de setenta anos tendo como objeto as mesmas quatro composições.

3.5 Terminologia utilizada em análises texturais a partir de proposta de Berry (1987)

No campo da teoria e análise musical foram utilizados conceitos a partir de Berry (1987). O próprio autor explica os objetivos pretendidos com sua publicação:

...avançar em uma melhor compreensão de estruturas e experiências, através de uma exploração sistemática dos elementos estruturais e suas importantes inter-relações, esquematizando uma variedade de abordagens em análises de sucessões direcionadas de eventos envolvendo tonalidade, melodia, harmonia, textura e ritmo – cada um desses tratado em grande parte de sua gama de operações potenciais. (BERRY, 1987, p. 1) [t.n.]

O autor conduz a discussão através de amplos capítulos dedicados para cada um dos aspectos contemplados, notadamente: tonalidade, textura e, por fim, ritmo e métrica. Dentre esses o segundo capítulo destinado a conceitos e procedimentos relacionados à análise textural foi particularmente útil a este estudo.

As proposições de Berry (1987) interagem com discussões prévias acerca de parâmetros texturais, retomando termos recorrentes em diversos estudos que, apesar de estarem presentes em discussões de grande parte das obras relacionadas à teoria e

análise textural, careciam de uma conceitualização mais clara e que pudesse ser adotada por um conjunto maior de teóricos e pesquisadores, formando uma espécie repertório conceitual comum, no que diz respeito a um ferramental conceitual utilizado no campo da análise textural.

Em Berry (1987) são abordados os conceitos utilizados na análise textural, dentre esses ressaltamos, densidade, compressão, e sua possível relação com dissonância; aspectos qualitativos e quantitativos relacionados à textura²⁸; relações de dependência e interdependência entre componentes simultâneos; progressão e recessão textural; relações de compensação e complementaridade entre texturas.

O autor indica ainda soluções para o que considera como “problemas de classificação e terminologia” (BERRY, 1987, p. 191), partindo do próprio conceito de textura, mas propondo também uma conceitualização do que chama de “termos amplamente utilizados com significação convencional relativamente firmes” [t.n.], propondo uma sistematização desses termos, a qual foi adotada neste estudo. Dentre os conceitos utilizados destacamos aqueles que permitem atribuir qualidades às construções texturais como: polifônica, homofônica, cordal, dobramento, heterofônica, heterorrítmica, sonoridade, contrapontual, monofônica, dentre outras.

Textura é compreendida como o elemento da estrutura musical formado (determinado e condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes projetando os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles. (BERRY, 1987, p. 191) [t.n.]

Também consta da proposta do autor uma sistematização dos prefixos homo-, hetero- e contra-, utilizados em conjunto com o ferramental conceitual descritivo, gerando construções como: homorrítmica, contradirecional, heterointervalar, e tantas outras. Tais construções teórico-analíticas são especificadas pelo autor através de explicações e exemplos. Esse ferramental também contribuiu para melhor fundamentar as observações durante as análises das peças objetos desse estudo.

²⁸ Berry (1987) argumenta que fatores relacionados à interação e inter-relação textural são de natureza qualitativa em oposição a uma discussão que favorece questões relacionadas à densidade, o que caracterizaria uma natureza quantitativa (BERRY, 1987, p. 185).

4. Análise

Este capítulo apresentará considerações analíticas acerca das obras que compõe o recorte desse estudo. *Ebony Concerto* e *Igor* foram escolhidas a partir de uma perspectiva que as considera como representativas do período de colaboração entre Woody Herman e Igor Stravinsky. As obras compartilham de alguns aspectos comuns que permitem agrupá-las em um mesmo conjunto, dentre esses aspectos destacamos: a destinação a um mesmo grupo de músico que as interpreta²⁹ e o recorte temporal que envolve criação e execução em concertos e fonogramas (entre os anos de 1945 a 1946). Em um primeiro momento detém-se o foco especificamente na composição de Stravinsky abordando aspectos texturais, harmônicos, assim como questões relacionadas à instrumentação, e outras mais. Posteriormente analisa-se a peça de Roger e Norvo a partir de parâmetros semelhantes àqueles utilizados em *Ebony Concerto*. Por fim, é realizada uma análise comparada amparada pelos estudos preliminares ressaltando-se pontos de dissenso entre as técnicas composicionais utilizadas nas duas obras, e, em um segundo momento, são apresentados pontos tangenciais relacionados aos processos composicionais empregados.

4.1 Aspectos específicos de *Ebony Concerto*

Neste subcapítulo abordaremos aspectos de *Ebony Concerto* procurando compreender as escolhas composicionais utilizadas, a partir de parâmetros como construção rítmico-melódica, tratamento textural, instrumentação e planejamento seccional. A fim de identificarmos os trechos tratados nos exemplos analíticos propostos, nos referenciaremos através de números de ensaio, conforme dispostos na edição de 1946.

²⁹ No desenvolvimento das análises serão analisadas especificamente questões relacionadas ao grupo instrumental utilizado em cada uma das peças.

A fim de melhor, e com mais rapidez, nos referenciarmos aos exemplos musicais provenientes da partitura, adotaremos neste estudo as seguintes convenções: para indicar em qual movimento encontra-se o trecho musical referido, nos utilizaremos de algarismos romanos. Para indicar o número de ensaio, apresentado dentro de quadrados na partitura, usaremos algarismos indo-arábicos, e letras quando for o caso, após os dois-pontos. Para indicar compassos posteriores ou anteriores às marcas de ensaio recorreremos às indicações “+” ou “-”, respectivamente, seguidas da quantidade de compassos indicada entre colchetes, ex. +[3]. Assim sendo, se desejarmos nos referenciar ao trecho apresentado no terceiro compasso após o número de ensaio 9 no primeiro movimento, poderemos simplesmente recorrer à legenda I : 9+ [3].

4.1.1 Tratamento textural

O compositor utiliza diferentes construções criando contrastes texturais em toda a peça. Algumas texturas empregadas são bastante recorrentes. Percebe-se a predileção pela construção em camadas, também chamada estratificada, onde instrumentos, ou grupo de instrumentos, são sobrepostos de tal maneira que passam a constituir linhas ou camadas, que, conforme os exemplos discutidos a seguir, podem ser independentes ou interdependentes, no que diz respeito à hierarquia e relação entre essas linhas. As camadas de *Ebony Concerto* apresentam variedade na maneira que são construídas, ora apresentando uma melodia com acompanhamento, ora sugerindo uma melodia em primeiro plano com uma melodia secundária sendo tocada simultaneamente. Para uma melhor compreensão, descreveremos, no que se refere à densidade da textura, três tipos de disposições observáveis nas diferentes subseções: texturas constituídas por uma camada, duas camadas e três camadas. Também procuraremos observar a textura estratificada de *Ebony Concerto* e suas possíveis relações com os termos empregados por Berry (1987, p. 192-196), aos quais denomina como “termos amplamente utilizados com significação convencional relativamente firmes” [t.n.].

a) Texturas formadas por uma camada

Observam-se, em toda a peça, trechos musicais onde apenas uma informação, ou ideia musical, é percebida. Ainda que apenas uma ideia seja apresentada,

convém exemplificar e explicar os diferentes usos que Stravinsky faz desse tipo de construção.

a.1) Monofonias

Melodias sem acompanhamento, apresentadas por instrumento solo conforme é possível encontrar em III:2.

a.2) Construções cordais

Encontram-se também texturas onde instrumento, ou grupo de instrumentos, apresentam diferentes vozes, produzindo acordes sustentados ou reiterados, conforme se observa em III:2+[2] e em III:36. Observa-se nessas estruturas a característica “homorrítmica”, utilizando aqui a terminologia adotada por Berry (1987, p. 192-196).

a.3) Construções corais

Por vezes o compositor opta por uma textura “homofônica”, “homorrítmica” e “heterointervalar”, (BERRY, p. 192-196). Tais estruturas aproximam-se de um tipo de construção textural usada amplamente na escrita para *big bands*. Estas formações em *solí* são geralmente apresentadas por um dos naipes de sopros que compõem esse tipo de formação instrumental, como ocorre por exemplo em I:16.

a.4) Homofonias heterorrítmicas

Outras texturas, ainda com apenas uma camada musical, fazem uso de uma disposição “heterorrítmica” (BERRY, 1987, p. 192-196). Ainda que apresentem diferentes divisões rítmicas, tais diferenças apenas confirmam a ideia apresentada, seja pelo uso de fragmentos fraseológicos, como apresentado em II:3a, ou pelo uso de apoios sobre células rítmicas presentes na ideia principal, como em I:9 e I:9a. Outra situação semelhante à descrita acima é apresentada em II:4, neste caso específico, trompetes e trombones se alternam no intervalo de uma semicolcheia, criando uma textura

constituída de apenas uma camada, ainda que “heterorrítmica”.

The image shows a musical score for a 4/4 time signature. The instruments listed are Solo Cl., Cls. (1, 2, 3), Trpts. (2, 3, 4, 5), Trbns. (1, 2, 3), and Harp. The score is divided into measures, with a first ending bracketed and numbered (1) and (2). The music features a melodic line in the Solo Cl. and Cls. parts, accompanied by a rhythmic accompaniment in the Trpts., Trbns., and Harp. parts. The Trpts. and Trbns. parts are marked with *p* and *sim.* dynamics. The Harp part is marked with *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

Figura 4 - Exemplo de utilização de homofonia heterorrítmica em II:4.

b) Texturas formadas por duas camadas

A exemplo das estruturas em uma camada, também são utilizadas na peça texturas em duas camadas, no entanto, as escolhas texturais da peça, no âmbito de estruturas em duas camadas, recaem sobre dois casos de melodia acompanhada. Não foi observada estrutura polifônica em duas camadas, ou, estruturas com duas melodias contrapontísticas em textura de duas camadas. O autor reserva este recurso estrutural para estruturas em três camadas.

b.1) Melodia com acompanhamento rítmico

Em alguns trechos da peça observa-se uma linha melódica, em estrutura “homofônica” (BERRY, 1987, p. 192-196), seguida de um acompanhamento com maior movimentação rítmica, seja através de acordes reiterados ou de estrutura coral “contrarrítmica” (BERRY, 1987, p. 192-196) em relação à melodia. Em I:4, observa-se uma “homofonia” coral em primeiro plano por saxofones e acompanhamento por

instrumentos da seção rítmica, em II:2-[1], há uma estrutura semelhante, onde um coral de trompetes executa linha melódica em *legato* com acompanhamento de harpa. Em III:11, também é apresentada essa estrutura, melodia em *legato* pela trompa e acordes reiterados por clarinetes e seção rítmica.

The musical score for Figure 5 consists of eight staves. The top three staves are for Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Clarinet Bass (Cl. b.), all playing a melodic line in a staccato style with a piano (*p*) dynamic. The Cor (Cor.) part plays a melodic line in a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a *espr.* (espressivo) marking. The Harp (Hp.) part is silent. The Guitar (Guit.) part plays a rhythmic accompaniment of chords in an *arco - spiccato* style. The Cello (Cb.) part plays a rhythmic accompaniment of notes. The Drums (Bat.) part plays a rhythmic accompaniment using brushes (*Brush*).

Figura 5 - Textura de melodia (trompa) com acompanhamento rítmico, em III:11.

b.2) Melodia com acompanhamento estático

Este caso assemelha-se ao anterior, diferenciando-se apenas pelo tipo de acompanhamento, aqui construído com notas sustentadas, sem movimentação rítmica. Como exemplos citamos: I:17, onde o clarone sustenta uma nota pedal sob o solo do clarinete ou III:33, onde um coral de saxofones e madeiras executa a melodia acompanhado pelos demais instrumentos em notas longas.

c) Texturas em três camadas

As estruturas em três camadas predominam em toda a peça, confirmando a opção de Stravinsky pela escrita estratificada nesta composição. A exemplo das

estruturas em uma e duas camadas, as estruturas em três camadas também são apresentadas em diferentes formas.

c.1) Estruturas heterorrítmicas

Há trechos da peça com características mais rítmicas que melódicas, onde não é possível encontrar uma melodia *cantabile*, mas sim uma preponderância do caráter rítmico, como ocorre em I : 6- [1]. Neste breve trecho (dois compassos), que serve como elemento de transição para a melodia a ser apresentada por trompa e piano, não necessariamente observa-se uma camada em primeiro plano, mas sim três ideias rítmicas simultâneas, os trompetes 1 e 2 em *sforzando*, o coral de saxofones e o acompanhamento de instrumentos da seção rítmica (harpa, contrabaixo e tontons). As três camadas são apresentadas em diferentes configurações rítmicas, “heterorrítmicas” (BERRY, 1987, p. 192-196).

c.2) Melodias com acompanhamentos rítmico e estático

Outra estrutura utilizada é a melodia com dois acompanhamentos, um ritmado e outro com notas longas (estático) como é possível observar em I : 12, onde clarinete e trombone 1 apresentam a melodia em primeiro plano, enquanto o clarone sustenta notas longas e demais instrumentos (metais, contrabaixo e bateria) fazem um acompanhamento ritmado.

c.3) Polifonia a duas vozes com acompanhamento rítmico

Outro uso da estrutura em três camadas apresenta uma melodia *cantabile* simultaneamente com uma linha contrapontística contrastante em *staccati*, sobre um acompanhamento quase pedal (são alternadas as notas Si_b-Fá), conforme pode-se

observar

em

III:3.

The musical score for Figure 6 is a multi-staff arrangement. It features the following parts and markings:

- Cl. (Clarinet):** Two staves (1 and 2). Staff 1 has a box with the number 8 at the beginning and a box with the number 4 at the end. Dynamics include *p* and *sim.*
- Ten. S. 1 (Tenor Saxophone):** One staff. Markings include *Solo*, *mf cant.*, and *sim.*
- Harp:** Two staves. Marking: *mf plucked and stopped*.
- Guitar:** One staff. Marking: *mf pizz.*
- Bass:** One staff. Marking: *p*.
- T. T. (Trombone):** One staff. Marking: *fell*.

There are also boxes with the numbers 3 and 4 at the bottom of the score, corresponding to the measures shown in the image.

Figura 6 - Polifonia a duas vozes com acompanhamento rítmico em III:3.

Além das estruturas apresentadas convém observar como se dá a interação ou passagem de uma textura a outra durante a peça. Por vezes essa “modulação” textural é obtida através de estruturas aditivas com o acréscimo de uma nova camada, em outros momentos é possível notar a substituição de uma camada por outra, I:6- [1], onde a camada de trompetes é substituída pela melodia de trompa e piano em I:6+[2] (com anacruse).

Além dos processos de adição e substituição encontram-se também situações onde a textura tem um comportamento semelhante à polifonia imitativa, onde antes de terminar uma ideia, outra já começa a ser apresentada, não sendo possível portanto através do recurso de um imaginário corte transversal na partitura separar com exatidão dois contextos texturais, conforme apresentado em I:14, onde uma das camadas da estrutura anterior (neste caso, o acompanhamento estático) é estendida nas estruturas de transição seguintes, I:14 e I:14+[3] (com anacruse).

1 camada	Monofonias	Instrumento solo, sem acompanhamentos	III : 2
	Construções cordais	Acordes sustentados ou reiterados	III : 2+ [2] III : 36
	Construções corais	Homofônica, homorrítmica, heterointervalar, <i>solí</i>	I : 16
	Homofonias heterorrítmicas	Heterorrítmica, apenas uma ideia	II : 3a I : 9 I : 9a II : 4
2 camadas	Melodia + ac. rítmico	Melodia com acompanhamento com movimentação rítmica, sem polifonia	II : 2 - [1] III : 11
	Melodia + ac. estático	Melodia com acompanhamento estático, notas longas, sem polifonia	I : 17 III : 33
3 camadas	Estruturas heterorrítmicas	Preponderância do ritmo sobre a melodia	I : 6 - [1]
	Melodia + ac rítmico + ac. estático	Melodia, acompanhamento rítmico e acompanhamento estático, sem polifonia	I : 12
	Polifonia a 2 + ac. rítmico	Polifonia a 2 vozes e acompanhamento rítmico	III : 3

Tabela 2 - Estruturas texturais de *Ebony Concerto*.

4.1.2 Harmonia

No que se refere à harmonia, a peça analisada apresenta uma grande variedade de recursos utilizados. Foram observados os contextos harmônicos e suas relações de encadeamento cordal bem como sua relação com sobreposições melódicas em melodias acompanhadas. Também foi contemplada a maneira como são construídos seus acordes e sua relação com a linguagem harmônica em comparação a grupos instrumentais de semelhante formação à época.

a) Estratégia harmônica

Não seria possível caracterizar toda a peça dentro de um rótulo como atonal, modal, tonal ou politonal. No entanto, percebem-se trechos onde um desses modelos parece exercer uma maior preponderância. Do início de I até I:4- [1], por exemplo, é

apresentado um centro em Si₁ maior, confirmado pelos acordes de trompetes gerando cadências do tipo (I – vii^o – I) e posteriormente (I – V) reiterado em I : + [3] e I : + [4].

Um outro momento onde é percebido um direcionamento a um centro tonal é o tema apresentado em I : 10- [1] até I : 14- [1]. Aqui, ouve-se o material temático em Mi₁ maior sobre acordes reiterados em E₁ com sétima maior. A construção harmônica é pouco convencional se levarmos em conta a produção para *big bands* à época, contando com acréscimo da quarta justa (Lá₁) ao acorde bem como um pedal em Fá. Outras características, que induzem à uma escuta mais tonal do trecho em questão, dizem respeito a uma movimentação melódica entre o primeiro e quinto grau da escala, bem como a presença da sensível.

Nota-se em I : 10a a reexposição do tema, apresentado primeiramente em I : 10- [1], aqui a retomada do material temático é feita no tom da dominante, caracterizando um procedimento típico do classicismo que, ainda que recorrente na música de concerto, não consiste em um recurso comum no repertório jazzístico. O material cordal neste trecho também é contrastante com o apresentado anteriormente.

Em II, o tema inicial é apresentado na tonalidade de Fá menor. Assim como no segundo material temático do 1^o movimento (em I : 10- [1]), a percepção tonal é reforçada pela presença da sensível e o quinto grau da escala na melodia. O acorde formado por piano e trombones confirma essa percepção ao construir um acorde de Fá menor. A nota da ponta do acorde apresentada pelo trombone 1 caminha gerando uma movimentação melódica/harmônica conforme demonstrado na figura 4.

The image shows a musical score for two instruments: Tbn (Trombone) and Pn (Piano). The Tbn part is in the bass clef and consists of five measures. Above the staff, the chords are labeled: Fm, Fm(maj7), Fm7, Db/F, and Fm. A box with the number '1' is placed above the first measure. The Pn part is in the grand staff (treble and bass clefs) and also consists of five measures. The first measure is marked with a dynamic 'p' (piano). The melody in the right hand and the accompaniment in the left hand are shown with notes and rests.

Figura 7 – Estrutura harmônica de II : 1.

Em III é apresentado o tema inicial com um forte centro em Ré menor. A harmonia é apresentada através de um mesmo acorde que se repete, construído sobre as notas Ré, Si, Sol, Dó nos trompetes e guitarra. O contexto harmônico e escalar sugere o modo dórico. Neste trecho, a melodia é apresentada em uníssono por instrumentos graves (clarone e contrabaixo), o que confere um forte peso à nota Ré apresentada em tempo forte nos dois primeiros compassos o que dá a sensação de um baixo na fundamental em Ré, ainda que nos instrumentos utilizados na construção de acordes a nota mais grave seja o Dó.

Em III : 3, é apresentada uma variação do material do início do movimento também em Ré menor. Convém notar que aqui o material escalar utilizado na melodia é bastante reduzido se limitando às notas Ré, Fá, Sol e Lá. Na seção rítmica (harpa, guitarra e contrabaixo) ocorre uma alternância entre as notas Si \flat e Fá. A percepção que temos da melodia, limitada do ponto de vista escalar, é que essa alterna entre os graus sem sair de um suposto centro, observemos que três das quatro notas melódicas são formadoras do acorde do grau I, Ré, Fá e Lá.

Em III : 11 e III : 12, o material escalar da melodia sofre nova fragmentação, reduzindo-se apenas às notas Ré e Fá. O contexto harmônico é também alterado, surgindo a tétrede de Dó menor com sétima realizado por seção rítmica (harpa, guitarra e contrabaixo) e madeiras.

A sugestão de um contexto modal não se dá apenas pelo material escalar, mas também pelo contexto harmônico, como observado no início de III. Uma outra situação onde há a sensação da utilização modal acontece no acorde em III:15- [1]. Neste trecho, o acorde é tocado pela harpa e se configura em um Fá menor com a sétima e nona menor, caracterizando o modo frígio. O modo é confirmado pela movimentação melódica Sol₂ - Fá em uníssono de trompa e saxofone barítono. A guitarra também está presente no acorde, mas apenas tocando em oitavas a fundamental, dobrando notas da harpa.

b) Construção de acordes

Em toda a peça o autor emprega diferentes métodos na construção de acordes. Em determinadas situações o acorde é resultado de uma preponderância da escrita horizontal sobre a vertical, já em outras, percebe-se a utilização de acordes até então pouco convencionais para a prática de *big bands*, notadamente aqueles decorrentes da sobreposição de intervalos de segunda (clusters), de quartas, bem como a utilização conjunta de intervalos não usuais como por exemplo a presença da terça maior e da quarta justa em um mesmo acorde³⁰.

Logo no início da peça é possível observar em seus compassos iniciais (de I a I+ [4]) a presença de acordes com intervalos de segunda (clusters). Nota-se no trecho em questão uma prevalência da condução de vozes sobre o pensamento vertical, o que proporcionou uma disposição pouco usual se comparada com a escrita harmônica de *big bands* do período. Convém observar que atualmente as formações cordais em clusters estejam presentes em manuais de escrita para *big band* (PEASE e PULLIG, 2001;

³⁰ Convencionou-se na escrita harmônica de jazz, desenvolvida durante o século XX, evitar, na construção de acordes, intervalos considerados dissonantes como os de segunda menor e de sua forma composta, a nona menor. Observa-se que, dentro de tal contexto musical, esses intervalos são aceitos em notas melódicas, como bordaduras, notas de passagem e apojeturas. Há uma exceção à regra no que diz respeito ao acorde dominante com tensão de nona menor. Essa metodologia tem sido adotada em publicações relacionadas à harmonia direcionada ao jazz e à teoria do jazz sob o conceito de *avoid notes*, ou notas evitadas, em oposição a outro conceito amplamente adotado, o de tensões disponíveis ao acorde ou *available tensions*. Conforme pode-se observar em Levine (1995, p. 477), Nettles (2005, p. 1) e Pease e Pullig (2001, p. 46-47), dentre outros.

contexto no qual ele é empregado aqui, a utilização da nomenclatura da harmonia funcional não é a mais indicada. Percebe-se aqui uma preponderância das características timbrísticas e de sua utilização rítmica sobre um possível pensamento harmônico funcional.

Percebe-se em determinados momentos acordes com uma distribuição quartal em oposição à usual forma fechada de terças empilhadas. Este tipo de distribuição não consistia de uma prática usual para o repertório de *big band*, ainda que posteriormente se tornasse usual, constando inclusive de manuais para escrita de arranjos, como observado em Pease e Pullig (2001, pp. 70-91) e Lowell e Pullig (2003, pp. 73-82).

Em I:9, encontra-se um acorde executado na guitarra com distribuição quartal. A estrutura do acorde aqui apresentado consta apenas de quartas justas: Ré, Sol, Dó e Fá. Em I:9a novamente é apresentado um acorde quartal na guitarra, desta vez utilizando-se de quartas justas além de um intervalo de quarta aumentada: Lá, Ré, Sol, Dó e Fá#.

Em determinados pontos observa-se o uso de poliacordes, ou uma utilização simultânea de diferentes acordes em diferentes instrumentos, como em III:2+[2]. Aqui o poliacorde apresentado é constituído por um acorde de Si bemol dominante aos trompetes, sobre um acorde de Ré menor ao piano. Em III:23+[2] novamente é apresentado um poliacorde. Desta vez o piano toca um acorde que pode ser compreendido como uma téttrade de Ré menor com a sétima maior, enquanto trompetes tocam um Sol maior. Uma possível solução seria compreender este acorde como um Sol dominante com tensão de décima primeira aumentada na terceira inversão, mas não parece ser o caso, tendo em vista o que parece ser uma utilização comum em Stravinsky de acordes favorecendo características timbrísticas ao invés de uma utilização cadencial, funcional .

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tpts.' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Above the Tpts. staff, there are two chord symbols: 'III: 2+[2]' and 'III: 23+[2]'. The notation consists of treble clefs, a common time signature (C), and clusters of notes on the staff lines. The Tpts. staff shows a cluster of notes in the first measure for 'III: 2+[2]' and a cluster in the second measure for 'III: 23+[2]'. The Pno. staff shows a cluster of notes in the first measure for 'III: 2+[2]' and a cluster in the second measure for 'III: 23+[2]'. The notes are grouped together, representing the reduction of polychords.

Figura 9 - Redução de poliacordes utilizados em III:2+[2] e III:23+[2].

Acordes com utilização de clusters	I a I+[4] III:11 I:10a
Acordes quartais	I:9 I:9a
Poliacordes	III:2+[2] III:23+[2]

Tabela 3 - Construção de acordes em *Ebony Concerto*.

c) O acorde como elemento estruturante

Em toda a peça o autor opta por designar formações cordais para encerrar seções, ou movimentos, realizando uma espécie de confirmação do centro tonal/modal apresentado ou apresentando um acorde com características modulantes, que “preparam” uma nova seção. Nota-se uma grande incidência de uso de acordes nestes contextos específicos em oposição a uma utilização mais recorrente no repertório de *big band* onde instrumentos da seção rítmica, piano, contrabaixo e guitarra, produzem acordes, exercendo uma função de acompanhamento rítmico harmônico durante toda a execução de uma peça. É possível, através desta observação, notar nesta peça, uma utilização dos instrumentos da seção rítmica mais próxima da música de concerto do que da prática comum em orquestras de jazz.

Em I:9, ouve-se um acorde na guitarra com distribuição quartal encerrando a seção, exercendo uma função de transição entre seções da peça. Essa utilização de acordes é percebida em outros momentos com a mesma função, ainda que os acordes utilizados sejam outros, como em I:14, onde guitarra e harpa executam acorde triádico em Mi maior. Em I:9a, contrastando com I:9, também é utilizada uma formação em

quartas, porém diferente daquela utilizada anteriormente, também exercendo uma função de transição.

Para o encerramento de II é apresentado um Fá maior utilizando intervalos como sexta maior, sétima maior e nona maior, além da terça maior e quinta justa. É curioso observar que o centro tonal/modal apresentado no início do movimento era de Fá menor, e apresentando também um pequeno trecho em Si menor, em II : 3, e, ainda que não seja apresentado uma cadência V – I, a finalização do movimento em acorde no modo maior sugere a sonoridade de uma cadência picarda.

Outro acorde de final de seção que convém mencionar é o poliacorde utilizado em III:2+[2]. A estrutura interna de construção deste acorde já fora explicada anteriormente neste trabalho, no entanto, observamos aqui a sua função estruturante, a sua utilização como uma espécie de cortina entre subseções da peça.

Em III : 20, também há uma construção cordal em final de seção. Neste caso específico, Stravinsky parece emular um recurso recorrente do *blues*, onde aproximações cromáticas “resolvem” em notas do acorde, gerando um efeito semelhante às *blue notes*³². Observa-se que o acorde apresentado é uma téttrade em Si_b maior, com sua sétima maior, tocado ao piano, harpa e guitarra. Trompete 2 faz a aproximação cromática sétima maior “resolvendo” na fundamental, e depois segue-se o trompete 1 com a aproximação terça menor se dirigindo à terça maior. Note-se que no *blues* essas conduções de vozes são bastante familiares, no entanto o contexto harmônico mais comum no *blues* seria o de um acorde do tipo dominante, contrastando com o acorde de sétima maior apresentado em *Ebony Concerto*.

Outro poliacorde é apresentado em final de seção em III : 23+[2], também em final de seção. Novamente ressaltamos que a estrutura de formação do acorde já fora

³² Aqui *blue notes* refere-se a uma utilização em sistema temperado, de notas, originariamente fora do sistema temperado, comuns aos *blues* tradicionais. Normalmente é possível encontrar tais notas em aproximações cromáticas entre a terça menor e a terça maior, quarta aumenta para a quinta justa e sexta maior para a sétima maior da escala. É comum nestes casos a utilização de técnicas como *bend* de guitarra ou glissando em instrumentos de sopro a fim de produzir uma nota fora do temperamento igual. “As terças, quintas e sétimas abaixadas em uma escala maior” [t.n.] (STURM, 1995, p. 207).

abordada neste trabalho e que neste ponto ressaltamos seu caráter estruturante, ou seja, a utilização recorrente que Stravinsky faz nesta peça de acordes como encerramento de seção ou de um movimento.

Em III:28-[2], configura-se um novo ponto de atenção no que diz respeito à utilização de acordes, onde há um encadeamento Fá maior - Sol maior. Observa-se a nota Fá#, saxofone alto 1 e trompete 3, adicionada ao acorde de Fá maior produzindo um efeito semelhante à apojatura, ou ainda, da *blue note* do *blues*. A este encadeamento segue-se outro, em III:28-[1], desta vez realizado apenas por harpa, guitarra e contrabaixo. O encadeamento apresentado, se levado em conta apenas os acordes da guitarra, apresentam Sol dominante - Fá# maior. No entanto, há no acorde de Sol dominante o baixo em Lá (harpa e contrabaixo) e a nota Sol# na harpa, o que além de resultar em um acorde com dissonâncias, apresenta nona maior e nona menor presentes no mesmo acorde. Nota-se neste encadeamento uma característica mais timbrística do que harmônica propriamente dita, ideia essa evidenciada pelo contraste entre os dois acordes, o primeiro apresentando dissonâncias e o segundo um acorde perfeito maior.

A peça é encerrada com o acorde final de Ré dominante com nona maior e quarta justa (sendo esta apresentada simultaneamente com a terça maior do acorde), podendo ser ouvido a partir de III:36. O acorde final confirma, de certa maneira, o início do movimento, ainda que o autor tenha decidido terminar a peça em um acorde maior. A configuração do acorde apresenta Ré na nota mais grave (contrabaixo, harpa e piano), bem como na nota da ponta no clarinete. O intervalo de segunda menor (ou nona menor) entre a terça maior e a quarta justa do acorde, como fora abordado anteriormente, seria algo proibitivo para o que viria depois a se configurar como uma práxis na distribuição de vozes na harmonia de *jazz*, especialmente se observarmos a posição de destaque ocupada pelo acorde, último acorde da peça. No entanto, levando-se em conta o contexto harmônico apresentado em toda a peça, o acorde final figura em conformidade com as escolhas harmônicas do autor em toda a peça.

4.1.3 Instrumentação

As circunstâncias envolvendo a decisão de se compor *Ebony Concerto* para a orquestra de Woody Herman envolvem um, pouco provável, suposto desejo de Stravinsky em homenagear o líder de banda ou então, um acerto econômico para que a peça fosse produzida. Em quaisquer dos casos, é sabido que o autor deveria escrever especificamente para o grupo de músicos liderados por Herman.

a) Adições ao grupo instrumental de Herman

A formação da orquestra de Herman já possuía certas características que a distinguia das demais *big bands*. Já no momento da “encomenda” da composição de Stravinsky a orquestra contava em seu naipe de metais com 5 trompetes e 3 trombones, de maneira diferenciada daquela que se tornaria a formação usual, 4 e 4. No caso dos saxofones a formação ainda variava muito, não estando ainda consolidada. O famoso grupo de 4 saxofones (3 tenores e 1 barítono), pelo qual a orquestra viria a ser reconhecida futuramente, principalmente devido ao sucesso da composição *Four Brothers*³³, ainda não havia sido incorporado ao grupo. Na seção rítmica era comum o acréscimo do vibrafone³⁴ ao grupo já constituído de guitarra, piano, contrabaixo e bateria.

O autor de *Ebony Concerto* opta por uma formação de *big band* estendida, utilizando nos metais o grupo já utilizado por Herman, acrescentando ainda uma trompa à formação original. Nas madeiras conta com o clarinete solista de Herman além dos clarinetes 1, 2, 3 e clarone. o grupo de saxofones conta com uma formação que se consolidou na escrita pra *big bands*, 2 altos, 2 tenores e 1 barítono. A seção rítmica contém guitarra, piano e contrabaixo, acrescentados de uma harpa. A bateria tem um tratamento especial, sendo por vezes escrita em duas pautas e com um tratamento de características mais próximas da música de concerto. Não se encontra em *Ebony*

³³ Composição de Jimmy Giuffre gravada em 27 de dezembro de 1947 pela orquestra Woody Herman, figurando como solistas os quatro saxofonistas da orquestra de Woody Herman: Zoot Sims, Serge Chaloff, Herbie Steward e Stan Getz.

³⁴ A orquestra contou com Marjorie Hyams como vibrafonista entre 1944 e 1945, sendo substituída em 1946 por Red Norvo.

Concerto, por exemplo, uma condução rítmica semelhante às empregadas nas orquestras de *jazz* do período.

b) Recursos e efeitos

São utilizados de forma diferente, em toda peça, recursos timbrísticos como utilização de variadas surdinas (*in hat*, *Harmon*, *straight*, *plunger*) por vezes combinadas com efeitos como frulato, *glissandi*, ou ainda, abertura/fechamento de campana (gerando um efeito conhecido como *wa-wa*). Também na bateria são explorados diferentes recursos timbrísticos, como o uso de baquetas de feltro e vassouras. Na harpa há ampla utilização de um tipo específico de *staccato*, conforme observado nas indicações “*plucked and stopped*” na partitura. Ainda na harpa, é notada uma única ocorrência de acorde com utilização de harmônicos (II : 4- [1]). Há na guitarra uma utilização de trêmolo em I : 15, cuja sonoridade remete à utilização da técnica em naipe de instrumentos de corda friccionada, ainda que aqui seja executado por apenas um instrumento de cordas pinçadas.

Figura 10 – Trompetes, explorando efeito wa-wa, ao final de I em *Ebony Concerto*.

c) Utilização de timbres compostos

O uso de instrumentos solistas em determinadas passagens recai sobre diversos instrumentos como trompete, trompa, saxofone alto, saxofone tenor realizando a linha melódica temática em diferentes trechos, mas sobretudo, cabe ao clarinete de Herman e ao piano, executado por Jimmy Rowles, a execução de pequenos trechos melódicos, com características que remetem aos concertinos de concerto grosso, presentes repertório do período barroco. A utilização de uma espécie de timbre composto, obtido através de um “duplo” instrumento, combinação entre timbre de palheta e timbre de instrumento de bocal é evidente em I:10 e I:10a, sendo que na primeira passagem são utilizados clarinete e trombone para a produção de um timbre híbrido, enquanto na segunda passagem a escolha recai sobre o trompete e saxofone barítono, a relação entre as duas passagens é clara, uma vez que se trata da mesma melodia, com pouca variação, sendo apresentada na segunda vez no tom da dominante e com esta

peculiaridade na instrumentação, que mantém as características sonoras da soma palheta a metal.

4.1.4 Outras características

Além dos aspectos abordados anteriormente outras questões ainda devem ser levadas em conta no sentido de melhor compreender algumas decisões composicionais de Stravinsky para essa peça destinada a uma orquestra de jazz. Entende-se, conforme mencionado em Herman e Troup (1994, p. 66), que não era usual para o compositor escrever para aquela formação e para músicos sem treinamento em música de concerto, e que, em decorrência desse fato, Stravinsky se encontrava em situação de compor segundo as restrições apresentadas, sem descaracterizar seu estilo. Afinal de contas, o estilo, renome do compositor e admiração por autor e obra, inclusive pelos músicos da orquestra, conduziram os atores (compositor, líder de banda, músicos, produtores) a tomarem parte nesse processo.

Um fato observado na composição é ausência de indicações de alterações de tempo. I e II possuem as indicações de andamento, por extenso e em BPMs sem quaisquer alterações durante esses movimentos. III apresenta alterações, sempre indicadas por extenso e em BPMs, indicando seções dentro do movimento. Não é observada a utilização de *ralentando* ou *acelerando* em nenhum momento da peça.

São utilizadas em vários momentos pequenas citações, ou, aproveitamento de materiais musicais apresentados anteriormente, o que confere à peça uma certa coesão. É possível compreender, por exemplo, o pequeno trecho iniciado em I:14+[1] (três compassos) como uma citação (com variação) do material que inicia I. Ainda em I, seus três compassos finais (I: 14a+[3]) são também uma retomada (com variação) do mesmo material que inicia I.

Em III observa-se uma retomada do tema inicial, quase que literal, em III:21. E depois, em III:33, esse mesmo material melódico é reapresentado, desta vez passando por um processo de variação melódica através de *aumentação*.

Outro processo de aumentação foi observado em um pequeno trecho (dois compassos) onde os clarinetes em II:3+[4] reproduzem o *solí* de clarinetes apresentado no compasso anterior com o dobro da duração.

Em determinados trechos de III observa-se uma gradual fragmentação do material escalar, diminuindo o conjunto de notas que o compõe. Primeiramente, no início de III, na melodia (clarone e contrabaixo), são utilizadas as notas: Ré, Fá, Sol e Lá. Este conjunto é mantido em III:3, chegando a ser acrescido de um momentâneo Lá, em III:9-[1]. De III:11 a III:14 o material escalar é reduzido apenas às notas Ré e Fá.

De um modo geral, as questões composicionais aqui abordadas se relacionam em maior ou menor grau dentro de uma equação onde se verifica a tensão de Stravinsky em equilibrar fatores relacionados, de um lado, às demandas da orquestra para qual *Ebony Concerto* fora escrita, e de outro, à manutenção de sua linguagem e estilo, simultaneamente evitando que sua obra fosse outra coisa que não uma composição de Stravinsky, o que, de certa maneira, também feriria as demandas pelas quais a obra fora encomendada, uma vez que, o que se esperava era uma obra stravinskyana.

4.2 Aspectos específicos de *Igor*

A composição intitulada *Igor*, gravada em 1946, composta pelo trompetista Milton “Shorty” Rogers e pelo vibrafonista Kenneth Norville “Red Norvo” é contemporânea à peça *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky, o que gera uma associação imediata entre o título da primeira e o autor da segunda. Assim sendo, embora não haja uma dedicatória evidente, como é o caso de *Ebony Concerto*, é possível compreender a peça como uma espécie de homenagem a Stravinsky. A composição é bastante curta, conta com 2’42” em seu fonograma de 1946, e apresenta semelhanças com o repertório normalmente executado pelas *big bands* da época como tema composto em forma binária (AABA), seções de improvisos e seção de *shout chorus*³⁵.

³⁵ *Shout chorus*, termo utilizado por músicos e arranjadores de *big band*, é como ficou conhecida a seção onde é desejável que o arranjador demonstre sua habilidade, normalmente apresentado após os improvisos individuais da peça e geralmente coincide com o ponto climático do arranjo.

A presente análise é baseada estritamente em fonogramas. Não foi possível, embora desejável, encontrar partitura editada ou manuscrita. Apesar de se ter conhecimento de ao menos uma edição de 1947, não foi possível ter acesso a ela e tampouco confirmar se a edição foi aquela utilizada na gravação ou se trata de uma edição “facilitada” para execução por parte de orquestras diletantes. De todo o modo, foi necessário produzir uma transcrição para melhor observar as questões analíticas. Os fonogramas mencionados consistem em três fonogramas relançados em 2004, incluindo o fonograma lançado comercialmente em 1946, bem como outros dois *takes*³⁶ gravados na mesma sessão de gravação e não lançados à época.

4.2.1 Segmentação formal e planejamento climático

A composição de Norvo e Rogers apresenta um planejamento seccional baseado em *standards* de jazz, a notar: composição em 32 compassos, tema em formato AABA, sendo cada seção composta de 8 compassos, adoção de sistema tonal, improvisos seguindo o *chorus*³⁷ do tema.

Nos fonogramas verifica-se o seguinte esquema seccional: Introdução, chorus temático (AABA), seção de improvisos (incluindo *shout chorus*), reapresentação temática apenas sobre a seção A e codeta.

Caracteriza-se por apresentar uma parte escrita para tutti de orquestra com características de construção de improviso, como trechos virtuosísticos e planejamento de clímax seguindo o encadeamento harmônico da peça, geralmente dentro da forma completa do tema (*chorus*). “Uma passagem rítmica com toda a orquestra tipicamente ocorrendo no clímax de uma composição ou arranjo de jazz” [t.n.] (STURM, 1995, p. 209). No Brasil a seção de *shout chorus* também ficou conhecida como “especial” pelos músicos e arranjadores de orquestras e conjuntos de música popular, denotando esta seção do arranjo/composição. Para uma descrição e enumeração de características comuns a *shout chorus* ver Lowell e Pullig (2003, p. 149).

³⁶ Era prática comum entre *big bands* e conjuntos de jazz a gravação de uma mesma peça várias vezes em uma seção de gravação. Por se tratar de peças com trechos de conteúdo aberto, improvisado, após a seção de gravação escolhia-se para prensagem e comercialização aquelas com a interpretação mais exitosa, levando-se também em conta a qualidade de execução e improvisação.

³⁷ *Chorus* é como é chamado uma forma completa da peça, neste caso AABA. Esta forma é apresentada na forma de melodia acompanhada, normalmente abrindo-se para seções de improviso, mantendo a mesma forma e harmonia e encerrando com uma reapresentação do material temático.

Nas seções de improviso, ainda que se observe uma regularidade na forma AABA, nota-se uma irregularidade na distribuição dos solos conforme a tabela.

Introdução			
A temática (expo)	A temática (expo)	B temática (expo)	A temática (expo)
A (improviso vib)	A (improviso vib)	B (improviso tbn)	A (improviso do tbn)
A (improviso sax. tenor)	A (improviso sax. tenor)	B (improviso tpt)	A (improviso cl)
A (shout chorus)	A (shout chorus)	B (improviso guit)	A (reapresentação do tema)
Codeta			

Tabela 4 - Proposta de segmentação de Igor

Observa-se a presença de um contraste entre a introdução e a apresentação do tema. Enquanto o primeiro possui uma forma mais livre, o segundo obedece a esta que se tornara uma das formas padrão em *jazz standards*: AABA.

4.2.2 Instrumentação

Quando se trata de *Igor*, uma observação é necessária no que se refere à instrumentação. O grupo que participa da gravação dos fonogramas de *Igor* de 1946 não é exatamente aquele conhecido como *Woody Herman and his orchestra*, como ficara conhecida a *big band* de Herman, mas sim o *Woody Herman and his woodchoppers*³⁸. Trata-se aqui de um grupo menos numeroso composto de apenas nove integrantes da orquestra de Herman, que era utilizado em determinadas gravações. A formação era constituída de: trompete, trombone, clarinete, saxofone tenor, vibrafone, piano, guitarra, contrabaixo e bateria.

³⁸ O nome do grupo deriva de uma composição de 1939, de Joe Bishop e Woody Herman, comercialmente exitosa, pela qual o grupo ficara conhecido: *Woodchopper's ball*.

No início da peça, na primeira parte da introdução, não são utilizados todos os instrumentos, mas um pequeno grupo: bateria, clarinete, guitarra e contrabaixo. Reservando dessa forma o *tutti* para uma subseção ao final da introdução.

A escolha dos instrumentos solistas para a apresentação do tema consiste na dobra de vibrafone e guitarra durante as partes A. Os instrumentos de sopro são tratados como um naipe coeso, realizando uma resposta rítmico-harmônica em A e sendo responsável pela apresentação do tema em B. Os instrumentos de sopro são, dessa maneira, tratados como um naipe, com exceção apenas da introdução e das seções de improviso individual.

4.2.3 Utilização de trechos abertos (improviso)

Como pode-se observar na tabela 4, as seções de improviso não respeitam o *chorus* da música e apresentam irregularidades na distribuição de compassos para cada solista. O trombone faz 16 compassos, enquanto a guitarra faz 8 por exemplo. Ainda que não se possa afirmar com segurança, é possível compreender que a decisão pela distribuição irregular e o escasso número de compassos disponibilizado aos improvisadores envolva questões técnicas, uma vez que a peça deveria ser de possível prensagem em disco de 78 RPM e futura radiodifusão, além da possibilidade de permitir à grande quantidade de solistas utilizados em *Igor* demonstrar suas habilidades de improvisação, como é esperado em peças desse repertório.

4.2.4 Materiais melódicos e harmônicos

A peça é construída na tonalidade de Si bemol menor. A parte A do tema é constituída apenas da progressão $i7 - V$ reiterada, enquanto que B possui uma variedade maior de acordes: $V7/IV - IV7 - V7/V7 - V7$.

Igor

RED NORVO & SHORTY ROGERS

The musical score for "Igor" is presented in a jazz chart format. It consists of 32 measures in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The score is divided into sections A and B. Section A (measures 1-12) features a melodic line with chords B \flat mi7 and F7. Section B (measures 13-20) features a melodic line with chords B \flat 13, E \flat 7, C13, and F7. Section A (measures 21-28) features a melodic line with chords B \flat mi7 and F7. Section B (measures 29-32) features a melodic line with chords B \flat mi7 and F7. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p'.

Figura 11 - Esquema melódico-harmônico de *Igor*, em modelo *jazz chart*.

Observa-se na melodia de A as notas da escala de Si bemol menor, no entanto, percebe-se a utilização da sétima maior e da segunda abaixada da escala, notas de características dissonantes que são apresentadas em parte fraca do tempo. Percebe-se ainda na parte A, a presença de um Ré natural, no entanto, esse figura como uma bordadura do quarto grau melódico.

Em B o trecho de 8 compassos é composto em dois segmentos de quatro compassos que por sua vez são constituídos de segmentos de 2 compassos, configurando um sistema de antecedentes e consequentes conforme a figura. Observa-se que b' é transposição de b . A melodia de B faz uso, assim como a de A, da sétima maior no material escalar, no entanto, em B essa dissonância é apresentada na cabeça do primeiro tempo em forma de apojatura resolvendo na fundamental do acorde. Em c a melodia recorre a cromatismos, gerando um movimento dentro da harmonia a partir da quinta justa do acorde, onde se percebe $E_{\flat}7 - E_{\flat}7(\#5) - E_{\flat}13 - E_{\flat}7(\#5) - E_{\flat}7$.

Figura 12 - Micro-segmentação em B de Igor.

4.2.5 Utilização de textura estratificada

Uma especial atenção é necessária à seção de introdução. Através da audição dos diferentes fonogramas observa-se neste trecho uma grande variação entre as três versões. A grande variedade neste trecho leva a uma hipótese de que este trecho consista, assim como as seções de improviso, em uma forma aberta. É sabido que era

prática comum na época os chamados *head arrangements*, que consistiam em arranjos coletivos combinados entre os músicos. Muitos desses arranjos após muitas repetições em ensaios e concertos acabavam por se cristalizar em uma forma fixa apesar de serem originários de uma prática, por assim dizer, de forma aberta. Parece ser o caso nas introduções nos diferentes fonogramas.

Outra questão a ser observada é a textura na introdução. Opta-se, em todas as versões, por linhas independentes cada qual executada por um instrumento diferente: bateria, clarinete, contrabaixo e guitarra. Outro ponto a ser notado é a incidência de ostinatos de pequenos trechos musicais de diferentes quadraturas, provocando deslocamentos rítmicos, apresentando um tipo de linguagem musical contrastante com todas as outras sessões da peça.

The image shows a musical score for the introduction of 'Igor'. It consists of four staves, each representing a different instrument: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Guitar (Gtr.), Double Bass (A.B.), and Snare Drum (D.S.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The B♭ Cl. staff starts with a fermata and then plays a series of eighth notes with accents, marked with a box 'A' and a dynamic of *f*. The Gtr. staff plays a series of chords, marked with a dynamic of *mf*. The A.B. staff plays a series of chords, marked with a dynamic of *mf*. The D.S. staff plays a series of eighth notes with accents, marked with a dynamic of *mf*. The score is numbered 12 at the beginning of each staff.

Figura 13 - Linhas independentes em ostinato, subseção da introdução de *Igor*.

4.3 Análise comparada

Certamente, após as análises prévias e contextualizações históricas, é de se esperar que se compreenda alguns aspectos que circunscrevem a produção e execução das duas obras objetos deste estudo. Se por um lado pertencem a uma coleção de peças escritas e executadas, em concertos, gravações e transmissões radiofônicas, para a orquestra de Woody Herman no período de 1945 a 1946, por outro lado, observam-se as diferentes experiências musicais vivenciadas pelos seus autores oriundos de práticas distintas. É do interesse dessa análise a busca por relações de semelhança ou de oposição entre técnicas composicionais utilizadas, nas obras em questão, a partir de parâmetros já discutidos como textura, harmonia, instrumentação, entre outros. Também

configura um ponto de atenção a relação entre as diferentes experiências dos músicos envolvidos e uma possível marca nas composições a serem cotejadas, bem como uma possível evidência de alteridade, ou seja, alguma utilização de recursos e técnicas musicais a partir da experiência musical do outro, seja motivada por ensejos em prestar uma espécie de homenagem, seja por uma necessidade de acomodação ao estilo, nas composições analisadas.

4.3.1 Observações iniciais

A partir das análises anteriores percebe-se, em uma leitura/audição preliminares, características gerais que colocam as peças em oposição considerando aspectos estruturais e estratégias composicionais, a notar, tratamento textural, planejamento formal ou até mesmo a própria dimensão da peça. A exemplo do que fora feito nas análises individuais de cada peça, abordaremos as questões a partir de perspectivas orientadas através de parâmetros anteriormente como textura, harmonia, estratégias melódicas, segmentação formal, entre outros.

a) Divergências quanto a forma e textura

Conforme as análises anteriores, há de se notar, em um plano mais geral, uma importante característica contrastante entre as duas peças: enquanto a obra de Stravinsky, quanto à organização textural, favorece predominantemente o uso de uma escrita estratificada, ou seja, em camadas de linhas instrumentais que se sobrepõem/intercalam, a peça *Igor* caracteriza-se por uma predominância da escrita homofônica, ou melodia acompanhada.

Partindo da informação de que os autores das peças analisadas desenvolveram suas estratégias composicionais partindo de diferentes experiências musicais, a notar, a música de concerto de tradição europeia e o jazz orquestral, executado em um contexto de baile, é de se esperar que as composições sejam divergentes tendo em vista os parâmetros analisados. Observa-se na peça de Stravinsky uma maior diversidade no que diz respeito à textura. Não se trata, no entanto, de pretender expressar uma maior qualidade, ou superioridade técnica de *Ebony Concerto* sobre *Igor*, mas tão somente indicar que são de fato obras originadas de experiências

distintas. Não se pode argumentar que uma peça mais complexa seja melhor ou mais bela do que outra, além disso, tal discussão não está prevista neste estudo.

Um fator a ser levado em conta ao cotejar as estratégias texturais nas duas obras é a duração das duas peças. Se a peça de Stravinsky dura 8'33" na gravação dirigida pelo compositor, *Igor*, por sua vez, conta com apenas 2'40" em seu registro fonográfico. A expectativa é de que, ainda que não seja uma regra, a peça mais longa necessita apresentar uma maior variedade em diversos, senão todos, os aspectos analisados, incluindo aqui as estratégias texturais. Portanto, compreende-se que, em certa medida, a peça de Stravinsky seja constituída por uma grande quantidade de seções e subseções e por uma maior variação textural, decorrente de um planejamento formal de uma peça de maior dimensão se comparada a *Igor*. Conforme foi mencionado, compreende-se que tais características resultam, entre outros fatores, da diversidade de práticas musicas vivenciadas por seus autores.

Observa-se uma oposição formal entre as duas peças logo à primeira vista, onde a peça de Stravinsky mantém uma estrutura segmentada em três movimentos, enquanto a peça de Rogers e Norvo é apresentada em um só "enunciado". Notamos que essa estratégia formal de planejamento formal em movimentos, não é exclusividade da música de concerto. Observa-se na discografia/literatura exemplos de composições no jazz anteriores às peças estudadas que se utilizam deste recurso, a notar *Black, brown and beige* (1943) de Duke Ellington, em formato de suíte, constituída de diferentes movimentos a fim de constituir uma única peça coesa de maior dimensão. No entanto, as escolhas composicionais acerca de *Igor* não contemplaram esse formato e, portanto, é natural uma expectativa onde uma peça mais longa ofereça, e, em certa medida, necessite de uma maior variedade de seções e texturas do que uma peça mais curta.

Um tipo de construção textural recorrente percebida em *Ebony Concerto* caracteriza-se por uma espécie de estrutura intercalada na transição entre duas diferentes opções texturais, geralmente coincidindo com a transição entre seções da peça, como descrito anteriormente na análise específica dessa obra. É um recurso que remete à construção de fugas ou cânones, onde uma linha melódica inicia-se enquanto outra ainda não é finda. No entanto, percebe-se que essa estratégia em *Ebony Concerto*

é utilizada não em linhas melódicas, mas no que pode ser identificado como um nível superior, gerando uma transição intercalada entre duas texturas. Pode-se compreender essa estrutura como uma espécie de “polifonia” textural. Esse tipo de estrutura opõe-se ao que parece ser mais comum no planejamento textural, como acontece por exemplo em *Igor*, onde uma organização textural termina subitamente e imediatamente, em justaposição, inicia-se outra. O uso que Stravinsky faz dessa “polifonia” textural remete a uma espécie de entrelaçamento entre texturas, não sendo possível através de uma imaginária linha vertical na partitura separar as duas texturas. Tal estratégia é atingida a partir do planejamento estratificado, onde uma camada ou mais camadas são mantidas, enquanto as demais vão sendo abandonadas ou substituídas.

10

Cls. 1

Cls. 2

Ten. S. 1

Bass Cl.

Fr. H.

Trpt. 1

1

Trbns. 2

3

Harp

Guitar

Bass

T. T.

Drs.

10

B.D.

Figura 14 - Intercalação textural entre linha do saxofone tenor e metais, III : 10.

Já em *Igor*, percebe-se um outro panorama textural constituído de um planeamento textural que, em linhas gerais, é mais simples e seccionado. A estratégia adotada é aquela de justaposição, o que faz coincidir o planeamento formal das diferentes seções da peça com as alterações na textura. Há, no entanto, uma única exceção a esse modelo que ocorre na introdução da peça, sobre o qual trataremos mais adiante ainda neste estudo.

b) Questões harmônicas

Quanto às questões harmônicas, *Igor* mantém uma estrutura semelhante aos *standards* jazzísticos. Centrada na tonalidade de Si bemol menor a parte A do tema é caracterizada pela reiteração da cadência $i - V7$, enquanto a parte B segue a progressão $I7 - IV7 - V7/IV7 - V7$. Percebe-se ocasionalmente tensões de décima terceira em acordes dominantes, sem destoar da prática harmônica usual neste tipo de repertório. A harmonia é, portanto, construída a partir de técnicas que indicam um caminho funcional bem definido, com a tônica da tonalidade definida na primeira parte através da repetição da cadência tônica – dominante e uma segunda parte que apresenta a progressão tônica – subdominante – dominante. Observa-se ainda na parte B a utilização de acorde de sétima menor em todos os graus, uma estratégia também usual em *standards* de jazz um traço estilístico que remete à utilização desse recurso em *blues*.

Ebony Concerto, por sua vez, apresenta recursos harmônicos diferentes daqueles observados na peça de Rogers e Norvo. As estratégias utilizadas por Stravinsky são bastante variadas recorrendo a reiteração de um mesmo acorde por toda uma subseção, modulações, cadências picardas, formações cordais não usuais para o repertório de *big band* à época como formações em clusters, em quartas e poliacordes.

c) Outras questões

Um ponto divergente, no que diz respeito à formação orquestral utilizada nas duas obras, deve ser mencionado. Stravinsky para realizar *Ebony Concerto* buscou uma formação de *big band* estendida acrescentando à formação uma trompa e uma harpa, além de clarinetes e clarone. Ainda em *Ebony Concerto*, recorreu-se a uma utilização diferenciada de alguns instrumentos, como a seção rítmica, conforme fora explicado anteriormente. Herman, por sua vez, grava *Igor* com uma formação orquestral bem menos numerosa reduzida a apenas nove músicos. É bem verdade que ambas levam a chancela de obras executadas em performance por Woody Herman, e poderiam, inclusive, constar de um mesmo concerto dessa orquestra. No entanto são evidentes as desigualdades relativas à instrumentação e orquestração das duas peças, por se tratar

de grupos instrumentais diferentes e pelo emprego também diferenciado dos recursos instrumentais.

Outra característica que coloca em oposição as duas obras diz respeito a presença ou não de partes abertas ou de improviso. Em *Igor* há improvisações por parte dos instrumentistas. Essa peça composta e registrada em fonograma pelos músicos de Herman está em conformidade com o repertório executado regularmente por esse grupo instrumental. Apresenta, portanto, características, como observado anteriormente, que a aproximam do repertório conhecido como *standards* de jazz, que além das características intrínsecas ao estilo a respeito de forma e tratamento harmônico, prevê também a ocorrência de improvisações. É observado um esquema de apresentação temática, seção aberta (improvisos) e reexposição temática. Às seções de improvisos são reservados trechos de oito compassos distribuídos de maneira irregular. Eventualmente um instrumentista realiza seu solo em dezesseis compassos enquanto a outros podem ser reservados apenas oito, ao trombone por exemplo são reservados dezesseis compassos enquanto ao próprio solo de clarinete de Herman são reservados apenas oito. A peça de Stravinsky por sua vez prescinde de seções abertas, apresentando na notação todo o conteúdo musical previsto na obra. É possível relacionar as duas obras como opostas se compreendermos *Ebony Concerto* como um representante cultural oriundo da música de concerto europeia e, até o período em que fora produzido, portanto uma tradição musical fortemente enraizada na notação musical enquanto *Igor* pode ser identificado como um representante da cultura oral, onde a prática de seus músicos, durante muitos anos, decorreu da imitação de frases musicais (BERNSTEIN e KUPPA, 1947, pp. 46, 118) e até mesmo de uma estruturação que prescinde da notação sendo realizada de forma oral e muitas vezes coletiva, como é o caso dos *head arrangements*.

A maioria dos jazzistas, a maioria deles, nunca ficava à vontade com a notação musical. Se eles tentassem aprender alguma coisa musical, alguma passagem, algum efeito, eles suavam isso [sweat out] no ensaio. Sua música, e eu devo mencionar novamente, da forma que a tocavam, era fechada. Ela não poderia ir muito além de onde havia iniciado. No seu próprio campo eles eram geniais, mas este campo era estreito e especializado. (BERNSTEIN e KUPPA, 1947, p. 118)

É sabido, no entanto, que o período de produção das duas obras coincide com um momento onde principalmente o jazz, ou ao menos uma parte dos músicos desse estilo, buscava uma aproximação com a música de concerto e, por extensão, buscavam uma música mais prescritiva e dependente da notação musical. Observa-se que o período histórico da produção das obras em questão é caracterizado por um ponto de inflexão que resultaria em práticas como a do *progressive jazz* nas figuras de Stan Kenton e Woody Herman entre outros. Kruppa chega a fazer menção a um músico de seu grupo instrumental que possuía fluência na música de concerto em virtude de se originar em uma família de músico de orquestra sinfônica, (BERNSTEIN e KUPPA, 1947, p. 118).

Um outro ponto perpassa as duas obras e também se relaciona, em certa medida, com questões relacionadas à oposição tradição oral e tradição escrita ou notacional, notadamente referimo-nos aos papéis desempenhados por autores e intérpretes nas duas obras analisadas. Percebe-se na peça de Stravinsky um maior controle do autor sobre a obra, observando que a partitura exerce uma função discricional da obra onde todas as informações devem estar prescritas. O espaço para a interpretação existe, porém convém ressaltar, é bastante delimitado.

A peça de Rogers e Norvo, por sua vez, apresenta características que a situa mais próxima da tradição oral. Os espaços de improvisação demarcados na peça por si só já transferem aos intérpretes uma maior responsabilidade sob o aspecto da criação. Um outro ponto que confirma um desempenho mais ativo dos intérpretes, do ponto de vista da criação, é o *head arrangement* da introdução, cujos diferentes fonogramas demonstram uma importante etapa de criação provavelmente construídas *in loco*, ou seja, no estúdio, momentos antes da gravação. Cabe ressaltar que as peças de música popular são frequentemente identificadas pelo nome do intérprete e não pelo nome do autor, o que parece fazer sentido se levarmos em conta que um *standard* de jazz, gravado incontáveis vezes por um número gigantesco de intérpretes pode ser identificado não apenas pelos seus autores, mas que muitas vezes é mais conveniente identificar qual versão, qual fonograma, sendo necessário identificar o seu intérprete. Dessa forma, em determinadas circunstâncias, pode ser mais útil referir se a *Igor*, não como a obra de Rogers e Norvo, mas como a peça interpretada pelo grupo de Woody Herman, um tipo

de relação de obra-intérprete que difere por exemplo daquela presente em *Ebony Concerto*.

4.3.2 Pontos de aproximação

As peças estudadas diferem sobremaneira em diversos aspectos conforme fora observado, entretanto, levando-se em conta as estratégias composicionais empregadas nas duas peças, é possível encontrar alguns pontos tangenciais. As aproximações documentadas neste estudo se restringiram às características técnicas observadas em partitura e transcrição feita a partir de fonogramas, não obstante, conjecturas a respeito das escolhas composicionais semelhantes ou coincidentes podem indicar estruturas recorrentes presentes em ambos os cânones da música de concerto e do jazz, ou até mesmo a busca de uma alteridade, através de uma deliberada aproximação à linguagem do outro. Tais aproximações podem ser fruto de processo de mimesis do estilo/linguagem do outro com finalidades que variam desde a uma intenção de homenagear o outro ou até mesmo uma necessidade estilística decorrente de uma adequação do material composicional à realidade dos intérpretes à qual se destina.

a) Questões texturais

Como fora observado anteriormente, de um modo geral, as peças analisadas distanciam-se quanto ao planejamento textural. Enquanto a peça de Stravinsky acumula uma maior utilização de textura estratificada, a peça de Rogers e Norvo caracteriza-se por apresentar uma estrutura de melodia acompanhada quase que durante toda a peça. A exceção observada em *Igor* é restrita à seção de introdução.

Observando com atenção a estrutura proposta na seção de introdução de *Igor*, é possível notar, neste trecho específico uma utilização de escrita em camadas executada cada qual por um diferente instrumento solista. Outra característica notada nos diferentes fonogramas é uma grande variação entre as diferentes versões, trazendo indícios que contribuem para considerar o trecho em questão um caso de *head arrangement*. A intenção de produzir uma construção em camadas é ainda mais evidenciada pela opção de uma estrutura aditiva, ou seja, cada camada instrumental é adicionada uma a uma para produzir o resultado sonoro esperado. Inicia-se com a bateria

solo, seguida do clarinete solo, contrabaixo e, por fim, a guitarra. O trecho em questão apresenta características de *head arrangement*, e, portanto, é possível aproximá-lo a uma música de tradição oral, opondo-se ao que poderia ser caracterizado como uma música dependente ou orientada pela notação. Os indícios aqui apresentados também remetem a uma espécie de forma aberta, ou mais especificamente, uma seção onde alguns parâmetros são definidos não pelo compositor, mas pelos intérpretes. A partir das diferentes versões nota-se uma recorrência da estrutura aditiva, mas uma liberdade de criação nas linhas melódicas a cargo de cada instrumento individual. No compasso 20 uma grande ruptura é observada, com a entrada dos demais instrumentos de sopro observa-se uma estrutura mais similar ao comparar os diferentes fonogramas, o que leva à hipótese de, a partir desse momento, tratar-se de arranjo com notação onde a pequena variação observada se restringe à utilização, ou não da surdina no trompete.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Igor'. The score is written for several instruments: Clarinet in B♭, Drum Set, B♭ Clarinet, Guitar, Alto Saxophone, and Double Bass. The tempo is marked as ♩ = 240. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 7, and the second system covers measures 8 through 15. In the first system, the Clarinet in B♭ and Drum Set enter at measure 1. The Clarinet in B♭ plays a melodic line starting at measure 5, marked *mf*. The Drum Set plays a steady eighth-note pattern. In the second system, the B♭ Clarinet, Guitar, and Alto Saxophone enter at measure 8. The B♭ Clarinet plays a melodic line starting at measure 12, marked *f*. The Guitar and Alto Saxophone play chords, with the Alto Saxophone marked *mf*. The Drum Set continues its pattern. A section labeled 'A' is marked above the B♭ Clarinet staff at measure 12.

Figura 15 - Estratégia de adição textural no início de *Igor*.

A seção de introdução, do início até o compasso 19, deixando de fora sua última subseção que conta com os demais instrumentos de sopro, mantém a estrutura estratificada observada como textura mais recorrente em *Ebony Concerto*. Szabo (2011, p. 40) menciona algumas características do período dos balés russos de Stravinsky, dentre elas, destacam-se a estrutura em camadas e ampla utilização de ostinatos, duas características fortemente utilizadas na introdução de *Igor*.

A partir de Bernstein e Kruppa (1947), Herman e Troup (1994) e Lees (1995) obtém-se alguns relatos das relações entre músicos de concerto e músicos de jazz na década de 1940. É sabido que muitos músicos de jazz eram ávidos apreciadores de Debussy, Ravel, Stravinsky, entre outros compositores incorporando muitas vezes fragmentos do material ouvido em citações ou trabalhos de recomposição, menciona-se, especificamente, extensa utilização da melodia do fagote do início da *Sagração da Primavera*, utilizada como material temático em uma infinidade de improvisos³⁹. A partir dessa informação e do conhecimento de outras questões contextuais envolvendo os músicos envolvidos na produção-interpretação das obras, objetos deste estudo, é possível suspeitar de um procedimento de experiência mimética sobre a produção stravinskyana, ou, melhor dizendo, é possível que na introdução de *Igor* tenha havido uma intencionalidade em procurar imitar aquilo que os músicos de Herman compreendiam como sendo o “estilo” de Stravinsky. Os traços característicos identificados por Szabo (2011, p. 40) assim como o contexto histórico corroborado por uma publicação da época (BERNSTEIN e KRUPPA, 1947) dão um suporte a um possível procedimento mimético por parte dos compositores e intérpretes envolvidos na gravação das diferentes versões de *Igor*.

Uma outra questão remete a um recurso idiomático na improvisação jazzística. Tal procedimento consiste em iniciar a improvisação um ou dois compassos antes do início da seção de improvisação, geralmente coincidindo com o acorde dominante ao final

³⁹ Art Lange trata do assunto em matéria de 2016 para o site Point of departure, fornecendo uma extensa lista de jazzistas que fizeram citação da *Sagração da Primavera* em improvisos e composições, bem como as releituras em orquestrações de pequenos grupos e orquestras de jazz para essa obra. A partir do artigo de Lange é possível ter uma dimensão do alcance da música de Stravinsky entre os músicos de jazz.

da seção anterior, assim sendo, é criada uma espécie de microintercalação textural. Percebe-se que esse recurso textural é condicionado também pela forma e harmonia e ainda que seja caracterizado apenas por uma linha melódica que se inicia antes do esperado, é em certa medida um ponto de aproximação com a espécie de “polifonia” textural utilizada em *Ebony Concerto*. O trecho a que nos referimos é o início do improviso do vibrafone. Red Norvo inicia seu solo dois compassos antes da seção de improviso realizando uma marca estilística por se tratar de recurso recorrente na improvisação jazzística.

The musical score for Figure 16 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for B♭ Clarinet (Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Guitar (Gtr.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The vibraphone part is the central focus, showing a melodic line with triplets and a 'Solo' marking. The piano part provides harmonic support with chords Bbm7 and F7. A rehearsal mark 'F' is located at the top right of the score.

Figura 16 - Início do solo do vibrafone ao final da seção temática.

Outro aspecto observado também neste início do improviso de Norvo é também recorrente quando este recurso de antecipação do solo é utilizado. Trata-se da utilização de pausas para os demais instrumentos a fim de proporcionar um trecho de homofonia onde apenas um solista preenche a textura. Essa utilização também é percebida em na peça de Stravinsky (I:8+[3], I:9+[3], I:15, I:9a+[3], II:2 e

III:32-[1]). A presença de trechos onde o instrumento solista possa demonstrar seu virtuosismo em caráter de exclusividade, sem a presença dos demais instrumentos é bastante documentada na música de concerto, haja vista os concertos para instrumento e orquestra, as cadências escritas ou improvisadas previstas em diversas obras, no entanto, o uso que Stravinsky faz deste recurso parece, em certa medida, se relacionar com os procedimentos de improvisação em jazz.



Figura 17 - Solo de piano em *Ebony Concerto*, I:9+[3]

É possível relacionar essa utilização como uma tentativa de emulação de um recurso jazzístico por parte de Stravinsky como já fora mencionado por outros autores a respeito de uma outra obra de Stravinsky: *Piano rag* (1919). O próprio compositor chega a mencionar em *Piano rag* um recurso que nomeia como “retratos escritos de improvisação”.

Stravinsky até mesmo disse que queria que a música soasse improvisada, uma agitação de sons sem uma ordem pré-arranjada. Para encorajar esse efeito ele escreveu boa parte da partitura sem barras de compasso.” (MELLERS, 1967, p. 30) [t.n.]

[...] em 1919 eu havia ouvido bandas tocarem ao vivo e descobri que a performance de jazz é mais interessante que a composição de jazz. Eu estou me referindo às minhas peças não-métricas para piano solo e clarinete solo, as quais não são improvisações reais, mas, é claro, retratos escritos de improvisação. (STRAVINSKY e CRAFT, 1963, p. 87) [t.n.]

É sabido que os autores referem-se aqui a uma peça não métrica, sem barras de compasso, no entanto, independentemente de argumentar a favor, ou contra, uma intencionalidade de Stravinsky em visitar os “retratos escritos de improvisação” de

1919, o que se depreende é que as estruturas utilizadas nas duas peças são de fato semelhantes.

b) Questões harmônicas

Apesar do aparente distanciamento entre as escolhas harmônicas entre as peças analisadas um recurso comum às duas peças foi observado.

Tal questão diz respeito a uma espécie de clichê⁴⁰ melódico/harmônico verificado nas duas peças caracterizado por uma movimentação melódica na nota mais aguda de um bloco de notas (estrutura heterofônica), gerando diferentes acordes como pode ser observado em *Ebony Concerto* em II:1. É possível verificar uma utilização em *Igor* de maneira semelhante como pode ser observado no material temático em B. Em ambos os casos a movimentação melódica, com ampla utilização de cromatismos, interfere na harmonia formando diferentes estruturas cordais. Esse tipo de estrutura é recorrente na literatura de música de concerto assim como no repertório jazzístico.

c) Outras questões

Nota-se em ambas as composições a grande presença de inflexões. Aqui compreende-se por inflexões modulações em um fluxo contínuo de som em diferentes parâmetros como entonação, dinâmica, timbre entre outros.

Um notável uso de inflexões pode ser percebido nos compassos iniciais de *Rhapsody in blue* (1924), de George Gershwin, onde o glissando de clarinete perpassa uma miríade modulatória, caracterizada por alterações de altura, dinâmica e timbre realizados em um único fluxo de ar/som. Assim como ocorre na peça de Gershwin, também encontraremos inflexões nas duas obras analisadas, ainda que em uma utilização mais pontual, discreta.

No caso específico da peça de Stravinsky, a utilização de inflexões parece remeter a uma espécie de citação das chamadas *blue notes* (III:20), em uma espécie de referência ao blues. Neste trecho a nota da ponta do acorde, percebida em primeiro

⁴⁰ Não pretendemos utilizar o termo “clichê” com um sentido pejorativo ou negativo, mas sim indicar um procedimento recorrente, facilmente encontrável em diferentes repertórios.

plano, realizada pelo trompete 1, movimenta-se da terça menor para a terça maior, caracterizando um dos movimentos mais usuais em *blue notes*. A escolha pela utilização da surdina *harmon*, um recurso amplamente utilizado em repertório jazzístico, parece corroborar uma hipótese de emprego de certa alteridade, ao utilizar recurso em consonância com o repertório jazzístico e do blues. Stravinsky já havia utilizado anteriormente, notadamente no período dos balés russos, materiais melódicos com origem na tradição oral/popular. É possível, ainda que em trecho demasiado curto, compreender a utilização de inflexões nesse contexto como uma referência à música de tradição oral/popular que é, em grande medida, material formador do repertório jazzístico.

Em Rogers e Norvo, por sua vez, as inflexões são caracterizadas por bordaduras e tensões utilizadas na melodia, aparentemente em aproximação com uma linguagem musical que surgia no mesmo período, o bebop⁴¹. Dentre as características do bebop que parecem relacionadas à utilização de inflexões em Igor destacam-se a ampla utilização de tensões harmônicas e forte emprego de cromatismos. Ainda que a harmonia de *Igor* não apresente um grande emprego de tensões, as movimentações decorrentes do uso notas melódicas como bordaduras ocasionam tensões de nona, décima primeira e décima terceira ao relacionar notas da melodia, ou bloco heterofônico, com a harmonia. Cabe ainda ressaltar que o bebop contribuiria ainda para a formação de novo estilo musical híbrido, utilizando-se da formação orquestral das *big bands* e com estruturas provenientes do bebop, assim como da música de concerto do século XX. Owens (1995) traça um panorama dos recursos estilísticos adotados pelos músicos de bebop através de um recorte temporal, chegando inclusive a enumerar algumas diferenças estilísticas entre as orquestras de swing e o bebop “...as harmonias de bebop eram mais dissonantes e as melodias improvisadas sobre essas harmonias eram mais cromáticas e menos simétricas ritmicamente” [t.n.] (OWENS, 1995, p. 4). Esse novo estilo

⁴¹ “Bebop foi uma tentativa deliberada por músicos negros americanos em mudar o jazz, abandonando a harmonias e os ritmos simples dos estios anteriores: eles buscavam algo mais interessante e que exigisse mais do intérprete, o que também deixaria de fora os músicos brancos, os quais ocupavam todos os empregos mais lucrativos e frequentemente roubavam suas ideias. utilizando-se de harmonias estendidas e ritmos quebrados, o bop mudou a cara do jazz, assim como as inovações em 12 sons fizeram com a música de concerto.” [t.n.] (BEBOP, 1991, p. 47)

musical seria posteriormente identificado com o rótulo de *progressive jazz* e contaria como principais representantes nomes como Stan Kenton e Woody Herman. Nota-se que as duas peças estudadas, bem como suas análises, poderiam de certa forma ser compreendidas como um único quadro de um longo filme, um fotograma de um processo que se encontrava em movimento, a notar, a criação de um estilo híbrido com origens no bebop e na música de concerto do século XX.

The image displays a page of a musical score for 'Ebony Concerto, III: 20'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. At the top, a box contains the number '20'. The instruments listed on the left are: Cls. (Clarinet), Ten. S.1 (Tenor Saxophone), Trpts. (Trumpets), Piano, Harp, Guitar, Bass, and T. (Tuba). The Piano part is particularly prominent, featuring complex harmonic structures with many notes beamed together and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'harmon' (harmonics). The Trumpets part also has 'harmon' and 'p' markings. The overall style is a blend of jazz and classical elements, as mentioned in the text.

Figura 18 - Exemplo de inflexões em *Ebony Concerto*, III: 20.

Outro ponto de aproximação a se notar refere-se à utilização de dobramentos na melodia. Coincidência, ou não, a utilização de dobramentos visando construir um timbre único a partir de dois instrumentos é recorrente nas duas obras. Stravinsky utiliza-se do recurso de forma mais evidenciada na exposição e reexposição do segundo material temático de I (I:10-[1] e I:10a). Nestes casos específicos observa-se que

ainda que o material apresente características contrapontísticas, observa-se uma ampla utilização de oitavas composta. Primeiramente o material é apresentado por clarinete e trombone e posteriormente por trompete e saxofone barítono. Essa estratégia parece conferir uma certa unidade e coerência à melodia uma vez que, sempre que é apresentada, isso é feito através de dobramento com timbres de palheta somado a metal.

The musical score for Figure 19 is a page from the score for *Ebony Concerto, I:10a*. It features eight staves: Alto Saxophone (Alto S.), Tenor Saxophone (Ten. S.), Baritone Saxophone (Bar. S.), French Horn (Fr. H.), Trumpet 1 (Trpt. 1), Piano, Harp, Trombone (T. T.), and Drums (Drs.). The music is in 2/2 time and one sharp (F#). The Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts are marked with *p* and *stacc.*. The Baritone Saxophone and French Horn parts are marked with *mf cant.* and *open*. The Piano part is marked with *mf* and *poco sf*. The Harp part is marked with *marc.* and *mf*. The Trombone and Drums parts are marked with *p*. The score includes a rehearsal mark **10a** at the top and another **10a** at the bottom.

Figura 19 - Grande ocorrência de oitavas entre trompete e saxofone barítono, *Ebony Concerto, I:10a*.

Um outro ponto em *Ebony Concerto* em que se pode observar dobramentos, dessa vez mantendo o intervalo de uníssono, ocorre com o clarone e contrabaixo no início de III e na retomada deste material temático em III:21.

Igor, por sua vez, apresenta os dobramentos na parte A do tema, onde guitarra e vibrafone são somados. A estratégia aqui parece ser a de adição de timbres complementares, onde o timbre da guitarra apresenta características de um forte ataque

e pouca sustentação, em oposição ao do vibrafone⁴² com pouco ataque e grande sustentação.

The image shows a musical score for two instruments: Guitar and Vibraphone. Both parts are in 4/4 time and feature a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The Guitar part consists of a series of eighth notes, with three triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and an accent (>) on the final note. The Vibraphone part follows a similar rhythmic pattern, also marked with triplets and an accent on the final note.

Figura 20 - Dobramentos de guitarra e vibrafone em *Igor*.

Um outro ponto a considerar é o aspecto mercadológico das duas obras. De um lado temos a orquestra de Herman, totalmente inserida em uma lógica da indústria cultural e da cultura de massa, lembrando que no período estudado Herman encontrava-se com obrigações contratuais com uma grande gravadora, a Columbia, além de frequentemente participar com sua orquestra de transmissões radiofônicas, concertos e posteriormente, filmes⁴³ e programas de TV. Uma característica de restrição tecnológica associada à lógica de mercado contribuiu para que *Igor* apresentasse uma dimensão de 2'40" que possibilitaria a sua prensagem em disco de 78 RPM e difusão radiofônica. A capacidade dos discos de 78 RPM era bastante limitada, cerca de 3' por lado. As músicas destinadas à prensagem nesse meio não poderiam, portanto, exceder esse tamanho.

De outro lado temos o compositor russo que havia recém obtido a sua cidadania estadunidense e que, como fora discutido anteriormente, passava por dificuldades financeiras⁴⁴. Aparentemente o acordo econômico que resultaria na produção de *Ebony Concerto* trazia algumas regras tácitas, notadamente a composição de uma peça musical por Stravinsky, destinada à orquestra de Woody Herman, que carregasse em si o peso de ser uma obra reconhecidamente de Stravinsky ao mesmo

⁴² A partir da sonoridade percebida no fonograma depreende-se a opção pela utilização de baquetas macias (*soft mallets*) o que daria as características mencionadas: menor ataque e maior sustentação. Para uma maior compreensão das características timbrísticas envolvendo a utilização de diferentes tipos de baqueta no vibrafone ver Chaib (2012).

⁴³ O filme *New Orleans* de 1947 conta com Woody Herman e sua orquestra em seu elenco.

⁴⁴ Ver Walsh (2001, p. 35)

tempo que fosse factível sua execução para a orquestra. Nota-se além dos pontos tangencias já observados uma opção pela escrita em compasso 4/4 ou 2/2 em favor de tornar a obra mais factível. Esta escolha é documentada em Herman e Troup (1944, p. 66) e menciona-se uma “tortura” de Stravinsky para que conseguisse se expressar dessa maneira. Ainda assim Herman menciona a dificuldade dos músicos em tocar a peça no ensaio, além de sua própria dificuldade e sua busca por aconselhamentos, acerca da performance, com músicos de concerto e também com Benny Goodman, (HERMAN e TROUP, 1994 e LEES, 1995). Assim sendo entendemos as duas obras como pertencentes a um conjunto de obras onde a lógica da indústria cultural acaba por impor limitações que são transmitidas à criação.

Considerações finais

O principal ponto de atenção deste estudo é delimitado pela interação entre o compositor Igor Stravinsky e os componentes da orquestra de Woody Herman. Por “interação” compreendemos aqui não apenas o resultado musical obtido neste período colaborativo, traduzido em partituras, fonogramas e concertos, mas também as relações humanas apreendidas a partir de diálogos, contratos comerciais, ensaios e gravações. Partindo dessa observação, ressaltamos que os objetos da presente pesquisa não se resumem estritamente aos documentos notacionais e fonográficos originados desse encontro.

Para empreender este estudo tomamos algumas posturas no que se refere às escolhas metodológicas. Observando a necessidade de ferramentas teóricas capazes de, por um lado, contribuir em uma leitura de duas obras que por si só, representam dois universos musicais distintos, e que por outro lado, contemplassem a pluralidade das questões decorrentes do relacionamento humano entre os agentes musicais envolvidos, decidiu-se por apresentar um ferramental metodológico relacionado ao campo da *Literatura Comparada*.

No intuito de compreender como as ciências literárias vêm se relacionado com áreas de pesquisa relacionadas à música são apresentadas discussões pregressas situadas nesse campo. Nesse sentido, relatamos questões acerca da *Nova Musicologia*, incluindo a discussão acerca do papel de uma análise com enfoque literário e suas possíveis contribuições em áreas como a *Análise Musical*.

Exibimos em seguida, um breve panorama das pesquisas em *Literatura Comparada* e de seu caráter interdisciplinar a partir da década de 1950. Dentre as metodologias relacionadas à *Literatura Comparada* destacamos aquelas capazes de oferecer a perspectiva de um ponto de observação localizado em uma “zona de fronteira” epistemológica.

Ainda nas discussões metodológicas, uma retomada das utilizações do termo *comparação* em estudos relacionados à música é também proposta. O caráter polissêmico do termo *comparação* observado em suas diversas utilizações na pesquisa em música, levou-nos a conduzir tal discussão. As utilizações mencionadas, embora se relacionem de alguma forma com atividades relativas à comparação, não se situam no mesmo campo de observação comparatista tal como proposto por teorias e práticas investigativas da *Literatura Comparada*.

Tendo em vista a construção de uma leitura relacional e contextual das peças *Ebony Concerto* e *Igor*, o segundo capítulo apresentou uma ampla contextualização do encontro Herman-Stravinsky, fazendo um levantamento bibliográfico dos autores que trataram desse tema específico ou de temas concorrentes.

Em um primeiro momento abordamos o personagem Stravinsky, apresentando dados biográficos que demonstram as várias mudanças geográficas do compositor, em grande medida em decorrência das grandes guerras do século XX na Europa, bem como as transformações estilísticas que marcam sua obra. Contemplamos, ainda, as relações do compositor com o jazz. Para tanto recorreu-se a autores que previamente haviam se dedicado ao tema, procurando relacionar as questões levantadas aos pressupostos metodológicos desta pesquisa.

Em um segundo momento, um novo personagem é apresentado: Woody Herman. São apresentados dados biográficos acerca do clarinetista, saxofonista, cantor e líder de banda, bem como sua relação com os músicos de sua orquestra. Três temas concorrentes mostraram-se necessários a uma compreensão basilar dos contextos históricos, socioeconômicos e culturais dos EUA da década de 1940: 1) um histórico da evolução da prática de *big band* desde os anos 1920; 2) o movimento *Harlem Renaissance*, com origens no bairro negro nova-iorquino que nomeia ao movimento, durante as décadas de 1920 a 1930; e 3) a importância de Duke Ellington no desenvolvimento da “linguagem” das *big bands*.

O terceiro capítulo buscou atender a problemas analíticos específicos relacionados às peças musicais que são objetos deste estudo. Em decorrência da ausência de partitura e da necessidade de se observar visualmente características percebidas a partir da audição de *Igor* de Norvo e Rogers, decidiu-se pela produção de uma reconstrução do arranjo utilizado no fonograma, adotando, portanto, o recurso da transcrição. Os processos utilizados na transcrição foram detalhados, sendo apresentados, também, uma coleção de *softwares* e procedimentos utilizados durante esse processo transcricional.

Dentre as áreas que forneceram ferramentas capazes de conduzir as observações pretendidas neste estudo destacamos aquelas provenientes dos estudos em música popular. As fontes utilizadas neste sentido apontam para utilizações que se tornariam canônicas na escrita da música para *big band*. Destacamos aqui os estudos de forma e harmonia, bem como outros dedicados à demarcação de técnicas de arranjo utilizados em escrita orquestral de jazz através de um amplo recorte temporal.

Outra contribuição importante remete às considerações de Berry (1987), especialmente aquelas que, no contexto desta pesquisa, serviram como orientações acerca de terminologias e procedimentos adotados em análise texturais.

Finalmente, no quarto capítulo, é proposto um conjunto de análises orientadas sob diferentes perspectivas. Primeiramente, *Ebony Concerto* é estudada a partir de um ponto de vista estrutural, identificando utilizações de recursos composicionais. Tal análise é mediada por parâmetros como textura, harmonia, instrumentação, dentre outros. Em um segundo momento, a análise se volta a aspectos específicos de *Igor*, e procede-se à observação de aspectos estruturais presentes nesta peça, elencando-se as escolhas composicionais de Norvo e Rogers. A abordagem analítica é a mesma utilizada na análise da obra de Stravinsky, voltando-se às questões texturais, harmônicas e instrumentais/orquestrais.

Posteriormente, buscou-se realizar um trabalho de análise relacional entre as duas peças. A intenção desta etapa analítica consiste na adoção de perspectivas comparatistas, em dois planos. O primeiro, colocando as duas composições em evidência

e apontando em suas estruturas musicais pontos de convergência e pontos de dissenso. Em um segundo plano, concomitantemente ao primeiro, buscamos destacar características contextuais presentes na relação Herman-Stravinsky que possam, de alguma maneira, ter incidido em determinadas decisões composicionais.

Por fim, destacamos aquilo que consideramos como os resultados obtidos a partir deste estudo. Primeiramente, obtivemos uma análise a partir das duas peças musicais objetos desta pesquisa. Tal análise oferece não apenas dados estruturais acerca de técnicas composicionais empregadas pelos compositores, mas levanta indícios de que diálogos, conjuntura socioeconômica e relações interpessoais são fatores que interferiram diretamente nas decisões composicionais. De fato, esta pesquisa funciona como um alerta para o pesquisador em música, no sentido de convidá-lo a ampliar o foco de sua lente de observação, uma vez que aspectos tidos como não estritamente musicais podem contribuir sobremaneira para a compreensão analítica/musicológica.

Em segundo lugar, essa pesquisa fornece a outros pesquisadores que se interessem pelo tema da pesquisa interdisciplinar em música uma discussão acerca das metodologias adotadas previamente em estudos musicais, bem como apresenta, àqueles ainda não familiarizados, reflexões metodológicas baseadas naquelas realizadas no campo da *Literatura Comparada*. Compreende-se que, para o presente estudo, este olhar que parte de uma região de “fronteira epistemológica” muito contribuiu na compreensão dos fenômenos observados.

Além disso, a descrição pormenorizada dos procedimentos adotados na transcrição de *Igor* pode vir a ser de utilidade para pesquisadores que, por razões diversas, trabalham com transcrições. São apresentadas neste estudo ferramentas computacionais que auxiliam na tarefa de transcrição, bem como são relatadas as técnicas utilizadas para isso.

Espera-se que essa pesquisa possa futuramente dialogar com diferentes interlocutores e em diferentes contextos. Seja essa interlocução através de uma maior divulgação dos repertórios que apresentem pontos de convergência entre a música de concerto e a música popular, seja fornecendo um escopo para futuras pesquisas de

cunho interdisciplinar em música, ou ainda, promovendo desdobramentos na forma de pesquisas nas áreas de *Análise Musical*, *Estudos Comparados* e *Estudos em Música Popular*.

2ª PARTE

COMPOSIÇÃO

Composição - Defesa

Para a criação desta peça musical decidiu-se por um processo criativo condicionado pela palavra. Nesse sentido, a escolha estratégica apontou para a palavra “defesa”. Tal escolha justifica-se não apenas por uma relação semântica intrínseca com o contexto onde a composição será primeiramente apresentada, mas também por possibilitar uma simples associação das letras que a constituem com contextos musicais, relacionados mais especificamente a questões de cunho formal e pensamento tonal.

Convencionou-se que, a partir das letras, seriam gerados um esquema formal e um quadro de centros tonais a serem seguidos em cada seção que integra a peça. A sugestão é que as letras D, E, F e A correspondam a centros tonais representados pelas notas/tonalidades: Ré, Mi, Fá e Lá, permitindo a possibilidade de utilização de quaisquer modos nos mencionados centros tonais. No caso específico da letra S, observando que para a qual não há uma correspondência no sistema de notação ocidental, optou-se por interpretá-la como um condicionador da forma musical, considerando-a como uma indicação *dal segno*. Outra observação incide sobre a repetição da letra E, neste caso, a decisão foi a de utilizar modos diferentes nas duas ocorrências, passando a serem denominados por E e E’.

Assim sendo um diagrama de centros tonais e sucessão de segmentos formais pode ser observado conforme a tabela que se segue:

D	E	F	E’	E	F	E’	A
---	---	---	----	---	---	----	---

Tabela 5 - Estrutura formal da peça.

Outra característica de caráter arbitrário planejada na peça indica que cada seção seria composta de dezesseis compassos, escritos na fórmula de compassos de 4/4. Tal decisão não implica, no entanto, que uma quadratura baseada em múltiplos de dois seja necessariamente observada na construção de subseções, frases e membros de frases.

Acerca da instrumentação utilizada optou-se em produzir uma versão da peça para quarteto composto por saxofone tenor, piano, contrabaixo e bateria. A instrumentação mencionada não apenas corresponde a uma formação que se tornou usual na área de música popular e especialmente do jazz – instrumento solista (normalmente canto ou instrumento de sopro), piano, contrabaixo e bateria – como também corresponde à formação disponível para registro fonográfico e estreia a curto prazo.

A opção por uma peça para quarteto, além das questões práticas mencionadas, também atende às necessidades de um projeto criativo onde se decidiu “expandir” a composição para uma segunda versão em uma orquestração para *big band*. Esse processo já fora utilizado com êxito outras vezes em outras composições e caracteriza-se pela criação de uma peça para quarteto autônoma, ou seja, com reais possibilidades de performance, onde as ideias composicionais estejam presentes e que funcione também como uma espécie de esboço para uma orquestração envolvendo grupo instrumental de maiores proporções.

Decidiu-se, portanto, fazer uma orquestração da peça para *big band*, uma formação que se tornara reconhecida como a grande formação orquestral em música popular. Neste caso, levando-se em consideração uma questão de cunho pragmático, as escolhas a respeito da instrumentação incidem sobre uma formação que se tornou usual nesses grupos: cinco saxofones (sendo dois altos, dois tenores e um barítono), quatro trompetes, quatro trombones (geralmente utilizando um trombone baixo como quarto trombone) e seção rítmica (guitarra, piano, contrabaixo e bateria). A instrumentação proposta visa contribuir para que haja um maior número de execuções da peça, uma vez que procura manter a instrumentação usualmente utilizada por esses grupos orquestrais. Uma única substituição é proposta, ao trocar o primeiro saxofone (alto) por um saxofone soprano, no entanto, esta permuta caracteriza um recurso recorrente nas mais recentes utilizações dessa formação.

Pretendeu-se também dialogar com as proposições analíticas observadas nas peças: *Igor* (1946) de Red Norvo e Shorty Rogers; e *Ebony Concerto* (1945) de Igor Stravinsky. Nesse sentido alguns recursos verificados nas duas obras foram utilizados de

maneira análoga, como utilização de dobramentos, trecho com utilização de instrumento solista, utilização de ostinatos para a formação de uma textura estratificada, dentre outras ideias que surgiram durante a atividade criativa.

a) Estruturação, ideias composicionais e 1ª versão (para quarteto de jazz)

A construção da peça seguiu a proposta a partir da palavra “defesa”, conforme apresentado anteriormente, gerando o esquema tonal/formal: D-E-F-E’-E-F-E’-A.

A composição partiu da construção de ideias melódicas através de improvisação. Para a seção D, utilizou-se o recurso de gravação prévia das ideias tocadas em improvisação na tonalidade de Ré maior ao violão. Em um segundo momento foi feita a audição do material gravado e foi realizado um processo de triagem, selecionando o material que efetivamente seria utilizado. Para as seções E, E’ e A, o material melódico também foi obtido através de improvisação ao violão ou ao teclado MIDI. A harmonização das ideias melódicas foi feita posteriormente utilizando-se de diferentes técnicas.

Na seção E, o material melódico utilizado partiu predominantemente da escala pentatônica de Mi maior. Observa-se uma liberdade quanto ao material escalar na utilização de cromatismos em apojeturas nos compassos 21 e 22, bem como na apresentação do material melódico em transposições sucessivas de semitons nos compassos 29 a 31. Ao final da seção é apresentada subitamente a tonalidade da nova seção através da finalização da frase na nota Fá em diferentes oitavas. Ainda nesta seção E, optou-se por criar um contraste na orquestração ao utilizar o piano como instrumento solista.

Em F, decidiu-se construir uma estrutura em camadas de maneira similar à utilizada por Rogers e Norvo na introdução de *Igor*. Para tanto foram construídos pequenos fragmentos melódicos na forma de ostinatos. A intenção era de construir um tecido musical através de estruturas aditivas onde os fragmentos melódicos repetidos por um mesmo instrumento seriam acrescentados um a cada dois compassos. Para contribuir com o deslocamento rítmico pretendido, decidiu-se também que cada

fragmento designado a um instrumento teria diferentes dimensões, de maneira que propositadamente não coincidisse os inícios de cada nova repetição desses fragmentos. Assim sendo, inicia-se com a bateria sem a esteira da caixa e com baquetas de feltro fazendo uma figuração predominantemente nos tambores que dura cinco semínimas. Em seguida, iniciam-se os ostinatos do saxofone tenor, construído em uma frase com sete semínimas de dimensão, iniciada através de uma anacruse de semicolcheia e acentuando a nota Lá_b, nona aumentada (enarmônico de Sol_#) da tonalidade de Fá maior. Sucedendo ao saxofone, inicia-se a linha do contrabaixo, construída a partir de arpejos sobre a tríade de Fá maior. A construção dos arpejos do contrabaixo foi feita saltando-se uma nota, ou seja, se iniciarmos com a fundamental (Fá), salta-se a próxima nota da tríade, a terça (Lá) e executa-se a seguinte, a quinta (Dó) e observa-se o mesmo procedimento e chega-se à terça (Lá), desta forma obtém-se: Fá, Dó, Lá, um arpejo em tríade, mas em uma tessitura maior. A linha do contrabaixo é composta das tríades de Fá maior, observando o procedimento acima, iniciando-se pelo Fá, pelo Lá e pelo Dó. A linha do contrabaixo construída em semínimas totaliza o tamanho de nove semínimas. Finalmente é acrescido ao tecido musical o último instrumento, o piano. Esse é construído através dos acordes de Fá com sétima menor com a nona aumentada e o acorde de sétima diminuta de Mi, para reiniciar o padrão é feito um cromatismo em anacruse de colcheia um semitom abaixo do acorde de Fá proposto anteriormente (Sol bemol com sétima menor e nona aumentada). A linha do piano é construída em dois compassos. Durante toda a seção F observou-se um planejamento dinâmico que favorecesse a compreensão da estrutura aditiva, onde cada instrumento inicia com dinâmica forte e a cada entrada de um novo instrumento aqueles que anteriormente apresentavam dinâmica forte passam a mezzo forte para deixar o novo instrumento em primeiro plano.

Em E', conforme mencionado anteriormente, opta-se pelo centro tonal de Mi menor. Deseja-se uma relação de proximidade entre E e E', assim sendo a construção melódica aproveitou materiais inicialmente propostos em E, sendo estes reapresentados através de processos de recomposição. Nos compassos 57 a 60 é utilizado um material temático oriundo de outra composição configurando uma autorreferência. O material

reutilizado, no entanto, passa por recomposição sendo transposto a outra tonalidade, com outra divisão rítmica e em outro contexto harmônico, sendo assim, não constitui uma mera reprodução literal. A instrumentação faz referência a *Ebony Concerto* e também a *Igor* ao utilizar um dobramento, aqui a escolha recaiu sobre o contrabaixo com arco somado ao timbre do saxofone tenor.

Na construção de A observou-se a construção melódica em Lá maior. A seção é pensada em um compasso 2/2, com notas longas, apresentando também uma menor movimentação melódico-rítmica. No início da seção (compassos 65 a 70) o saxofone apresenta três intervalos melódicos que são gradualmente encurtados, primeiramente é apresentado um intervalo de sétima maior (Lá-Sol#), seguido de um intervalo de sexta menor (Sol#-Mi) e seguido de outro intervalo, desta vez de terça menor (Ré#-Fá#). O pensamento harmônico que guiou a construção da seção foi baseado no timbre e não necessariamente em um pensamento tonal. As notas da melodia necessariamente se relacionam com a harmonia, estando presentes na formação dos acordes utilizados. Ao final da peça é apresentada uma cadência de resolução em Lá maior e imediatamente uma cadência suspensiva utilizando-se do V grau com quarta suspensa.

Esta 1ª versão (para quarteto de jazz) possui autonomia para ser apresentada como uma peça acabada e serve simultaneamente como um esboço para a instrumentação de *big band*. No caso desta instrumentação para quarteto, ainda que a partitura apresente características bastantes prescritivas, é intenção de que a partitura seja compreendida mais como uma sugestão de execução do que como uma regra rígida a ser seguida. Compreende-se o importante papel desempenhado por intérpretes, especialmente se estes estiverem familiarizados com a linguagem utilizada, e é desejável sua contribuição nesta peça. Nesse sentido, as sugestões de dinâmica presentes na partitura têm como função prioritária indicar quem, ou quais instrumentos, devem estar em um primeiro plano ou em planos dinâmicos secundários. Os *voicings* utilizados no piano também devem ser entendidos como sugestões, estando o intérprete apto a alterá-los conforme as necessidades da performance. A própria forma é passível de alteração através da inserção de seções de improviso caso os intérpretes considerem necessário e/ou adequado. Entende-se que nesta orquestração para quarteto haja uma maior

liberdade de interpretação uma vez que se trata de um grupo menor e as decisões interpretativas podem ser tomadas tanto por alguém que desempenhe a função de “direção” artística como pelo grupo de intérpretes de maneira coletiva.

b) expansão das ideias composicionais e 2ª versão (para *big band*)

A partir da orquestração/esboço para quarteto de jazz passa-se a uma nova etapa composicional onde as ideias presentes, e passíveis de execução, em um grupo instrumental menos numeroso passa a ser adaptado para sua execução em um grupo instrumental de maiores dimensões.

Como fora anteriormente mencionado, decidiu-se por uma formação de *big band* que fosse comum e, ainda que a intenção dessa composição seja a de produzir uma música de inspiração nas obras *Ebony Concerto* e *Igor*. Entretanto, decidiu-se por não utilizar características instrumentais próprias dessas composições. Os instrumentos adicionados a *big band* nessas obras (trompa e harpa no caso da peça de Stravinsky e vibrafone na peça de Norvo e Rogers) não serão utilizados nesta orquestração em favor de uma maior possibilidade de execução. Outra ideia abandonada, pelas mesmas razões, foi a de utilizar instrumentações típicas da orquestra de Woody Herman, como a utilização de metais com cinco trompetes e três trombones ou uma outra que se tornaria icônica depois da performance da peça *Four Brothers* (1947), com naipe de saxofones com três saxofones tenores e um barítono.

No entanto, opta-se pela utilização do saxofone soprano em substituição ao saxofone alto no primeiro saxofone, uma permuta usual em trabalhos mais recentes direcionados a *big bands* e que se entende estar disponível nas orquestras brasileiras, especialmente naquelas presentes nas universidades, onde esta peça possivelmente poderá ser executada.

Outras questões referentes à adaptação dizem respeito às seções E, F e E', onde são previstas repetições na orquestração para quarteto. Pretendeu-se nesta orquestração para *big band* dar um tratamento diferenciado à repetição dessas seções de modo que sempre houvesse variação.

Em seguida apresentaremos uma descrição do processo de expansão da orquestração detalhando os procedimentos utilizados em cada seção e como estes se relacionam com as obras de Stravinsky e Norvo e Rogers.

Em D, a orquestração faz uma referência a *Ebony Concerto* ao iniciar a peça com o material temático, de maneira análoga, primeiramente nos trompetes (compassos 1 a 6) e posteriormente passando aos saxofones (compassos 7 a 10).

Na seção E, decidiu-se transpor a ideia de redução da instrumentação utilizada para uma perspectiva de um grupo maior, assim o trecho que era executado em piano solo passa a ser executado nesta orquestração por toda a seção rítmica (guitarra, piano, contrabaixo e bateria), mas ainda assim caracterizando uma evidente redução do grupo instrumental.

Em F, as estruturas em camadas mantêm as características presentes na instrumentação para quarteto. A cada instrumento da orquestração para quarteto são acrescentados grupos instrumentais. A bateria inicia a seção em solo, a linha do saxofone tenor na orquestração original passa a ser executada pelo naipe de saxofones (com a exceção do barítono) somado à guitarra. A linha da guitarra foi construída de modo a manter soando notas tocadas em diferentes cordas, configurando uma utilização de notas harmônicas que não se encontra presente na linha dos saxofones. À linha original do contrabaixo são acrescentados o saxofone barítono e o trombone baixo em utilização semelhante àquela em *Ebony Concerto* (III:29-[2]). Trompetes e trombones (com exceção do trombone baixo) são acrescentados à harmonia originalmente do piano.

Em E', o dobramento feito originalmente por saxofone tenor e contrabaixo com arco é feito por saxofone barítono e contrabaixo, em uma adaptação da instrumentação utilizada por Stravinsky em *Ebony Concerto* (III), naquela obra, no entanto, o dobramento é feito através de contrabaixo e clarone. A utilização das surdinas Harmon nos trompetes (c. 57) também dialoga com a utilização de surdinas na peça de Stravinsky.

Em E2, decide-se mais uma vez recorrer a um contraste através do uso de um grupo instrumental menos numeroso, dessa vez a *big band*, cede lugar a um grupo que remete às formações utilizadas em grupos de *Dixieland* com apenas três instrumentos de

sopro e seção rítmica. Esta seção é também uma referência à instrumentação utilizada por Woody Herman na gravação de *Igor*, onde um grupo instrumental menos numeroso é utilizado. Esta seção apresenta também uma redução do andamento à metade, contribuindo para uma maior variação entre as seções E e E2. Também como variação foi substituída a resolução na nota Mi (em intervalo de quatro oitavas) em E (c. 24) por uma resolução no acorde de Mi menor em E2 (c. 72).

Na seção F2, um novo material composicional é apresentado. Ainda que se mantenham elementos como: a ideia da estrutura estratificada aditiva, a utilização de ostinatos, as linhas da bateria e do contrabaixo, o centro tonal em Fá e o acorde de Fá com sétima menor e nona aumentada. Para a construção desses novos ostinatos foram usados materiais presentes em D, em processos de recomposição, fragmentados e transpostos. Dessa forma, após a bateria, os trompetes são apresentados em ostinatos constituídos por quinze colcheias, derivados do material temático de D. Dobrando o naipe dos trompetes encontra-se a guitarra em oitavas. Após este grupo é adicionado o naipe de saxofones cuja célula do ostinato ocupa seis semínimas, com material melódico derivado de D. Os trombones dobrando o piano constituem o último grupo a ser adicionado. O ostinato deste grupo é construído a partir de uma célula de dois compassos. O acorde utilizado é o Fá com sétima menor e nona aumentada em cromatismo descendente mantendo-se o mesmo tipo de acorde passando pelas fundamentais de Fá, Mi e Mi₂.

Dentre as seções que são recomposições de seções anteriores (E2, F2 e E'2) talvez a seção E'2 seja a que mais se assemelhe à primeira apresentação do material. Aqui é feita nova exposição do material melódico também em dobramento. Desta vez a escolha instrumental incidiu sobre o saxofone soprano em intervalo de duas oitavas com o trombone 1. O material melódico que fora anteriormente apresentado por naipe de saxofones (c. 55,56 e 63) dessa vez é apresentado em solo de trompete (c. 103, 104 e 111) e a melodia primeiramente apresentada em naipe de trompetes (c. 57 a 60) passa a ser executada pelo naipe de saxofones (c. 105 a 108), exceção feita apenas ao saxofone soprano.

Finalmente, em A, é feita na orquestração uma nova menção a *Ebony Concerto*. A seção é construída em referência aos sete compassos finais da peça de Stravinsky, utilizando-se de recursos semelhantes a destacar: *tutti* de orquestra com notas longas e trompetes em frulato com surdina. Outras referências incluem a utilização de trêmolo na guitarra a exemplo do que ocorre em *Ebony Concerto (I:15)*; nos trombones, compasso 127, utilização de acordes em clusters; nos saxofones, compasso 128, acorde em quartas.

Diferentemente da 1ª versão (para quarteto de jazz), esta orquestração é mais restritiva no que se refere à liberdade interpretativa. Como as vozes dos instrumentos de sopros são por vezes dobramentos, torna-se praticamente inviável a alteração dos *voicings* previstos nesta orquestração. Há ainda margem para interpretação em pequena medida, seja na adequação dos andamentos indicados ou alterações no planejamento dinâmico da peça, mas entende-se que tais decisões devem ficar a cargo do regente ou diretor artístico responsável e espera-se que este tenha um mínimo de intimidade com os estilos das obras musicais inspiradoras desta peça.

Defesa – para quarteto de jazz

ONÇA

GRADE

PARA QUARTETO DE JAZZ

MARCELO FERRAZ

SWING

The musical score is for a jazz quartet. It features four systems of staves. The first system includes: Saxophone Tenor (SAXOFONE TENOR), Piano (PIANO), Double Bass (CONTRABAIXO), and Drums (BATERIA). The second system includes: Saxophone Tenor (SX. T.), Piano (PNO.), Double Bass (C.B.), and Drums (B.). The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'SWING'. The piano part includes chord symbols: D9, Em9, Bb, and A13. The drum part shows a swing pattern with snare and bass drum. A double bar line is present between the first and second systems. The number '4' is written below the drum staff in the second system.

2 DEFESA

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

8

11

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

11

SX. T. **DEFESA** 3

PNO. B^b_{MA7} A^{15} D^6_9 D^6_9 E_{MI9} A^{15} A^{15} D^6_9

C.B.

B.

14

PNO. **E** **A** **E**

17

PNO. **A** **p**

21

4

DEFESA

PNO.

24

This system contains measures 24 to 27. The piano part features a treble and bass clef. Measure 24 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 25 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 26 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 27 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Dynamics include *p* and *f*. There are also some markings like *mf* and *f* in the bass line.

PNO.

28

This system contains measures 28 to 30. The piano part features a treble and bass clef. Measure 28 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 29 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 30 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Dynamics include *p* and *f*. There are also some markings like *mf* and *f* in the bass line.

SX. T.

31

This system contains measures 31 to 33. The saxophone part (SX. T.) is in the treble clef. Measure 31 has a whole rest. Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole note chord. The piano part (PNO.) features a treble and bass clef. Measure 31 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 32 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Measure 33 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note F3. Dynamics include *p* and *f*. There are also some markings like *mf* and *f* in the bass line. A circled 'F' is above measure 33. There are also some markings like *mf* and *f* in the bass line.

DEFESA

5

SX. T.

PNO.

B.

34



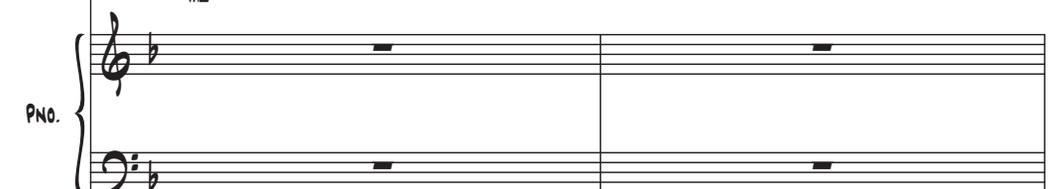
SX. T.

C.B.

B.

37

6 DEFESA

SX. T. 
PNO. 
C.B. 
B. 



SX. T. 
PNO. 
C.B. 
B. 

DEFESA

7

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

43

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. The Saxophone Tenor (SX. T.) part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The Piano (PNO.) part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, providing harmonic support with chords and arpeggios. The Contrabass (C.B.) part is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, playing a simple bass line. The Bass (B.) part is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, playing a rhythmic pattern with slurs and accents.

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

45

Detailed description: This system contains measures 45 and 46. The Saxophone Tenor (SX. T.) part continues the melodic line from the previous system. The Piano (PNO.) part continues with harmonic accompaniment. The Contrabass (C.B.) part continues with a steady bass line. The Bass (B.) part continues with a rhythmic pattern. A double bar line with repeat dots is located at the beginning of this system, indicating a repeat of the previous system's music.

8

DEFESA

Musical score for measures 47-48. The score is in 2/4 time and features four staves: Saxophone Tenor (Sx. T.), Piano (PNO.), Contrabass (C.B.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The Saxophone Tenor part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Contrabass part has a simple bass line. The Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 47 is marked with a double bar line and a repeat sign. Measure 48 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 49-51. The score continues with the same four staves: Saxophone Tenor (Sx. T.), Piano (PNO.), Contrabass (C.B.), and Bass (B.). The key signature changes to two sharps (F# and C#). The Saxophone Tenor part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Contrabass part has a simple bass line. The Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 49 is marked with a double bar line and a repeat sign. Measure 50 has a dynamic marking of *p* and a chord marking of E^{mi11} . Measure 51 has a chord marking of $F\#mi7(b9)$ and a measure number 87. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

DEFESA

9

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

52

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

55

10

DEFESA

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

58

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

62

DEFESA

11

A

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

65

SX. T.

PNO.

C.B.

B.

69

12

DEFESA

Musical score for measures 73-76. The score is written for Saxophone (Sx. T.), Piano (PNO.), Contrabass (C.B.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes chords: D#9, E#m1(MA97), E#m7, C#m19, and A. The bass part features a rhythmic pattern with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 75.



Musical score for measures 77-80. The score is written for Saxophone (Sx. T.), Piano (PNO.), Contrabass (C.B.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes chords: G#m7, G#m7(b5), C#6, Bb7(#9), A#9, and E7sus. The bass part features a rhythmic pattern with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 79.

Defesa – orquestração para big band

Grade

Defesa

(orquestração para Big Band)

Mauricio Figueiredo

Swing! ♩ = 184

D

Trompete 1 *f*

Trompete 2 *f*

Trompete 3 *f*

Trompete 4 *f*

Guitarra *mf*

Piano *mf*

Contrabaixo *mf*

Bateria *mf*

Chord symbols: D⁶, Em⁹, B^b9, A¹³, D⁶, D⁶, Em⁹, B^b9, A¹³

2

Defesa

The musical score is for a piece titled "Defesa" and is marked with a "2" at the beginning. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Saxophones:** Sax. S., Sax. A., Sax. T. 1, Sax. T. 2, and Sax. B. All saxophones play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte).
- Trumpets:** B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, and B♭ Tpt. 4. They play a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and Tbn. Bx. They play a melodic line with dynamic markings of *p* (piano) and *fp = f* (fortissimo).
- Guitar:** Gtr. plays a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Piano:** Pno. provides harmonic support with chords. The chord progression is: D⁹, C#m7(65), F#7(65), Bm7, Bm7/A, G#m7(65), Em⁹ A13, D⁹, and A13.
- Double Bass:** CB. plays a rhythmic line.
- Drums:** B. plays a rhythmic line.

The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The woodwinds and brass parts have a melodic line with a dynamic marking of *f*. The guitar part has a dynamic marking of *f*. The piano part has a dynamic marking of *p* and *fp = f*. The double bass and drums parts have a dynamic marking of *p*.

4 A A E Defesa A

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 19-25) features guitar, piano, and bass. The guitar part has a melodic line with accents and slurs. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The bass part has a steady eighth-note rhythm. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*. The second system (measures 26-31) continues the instrumental parts with similar dynamics. The third system (measures 32-35) introduces five brass instruments: Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Trumpet 1 (Sx. T. 1), Trumpet 2 (Sx. T. 2), and Saxophone Baritone (Sx. B.). All brass parts enter with a strong *f* dynamic. The guitar and piano parts continue in the background. A section marker 'F' is placed above measure 32. The word 'soando' is written above the guitar staff in the final measure.

Defesa

5

Musical score for 'Defesa' page 5. The score includes parts for Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor 1 (Sx. T. 1), Saxophone Tenor 2 (Sx. T. 2), Saxophone Bass (Sx. B.), Trumpet 1 (Tbn. 1), Trumpet 2 (Tbn. 2), Trumpet 3 (Tbn. 3), Trombone Bass (Tbn. Bx.), Guitar (Gtr.), Contrabass (CB), and Bass (B.). The score begins at measure 37. The saxophones and guitar play a melodic line with accents and slurs. The bass and contrabass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

6

Defesa

Musical score for 'Defesa' featuring various instruments. The score is divided into systems for woodwinds, brass, guitar, piano, and double bass.

- Saxophones (Sx. S, A, T. 1, T. 2):** Play melodic lines with accents and slurs. Dynamics range from *p* to *mp*.
- Trumpets (B^b Tpt. 1-4):** Play harmonic support with *mp* dynamics.
- Trombones (Tbn. 1-3):** Play harmonic support with *mp* dynamics.
- Tuba/Euphonium (Tbn. Bx.):** Play a low bass line with *p* dynamics.
- Guitar (Gtr.):** Play a rhythmic accompaniment with accents.
- Piano (Pno.):** Play chords with *mf* dynamics. Chord symbols include E° and $G7(\sharp 9)$.
- Double Bass (CB):** Play a low bass line with *p* dynamics.
- Bass Drum (B.):** Play a rhythmic pattern with accents.

Defesa

7

Musical score for 'Defesa' page 7, measures 44-46. The score includes parts for Saxophones (Sx. S., Sx. A., Sx. T. 1, Sx. T. 2, Sx. B.), Trumpets (B♭ Tpt. 1-4), Trombones (Tbn. 1-3, Tbn. Bx.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (CB), and Bass Drum (B.).

Measures 44-46 are marked with a double bar line and the number 44. The score features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and includes articulation marks like accents and slurs. The instrumentation includes Saxophones (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass), Trumpets (B♭ 1-4), Trombones (1-3, Bass), Guitar, Piano, Double Bass, and Bass Drum.

8

Defesa

This musical score is for a piece titled "Defesa" on page 8. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Soprano Saxophone (Sx. S.), Alto Saxophone (Sx. A.), Tenor Saxophone 1 (Sx. T. 1), Tenor Saxophone 2 (Sx. T. 2), and Baritone Saxophone (Sx. B.). The brass section consists of four Trumpets (B^b Tpt. 1-4), three Trombones (Tbn. 1-3), and a Trombone/Bassoon (Tbn. Bx.). The guitar (Gtr.) and piano (Pno.) parts are also present, with the piano part including an "arco" section. The percussion (B.) part is marked with a dynamic of *mf*. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). A specific measure is boxed and labeled "E'". The guitar and piano parts include chord markings: Em11, F#m7(9), and B7. The piano part is marked with a dynamic of *p* in the boxed measure. The bass line (Sx. B. and B.) features a dynamic of *f* in the boxed measure.

Defesa

This musical score is for the piece "Defesa" on page 9. It features a variety of instruments and includes a guitar chord chart. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The woodwind section includes Soprano Saxophone (Sx. S.), Alto Saxophone (Sx. A.), Tenor Saxophone 1 (Sx. T. 1), Tenor Saxophone 2 (Sx. T. 2), and Baritone Saxophone (Sx. B.). The brass section includes four Trumpets (B♭ Tpt. 1-4) and four Trombones (Tbn. 1-4, Tbn. Bx.). The guitar (Gtr.) part includes a chord chart with the following chords: Em11, Cmaj9, B7(9), Am7, Em7, D#°, Em7, and F#m7(5). The piano (Pno.) part provides harmonic accompaniment. The double bass (CB) part includes a "pizz." (pizzicato) instruction. The bass drum (B.) part features a rhythmic pattern with an accent (*f*) starting at measure 52.

52

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T. 1

Sx. T. 2

Sx. B.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

CB

B.

Em11 Cmaj9 B7(9) Am7 Em7 D#° Em7 F#m7(5)

pizz.

arco

f

10

Defesa

58

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T. 1

Sx. T. 2

Sx. B.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

CB

B.

Open

mf

Open

mf

Open

mf

Open

mf

mf

mf

mf

mf

B7 B7sus Em7 C#m7 F#m7(+5) B7(45) F#m7(0-5) B7(45) D# Em7

B7 B7sus Em7 C#m7 F#m7(+5) B7(45) F#m7(+5) B7(45) D# Em7

pizz.

Defesa

♩ = 92

E2

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T. 1

Sx. T. 2

Sx. B.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

CB

B.

mf

f

mf

p

mf

p

mf

mf

Shake

Shake

F#m7(b5)

E

A

E

B7

E

arco

12

Defesa

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Sx. T. 1:** Saxophone Tenor 1, melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*.
- B^b Tpt. 1:** Trumpet 1, melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*.
- Tbn. 1:** Trombone 1, melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*.
- Gtr.:** Guitar, accompaniment with chords and dynamics *p*, *f*, *p*. Includes a section marked 'A'.
- Pno.:** Piano, accompaniment with chords and dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. Includes a section marked 'A'.
- CB:** Contrabass, melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*.
- B.:** Bass, melodic line with dynamics *p*, *f*, *mf*, *fp*, *p*.

The score is divided into two systems, starting at measure 70 and 75 respectively. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system ends at measure 74, and the second system ends at measure 79. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo piano). There are also markings for *f_{in}* and *cresc.* (crescendo).

Defesa

80 $\text{♩} = 184$

Sx. T. 1 *p* *f* *f*

B^b Tpt. 1 *p* *f* *mf* Harmon

B^b Tpt. 2 *mf* Harmon

B^b Tpt. 3 *mf* Harmon

B^b Tpt. 4 *mf* Harmon

Tbn. 1 *f*

Gtr. *mf*

Pno.

B. *f*

F2

Defesa

This musical score, titled "Defesa", is for a full orchestra and includes a guitar. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 86. The woodwind section consists of five parts: Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Trumpet 1 (Sx. T. 1), Trumpet 2 (Sx. T. 2), and Saxophone Baritone (Sx. B.). The brass section includes four parts: Trumpet 1 (B+ Tpt. 1), Trumpet 2 (B+ Tpt. 2), Trumpet 3 (B+ Tpt. 3), and Trumpet 4 (B+ Tpt. 4). The tuba section has four parts: Tuba 1 (Tbn. 1), Tuba 2 (Tbn. 2), Tuba 3 (Tbn. 3), and Tuba Bass (Tbn. Bx.). The string section includes Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Cello (CB), and Bass (B.). The score features dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The woodwinds and strings play melodic lines with accents, while the brass and guitar provide harmonic support. The piano part features a complex chordal texture with some dissonance, including a chord marked *f* with a 7(49) alteration.

Defesa

92

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T. 1

Sx. T. 2

Sx. B.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

CB

B.

f

E7(9) E♭7(9)

F7(9)

E7(9) E♭7(9)

F7(9)

E7(9) E♭7(9)

16

Defesa

E¹²

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Sx. S. (Soprano Saxophone)
- Sx. A. (Alto Saxophone)
- Sx. T. 1 (Tenor Saxophone 1)
- Sx. T. 2 (Tenor Saxophone 2)
- Sx. B. (Baritone Saxophone)
- B⁺ Tpt. 1 (Trumpet 1)
- B⁺ Tpt. 2 (Trumpet 2)
- B⁺ Tpt. 3 (Trumpet 3)
- B⁺ Tpt. 4 (Trumpet 4)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Tbn. Bx. (Trombone Bass)
- Gtr. (Guitar)
- Pno. (Piano)
- CB (Cymbal)
- B. (Bass Drum)

Key signature: E major (one sharp). Time signature: 4/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *fp*, and *f*. The guitar part includes chord diagrams for Em11, F#m7(5), B7, Em11, Cmaj9, B7(9), Am7, and Em7. The bass drum part features a complex rhythmic pattern with accents.

Defesa

Musical score for 'Defesa' featuring various instruments. The score includes parts for Saxophones (Sx. S., Sx. A., Sx. T. 1, Sx. T. 2, Sx. B.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. Bx.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Contrabass (CB), and Bass (B.).

Key signature: D major (two sharps). Time signature: 4/4.

Section A is marked with a box 'A' above the first measure of the saxophone parts.

Chord progressions for Piano and Guitar:

- Measures 1-2: D⁹, Em7, F#m7(♯5)
- Measure 3: G#m7(♯5)
- Measure 4: Cmaj7(♯5)
- Measure 5: B

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include 'Harmon Frulato' for the trumpet parts.

Defesa

118

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T. 1

Sx. T. 2

Sx. B.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

B \flat Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

CB

B.

B \flat 7(45) F \sharp (add9) A maj7/E D \sharp Em(maj7) Em7 C \sharp m9 A G \sharp m7 G \sharp m7(65)

Defesa

126

Sx. S. *mp* *p*

Sx. A. *mp* *p*

Sx. T. 1 *mp* *p*

Sx. T. 2 *mp* *p*

Sx. B. *mp* *p*

B^b Tpt. 1 *mp*

B^b Tpt. 2 *mp*

B^b Tpt. 3 *mp*

B^b Tpt. 4 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tbn. Bx. *mp*

Gtr. *mp* *p*

Pno. *mp* *p*
C#6 B^b7#9(#11) A maj9 E7sus

CB *mp* *p*

B. *mp* *p*

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. How we got out of analysis, and how to get back in again. *Music analysis*, vol. 23, n. 2/3, pp. 267-286, Nova Jersey, 2004.

ANDERSON, Paul Allen. *Deep river: music and memory in Harlem renaissance thought*. Duke university press Durham, Londres, 2001

ARNOLD, Mathew. *Culture and anarchy*. Cambridge university press, Londres, 1932.

BANDS (JAZZ). In: COLLIER, James Lincoln. *Grove music online*, 2003.

BEARD, David e GLOAG, Keneth. *Musicology: the key concepts*. Routledge, Abingdon, 2005.

BEBOP. In: GAMMOND, Peter. *The Oxford companion to popular music*. Oxford University press, Nova Iorque, 1991.

BERNSTEIN, Leonard e KRUPPA, Gene. Has jazz influenced symphony? *Esquire magazine*, n. 2, (pp. 46-47, 118-119, 152-153), Chicago, 1947.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Dover publications, Nova Iorque, 1987.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

BULLARD, Trump Campbell. *The first performance of Igor Stravinsky's *Sacre du printemps**. tese de doutorado. Eastman school of music. University of Rochester. 1971

CAPO. Versão 3.5 [s.l]: SuperMegaUltraGroovy, 2016

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. Editora Ática, São Paulo, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Editora da Universidade, UFRGS, Porto Alegre, 1999.

CHAIB, Fernando. Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros. *Per Musi*, n. 25, (pp. 57-72), Belo Horizonte, 2012.

COLLIER, James Lincoln. *Duke Ellington*. Oxford university press, Nova Iorque, 1987

COMPLETE COLUMBIA RECORDINGS OF WOODY HERMAN AND HIS ORCHESTRA & WOODCHOPPERS (1945 - 1947), THE. Woody Herman. Caixa com 7 CDs, edição limitada. Mosaic Records. Stamford. 2004.

COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. Oxford University press, Oxford, 1994.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: textos fundadores. Rocco, Rio de Janeiro, 1994.

ENGELHARDT, Jeffers. Has critical musicology aged well?. Radical musicology, special issue: critical musicology, Newcastle, 2011.

FIGUEIREDO, Mauricio. Procura-se Igor: a transcrição como ferramenta analítica no contexto de uma pesquisa comparativa. In: Anais do 5º SIMPOM – Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, (pp. 497 – 507), Rio de Janeiro, 2018.

FIGUEIREDO, Mauricio e PADOVANI, José Henrique. Apontamentos analíticos sobre *Ebony Concerto* a partir de um diálogo com Mellers e Parsonage. In: Anais do XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM, Manaus, 2018.

FINALE. Versão 25.5.0.259 [s.l]: MakeMusic inc. 2017.

GARRITAN JAZZ & BIG BAND. Versão 3 [s.l]: Garritan Corp. 2010.

GIOIA, Ted. The history of jazz. Oxford University Press, New York, 1997.

HERMAN, Woody; TROUP, Stuart. The woodchopper's ball: the autobiography of Woody Herman. Nova lorque: Limelight editions, 1994

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. Critical inquiry, vol. 7, n. 2, pp. 311-331, Chicago, 1980

KRAMER, Lawrence. Dangerous liaisons: the literary text in musical criticism. 19th Century music, vol. 13, n. 2, University of California press, pp. 159-167, Berkeley, 1989.

KROHN, Katherine. Ella Fitzgerald: first lady of song. Lerner publications company, Minneapolis, 2001.

LANGE, Art. A fickle sonance. Point of departure, 2016. Disponível em: <<http://www.pointofdeparture.org/PoD55/PoD55FickleSonance.html>>. Acesso em 12 de junho de 2019.

LEES, Gene. Leader of the band: the life of Woody Herman. Oxford university press, New York, 1995

LEVINE, Mark. The jazz theory book. Sher music. Petaluma. 1995.

LOWELL, Dick e PULLIG, Ken. Arranging for Large Jazz Ensemble. Berklee Press, Boston, 2003.

MAUS, Fred E. What was critical musicology?. Radical musicology, special issue: what was, or is, critical musicology?, Newcastle, 2011.

- MELLERS, Wilfrid. Stravinsky and jazz. *Tempo*. Cambridge, n. 81, (pp. 29-31), 1967.
- MERRIAM, Alan P.. *The anthropology of music*. Northwestern University press, Evanston, 1964.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. University of Illinois press, Chicago, 2005.
- NETTLES, Barrie. *Harmony 3*. Berklee college of music. Boston. 2007
- NEW ORLEANS. Direção: Arthur Lubin, Produção: Jules Levey e Herbert Biberman. United Artists, Los Angeles, 1947.
- OWENS, Thomas. *Bebop: the music and its players*. Oxford University press, Nova Iorque, 1995.
- PARSONAGE, Catherine. *Approaching Ebony concerto*. *Winds magazine*, (pp. 10-11), Liverpool, Spring, 2005.
- PAWLOWSKI, Gustave de. *Au théâtre des Champs-Élysées: Le sacre du printemps*, ballet de deux actes de M. Igor Stravinsky. *Comoedia*, ano 7, n. 2068, (pp. 1-2), Paris, 31 de maio de 1913.
- PEASE, Ted e PULLIG, Ken. *Modern jazz voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Berklee Press, Boston, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. Companhia das letras, São Paulo, 1990.
- Recordings by 'Woody Herman And His Orchestra' disponível em: <http://honkingduck.com/discography/artist/woody_herman_and_his_orchestra>. acessado em 07 de junho de 2018.
- RUBIN, William (Ed.). *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Museum of modern art, Nova Iorque, 1984.
- SIMON, George T. *The big bands*, Mcmillan publishing Co., New York, 1974.
- SONIC VISUALIZER. Versão 3.3 [s.l.]: Chris Cannam e Queen Mary, University of London, 2019
- STEARNS, Marshall W. *The Story of Jazz*. Oxford University Press, New York, 1979.
- STRAVINSKY, Igor. *Ebony Concerto*. Partitura, Edwin H. Morris & Company, Nova Iorque, 1946.
- STRAVINSKY, Igor. *An autobiography*. Harvard university press, Cambridge, 1947.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. Dialogues and a diary. Nova Iorque: Doubleday and company, 1963.

STURM, Fred. Changes over time: the evolution of jazz arranging. Advance music, 1995.

SZABO, Kyle. The Evolution of Style in the Neoclassical Works of Stravinsky. 45f. Dissertação (Doutorado em música). School of Music, James Madison University, Harrisonburg, 2011.

TARUSKIN, Richard. Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Vol. 1. University of California, Berkeley, 1996.

TUCKER, Mark. The renaissance education of Duke Ellington. In: FLOYD, Samuel A. (Ed.). Black music in the Harlem renaissance: a collection of essays. University of Tennessee press, Knoxville, (pp. 111-127), 1993.

TRANSCRIBE!. Versão 8.66.0 para Mac [s.l.]: Seventh String Software, 2016.

WALSH, Stephen. Stravinsky, Igor. In: Grove music online. Oxford University Press Editora, 2001.

WATKINS, Glenn. Pyramids at the Louvre: music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists. Cambridge: The Belknap press of Harvard university press, 1994.

WATSON, Steven. The Harlem renaissance: hub of American culture, 1920-1930. Pantheon books, New York, 1995.

WHITE, Eric Walther. Stravinsky, Salvat editores, Barcelona, 1986.

WINTZ, Cary D. (Ed.). Harlem speaks: a living history of the Harlem renaissance. Sourcebooks, Naperville, 2007.

WRIGHT, Rayburn. Inside the score. Kendor Music, Nova Iorque, 1982.

Apêndice 1

Transcrição de *Igor* de Red Norvo e Shorty Rogers a partir de fonograma de 1946.

Score

Igor

Red Norvo & Shorty Rogers
Transcrição: Maurício Figueiredo

$\text{♩} = 240$

The score is arranged for the following instruments:

- Clarinet in B \flat** : Starts at measure 8 with a melodic line, marked *mf*.
- Drum Set**: Features a steady eighth-note pattern, marked *mf*.
- B \flat Cl.**: Enters at measure 8 with a melodic line, marked *mf*.
- Gtr.**: Remains silent until measure 12, then plays a chordal accompaniment, marked *mf*.
- A.B.**: Remains silent until measure 12, then plays a bass line, marked *mf*.
- D. S.**: Features a steady eighth-note pattern, marked *mf*.
- B \flat Cl. (Section A)**: Starts at measure 12 with a melodic line, marked *f*.

2
B

Igor

The musical score is for a piece titled "Igor" and is marked with a "2" and a box containing the letter "B". The score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Cl.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. The dynamic changes to *p* in the fifth measure.
- T. Sax.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf* and "Harmon mute". The dynamic changes to *p* in the fifth measure.
- B♭ Tpt.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. The dynamic changes to *p* in the fifth measure.
- Tbn.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. The dynamic changes to *p* in the fifth measure.
- Gtr.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. There are two *mf* markings with a *v* (accents) symbol in the third and fourth measures.
- Vib.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*.
- Pno.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*.
- A.B.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. The dynamic changes to *p* in the fifth measure.
- D.S.:** Features a melodic line with triplets in the first two measures, marked *mf*. The dynamic changes to *p* in the fifth measure. A "Solo" marking is present above the staff in the fifth measure.

The score is written in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and a common time signature (C). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The articulation includes accents (*>*) and a *v* symbol.

Igor

3

C

B♭ Cl. *f* *p* *mf* *fp*

T. Sx. *f* *p* *mf* *fp*

B♭ Tpt. *f* *p* *mf* *fp*

Tbn. *f* *p* *mf* *fp*

Gtr. *f* *p* *mf* *fp*

Vib. *f*

Pno. B♭m7 F7 B♭m7 F7 B♭m7 F7 B♭m7

A.B. *f*

D. S. *Simile*

4

Igor

Musical score for Igor, measures 35-40. The score includes staves for B♭ Cl., T. Sax., B♭ Tpt., Tbn., Gtr., Vib., Pno., A.B., and D. S. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The piano part includes chord markings: F7, Bbm7, F7, Bbm7, F7, Bbm7. The guitar part includes triplets. The vibraphone part includes triplets. The double bass part includes a melodic line. The drum set part is marked with a double bar line.

Igor
D

5

B♭ Cl. *fp* *p* *mf*

T. Sax. *fp* *p* *mf*

B♭ Tpt. *fp* *p* *mf*

Tbn. *fp* *p* *mp*

Gtr. *fp*

Vib. *fp*

Pno. F7 B♭m7 B♭13 E♭7

A.B.

D. S.

6

Igor

48 E

B \flat Cl.

T. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

Gtr.

Vib.

Pno.

A.B.

D. S.

f *p* *f* *p* *f* *p*

C13 \surd F7 F7(b13) Bbm7 F7

Igor

7

F

54

B♭ Cl. *mf* *fpp*

T. Sx. *mf* *fpp*

B♭ Tpt. *mf* *fpp*

Tbn. *mf* *fpp*

Gtr. *mf* *fpp*

Vib. Solo

Pno. B♭m7 F7 B♭m7 F7 B♭m7

A.B. 54

D. S. 54